

Université de Poitiers
École doctorale SHES
CESCM – UMR CNRS 6223

Anne-Zoé RILLON-MARNE

PHILIPPE LE CHANCELIER ET SON ŒUVRE :

ETUDE SUR L'ELABORATION D'UNE

POETIQUE MUSICALE

Volume I

Thèse de Doctorat de Musicologie
Sous la direction du Pr. Olivier CULLIN

Poitiers 2008

Remerciements

La thèse de doctorat est un travail long et solitaire mais il ne se fait pas dans la solitude. L'encadrement, les échanges dont j'ai pu profiter tout au long de ces années m'ont été d'un grand soutien intellectuel et moral. Mes premières pensées vont à Olivier Cullin, professeur à l'Université de Tours, qui a su, dans sa tâche de directeur de thèse, mêler exigence, confiance et encouragements. Par ses conseils, ses corrections et son écoute attentive, il a nettement contribué à faire exister ce travail. Il cultive et parvient à transmettre une curiosité qui fait de la recherche un véritable plaisir. J'adresse également ma reconnaissance à Nigel Wilkins qui encadra mes premiers pas à l'Université en dirigeant mes mémoires de maîtrise et DEA à la Sorbonne.

Je remercie également très chaleureusement ceux qui m'ont aidée, écoutée ou lue malgré leurs emplois du temps bien remplis. Je pense principalement à Nicole Bériou et Gilbert Dahan. L'intérêt qu'ils ont porté à mon travail m'a permis de prendre confiance et donné l'occasion de présenter certains aspects de mes recherches à diverses occasions.

L'entraide et la solidarité entre doctorants m'ont également été d'un grand soutien. Je me souviens des discussions avec mes amis, membres de l'« équipe », docteurs ou futurs docteurs Séverine, Guillaume, Christelle ou encore Margaret. Je remercie également ceux qui ont mis la main à la pâte : Stéphane Itic, Sophie Delmas, Christophe Corbier. Je pense aussi à Nicolas Bell qui m'a simplifié l'accès à la British Library et à ses collections.

J'exprime aussi toute ma reconnaissance à mes parents et amis, toujours confiants et patients à mes côtés. Ils ont contribué à leur manière à ce travail en assurant le soutien autour de la thèse. Enfin, je terminerai par remercier du fond du cœur Bertrand, mon mari, qui s'est pleinement investi dans la réalisation technique de cette thèse et m'a supportée avec amour et compréhension.

L'œuvre conséquente de Philippe le Chancelier nous laisse l'image d'un travailleur acharné : quel que soit le genre concerné, les proportions en sont impressionnantes, par le nombre, la taille et la qualité. La transmission manuscrite abondante témoigne de l'estime de ses contemporains pour cette œuvre « magistrale » : enseignant en théologie, prédicateur, il se fait la voix et l'esprit de son institution. Le chancelier de la cathédrale Notre-Dame est un personnage respecté, parfois envié. Il est un homme de pouvoir dont les prises de position ne sont pas sans effet. Parfois contesté, souvent contestataire, son engagement dans le siècle, dans la vie institutionnelle et intellectuelle parisienne laisse des traces que l'histoire a su reconnaître. Son œuvre est aussi porteuse d'une pensée plus originale et personnelle, profonde réflexion sur la foi, tissée d'une large culture. Dans sa somme de théologie, il est homme de synthèse, connaisseur et réconciliateur des autorités. De cette intelligence émergent des idées nouvelles qui participent à la construction de la pensée scolastique.

Faire le lien entre cet homme d'action et de pensée et l'auteur d'un corpus de compositions lyriques ne semble pas aller de soi. Pourtant, cet ensemble d'œuvres est lui aussi conséquent grâce au nombre des attributions dans les manuscrits, fait assez rare

si l'on regarde l'ensemble de la production musicale médiévale. Pendant longtemps, deux personnages ont été distingués : Philippe le Chancelier, le théologien auteur de la *Summa de bono* et Philippe de Grève, poète et prédicateur, auteur d'une collection de sermons sur les psaumes. Cette erreur historique, rétablie depuis moins d'un siècle¹, est peut-être significative du regard porté sur l'œuvre de Philippe le Chancelier dans les époques qui ont succédé au Moyen Âge. Elle témoigne d'une certaine difficulté à accepter des œuvres aussi différentes qu'une somme de théologie et des compositions musicales parfois d'une étonnante simplicité, sous l'égide d'un seul auteur, comme si ces deux pôles étaient perméables l'un à l'autre.

On peut se demander quel est le véritable Philippe le Chancelier parmi les portraits contrastés que nous livrent les sources : est-il le *jongleur de Dieu* que nous décrit Henri d'Andeli ou encore l'ecclésiastique damné pour ses prises de position excessives que nous évoque Thomas de Cantimpré ? Où se situe la vraisemblance entre ces deux visions affabulatrices et subjectives ? La représentation d'un théologien qui, à ses heures perdues, s'adonne à la composition musicale comme à un divertissement est certainement trop simple ou trop romantique pour être acceptable. Les informations historiques permettant de retracer la biographie du Chancelier ne mentionnent à aucun moment une quelconque forme d'activité liée à la lyrique. Pourtant les œuvres sont là, réparties dans trois collections portant le nom de Philippe, souvent concordantes avec les plus célèbres manuscrits musicaux de la période, soit un ensemble de plus de soixante-dix compositions² : sept motets, huit prosules, neuf conduits polyphoniques et quarante-sept conduits monodiques.

L'historiographie de ce corpus musical fait apparaître que Philippe le Chancelier est plus généralement considéré comme un poète que comme un compositeur. Est-il concevable qu'un théologien invente des mélodies alors même qu'il n'est pas chantre ou professionnellement lié à une activité musicale ? Plusieurs éléments confortent la thèse d'un Chancelier auteur des poèmes mais aussi de leur mise en musique. Tout d'abord, il faut signaler que la très grande majorité de l'œuvre poétique qui lui est attribuée nous est rapportée dans des sources musicales ou concordantes avec celles-ci. Il n'existe que sept textes attribués à Philippe dans les

¹ Henri MEYLAN, « Les « Questiones » de Philippe le Chancelier », *Positions de thèses de l'École des chartes*, Paris, 1927.

² Ce total ne comprend que les compositions attribuées par les sources ainsi que quelques attributions modernes s'appuyant sur des données textuelles solides (intertextualité, allusion).

manuscrits et qui ne sont pas, par ailleurs, connus dans les manuscrits notés³. Les deux collections poétiques existantes sont intégralement concordantes avec les compositions musicales des sources principales de la musique parisienne confectionnées au XIII^e siècle. L'existence de collections rassemblant des textes ou des mélodies sous le nom de Philippe le Chancelier est également un fait assez exceptionnel. Peu nombreux sont les compositeurs médiévaux qui bénéficient d'une telle attention de la part des collecteurs ce qui témoigne du caractère exceptionnel du personnage et de l'œuvre telle qu'elle nous est transmise.

Les capacités musicales d'un personnage tel que Philippe le Chancelier peuvent poser question. On l'imagine aisément occupé à bien d'autres affaires qu'à la composition musicale. Que sait-il faire et comment l'aurait-il appris ? On ne sait pratiquement rien de la manière dont sont acquises les connaissances musicales dans les écoles du XII^e siècle, au moment où Philippe fait ses études. Ce n'est qu'à partir de l'émergence de l'Université que les informations à ce sujet deviennent plus précises⁴. Les statuts de l'Université de Paris, commandés par le Pape à son légat Robert de Courçon en 1215, délèguent l'étude des sciences du *quadrivium* aux jours fériés. Bien qu'importants par leur nombre, ces jours sont consacrés à des activités considérées comme marginales. Le contenu de cet enseignement musical semble avoir été essentiellement théorique. La pratique, quant à elle, s'apprend très certainement au contact de la liturgie côtoyée depuis l'enfance par les futurs maîtres dans le chœur. Philippe le Chancelier est le fils illégitime de l'archidiacre de Paris, lui aussi prénommé Philippe. Né dans le milieu ecclésiastique parisien, il ne le quittera presque jamais, ce qui peut expliquer son aisance à modeler la mélodie, notamment la monodie tant de fois entendue dans la liturgie. À Paris, le nombre exceptionnel des paroisses laisse augurer de la quantité de chantres et enfants de chœur qui peuplent la ville et emplissent son espace sonore bien au-delà de la liturgie. Cette imprégnation qui accompagne Philippe depuis son enfance est un terrain propice que viennent compléter les connaissances

³ Deux textes dans Florence, Laurenziana Plut. XXV.3 : *Missus Gabriel de celis* et *Virgo templum trinitatis* ; deux autres dans le manuscrit W88 de la Walters Art Gallery de Baltimore : *Que est ista que ascendit* et *Thronus tuus Christe Ihesu*. Un troisième texte de Philippe le Chancelier, *Ave gloriosa virginum regina*, se trouve dans ce même manuscrit. Cette pièce est notée comme conduit monodique dans Florence, Pluteus 29.1. D'autres séquences lui sont attribuées : *Ave dei genitrix et immaculata* (dans Munich, lat. 14940), *Phebus per dyametrum luna fugiente* (Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka, I. Q. 102) ou encore *Venite exultemus regnante* (Basel, Universitätsbibliothek, B XI 8). D'une manière générale, ces attributions sont mises en doute par des propositions contradictoires dans d'autres sources.

⁴ Olga WEIJERS, « La place de la musique à la Faculté des arts de Paris », *La musica nel pensiero medievale*, éd. L. MAURO, Ravenne, 2001, p. 245-261.

théoriques acquises dans le cadre du *quadrivium* et les compétences rhétoriques des sciences du *trivium*.

Il n'y a donc rien d'improbable à ce qu'un théologien apprécie la musique et possède les compétences nécessaires à la composition, bien au contraire. Le sermon sur le thème *Quomodo cantabimus*, publié dans le volume d'annexes, est extrait des *Distinctiones super Psalterium*, recueil de matière destinée à la prédication et confectionné par Philippe le Chancelier. Il permet de constater que l'auteur est familier des connaissances théoriques dispensées dans le cadre du *quadrivium* et qu'il les utilise volontiers comme argument dans le cadre d'un développement moral. Pour Philippe, le son est à l'image du monde, il se compose de deux principes opposés : la consonance et la dissonance. La mélodie, selon qu'elle monte ou descend est donc, par ses oscillations, une représentation du comportement humain. Un tel texte montre à quel point son auteur est convaincu du pouvoir intrinsèque des sons en matière d'éthique. Si le développement de la thématique musicale est suggéré par le choix de la citation (*Quomodo cantabimus*), la manière dont l'argumentation prend en compte et exploite la métaphore sonore laisse à penser que Philippe le Chancelier s'est confronté à cette matière, en travaillant à la mise en musique de ses textes.

Bien que la proposition qui consiste à considérer Philippe le Chancelier comme un compositeur à part entière soit valable, l'hypothèse inverse, à savoir l'éventualité de l'intervention d'une ou plusieurs autres mains pour la composition musicale, ne peut être complètement écartée. Quoi qu'il en soit, le fait que l'écrasante majorité des compositions poétiques de Philippe le Chancelier soit musicale n'est certainement pas le résultat du hasard. Cette prédisposition à la mise en musique atteste de la destinée lyrique des textes dès leur conception. La réalité de la contribution du Chancelier à l'étape musicale ne modifie pas la lecture que l'on doit faire des compositions : ce sont des textes inventés pour être chantés, de la même manière que la lyrique profane des troubadours et trouvères. Chez ces derniers, il ne fait pas de doute que mots et sons musicaux proviennent d'un même élan créateur et participent d'un même projet. Pourquoi en serait-il autrement de la lyrique latine ? L'idée d'une collaboration entre Philippe le Chancelier et un spécialiste pour la musique (pourquoi pas Pérotin ?) pour certaines ou l'ensemble des compositions ne remet pas en cause sa participation au projet musical. Le corpus fait appel à différents degrés de compétence en matière de composition musicale. Une partie significative des œuvres résulte de l'invention d'un

nouveau texte pour une partie musicale préexistante : il s'agit des prosules de conduits ou d'*organa*, des motets composés à partir de clausules, ou encore des conduits *contrafacta* utilisant des chansons profanes. Cependant, il reste une grande proportion du corpus poético-musical à être élaborée sur des mélodies nouvelles, ou du moins pour lesquelles on n'a découvert aucune mélodie originale. C'est dans le groupe des conduits, polyphoniques ou monodiques, que ces créations *ex nihilo* sont les plus nombreuses. Or le conduit est un genre difficile à définir, surtout pour la période du tournant du XIII^e siècle, si ce n'est en signalant un très fort rapport du texte latin et de la musique.

Partant du principe que texte et musique sont élaborés de concert comme deux parties d'un même projet, les compositions du corpus poético-musical procèdent de savoir-faire multiples touchant à la composition mélodique, la maîtrise de la langue latine et des techniques rhétoriques propres à l'écriture en vers rythmiques. Comment la relation entre les modes et méthodes propres aux domaines du texte ou de la mélodie se manifeste-t-elle et quelles sont les intentions qui les gouvernent ? Texte et musique obéissent à une démarche commune qu'il faut chercher à comprendre comme une seule et même *poétique* dont les modes opératoires peuvent être communs bien que diversifiés. Si le texte peut être compris en terme de rhétorique, alors la composition musicale doit, elle aussi, faire l'objet d'une telle analyse. Des questions se posent alors : comment la rhétorique proprement musicale est-elle manifeste ? Est-elle dépendante de celle du texte ou trouve-t-elle une expressivité qui s'ajoute et complète celle du texte ? L'élaboration du corpus implique l'utilisation de techniques, l'application de figures qui sont à découvrir dans les œuvres.

L'intérêt du corpus de Philippe le Chancelier ne réside pas seulement dans son attribution à un seul auteur, même si le fait est unique pour la période concernée. Le personnage est aussi prolixe dans d'autres domaines du discours. La relation entre le corpus musical et le reste de sa production est un domaine vaste qui a déjà fait l'objet d'explorations ponctuelles mais intéressantes. Les liens ne sont pourtant pas immédiats. Philippe le Chancelier ne pratique pas la citation d'un genre à l'autre et ne fait ni mélange ni confusion qui permettraient de montrer une communauté de pensée et d'auteur évidente. Il faut donc chercher plus en profondeur, dans les modes de pensées et les habitudes de construction des discours respectifs, d'éventuelles traces d'une identité de milieu, d'auteur ou de perspective. Effectuer une telle recherche sur l'ensemble de l'œuvre théologique et homilétique et l'ensemble du corpus poético-

musical est une tâche démesurée. Le nombre de textes à prendre en compte dont beaucoup sont inédits est trop important pour qu'une synthèse soit possible. Il est donc raisonnable de choisir et de restreindre les angles de lecture. Néanmoins, quelle que soit la taille du fragment étudié, il nous semble important de toujours chercher à tisser des liens et des points de passage avec les contenus, les objectifs, les méthodes et les savoir-faire à l'œuvre dans les différents domaines et genres de la production littéraire de Philippe le Chancelier. La mise en lumière de tels modes de fonctionnement n'est pas seulement révélatrice du travail de leur auteur, mais aussi des habitudes de penser de toute une communauté, celle des intellectuels parisiens à l'heure de la naissance de l'Université.

Un regard large porté sur l'ensemble des textes, sermons, poèmes lyriques et compositions musicales que les manuscrits nous transmettent attachés au nom de Philippe le Chancelier permet de dégager un aspect important et majoritaire de sa personnalité : il est, comme théologien et bien sûr comme prédicateur, très engagé dans la moralisation. Il n'est certes pas le seul à exprimer et faire entendre sa voix pour agir sur la pensée et le comportement de ses semblables, mais cet engagement prend chez lui la véhémence et la fougue d'un tempérament convaincu et passionné par la réalisation de son objectif. Le corpus poético-musical comporte, lui aussi, une part importante consacrée à la morale. C'est donc parmi ces textes que nous sélectionnerons un corpus d'étude, avec l'intuition que l'analyse pourra révéler des traits éclairant les modes de constructions et d'élaboration que l'on pourra comparer et confronter à ceux d'autres discours moralisateurs, principalement les sermons.

La démarche que nous suivrons détermine aussi le plan de cette étude. L'analyse individuelle de chacune des compositions sélectionnées en constitue le cœur. La première partie pose les bases et les connaissances préalables : dans un premier temps, nous dresserons un portrait de l'époque dans laquelle prend place le corpus poético-musical de Philippe le Chancelier. Acteur de l'histoire, Philippe est un personnage caractéristique du milieu des intellectuels parisiens. Il faut donc tracer les lignes principales qui font la spécificité du tournant du XIII^e siècle et du lieu qu'est Paris, capitale du royaume et cité scolaire de première importance. Les évolutions politiques et religieuses, notamment la revalorisation de la pastorale et de la communication du message moral par la prédication ou la poésie, sont des enjeux majeurs de cette période de mutation. Ils sont également à mettre en rapport avec l'émergence d'un corpus

lyrique consacré à la moralisation. Philippe le Chancelier, par la diversité de sa production, participe à cette vaste entreprise de réforme de la société. Ses œuvres en tous genres ont donc intéressé différents spécialistes et suscité des études variées. L'objet d'un deuxième chapitre sera de faire l'historiographie et le bilan de la recherche sur le personnage et l'œuvre de Philippe le Chancelier dans les différentes disciplines. Ce bilan sera plus approfondi lorsqu'il concernera les compositions qui prennent part au corpus étudié par la suite. Un tel exposé a pour objectif de comprendre quel est l'état des connaissances sur le sujet et comment celles-ci se sont constituées. Il pourra éventuellement signaler les manques ainsi que certains éléments qui mériteraient d'être réévalués. Enfin, un dernier chapitre nous permettra d'approcher le corpus poético-musical. La présentation des sources et les questions d'attribution sont un préalable indispensable à la délimitation de l'objet de notre étude. La sélection d'un petit ensemble cohérent de compositions proprement moralisatrices se met en place selon certains critères poétiques et linguistiques (le thème, la formulation et l'emploi de certaines figures caractéristiques) ou musicaux. Il nous a semblé intéressant de limiter le corpus à la monodie, pour tenter d'en comprendre les enjeux particuliers en matière de communication. Ainsi s'achèvera la première partie qui est à la fois un bilan et une ouverture vers les perspectives de lectures du chapitre suivant.

La seconde partie de cette thèse est une succession d'analyses. Les vingt conduits sélectionnés selon les critères présentés à la fin de la première partie sont donc observés un par un, selon l'ordre d'apparition dans la source principale, le manuscrit de Florence⁵. La démarche pourra paraître répétitive ou fastidieuse, mais elle a semblé nécessaire. Chaque conduit doit effectivement bénéficier de la même attention et la progression de l'analyse se déroule pour chacun de la même manière : les premières remarques concernent le texte, ses caractéristiques formelles et sonores. L'analyse de la mélodie se place au cœur de chacune de ces présentations, sans être complètement séparée de celle du texte. Il s'agit en réalité plus d'une observation du rapport texte-musique que d'une analyse strictement mélodique. Chaque chapitre se clôt par des considérations plus larges, sur le sens du texte, son intertextualité avec d'autres compositions musicales ou d'autres productions littéraires. Une telle succession de vingt chapitres implique certaines répétitions, mais aussi la mise en place progressive de certains concepts qui se précisent d'une analyse à l'autre. La construction de la partie

⁵ Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1, désigné par la suite par l'abréviation F.

est donc morcelée, mais se conçoit également comme une progression dans laquelle des notions dégagées dans un chapitre peuvent être approfondies au suivant. Malgré cela, il est indispensable de faire la synthèse de cet ensemble. C'est l'objet de la troisième partie. Certains détails mis en évidence dans les analyses successives seront repris et mis en perspective avec d'autres, de manière à dégager des traits communs et des modes opératoires valables pour l'ensemble ou la majorité des conduits. La mise en lumière des principes d'une rhétorique proprement musicale permet de comprendre comme le compositeur « fabrique » les conduits : quels sont ses savoir-faire, ses moyens techniques poétiques et musicaux, et comment il les adapte à ses objectifs. Enfin, nous nous interrogerons sur la valeur proprement moralisatrice de ces conduits. Comment parviennent-ils à convaincre et quels sont les points communs de ces savoir-faire avec ceux de la prédication ?

Partie I :

La Parole en musique, perspectives de lecture

Chapitre 1 :

Poésie et prédication à Paris au début du XIII^e siècle

Philippe le Chancelier correspond à l'image de l'intellectuel médiéval, telle qu'elle est définie par Jacques Le Goff :

« Savant et professeur, penseur par métier, l'intellectuel peut aussi se définir par certains traits psychologiques qui peuvent s'infléchir en travers d'esprit, par certains plis du caractère, qui peuvent se durcir, devenir habitudes, manies.⁶ »

Une certaine communauté de pensée et de méthode infléchit l'ensemble des productions littéraires et artistiques. L'organisation du savoir et des études engage les *intellectuels* dans la voie d'une culture au sens large. Un savant accompli est en effet censé maîtriser l'ensemble des domaines de la connaissance et les techniques discursives particulières à chacun. Philippe le Chancelier est un excellent exemple de cette culture fondamentalement pluridisciplinaire. Il exerce ses compétences dans les différents types et formes de discours, écrits ou oraux, que ses activités universitaires et cléricales impliquent. Les sources manuscrites rapportent au nom de Philippe le Chancelier une multitude de textes qui empruntent des formes et des proportions très variées : une somme, des sermons, des questions théologiques ou encore des poésies,

⁶ Jacques LE GOFF, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, 1957, p. 5.

soit autant de types de discours différents qui s'articulent autour d'une culture universitaire et de l'application de méthodes et de concepts hérités d'une éducation cléricale commune.

Cette production littéraire polymorphe est le reflet d'une vie active, en prise avec les réalités de son temps : la *Summa* témoigne d'un enseignement théologique, les sermons sont les traces écrites d'une pratique éminemment ancrée dans l'actualité et les circonstances dans lesquelles ils sont prononcés. Certaines des compositions poétiques font allusion à des événements historiques précis et sont l'expression d'un hommage ou d'une célébration. Philippe le Chancelier est donc un intellectuel « engagé » dans son siècle. Sa prise de parole, quelle qu'elle soit, est influente. Il agit pour la transformation de la société. Son activité et ses productions littéraires participent pleinement des mutations et évolutions qui caractérisent la fin du XII^e et le premier tiers du XIII^e siècle. C'est pourquoi notre étude commence par une présentation générale du contexte historique, culturel et littéraire, dans lequel nous placerons le corpus poético-musical de Philippe le Chancelier.

1.1 Le contexte culturel : Paris au début du XIII^e siècle

1.1.1 Les prémices d'un siècle de la parole

Les historiens Jean-Claude Schmitt et Jacques Le Goff désignent le XIII^e siècle comme le « siècle de la parole »⁷, par opposition à la suprématie du silence qui symbolise l'époque des monastères. L'expression « parole nouvelle » met en valeur l'extraordinaire épanouissement de pratiques orales qui ne sont pas réellement nouvelles mais connaissent un essor notable. La parole ecclésiastique, mais aussi celle des laïcs, est au cœur des préoccupations des maîtres, des théologiens et des ecclésiastiques. La parole est omniprésente, qu'elle soit la parole divine, le *Verbum* révélé par le Christ, ou la parole des Hommes. Dans un monde de culture orale, la parole équivaut au savoir puisque la connaissance se transmet par les mots. Tous les exercices scolaires convergent à la maîtrise de l'expression orale et au maniement de la langue latine. Les

⁷ Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT, « Au XIII^e siècle, une parole nouvelle », *Histoire vécue du peuple chrétien*, éd. Jean DELUMEAU, Toulouse, 1979, p. 257-279. « La parole nouvelle du XIII^e siècle est une parole horizontale plus individuelle et plus intérieure, mais aussi liée à de nouveaux auditoires, à de nouveaux métiers de la parole. » (p. 261).

ambitions nouvelles de l'usage de la parole au XIII^e siècle en font un outil de communication doué de pouvoir, pourvu que l'on ait étudié les arts du *trivium* dans les écoles ou à la Faculté des arts.

Depuis le dernier quart du XII^e siècle environ, le sacerdoce des clercs se recentre sur une prédication nouvelle, plus efficace et plus pratique. L'Université pourvoit l'Église de jeunes gens aguerris au maniement de la langue, car la pastorale exige désormais une plus grande formation intellectuelle pour ses missionnaires, tant leur devoir est élevé. La nécessité de dispenser un enseignement de qualité aux fidèles et les efforts déployés par les milieux cléricaux pour y parvenir trouvent leur aboutissement dans l'émergence des nouveaux ordres voués à la prédication que sont les Dominicains et les Franciscains. Leur installation réussie dans les principaux centres universitaires européens et leur rapide ascension témoignent de l'extraordinaire adéquation de la spiritualité et du mode de vie qu'ils proposent avec les aspirations de l'époque. La parole revalorisée n'est pas seulement publique ; elle est aussi intime, comme en témoigne l'obligation de la confession par le vingt et unième canon du concile de Latran IV (1215). Ferment de la société, une telle oralité exige l'adaptation des outils techniques et rhétoriques à ses nouveaux enjeux.

Paradoxalement, cette suprématie de l'oral dans les pratiques sociales des milieux savants se complète d'une forte croissance de l'écrit. La production des manuscrits prend des proportions encore jamais vues. Pour répondre à la demande des universitaires, la profession du livre s'organise pour augmenter le nombre des exemplaires en circulation. Le système des *peciae* qui permet de copier en même temps plusieurs exemplaires d'un même modèle augmente considérablement le nombre des manuscrits, notamment les ouvrages utiles aux étudiants des écoles parisiennes⁸. Singulièrement, plus l'oral se densifie et se complexifie, plus l'écrit lui est nécessaire. Éminemment oral, le XIII^e siècle l'est aussi par l'écrit, comme par complémentarité⁹.

Les prémices de cette particularité du XIII^e siècle se trouvent, comme il se doit, au XII^e siècle et participent de cette « renaissance » si souvent évoquée puis discutée par

⁸ Hugues V. SHOONER, « La production du livre par la *pecia* », *La production du livre universitaire au Moyen âge : exemplar et pecia, actes du symposium tenu au Collegio San Bonaventura de Grottaferrata en mai 1983*, éd. Louis-Jacques BATAILLON, Bertrand GUYOT et Richard H. ROUSE, Paris, 1988, p. 17-37.

⁹ Jacques LE GOFF parle du « chant du cygne de l'oralité » dans sa préface à la traduction française de l'ouvrage de Carla CASAGRANDE et Silvana VECCHIO, *Les péchés de la langue*, Paris 1991, p. 13.

les historiens¹⁰. Cette expression prend toute sa mesure lorsque l'on considère l'ampleur du phénomène scolaire et la profondeur des mutations suscitées par l'installation et le développement rapide des écoles urbaines¹¹. L'organisation de l'enseignement prend déjà la forme qui sera celle de la Faculté des arts. Les écoles parisiennes du XII^e voient affluer nombre de théologiens.

Dans les dernières décennies du siècle, parmi les maîtres, naît un courant ou une école de pensée dont l'influence va marquer les esprits et les pratiques cléricales des époques suivantes. Les effets de la pensée de ces réformateurs concernent principalement la manière d'envisager la mission et les devoirs du sacerdoce des clercs. La prédication est en première ligne pour agir dans la société et sur les fidèles. Elle doit ouvrir la voie du Salut en utilisant les outils et les arguments façonnés par les maîtres. Il s'agit en réalité plus d'une réévaluation des méthodes et des objectifs de la théologie et de l'exégèse enseignées dans les écoles, que la remise en question de leurs fondements mêmes. Pierre le Chantre est souvent désigné, à juste titre, comme le chef de file de ce mouvement, que les historiens ont coutume de nommer « école biblique-morale »¹². Son enseignement et ses écrits nous renseignent sur l'influence et le rôle initiateur qu'il a joué sur ce « cercle » théologique, bien qu'aucun sermon de son fait ne nous soit parvenu. Il considère que la théologie et l'explication du sens caché des Écritures ne doivent pas être tournées vers la seule contemplation et la spéculation, mais au contraire trouver leur application dans le siècle. Le théologien doit mettre sa science au service de la morale et son outil ultime réside dans la prédication. Dans son *Verbum abbreviatum* il explique l'usage qui doit être fait de la *sacra pagina*¹³. La célèbre distinction entre les trois étapes que sont la *lectio*, la *disputatio* et la *praedicatio* définit l'ampleur et les

¹⁰ Gérard PARÉ, Adrien BRUNET et Pierre TREMBLAY, *La Renaissance du XIIe siècle ; les écoles et l'enseignement*, Paris, 1933 ; Charles HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1933 ; *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, éd. Robert L. BENSON, Giles CONSTABLE et Carol D. LANHAM, Cambridge, 1982 ; Jacques VERGER, *La Renaissance du XIIe siècle*, Paris, 1996.

¹¹ Pierre RICHE et Jacques VERGER, *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, 2006, p. 83-145.

¹² Terme en usage depuis l'ouvrage de Martin GRABMANN, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, t. II, Freiburg, 1911, p. 467-501. Jean CHÂTILLON donne une synthèse parfaitement claire du sujet dans « Le mouvement théologique dans la France de Philippe Auguste », *La France de Philippe Auguste, le temps des mutations. Actes du colloque international organisé par le CNRS (Paris, 29 septembre-4 octobre 1980)*, éd. Robert-Henri BAUTIER, Paris, 1982, p. 881-902. L'ouvrage de référence sur Pierre le Chantre reste toujours John BALDWIN, *Masters, Princes and Merchants. The Social Views of Peter the Chanter and his Circle*, 2 vol., Princeton, 1970.

¹³ *Petri Cantoris Parisiensis Verbum abbreviatum : textus conflatus*, éd. Monique BOUTRY, CCCM 196, Turnhout, 2004. I, 1 : « *In tribus autem constitit exercitium sacre Scripture : in lectione, disputatione et praedicatione* ». Traduction : « L'exercice des Saintes Écritures se partage en trois : la lecture, la dispute et la prédication. »

objectifs des études bibliques. La lecture permet dans un premier temps de méditer et de commenter le texte. La dispute met en évidence et résout ses éventuelles contradictions ou obscurités. La prédication achève la démarche en mettant à profit les étapes antérieures. Elle est le but vers lequel doivent tendre les efforts du théologien, degré ultime de la science. Mais cet exercice de la parole n'est pas le seul moyen à disposition du clergé pour véhiculer l'enseignement moral révélé par le texte sacré. Le prédicateur doit avant tout montrer l'exemple par ses actes, tout comme le Christ l'a fait. La prédication idéale emprunte un langage simple, accessible et utile au plus large auditoire. Le contenu doit avant tout expliquer aux fidèles comment discerner les vertus et se protéger des vices. Tous les membres du clergé ont pour devoir de s'impliquer dans cette transformation morale de la société. Dispenser les sacrements, conseiller et prêcher sont les tâches des curés. C'est pourquoi Pierre le Chantre agit pour la formation des étudiants parisiens qui diffuseront l'enseignement du maître dans leurs futures charges et les paroisses éloignées. La situation intellectuelle du clergé paroissial, généralement peu éduqué et ignorant des discussions théologiques qui agitent les centres urbains, est en effet loin de convenir aux idéaux édictés par Pierre le Chantre. Le parcours de Foulques de Neuilly correspond parfaitement au modèle de transmission encadré par les écoles¹⁴. Élève zélé de Pierre le Chantre, il a ensuite su, par ses capacités oratoires hors du commun, être un prédicateur particulièrement efficace auprès de ses paroissiens.

Pierre le Chantre n'est ni le seul à prêcher pour la moralisation de la théologie, ni le premier à le faire. À sa manière, il poursuit les idéaux de la réforme dite « grégorienne », mouvement de réflexion interne à l'Église qui, dès le XI^e siècle, voyait dans le mauvais exemple des clercs les raisons de l'immoralité des fidèles. La simonie et le nicolaïsme sont les péchés sur lesquels se concentrent les critiques formulées à l'égard des ecclésiastiques. Cependant, l'influence de Pierre le Chantre sur son milieu et la diffusion de son enseignement par l'intermédiaire de ses illustres étudiants (Étienne Langton, Foulques de Neuilly ou encore Robert de Sorbon) permettent une évolution profonde et relativement rapide des mentalités. Certains théologiens s'appliquent à relire la Bible pour se la réapproprier, dans son contenu comme dans sa forme. C'est au même moment qu'Étienne Langton donne aux livres bibliques une capitulation proche

¹⁴ Franco MORENZONI, *Des écoles aux paroisses. Thomas de Chobham et la promotion de la prédication au début du XIII^e siècle*, Paris, 1995, p. 62-64 ; Alberto FORNI, « la 'Nouvelle prédication' des disciples de Foulques de Neuilly : intentions, techniques et réactions », *Faire croire. Modalité de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e et XV^e siècle*, Rome, 1981, p. 19-37.

de celle que l'on connaît actuellement. La manipulation, la mémorisation et la citation du texte deviennent ainsi plus aisées. Le texte sacré fait l'objet de diverses révisions et corrections qui occupent les savants pendant tout le siècle¹⁵. Les techniques d'exégèse et de critique textuelle font l'objet d'une codification plus stricte pour s'assurer de l'efficacité et de la rigueur de l'explication proposée. La démarche qui définit le commentaire selon quatre niveaux ou sens de lecture tend à se généraliser¹⁶.

Ce mouvement en faveur d'une théologie plus active peut sembler en contradiction avec la pensée plus dialectique de certains théologiens des écoles, héritiers de Pierre Abélard et Gilbert de la Porée. Deux visions de la théologie s'affrontent : d'une part une théologie comme science rigoureuse qui peut concurrencer le *quadrivium* et d'autre part une théologie appliquée qui permet de mettre à disposition de tous les enseignements de la *sacra pagina*. Cependant, dire que seul le dernier courant moral serait à l'origine des transformations de la prédication serait une simplification abusive. En effet, le courant dialectique joue lui aussi son rôle dans la définition de la prédication en tant que rempart aux doctrines hérétiques et reflète le besoin d'une argumentation solide quand il s'agit de défendre le dogme. Un auteur comme Alain de Lille en est une parfaite illustration : dialecticien parmi les plus doués de sa génération, il est aussi l'auteur de nombreux sermons ainsi que l'un des premiers *artes praedicandi*. Le climat parisien du dernier tiers du XII^e instaure donc de profondes mutations qui s'apprêtent à bouleverser les modalités de production du savoir et les contenus de la pensée médiévale.

1.1.2 Paris, une ville emblématique

Le passage du XII^e au XIII^e siècle se caractérise par des transformations profondes qui deviennent manifestes, affectant la physionomie des villes, la vie et les mœurs de leurs habitants. Ce que le XII^e siècle a porté en lui comme projets et aspirations prend tournure et aboutit à des réalisations concrètes, dès les premières décennies du XIII^e. Ce sont les nouveaux foyers culturels, les villes, qui éprouvent les plus grandes mutations. Paris, la capitale royale, est en première ligne de ces évolutions. L'année 1200 n'est pas seulement un chiffre charnière ; elle est, dans les faits que nous

¹⁵ Gilbert DAHAN, *L'exégèse de la Bible en Occident médiéval, XII^e-XIV^e siècle*, Paris, 1999, p. 175-190.

¹⁶ Henri de LUBAC, *Exégèse médiévale, Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, 1959.

rapporte la documentation, un moment où se précipitent et se condensent les changements divers qui augurent d'un temps fait de ruptures et de continuité¹⁷.

La cité se peuple et s'agrandit à une vitesse sans précédent. Au début du XIII^e, on suppose à cent mille le nombre des Parisiens, population qui place déjà Paris comme première ville du domaine royal. La croissance avait été entamée dès le début du XII^e avec le développement des écoles et le commerce que cet afflux de nouveaux citadins engendre. Mais ce n'est là qu'un début, puisqu'en l'espace d'un siècle, la démographie explose et double encore la population, estimée à deux cent mille à la fin du XIII^e siècle. Une bourgeoisie prospère côtoie au quotidien des étudiants venus de toute l'Europe pour profiter des conditions exceptionnelles de la ville. Une telle poussée démographique et économique s'accompagne de transformations de la physionomie urbaine. Les quartiers d'habitation s'étendent sur les deux rives et se densifient. Philippe Auguste fait construire une enceinte pour protéger militairement les habitants et une forteresse pour lui-même, tandis que l'évêque, Maurice de Sully, restructure l'île de la Cité, siège de la cathédrale et du pouvoir épiscopal. Pour accueillir la foule des fidèles, on reconstruit les églises en ruine ainsi que l'on crée de nouvelles paroisses¹⁸. Emblème de la croissance de la masse des laïcs qui assistent aux célébrations, la nef de Notre-Dame, terminée en 1200, est désormais plus large et permet au peuple de venir voir l'évêque officier.

Le projet de l'évêque Maurice de Sully s'inscrit dans un ensemble idéologique qui dépasse la portée du seul programme architectural¹⁹. Commencé probablement en 1163, il se poursuit bien après la succession de Maurice en 1196. L'élargissement des voies d'accès de la cathédrale par la création de la rue Neuve-Notre-Dame est bien plus qu'une nécessité matérielle. Elle permet certes un accès plus aisé au parvis de la cathédrale et facilite la circulation des processions. Symboliquement, elle munit l'île de la Cité d'une artère qui conduit le « troupeau » des fidèles vers le lieu du sacré et organise la ville comme la cité céleste. La rénovation de l'Hôtel-Dieu rappelle à chacun

¹⁷ L'ouvrage de John BALDWIN, *Paris 1200* (Paris, 2006), fait le portrait de la ville, de ses habitants et de ses dirigeants en concentrant l'observation sur la documentation produite autour de cette année charnière (antérieure ou postérieure d'une dizaine d'années). Voir aussi Monique BOURIN-DERRUAU, *Temps d'équilibres, temps de ruptures : XIII^e siècle*, Paris 1990.

¹⁸ Le détail des créations et restructurations des paroisses est donné par Jean LONGERE, « Maurice de Sully : l'évêque de Paris (1160-1196), le prédicateur », *Notre-Dame de Paris, un manifeste chrétien (1160-1230), colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 12 décembre 2003*, éd. Michel LEMOINE, Turnhout, 2004, p. 27-70.

¹⁹ Voir l'ensemble des interventions assemblées dans le volume *Notre-Dame de Paris, un manifeste chrétien (1160-1230)*...

la vocation caritative qui est celle de l'Église. Notre-Dame et les nombreuses paroisses qui balisent le territoire parisien sont à l'image de la hiérarchie ecclésiastique au niveau local : l'évêque à la tête d'une armée de prélats ayant pour mission d'encadrer la masse des laïcs.

Cet encadrement clérical passe aussi par la prédication, et il n'est pas anodin que Maurice de Sully soit à la fois l'entrepreneur du projet de la cathédrale et l'auteur de nombreux sermons, rassemblés dans un manuel de prédication au peuple très largement diffusé dans les sources manuscrites. L'évêque de Paris était effectivement très apprécié pour ses qualités d'orateur qui lui valurent, dit-on, la recommandation de Louis VII et l'obtention du siège épiscopal²⁰. L'intérêt pédagogique de ses 64 sermons modèles a certainement été ressenti par tous les prêtres, moins instruits que lui, mais tout autant désireux d'expliquer aux fidèles les préceptes des Écritures. La circulation d'une version vernaculaire remaniée du recueil de Maurice de Sully montre l'attrait qu'il a rencontré dans les milieux moins à l'aise avec la langue des écoles. Cependant, ce recueil est moins présent dans les milieux scolaires parisiens, où les outils inventés par Pierre le Chantre s'avèrent plus adaptés aux nouveaux impératifs de la prédication.

1.1.3 Le début du XIII^e et ses spécificités

La fin du XII^e siècle annonce et met en place les éléments qui constituent la prédication du XIII^e. Les deux figures de Pierre le Chantre et de Maurice de Sully ont, chacune à leur manière et selon les pouvoirs dont ils disposaient, ouvert la voie de la réforme et posé les termes d'un projet de société dont le prédicateur est le ferment. Cependant, des éléments nouveaux s'ajoutent à ces fondations et accroissent le sentiment d'urgence de la réforme des mœurs.

Les discours et les comportements hérétiques ont préoccupé les défenseurs de l'orthodoxie chaque fois que de telles doctrines ont été professées. Les nombreux écrits théologiques contre les hérétiques témoignent de l'importance accordée à la réfutation de leurs arguments dans le corps ecclésiastique. Au XIII^e siècle cependant, les dangers que représentent les Cathares ou les Vaudois sont ressentis de manière plus pressante. Les mouvements hérétiques prennent une certaine ampleur et drainent à eux toute une

²⁰ Anecdote racontée par ÉTIENNE de BOURBON dans son *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* (éd. Jacques BERLIOZ et Jean-Luc EICHENLAUB, CCCM 124, Turnhout, 2002).

frange de la société laïque insatisfaite du modèle de vie religieuse et de spiritualité que leur communique le pouvoir ecclésiastique romain. Au troisième concile de Latran (1179), le pape Alexandre III et toute l'assemblée réunie ont incité, dans le canon 27, à prendre les armes contre tous ceux qui mettent en péril le peuple chrétien par des idées hétérodoxes et réformatrices. La Croisade est tout autant une guerre extérieure qu'un combat à l'intérieur de la chrétienté. Cette exhortation est accentuée sous le règne d'Innocent III qui prêche à plusieurs reprises la Croisade contre les Albigeois²¹. À Paris même, la menace se fait ressentir d'autant plus forte qu'elle provient aussi de l'intérieur du clergé local. Les Amauriciens sont des prêtres qui se réclament d'Amaury de Bène, maître parisien à l'origine de théories prophétiques²². La condamnation en 1210 de treize de ses disciples montre la vigueur et l'urgence de la réponse de l'autorité ecclésiastique. La nécessité de la main mise sur l'encadrement du savoir et l'éducation des clercs paroissiaux devient flagrante. Les mesures sont prises pour que de telles doctrines ne puissent plus voir le jour et se diffuser. L'interdiction de la philosophie naturelle d'Aristote et de certains commentaires arabes dans les statuts de l'Université de Paris rédigés par Robert de Courçon (1215) est en partie une conséquence de l'affaire des Amauriciens. Dans les statuts du légat du Pape, l'interdiction de la lecture d'Aristote côtoie celle de trois doctrines hérétiques dont celle d'Amaury²³. Le contrôle de l'enseignement et l'assurance du respect de l'orthodoxie dans les écoles sont des éléments non négligeables du projet d'encadrement du clergé et par conséquent des fidèles par le pouvoir de l'Église, même si la liberté des enseignements reste l'une des caractéristiques les plus marquantes des Universités médiévales.

La croissance des grands centres scolaires urbains européens tout au long du XII^e siècle prend une tournure décisive dans le premier quart du XIII^e siècle. Bien que, localement, chaque cité connaisse ses particularités, le mouvement d'organisation de la population scolaire et la promulgation de statuts universitaires répondent à un besoin

²¹ Terme qui désigne les hérétiques du Sud-Ouest. Le terme « cathare » n'est pas utilisé par les médiévaux dans le contexte de cette Croisade. Voir Jean-Louis BIGET, « 'Les Albigeois', remarques sur une dénomination », *Inventer l'hérésie ? Discours polémiques et pouvoirs avant l'Inquisition*, éd. Monique ZERNER, Nice, 1998, p. 219-255.

²² Nicole BÉRIOU, *L'avènement des maîtres de la Parole, la prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, 1998, vol. 1, p. 48-71.

²³ « Qu'on ne lise pas les livres d'Aristote de métaphysique et de philosophie naturelle ni leurs abrégés, non plus que la doctrine de maître David de Dinant, ou de l'hérétique Amaury ou de Maurice d'Espagne. » Traduction de l'édition des statuts dans les *Chartularium Universitatis Parisiensis* empruntée à Luca BIANCI, *Censure et liberté intellectuelle à l'Université de Paris (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, 1999, p. 93. Sur Amaury et les interdictions d'Aristote, consulter particulièrement les pages 92-99.

d'unification ressenti dans toutes les villes étudiantes. Oxford et Paris sont les premières à se pourvoir de textes définissant les privilèges universitaires et limitant le pouvoir des autorités ecclésiastiques locales que sont l'évêque et le chancelier. Les statuts de 1215 rédigés à Paris par Robert de Courçon, sont le résultat d'un arbitrage commandé par Innocent III pour mettre fin aux luttes de pouvoir qui opposent les maîtres et l'autorité épiscopale dont dépendaient les écoles jusqu'alors. Ces statuts donnent raison aux maîtres et entérinent les dispositions prises dans les années précédentes par les maîtres et étudiants réunis en communauté, réglant eux-mêmes leur organisation. Rappelons que Philippe le Chancelier obtient sa charge auprès de l'évêque en 1217, soit peu de temps après que les pouvoirs du Chancelier sur l'Université aient été réduits.

Les statuts qui rendent effective l'émergence de l'Université en tant que corporation des gens du savoir posent également les bases du contenu des enseignements. Les méthodes pédagogiques ainsi que la classification des sciences et la division des connaissances sont peu différentes de ce qui se pratiquait dans les écoles du siècle précédent, modèle lui-même hérité de l'Antiquité. Cependant, la réglementation des cours et du cursus universitaire rend l'activité des maîtres plus rigide et spécialisée. L'accès au rang de *magister* est validé par un examen, la *licencia docendi*, qui vérifie l'acquisition des deux exercices scolaires que sont la lecture et la dispute. Si la prédication n'est ni une épreuve ni un exercice intégré au cursus, elle n'en est pas moins partie prenante de la vie des étudiants et de leurs enseignants, au point que le renouveau de ses modalités et de ses formes apparaît de manière tout à fait concomitante avec la naissance de l'Université. Les historiens parlent de « sermon universitaire » pour désigner les transformations techniques dans la manière d'élaborer le discours²⁴. Les jeunes clercs sont effectivement tenus d'assister aux discours prononcés par leurs maîtres tous les dimanches et lors des fêtes les plus remarquables du temporel et du sanctoral. Par cette observation et la prise de notes à l'audition (*reportationes*), les étudiants se forment à ce qui sera l'une de leurs principales activités lorsque, une fois les examens obtenus, ils recevront une charge ecclésiastique ou enseigneront dans les écoles et devront prêcher à leur tour. La forme du sermon est d'ailleurs celle que prend le discours d'*inceptio* que le tout jeune licencié prononce pour marquer son entrée dans

²⁴ Marie-Madeleine DAVY, *Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931 et Phyllis B. ROBERTS, « Medieval University Preaching : The Evidence in the Statutes », *Medieval Sermons and Society: Cloister, City, University*, éd. Jacqueline HAMESSE, Louvain-la-Neuve, 1998, p. 317-328.

la catégorie des maîtres²⁵. De plus en plus, la forme et les techniques du sermon se nourrissent et influencent le style des commentaires de la Bible au point de rendre floues les limites entre les genres. Il arrive effectivement que le commentaire prenne l'allure du sermon comme en témoignent les *Distinctiones super Psalterium* de Philippe le Chancelier²⁶. En quelques dizaines d'années, la prédication universitaire s'est munie d'outils et de savoir-faire mis en place par les idéaux et préceptes de la génération de Pierre le Chantre et de Maurice de Sully pour lesquels l'éducation morale des clercs et du peuple est le couronnement des études bibliques et la finalité de tout enseignement.

1.1.4 Les nouvelles formes de la prédication

L'homélie des périodes antérieures²⁷ se construisait à partir de citations longues, que l'orateur commentait oralement de manière linéaire, suivant une méthode proche de celle de la glose écrite des commentaires de l'exégèse. La prédication était réservée à l'évêque, à moins qu'il ne délègue cette tâche à des prêtres. L'auditoire des sermons était le plus souvent clérical. La prédication aux laïcs existait mais ne constituait pas une priorité de la mission sacerdotale, comme ce sera le cas à partir de la fin du XII^e siècle. Cette ouverture à un public plus diversifié marque la volonté d'enseigner aux fidèles et transforme fondamentalement les modalités de la prédication.

Renouvelée dans ses objectifs, la prédication voit ses formes et techniques considérablement modifiées. Désormais conçu comme un outil de communication orale, le sermon universitaire adapte à ses fins propres la rhétorique oratoire héritée de l'Antiquité. Cette évolution survient entre 1170 et 1210, ce qui n'empêche pas certains prédicateurs tardifs de continuer à pratiquer une prédication selon les formes traditionnelles ou de faire un mélange des nouveaux acquis et des habitudes. Philippe le

²⁵ Ces textes ont été étudiés par Nancy K. SPATZ dans sa thèse (*Principia : A Study and Edition of Inception Speeches Delivered before the Faculty of Theology at the University of Paris c.1180-1286*, Ph.D. Diss., Cornell University, 1992) ou dans des articles postérieurs (« Imagery in University Inception Sermons », *Medieval Sermons and Society*, op. cit., p. 329-342.)

²⁶ Voir Louis-Jacques BATAILLON, « De la lectio à la predicatio, commentaires bibliques et sermons au XIII^e siècle », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, LXX (1986), p. 559-574, repris dans *La prédication au XIII^e siècle en France et Italie*, Ashgate, 1993.

²⁷ Il arrive que les historiens désignent sous le nom d'« homélies » les textes relevant de la prédication linéaire ancienne, par opposition aux « sermons » qui sont les textes élaborés par les gens des écoles puis de l'Université. Il va de soi que cette distinction lexicale n'a rien de médiéval. L'usage des mots pour désigner les textes de la prédication est assez fluctuant d'un auteur à l'autre, mais le terme de *sermo* tend à s'imposer à partir de la fin du XII^e siècle. Voir Jean LONGÈRE, « Le vocabulaire de la prédication », *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge : Paris 18-21 octobre 1978*, Paris, 1981, p. 303-320.

Chancelier est un bon exemple d'une prédication encore souvent redevable des usages antérieurs, tout en intégrant certaines innovations.

Les sermons des prédicateurs de la génération de Pierre le Chantre ou d'Alain de Lille prennent pour thème une citation réduite par rapport aux pratiques antérieures. Le thème se compose généralement d'un verset, présenté en ouverture du sermon. Le verset est parfois choisi dans le texte évangélique lu juste avant dans la liturgie et, si ce n'est pas le cas, il présente un rapport sémantique évident avec la fête ou la circonstance. Il arrive aussi que le thème n'ait pas de rapport apparent avec la liturgie du jour et que l'orateur s'attache à faire surgir ce lien par une succession de comparaisons et de tours de langage habiles. Le sermon universitaire obéit à une structure très claire. Le thème est sectionné en trois parties qui peuvent, s'il est court, se réduire à un seul mot chacune. Les parties du thème dictent le plan du sermon. Chaque section ou mot fait l'objet d'un développement indépendant. L'importance du choix de la citation, déterminante pour la forme du discours, explique probablement que certains versets aient rencontré plus de succès que d'autres. L'exercice est effectivement plus aisé lorsque la citation est tripartite et que ses mots guident le discours vers une construction cohérente du raisonnement. L'annonce des divisions suit l'exposition du thème. Ce court passage est un moment clé de la rhétorique du sermon car il permet à l'orateur de faire comprendre la démarche formelle ainsi que le sens global de son exposé à son auditoire. Cette étape est l'une des seules où la rime et le rythme poétique sont acceptés pour améliorer la compréhension et la mémorisation du plan. Traditionnellement, les théoriciens de la prédication sont méfiants à l'égard de l'ornementation des mots²⁸. Si l'annonce des divisions (*divisiones*) est, progressivement, le lieu par où la poésie pénètre le sermon, c'est que le prédicateur y trouve un intérêt fonctionnel qui l'autorise à laisser de côté ses habituelles réserves. En effet, si le plan est clairement emmagasiné dans la mémoire, c'est tout le contenu qui s'y logera plus facilement. Les figures de rhétorique, les *colores*, d'abord timidement employées, deviennent de plus en plus fleuries et recommandées dans les traités à l'usage des prédicateurs²⁹.

²⁸ Michel ZINK, « La rhétorique honteuse et la convention du sermon *ad status* à travers la *Summa de arte praedicatoria* d'Alain de Lille », *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps. Actes du colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, 1980, p. 171-185.

²⁹ Thomas-M. CHARLAND, *Artes praedicandi, contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, 1936.

Le sermon peut être pourvu d'une introduction ou exorde, prononcée avant ou juste après le thème. Souvent appelée *prothème*, cette partie introduit un thème secondaire emprunté à la Bible ou aux Pères et fait fonction d'appel à la prière, au recueillement nécessaire pour l'audition du sermon. Elle s'accompagne des précautions rhétoriques de rigueur, exprimant la modestie de l'orateur et louant les qualités de l'auditoire. Les principes de la *captatio benevolentiae* ne sont pas une spécificité de la prédication médiévale et on les retrouve dans les traités rhétoriques depuis l'Antiquité. Cependant, dans le contexte de la pastorale, cette introduction permet d'affirmer l'importance et la hauteur de la mission que l'orateur se voit confiée et de placer l'auditeur dans les conditions d'écoute appropriées à la solennité du moment.

Vient ensuite le cœur du sermon, le développement de la citation par diverses techniques de *dilatatio*. Chaque terme de la citation fait l'objet d'un travail d'explication et d'enrichissement pour convaincre du sens moral du passage des Écritures cité en incipit. Les autorités et les raisonnements sont les deux moyens utilisés pour emporter l'adhésion de l'auditoire. Les méthodes peuvent être empruntées à l'exégèse, comme l'explication des mots par l'étymologie, l'interprétation des noms bibliques, les comparaisons et similitudes. Les développements selon les différents niveaux de sens d'un mot ou d'une expression sont aussi une méthode de commentaire qui se généralise au début du XIII^e siècle. Les *distinctiones* donnent pour un terme donné, tous les sens connus, généralement classés selon la progression désormais courante : sens historique ou littéral, sens allégorique, sens moral ou tropologique, sens anagogique. La production de recueils de *distinctiones*, dont ceux de Pierre le Chantre (*Summa Abel*) et d'Alain de Lille sont les premières contributions qui ont pour but de fournir aux prédicateurs des outils pertinents et pratiques pour mémoriser des outils servant à développer le corps du sermon. L'argumentation se construit donc ainsi sous la forme de « tiroirs », chaque sous-partie pouvant faire l'objet de divisions supplémentaires, enrichissant l'interprétation de la phrase prise comme point de départ. Le parcours de l'argumentation et les divisions successives à l'intérieur des parties sont toujours très clairement annoncés pour que la démarche n'échappe pas à l'auditeur.

Le recours aux autorités, majoritairement la Bible, mais aussi parfois les Pères, les théologiens ou les poètes, donne au discours une caution qui participe de l'entreprise de conviction et de moralisation. La citation du thème et les termes qui en sont dégagés sont traités comme des leviers qui convoquent d'autres citations, par analogie de mot ou

de sens. Ainsi, un réseau lexical se met en place, permettant au prédicateur de s'écarter du thème initial tout en inscrivant le discours dans une tradition textuelle qui consolide son argumentation et instruit son auditoire. Une telle construction du discours par analogies exige une très fine connaissance des textes. Le repérage dans ces réseaux est développé par l'habitude de lire, d'entendre et de méditer sur les Écritures. La mémoire peut être soulagée par le recours aux nouveaux outils que sont les recueils de *concordantiae* qui, pour chaque mot, citent toutes ses occurrences dans la Bible. Cette aptitude à « jongler » avec le texte n'est pas nouvelle mais est devenue plus technique et exigeante. La maturation de la culture biblique dans les écoles du XII^e siècle trouve ici une application pratique. Les recherches sur le texte, les traductions les plus justes ainsi que la capitulation des livres rendent possible cette maîtrise virtuose du texte sacré.

Le renouveau de la prédication et le désir de rendre le sermon accessible à un auditoire plus large incitent également les orateurs à ménager des moments de séduction dans leurs discours très techniques. L'exploitation des paraboles de la Bible est très appréciée car la narration permet une représentation mentale plus concrète des problèmes et des préceptes moraux présents dans le texte et, en conséquence, en facilite la mémorisation. Les prédicateurs ont bien compris l'attrait de la narration pour ménager l'attention, comme en témoigne la généralisation de l'usage de l'*exemplum*³⁰. Ces récits brefs, mettant en scène des personnages issus du quotidien, sont utilisés de manière interchangeable pour illustrer le propos moral et souvent eschatologique du sermon. Ils prennent place de manière privilégiée dans la dernière partie du sermon, au moment où l'attention de l'auditoire est la plus fragile, déjà lassée de ce qui a précédé. Ces *exempla* ont pour caractéristique d'être narratifs mais aussi véridiques, ce qui les distingue de la *fabula* et leur confère une autorité qui participe de la démarche de conviction. Ils nous parviennent collectés dans des livres à l'usage des prédicateurs qui y trouvent matière à illustrer leurs sermons. Ces recueils sont encore exceptionnels dans la première moitié du XIII^e mais leur multiplication croissante par la suite montre leur succès et leur utilité dans le cadre d'une démarche de prédication efficace.

Ces transformations profondes des formes et des dimensions de la prédication sont le résultat de la volonté de toucher de nouveaux auditoires et de rendre le discours plus convaincant. La réflexion sur le sermon en terme de rhétorique est un fait

³⁰ Claude BREMOND, Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT, *L'« exemplum », Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, 1982.

relativement nouveau à la fin du XII^e siècle. Il augmente tout au long des siècles suivants comme en témoigne le nombre des traités (*artes praedicandi*) ainsi que la spécialisation des outils livresques destinés à soulager le travail technique et la mémoire des prédicateurs³¹. La prise en compte de l'auditoire est sensible à différents niveaux. Les traités de prédication conseillent aux orateurs de s'adapter à leur public. La langue est le premier indice d'une prédication populaire. La prédication en langue romane s'intensifie³² bien que nombre de textes nous parviennent en latin avec les mentions *in gallico* ou *ad populum*. La version latine transmise par le manuscrit n'est donc pas, dans le cas de cette prédication populaire, celle qui fut dispensée et prononcée dans la réalité. Les étudiants responsables de ces notes ont probablement jugé plus utile pour eux-mêmes de transcrire en latin les mots de ce discours prononcé à destination du peuple, dans sa langue vernaculaire. L'adaptation du discours à l'auditoire est manifeste dans les sermons *ad status*, c'est-à-dire selon l'« état » du public. Il est recommandé de ne pas prêcher de la même manière devant une assemblée de clercs ou de laïcs. Dans la dernière partie de sa *Summa de arte praedicatoria*, Alain de Lille propose plusieurs exemples de sermons en précisant à quelles populations ils se destinent : *ad milites*, *ad oratores seu advocatos*, *ad principes et iudices*, *ad claustrales*, *ad sacerdotes*, *ad conjugatos*, *ad virgines* et pour finir, *ad somnoles*³³. Les collections de sermons *ad status* sont relativement peu nombreuses, puisqu'il ne nous en est parvenu que cinq, mais elles témoignent du souci de mieux prendre en compte les différents « types » qui composent la société des fidèles. Chez Jacques de Vitry, élève de Pierre le Chantre, cette préoccupation est particulièrement affirmée : sa collection de sermons *ad status*, composée entre 1226 et 1240, contient 74 textes dédiés à 39 états différents³⁴. Cependant, dans les exemples de prédication *ad status* qui nous sont parvenus, la prise en compte des circonstances et de l'auditoire n'affecte que le contenu (choix des exemples et des métaphores, recours à des proverbes et des expressions imagées) et non la forme qui reste celle que nous avons montrée plus haut. L'essor de cette prédication populaire accompagne et participe de la prise de parole des nouveaux ordres religieux

³¹ Franco MORENZONI, *Des écoles aux paroisses. Thomas de Chobham et la promotion de la prédication au début du XIII^e siècle*, Paris, 1995.

³² Michel ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, 1976.

³³ ALAIN de LILLE, *Summa de arte praedicatoria*, PL 210, col. 109-198.

³⁴ Carolyn MUESSIG, « Audience and Preacher: Ad status Sermons and Social Classification », *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, ed. Carolyn MUESSIG, Leiden-Boston-Cologne, 2002, p. 255-276.

dont la mission première est d'agir pour l'instruction des fidèles par leur exemple et leur parole. Les ordres mendiants sont très tôt implantés à Paris malgré les réticences de certains ; ils jouent un rôle actif dans les transformations formelles de la prédication, la production de manuscrits, de recueils ou d'outils. C'est dans ce milieu bouillonnant, où la langue est utilisée comme une arme pour émouvoir et convaincre, où les enjeux oratoires de la performance sont présents à l'esprit de tous les ecclésiastiques et éprouvés par l'ensemble de la communauté des fidèles, que Philippe le Chancelier élabore toute une série de miniatures poétiques et musicales, à l'intention de ceux pour qui la morale des sermons ne suffit pas.

1.2 La poésie latine morale, l'héritage de Philippe le Chancelier

Les thèmes abordés par la poésie latine dans son ensemble ne sont pas si nombreux. La déploration et la critique de mœurs, principalement celles de l'Église³⁵, y tiennent une grande part, aux côtés des sujets religieux, didactiques, antiques ou amoureux. Il n'est pas le lieu ici de faire le tableau de l'ensemble de la production poétique médiévale qualifiable de « poésie morale ». Il faut cependant bien noter que cette disposition à utiliser les vers pour dénoncer est courante, en plus ou moins grande proportion selon les époques. Au XII^e siècle, les lettres latines qui nous sont parvenues marquent un apogée de la poésie moralisatrice, tant par le nombre que la qualité des écrits³⁶. Les transformations dans les modalités de l'acquisition et de la diffusion du savoir jouent très certainement un grand rôle dans cette efflorescence littéraire. Les écoles urbaines particulièrement actives donnent à un plus grand nombre de clercs un niveau de culture et une maîtrise de la langue supérieurs à leurs aînés. Ces nouveaux intellectuels utilisent bien souvent leur science pour dénoncer, parodier et inciter à davantage de morale. L'observation des poètes s'exerce principalement sur leur propre milieu, celui des clercs, et en second lieu sur la société des fidèles. Le nombre des textes de sujets moralisateurs et d'auteurs s'adonnant à cette écriture est en nette augmentation

³⁵ Études générales : Joseph SZÖVÉRFY, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages : a Historical Survey and Literary Repertory*, 3 vol., Concord, 1992, Joseph de GHELLINK, *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, 2 vol., Bruxelles-Paris, 1946, Frederic J. E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 vol., Oxford, 1934, 2^{de} édition, 1957. Pour la poésie morale, voir Helga SCHÜPPERT, *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Munich, 1972.

³⁶ Helga SCHÜPPERT, *op. cit.*; Tuomas M. LEHTONEN, *Fortuna, Money and the Sublunar World : Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the « Carmina Burana »*, Helsinki, 1995.

au milieu du XII^e siècle, comme si les écoles avaient non seulement donné des outils linguistiques et rhétoriques, mais aussi façonné un esprit critique et impertinent³⁷. Cette inspiration de type « goliardique »³⁸ est bien le fait de nouveaux clercs qui participent de l'insatisfaction ambiante à l'égard de l'Église et de son autorité. Si la majorité de ces textes sont réprobateurs à l'égard de l'institution existante, le fond de la pensée reste à la valorisation d'un comportement plus moral, en accord avec la spiritualité originelle montrée par le Christ. En ce sens, cette production participe du long et large effort de réforme interne de l'Église que l'on nomme, de manière restrictive, la réforme grégorienne.

Les générations de poètes se succèdent : Hugues Primat et l'Archipoète, puis Pierre de Blois, Alain de Lille, Gautier de Châtillon, pour ne citer que les plus célèbres³⁹. Philippe le Chancelier hérite de cette tradition en produisant lui aussi un très grand nombre de poèmes moralisateurs. Pour les médiévaux, il est très clairement intégré à ce mouvement littéraire : les attributions confondent souvent ses textes avec ceux de Gautier de Châtillon, le manuscrit des *Carmina Burana* propose une anthologie de textes dont un grand nombre sont des poèmes moraux des auteurs qui viennent d'être cités.

Cependant, les poèmes moraux de Philippe le Chancelier présentent certaines caractéristiques propres. D'abord, le Chancelier n'est pas un poète moralisateur occasionnel. Le thème moral constitue en effet un pôle central dans sa production poétique. L'application de Philippe à s'exprimer en vers sur de tels sujets de manière intensive et presque exclusive marque en partie son originalité. La présence quasi systématique de mélodies sur ces textes le distingue des autres poètes chez qui la mise en musique n'est qu'occasionnelle⁴⁰. Le fait que le corpus de Philippe le Chancelier soit majoritairement transmis dans des sources exclusivement musicales est un élément significatif. Sa poésie est très certainement lyrique dès sa conception. Cette spécificité

³⁷ Pascale BOURGAIN, « Le tournant littéraire du milieu du XII^e siècle », *Le XII^e siècle, Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e siècle*, éd. Françoise GASPARRI, Paris, 1994, p. 303-323.

³⁸ Sur ce terme, voir p. 89.

³⁹ Peter DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1965 et « Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II », *The Medieval Poet and His World*, Rome, 1984, p. 281-339. Karl STRECKER, *Moralischsatirische Gedichte Walters von Chatillon, aus deutschen, englischen, französischen und italienischen Handschriften*, Heidelberg, 1929.

⁴⁰ Si l'on s'en tient aux informations fournies par les sources, neuf textes de Gautier de Châtillon se trouvent dans des manuscrits musicaux (4 conduits monodiques, 3 à deux voix et 2 à trois voix). Huit sont attribués à Pierre de Blois (tous monodiques sauf un). Les attributions proposées par les commentateurs modernes augmentent considérablement ces chiffres.

musicale invite à réfléchir sur les modalités de la transmission ou de la communication par voie orale de ces compositions. La musique est-elle un moyen d'améliorer la transmission, voire d'accentuer les « effets » de cette poésie ? La « vocalité », pour reprendre le terme de Paul Zumthor⁴¹, si particulière à cette poésie mélodique s'inscrit dans un temps et un espace qu'il nous revient de comprendre et de définir afin d'en saisir l'éventuelle efficacité en terme de communication orale. Cette évolution dans les moyens de communication est-elle le reflet de nouvelles préoccupations moralisatrices, sensiblement différentes de celles de ses prédécesseurs ?

⁴¹ Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, 1987.

Chapitre 2 :

Philippe le Chancelier, un bilan historiographique

Aujourd'hui, l'étude des productions littéraires attribuées à Philippe le Chancelier dans les sources se trouve partagée entre les spécialistes de différents domaines de recherche : philologues, latinistes, historiens, philosophes ou musicologues. Il nous est donc impossible de donner un aperçu complet et linéaire des recherches concernant Philippe le Chancelier. Il sera nécessaire de progresser par étapes, discipline par discipline, pour faire un tour d'horizon des travaux qui ont construit notre connaissance de Philippe le Chancelier et de sa production littéraire. Nous procéderons selon trois axes, en commençant par évoquer les travaux et les sources de ceux qui ont contribué à l'émergence du personnage historique en insistant sur la construction de l'image de poète et compositeur. Nous reviendrons ensuite sur les publications consacrées à sa production théologique et homilétique pour enfin faire le détail des travaux relatifs à son corpus poético-musical et en particulier aux conduits.

2.1. Le personnage et sa biographie

La biographie de Philippe le Chancelier est aujourd'hui assez clairement établie⁴². Des zones d'ombres persistent cependant à propos de sa naissance, sa jeunesse et ses études, en raison de l'absence de documentation. Dès son entrée dans la vie publique ecclésiastique, son parcours nous est mieux connu. Pourtant, la reconstitution de sa biographie a rencontré, dans un premier temps, quelques difficultés. Une confusion entre deux personnages prénommés Philippe a largement brouillé les pistes pour faire la part des productions de chacun. Il est arrivé que les deux soient confondus en une seule personne, nommée Philippe de Grève. En 1927, Henri Meylan est parvenu à faire la lumière sur l'existence de deux personnages distincts. Le premier est le Chancelier de Notre-Dame, auteur de la *Summa de bono*, de nombreux sermons et de pièces musicales. Le second porte le nom de Philippe de Grève. Il fut chanoine à Notre-Dame mais aucune trace de ses écrits ne subsiste dans les sources. Henri Meylan est décédé avant de pouvoir publier les résultats de son travail⁴³. C'est la raison pour laquelle la confusion sur l'identité de Philippe le Chancelier a perduré des années après sa mise au point. La trace la plus ancienne de cette erreur qu'Henri Meylan ait pu trouver se trouve dans l'édition des *Distinctiones* sur les Psaumes datée de 1523⁴⁴. L'imprimeur humaniste Josse Bade publie sous le nom de Philippe de Grève ce recueil de textes qui, en réalité, est l'œuvre de Philippe le Chancelier.

L'activité de Philippe le Chancelier est intimement liée à la naissance de l'Université de Paris : sa charge de chancelier de Notre-Dame fait de lui le délégué de l'évêque pour les questions d'enseignement. Sa place est centrale dans les différentes batailles et luttes de pouvoir qui entourent la naissance de l'Université parisienne et

⁴² Elle est détaillée par Niklaus WICKI dans son introduction à la *Summa de bono* (éd. *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de bono*, 2 vol., Berne, 1985, p. 11-28), de même que par Nicole BERIOU dans l'article consacré à Philippe le Chancelier dans le *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, 1983, t. 12, col.1289.

⁴³ Henri, « Les « Questiones » de Philippe le Chancelier », *Positions de thèses de l'École des chartes*, Paris, 1927. Niklaus Wicki publie quelques pages qu'Henri Meylan avait déjà rédigées pour une biographie de Philippe le Chancelier dans son introduction à la *Summa de bono* (*op. cit.*, p. 11-13).

⁴⁴ Josse BADE, éd. *Philippi de Greve cancellarii Parisiensis in Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*, Paris, 1523.

connaissent des moments forts en 1219 et surtout entre 1229 et 1231⁴⁵. Sa biographie est donc construite à partir d'éléments chronologiques assez fiables en raison du nombre de documents relatifs à son activité et les témoignages que sa personnalité a suscités⁴⁶. Il est ainsi possible de retracer les principales étapes de sa biographie, de ses études probables à Paris à la charge de Chancelier de Notre-Dame qu'il reçoit en 1217, en passant par son investiture à l'archidiaconat de Noyon. Les premières traces qui nous en parviennent datent de 1211, mais il peut avoir reçu cette charge beaucoup plus tôt, à partir de 1202. Ses déplacements en France sont attestés par les indications marginales de certains sermons. De plus, ses voyages à Rome ont laissé des traces dans la documentation de la Curie. Seuls les lieux et contenus de sa formation d'étudiants restent assez flous.

Dès le XIX^e siècle, les philologues et historiens se sont penchés sur le « cas » Philippe le Chancelier (ou de Grève). L'article de l'*Histoire littéraire de la France* de Pierre-Claude Daunou est une des plus anciennes présentations du personnage de Philippe le Chancelier⁴⁷. Les appréciations très négatives sur sa production littéraire et le ton méprisant de l'auteur témoignent de l'image que l'Histoire a gardé de lui pendant un temps : un homme sévère, obtus, entêté. Voici comment ses sermons sont décrits :

« Ses ouvrages n'ont pas joui, même de son temps, d'une réputation fort brillante ; ils sont aujourd'hui presque ignorés. C'étaient principalement des sermons et des commentaires sur les livres de la Bible. [...] Le chancelier Philippe a laissé de plus 336 sermons sur le psautier, deux ou trois sur chaque psaume [...] Ils consistent en explications mystiques, qui n'éclaircissent jamais les textes ; et quoique Henri de Gand les ait autrefois déclarés fort utiles aux prédicateurs, la vérité est qu'on ne saurait y puiser aujourd'hui aucune instruction réelle. On leur pourrait donner presque indifféremment le nom de sermons ou le nom de commentaires. ⁴⁸ »

Le regard porté sur la *Summa de bono* est aussi victime de certains préjugés :

⁴⁵ Hastings RASHDALL, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, Londres, 1936 ; Stephen C. FERRUOLO, *The Origins of the University. The Schools of Paris and their Critics. 1100-1215*, Stanford, 1985 ; Jacques VERGER, *Les Universités au Moyen Âge*, Paris, 1973 ; IDEM, *L'essor des Universités au XIII^e siècle*, Paris, 1997. Pour plus de détails sur la fonction du chancelier et l'action personnelle de Philippe, voir Astrik L. GABRIEL, « Conflict between the Chancellor and the University of Masters and Students at Paris during the Middle Ages », *Die Auseinandersetzungen an der pariser Universität im XIII. Jahrhundert*, Berlin-New York, X (1976), p. 106-154, et plus particulièrement p. 42-144.

⁴⁶ Reproduits dans les *Chartularium Universitatis Parisiensis*, éd. Henri DENIFLE et Emile CHATELAIN, I, 1889.

⁴⁷ Pierre-Claude-François DAUNOU, « Philippe de Grève, Chancelier de l'Église de Paris », *Histoire littéraire de la France*, t.XVIII, 1835, p. 184-191.

⁴⁸ Pierre-Claude-François DAUNOU, *op. cit.*, p. 189.

« Mais on a indiqué plusieurs copies d'une Somme de théologie composée par cet auteur. Cette compilation scolastique est du grand nombre de celles qui n'ont pas été jugées dignes de voir le jour.⁴⁹ »

On en trouve encore la trace de ces a priori en 1894 sous la plume de l'abbé

Féret :

« Avec un caractère comme le sien, ardent, tenace, jaloux de ses droits ou de ce qu'il croyait ses droits, c'était la lutte sur différents terrains : lutte avec l'université dont il faisait, à l'occasion, bon marché des droits ; lutte avec son collègue de Sainte-Geneviève dont il prétendait contester les prérogatives ; lutte avec les ordres mendiants qu'il s'obstinait à exclure du corps enseignant.⁵⁰ »

Cette réputation que les savants du XIX^e siècle semblent aimer décrire et propager prend sa source dans l'appréciation malveillante de certains médiévaux à l'égard de Philippe le Chancelier. Il est avant tout connu comme l'adversaire théologique de l'évêque de Paris Guillaume d'Auvergne qui jouit d'une plus grande popularité⁵¹. La querelle oppose Philippe, défenseur de la pluralité des bénéfices, à Guillaume qui souhaite limiter les charges des dignitaires ecclésiastiques dans un souci d'intégrité. Jusqu'à sa mort, Philippe, presque seul dans ce combat, soutient sa position devant des assemblées qui lui deviennent hostiles. Cette adversité lui a valu quelques médisances, principalement de la part de Thomas de Cantimpré. Le chroniqueur dominicain rapporte, entre autres, cette anecdote assez fantaisiste : le fantôme de Philippe serait apparu à Guillaume d'Auvergne pour lui promettre la damnation éternelle⁵². C'est cette réputation et celle tout autant injustifiée d'opposant à l'entrée des ordres mendiants dans l'Université qui prédomine encore au cours du XIX^e siècle et influence le jugement porté sur son œuvre⁵³.

Cette réputation n'a pas perduré, dès que les sources furent réexaminées dans la seconde partie du siècle. La découverte de la diversité des domaines dans lesquels le Chancelier a œuvré a peut-être déclenché l'adoucissement des jugements portés à son

⁴⁹ Pierre-Claude-François DAUNOU, *op. cit.*, p.191.

⁵⁰ Pierre FERET, *La Faculté de théologie de Paris et ses docteurs les plus célèbres*, I, Moyen Âge, (1894), p. 232-237.

⁵¹ Voir Noël VALOIS, *Guillaume d'Auvergne, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1880.

⁵² THOMAS de CANTIMPRE, *Bonum universale de apibus*, éd. George COLVENEER, Douai, 1627. Il semble fort peu probable que Thomas ait connu Philippe personnellement. Son ouvrage est d'ailleurs bien postérieur à la mort de Philippe (entre 1256 et 1263) ce qui peut expliquer la déformation des faits ainsi que la fantaisie avec laquelle ils sont rapportés.

⁵³ L'observation des sources et de l'attitude de Philippe à l'égard des ordres mendiants montre au contraire des intentions plutôt bienveillantes. Voir Robert E. LERNER, « Weltklerus und religiöse Bewegung im 13. Jahrhundert, das Beispiel Philipps des Kanzlers », *Archiv für Kulturgeschichte*, LI (1969), p. 94-108. Très récemment, l'auteur a complété le dossier : « Philip the Chancellor greets the Early Dominicans in Paris », *Archivum fratrum praedicatorum*, LXXVII (2007), p. 5-17.

égard. Dans les années 1860, les sources musicales des bibliothèques européennes sont explorées. Paul Meyer fait connaître le manuscrit de Londres (Egerton 274) et la possibilité d'attribuer à Philippe une liste conséquente de compositions en croisant différents témoignages littéraires ou philologiques⁵⁴. Léopold Delisle fait avec émotion la description du manuscrit de Florence et signale les talents poétiques, fraîchement découverts, d'un certain Philippe de Grève dont la contribution porte sur de nombreuses œuvres contenues dans ce manuscrit⁵⁵. Ainsi, les connexions sont établies entre les principales sources dans lesquelles se trouve le corpus poético-musical. Barthélemy Hauréau entreprend de faire justice à la réputation négative du Chancelier⁵⁶. Il assemble les documents historiques et réévalue la biographie et les écrits théologiques de Philippe. Cette entreprise a rapidement porté ses fruits, comme on le constate dans la présentation élogieuse que l'on peut lire sous la plume de Charles Langlois⁵⁷.

C'est donc cette génération de paléographes, philologues et musicologues français qui, durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, a travaillé à la découverte progressive de nouvelles sources et au commencement d'un réel travail scientifique sur les textes et le personnage de Philippe le Chancelier. La mise en évidence d'un corpus poético-musical joue un rôle important dans cette phase de redécouverte. En plus des sources manuscrites des œuvres, ils ont été guidés par deux témoignages historiques qui apportent des arguments de poids pour faire de Philippe une figure de la poésie lyrique et des pratiques polyphoniques de son temps.

Le premier de ces témoignages est parfaitement contemporain de la vie du Chancelier. Il émane de l'un de ses proches, le poète Henri d'Andeli. Probablement originaire de Normandie, celui-ci a fréquenté les milieux universitaires parisiens à partir du deuxième quart du XIII^e siècle où il a certainement connu Philippe. Son œuvre se réduit à quatre textes : la *Bataille des vins* (1223), la *Bataille des sept arts* (1236-1250),

⁵⁴ Paul MEYER, *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 2^e série, III, (1864), p. 253-259 et « Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe », *Romania*, I (1872), p. 190-215.

⁵⁵ Léopold DELISLE, « Discours prononcé à l'Assemblée générale de la société de l'Histoire de France le 26 mai 1885 », extrait de l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris, 1885, p. 21 sq.

⁵⁶ Barthélemy HAUREAU, « Philippe de Grève, chancelier de l'Église de Paris », *Journal des savants* (1894), p. 427-440. En introduction, B. Hauréau demande : « Est-ce l'éloge ou le blâme qu'il a mérité ? Puisqu'il s'agit d'un homme qui fit tant de bruit, la question est certainement intéressante. » Voir également *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale et autres bibliothèques*, Paris, 1885, t. XXI/2, p. 183-194.

⁵⁷ Charles V. LANGLOIS, « Le Chancelier Philippe », *Revue politique et littéraire, Revue bleue*, 5^e série, VIII (1907), p. 609-612 et 646-650.

le *Lai d'Aristote*⁵⁸ et le *Dit du Chancelier Philippe*⁵⁹. Ce dernier texte rend hommage et fait la louange de celui qui fut son ami et protecteur et qu'il tient en très grande estime. Le poète normand met en scène Philippe sur son lit de mort et rapporte ainsi ses dernières paroles :

*Dex, tes jugleres ai esté
Toz tens, et yver et esté.
De ma vièle seront rotes
En ceste nuit les cordes totes,
Et ma chançons dou tout faudra ;
Mais, se toi plaît, or me vaudra.
Dieus, or m'en rent lou guerredon ;
De mes pechiez me fai pardon :
Toz jors t'ai en chantant servi ;
Rent m'en ce que j'ai deservi. »[...]
Lors li Chanceliers s'arestut ;
Plus ne parla : transir l'estut.
Je ne di mie qu'il morist ;
Je diroie ançois q'il florist
Lasus es ciez par sa deserte.⁶⁰*

Les allusions à la composition lyrique et à la pratique musicale, soulignées dans le texte ci-dessus, montrent que le poète normand souhaite faire du Chancelier un artiste dévoué à son œuvre, même à ses derniers moments. Un peu plus loin, Philippe le Chancelier est présenté comme un trouvère, interprète de ses propres compositions et bon joueur de vièle :

*Ta chançon chanta bien et lut
Tant com il pot, tant com li lut,
A ta vièle viela.⁶¹*

Ces mentions qui tendent à faire du chancelier un trouvère voire même un « jongleur de dieu » relèvent très probablement de la pure littérature. La relation courtoise du trouvère à sa Dame et le service qu'il lui doit sont transposés dans le rapport du clerc envers Dieu. Le service courtois est une représentation du sacerdoce chrétien. Les attributs et aptitudes caractéristiques du jongleur deviennent symboliquement ceux du chancelier.

Le texte n'est pas pour autant dépourvu d'informations plus précises sur l'activité musicale du Chancelier. Dans le courant de son *Dit*, Henri d'Andeli

⁵⁸ L'autorité d'HENRI D'ANDELI sur ce texte est très contestée. Voir Alain CORBELLARI et François ZUFFEREY, « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli », *Revue de linguistique romane*, LXVIII (2004), p. 47-78.

⁵⁹ Alexandre HERON, *Œuvres de Henri d'Andeli*, Paris, 1881, reimpr. Genève, 1974 ou Alain CORBELLARI, éd. *Les Dits d'Henri d'Andeli*, Paris, 2003 (en deux volumes, l'un consacré à l'édition des textes et l'autre comportant une présentation et les traductions).

⁶⁰ Vers 46-54, 63-67 (éd. A. CORBELLARI, *op. cit.*, p. 92-93 ; traduction p. 90).

⁶¹ *Op. cit.*, vers 119-121, p. 94.

recommande Philippe à plusieurs saints, dont Catherine. À cette occasion, il mentionne le titre d'une composition, *Agmina milicie*, motet que l'on retrouve dans les sources musicales manuscrites :

*Ha ! dame sainte Katerine,
Virge pure, martire fine,
Lou Chancelier n'oblie mie,
Car molt te tenoit a s'amie. [...]
Un conduit ou il ne faut rien
Fist : Agmina milicie
Que li cler n'ont mie oblié.*⁶²

Le fait que le motet soit désigné comme conduit (*conduit*) montre l'instabilité du lexique musical, à une époque où les genres ne sont encore que des concepts très flous.

Le second témoignage de l'activité de Philippe le Chancelier comme poète est légèrement plus tardif, mais date toujours du XIII^e siècle. Dans ses *Cronica* de l'année 1247, le franciscain Adam de Salimbene fait le portrait d'un moine de son ordre aux multiples talents, un certain Henri de Pise. Clerc et prédicateur, Henri est aussi copiste, enlumineur, notateur, ainsi que compositeur et chanteur⁶³. Salimbene fait ensuite la liste des textes (*littera*) de Philippe le Chancelier sur lesquels Henri aurait apposé ses propres mélodies :

« *Item cantum fecit in illa littera magistri Phylippi cancellarii Parisiensis, scilicet :
Homo quam sit pura
michi de te cura.*

Et quia, cum esset custos et in conventu Senensi in infirmitorio iaceret infirmus in lecto et notare non posset, vocavit me, fui primus qui, eo cantante, notavi illum cantum. Item in illa alia littera, que est cancellarii similiter, cantum fecit, scilicet : Crux, de te volo conqueri et : Virgo, tibi respondeo et : Centrum capit circulus et : Quisquis cordis et oculi.

[...] *Item in hymnis sancte Marie Magdalene, quos fecit predictus cancellarius Parisiensis, scilicet : Pange lingua Magdalene cum aliis sequentibus hymnis cantum delectabilem fecit* »⁶⁴

⁶² *Op. cit.*, vers 169-172, 176-178, p. 96.

⁶³ ADAM de SALIMBENE, *Cronica*, éd. Guiseppa SCALIA, CCCM 125, Turnhout, 1999, p. 276 : « *Item sciebat scribere, miniare (quod aliqui illuminare dicunt, pro eo quod ex minio liber illuminatur), notare, cantus pulcherrimos et delectabile invenire, tam modulatos, id est fractos, quam firmos. Sollemnis cantor fuit.* »

⁶⁴ ADAM de SALIMBENE, *op. cit.*, p. 277 sq. Traduction : « Il [Henri de Pise] fit aussi la musique de ce poème de maître Philippe, Chancelier de Paris : *Homo quam sit pura, michi de te cura*. Et une fois, quand il était garde au couvent de Sienne, et qu'il était couché, malade dans son lit à l'infirmerie, et qu'il ne pouvait pas écrire, il m'appela, et je devins le premier qui nota le chant pendant qu'il chantait. Ainsi, en musique et en paroles, il fit le chant suivant, qui est encore du Chancelier : *Crux de te volo conqueri et Virgo tibi respondeo et Centrum capit circulus et Quisquis cordis et oculi* [...] De la même manière, il fit un chant délicieux avec les hymnes que fit le déjà nommé Chancelier parisien, c'est-à-dire *Pange lingua Magdalene*, et les autres hymnes suivantes ».

Les incipit cités sont bien des textes du Chancelier si l'on en croit les concordances avec d'autres sources musicales. Il s'agit d'un motet, des trois conduits dont deux sous forme de débats et d'une hymne. Salimbene commet pourtant une erreur à propos de *Virgo tibi respondeo* qui est en réalité le début de la cinquième strophe de *Crux de te volo conquiri*, cité juste avant. Cependant, l'erreur ne provient peut-être pas de lui. Le poème peut avoir été transmis en deux parties distinctes et indépendantes⁶⁵. De plus, la fin du passage signale une hymne dédiée à Marie Madeleine, dont l'authenticité a été fortement mise en doute⁶⁶.

Dans ces lignes, Philippe est présenté en qualité de poète. La composition musicale est attribuée au franciscain Henri de Pise. Aucune autre trace d'un franciscain portant ce nom à Pise n'a été trouvée. Pourtant, Salimbene insiste sur le grand talent de cet homme qui fut aussi son maître de musique. Cet homme est-il l'auteur des mélodies qui nous sont parvenues dans les sources de Notre-Dame ? Certainement pas, en raison de l'éloignement géographique et chronologique de ce moine et des sources connues. Rien n'indique si les mélodies que Salimbene a entendues de la bouche de celui qu'il tient pour un bon musicien sont des recompositions de l'invention de Henri ou plus simplement les mélodies originales, composées à Notre-Dame, qu'il ne connaît pas et qu'il croit l'œuvre de son confrère. Il est intéressant de constater que l'écho de ces compositions, qu'il ne s'agisse que des textes ou de l'ensemble, voyage bien au-delà du cercle parisien.

Dans un autre chapitre de sa chronique⁶⁷, Salimbene rend une nouvelle fois hommage au poète parisien, en citant dans son intégralité le texte du conduit *Inter membra singula*. La dispute des membres pour attribuer à l'estomac la responsabilité des dérèglements du corps est une métaphore de l'équilibre nécessaire des différentes

⁶⁵ C'est notamment le cas dans un petit manuscrit dominicain (Rome, Santa Sabina, XIV L3) où le conduit commence au folio 142, interrompu au folio 143 et repris au folio 148 sur la strophe *Virgo tibi respondeo*. Voir la présentation de cette collection p. 91

⁶⁶ Victor SAXER, « Les hymnes magdaléniennes attribuées à Philippe le Chancelier sont-elles de lui ? », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, LXXXVIII/1 (1976), p. 497-573.

⁶⁷ ADAM de SALIMBENE, *op. cit.*, p. 668-671, (année 1250). « *De conspiratione membrorum contra ventrem. Sic fit quandoque contra prelatum conspiratio subditorum. Quod mediante ratione et cordis consilio facta est pax inter ventrem et membra. Item vitam prelati et subditorum bene describit magister Phylippus cancellarius Parisiensis sub metaphora membrorum corporis dicens : Inter membra singula [...]* ». (Traduction : « De la conspiration des membres contre le ventre. Ainsi advint, un jour, la conspiration des sujets contre le prélat. Grâce à l'intervention de la raison et le conseil du cœur, la paix s'est faite entre le ventre et les membres. De même, maître Philippe, chancelier de Paris, décrivait bien la vie des sujets et du prélat, disant sous l'image du corps et des membres : *Inter membra singula [...]* ».)

parties de l'Église pour constituer un pouvoir équilibré. La réappropriation de cette image dans un contexte franciscain montre combien ont pu être appréciées et pérennisées les interprétations et métaphores de la société formulées par Philippe le Chancelier.

Ces deux témoignages ont permis d'ébaucher les grandes lignes d'un corpus poético-musical. Ils ne constituent pas pour autant une source documentaire fiable pour l'interprétation du rôle de Philippe le Chancelier dans la composition et la vie musicale. Poète, compositeur, interprète ? Les écrits d'Henri d'Andeli comme ceux d'Adam de Salimbene ne donnent pas de son activité musicale une image réaliste et exploitable pour comprendre quelle fut la part de création de Philippe dans les compositions évoquées. Sa contribution de compositeur n'est pas plus claire à la lumière de ces deux chroniques. Si l'on considère les dates et les lieux, Philippe le Chancelier est parfaitement contemporain d'une très grande figure musicale, celle de Pérotin. Il est même fort probable que les deux hommes aient été proches.

Si Pérotin est bien le *succentor* que l'on pense qu'il a été, alors il a pu travailler main dans la main avec le Chancelier à partir de 1217, à la surveillance de la bonne marche de la liturgie de la cathédrale⁶⁸. Le chantre délègue en effet à son sous-chantre (*succentor*) la partie la plus pratique de sa tâche. Le sous-chantre veille donc à la préparation du chœur et à la conservation des livres qui contiennent la musique. Le chancelier est, pour sa part, responsable des parties non musicales de la liturgie et des livres qui contiennent les textes et les lectures⁶⁹. Sous-chantre et chancelier sont les deux têtes pensantes et agissantes de la liturgie. Une collaboration musicale et poétique entre deux hommes habitués à travailler en complémentarité est donc une hypothèse parfaitement recevable, d'autant plus que certaines des attributions musicales à Pérotin

⁶⁸ Yvonne ROKSETH, éd. *Polyphonies du XIII^e siècle*, Paris, 1939, vol. 4, p. 50, Hans TISCHLER, « Perotinus Revisited », *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, éd. Jan LARUE, New York, 1966, p. 803-817 ; Craig WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge, 1989, p. 288-294. Selon la documentation observée par Craig Wright, *Petrus succentor* serait encore actif en 1238. Rudolf FLOTZINGER s'inscrit en faux contre cette hypothèse communément admise et propose l'identification de *Perotinus* avec *Petrus parvus*, chancelier de Paris de 1244 à 1246. Voir Rudolf FLOTZINGER, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*, Bern, 2007, p. 198-209.

⁶⁹ Les attributions et devoirs du chancelier dans le chapitre de Notre-Dame sont définis dans un document publié par Benjamin GUERARD, *Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris*, Paris, 1850, vol. I, p. 355-357.

font concordance avec les collections poétiques du Chancelier⁷⁰. Notons cependant que Philippe n'entre à la cathédrale en tant que chancelier qu'en 1217, alors que les *organa* sont pratiqués depuis vingt ans. *Petrus succentor* serait depuis la fin du XII^e siècle au service de l'évêque puis au chapitre de la cathédrale. Il ne reçoit la charge de sous-chantre qu'aux alentours de 1207⁷¹. Philippe n'est donc ni le premier chancelier avec lequel il travaille, ni le dernier. Cependant, cela n'empêche pas d'envisager qu'ils se soient connus avant, à Paris, pendant leurs études ou après.

Comment expliquer que Pérotin, pourtant bien moins bien connu dans les sources et les documents, ait à ce point surpassé la figure de son « collègue » dans la réception moderne et l'analyse du répertoire de la cathédrale ? Pour aborder cette question, il faut revenir sur l'historiographie de Pérotin pour comprendre comment les musicologues en ont fait le premier compositeur de l'Occident.

En 1865, Edmond de Coussemaker fait l'édition, entre autres, d'un traité anonyme qui mentionne l'existence des *magistri* Léonin et Pérotin⁷². De ces deux personnages, c'est le dernier qui a, dans un premier temps, le plus retenu l'attention des musicologues comme étant l'auteur des constructions des plus spectaculaires et élaborées de l'époque, les *organa tripla* et *quadrupla*. Les nombreux efforts pour trouver la trace biographique de Pérotin et les résultats concluants auxquels les musicologues sont parvenus montrent également un grand désir de faire émerger à notre connaissance des personnalités que l'on peut nommer. Or la biographie de Pérotin, même si les recherches sont parvenues à certains résultats, est encore marquée par l'incertitude d'une chronologie très imprécise.

L'importance et l'influence du travail de Friedrich Ludwig⁷³ pour la construction de nos connaissances et les présupposés de notre science sont désormais bien connues. Sa conception « évolutionniste » de l'histoire de la musique, héritée de la pensée positiviste, oriente sa manière de considérer la musique médiévale et se

⁷⁰ Les prosules d'*organa*, mais aussi le conduit monodique *Beata viscera*, cité parmi les œuvres de Pérotin par L'ANONYME IV et copié parmi les textes de la collection du manuscrit de Darmstadt (voir p. 79)

⁷¹ Cette chronologie de la carrière de *Petrus succentor* est proposée par Craig WRIGHT (*op. cit.*, p. 294).

⁷² Edmond de COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica Medii Aevi*, t. 1, Paris, 1865 ; Fritz RECKOW (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, 1967. Le traité désigné depuis E. de Coussemaker comme celui de l'anonyme IV, s'inspire de celui de Jean de Garlande. La mention des compositeurs Léonin et Pérotin est plus développée dans le traité anonyme, raison pour laquelle il est plus souvent cité à ce sujet.

⁷³ Friedrich LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 3 vol., Halle, 1910.

manifeste dans son travail et ses écrits. Pérotin est présenté comme le premier « compositeur » digne de s'inscrire dans la lignée des grands noms de la musique occidentale, dont Palestrina constitue un sommet. Son travail rigoureux de découverte, de description et d'analyse des sources a permis le démarrage des recherches sur la période sur des bases solides. C'est la raison pour laquelle son répertoire est toujours si souvent consulté et cité et son interprétation historique a fortement imprégné la musicologie médiévale du XX^e siècle.

Tous les musicologues ne se sont pas encore suffisamment détachés des conceptions léguées par cette musicologie allemande⁷⁴. Anna Maria Busse Berger, en introduction à son ouvrage sur la musique et la mémoire au Moyen Âge, montre comment la conception de Friedrich Ludwig s'est construite, en fonction de son éducation et sa formation, mais aussi de son héritage culturel allemand⁷⁵. John Haines développe cette critique et montre comment la situation culturelle et administrative de l'université allemande du début du XX^e siècle fournit un cadre idéal à Friedrich Ludwig pour l'élaboration de ses théories, ainsi que pour « faire école »⁷⁶. La suprématie de cette pensée se trouve renforcée par la faiblesse des administrations concurrentes, notamment celle de l'université française. Les conséquences de cette « hégémonie » allemande en matière de musicologie sont nombreuses et persistantes, et l'importance accordée à la figure centrale de Pérotin et aux sources qui transmettent ses compositions n'en est que l'un des aspects.

Quelles sont les conséquences de l'influence de Friedrich Ludwig et ses élèves⁷⁷ sur l'appréhension du personnage de Philippe le Chancelier ? Il n'a certes pas été ignoré dans le *Repertorium*, mais son rôle est réduit à celui d'auteur des textes mis en musique par d'autres compositeurs de Notre-Dame. Sa contribution poétique n'est, dès lors, plus du domaine de la musicologie. De plus, dans la pensée de Friedrich Ludwig la polyphonie apparaît comme un stade plus avancé que la monodie, héritage du Haut Moyen Âge et du chant grégorien. Les compositions du corpus de Philippe le

⁷⁴ Par exemple, l'ouvrage consacré à Pérotin, *Perotinus Magnus* (éd. Jürg STENZL, Munich, 2000) s'inscrit directement dans cette tradition. Hommage est rendu à Friedrich Ludwig en publiant en introduction un texte écrit en 1921 pour la revue *Archiv für Musikwissenschaft* (« Perotinus Magnus », III (1921), p. 361-370).

⁷⁵ Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2005. Ces critiques avaient déjà été formulées dans le commentaire de l'ouvrage *Perotinus Magnus* (éd. Jürg STENZL, *op. cit.*) dans la revue *Plainsong and Medieval Music*, XI (2002), p. 44-54.

⁷⁶ John HAINES, « Friedrich Ludwig's 'Musicology of the Future' : a Commentary and Translation », *Plainsong and Medieval Music*, XII/2 (2003), p. 129-164.

⁷⁷ Friedrich GENNRICH, auteur de nombreux travaux sur la monodie, figure parmi ses élèves.

Chancelier sont majoritairement monodiques, alors qu'à la même époque d'autres sont capables de produire de savantes polyphonies. Enfin, c'est le travail d'écriture, au sens moderne du terme, que Ludwig admire chez Pérotin. L'inventivité et la complexité des constructions annoncent l'art des grands maîtres polyphonistes, les seuls à transmettre par la musique, la pureté du sentiment religieux. En regard de cela, les œuvres composées à partir d'éléments préexistants (prosules, *contrafacta* de chansons profanes) font bien pâle figure. La démarche créatrice médiévale consiste généralement à emprunter, assembler et manipuler un matériau déjà existant. En cela, elle est radicalement différente de celle d'un artiste moderne. Cette distance conceptuelle est certainement responsable du fait que Friedrich Ludwig et ceux qui ont lu la musique de Notre-Dame avec les bases qu'il avait posées n'ont pas pu apprécier le travail de « composition » d'un Philippe le Chancelier.

Le positionnement de Philippe le Chancelier par rapport à Pérotin a donc amplement influencé le regard porté sur sa production poético-musicale et l'exploitation que l'on a faite des éléments de sa biographie. Mais les enjeux historiques de ces informations biographiques sont différents lorsque ce sont d'autres types de textes qui sont étudiés par d'autres disciplines, dans d'autres contextes épistémologiques. Or Philippe le Chancelier est un personnage aux multiples facettes, comme en témoigne l'hétérogénéité de sa production. Qu'en est-il du théologien ou encore du prédicateur ?

2.2 L'œuvre de Philippe le Chancelier, théologien et prédicateur

2.2.1 La recherche sur la *Summa de bono*

Les spécialistes en philosophie médiévale ont su voir l'importance de la pensée théologique de Philippe le Chancelier. L'édition critique complète de la *Summa de bono* est due à Niklaus Wicki en 1985⁷⁸. Cette publication fait date car, en plus de mettre ce texte long et complexe à disposition des chercheurs en une édition critique claire, bien des points sont clarifiés : biographie, tradition manuscrite et datation. Cela ne veut pas dire pour autant que cette édition marque le début de la réception moderne de la théologie du Chancelier. La *Summa de bono* était d'ailleurs déjà partiellement éditée⁷⁹ et ses aspects les plus novateurs avaient déjà été étudiés en profondeur⁸⁰.

Les relations de la somme avec la *Summa Duacensis*⁸¹ sont désormais clarifiées : ces fragments d'une somme théologique, collectés dans un manuscrit de Douai (Bibliothèque de la ville 434) présentent une parenté certaine avec la somme de Philippe, de sorte qu'ils ont pu être considérés comme le modèle de Philippe le Chancelier par les uns (notamment Palémon Glorieux) ou comme ébauche à la rédaction définitive que constitue la *Summa de bono*⁸². L'antériorité de cette dernière sur la *Summa Duacensis*, est proposée et fermement démontrée par Niklaus Wicki⁸³. Ainsi, la date de composition supposée de la *Summa de bono* est avancée vers 1225-1228, c'est-à-dire bien plus tôt que d'autres ne la situaient (peu avant 1236). C'est donc reconnaître une certaine précocité de la somme de Philippe, ce qui fait croître son importance dans le développement de la pensée préscolastique.

⁷⁸ Niklaus WICKI (éd.), *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de bono*, 2 vol., Berne, 1985.

⁷⁹ Éditions partielles de la Somme : Léo W. KEELER, *Ex Summa Philippi Cancellarii Questiones de anima*, Aschendorff, 1937 ; Palémon GLORIEUX, « Les 572 Questions du manuscrit de Douai 434 », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, X (1938), p. 123-152 et 225-267 ; Vittorio da CEVA, *De Fide, ex Summa Philippi Cancellarii, +1236*, Rome, 1961 ; Timothy C. POTTS, *Conscience in Medieval Philosophy*, Cambridge, 1980, p. 12-31 (traduction anglaise) ; Rollen. E. HOUSER, *The Cardinal Virtues : Aquinas, Albert, and Philip the Chancellor*, Toronto, 2004, p. 86-117 (traduction anglaise).

⁸⁰ Henri POUILLON, « Le premier traité des propriétés transcendantes, la *Summa de bono*, du Chancelier Philippe », *Revue néo-scholastique de philosophie*, XLII (1939), p. 40-77 ; Odon LOTTIN, « Le Créateur du traité *De synderesis* », *Revue néo-scholastique de philosophie*, XXIX (1927), p. 197-222 ; *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, 4 vol., Louvain-Gembloux, 1942 ; Walter H. PRINCIPE, *Philip the Chancellor, Theology of the Hypostatic Union*, Toronto, 1975.

⁸¹ Palémon GLORIEUX, « La *Summa Duacensis* », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, XII (1940), p. 104-135.

⁸² Victorin DOUCET, « À travers le manuscrit 434 de Douai », *Antonianum*, XXVII (1952), p. 531-580.

⁸³ Niklaus WICKI (éd.), *op. cit.*, p. 49-66.

En plus de l'édition de la somme, Niklaus Wicki apporte une contribution importante en publiant un ouvrage de synthèse présentant les thèmes importants de la théologie de Philippe⁸⁴. Chaque chapitre aborde l'un des thèmes traités dans la *Summa de bono*. Ces thèmes sont :

- la définition des « transcendants », ces principes premiers que sont l'Un, le Vrai et le Bien⁸⁵ ;
- le problème de l'éternité du monde⁸⁶ ;
- la nature des êtres et la substance des anges⁸⁷ ;
- la composition de l'âme et le rôle de la syndérèse et du libre arbitre⁸⁸ ;
- la connaissance et l'*intellectus agens*⁸⁹.

Il n'est pas le lieu ici, et cela dépasserait grandement nos compétences, de faire l'exposé de ces différents thèmes. Du point de vue de l'histoire des idées, il est important de noter que Philippe le Chancelier apparaît comme un conciliateur qui s'applique à faire une synthèse originale des autorités. Il appartient à cette première génération scolastique où l'on commence à constater l'intégration et l'assimilation de la pensée aristotélicienne. Son influence sur les théologiens est réelle concernant les questions exposées plus haut. On retrouve ses idées originales chez les plus grands penseurs du XIII^e siècle, notamment chez Albert le Grand et Thomas d'Aquin⁹⁰ mais aussi dans la philosophie franciscaine, chez Bonaventure entre autres⁹¹.

⁸⁴ Niklaus WICKI, *Die Philosophie Philipps des Kanzlers*, Fribourg, 2005.

⁸⁵ Le sujet avait déjà été traité par Henri POUILLON. Jan A. AERTSEN a approfondi la question dans « The Beginning of the Doctrine of the Transcendentals in Philip the Chancellor (ca. 1230) », *Mediaevalia, Textos e Estudos*, VII-VIII (1995), p. 269-286.

⁸⁶ Pour un exposé plus large du problème, voir Richard C. DALES, « Early Latin Discussions of the Eternity of the Word in the Thirteenth Century », *Traditio*, XLIII (1987), p. 171-197.

⁸⁷ Walter H. PRINCIPE, *op. cit.*

⁸⁸ Ce problème est mieux connu, grâce à Odon Lottin. Voir aussi Christian TROTTMAN, « *Comedit, deditque viro suo*. La syndérèse entre sensualité et intellect dans la théologie morale au tournant du second quart du XIII^e siècle », *Corpo e Anima, sensi interni e intelletto dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani e spinoziani*, Turnhout, 2005, p. 161-187.

⁸⁹ Niklaus WICKI, « Die 'intellectus agens'-Lehre Philipps des Kanzlers (+1236) », *Theologische Zeitschrift*, VL (1989), p. 160-174.

⁹⁰ Odon LOTTIN, « L'influence littéraire de Chancelier Philippe sur les théologiens préthomistes », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, II (1930), p. 311-326 ; voir aussi Jean-Pierre TORRELL, « La *Summa duacensis* et Philippe le Chancelier. Contribution à l'histoire du traité de la prophétie », *Revue thomiste*, LXXV (1975), p. 67-94.

⁹¹ Voir Christian TROTTMAN, *op. cit.*, p. 177 sq. Philippe le Chancelier est présenté comme l'initiateur de l'école volontariste franciscaine par son interprétation de la syndérèse.

2.2.2 Philippe le Chancelier, prédicateur

Le sermon médiéval est un document complexe. Son étude relève autant de l'histoire littéraire que des sciences historiques. La richesse qu'il représente est souvent difficile à cerner et à apprécier, ce qui explique probablement que cette matière littéraire ait attendu longtemps pour être considérée à sa juste valeur par les historiens. En effet, le texte est difficilement exploitable directement par celui qui cherche des informations sur la société et les Hommes à un moment donné. Le prédicateur n'a pas souci d'objectivité et l'interprétation des données historiques lues dans les sermons exige un certain recul.

À la fin du XIX^e siècle, alors que la majorité des savants s'accordent à trouver les sermons obscurs et sans valeur, plusieurs historiens se sont penchés sur la prédication médiévale⁹². Ils fournissent un important travail de défrichage, de recensement de la matière et du travail à accomplir. Dans *La Chaire française au Moyen Âge*, Albert Lecoy de La Marche fait part d'un enthousiasme certain à l'égard de la matière littéraire qu'il explore, tout en affrontant des problèmes historiques qui font encore débat aujourd'hui. La question de la langue des sermons est vivement posée. Les querelles naissent de la difficulté de comprendre la pratique effective de la prédication. Quel était l'auditoire des sermons latins et que comprenait-il ? C'est en effet le désir de donner une image vivante de la prédication réelle qui semble animer ces historiens. Ces travaux s'attachent également à restituer l'image de la société véhiculée dans les sermons en faisant le recensement des thèmes abordés. Leur tâche est donc double et immense, considérant les sermons tant par leur forme que par leur contenu. En dépit de la qualité et de l'intérêt suscité par ces recherches, peu d'historiens se sont immédiatement engagés dans les voies ouvertes par ces pionniers.

Pendant longtemps, les sermons sont appréciés pour les informations sur les événements historiques et les faits sociaux qu'ils relatent. L'observation littéraire et stylistique du sermon existe, signalant l'originalité du savoir-faire rhétorique des prédicateurs mais de tels travaux sont encore rares⁹³. Le tournant dans l'histoire de

⁹² Louis BOURGAIN, *La chaire française au XII^e siècle d'après les manuscrits*, Paris, 1879 ; Albert LECOY DE LA MARCHE, *La chaire française au Moyen Âge, spécialement au XIII^e siècle*, Paris, 1886. Le début de l'ouvrage présente tous les prédicateurs de la période. Philippe « de Grève » fait l'objet d'une courte page reprenant les éléments biographiques déjà connus (p. 94-95).

⁹³ Étienne GILSON, « Michel Menot et la technique du sermon médiéval », *Revue d'histoire franciscaine*, II (1925), p. 301-350, rééd. *Les idées et les lettres*, Paris, (1932), p. 93-134.

l'étude des sermons médiévaux est probablement dû au travail de catalogage monumental effectué par Johannes Baptist Schneyer⁹⁴. Les sermons y sont classés par auteurs ou par incipit (thèmes). Malgré certaines erreurs et omissions dues à la masse des documents pris en compte et l'immensité de la tâche, son *Repertorium* reste un outil indispensable pour tout travail sur la prédication, de telle sorte qu'il est possible de discerner deux époques dans la recherche : un avant et un après Schneyer⁹⁵. On y découvre que Philippe le Chancelier figure parmi les prédicateurs les plus prolifiques. Le répertoire dénombre pas moins de 723 sermons reliés à son nom par les sources.

Dix ans avant l'édition de son répertoire, Johannes Baptist Schneyer avait déjà publié une étude sur la prédication de Philippe⁹⁶. C'est, encore aujourd'hui, la publication la plus conséquente consacrée à ce prédicateur. Les sermons sont lus comme une source de renseignements sur l'époque et les mœurs observées par l'œil sévère du Chancelier de Notre-Dame. J. B. Schneyer cite d'ailleurs, en matière de préambule à sa recherche, un passage de l'historien français Charles Langlois où le prédicateur est comparé à un journaliste moderne⁹⁷. Le prédicateur, explique J. B. Schneyer, doit abandonner un temps la langue des écoles lorsqu'il prêche et ouvrir son cœur pour gagner celui de son auditoire. La critique des mœurs que l'on peut lire chez Philippe le Chancelier est donc un bon moyen de connaître la société. Les différents thèmes abordés dans la prédication du Chancelier sont présentés successivement. C'est aussi le caractère de Philippe, déjà l'objet de tant de commentaires, que Schneyer cherche à préciser. En cela il ne fait que conforter l'image de sévérité et d'homme de caractère assez peu sympathique transmise par la tradition historique.

Les recherches plus récentes des historiens de la prédication ont largement renouvelé le regard que l'on peut porter sur ces textes et la multiplicité des lectures qui peuvent en être faites. En effet, à partir des années 1970, la recherche qui se penche sur les sermons change ou plutôt élargit ses modes d'approche de la matière historique. Ce sont surtout les travaux de Louis-Jacques Bataillon qui inaugurent cette impulsion

⁹⁴ Johannes Baptist SCHNEYER, *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, 11 vol., Münster, 1972; les pages 818 à 869 du volume 4 sont consacrées à Philippe le Chancelier.

⁹⁵ Pour une approche historiographique de la recherche sur la prédication, voir Carolyn MUESSIG, « Sermon, Preacher and Society in the Middle Ages », *Journal of Medieval History*, XXVIII (2002), p. 73-91.

⁹⁶ Johannes Baptist SCHNEYER, *Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 30. Citation de Charles V. Langlois, *La vie en France au Moyen Âge de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle d'après des moralistes du temps*, Introduction p. XIV, Paris, 1925.

nouvelle⁹⁸. Le sermon est intégré dans un ensemble d'éléments qui informent à son sujet et enrichissent la documentation historique : le type de collection auquel il appartient, la nature véritable du document manuscrit (notes à l'audition, plan, projet ou collation a posteriori), le mode de transmission et l'utilisation de ce document écrit, les outils employés lors de son élaboration, les citations explicites et implicites. Le croisement de ces différents aspects du texte amène à mieux connaître la prédication telle qu'elle était prononcée et vécue. Le XIII^e siècle est, à cet égard, une période du plus grand intérêt car les formes et les modalités de la prédication sont fondamentalement modifiées⁹⁹. Malheureusement, il n'existe encore aucune étude générale s'appropriant l'immense corpus de sermons de Philippe le Chancelier et bénéficiant de cette lecture plus anthropologique.

L'édition complète des sermons de Philippe reste également à faire. Seule la *Summa super Psalterium* (ou *Distinctiones super Psalterium*) et ses 330 sermons font l'objet d'une publication ancienne¹⁰⁰. Les textes de ce recueil ne sont pas à proprement parler des discours prêchés, mais plutôt un assemblage de matériau pour la prédication sous la forme de sermons sur les versets des psaumes. Ces « sermons » adoptent des formes très différentes, ce qui en fait une collection très hétérogène. Il est certain que ces textes n'ont pas pu être prononcés en l'état. Pour ce qui est des sermons qui ont été vraisemblablement prononcés par Philippe le Chancelier en sa qualité de maître à l'Université, le nombre de publications qui lui sont consacrées est encore peu élevé au vu de la quantité et de l'intérêt de ces textes. Un certain nombre d'entre eux ont été publiés dans des articles qui s'accompagnent souvent de riches analyses (voir tableau 1 ci-dessous p. 51). Marie-Madeleine Davy a largement contribué à attirer l'attention sur l'intérêt de la prédication et de ses transformations au début du XIII^e siècle par son travail d'édition d'un corpus de textes bien défini localement et chronologiquement¹⁰¹. Elle fait également une présentation très complète de la prédication universitaire reflétée par son corpus : les occasions, l'enseignement et l'importance de la prédication à

⁹⁸ Les articles fondateurs du père Louis-Jacques BATAILLON sont rassemblés dans *La prédication au XIII^e siècle en France et en Italie : études et documents*, Aldershot, 1993.

⁹⁹ Les ouvrages généraux sur la période sont : Jean LONGERE, *La prédication médiévale*, Paris, 1983, et surtout Nicole BERIOU, *L'avènement des maîtres de la Parole, la prédication à Paris au XIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1998.

¹⁰⁰ Josse BADE (éd), *Philippi de Greve cancellarii Parisiensis in Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*, Paris, 1523. Nous tenons à remercier Nicole Bériou pour avoir fait réaliser et mis à notre disposition un microfilm et une saisie informatique de cette édition.

¹⁰¹ Marie-Madeleine DAVY, *Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931. Il s'agit de 84 sermons collectés dans le manuscrit BnF, n.a.l. 338. Notice sur Philippe le Chancelier : p. 125-128.

l'Université, les techniques de construction des sermons. Parmi les textes qu'elle publie, trois sont attribuées à Philippe le Chancelier, deux compris dans la collection du manuscrit Paris, BnF, n.a.l. 338 et un troisième d'un intérêt particulier pour la compréhension des grèves universitaires de 1229-1230¹⁰².

La multiplicité des lieux, des occasions et des auditoires pour lesquels Philippe le Chancelier a prêché est encore peu perceptible, tant il reste de sermons inexplorés. D'un point de vue formel, la prédication de Philippe le Chancelier appartient à une génération de transition. En effet, durant le XIII^e siècle, un certain nombre de règles de composition pour une prédication efficace se mettent en place. Les textes de Philippe ne correspondent pas encore aux standards de la prédication universitaire qui sont en cours d'élaboration et reflètent des manières de faire plus anciennes¹⁰³. Par exemple, l'usage du prothème, partie rhétorique qui fait matière d'introduction ne se rencontre que rarement dans ses sermons. En revanche, les commentateurs soulignent souvent l'intérêt des images et des métaphores qu'il développe¹⁰⁴. Pour les historiens de la prédication, la mise en évidence de ces réseaux d'images dans les sermons aide à construire l'histoire des mentalités. Par exemple, la prédication de croisade du Chancelier telle que l'étudie Nicole Bériou¹⁰⁵ nous éclaire plus sur les intentions profondes et les mentalités que sur les faits eux-mêmes. L'absence d'édition complète et de travail critique sur les textes reste cependant une difficulté certaine pour mener ce type d'étude thématique. Le

¹⁰² Il s'agit d'un sermon conservé dans le manuscrit d'Avranches, BM lat. 132 (f°340), très souvent cité d'après l'édition de M.-M. Davy. Il a très justement intéressé le musicologue Thomas B. PAYNE qui le compare à un conduit de Notre-Dame (« *Aurelianus civitas : Student Unrest in Medieval France and a Conductus by Philip the Chancellor* », *Speculum*, LXXV/3 (2000), p. 589-714). Pour l'histoire de l'Université, voir Louis-Jacques BATAILLON, « Les crises de l'Université de Paris d'après les sermons universitaires », *Die Auseinandersetzungen an der Pariser Universität im XIII. Jahrhundert*, Berlin-New York, 1976, p. 159-176, repris dans *La prédication au XIIIe siècle en France et en Italie : études et documents*, Aldershot, 1993.

¹⁰³ Nicole BÉRIOU, *op. cit.*, p. 158 : « Prédicateur formé au tournant du siècle, il [Philippe le Chancelier] garde certaines manières de faire propres à sa génération. Il recourt ainsi volontiers à la formule *sequitur* pour marquer la progression dans son explication du thème.[...] il préfère à l'exposition stricte du verset thématique un exposé ample, nourri de l'exégèse selon les quatre sens. »

¹⁰⁴ Voir les études sur des thèmes particuliers : Nicole BÉRIOU, « La Madeleine dans les sermons parisiens du XIIIe siècle », *La Madeleine (VIIIe-XIIIe siècle), Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, CIV/1 (1992), p. 269-340 ; « *Pellem pro pelle*. Les sermons pour la fête de saint Barthélemy au XIIIe siècle », *La pelle umana. The Human Skin*, Florence, 2005, p. 267-284. Carla CASAGRANDE, « Le calame du Saint-esprit, grâce et rhétorique dans la prédication au XIIIe siècle », *La parole du prédicateur, V^e-XV^e siècle*, éd. Rosa Maria DESSI et Michel LAUWERS, Nice, 1997, p. 235-254.

¹⁰⁵ Nicole BÉRIOU, « La prédication de croisade de Philippe le Chancelier et d'Eudes de Châteauroux en 1226 », *La prédication en Pays d'Oc (XII^e-début XV^e siècle)*, Toulouse, 1997, p. 85-109. Sur le même sujet, Christoph MAIER, « Crisis, Liturgy and the Crusade in the 12th and 13th Centuries », *The Journal of Ecclesiastical History*, XCVIII (1997), p. 626-657, avec de longues citations de sermons inédits en notes.

nombre des sermons édités est trop restreint pour que l'on puisse s'en contenter. Le tableau 1 donne les incipit des sermons publiés à l'occasion d'ouvrages ou articles consacrés à la prédication de Philippe le Chancelier :

Tableau 1
Liste des sermons de Philippe le Chancelier dans les éditions modernes

Incipit (thème et début du sermon) ¹⁰⁶	Références de l'édition	Rep. ¹⁰⁷
In <i>Johanne</i> , XIII : « Surgit ad coena et ponit vestimenta sua, et cum accepisset linteum praecinxit se. Deinde mittit aquam in pelvim, et coepit lavare pedes discipulorum, et extergere linteo quo erat praecinctus. » Dominus noster Jesus Christus de hoc mundo transiturus ad Patrem, duas virtutes videlicet caritatem et humilitatem discipulis suis commendavit, caritatem in coena, humilitatem in ablutione pedum.	Marie-Madeleine DAVY, <i>Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231</i> , Paris, 1931, p. 154-160.	181
In <i>Actus</i> , XII : « Misit Herodes rex manus ut affligeret quosdam de ecclesia, etc. » usque ibi « et de omni expectatione plebis Judaeorum ». In his verbis octo notantur : primum est qualiter diabolus sollicitus sit circa dejectionem praelatorum...	Marie-Madeleine DAVY, <i>Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231</i> , Paris, 1931, p. 160-166.	226
« Cum ierit vir ad dormiendum, nota locum ubi dormierit, veniesque et discooperies pallium qui operitur ex parte pedum et projicies te et ibi jacebis. » <i>Ruth</i> , III. Legitur in libro <i>de Natura Animalium</i> quod apes, licet multum diligant loca sua tamen si alvearia sua...	Marie-Madeleine DAVY, <i>Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231</i> , Paris, 1931, p. 167-176.	315
Dixit Dominus ad Iosue : « Leva clipeum qui in manu tua est contra urbem Hay, quoniam tibi tradam eam », Iosue VIII. Dicitur Ysais XXXIII : Angeli pacis amare flebant. Dissipate sunt vie, cessavit transiens per semitam, irritum factum est pactum ». Angeli pacis sunt sacerdotes et clerici, qui videntes pacem matris Ecclesie turbari flere debent amare, ...	Niklaus WICKI, <i>Die Philosophie Philipps des Kanzlers</i> , Fribourg, 2005, p. 181-188.	269
« Mulier amicta sole, luna sub pedibus eius, in capite eius corona XII stellarum clamat et cruciatur, ut pariat » Apoc. XII (1-2), quia iuxta verbum Is. (37-3) « dies tribulationis et angustie, correptionis et blasphemie dies hec, quia venerunt filii usque ad patrum et non est virtus pariendi ». Mirum autem unde cruciatur. Unde dolor in partu, cum ecclesie electio partui beate virginis debeat comparari.	Niklaus WICKI, « Philipp der Kanzler und die Pariser Bischofswahl von 1227/1228 », <i>Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie</i> , V (1958), p. 323-326.	193
Cum recumberet Iesus etc. (Mc 14, 3) <i>ecce mulier</i> , Luc VII (7, 37) etc. Primum pertinet ad solemnitatem sancti Victoris, secundum ad festum beate peccatricis, utrumque ad statum religiosi claustralis.	Nicole BERIOU, « La Madeleine dans les sermons parisiens du XIII ^e siècle », <i>Mélanges de l'École française de Rome Moyen Age</i> , CIV/1 (1992), p. 311-318.	219

¹⁰⁶ Les normes d'édition sont celles des éditeurs respectifs.

¹⁰⁷ Référence dans le *Repertorium...* de J. B. SCHNEYER.

<i>Aedificabunt tibi filii peregrinorum muros tuos, et reges eorum ministrabunt tibi. Isa LX. Quod hic dicitur ab Isaia est de Ecclesia Dei, et maxime pro illis locis qui sanctis aedificantur, et oblationibus eorum</i>	Damien VORREUX, « Un sermon de Philippe le Chancelier en faveur des Frères Mineurs de Vauvert (Paris) 1 septembre 1228 », <i>Archivum Franciscanum Historicum</i> , LXVIII (1975), p. 13-22.	329
<i>Dabo et ianitores ex eodem moco, etc. Osee II. Credebam me absoluerem de promissione facta, scilicet perficiendo sermonem quem inceperamus de beata Uirgine scilicet nubecula parua</i>	Jean LECLERQ, « Sermon de Philippe le Chancelier sur S. Bernard », <i>Cîteaux</i> , XVI (1965), p. 208-213.	342
<i>Sedens in cathedra sapiens princeps inter tres, ipse quasi tenerrimus ligni vermiculus impetu interfectit octoginta (II Reg. 23, 8). Verbum premissum dicitur de David et fortibus Israel in figura totius ecclesie, quantum ad caput et corpus</i>	P. Victorin DOUCET, « À travers le manuscrit 434 de Douai », <i>Antonianum</i> , XXVII (1952), p. 553-557 (édition partielle).	

Malgré ces quelques études et éditions, la prédication de Philippe le Chancelier reste un vaste territoire encore à découvrir.

2. 3 L'œuvre de Philippe le Chancelier, poète et musicien

Philippe le Chancelier est l'auteur des textes d'un grand nombre de compositions musicales intégrées aux sources du XIII^e siècle. La quasi-totalité d'entre eux nous est parvenue avec des mélodies dans des manuscrits musicaux. Au total, il s'agit d'un ensemble de 70 compositions musicales en tous genres portant des attributions dans des sources poétiques ou musicales : conduits monodiques et polyphoniques, motets ou encore prosules. Seuls sept textes lui sont attribués par des sources poétiques sans qu'on leur connaisse de concordance avec des manuscrits musicaux¹⁰⁸. Le corpus est donc à la rencontre de deux disciplines : les lettres latines et la musicologie. Bien que souvent unis par les œuvres qu'ils étudient, ces deux domaines communiquent assez peu et la recherche en interdisciplinarité n'a pas encore fait de ce corpus un objet d'étude privilégié. Bien souvent, les spécialistes en littérature latine taisent la présence de mélodies sur les vers qu'ils étudient. Lorsque cela n'est pas le cas, ils se limitent généralement à signaler l'existence de notation musicale dans certaines sources, mais ne se risquent pas à exploiter cette matière et à l'intégrer dans leurs analyses. De plus, si les historiens de la littérature latine s'accordent à reconnaître la qualité de la poésie du Chancelier, il n'existe aujourd'hui, aucune étude approfondie de

¹⁰⁸ Voir note 3, p. 7.

ces textes¹⁰⁹. Les musicologues, quant à eux, ne peuvent faire abstraction du texte, surtout lorsqu'il s'agit des *conductus*. Leurs observations littéraires consistent généralement en analyses descriptives des éléments de la poésie rythmique (forme, versification, rimes). Il arrive également que le texte soit utilisé comme une source d'informations historiques. Rares sont ceux qui ont pris en compte la valeur sonore de la poésie et son interaction avec la mélodie.

L'étude du corpus se présente de manière assez disparate. D'une certaine manière, on peut dire que Philippe le Chancelier est présent dans toutes les recherches sur le XIII^e siècle et l'« école de Notre-Dame », mais qu'il n'en est presque jamais le centre. En effet, seul Thomas Payne s'est attaché, dans sa thèse¹¹⁰ et dans les articles publiés, à faire de la figure du Chancelier, un sujet d'étude réellement musicologique. Ses travaux seront décrits par la suite. Avant cela, nous présenterons les ouvrages des éditeurs des textes et de la musique, ainsi que les différents commentaires qui ont, de près ou de loin, aidé à faire avancer notre connaissance du corpus poético-musical de Philippe le Chancelier.

2.3.1 Remarques sur l'édition du corpus poético-musical

Tous les poèmes du Chancelier ont été édités par Guido Maria Dreves et Clemens Blume dans les tomes XX et XXI des *Analecta Hymnica Medii Aevi*¹¹¹. Bien qu'ancienne, cette édition monumentale reste la plus complète et la plus accessible. Les sources ne sont pas encore toutes connues au moment de sa confection, si bien que les erreurs et les omissions sont nombreuses. La liste des textes de Philippe le Chancelier qui est proposée est bien plus longue que ce que les sources nous indiquent. Les auteurs

¹⁰⁹ Joseph SZÖVÉRFY, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages : a Historical Survey and Literary Repertory*, Concord, 1992, vol. 2, p. 501-509. Les ouvrages classiques sur la littérature latine sont Joseph de GHELLINK, *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, 2 vol., Bruxelles-Paris, 1946, et Frederic J. E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 vol., Oxford, 1934, 2^{de} édition, 1957. Ils sont élogieux à l'égard de la poésie de Philippe le Chancelier. Par exemple, Frederic Raby écrit : « *These poems of Philip, taken together, represent the highest achievement of non-liturgical religious verse.* » (*op. cit.*, p. 229). Pour ce qui est d'une étude complète du corpus poétique, même le travail de Peter Dronke, auquel il sera beaucoup fait référence, n'est encore qu'une approche (Peter DRONKE, « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medievali*, XXVIII (1987), p. 563-592).

¹¹⁰ Thomas B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School*, Ph.D. Diss., Université de Chicago, 1991.

¹¹¹ Guido Maria DREVES, Clemens BLUME, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, XX, XXI, L, Leipzig, 1886-1908.

justifient certaines de leurs nouvelles attributions par le fait que leurs textes ressemblent à ceux des attributions médiévales avérées. Néanmoins, les suggestions des éditeurs montrent une très fine observation du style poétique du Chancelier. De plus, quelques-unes des compositions sont transcrites en notation moderne.

Presque un siècle plus tard, l'hymnologue Joseph Szövérfy publie un volume consacré à l'édition des textes latins des conduits sur toute la période du Moyen Âge¹¹². Les textes ainsi assemblés sont très divers puisque les conduits des sources de Saint-Martial côtoient ceux de la période de Notre-Dame. La démarche que l'on découvre en introduction est intéressante. L'auteur cherche à classer cet immense corpus non pas selon des critères formels ou encore chronologiques, mais selon un classement thématique qui donne un aperçu du contenu de ces textes. Le problème de la fonction des conduits est posé, et cette édition montre des familles thématiques qui contribuent à mieux comprendre la diversité des conduits et leur usage supposé.

À ce jour, il n'existe aucune édition musicale complète du corpus en tant que tel. Pourtant la totalité des compositions existe en transcription dans diverses éditions dont la problématique n'est pas de présenter la musique de Philippe le Chancelier mais de mettre à disposition une anthologie consacrée à un genre ou une source. Tous les grands manuscrits du XIII^e siècle ont fait l'objet d'un travail de transcription. Nous présenterons d'abord les éditions des conduits car ce genre représente la plus grande part du corpus. Ensuite, seront évoquées les collections musicales où l'on peut lire les motets et prosules de Philippe le Chancelier.

L'édition la plus conséquente consacrée aux conduits est à l'initiative de Gordon A. Anderson et a pour titre *Notre-Dame and Related Conductus*¹¹³. L'édition monumentale fait suite à la constitution d'un catalogue très large qui classe par sources l'ensemble des conduits dits « de Notre-Dame »¹¹⁴. Ce catalogue est plus complet, mais moins clair que celui qui termine le volume de Robert Falck¹¹⁵. Le répertoire des

¹¹² Joseph SZÖVÉRFY, *Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters*, Ottawa, 2000.

¹¹³ Gordon A. ANDERSON (éd.), *Notre-Dame and Related Conductus, Opera Omnia*, 11 vol., Henryville, 1981.

¹¹⁴ Gordon A. ANDERSON, « Notre-Dame and Related Conductus, A Catalogue Raisonné », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, VI (1972), p. 153-230, et VII (1975), p. 1-81. Il est regrettable que ce catalogue raisonné soit aussi peu accessible et si compliqué à utiliser (à cheval sur deux volumes et sans répertoire des sources). Il aurait pu figurer en introduction à l'édition.

¹¹⁵ Robert FALCK, *The Notre Dame Conductus : A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1981.

conduits est ordonné selon un système de lettres de A à R, qui conjugue les critères formels et musicaux aux répartitions et concordances dans les sources. À l'intérieur de chaque classe, les conduits sont rangés selon leur apparition dans les sources. C'est le manuscrit W1 qui sert de référence pour organiser les familles, et en deuxième lieu, le manuscrit F. L'édition de l'ensemble des conduits s'organise selon les mêmes critères. Le tableau 2 fait la synthèse du contenu des onze volumes qui composent cette édition monumentale :

Tableau 2
Organisation du catalogue de Gordon A. Anderson

Classe	Contenu	Nombre de conduits	Vol.
A	conduits-motets transmis parmi les fascicules de conduits	13	I
B	conduits à 4 voix	3	
C	conduits à 3 voix dans les 4 sources centrales	8	
D	conduits à 3 voix dans les 3 sources centrales	4	
E	conduits à 3 voix dans les 3 sources centrales	14	
F	conduits à 3 voix <i>unica</i> dans les sources centrales	34	II
G	conduits à 2 voix dans 4 sources centrales	9	III
H	conduits à 2 voix dans 3 sources centrales	33	
I	conduits à 2 voix dans 2 sources centrales	35	IV
J	conduits à 2 voix <i>unica</i> dans les sources centrales	59	V
K	conduits monodiques dans le 10 ^e fascicule de F	83	VI
L	conduits monodiques dans les sources périphériques (<i>related</i>)	189	VII
M	rondeaux monodiques latins dans le 11 ^e fascicule de F	60	VIII
N	rondeaux monodiques latins dans les sources périphériques	45	
O	conduits à 3 voix dans les sources périphériques	51	IX
P	conduits à 2 voix dans les sources périphériques	48	X
Q	conduits dont seul le texte est préservé	73	XI
R	conduit dont seul l'incipit est préservé	49	

Les conduits de Notre-Dame forment ainsi un « répertoire » mis en évidence par un réseau de sources hiérarchisées dans leur proximité avec la cathédrale Notre-Dame. Le noyau central est formé par les compositions qui possèdent le plus de concordances dans les sources parisiennes¹¹⁶. Chaque volume se partage en deux temps : d'une part l'édition des textes, tous traduits en anglais, d'autre part l'édition musicale. Les commentaires critiques sont relégués en fin de volume. L'édition des textes s'accompagne souvent de courtes notes explicatives faisant preuve d'une grande

¹¹⁶ Cette conception des conduits est aujourd'hui largement nuancée par les musicologues qui insistent sur l'hétérogénéité de ce corpus et sur le fait que le manuscrit de Florence représente une collection largement étalée dans l'espace et dans le temps. Voir Nicky LOSSEFF, *The Best Concordances, Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York-Londres, 1994, chapitre 1.

érudition en signalant les citations des textes bibliques et patristiques¹¹⁷. Il est dommage que cet aspect n'ait pas été développé de manière plus systématique. La partie d'édition musicale est, pour sa part, très largement critiquée. Gordon Anderson applique en effet une interprétation excessive et discutable de la théorie des modes rythmiques aux conduits monodiques et polyphoniques syllabiques¹¹⁸. Hans Tischler, après avoir montré les défauts d'ordre pratique et méthodologique, explique les erreurs commises par Gordon Anderson dans la lecture rythmique modale des conduits¹¹⁹. La transcription en premier mode (longue-brève) de certains conduits amène à une méprise complète du rythme du texte, alors qu'un cinquième mode (à base de longues) présente un ensemble plus harmonieux. Cette édition est donc la plus complète mais aussi la plus contestable. Il faut, pour l'utiliser, faire abstraction du rythme indiqué par Gordon Anderson dans les passages syllabiques des conduits polyphoniques et dans tous les conduits monodiques.

Aucun éditeur n'a encore proposé de reprendre l'édition complète des conduits pour améliorer l'énorme travail de Gordon Anderson. Il existe cependant plusieurs contributions qui présentent des parties de l'ensemble. Hans Tischler a beaucoup travaillé à cette tâche. Donnant suite aux critiques formulées à l'égard des interprétations rythmiques de Gordon Anderson, il propose ses propres transcriptions des conduits monodiques dans *Conductus and Contrafacta*¹²⁰. Le rythme modal y est respecté en tenant compte des particularités du texte poétique pour le placement des longues, des brèves et des ornements. Il utilise de préférence un cinquième mode (longues régulières), là où Anderson avait choisi de transcrire le rythme dans un premier mode. L'ouvrage n'est pas à proprement parler une édition des conduits monodiques, mais une tentative de clarification sur le procédé du *contrafactum*. Après avoir envisagé différents types d'emprunts mélodiques, Hans Tischler dresse une liste de 41 « groupes » de chansons. Certains sont édités, présentant les différentes versions mélodiques et textuelles (latines et/ou vernaculaires) d'une même famille¹²¹. Ces

¹¹⁷ On retrouve cette érudition dans les articles de G. A. ANDERSON, « Texts and Music in 13th Century Sacred Songs », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, X (1979), p. 1-27 et « Symbolism in Texts of Thirteenth-Century Music », *Studies in Music*, IV (1970), p. 19-39.

¹¹⁸ Les problèmes posés par l'interprétation rythmique de ces compositions ainsi que l'historiographie de ce problème musicologique seront brièvement rappelés plus loin, p. 112.

¹¹⁹ Hans TISCHLER, « Gordon Athol Anderson's Conductus Edition and the Rhythm of Conductus », *In Memoriam Gordon A. Anderson*, vol. 2, Henryville-Ottawa-Binningen, 1984, p. 561-573.

¹²⁰ Hans TISCHLER, *Conductus and Contrafacta*, Ottawa, 2001, p. 157-322.

¹²¹ On trouve déjà cette démarche comparative dans l'ouvrage de Friedrich GENNRICH (éd.), *Lateinische Liedkontrafaktur. Eine Auswahl lateinischer Conductus mit ihren volkssprachigen Vorbildern*, Darmstadt, 1956.

échanges de textes et de mélodies sont la marque d'une cohésion culturelle internationale, que Hans Tischler compare avec la diffusion du style gothique. Le volume se termine par l'édition complète des fascicules 10 et 11 du manuscrit de Florence, en respectant l'ordre des compositions dans le manuscrit.

Quelques années avant Hans Tischler, Bryan Gillingham publiait un volume d'un tout autre parti-pris : son édition est une anthologie de pièces musicales latines non liturgiques, sans discrimination géographique ni temporelle¹²². Pour déterminer son répertoire, il ne se fonde pas sur la critique des sources comme d'autres l'ont fait avant lui, mais sur des considérations socio-culturelles, utilisant principalement le contenu des textes des conduits. Il fait part, dès l'introduction, des limites méthodologiques d'une telle anthologie. L'exhaustivité est impossible tant les limites proposées semblent malléables. L'auteur reconnaît que la confusion fréquente du sacré et du profane l'entraîne souvent à faire des choix qui peuvent être considérés comme subjectifs. Mais cette difficulté est l'intérêt même de l'entreprise. Son anthologie traite donc d'un ensemble de pièces beaucoup plus large que celui choisi par Gordon Anderson, mais laisse de côté tous les conduits à caractère liturgique et paraliturgique. Le travail de transcription de Bryan Gillingham est méthodique et précis. Il propose, pour la plupart des pièces, une notation « diplomatique » sans indication de rythme. Pourtant, il déclare rester intimement persuadé de l'application des modes à l'ensemble de la musique du XIII^e siècle. La corrélation entre la métrique antique qui gouverne cette poésie et l'application des modes ne fait, pour lui, aucun doute¹²³. Chaque conduit est présenté avec ses diverses variantes mélodiques dans les sources, constituant un outil musicologique d'une grande utilité. Dans ce cas, la transcription permet de suivre et de comprendre les différents « états » d'une mélodie au cours de la transmission écrite. Le troisième volet de son étude se donne pour but de resituer le contexte socio-historique de la musique éditée¹²⁴. Il cherche à décloisonner les différents répertoires qui étaient traditionnellement reliés aux catégories sociales : les milieux des clercs, des

¹²² Bryan GILLINGHAM, *Secular Medieval Latin Song : An Anthology*, Ottawa, 1993. Ce volume est accompagné de deux publications supplémentaires du même auteur : *A Critical Study of Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1995, et *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998.

¹²³ Bryan GILLINGHAM, *A Critical Study...*, « *There is strong evidence that much of the poetry serving this repertoire is metrical, that is constructed of temporally measured syllables structured in numerical ratios set within poetic feet.* » ; voir aussi la monographie du même auteur sur le sujet : *Modal Rhythm*, Ottawa, 1986.

¹²⁴ Bryan GILLINGHAM, *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998.

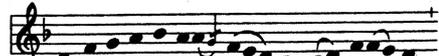
universitaires et de la cour s'interpénètrent sans cesse et la chanson latine est le résultat d'un va-et-vient culturel constant. Il montre à quel point le Moyen Âge se joue de la frontière qui a pu être établie entre les domaines du sacré et du profane.

Les différences de choix éditoriaux entre ces trois ouvrages sont loin d'être anodines et influencent la réception et l'interprétation moderne que l'on fait des œuvres. Selon que l'on utilise l'une ou l'autre de ces éditions, la lecture et l'appréhension du style des œuvres peuvent être très éloignées. Pour en témoigner, nous présentons ci-dessous un vers d'un conduit de Philippe le Chancelier tel qu'il est transcrit dans les trois éditions discutées auparavant :

Trois versions du conduit *O labilis sortis*, selon des choix éditoriaux différents

G. A. Anderson 
 I. O la - bi - lis sor - tis hu - ma - ne sta - tus!
 II. Quid i - gi - tur au - ra te po - pu - la - ris,

H. Tischler 
 I. O la - bi - lis sor - tis hu - ma - ne sta - tus.
 II. Quid i - gi - tur au - ra te po - pu - la - ris,

B. Gillingham 
 O la-bi-lis sortis hu - ma - ne sta - tus .
 Quid i-gi-tur au-ra te po-pu-la - ris .

La présence d'un rythme mesuré ou au contraire l'indétermination rythmique produisent bien évidemment un résultat sonore très différent. La scansion régulière du texte sur la mélodie met en rapport la langue poétique et la musique selon le principe de la durée. La rigueur rythmique qui s'impose à la lecture de la proposition de Gordon Anderson concentre l'attention sur cette alternance de notes longues et brèves, au détriment des autres dimensions sonores du texte. Celle de Hans Tischler atténue cet effet en régularisant les valeurs (cinquième mode rythmique) mais n'efface pas complètement l'impression de rigueur stylistique liée à la notation mesurée. La troisième propose un aspect visuel neutre qui n'applique aucune théorie préconçue et n'influence pas l'intelligence et la compréhension du couple texte/musique. C'est à chacun de se déterminer dans le contexte de la théorie modale, mais aussi de choisir le rendu sonore qui lui semble le plus approprié.

Hans Tischler a également entrepris une nouvelle édition des conduits polyphoniques. Les deux volumes intitulés *The Earliest Polyphonic Art Music* comprennent les 150 conduits à deux voix du répertoire¹²⁵. Les compositions suivent l'ordre du fascicule VII de F consacré aux conduits à deux voix. S'ajoutent ensuite les quelques conduits qui ne se trouvent pas dans ce fascicule mais dans d'autres sources centrales. Les principes d'interprétation des modes rythmiques sont les mêmes que ceux utilisés pour éditer les conduits monodiques (*Conductus and Contrafacta*). Le cinquième mode est privilégié dans les passages syllabiques, alors que les parties mélismatiques font un usage plus diversifié des modes¹²⁶.

Le corpus de Philippe le Chancelier attribué par les sources médiévales ne comprend que sept motets¹²⁷. Leur nombre peu élevé ne doit cependant pas masquer l'importance de cette contribution pour l'histoire du genre. Ils apparaissent dans les sources les plus anciennes de Notre-Dame, ainsi que dans les collections postérieures consacrées aux motets, ayant subi, entre-temps, des modifications comme l'ajout de texte ou de nouvelles voix¹²⁸. L'édition monumentale des motets a été, une fois de plus, réalisée par Hans Tischler¹²⁹. La matière musicale qu'il se propose de traiter est complexe car l'auteur souhaite faire figurer dans ses transcriptions tous les états de la transmission, c'est-à-dire les versions différentes d'une source à l'autre. Les manuscrits, très étalés dans le temps, sont classés par groupes chronologiques. Pour chaque composition, Hans Tischler fait apparaître l'ensemble des versions en superposant les systèmes et multipliant les informations sur la page. La consultation d'une telle édition s'avère parfois très compliquée. Pour un motet comme *In veritate comperi* qui est transmis dans neuf sources, presque chaque fois avec une disposition différente, la transcription critique exige une superposition de seize portées pour faire figurer chaque

¹²⁵ Hans TISCHLER (éd.), *The Earliest Polyphonic Art Music*, 2 vol., Ottawa, 2005.

¹²⁶ Les transcriptions de Thomas Payne, en annexe de sa thèse, font usage d'une notation non rythmique neutre pour la monodie et en valeurs égales dans les passages syllabiques des conduits polyphoniques. D'autres musicologues préfèrent avec lui, cette proposition diplomatique à l'égard du rythme de ces sections encore très imprécises du point de vue modal. Voir l'argumentation d'Ernest SANDERS, « Conductus and Modal Rhythm », *JAMS*, XXXVIII (1985), p. 439-469.

¹²⁷ On en compte huit, mais l'un d'entre eux (*In salvatoris nomine*), dans LoB, n'est qu'une version avec un texte supplémentaire d'un autre motet lui aussi attribué à Philippe (*In veritate comperi*).

¹²⁸ Le répertoire de Hendrik van der WERF (*Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Rochester-New York, 1989) est un outil indispensable pour connaître les transformations et la transmission des compositions.

¹²⁹ Hans TISCHLER (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270), A Complete Comparative Edition*, 3 vol., Yale, 1982.

variante¹³⁰. Pour disposer d'une simple transcription d'un motet dans l'une de ses versions, il est souvent plus simple d'utiliser les collections consacrées aux manuscrits. Toutes les sources consacrées aux motets du XIII^e siècle ont été transcrites¹³¹. La notation utilisée dans ces collections mensuralistes plus tardives suscite nettement moins de débats que dans le cas des conduits.

Philippe le Chancelier a également composé quelques prosules, c'est-à-dire qu'il a tropé certaines parties mélismatiques d'*organa* ou de conduits (*caudae*). Ces pièces sont peu nombreuses et ne font l'objet d'aucune publication particulière. Les prosules d'*organa* ne sont pas mentionnées dans l'édition monumentale de la musique mélismatique de Notre-Dame entreprise par Edward Roesner¹³². En revanche, comme les clausules sont copiées dans les sources aux côtés des motets ou des conduits, c'est dans les éditions consacrées à ces deux genres qu'il est possible de les lire en notation moderne¹³³. Ainsi, il n'existe à l'heure actuelle aucune des compositions du corpus poético-musical de Philippe le Chancelier qui n'ait été transcrite dans l'une ou l'autre des éditions citées.

2.3.2 Philippe le Chancelier dans les travaux musicologiques

Le XIII^e siècle et ses innovations musicales sont le sujet de nombreuses études qui témoignent de l'intérêt pour cette période centrale du Moyen Âge. Les productions spectaculaires que sont les *organa* ainsi que le nombre et la subtilité des motets expliquent certainement la fascination des musicologues pour ce siècle qui voit se construire les cathédrales et s'épanouir la scolastique. Un coup d'œil sur l'ensemble de la production musicologique consacrée à cette période montre que Philippe le Chancelier y est assez peu représenté. Emblématique de ce constat, l'ouvrage fondamental de Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris*, qui, même

¹³⁰ *Op. cit.*, n°36, p. 279-322.

¹³¹ Gordon A. ANDERSON (éd.), *Compositions of the Bamberg Manuscript*, CMM 75, 1977, IDEM (éd.), *Motets of the Manuscript La Clayette*, CMM 68, 1975, IDEM, *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099 (1206)*, 2 vol., New York, 1968. Yvonne ROKSETH (éd.), *Polyphonies du XIII^e siècle*, Paris, 1939.

¹³² Edward H. ROESNER (éd.), *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, 6 vol., Monaco, 1993-2003.

¹³³ Gordon A. ANDERSON (éd.), *The Latin Compositions...* et IDEM (éd.), *Notre Dame and Related Conductus...* ; Hans TISCHLER (éd.), *The Earliest Motets...*

s'il traite de tout le Moyen Âge (500-1500), n'en est pas moins centré sur la période la plus faste pour la cathédrale, le XIII^e siècle, offre une place très modeste à la figure de Philippe le Chancelier. À peine cinq pages lui sont consacrées, compilant des éléments biographiques déjà bien connus¹³⁴. Le travail de Thomas B. Payne qui sera évoqué à la fin de cette historiographie, est le seul à faire de Philippe le Chancelier l'objet d'une étude complète, touchant à tous les aspects de sa production musicale. Avant cela, aucune synthèse n'avait été entreprise et il fallait aller chercher les informations le concernant dans différents ouvrages et articles consacrés à ce que l'on longtemps appelé l'« école de Notre-Dame ».

Dès 1910, le musicologue allemand Friedrich Ludwig met en lumière le corpus poétique de Philippe dans son fameux *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*¹³⁵. Cet ouvrage fondateur sur les *organa* et motets de Notre-Dame étudie successivement les sources qui constituent le répertoire qu'il souhaite faire sortir de l'ombre. C'est la description du manuscrit de Londres, British Library, Egerton 274, qui lui permet d'évoquer l'existence de Philippe le Chancelier. Dès le titre du chapitre, le nom du Chancelier est donné mais il partage la vedette avec celui de Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris¹³⁶. Les différents témoignages de l'activité poétique de Philippe le Chancelier y sont exposés par le détail, ainsi que les sources concordantes avec le manuscrit de Londres. Les 28 compositions sont ensuite décrites. Pour chacune, Ludwig fait part de toutes les informations qu'il a pu assembler. Philippe est présenté en tant que poète (*Dichter*) sans que soit évoquée son implication possible dans la création des mélodies. Néanmoins, une très grande partie des connaissances concernant le corpus sont déjà exposées. Ce chapitre de l'ouvrage de Friedrich Ludwig reste aujourd'hui encore l'une des présentations les plus complètes sur le corpus et ses sources. Il fait le point sur les attributions et donne tous les éléments qui permettent de délimiter le corpus. Les principales zones d'ombre, les attributions douteuses et les rubriques problématiques sont d'ores et déjà signalées. La majorité de la recherche sur Philippe le

¹³⁴ Craig WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1500*, Cambridge, 1989, p. 294-300. C'est principalement en tant que collaborateur de Pérotin que Philippe est évoqué.

¹³⁵ Friedrich LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 3 vol., Halle, 1910.

¹³⁶ Friedrich LUDWIG, *op. cit.*, tome 1 A, chapitre IX, p. 243-267 : « *Der Pariser Kanzler Philippus (+ 1236) und der Pariser Bischof Wilhelmus als Motettendichter; weitere Motetten in London Br. M. Eg. 274 (LoB)* ». La participation de l'évêque Guillaume à la musique de Notre-Dame ne concernerait qu'un seul motet (*In veritate comperi*), selon le témoignage d'un manuscrit perdu. L'autorité de Philippe le Chancelier sur ce texte a été rétablie par Peter DRONKE dans « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medievali*, XXVIII (1987), p. 368.

Chancelier s'est amplement appuyée sur le « défrichage » conséquent de Friedrich Ludwig et suivra les questions qu'il a soulevées.

En effet, les recherches qui ont suivi l'école de Friedrich Ludwig se sont appliquées à discuter et compléter les informations collectées à l'observation des sources. Les problèmes d'attributions ont constitué la préoccupation principale des travaux sur Philippe le Chancelier. On peut y distinguer deux tendances inverses mais non contradictoires au sens où elles poursuivent le même désir de clarification : discuter les attributions médiévales ou élargir le corpus en proposant d'y intégrer des compositions jusque alors anonymes.

L'attribution à Philippe de trois hymnes en l'honneur de Madeleine est attestée par le témoignage du frère franciscain Salimbene¹³⁷, au moins pour l'une des trois (*Pange lingua Magdalena*). Les trois hymnes étant très intimement liées dans la tradition manuscrite, il était d'usage de les attribuer toutes trois au Chancelier. Mais cette contribution au répertoire liturgique est fortement remise en question, sources et chronologie à l'appui par Victor Saxer¹³⁸ qui préfère considérer l'attribution de Salimbene comme une erreur.

L'étendue du corpus est plus considérablement restreinte par l'hypothèse de Robert Falck qui doute de l'attribution de la collection entière du manuscrit de Darmstadt 2777 (Da)¹³⁹. En effet, la rubrique ne mentionne que la fonction de Chancelier et non le prénom de Philippe. De plus, aucune des compositions n'est concordante avec les autres sources portant l'attribution à Philippe (LoB et Prague) et le style en est assez différent. Fort de ces arguments, Robert Falck propose d'envisager un autre auteur à choisir parmi les chanceliers qui ont exercé à Notre-Dame. Cette suggestion est refusée par Peter Dronke qui montre l'unité du style littéraire entre les différentes collections.

¹³⁷ Voir citation du texte p. 39.

¹³⁸ Victor SAXER, « Les hymnes magdaléniennes attribuées à Philippe le Chancelier sont-elles de lui ? », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, LXXXVIII/1 (1976), p. 497-573. L'auteur fait appel à toute la tradition manuscrite de ces hymnes pour montrer qu'elles sont probablement antérieures à la carrière du Chancelier.

¹³⁹ Robert FALCK, *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1981, p. 115-119. Pour la présentation succincte de ce manuscrit voir p. 79.

En 1987, Peter Dronke propose de faire le point sur le corpus¹⁴⁰. L'objectif poursuivi par l'auteur dans cet article est de confirmer l'autorité de Philippe sur un certain nombre de compositions contenues dans les manuscrits et notamment le problème posé par Da et soulevé par Robert Falck¹⁴¹. En examinant les pièces de ces différentes sources, Peter Dronke relève des procédés stylistiques littéraires récurrents dans le corpus de Philippe le Chancelier. Il montre quelques-unes des figures répétitives, des jeux de mots et des subtilités langagières propres à cette poésie, les thèmes et images les plus utilisés. Cette analyse est le premier examen profond et argumenté des qualités stylistiques de la poésie du Chancelier. Ainsi, en généralisant certains traits stylistiques ou thèmes littéraires, Peter Dronke tente de conforter un certain nombre d'attributions jusqu'alors peu fondées et en propose de nouvelles. D'une manière générale, il tend à élargir considérablement le nombre des pièces attribuables au poète parisien. À la fin de son article, il propose une liste exposant successivement par sources toutes les pièces attribuées à Philippe (soit 66 pièces selon ses critères), celles que les sources lui attribuent mais pour lesquelles le doute persiste (15 pièces), puis vingt-deux propositions d'attributions nouvelles.

Le travail de Peter Dronke a très certainement incité à élargir encore le nombre des attributions. C'est dans d'autres textes ou dans d'autres compositions que l'on a cherché les éléments pour ces nouvelles propositions. Philippe le Chancelier a usé de différents types d'emprunt mélodique : motet à partir de clausule, *contrafactum* de chanson vernaculaire, prosule d'*organum* ou de conduit. Une des pièces les plus connues de Philippe, le conduit satirique *Bulla fulminante* est en réalité une prosule du mélisme final du conduit polyphonique *Dic Christi veritas*. Cette relation ainsi que la présence de ce dernier parmi d'autres conduits de Philippe dans les plus grandes sources, argumentent en faveur de son intégration au corpus du Chancelier¹⁴². Les emprunts mélodiques au domaine de la chanson profane peuvent créer des situations plus difficiles encore à interpréter. L'étude des variantes et de plusieurs courants de transmission ont permis à Robert Falck de démêler la complexité de la diffusion et les

¹⁴⁰ Peter DRONKE, « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medievali*, XXVIII (1987), p. 563-592. Cet article fondamental est reproduit dans le recueil *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*, Hampshire, 1991.

¹⁴¹ Peter DRONKE, *op. cit.*, p. 579.

¹⁴² Norbert FICKERMANN, « Philipp de Grève, der Dichter des *Dic Christi veritas* », *Neophilologus*, XIII (1927-1928), p. 71 et du même auteur « Ein neues Bischofslied Philipps de Grève », *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters : Ehrengabe für Karl Strecker zum 4. September 1931*, éd. W. STACH et H. WALTER, Dresde, 1931, p. 37-44.

modalités la création d'un *contrafactum*, le conduit *Nitimur in vetitum* à partir d'une chanson du Châtelain de Coucy¹⁴³.

Il est fréquent que les arguments qui permettent d'attribuer un texte anonyme à Philippe le Chancelier soient extra musicaux, résultant d'une recherche plus historique et littéraire que musicologique. L'un des premiers à avoir proposé une attribution en suivant une telle démarche est le musicologue et philologue Pierre Aubry¹⁴⁴. Il met en relation un passage de la chronique d'Albéric de Trois-Fontaines et deux compositions jusqu'alors anonymes. Le chroniqueur cistercien explique en effet que Philippe le Chancelier a fait le récit d'un événement survenu à l'abbaye de Saint-Denis en 1233, la perte et la restitution d'un clou, relique sacrée¹⁴⁵. Deux conduits traitent du thème du clou et de sa disparition (*Clavus clavo retunditur* et *Clavus pungens acumine*) et cette ressemblance thématique suffit à en suggérer l'auteur. Depuis, ces deux conduits sont généralement admis parmi les autres compositions de Philippe¹⁴⁶. Il existe d'autres travaux parus qui permettent d'élargir le corpus à des hymnes franciscaines ou encore à la célèbre chanson *Angelus ad virginem* en utilisant le témoignage d'un chroniqueur anglais¹⁴⁷. Il arrive aussi que les indices proviennent d'autres productions littéraires ou de documents historiques informant sur la biographie du Chancelier. Thomas Payne montre comment un conduit, *Aurelianis civitas* peut faire écho à l'un des sermons de Philippe¹⁴⁸. Écrits tous deux dans des circonstances historiques similaires mais à environ cinq ans d'intervalle (la fuite des maîtres et étudiants de l'Université de Paris à

¹⁴³ Robert FALCK, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIV (1967), p. 81-98.

¹⁴⁴ Pierre AUBRY, « Comment fut perdu et retrouvé le saint clou de l'abbaye de Saint-Denis », *Revue Mabillon*, II (1906), p. 185-192 et 286-300, III (1907), p. 43-50 et 147-182 et du même auteur « Un chant historique latin de XIII^e siècle : le saint Clou de Saint-Denis (1233) », *Le Mercure musical*, I (1905), p. 423-434.

¹⁴⁵ ALBÉRIC de TROIS-FONTAINES, *Chronica*, éd. G. H. PERTZ, *Monumenta Germaniae Historica*, Leipzig, 1925, p. 931.

¹⁴⁶ Voir la liste de Peter Dronke ou l'annexe à la thèse de Thomas Payne. Cette attribution a été remise en question par Anne Walters ROBERTSON, *The Service-Books of the Royal Abbey of Saint-Denis*, Oxford, 1991, p. 331-334. Pour de plus amples développements sur le thème de ces deux conduits, voir Anne-Zoé RILLON, « Entre conduits et sermons, variation autour de l'image du *christi clavus* chez Philippe le Chancelier », *Revue Mabillon*, XIX (2008).

¹⁴⁷ Ferdinand-M. DELORME, « Une prose inédite sur saint François », *La France Franciscaine*, tome X (1927), p. 201-203 ; Christopher PAGE, « *Angelus ad virginem*, a New Work by Philip the Chancellor ? », *Early Music*, XI/1 (1983), p. 69-70.

¹⁴⁸ Thomas B. PAYNE, « *Aurelianis civitas* : Student Unrest in Medieval France and a Conductus by Philip the Chancellor », *Speculum*, LXXV/3 (2000), p. 589-614. Le sermon en question est édité dans le célèbre ouvrage de Marie-Madeleine DAVY (*Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931). Le même type de démonstration pour le conduit anonyme dans les sources *Dogmatum falsas species*, est menée par David A. TRAILL dans « Philip the Chancellor and the Heresy Inquisition in Northern France, 1235-1236 », *Viator*, XXXVII (2006), p. 241-254.

Orléans), ils font appel aux mêmes images et au même vocabulaire pour inciter les étudiants à revenir à Paris.

L'observation globale des écrits musicologiques consacrés à Philippe le Chancelier montre que le problème des attributions s'avère être un point central des recherches sur le corpus poético-musical. En effet, dans la mesure où l'existence exceptionnelle d'un auteur constitue l'intérêt principal de l'œuvre, les discussions portent avec prédilection sur ce fait. Or, la fragilité de nos connaissances en la matière ne peut qu'inciter à la plus grande prudence. Quels que soient les textes et les sources, les attributions des rubriques dans les manuscrits doivent être considérées avec précaution : incomplètes, trompeuses ou tout simplement fausses, elles ont fourvoyé plus d'un lecteur moderne. La signature de l'auteur n'existe en effet que rarement dans les textes médiévaux si l'auteur ne parle pas directement de lui-même, et les attributions ne valent souvent que par la confiance qu'on leur accorde. Ce qui constitue l'originalité du corpus de Philippe le Chancelier, c'est-à-dire la possibilité de nommer son auteur, est donc aussi l'une de ses difficultés car les justifications et les irrémédiables zones d'ombre sont un débat dont il est difficile de s'écarter.

Les attributions modernes qui prennent pour argument des évidences historiques ou des témoignages médiévaux semblent certes plus fiables que celles qui se fondent sur des remarques purement stylistiques, mais elles demeurent des propositions ou des hypothèses. C'est à partir de cet état du corpus, instable et plein d'incertitudes que Thomas B. Payne a travaillé, tant dans sa thèse, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School*¹⁴⁹ que dans ses articles.

Le premier article qu'il publie, en 1986 avant l'achèvement de sa thèse, lui permet de faire le point sur le corpus et l'état des connaissances, ainsi que de montrer l'importance de Philippe le Chancelier dans la vie musicale de Notre-Dame¹⁵⁰. Il dévoile l'origine de la mélodie d'une des compositions du corpus : *Associa tecum in patria*. Jusqu'alors comptée parmi les conduits monodiques, cette œuvre est en réalité la prosule d'un *organum* attribué à Pérotin, le répons *Sancte Germane*. Le texte de Philippe célèbre saint Éloi. Thomas Payne montre les liens forts qui unissent la liturgie

¹⁴⁹ Thomas B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School*, Ph.D. Diss., Université de Chicago, 1991.

¹⁵⁰ Thomas B. PAYNE, « *Associa tecum in patria* : a Newly Identified Organum Trope by Philip the Chancellor », *JAMS*, XXXIX (1986), p. 233-254.

de Notre-Dame au saint patron de Noyon (où Philippe est archidiacre) dans ses célébrations cycliques comme dans des circonstances plus extraordinaires, comme le don d'une relique du même saint Éloi de la cathédrale de Noyon à celle de Paris. Le répons polyphonique sur lequel est chantée la prosule semble lui aussi avoir été composé en l'honneur d'Éloi. Cet article permet d'éclairer avec précision certaines des pratiques liturgiques qui nous sont encore peu connues : l'intégration des *organa* et surtout l'ajout de textes qui agissent comme des gloses sur ces constructions déjà complexes. Philippe le Chancelier joue un rôle central, en tant que poète, mais aussi en tant que clerc, dans l'élaboration de cette liturgie doublement embellie par la polyphonie et par le trope.

Le titre que Thomas Payne donne à sa thèse, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School* montre son intention de poursuivre dans la même direction que l'article évoqué précédemment. Cette étude est le premier et le seul effort de synthèse et d'analyse jamais entrepris sur l'ensemble du corpus poético-musical de Philippe le Chancelier. La complexité de la tâche est réelle comme en témoignent les nombreux problèmes d'attribution que d'autres ont tenté de résoudre avant lui. Thomas Payne produit également un important travail de transcription en annexe qui pourrait former un bon départ pour un projet d'édition complète du corpus. Il souhaite fournir les éléments pour réévaluer le rôle historique de Philippe le Chancelier dans la musique de Notre-Dame : son rôle en tant que poète, compositeur innovant en matière de polyphonie, mais aussi, comme le dit le titre, les aspects « politiques » de cette contribution. Philippe est à la fois témoin, au sens où ses textes décrivent et souvent déplorent le monde qui l'entoure, et acteur car ses compositions sont en prise avec la réalité historique. Parallèlement, leur style ainsi que les techniques musicales employées évoluent et marquent une avancée décisive de l'histoire de la musique. Thomas Payne se donne pour objectif de montrer l'importance du personnage et faire de lui le « troisième homme » de Notre-Dame, aux côtés de Léonin et Pérotin¹⁵¹. Voyons à présent comment il mène sa démonstration.

La perspective historique avec laquelle l'auteur envisage son sujet ne peut faire l'économie d'une présentation complète du personnage¹⁵². La biographie et l'aperçu de

¹⁵¹ IDEM, *Poetry, Politics and Polyphony...*, p. 28 : « *This third member of the Notre Dame "triumvirate" certainly merits a place alongside Leonin and Perotin as a newly acknowledged advocate for one of the most innovative eras of music history.* »

¹⁵² *Ibid.*, p. 29-99.

l'œuvre philosophique du Chancelier qui ouvrent la thèse sont très complets. Bien que ces éléments soient connus depuis l'édition de la *Summa de bono* par Niklaus Wicki, il est parfaitement utile d'en faire le récit détaillé, en insistant sur les événements et circonstances dont certaines compositions sont le reflet.

L'auteur s'intéresse dans un premier temps aux conduits (chapitres 2 et 3). En resituant certaines allusions historiques présentes dans les textes dans la biographie fournie du Chancelier, Thomas Payne parvient à dater certains conduits, qui constituent ainsi un sous-ensemble de « conduits datables », s'étalant entre 1187 et 1236. Ces onze conduits « datables » isolés (dont sept seulement sont des attributions par les sources médiévales) font l'objet d'une analyse stylistique littéraire et musicale à partir de laquelle l'auteur tente de dégager les grandes lignes d'une évolution du genre du conduit¹⁵³. Il souhaite par ce biais poursuivre le travail entamé par Ernest Sanders à propos des conduits polyphoniques¹⁵⁴. Sur l'échantillon datable observé, il est apparu que l'usage de la *cauda* n'est pas attesté sur les conduits les plus anciens (avant 1180) et qu'il devient courant après 1189. De plus, une fois apparues, les *caudae* deviennent de plus en plus élaborées dans leur construction, faisant preuve d'une véritable évolution stylistique.

Pour sa propre démonstration, Thomas Payne travaille à partir de tous les conduits datables rapportés dans les sources de Notre-Dame (soit 32 compositions), en insistant bien sûr sur ceux de Philippe le Chancelier. Dans le cours de l'analyse, différents paramètres stylistiques sont appliqués, et la répartition chronologique des conduits datables donne ainsi les grandes lignes d'une évolution du style sur une période allant de 1170 à 1236. Ainsi le critère de l'organisation strophique du texte et/ou de la musique, certains schémas poétiques connus, les formes issues de la lyrique trouvère, la présence ou l'absence de mélismes, la monodie ou la polyphonie, ou encore la clarté rythmique de la notation sont autant d'éléments qui, en se raréfiant ou se généralisant dans le corpus observé, permettent de construire une trame stylistique. Les conclusions auxquelles l'étude mène sont les suivantes : les conduits les plus anciens sont plus redevables de la chanson profane (forme strophique, métrique, présence de refrain, syllabisme) que les pièces postérieures qui font une plus grande place aux structures continues ou plus recherchées et aux mélismes. Les conduits monodiques

¹⁵³ Le chapitre 3 s'intitule : « *Poetic Form and Musical Style in the Datable Notre Dame Conductus* ».

¹⁵⁴ Ernest SANDERS, « Style and Technique in Datable Polyphonic Notre Dame Conductus », In *Memoriam Gordon A. Anderson*, vol. 2, Henryville-Ottawa-Binningen, 1984, p. 505-530.

présentent une évolution moindre que leurs cousins polyphoniques, dans lesquels l'apparition du rythme mesuré est une avancée spectaculaire. Pour cette raison, la monodie est qualifiée de « conservatrice » et « conventionnelle »¹⁵⁵. Les conclusions de cette démonstration sont à nouveau exposées dans un article reprenant ces analyses des conduits monodiques¹⁵⁶. Dans ce dernier, il se dit conscient de la prudence avec laquelle il faut considérer les résultats de ses observations. La postériorité des sources par rapport aux œuvres ainsi que les variations de l'une à l'autre doivent toujours rappeler combien mobile et fragile est le matériau sur lequel nous travaillons. Mais d'autres remarques peuvent être ajoutées à celle-ci pour inciter à la prudence. En effet, Thomas B. Payne ne discute pas de la valeur d'échantillon représentatif des compositions « datables » sur lesquelles il travaille. Leur caractère circonstanciel ne les différencie-t-il pas des autres ? Sont-elles les mieux placées pour révéler une évolution stylistique ? Enfin, l'hypothèse d'une évolution stylistique admet sans la discuter une conception linéaire en terme de progrès qui va du plus simple vers le plus élaboré, alors que, même sur les œuvres observées, on constate que plusieurs manières de faire peuvent coexister.

Le chapitre suivant de la thèse est consacré aux prosules d'*organa* et de conduits. Ces pièces sont peu nombreuses : trois prosules de conduits et cinq à partir de fragments d'*organa*. Cette rareté n'empêche pas Thomas Payne de s'interroger sur la classification de ces pièces comme un genre à part entière et conscient de ses particularités. Le problème ne semble pas avoir embarrassé les collecteurs médiévaux dans les manuscrits. Ils n'ont pas su, ou du moins n'ont pas cherché à les différencier des compositions aux techniques d'élaboration similaires. Les prosules sont mêlées indifféremment aux motets ou aux conduits, selon les cas. Les théoriciens ont ignoré le problème et ne font pas mention d'un tel « genre ». Thomas Payne montre cependant que certaines sources (W2, fascicule 8, et Prague) semblent délibérément avoir assemblé les rares prosules existantes. En raison de cela, elles sont à considérer comme un genre qui apparaît en même temps que le motet, utilisant des savoir-faire semblables (pourvoir une polyphonie existante d'un nouveau texte). La supériorité du motet en

¹⁵⁵ Thomas B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony...*, p. 203 : « *All of the observations of musical style offered here imply that the monophonic conductus repertory is essentially a more conservative and conventional genre when compared to the polyphonic.* »

¹⁵⁶ Thomas B. PAYNE, « Datable Notre Dame Conductus : New Observations on Style and Technique », *Current Musicology*, LXIV (2001), p. 104-151.

terme de possibilités créatrices expliquerait la disparition prématurée de ce genre¹⁵⁷. Philippe le Chancelier est donc partie prenante de ce laboratoire de la création musicale, au moment où s'élaborent les premiers motets, mais aussi d'autres expérimentations similaires.

L'analyse des prosules qui suit cette interrogation sur l'existence d'un genre donne des éléments importants pour comprendre l'originalité de ces prosules par rapport aux compositions antérieures qui peuvent s'en approcher. Thomas Payne insiste, très justement, sur l'importance de la formation intellectuelle cléricale et universitaire dans la mise en œuvre de telles pratiques compositionnelles. Le texte ajouté fonctionne comme une « glose » ou un commentaire de la polyphonie préexistante¹⁵⁸. Ce sont, ici encore, la préoccupation chronologique et les hypothèses de datation qui prennent le dessus. Le but de Thomas Payne est de se servir de la datation des prosules, comprises comme des essais de motets, pour apporter de nouveaux éléments et des précisions chronologiques à l'histoire de l'émergence du motet¹⁵⁹.

L'étude se poursuit par l'analyse conséquente (en réalité la moitié du volume) des motets. Toujours par souci de situer le corpus de Philippe le Chancelier dans une perspective historique, Thomas Payne met en valeur l'aspect novateur de l'ensemble des motets pour faire de leur auteur l'un des créateurs du genre. Seuls sept motets sont attribués à Philippe dans les sources. Mais en considérant les motets anonymes contemporains sur des bases stylistiques et littéraires, Thomas Payne parvient à ajouter 27 compositions au corpus attesté par les sources. L'analyse détaillée de ce corpus met en évidence une très grande diversité formelle et stylistique. Il est impossible de dégager un archétype du motet chez Philippe car toutes les structures, toutes les techniques et figures qui constituent l'originalité d'un motet sont représentées sans que l'une ne

¹⁵⁷ Thomas B. PAYNE, « Philip the Chancellor and the Conductus Prosula : 'Motetish' Works from the School of Notre Dame », *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*, éd. Terence BAILEY et Alma SANTOSUOSSO, Ashgate, 2007, p. 217-237.

¹⁵⁸ Thomas B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony...*, p. 280 : « Philip's experience as a preacher and theologian is also revealed in his texts to organa. As in his other poems, he rarely lets slip an opportunity to instruct or to illustrate through exempla drawn from the Bible or the Church father. Nonetheless, appearing as they do with the context of the organa, which are themselves musical "glosses" to gregorian chants, the scriptural, patristic, and scholastic commentary in the texts of the organum prosulas appear especially relevant. »

¹⁵⁹ Thomas B. PAYNE, *op. cit.*, p. 325 : « [...] at the time of the cultivation of the conductus prosulas, all the conditions necessary for the formation of the motet were present. It therefore seems tenable to assert that the motet probably arose around the the same time as the conductus prosula (at some point around 1212) and that Philip, in troping organa and conductus caudae, also had a hand in the introduction of this newest Notre Dame genre. »

semble prendre l'ascendant sur les autres. L'étude se termine par un chapitre consacré à la chronologie des motets.

Les conclusions obtenues par Thomas Payne permettent une mise au point générale de l'ensemble du corpus et apportent des précisions importantes pour notre compréhension de l'histoire des genres. Cependant, on peut regretter que l'auteur n'ait pas davantage discuté les sous-entendus épistémologiques de certains de ses points de vue. La lecture du corpus de Philippe le Chancelier qu'il fait dans sa thèse est façonnée par une conception chronologique des genres (conduits, prosules, motets) qui ne se démarque pas vraiment des présupposés évolutionnistes avec lesquels Friedrich Ludwig interprétait la musique du XIII^e siècle. Il interprète en effet l'histoire de chacun des genres en terme de progression linéaire d'un stade simple vers un état estimé comme plus évolué et plus savant du savoir-faire des compositeurs. Les compositions qui ne « cadrent » pas avec les tendances dégagées par la chronologie établie sont reléguées au rang d'exceptions, sans que soit évoquée la possibilité d'une évolution non linéaire du style. Ainsi, Thomas Payne contribue à compléter le tableau commencé par Friedrich Ludwig en revendiquant l'émergence d'un troisième compositeur, tout aussi important que Léonin et Pérotin pour l'histoire de la musique¹⁶⁰.

Les annexes constituent une part de la richesse du travail de cette thèse. Elles comportent notamment un nombre conséquent de transcriptions, de traductions et d'explications approfondies des textes des conduits datables, des prosules et des motets. En plus des attributions médiévales, Thomas Payne ajoute les motets attribuables à Philippe le Chancelier, ce qui forme une collection importante de transcriptions des motets les plus anciens du XIII^e siècle. Les conduits monodiques sont transcrits sans indication de rythme, contrairement aux compositions polyphoniques. Les motets et les prosules sont interprétés dans le respect de la théorie modale, de même que les *caudae* des conduits polyphoniques. En revanche, les passages syllabiques de ces conduits sont rythmiques mais en valeurs égales, sans incidence des modes. Cette proposition de transcription traite donc différemment les passages *cum litterae* et *sine litterae* dans les

¹⁶⁰ Thomas B. PAYNE, *op. cit.*, p. 7-8 : « *This dissertation, therefore, seeks to shed new light on the history of the Notre Dame school by focussing on the lyrics of Philip the Chancellor. By studying Philip's poetic techniques, subjects, and style, correlating these results with the musical settings of his texts and placing our findings in the framework of his biography and the studies of others scholars, we are able to better understand how and when significant technical and stylistic innovations occurred in Notre Dame music [...] it would also restore to Philip his status as an equal of Leonin and Perotin, an eminent figure in the history of Notre Dame music.* »

conduits polyphoniques. Aucune des éditions existantes ne fait le choix de cette méthode de transcription bivalente. Au contraire, les modes y sont appliqués sur l'ensemble des compositions.

Depuis cette thèse et la publication de ses résultats sous forme d'articles par l'auteur, le corpus poético-musical n'a pas suscité, chez les musicologues, de nouveaux travaux. Parmi toutes ces compositions, les conduits de Philippe le Chancelier sont probablement celles qui ont été le moins commentées. L'étude de Thomas Payne est très incomplète à cet égard puisque travail ne se penche que sur les conduits « datables ». L'auteur ne donne pas l'édition des autres conduits qui ne font l'objet d'aucun commentaire. Il reste donc ici un vaste terrain d'investigation. Pour autant, si les conduits de Philippe le Chancelier ne sont pas systématiquement étudiés, il existe un certain nombre de publications sur le genre dont il est utile de faire l'historiographie pour mieux comprendre les problématiques propres à ces compositions. La transcription rythmique des conduits pose problème. Le débat de la modalité des conduits a traversé toute la musicologie du XX^e siècle et la question n'est pas unanimement résolue. Nous ferons l'exposé de ces discussions lorsqu'il sera temps de justifier nos propres choix de transcription, dans un chapitre ultérieur¹⁶¹. Il est cependant important de comprendre dès maintenant que cette question relative à un problème technique de transcription d'un système de signes dans un autre a presque monopolisé l'attention portée sur les œuvres. Pourtant, ce débat, quelle qu'en soit l'issue, ne nous apprend rien sur les compositions elles-mêmes. Comment les conduits ont-ils été compris et analysés en marge de cette question ? Quelles autres interrogations suscitent-ils ?

Les musicologues allemands de la première moitié du XX^e siècle se sont penchés sur les conduits et ont su soulever les principaux problèmes méthodologiques et musicologiques liés à l'étude de ces compositions. Jacques Handschin montre l'aspect discontinu de l'histoire du conduit¹⁶². En effet, ce qui est nommé *conductus* par les sources de Saint-Martial ne correspond pas, à bien des égards, à ce que rapportent les sources du XIII^e siècle. La fonction liturgique précise d'introduction aux lectures ou d'accompagnement des déplacements et des processions, assez claire dans les sources

¹⁶¹ Voir p. 115.

¹⁶² Jacques HANDSCHIN, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern, 1925, p.166 sq. ; « Notizen über den Notre-Dame-Conductus », *Bericht über den ersten musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1926, p. 209-217.

antérieures, n'apparaît plus de manière évidente à Notre-Dame. Les formes mélodiques et poétiques et surtout les sujets des textes se sont renouvelés et diversifiés. Il n'y a donc pas de continuité historique qui permette de suivre une évolution du conduit de Saint-Martial aux autres centres de création musicale parmi lesquels Paris et sa cathédrale sont les plus emblématiques. C'est d'ailleurs ce qui détermine l'organisation en différentes époques des quelques études générales qui tentent de dresser l'histoire du genre¹⁶³. Pour chaque époque, il faut donc reformuler la définition du conduit ce qui questionne quant à la continuité du « genre » d'une époque ou d'un centre à l'autre¹⁶⁴.

Comment rendre la cohérence des conduits, même si l'on n'observe que ceux des sources du XIII^e siècle, si le concept du genre n'y aide pas ? Eduard Gröninger a élaboré la première étude systématique des conduits polyphoniques¹⁶⁵. Sa description cherche à ordonner le corpus tel qu'il est donné par les sources. Les critères musicaux utilisés sont la présence ou l'absence de *cauda*, le nombre des voix, la forme strophique ou *durchkomponiert*. Ces éléments de description de la forme musicale sont depuis utilisés et constituent un fonds méthodologique admis. Le catalogue qu'il propose fait état des concordances entre les manuscrits pour chaque conduit polyphonique. L'étude de ces concordances pour déterminer l'ancienneté des sources et l'évolution des pièces est un élément central de sa recherche¹⁶⁶. Bien des années plus tard, l'ouvrage de Robert Falck s'annonce comme une synthèse et une poursuite de la présentation du répertoire des conduits commencée par Eduard Gröninger¹⁶⁷. L'auteur élargit le travail aux conduits monodiques et à d'autres compositions que son prédécesseur n'avait pas prises en compte. Il traite d'un corpus immense de 390 compositions. Son étude procède par la classification selon le nombre des voix et selon les sources et leurs concordances. Les groupes ainsi formés et hiérarchisés s'articulent autour de l'activité de la cathédrale de Paris. Le répertoire des conduits se trouve redéfini en termes de « centre » et « périphérie », selon la provenance géographique déduite de la représentation dans les

¹⁶³ Leonard ELLINWOOD, « The Conductus », *The Musical Quarterly*, XXVII/2 (1941), p. 165-204.

¹⁶⁴ La question est soulevée par Wulf ARLT, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, Cologne, 1970, p. 206 : « *Indes erfuhr der Conductus in jenem Repertoire eine entscheidende Neubestimmung, die es notwendig macht, den alten Conductus des zwölften Jahrhunderts von demjenigen des Notre-Dame-Repertoires streng zu sondern, sofern es um die Frage nach der Gattung geht.* »

¹⁶⁵ Eduard GRÖNINGER, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame Conductus*, Regensburg 1939.

¹⁶⁶ Voir aussi Jacques HANDSCHIN, « Conductus-Spicilegien », *Archiv für Musikwissenschaft*, IX/2 (1952), p. 101-119.

¹⁶⁷ Robert FALCK, *The Notre Dame Conductus : A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Biningen, 1981.

sources¹⁶⁸. La démarche de Nicky Losseff est délibérément critique à l'égard de cette vision du répertoire des conduits polyphoniques¹⁶⁹. Il démontre la fragilité du concept d'« école de Notre-Dame », surtout lorsqu'il est utilisé pour désigner l'immense quantité et la diversité géographique des conduits. Il propose de remplacer le terme de *Notre Dame conductus* par celui de *common conductus*. Ce qui apparaît comme « périphérique » pour Robert Falck est, surtout si l'on considère le répertoire spécifiquement anglais, le résultat d'une pratique tout aussi active et originale qu'à Paris.

Le travail purement analytique sur le répertoire des conduits est assez peu développé. Les théoriciens nous aident peu à comprendre la composition des conduits, tant leurs indications sont imprécises et lexicalement très fluctuantes¹⁷⁰. Certaines analyses ont cependant été proposées, sans qu'il existe de travail de synthèse sur le sujet. La polyphonie et la monodie sont généralement étudiées séparément. Il faut signaler qu'une très grosse majorité des études est consacrée à la première. La relation entre les voix de la polyphonie est un matériau musical aussi riche à analyser que celui des *organa*. L'observation des consonances, des échanges entre les voix et du travail motivique permet de montrer l'importance du travail des compositeurs¹⁷¹.

L'analyse de la monodie est moins aisée, car les procédés musicaux sont moins nombreux et spectaculaires que dans la polyphonie. Par le passé, cette monodie difficile à cerner dans le cadre de Notre-Dame et de l'idée que l'on se fait de la virtuosité des constructions polyphoniques a davantage été mise en regard avec les autres productions lyriques à une voix, contemporaines ou antérieures. Les musicologues et latinistes des années 1930 cherchent en effet dans les autres genres contemporains les meilleurs points de comparaison pour parvenir à ordonner cet ensemble d'une si grande variété. C'est donc avec la chanson vernaculaire que le conduit présente les similitudes

¹⁶⁸ Robert FALCK, *op. cit.*, p. 9 : « “Central” always means Paris or, more specifically, the Magnus liber, which is considered “more central”. “Peripheral” is any tradition which points away from the Magnus liber and Paris. It must be pointed out that “peripheral” is not synonymous with “late”, and therefore “derivation”. » La distinction entre « central » et « périphérique » pour comprendre un répertoire est amplement discutée dans „Peripherie“ und „Zentrum“ in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts, Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974, éd. Helmut KÜHN et Peter NITSCHKE, Kassel, 1980.

¹⁶⁹ Nicky LOSSEFF, *The Best Concord: Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York-Londres, 1994.

¹⁷⁰ Fred FLINDELL, « Conductus in the Later Ars Antiqua », *In Memoriam G A Anderson*, vol. 1, Henryville-Ottawa-Binnigen, 1984, p. 131-204.

¹⁷¹ Roswitha STELZLE, *Der musikalische Satz des Notre-Dame Conductus*, Tutling, 1988 ; Wulf ARLT, « Denken in Tönen und Strukturen : Komponieren im Kontext Perotins », *Musik-Konzepte*, 107 (2000), p. 53-100 ; Wolfgang RATHERT, et Andreas TRAUB, « *Veris floris sub figura - Flos de spina procreatur*, Zwei Notre Dame-Conductus », *Mittellateinische Jahrbuch*, XIX (1984), p. 191-210.

formelles les plus manifestes. Les allers et retours qui s'opèrent entre les conduits et les chansons des trouvères, en l'espèce des *contrafacta*, permettent de fonder ces rapprochements. L'objectif de ces chercheurs est de proposer une classification qui comprenne tous les genres de la poésie lyrique qu'elle soit latine ou profane. Les deux principaux instigateurs de cette entreprise sont Friedrich Gennrich et Hans Spanke. Leurs méthodes varient sensiblement. Le premier cherche à donner une vision large et universelle de la création lyrique¹⁷². Sa proposition de classement prend en compte à la fois les formes poétiques et mélodiques et insiste sur le caractère indissociable du texte et de la musique dans toute la lyrique médiévale. Il parvient à former quatre grandes familles formelles qui tiennent compte des deux paramètres (*Litanietypus*, *Rondeltypus*, *Sequenzentypus* et *Hymnentypus*). De son côté, Hans Spanke¹⁷³ refuse de prendre en compte la forme mélodique comme critère de classification. Selon lui, trop de pièces sont transmises avec une mélodie de forme différente sans affecter la forme poétique pour que l'on puisse considérer la musique comme déterminante pour la forme. Sa classification des formes poétiques de la lyrique médiévale comporte cinq parties (strophes doubles, quatrains isométriques, formes strophiques suivies, strophes romanes, séquences). Dans ces études, le conduit est donc compris dans un immense ensemble qui comprend toute la poésie lyrique.

Les conduits monodiques ne présentent pas, comme on peut le trouver dans les séquences liturgiques tardives, de procédé d'élaboration à partir de formules mélodiques répertoriées qui permet de comprendre le travail de construction et d'assemblage du compositeur¹⁷⁴. Ruth Steiner a étudié le dixième fascicule du manuscrit de Florence et s'est donc penchée sur les questions que pose la mélodie¹⁷⁵. Son article aborde les problèmes de transcription du rythme, mais évoque aussi d'autres éléments d'analyses, tels que le mode ou la forme. Elle accorde une grande place à l'étude du texte et présente les poètes connus du manuscrit de Florence. La biographie de Philippe fait

¹⁷² Friedrich GENNRICH, *Gundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932.

¹⁷³ Hans SPANKE, « Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik », *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen*, 3^{ème} série, XVIII (1936), p. 1-189.

¹⁷⁴ Eugène MISSET et Pierre AUBRY, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor, texte et musique*, Paris, 1900 ; Margot FASSLER, *Gothic Song : Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge, 1993.

¹⁷⁵ Ruth STEINER, « Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200 », *The Musical Quarterly*, LII (1966), p. 56-70 et du même auteur *Some Monophonic Latin Songs from the Tenth Fascicle of the Manuscript of Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1*, Ph.D. Diss. Catholic University of America, 1966.

l'objet d'un développement conséquent, si bien que cet article reste une référence pour les musicologues intéressés par le personnage du Chancelier. Ces textes et la possibilité de leur contextualisation ont très vite été perçus comme un atout pour acquérir des connaissances sur ces conduits monodiques si mal compris et si peu connus. À cet égard, Léo Schrade fournit un excellent exemple de découverte du contexte liturgique d'une pièce par l'étude du texte et de son intertextualité musicale¹⁷⁶. Son étude, entre autres qualités, permet de déterminer l'occasion historique précise pour laquelle le conduit polyphonique *Beata nobis gaudia* de Philippe le Chancelier a été composé : la liturgie du couronnement de Louis VIII, le 6 août 1223. Dans ce cas précis, le conduit est interprété comme un témoin actif de l'histoire.

Beaucoup plus récemment, Susan Rankin a proposé un autre point de vue sur les conduits monodiques des derniers fascicules du manuscrit de Florence¹⁷⁷. Par une sélection de trois analyses, dont un conduit de Philippe le Chancelier (*Homo considera*), elle montre trois compositions très différentes, tant par l'élaboration de leur texte que la nature du travail mélodique qu'ils suscitent :

« Even more striking are the diversity and subtlety of « words and music » relationships : sometimes more concerned with semantic expression, sometimes less, sometimes respecting the detail of text structure, sometime obscuring it, some melodies elevating the text through elaborate textures and/or tonal idioms, others altogether simple. Thus, in but a small sample of the monophonic conductus repertory preserved in F, the exploitation of a wide variety of tonal and structural procedures produces a sensitive and often multi-layered response to individual lyrics. »¹⁷⁸

L'analyse montre comment la mélodie joue sur la structure du mode et l'adapte aux contours du texte. Il ne s'agit pas seulement de la longueur des vers, mais aussi des coupures de mots, des inflexions sur les cadences et autres éléments propres au texte latin et à ses qualités linguistiques et grammaticales¹⁷⁹. La musique s'analyse en même temps que le texte qui est lui aussi un matériau sonore interagissant avec la mélodie. Dans son ouvrage ambitieux intitulé *Words and Music*, John Stevens tente de faire le tour de la relation de la mélodie et du texte dans toute la monodie du Moyen Âge¹⁸⁰. Il

¹⁷⁶ Léo SCHRADE, « Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, t. I, 1953, p. 9-63.

¹⁷⁷ Susan RANKIN, « Some Medieval Songs », *Early Music*, XXXI/3 (2003), p. 326-346.

¹⁷⁸ Susan RANKIN, *op. cit.*, p. 346.

¹⁷⁹ Voir les analyses proposées et les méthodes employées par Susan RANKIN dans « Taking the Rough with the Smooth, Melodic Versions and Manuscript Status », *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, éd. Margot E. FASSLER et Rebecca A. BALTZER, Oxford, 2000, p. 213-233.

¹⁸⁰ John STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages, Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, 1986, p. 74 sq.

observe l'ensemble de la production musicale monodique et réfléchit dans chaque cas aux rapports des mots et des sons. Les conduits du dixième fascicule de F (qu'il préfère nommer *cantiones* par opposition aux compositions fonctionnelles liturgiques) font, à ce titre, l'objet d'un chapitre. La composition qui sert d'exemple au propos est empruntée au corpus de Philippe le Chancelier : *Veritas veritatem*. John Stevens dégage quelques pistes qui permettent de déceler les intentions rhétoriques de la construction mélodique. Les mélismes expressifs placés en début de vers sur des interjections vocatives (*O...*) sont interprétés en termes d'une rhétorique émotive qui n'a pas grand-chose à voir avec le figuralisme ou la *mimesis* musicale. L'observation de telles compositions en terme de rhétorique sonore est encore peu répandue, mais les quelques réalisations qui sont allées dans cette direction semblent riches de conclusions innovantes.

Chapitre 3 :

Un corpus de conduits moraux

Le chapitre historiographique précédent a fait un « état des lieux » de la recherche sur Philippe le Chancelier, son corpus poético-musical et plus particulièrement sur ses conduits. L'observation des travaux antérieurs sur ses compositions fait apparaître la difficulté qui existe à tenter de synthétiser, d'appliquer des critères formels et génériques pour donner une lecture organisée de cet ensemble. Les critères que l'on applique sont peut-être convenables pour nous, mais ne conviennent pas systématiquement aux œuvres telles qu'elles apparaissent dans les sources. En l'état actuel des connaissances, il est délicat de donner une description des conduits en tant que genre. Il faudrait en effet multiplier les groupes dans la classification pour pouvoir en donner une vision globale, tant la forme et le style sont variables d'une composition à l'autre. Pourtant, toutes ces compositions peuvent être indiscutablement rassemblées sous la dénomination de *conductus*. Les manuscrits nous donnent peu d'indices pour comprendre ce qu'est la musique des conduits, à quoi elle sert ou quelles sont ses particularités. Ces sources sont pourtant les seuls médias à notre disposition pour accéder aux œuvres. Il est donc nécessaire, avant toute étude approfondie des compositions elles-mêmes, de comprendre ce que sont ces sources et

dans quelle mesure elles nous informent sur la façon dont les médiévaux concevaient leur matériau musical.

3.1 Les sources du corpus

3.1.1 Limites du corpus dans les collections

L'établissement du corpus et de ses limites est certainement un travail primordial pour comprendre l'importance de la figure musicale et poétique de Philippe le Chancelier. C'est d'ailleurs cette préoccupation qui a suscité la majorité des commentaires musicologiques sur le personnage. La spéculation sur sa participation à la création de conduits ou autres compositions repose sur trois collections manuscrites qui portent son nom. Ces trois précieuses sources sont :

- Londres, British Library, Egerton 274 (LoB)

Ce petit manuscrit enluminé s'ouvre sur une collection notée de 28 compositions attribuées à Philippe le Chancelier. La rubrique précise : « *Incipiunt dca magistri Ph' quondam cancellarii Parisiensis* ». Manuscrit musical hétérogène, il se poursuit avec divers tropes, des compositions liturgiques ainsi qu'une importante collection de chansons trouvères¹⁸¹. Ses premiers fascicules auraient été confectionnés au milieu du XIII^e siècle et augmentés jusqu'au XV^e siècle. Il s'agit très certainement d'un manuscrit à l'usage d'une famille du Nord de la France, intéressée tant par la musique liturgique que la lyrique profane. Les riches enluminures qui ornent les lettrines témoignent de l'aisance de ces commanditaires.

- Prague, Archives du château N VIII (Prague)

Plus tardif, ce manuscrit rapporte 23 textes non notés mais attribués à Philippe le Chancelier (« *Carmina Philippi Paris[iensis] cancellarii sacre theologie doctoris viri sollempnissimi* »). Les rubriques permettent d'identifier le possesseur et commanditaire

¹⁸¹ Pour un commentaire général du manuscrit, voir Friedrich GENNRICH, « Die altfranzösische Liederhandschrift London, British Museum, Egerton 274 », *Zeitschrift für romanische Philologie*, VL (1925), p. 402-427. Il faut également signaler une thèse non publiée sur ce manuscrit : Pamela K. WHITCOMB, *The Manuscript London, British Library, Egerton 274 : A Study of Its Origin, Purpose and Musical Repertory in Thirteenth-Century France*, Ph. D., University of Texas, Austin, 2000.

de ce manuscrit, un certain Albertus Ronconis de Ericinio (mort en 1388), qui fut recteur de l'Université de Paris avant de poursuivre sa carrière à Prague¹⁸². Les textes assemblés dans cette collection sont tous par ailleurs connus dans des sources musicales. La mise en forme musicale de ces poèmes semble avoir influencé leur organisation même une fois débarrassée de leurs mélodies. En effet, on constate que les deux premières pièces sont des textes de motets. Suivent ensuite six prosules, sept conduits monodiques, et huit compositions polyphoniques. Cette répartition montre que le collecteur utilise prioritairement des critères musicaux pour classer les textes. Deux éléments servent à distinguer les compositions entre elles : le mode de fabrication, c'est-à-dire si la composition est élaborée à partir d'un matériau préexistant (motets et prosules), puis l'opposition entre la monodie et la polyphonie qui change considérablement le rendu sonore du texte.

- Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschulbibliothek, 2777 (Da)

Ce manuscrit provient de Saint-Jacob de Liège et date de la fin du XIII^e siècle. La collection se compose de 26 poèmes non notés¹⁸³. L'attribution est quelque peu imprécise, en l'absence du prénom de Philippe (« *Ista su[nt] dic[tamin]a cancellarii paris[iensis]* »), si bien que son authenticité a été mise en doute¹⁸⁴. Tous les textes assemblés sont empruntés à des conduits monodiques. Cette source se distingue donc des deux précédentes par l'homogénéité des pièces, du point de vue du genre musical. Tous ces textes de *conductus* monodiques sont concordants avec le dixième fascicule du manuscrit F. C'est dans ce manuscrit et en particulier dans ce fascicule que l'on trouve la plus grande collection de conduits monodiques pour la période de Notre-Dame. L'ordre choisi pour la collection de Da n'est pas identique à celui du fascicule consacré aux conduits dans F. Il faut néanmoins signaler que le conduit *Homo natus ad laborem / tui status* se situe dans les deux sources en première position et que, fruit du hasard ou non, certaines pièces se trouvent côte à côte dans les deux sources. De plus, tous les

¹⁸² Gordon A. ANDERSON, « Thirteenth-Century Conductus: Obiter Dicta », *The Musical Quarterly*, LVIII (1972), p. 349-364. Des précisions sur ce manuscrit sont apportées par Charles E. BREWER, *JAMS*, XL (1987), p. 154-155.

¹⁸³ F. Wilhelm E. ROTH, « Mittheilungen aus lateinische Handschriften zu Darmstadt, Mainz, Coblenz und Frankfurt a.M. », *Romanische Forschungen*, VI (1891), p. 429-461.

¹⁸⁴ Voir p. 62.

conduits de Da sont localisés dans la première moitié du fascicule¹⁸⁵. Le tableau ci-dessous présente le contenu de ces trois collections :

Tableau 3
Les compositions de Philippe le Chancelier dans les trois sources comportant l'attribution

LoB : 28 compositions	Prague : 23 compositions	Da : 26 compositions
<i>Ave gloriosa virginum regina</i> <i>O Maria virginei</i> <i>Inter membra singula</i> <i>Homo vide que pro te patior</i> <i>O mens cogita</i> <i>Homo considera</i> <i>Quisquis cordis et oculi</i> <i>Nitimur in vetitum</i> <i>Pater sancte dictus Lotarius</i> <i>Cum sit omnis caro fenum</i> <i>Veritas equitas</i> <i>Minor natu filius</i> <i>Vitia virtutibus</i> <i>Bulla fulminante</i> <i>Suspirat spiritus</i> <i>Mundus a mundicia</i> <i>Homo natus ad laborem / et avis</i> <i>Laqueus conteritus</i> <i>Agmina milicie</i> <i>Festa dies agitur</i> <i>Sol est in meridie</i> <i>Luto carens et latere</i> <i>Tempus est gratie</i> <i>Veni sancte spiritus / spes omnium</i> <i>In salvatoris nomine</i> <i>In veritate comperi</i> <i>In omni fratre tuo</i> <i>Venditores laborum</i>	<i>Vide prophecie</i> <i>Homo cum mandato dato</i> <i>De Stephani roseo sanguine</i> <i>Adesse festina</i> <i>Associa tecum in patria</i> <i>Minor natu filius</i> <i>Bulla fulminante</i> <i>Veste nuptiali</i> <i>Homo considera</i> <i>Homo vide que pro te patior</i> <i>Suspirat spiritus</i> <i>O mens cogita</i> <i>Ave gloriosa virginum regina</i> <i>Inter membra singula</i> <i>Veritas equitas</i> <i>O Maria virginei</i> <i>Mundus a munditia</i> <i>Gedeonis area</i> <i>Ave virgo virginum</i> <i>Agmina militie</i> <i>Doce nos optime</i> <i>Centrum capit circulus</i> <i>Regis decus et regine</i>	<i>Homo natus ad laborem / tui status</i> <i>Aristippe quamvis sero</i> <i>In hoc ortus occidente</i> <i>Ad cor tuum revertere</i> <i>Bonum est confidere</i> <i>Ve mundo a scandalis</i> <i>Quo me vertam nescio</i> <i>Fontis in rivulum</i> <i>O labilis sortis</i> <i>Beata viscera</i> <i>Quid ultra tibi facere</i> <i>Veritas veritatem</i> <i>Vanitas vanitatum</i> <i>Excutere de pulvere</i> <i>Vide quo fastu rumperis</i> <i>Exurge dormis domine</i> <i>Homo qui semper moreris</i> <i>Rex et sacerdos prefuit</i> <i>Si vis vera frui luce</i> <i>Quo vadis quo progredieris</i> <i>Quomodo cantabimus</i> <i>Venit Ihesus in propria</i> <i>Beata nobis gaudia</i> <i>Sol oritur in sidere</i> <i>Dum medium silentium tenerent</i> <i>Christus assistens pontifex</i>

Il y a douze compositions concordantes entre LoB et Prague :

- les sept conduits monodiques *Ave gloriosa virginum regina*, *Suspirat spiritus*, *O mens cogita*, *Homo considera*, *Homo vide que pro te patior*, *Veritas equitas*, *Inter membra singula* ;
- les deux conduits polyphoniques *O Maria virginei* et *Mundus a mundicia* ;

¹⁸⁵ Voir tableau n°7, la liste des conduits du fascicule 10 de F, p. 86.

- le motet *Agmina milicie* ;
- Les deux prosules de conduits *Bulla fulminante* et *Minor natu filius*.

Da ne comporte aucune pièce commune avec les deux autres collections. À eux seuls, ces trois manuscrits permettent d'attribuer à Philippe le Chancelier un ensemble de 65 compositions¹⁸⁶. Cependant, malgré l'outil inédit que constituent ces collections, de nombreuses zones d'ombre persistent. En effet, certaines des attributions indiquées par ces sources peuvent s'avérer douteuses car en concurrence avec celles que proposent d'autres manuscrits. Le tableau 4 fait la liste des attributions douteuses contenues dans ces trois sources et propose une explication pour chaque cas où cela est possible.

Tableau 4
Compositions intégrées dans l'une des trois collections mais pour lesquelles d'autres sources apportent des informations contradictoires

Incipit	Description	Source qui permet l'attribution	Explication
<i>Beata viscera</i>	Conduit monodique	Da	Le texte est attribué à Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville (BM 190).
<i>Doce nos optime / DOCEBIT</i>	Motet	Prague	Le copiste a pu confondre avec un autre motet, <i>Doce nos hodie / AGMINA</i> copié dans F (f°399).
<i>Dum medium silentium tenerent</i>	Conduit monodique	Da	Ce texte est une strophe de l' <i>Alexandreis</i> de Gautier de Châtillon. Il peut y avoir eu confusion avec <i>Dum medium silentium componit</i> , noté au folio suivant dans F.
<i>Homo vide que pro te patior</i>	Conduit monodique	LoB	Le poème est attribué à Bernard de Clairvaux dans Chartres, BM 341 et Karlsruhe, 36 ¹⁸⁷ .
<i>In salvatoris nomine / In veritate comperi / VERITATEM</i>	Motet	LoB	<i>In salvatoris nomine</i> est un <i>duplum</i> ajouté à un motet de Philippe (ce qui justifie son intégration dans LoB), mais ne signifie pas que l'ensemble est de lui.
<i>In veritate comperi / VERITATEM</i>	Motet	LoB	L'attribution à Guillaume d'Auvergne est rapportée dans un manuscrit disparu (fragment de Munich signalé par Wilhelm Meyer).
<i>Quid ultra tibi facere</i>	Conduit monodique	Da	Le texte est attribué à Gautier de Châtillon dans Charleville (BM 190).

¹⁸⁶ Soit presque le totalité du corpus, puisque le total des oeuvres attribuées par les sources est de 70 compositions.

¹⁸⁷ Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Reichenauer Papierkodex, 36.

Malgré ces incertitudes, ces trois sources laissent du corpus poético-musical du Chancelier une image suffisamment solide pour que les musicologues aient cherché à étendre le nombre de ces œuvres en raisonnant par comparaison. Notre étude ne tiendra pas compte de toutes les propositions modernes. Elle n'aura pas non plus pour objectif d'en allonger la liste. Si ces manuscrits sont importants pour délimiter le corpus, ils ne sont pas les sources les plus anciennes que l'on connaisse. Ils ne sont pas non plus les plus complets et ne sont pas considérés comme des sources « centrales ».

3.1.2 Les sources de Notre-Dame

L'importance historique de Notre-Dame et l'attractivité de Paris entre la fin du XII^e et la première moitié du XIII^e siècle ont largement contribué à faire de la cathédrale un centre de la création musicale. Ainsi, le terme d'« école de Notre-Dame » a été appliqué à l'ensemble de la production musicale découverte dans les sources « centrales » de ce répertoire. La cathédrale, dont les célébrations sont augmentées et ornées de nouvelles pièces composées pour son usage propre, est le creuset d'un répertoire dit « central » qui se diffuse peu à peu vers des lieux « périphériques ». Cette vision de la création musicale ne se trompe pas sur l'importance et le rôle d'initiateur qu'ont pu jouer Notre-Dame et ses églises vassales dans l'élaboration de nouvelles compositions, mais elle se méprend en arrojant à la cathédrale le monopole de l'invention et de la pratique de la polyphonie mesurée. Cette interprétation du répertoire se fonde principalement sur la lecture des sources « centrales », en lesquelles on découvre les restes du *Magnus liber organi*. Le désir de reconstituer les différentes parties de ce *codex* à partir des sources qui nous sont parvenues a occupé une grande part du travail des musicologues sur la période. Pourtant, ces mêmes sources sont loin de ne rapporter que des compositions provenant de Paris¹⁸⁸.

Comme bien souvent pour le Moyen-Âge, ces sources et leur fabrication sont postérieures d'une génération à la création et la pratique originale des *organa* et autres genres musicaux, ce qui montre qu'elles ne sont pas à considérer comme un outil pratique, lu au moment de l'interprétation. Cela implique que la performance des

¹⁸⁸ Voir Nicky LOSSEFF, *The Best Concord: Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York-Londres, 1994.

compositions se faisait de mémoire, selon des modalités que l'on commence tout juste à comprendre¹⁸⁹. Le passage à l'écrit ne nous dit donc pas forcément ce qu'il en a été dans la pratique. Les collecteurs et les copistes des manuscrits sont donc tributaires d'impératifs et d'exigences différents des préoccupations de ceux qui ont inventé et chanté cette musique.

Le corpus de Philippe le Chancelier est particulièrement bien représenté dans les sources que l'on relie à la création musicale de Notre-Dame, les deux célèbres manuscrits de Wolfenbüttel W1 (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 628) et W2 (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1099) ainsi que le manuscrit de Florence (Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1) et en moindre mesure celui de Madrid, Ma (Madrid, Biblioteca Nacional, 20486). Ces sources font l'objet d'une longue littérature, le désir des musicologues étant souvent de comprendre en quelle mesure ces manuscrits et quelques autres reprenaient le *Magnus Liber Organi* cité par l'Anonyme IV¹⁹⁰. Le tableau 5 dresse la liste des compositions attribuées à Philippe le Chancelier en signalant les occurrences et concordances dans les sources de Notre-Dame :

Tableau 5
Le corpus de Philippe le Chancelier dans les sources de Notre-Dame

Incipit	Description des compositions	F	W1	W2	Ma
<i>Ad cor tuum revertere</i>	Conduit monodique	10 ¹⁹¹			
<i>Adesse festina / ADIUVA ME DOMINE</i>	Prosule			8	2
<i>Agmina milicie / AGMINA</i>	Motet	8		7	
<i>Associa tecum in patria / SANCTE GERMANE</i>	Prosule	10			

¹⁸⁹ Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2005 ; Guillaume Gross, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris au 12^e et 13^e siècle*, Turnhout 2008 et du même auteur « L'Organum à Notre-Dame de Paris. Étude sur les modes d'élaboration d'un genre musical », 2 vol., thèse soutenue en 2004 à l'université François-Rabelais de Tours. On peut également consulter « Le color dans la théorie musicale au XIII^e siècle : implications et enjeux », *Les Enjeux de la traduction*, n°1, Tours, 2003, p. 35-58 ainsi que « Organum at Notre-Dame in the Twelfth and Thirteenth Centuries : Rhetoric in Words and Music », *Plainsong and Medieval Music*, XV/2 (2006), p. 87-108.

¹⁹⁰ Littérature sur les sources : Mark EVERIST, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, New York-Londres, 1989. F : Rebecca BALTZER, « Thirteenth Century Illuminated Manuscripts and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS*, XXV (1972), p. 1-18, Barbara HAGGH et Michel HUGLO, « Magnus liber – Maius munus, origine et destinée du manuscrit F », *Revue de Musicologie*, XC/2 (2004), p. 193-230. W1 : Jacques HANDSCHIN, « A Monument of English Mediaeval Polyphony, the Manuscript Wolfenbüttel 677 (Helmst. 628) », *Musical Times*, (1932), p. 510-513, (1933), p. 697-708 ; Edward H. ROESNER, « The Origins of W1 », *JAMS*, XXIX (1976), p. 337-380.

¹⁹¹ Les chiffres indiquent le numéro du fascicule concerné.

<i>Ave gloriosa virginum regina</i>	Conduit monodique	10			
<i>Ave virgo virginum / verbi</i>	Conduit polyphonique	6			
<i>Beata nobis gaudia reduxit</i>	Conduit monodique	10			
<i>Beata viscera</i>	Conduit monodique	10		8	
<i>Bonum est confidere</i>	Conduit monodique	10			
<i>Bulla fulminante</i>	Prosule	10			
<i>Centrum capit circulus</i>	Conduit polyphonique	7			
<i>Christus assistens pontifex</i>	Conduit monodique	10			
<i>Crux de te volo conqueri</i>	Conduit monodique	10			
<i>Cum sit omnis caro fenum</i>	Conduit monodique	10			
<i>De Stephani roseo sanguine / SEDERUNT</i>	Prosule			8	2
<i>Dic Christi veritas</i>	Conduit polyphonique	6	8	3	
<i>Doce nos optime / DOCEBIT</i>	Motet	8		8	
<i>Dum medium silentium tenerent</i>	Conduit monodique	10			
<i>Excudere de pulvere</i>	Conduit monodique	10			
<i>Exurge dormis domine</i>	Conduit monodique	10			
<i>Fontis in rivulum</i>	Conduit monodique	10			
<i>Gedeonis area</i>	Conduit polyphonique	6			
<i>Homo considera</i>	Conduit monodique	10			
<i>Homo cum mandato dato / OMNES</i>	Prosule			8	
<i>Homo natus ad laborem / tui status</i>	Conduit monodique	10			
<i>Homo quam sit pura / LATUS</i>	Motet	8			
<i>Homo qui semper moreris</i>	Conduit monodique	10			
<i>Homo vide que pro te patior</i>	Conduit monodique	10			
<i>In hoc ortus occidente</i>	Conduit monodique	10			
<i>In veritate comperi / VERITATEM</i>	Motet	7		8	
<i>Luto carens et latere</i>	Rondeau	11	8		
<i>Minor natu filius</i>	Prosule	10			
<i>Mundus a mundicia</i>	Conduit polyphonique	6			
<i>Nitimur in vetitum</i>	Conduit monodique	10			
<i>O labilis sortis humane status</i>	Conduit monodique	10			
<i>O Maria virginei</i>	Conduit polyphonique	6		3	
<i>O mens cogita</i>	Conduit monodique	10			
<i>Pater sancte dictus Lotarius</i>	Conduit monodique	10			
<i>Quid ultra tibi facere</i>	Conduit monodique	10			
<i>Quisquis cordis et oculi</i>	Conduit monodique	10			
<i>Quo me vertam nescio</i>	Conduit monodique	10			
<i>Quomodo cantabimus</i>	Conduit monodique	10	10		
<i>Quo vadis quo progredieris</i>	Conduit monodique	10			
<i>Regis decus et regine</i>	Conduit monodique	10			
<i>Rex et sacerdos prefuit</i>	Conduit monodique	10			
<i>Si vis vera frui luce</i>	Conduit monodique	10			
<i>Sol oritur in sidere</i>	Conduit monodique	10			
<i>Vanitas vanitatum</i>	Conduit monodique	10			
<i>Ve mundo a scandalis</i>	Conduit monodique	10	10		
<i>Venit Ihesus in propria</i>	Conduit monodique	10			
<i>Veritas equitas</i>	Conduit monodique	10			
<i>Veritas veritatem</i>	Conduit monodique	10			
<i>Veste nuptiali</i>	Prosule	10			
<i>Vide prophecie / VIDERUNT</i>	Prosule			8	
<i>Vide quo fastu rumperis</i>	Conduit monodique	10			

Le tableau 5 fait clairement apparaître que le manuscrit de Florence est la source principale du corpus de Philippe le Chancelier. Il est aisé de constater que c'est

le dixième, c'est-à-dire l'avant-dernier de ses fascicules qui est le plus souvent mentionné. Le manuscrit F adopte effectivement une organisation qui distingue les compositions selon des critères musicaux assez précis. Les onze fascicules s'organisent de la manière suivante :

Tableau 6
Composition des onze fascicules du manuscrit F

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<i>organa</i> , clausules et conduits				clausules	Conduits et motets	conduits	conduits-motets	motets	conduits	conduits rondeaux
4 voix	3 voix	2 voix	2 voix	2 voix	3 voix	2 voix	3voix	2 voix	1 voix	1 voix

C'est apparemment un classement par genres mais les limites entre chaque groupe que constitue un fascicule sont assez floues et certaines compositions inclassables sont placées parmi celles qui leur ressemblent le plus. Les pièces collectées dans cette anthologie s'échelonnent sur une période assez large d'une cinquantaine d'années. Seule une minorité d'entre elles sont contemporaines de la confection du manuscrit qui a dû survenir aux alentours de 1240¹⁹². Étant donnée la diversité des compositions assemblées, le travail du collecteur a certainement nécessité une phase de réflexion et de classification de manière à organiser ce qui nous apparaît comme une « Somme » de musique. Il semble que certaines compositions aient été délibérément mises côte à côte du fait de leur ressemblance. Cependant, rien n'indique que les choix opérés a posteriori résultaient de la pratique, surtout pour les pièces les plus anciennes. On ne peut en conclure que ces « genres » étaient conscients au moment de la conception des œuvres, bien des années auparavant. Les théoriciens, pourtant encore postérieurs à la constitution des sources, sont très confus quant à la définition de chacun des différents genres. Cette préoccupation théorique est donc en train de se mettre en place progressivement, pendant tout le XIII^e siècle.

L'ordre des pièces à l'intérieur de ces fascicules peut également être un objet d'étude intéressant pour comprendre le système de classification imaginé par les collecteurs. La répartition du corpus de Philippe le Chancelier est, à ce titre, un objet d'étude tout à fait valable. Il apparaît que certaines de ses compositions sont notées les unes à la suite des autres, comme si l'organisateur du manuscrit les avait assemblées en

¹⁹² Pour la datation du manuscrit, voir Rebecca BALTZER, *op. cit.*

raison de leur identité d'auteur. Le tableau ci-dessous donne l'intégralité des incipit de conduits de ce fascicule. Les compositions qui sont par ailleurs attribuées à Philippe le Chancelier apparaissent en caractères gras :

Tableau 7

Le dixième fascicule de F et la répartition des conduits attribués à Philippe le Chancelier

Folio	Incipit	Source(s) permettant l'attribution
415r	Homo natus ad laborem / tui status	Da
415v	<i>Omnis in lacrimas</i>	
416r	Aristippe quamvis sero	Da
417r	<i>Olim sudor herculis</i>	
417v	In hoc ortus occidente	Da
418r	Fontis in rivulum	Da
419r	<i>Excuset que vim intulit</i>	
419v	<i>Sede syon in pulvere</i>	
420r	<i>Divina providentia</i>	
420v	Ad cor tuum revertere	Da
421v	Vide quo fastu rumperis	Da
421v	<i>Anglia planctus itera</i>	
422r	Sol oritur in sidere	Da
	Beata viscera	Da
422v	Dum medium silentium tenerent	Da
	<i>Dum medium silentium componit</i>	
423r	Quid ultra tibi facere	Da
	Vanitas vanitatum	Da
423v	Veritas veritatem	Da
424r	<i>Beatus qui non abiit</i>	
424v	<i>O curas hominum</i>	
	<i>Qui seminant in loculis</i>	
425r	<i>Qui seminant in lacrimis</i>	
425v	Exurge dormis domine	Da
	Quomodo cantabimus	Da
426r	Excutere de pulvere	Da
	Ve mundo a scandalis	Da
426v	Quo me vertam nescio	Da
427v	<i>In nova fert animus</i>	
	O labilis sortis	Da
428v	Quo vadis quo progredieris	Da
	Homo qui semper moreris	Da
429r	<i>Eclipsim passus</i>	
	<i>Partus semiferos</i>	
429v	<i>Adulari nesciens</i>	
	<i>Vitam duxi iocundam sub amore</i>	
430r	Bonum est confidere	Da
431r	<i>Ecce mundus moritur</i>	
	<i>Cum omne quod conponitur</i>	
431v	Si vis vera frui luce	Da
	<i>Turmas arment christicolos</i>	
432v	Venit Ihesus in propria	Da

433r	<i>Vehement indignatio</i>	
433v	<i>Beata nobis gaudia</i> <i>Anima iugi lacrima</i>	Da
434r	<i>Iherusalem iherusalem</i>	
435r	<i>Non te luisse pudeat</i>	
435v	<i>Christus assistens pontifex</i> <i>Rex et sacerdos profuit</i>	Da Da
436r	<i>Alabastrum frangitur</i>	
437r	<i>Clavus clavo retunditur</i>	
437v	<i>Quisquis cordis et oculi</i> <i>Homo vide que pro te patior</i>	LoB + Salimbene LoB + Prague
438r	<i>Nitimur in vetitum</i> <i>Dogmatum falsas species</i> <i>Homo considera</i>	LoB LoB
438v	<i>O mens cogita</i>	LoB + Prague LoB + Prague
439r	<i>O maria o felix puerpera</i> <i>Crux de te volo conqueri</i>	Salimbene
439v	<i>Aurelianus civitas</i>	
440r	<i>Pater sancte dictus Lotarius</i>	LoB
440v	<i>Veritas equitas</i>	LoB + Prague
442v	<i>Terit bernardus terrea</i>	
443r	<i>In paupertatis predio</i> <i>Aque vive dat fluenta</i>	
443v	<i>Veri solis radius lucerna</i>	
444r	<i>Exceptiuam actionem</i> <i>Homo cur degeneras</i>	
444v	<i>Homo cur properas</i>	
445v	<i>Si gloriari liceat,</i> <i>O maria stella maris</i>	
446r	<i>Fons preclusus sub torpore</i> <i>Homo qui te scis pulverem</i>	
446v	<i>A globo veteri</i>	
447r	<i>Ave gloriosa virginum regina</i>	LoB + Prague
448r	<i>Veni sancte spiritus / veni lumen</i>	
448v	<i>O mors que mortes omnia</i>	
449r	<i>Ad honores et honera corde</i>	
449v	<i>Stella maris lux ignaris</i>	
450r	<i>Associa tecum in patria</i>	Prague
450v	<i>Veste nuptiali</i> <i>Minor natu filius</i>	Prague LoB + Prague
451r	<i>[S]ol eclypsim patitur</i>	

On verrait volontiers les folios 225v à 228v comme un groupe de conduits du même auteur, Philippe le Chancelier. Mais au folio 227v, *In nova fert animus* semble faire exception, ce qui rend toute spéculation hasardeuse. Faut-il considérer ce conduit comme l'œuvre du Chancelier ou renoncer à l'hypothèse de la petite collection du même auteur ? De plus, d'autres principes d'organisation sont clairement observables : la ressemblance de l'incipit (par exemple *Dum medium silentium tenerent* et *Dum medium silentium componit*, au folio 422v ou encore *Homo cur degeneras* et *Homo cur properas*, folios 44r-v) ou l'identité des procédés de composition. Par exemple, les trois prosules *Associa tecum in patria*, *Veste nuptiali* et *Minor natu filius* sont assemblées en fin de fascicule (folio 450).

3.1.3 Les sources satyriques : le *Roman de Fauvel* et les *Carmina Burana*

Les manuscrits Paris, BnF, fr. 146 et Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660, sont des sources exceptionnelles par leur célébrité et l'originalité de leur contenu. Toutes deux proviennent d'époques ou de lieux géographiques déconnectés de Notre-Dame. Ce sont deux collections dont la mise en forme et les ambitions sont très sensiblement différentes. Elles ont en commun de rapporter un nombre significatif de compositions de Philippe le Chancelier. Bien postérieures à la création, elles nous informent autant qu'elles nous interrogent sur la transmission et la réception de ces compositions. Le tableau 8 donne les incipit des compositions attribuées à Philippe le Chancelier que l'on trouve dans ces deux manuscrits :

Tableau 8

Liste des compositions de Philippe le Chancelier dans CB et Fauvel

<i>Carmina Burana</i>	<i>Roman de Fauvel</i>
F°2: <i>Veritas veritatem</i>	F°1 : <i>Mundus a mundicia</i>
F°3 : <i>Ad cor tuum revertere</i>	F°4v : <i>Vanitas vanitatum</i>
F°3: <i>Bonum est confidere</i>	F°6 : <i>Christus assistens pontifex</i>
F°54 : <i>Dic christi veritas</i>	F°6 : <i>Quo me vertam nescio</i>
F°54 : <i>Bulla fulminante</i>	F°6v : <i>Ve mundo a scandalis</i>
F°83 : <i>Aristippe quamvis sero</i>	F°7v : <i>Rex et sacerdos prefuit</i>
	F°11 : <i>O labilis sortis</i>
	F°14 : <i>Inter membra singula</i>
	F°21 : <i>Quid ultra tibi facere</i>
	F°22 : <i>Veritas equitas</i>
	F°29 : <i>Aristippe quamvis sero</i> (partiel)
	F°29 : <i>Fauvel cogita</i>
	F°29v : <i>Fauvel qui iam moreris</i>
	F°32 : <i>Quomodo cantabimus</i>

De provenance autrichienne, la collection des *Carmina Burana* assemble des textes et parfois les neumes de chansons latines et conduits de provenances, époques, langues et sujets divers. La composition du manuscrit date de la fin du XIII^e siècle et semble être le fait de *vagantes*, ces moines errants aux mœurs estudiantines aussi

nommés « goliards ». Six conduits attribués à Philippe le Chancelier s'y trouvent notés¹⁹³.

L'origine et la composition du manuscrit du *Roman de Fauvel* sont plus claires¹⁹⁴. Cette œuvre littéraire satirique est farcie de multiples illustrations musicales dans l'une de ses versions manuscrites (Paris, BnF, fr. 146), remaniée semble-t-il par Raoul Chaillou du Pestain, assisté de Philippe de Vitry pour les additions musicales dans le premier quart du XIV^e siècle. Ces dernières constituent une sélection de compositions allant de la musique de Notre-Dame aux motets les plus récents au moment de la confection du manuscrit, soit presque un siècle et demi de musique, d'environ 1170 jusqu'à 1316. Les conduits empruntés à Philippe le Chancelier y sont parfois remaniés, dans le texte (changement de mots pour réactualiser le texte, ajout ou suppression de strophes) ou dans la mélodie (réécriture, emploi d'un conduit pour faire une voix de motet).

Ces sources participent toutes deux de l'univers de la satire religieuse et politique et indiquent que le corpus de Philippe trouve sa place dans ce mouvement littéraire contestataire. Cet aspect de la poésie latine semble être l'œuvre de clercs en marge de la société, dont les textes subversifs dénoncent les imperfections. Les *Carmina Burana* relie le nom de Philippe le Chancelier à l'étrange famille des goliards. Le *Roman de Fauvel* présente une parodie sans concession du pouvoir et du clergé, incarné par l'âne Fauvel. Comment imaginer que certains textes du Chancelier, provenant de l'autre même du pouvoir de l'Église, la cathédrale Notre-Dame, se trouvent rapidement mêlés à ces anthologies « rebelles » ?

L'objet de la poésie goliardique est difficile à cerner : des poèmes louant l'amour libre et la boisson côtoient des satires sévères de la dépravation des mœurs¹⁹⁵. Le milieu social de ces poètes est assez imprécis, probablement en raison de sa diversité. Traditionnellement, les « goliards » sont décrits comme des moines errants d'un faible

¹⁹³ David A. TRAILL étudie la possibilité d'élargir ce nombre en considérant un groupe de textes portant les caractéristiques du style de Philippe le Chancelier dans les *Carmina Burana*. Voir « A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in *Carmina Burana* 21-36 », *Studi Medievali*, 3e Serie, fasc.1, XLVII (2006), p. 267-285.

¹⁹⁴ L'édition en fac-similé a été réalisée par Edward H. ROESNER, François AVRIL et Nancy Freeman REGALADO, *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain : A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript*, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 146, New York, 1990. Voir aussi *Fauvel Studies, Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146, éd. Margaret BENT et Andrew WATHEY, Oxford, 1998.

¹⁹⁵ Olga DOBIACHE-ROJDESVENSKY, *Les poésies des goliards*, Paris, 1931, réimp. Montréal, 1984. Pour la poésie morale, voir Tuomas M. LEHTONEN, *Fortuna, Money and the Sublunar World : Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the « Carmina Burana »*, Helsinki, 1995.

niveau culturel. Pourtant, parmi le corpus de la poésie goliardique, on rencontre des clercs qui n'ont rien de commun avec cette image : ils fréquentent les cours princières et les hautes sphères ecclésiastiques et universitaires comme c'est le cas pour Philippe. Néanmoins, il semble que le milieu d'origine commun à tous ces poètes soit celui des écoles citadines quels que soient leur parcours et leur érudition. L'utilisation généralisée du latin est en effet la marque de la proximité de la culture ecclésiastique et scolaire. La poésie de Philippe s'identifie à la poésie goliardique par son côté extrêmement moralisateur et dénonciateur mais ne s'accorde en aucun cas aux aspects frivoles et festifs qui ont fait la fortune critique des *Carmina Burana*. Si une partie de sa poésie peut être considérée comme goliardique, dans une acception large du terme, il ne faut pas exclure les compositions qui relèvent de la poésie religieuse¹⁹⁶, soit parce qu'elles sont liées de manière plus ou moins étroite à la liturgie, soit parce que le texte biblique et son exégèse en marquent profondément l'écriture. La véritable identité de la poésie goliardique et la pertinence de cette terminologie pour désigner une grande partie de la poésie latine profane sont remises en question par Bryan Gillingham¹⁹⁷. Après avoir retracé l'évolution de ce terme et les recherches sur son origine chez les philologues du XX^e siècle, il démontre que cette notion de poésie goliardique ne serait qu'un mythe inventé par les modernes pour expliquer l'existence gênante d'une poésie subversive dans un milieu clérical. La situation sociale marginale des goliards expliquerait et justifierait la satire et l'immoralité des textes. En faisant appel à des arguments d'ordre étymologique, Bryan Gillingham montre que les goliards ont plus à voir avec les jongleurs qu'avec les compositeurs ecclésiastiques. Ces jongleurs n'auraient en aucun cas pris part à la création de ces pièces qui reste le fait de clercs parfaitement intégrés à leur milieu comme a pu l'être Philippe le Chancelier. Cette hypothèse sur l'identité des goliards nous aide à mieux comprendre comment des textes peuvent se retrouver intégrés presque à contre-emploi dans une collection qui fait par ailleurs l'éloge d'un comportement dissolu que Philippe déplore. Les mœurs dénoncées dans les conduits choisis dans ces deux sources présentent la société en général, et parfois le clergé en particulier, en état de déperdition morale. Cette critique adressée de l'intérieur du clergé de la part d'un de ses membres les plus éminents et les plus introduits (même avant qu'il

¹⁹⁶ Olga DOBIACHE-ROJDESVENSKY, *op. cit.*, p. 50 : « Celui-ci est encore moins un « goliard » au sens vulgaire du terme [...] la mentalité communément attribuée aux « goliards » y transparait jusqu'à un certain point. »

¹⁹⁷ Bryan GILLINGHAM, *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998, chapitre 1 : « *The Goliardic Myth* ».

n'accède au poste de chancelier) est probablement cela même qui en a assuré le succès dans les milieux les plus critiques à l'égard du pouvoir ecclésiastique. Cette situation nous rappelle que les plus fervents défenseurs de la réforme ecclésiastique ne sont autres que les clercs eux-mêmes.

3.1.4 Un cas intéressant : Rome, Santa Sabina, XIV L3

Ce manuscrit contenant une collection de huit compositions de Philippe le Chancelier est original par plusieurs aspects : il est la seule source liturgique notée contenant des œuvres du Chancelier ; il est de provenance parisienne, de toute évidence confectionné pour l'un des membres du couvent Saint-Jacques. Il est à peine postérieur à la réforme d'unification de la liturgie dominicaine menée à bien par Humbert de Roman en 1256¹⁹⁸. La sélection des compositions de Philippe le Chancelier qu'il transmet et leur organisation semblent loin d'être fortuites.

N'ayant suscité que peu de commentaires, ce manuscrit reste assez mystérieux quant à son usage et les raisons de sa confection. La liturgie dominicaine qu'il assemble n'obéit à aucune organisation usuelle. Elle fait occasionnellement référence aux éléments de la réforme instaurée par Humbert de Roman. Cependant, bien des aspects la relient à la liturgie dominicaine d'avant la réforme. Ce petit *codex* semble être le fruit d'un assemblage très personnel, pour combler les manques et les désuétudes d'autres livres. La présence de quelques pièces de Philippe le Chancelier participe de cet aspect composite. Les huit pièces sont soigneusement notées (voir tableau 9), mais aucune rubrique ou modification de la mise en page ne signale leur originalité dans ce contexte exclusivement liturgique. La connivence entre le contenu de ces pièces et la prédication dominicaine a déjà été relevée par Heinrich Husmann¹⁹⁹. Ce dernier interprète la composition originale du manuscrit comme l'œuvre d'un frère dominicain qui l'aurait élaboré pour sa pratique personnelle en pensant à y mettre ces pièces musicales pour les utiliser au moment du sermon. Les sujets des pièces choisies pour figurer dans cette petite collection sont parfaitement en accord avec les préoccupations de la liturgie

¹⁹⁸ Pour la datation et la description du manuscrit, voir Gisbert SÖLCH, « Cod. XIV L3 saec. XIII des dominikanischen Ordensarchivs in Rom ein neuer Zeuge frühdominikanischer Liturgieentwicklung », *Ephemerides Liturgicae*, LIV (1940), p. 165-181.

¹⁹⁹ Heinrich HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIV (1967), p. 1-23.

dominicaine. Cette compilation peut encore susciter davantage de réflexions si l'on considère les formes des compositions choisies :

Tableau 9
Les compositions de Philippe le Chancelier dans Sab et leurs caractéristiques formelles

	Incipit	Caractéristiques formelles
1	<i>Homo vide que pro te patior</i>	Conduit strophique
2	<i>Homo quam sit pura</i>	Motet strophique à deux voix composé à partir de la clausule <i>Latus</i>
3	<i>Homo considera</i>	Conduit strophique <i>contrafactum</i> de la chanson <i>De Yesse naistera</i>
4	<i>Crux de te volo conqueri</i>	Dialogue strophique à strophes doubles
5	<i>Si qui cordis et oculi</i>	Dialogue strophique
6	<i>Ad cor tuum revertere</i>	Conduit continu
7	<i>Ve mundo a scandalis</i>	Conduit strophique à strophes doubles (conduit-séquence)
8	<i>Cum sit omnis caro fenum</i>	Conduit strophique avec refrain

Chacune présente une possibilité d'organisation du texte et de la musique différente de la précédente : les strophes doubles (3, 4, 7), la présence d'un refrain (8) ou l'absence de strophes musicales (6 : conduit continu). D'autres critères s'ajoutent à cette première différenciation formelle. L'organisation du conduit sous forme de dialogue ou dispute entre deux locuteurs (*disputatio*) constitue une catégorie à part entière. Les deux compositions de ce type (4 et 5) se suivent. Leur organisation et leur forme sont pourtant distinctes : dans *Crux de te volo conqueri*, la Vierge dispose de la parole pendant les quatre premières strophes (deux strophes doubles) et la Croix lui répond tout au long des six strophes qui suivent. La répartition de la parole est différente dans *Si qui cordis et oculi*. Le cœur et l'œil se répondent d'une strophe à l'autre sur la même mélodie (forme strophique). L'existence d'une matière musicale antérieure au texte semble avoir été un autre critère de sélection. Dans ce cas comme dans le précédent, les deux compositions relevant de ce critère se suivent (2 et 3). Le motet *Homo quam sit pura* est issu d'une clausule à deux voix (*Latus*). Il précède un conduit dont la mélodie est empruntée à une chanson vernaculaire. *Homo considera* est en effet le *contrafactum* de plusieurs chansons dont la version originale est une chanson pieuse, *De Yesse naistera*. Dans ce cadre, la différence du « genre » (c'est-à-dire la distinction du motet et du conduit) ne semble pas pertinente. Ces deux pièces sont rapprochées parce qu'elles résultent d'un mode d'élaboration identique.

Les diverses techniques de composition et possibilités formelles semblent donc avoir été les principaux critères utilisés pour déterminer le choix et l'ordre des pièces qui témoignent d'une architecture mûrement réfléchie. D'autres explications viennent s'ajouter aux précédentes pour montrer la cohérence de l'organisation de la collection :

- les pièces 1 et 2 sont toutes deux des plaintes du Christ qui s'adresse directement aux Hommes ;
- 1, 2 et 3 commencent par la même invocation (« *Homo* »), interpellant directement celui à qui le texte s'adresse ;
- le texte 5 donne la parole au cœur (*cor*), qui revient dans l'incipit du conduit suivant, *Ad cor tuum revertere*.

L'objectif de cette collection semble donc avoir été d'assembler différentes manières d'organiser le texte et la mélodie pour faire entendre un message religieux et moral. L'architecture subtile de l'ensemble qui mêle les préoccupations formelles et thématiques témoigne du soin apporté à cette « intrusion » profane mais néanmoins spirituelle, dans un contexte entièrement liturgique. Il faut probablement comprendre ce recueil de modèles musicaux comme un outil didactique à l'usage d'un frère dominicain qui cherche à proférer et communiquer le message du Christ au moyen de ces compositions latines.

Cet aperçu des principales sources du corpus de Philippe le Chancelier met en valeur leur grande diversité : les proportions des manuscrits, les usages et fonctions pour lesquels ils sont conçus, la chronologie étendue sur laquelle ils se répartissent. Tous ces éléments font état d'une transmission hétérogène qui nous informe sur la fluctuation du contexte de réception. Considérons un conduit monodique comme *Ad cor tuum revertere* : il est à la fois dans F, florilège qui sélectionne le meilleur de la musique pratiquée à Paris, dans les *Carmina Burana*, interprété comme une pièce subversive ainsi que dans le manuscrit liturgique de Sainte-Sabine, probablement pour un usage personnel lié à la prédication. En outre, il est copié dans la collection poétique de Da. Cette diversité nous informe sur le riche devenir des pièces après leur invention et sur la manière dont les hommes se les sont appropriées. Pour cet exemple, les sources nous en disent plus sur la réception et la transmission que sur la conception et son contexte originel. Ce sont certainement les compositions elles-mêmes, du moins ce que l'on peut

en lire à travers le prisme des manuscrits, qui sont les meilleurs informateurs sur les modalités et objectifs de la création musicale.

3.2 Les critères de sélection du corpus des conduits moraux

Le corpus de Philippe le Chancelier tel qu'il apparaît dans ces sources est complexe car il touche à différents genres, emprunte de multiples formes et traite de sujets variés. L'ambition de notre étude n'est pas d'en faire la synthèse ce qui d'ailleurs a déjà été tenté par Thomas B. Payne. Au contraire, c'est la lecture d'une petite partie que nous souhaitons mener à bien. Il ne s'agit pas de trouver l'échantillon idéal qui donnera les clés pour comprendre l'ensemble, mais d'isoler un groupe cohérent de compositions de manière à comprendre comment elles ont été conçues et comment elles peuvent être comprises dans la société qui les a vu naître. Il nous faut donc choisir parmi les 65 pièces du corpus en appliquant des critères qui nous semblent à la fois respecter les sources, les modes d'élaboration ou genres et à la fois s'intégrer de manière pertinente dans le contexte historique du tournant du XIII^e siècle.

Pour ce qui est des sources, c'est dans le dixième fascicule du manuscrit de Florence que l'on trouve la majorité des compositions de Philippe le Chancelier. Notre sélection prendra donc comme référence principale cette collection de conduits monodiques. De plus, cet aspect de la production musicale de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle est souvent peu traité par les musicologues. Dans le chapitre historiographique, nous avons souligné combien les propositions d'analyse des productions monodiques étaient peu nombreuses. La simplicité ou l'apparente pauvreté du matériau mélodique de ces conduits peut être mal comprise ou décourager. Les analyses les plus fructueuses ont montré combien il est indispensable de tirer parti du texte pour comprendre la spécificité de la composition monodique. Il faut se demander pourquoi tant de monodies continuent à être produites, alors que la polyphonie est devenue un langage d'un niveau de subtilité qui ravit l'esprit et les sens de ceux qui l'entendent. La monodie comporte certainement des capacités que l'on sous-estime ou méconnaît aujourd'hui mais que les médiévaux savaient apprécier. En choisissant des compositions parmi ces monodies, nous espérons apporter un autre éclairage et peut-être des éléments de réponse à ces problèmes.

Le rapport du texte à la musique dans les compositions monodiques est un élément complexe à saisir. Il varie selon les époques et le contexte des œuvres²⁰⁰. Dans la musique telle qu'elle est inventée et pratiquée dans les cercles qui gravitent autour de Notre-Dame, la présence ou l'absence de texte est un élément capital : l'absence de texte sur les longs mélismes des *organa* nécessite la mise en place d'un système rythmique qui organise la polyphonie ; la surenchère textuelle est à l'origine d'une nouvelle pratique, celle du motet. Or conduits, motets et *organa* sont inventés, interprétés dans les mêmes milieux et probablement pour les mêmes auditoires. Comment mieux comprendre le rapport au texte du conduit ? Une définition générale du conduit indique qu'il est une composition sur un texte poétique latin. La présence du texte fait donc bien partie de cette pratique musicale dès sa conception, même s'il est aussi vrai que certains textes peuvent connaître une existence autonome, avant ou après avoir été chantés. Le texte, la langue poétique et son imbrication de sons et de structures, font partie intégrante de la création du conduit, qu'il soit monodique ou polyphonique.

C'est donc bien dans les éléments propres aux textes que nous chercherons des critères aptes à isoler un groupe cohérent. Si le texte est lui-même une forme sonore, il n'est pas seulement cela. Il est aussi un discours qui exprime des idées. La compréhension de celles-ci à l'audition ne fait pas de doute. Des esprits et des oreilles qui se délectent des jeux complexes de la polytextualité et de l'intertextualité des motets ne peuvent qu'éprouver une certaine facilité lorsqu'ils sont en présence d'un seul texte et plus encore lorsqu'il est donné à entendre sur une seule mélodie. Il y a donc, dans les conduits monodiques, une valeur de communication qui place le sens du texte aux premiers rangs des intentions du créateur. Dans cette perspective, l'organisation du corpus des conduits selon des critères thématiques pourrait s'avérer assez profitable et pertinente. De plus, une telle lecture donne la possibilité de mettre en relation la production musicale et le contexte, car les sujets abordés peuvent prendre place dans un projet culturel plus large.

À observer la masse des conduits monodiques attribués à Philippe le Chancelier, il est un thème qui s'impose comme le plus représentatif du point de vue du nombre de compositions. Il s'agit de la catégorie thématique des conduits moraux. Les textes de ces conduits ont tous trait à la morale, c'est-à-dire au comportement humain

²⁰⁰ John STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages, Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, 1986 ; Leo TREITLER, « Medieval Music and Language », *Music and Language*, New York, 1983, p. 38-78, repris dans *With Voice and Pen*, 2003, p. 435-456.

évalué selon des règles doctrinales avec l'objectif d'amener l'auditeur vers le Bien. Le contenu moral des conduits entraîne certains caractères du discours que l'on retrouve dans la grande majorité d'entre eux. En effet, le discours n'est pas simplement un exposé moral, il est moralisateur, au sens où il a pour ambition d'agir, de transformer, d'améliorer les mœurs de ceux qui sont visés par les attaques du poète. Le fait que Philippe le Chancelier soit un grand prédicateur ajoute de l'intérêt à cette catégorie thématique, par les perspectives de croisements qu'elle permet d'imaginer.

Les critères qui nous permettent de considérer un conduit comme moralisateur sont les suivants :

- le sujet doit soit, déplorer l'inclinaison des Hommes vers le mal, soit valoriser certains aspects du bon comportement ;
- la mise en avant de bons exemples dont le premier est celui du Christ ;
- la référence fréquente au texte biblique, autorité suprême de la morale, par l'évocation, la citation, la paraphrase ;
- le ton oral et vindicatif qui doit convaincre pour susciter la modification du comportement.

Le dernier point fait référence à la nature éminemment orale de ces compositions, inventées pour être chantées et entendues. Leur langue est modelée de façon à déclencher l'adhésion et entraîner une démarche de conversion. La lecture des textes de ces conduits permet de relever ces procédés de langue récurrents dans les poèmes moralisateurs dont l'efficacité n'est mesurable que si l'on envisage leur dimension orale :

- prise à partie du public par une apostrophe en début de strophe ou de vers désignant clairement ceux que le texte vise parmi les auditeurs ;
- conjugaison des verbes à la deuxième personne du singulier ou du pluriel pour s'adresser au public ;
- utilisation de l'impératif pour faire réagir ;
- utilisation de formules et de figures typiques de l'oralité que l'on retrouve aussi dans la prière, dans les plaintes (*planctus*) ou autres contextes où l'exclamation témoigne d'un contexte oral ;
- accumulation des incises interrogatives pour accabler l'auditoire.

De tels procédés sont décrits dans les traités de rhétorique et sont autant de moyens à destination de l'auditeur, utilisés dans différentes catégories de discours, à commencer par le plaidoyer juridique²⁰¹. Ils sont communs à un groupe de conduits relativement homogène du point de vue des intentions et des manières de les formuler. L'application des critères énumérés ci-dessus à l'ensemble du corpus des conduits monodiques de Philippe le Chancelier permet d'isoler un sous-ensemble de vingt textes qui constituent le corpus de cette étude²⁰² :

Les conduits moraux de Philippe le Chancelier

- 1- *Homo natus ad laborem / tui status*
- 2- *Fontis in rivulum*
- 3- *Ad cor tuum revertere*
- 4- *Quid ultra tibi facere*
- 5- *Vanitas vanitatum*
- 6- *Excutere de pulvere*
- 7- *Ve mundo a scandalis*
- 8- *Quo me vertam nescio*
- 9- *O labilis sortis*
- 10- *Quo vadis quo progredieris*
- 11- *Homo qui semper moreris*
- 12- *Bonum est confidere*
- 13- *Homo vide que pro te patior*
- 14- *Nitimur in vetitum*
- 15- *Homo considera*
- 16- *O mens cogita*
- 17- *Veritas equitas*
- 18- *Cum sit omnis caro fenum*
- 19- *Suspirat spiritus*
- 20- *Homo natus ad laborem / et avis*

Ce groupe exclut des conduits monodiques dont les textes peuvent aborder des sujets moraux mais dont la finalité n'est pas l'édification ou la persuasion de l'auditoire. Ainsi, des conduits tels que *Quomodo cantabimus* qui évoque la croisade ou *Veritas veritatem* qui est sur le ton de la prière, peuvent-ils, par certains aspects, s'avérer semblables aux conduits moraux sélectionnés, mais aussi fondamentalement différents

²⁰¹ Leonid ARBUSOW, *Colores rhetorici, eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, Göttingen, 1948.

²⁰² Ils sont classés selon l'ordre indiqué par F, notre source de référence. C'est aussi l'organisation qui sera adoptée pour les analyses de la partie II.

car leur fin n'est pas la moralisation. D'autre part, il faut admettre que les textes de quelques conduits polyphoniques ou de motets pourraient parfaitement correspondre aux critères proposés mises à part leurs différences musicales. Cependant, nous avons souhaité limiter notre étude à la monodie pour tenter de comprendre la spécificité de cette matière sonore comme moyen de communication. Il est encore bien trop tôt dans l'avancement de ce travail, pour pouvoir dire si l'intention morale d'un poète tel que Philippe le Chancelier est plus encline à utiliser la monodie ou si elle peut tirer parti de tous les modes d'expression musicale.

3.3 Homogénéité et hétérogénéité des conduits moraux

Une fois constituée cette sélection et avant même de commencer l'analyse de chacun des conduits qui la composent, il faut signaler certaines difficultés qui tiennent aux œuvres mêmes. Les critères appliqués mettent en lumière un corpus cohérent du point de vue du thème et des techniques rhétoriques employées. Cependant, le corpus n'est pas uniforme au regard des structures des textes comme de la musique. Même s'il s'agit de vingt compositions appelées *conductus* et qu'elles sont toutes monodiques, la diversité fait loi et aucune pièce n'est semblable à une autre comme le montre le tableau ci-dessous.

Tableau 10

Formes poétiques et musicales des conduits moraux de Philippe le Chancelier

Incipit	Nombre de strophes du texte (nombre de vers par strophe)	Longueur des vers utilisés en nombre de syllabes	Mise en musique
<i>Homo natus ad laborem / tui status</i>	6 strophes (11, 6, 5)	4, 6, 7, 8	3 doubles strophes
<i>Fontis in rivulum</i>	6 strophes (8) puis 4 (6)	6, 7	2 triples strophes et 4 simples
<i>Ad cor tuum revertere</i>	4 strophes (13, 13, 8, 5)	4, 7, 8	Différente pour chaque strophe
<i>Quid ultra tibi facere</i>	6 strophes (10)	8	Strophique
<i>Vanitas vanitatum</i>	3 strophes (17)	3, 4, 7, 8	Strophique
<i>Excitere de pulvere</i>	3 strophes (10)	8	Strophique
<i>Ve mundo a scandalis</i>	6 strophes (6, 8, 6)	7, 8	3 doubles strophes
<i>Quo me vertam nescio</i>	6 strophes (8)	6, 7, 8	2 doubles strophes et 2 simples
<i>O labilis sortis</i>	5 strophes (7, 8) et refrain (2)	10, 11	2 doubles strophes et 1 simple

<i>Quo vadis quo progredieris</i>	2 strophes (16)	4, 6, 7, 8	Strophique
<i>Homo qui semper moreris</i>	4 strophes (8)	8	2 strophes
<i>Bonum est confidere</i>	3 strophes (19, 20, 15)	4, 7, 8	Différente pour chaque strophe
<i>Homo vide que pro te patior</i>	3 strophes (8)	10	Strophique
<i>Nitimur in vetitum</i>	5 strophes (10)	7	Strophique
<i>Homo considera</i>	3 strophes (21)	6, 7	Strophique
<i>O mens cogita</i>	9 strophes (6)	3, 4, 5	4 doubles strophes et 1 simple
<i>Veritas equitas</i>	19 strophes (5, 4, 3, 6, 2, 6, 7, 6, 7, 8, 4, 4, 6)	3, 4, 5, 6, 8	9 triples strophes, 3 doubles, 4 simples
<i>Cum sit omnis caro fenum</i>	3 strophes (6) et refrain (3)	7, 8	Strophique
<i>Suspirat spiritus</i>	8 strophes (8)	6	Strophique
<i>Homo natus ad laborem / et avis</i>	1 strophe (16)	6, 7, 8	1 strophe

Le tableau 10 amène à l'observation suivante : aucune forme poétique récurrente ne s'impose comme un cadre privilégié de la poésie lyrique morale. Les strophes peuvent être longues ou courtes, nombreuses ou uniques, régulières ou non. De même, la mise en musique ne révèle aucun procédé systématique. La forme strophique est, certes, reprise à neuf occasions, soit presque la moitié du total, mais à chaque fois sur des cadres formels différents. Les variations autour des formes binaires ou ternaires sont nombreuses et parfois très complexes. Il semble et c'est ce que l'analyse approfondie cherchera à mieux comprendre, que chaque composition réponde à des impératifs formels qui lui sont propres, même au sein de cette unité thématique forte. On pourrait effectivement croire que les mêmes intentions suscitent les mêmes formes dans la prise de parole mais il n'en est rien. C'est là tout l'intérêt de ce groupe de conduits et nous tenterons de comprendre et d'expliquer les effets et les raisons de cette diversité formelle.

Ces disparités formelles et les jeux poétiques qu'elles impliquent ne sont que l'aspect le plus visible des différences profondes d'une composition à l'autre. La complexité structurelle peut en effet être complétée par d'autres aspects. Le langage mélodique peut produire des effets multiples, allant dans le sens de la clarification de l'énonciation du texte ou au contraire il peut charger ou cumuler ses structures propres à celles du poème. De plus, l'appréhension du texte ne se limite pas à sa forme. Il faut aussi prendre en compte les différents niveaux de langue ou l'utilisation d'un vocabulaire plus ou moins courant. Certains textes sont constitués de phrases longues dont l'ordre des mots ne semble déterminé que par la recherche d'effets sonores, tandis

que d'autres sont d'une élaboration plus modeste. Les vers courts peuvent ajouter une difficulté à la compréhension car ils morcellent le sens. Du point de vue de la composition musicale, les marges de manœuvre pour l'élaboration de la mélodie sont grandes. Le compositeur dispose de multiples « outils » parmi lesquels on peut déjà signaler l'insertion de mélismes longs dans la structure musicale (*caudae*), l'ornementation générale des lignes mélodiques ou le choix du syllabisme strict. La modalité offre également une palette sonore que le compositeur a la liberté de suivre de manière plus ou moins claire, jouant ainsi avec les habitudes et les repères auditifs des auditeurs. L'emploi de la répétition mélodique de vers entiers ou à plus petite échelle peut créer une structure qui se superpose à celle du texte, en accord ou non avec lui. L'analyse approfondie permettra certainement d'accroître et d'affiner cette liste sommaire des moyens musicaux mis en place dans ces conduits pour tenter d'en saisir les enjeux.

3.4 Remarques sur les autres compositions

Il est souhaitable de ne pas laisser sous silence les compositions écartées de la sélection thématique. Tous les conduits monodiques ne sont en effet pas moralisateurs et si cette sélection ne va pas sans poser de problème, il est utile de remarquer que d'autres groupes thématiques soulèvent eux aussi certains questionnements. Si, jusqu'à présent nous n'avons pas envisagé l'influence du sujet en terme de fonction, nous allons voir que dans les deux groupes qui vont suivre, le thème permet d'élaborer certaines hypothèses quant à l'usage qui a pu être fait des compositions.

3.4.1 Philippe le Chancelier et la liturgie

Quelle que soit la forme poétique ou le genre musical de la composition, tous les efforts de Philippe le Chancelier sont tournés vers le sacré : exploitation d'images bibliques, citations scripturaires, production de pièces pour la liturgie, explications morales, allégories et disputes sur des sujets cléricaux ou théologiques. Comme bien d'autres poètes latins, Philippe le Chancelier est clerc, ce qui explique le choix de ses sujets et de ses préoccupations. Mais plus que d'autres, il exerce dans les hautes sphères de la hiérarchie de l'Église. Archidiacre de Noyon puis Chancelier de Notre-Dame, il

participe à ce qui constitue le cœur de la vie religieuse, la liturgie. Cependant, même avant 1211 et sa première charge ecclésiastique à Noyon, aucune de ses œuvres, du moins celles que nous attestent les sources, ne s'écarte des sujets chrétiens et spirituels.

C'est à partir de sa nomination à la charge de Chancelier (1217) que son implication dans le déroulement de la liturgie a dû être la plus concrète. Sa nouvelle fonction lui donne pour tâche de veiller aux célébrations de Notre-Dame et d'en assurer la conservation dans les livres consacrés. Il en est le garant, immense responsabilité qui implique bien évidemment une maîtrise parfaite du sens de l'ensemble des célébrations et une compréhension de leurs enjeux. En plus d'être un fin connaisseur du rituel, il est acteur de l'une de ses composantes les plus didactiques, le sermon. À la suite de la lecture des épîtres, le sermon reprend, explique et développe un passage du texte lu juste avant ou rapproche un autre verset à la circonstance du jour. Il est l'interprétation et la glose des points les plus complexes et symboliques de la liturgie et utilise le texte biblique, ses images et ses mots, pour clarifier et enrichir le sens de la célébration. Liturgie et prédication entretiennent des liens éminemment étroits et complémentaires. Si les circonstances de la prédication ne sont pas exclusivement celles de la messe, c'est néanmoins là qu'elle acquiert sa valeur la plus sacrée. La parole du prédicateur est divinement inspirée, au même titre que les textes, les chants et les gestes qui composent la liturgie. Les rubriques des sermons de Philippe le Chancelier montrent qu'il a prêché en diverses églises et à diverses occasions. La quantité de la production qui nous parvient et la grandeur des événements auxquels il a contribué (synodes, dédicaces...) montrent qu'il a dû être un orateur très demandé. De plus, à sa charge de Chancelier, il ajoute celle de maître en théologie à l'Université, où il est probablement amené à enseigner cet art du discours, ou pour le moins à montrer l'exemple. Le fait qu'il ait constitué une somme de *distinctiones* sur les psaumes montre son intérêt pour la pédagogie du sermon. Son habileté d'orateur est certainement bien antérieure à son accession au chapitre de Notre-Dame et sa familiarité avec la prédication n'est pas nouvelle lorsqu'il est chargé de garantir les lectures des célébrations de la cathédrale. Par cette proximité avec la liturgie en général et ses passages les plus réflexifs et herméneutiques, il touche aux fondements mêmes de la spiritualité chrétienne.

Paradoxalement, seule une part restreinte du corpus poético-musical est, à proprement parler, liturgique, empruntant la forme connue et éprouvée de l'hymne ou

de la séquence²⁰³. Plusieurs de ces compositions religieuses sont des conduits, monodiques ou polyphoniques que le contenu du texte permet de relier à des fêtes liturgiques comme le montre le tableau 11.

Tableau 11
Compositions liturgiques du corpus de Philippe le Chancelier

Circonstance liturgique déduite d'après le sens du texte	Incipit	Description
Nativité	<i>Beata viscera</i> <i>Festa dies agitur</i> <i>Sol oritur in sidere</i> <i>Tempus est gratie</i>	Conduit monodique Rondeau monodique Conduit monodique Conduit monodique
Vierge	<i>Ave gloriosa virginum regina</i> <i>Ave virgo virginum / verbi</i> <i>O Maria virginei</i> <i>Sol est in meridie</i>	Séquence Conduit polyphonique Séquence polyphonique Rondeau monodique
Saints : Marie-Madeleine	<i>Estimavit hortulanum</i> <i>O Maria noli flere</i> <i>Pange lingua Magdalena</i> <i>Inter natos mulierum</i>	Hymne Hymne Hymne Séquence
Jean-Baptiste		
Pentecôte	<i>Veni sancte spiritus / spes omnium</i>	Conduit monodique
Trinité	<i>O amor deus deitas</i>	Conduit monodique
Prières	<i>Dic Christi veritas</i> <i>Exurge dormis domine</i> <i>Veritas veritatem</i>	Conduit polyphonique Conduit monodique Conduit monodique

Philippe est-il parvenu à influencer par ses compositions le déroulement de la liturgie de la cathédrale ? Aurait-il souhaité que cela se passe ainsi ? Seules les hymnes, dont l'authenticité est fortement douteuse, sont intégrées au cycle liturgique dans la tradition manuscrite²⁰⁴. L'intégration historique de telles pièces dans la liturgie de Notre-Dame ne semble pas avoir été attestée²⁰⁵. Les sources qui nous transmettent les compositions liturgiques du tableau 11 ne sont pas d'une grande aide. Plusieurs pièces sont des *unica* dans des sources musicales comme F ou LoB. Certains manuscrits sont des collections musicales qui recueillent des compositions comme des tropes, des séquences, des conduits ou des motets à ajouter à la liturgie, mais n'indiquent pas précisément les circonstances de ces ajouts. On peut se demander si la participation aux

²⁰³ L'aspect liturgique du corpus est abordé par Joseph SZÖVERFFY dans *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung* (Berlin, 1964, vol. 2, p. 192-202).

²⁰⁴ Pour le détail, voir Victor SAXER, « Les hymnes magdaléniennes attribuées à Philippe le Chancelier sont-elles de lui ? », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, LXXXVIII/1 (1976), p. 497-57.

²⁰⁵ Craig Wright n'en fait pas mention dans son étude des particularités de la liturgie à Notre-Dame (*Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge, 1989, chap. 3, p. 98-139).

célébrations était l'objectif premier de ces compositions. Peut-être s'agit-il de textes religieux qui ont trouvé a posteriori leur place dans des recueils à destination liturgique. Les pratiques liturgiques marginales, non officielles et fluctuantes nous sont mal connues, si bien qu'il est difficile de préciser la place qu'ont pu y prendre d'éventuels ajouts comme les chansons à la Vierge.

La « fonction » liturgique de ses compositions n'est donc probablement pas la préoccupation principale et première de Philippe le Chancelier lorsqu'il s'adonne à la poésie. Si elle l'avait été, la proportion du corpus à destination strictement liturgique aurait été bien plus grande. D'autres compositions posent question dans leur rapport à la liturgie et la nature de leur intégration dans les célébrations. Nous ne savons rien de l'usage pratique qui a été fait des prosules comme des premiers motets dans le cadre de la liturgie. Les textes ajoutés par Philippe le Chancelier sont assurément de nature religieuse et l'on peut, dans la plupart des cas parler d'une sorte de glose du texte de la voix empruntée qui, elle, provient bien de la liturgie :

Tableau 12
Prosules et motets dans leur contexte liturgique

Incipit du motet ou de la prosule	Origine de la polyphonie (clausule ou <i>organum</i>) ou de la liturgie	Circonstance liturgique de l'emprunt	Sujet du texte du <i>duplum</i>
<i>Adesse festina</i>	<i>Organum</i> : <i>Sederunt principes, Adiuva me domine deus meus salvum me propter misericordiam</i>	Saint Étienne (26 décembre)	Appel au pardon du Christ et à la purification des péchés
<i>Agmina milicie / AGMINA</i>	Clausule : <i>Alleluia. Corpus beate virginis et martiris sanguineum et lacteum de ferebant cum cantio agmina</i>	Sainte Catherine (25 novembre)	Faits et martyre de Catherine
<i>Associa tecum in patria</i>	<i>Organum</i> : <i>Sancte Germane</i>	Saint Éloi (1 ^{er} décembre)	Évocation de Saint Éloi dont les pouvoirs de purification et de délivrance sont comparables à ceux du Christ
<i>De Stephani roseo sanguine</i>	<i>Organum</i> : <i>Sederunt principes</i>	Saint Étienne (26 décembre)	Rappel du martyre d'Étienne. Appel à la foi malgré les embûches et la trahison
<i>Doce nos hodie / DOCEBIT</i>	Clausule : <i>Alleluia. Paraclitus spiritus sanctus, quem mittet pater in nomine meo, ille vos docebit omnem veritatem.</i>	Pentecôte	Imploration adressée au Christ pour qu'il apaise les maux des Hommes et qu'il enseigne la voie de la sagesse.

<i>Homo cum mandato dato</i>	<i>Organum : Viderunt <u>omnes</u></i>	Noël (25 décembre) et Circoncision (1 ^{er} janvier)	Dieu a envoyé son Fils sur terre pour racheter les Hommes après le péché. La venue du Christ est une nouvelle naissance.
<i>Homo quam sit pura / LATUS</i>	<i>Clausule : Alleluia. Pascha nostrum <u>immolatus</u> est Christus</i>	Dimanche de Pâques	Le Christ reproche aux Hommes leur trahison lors de la Passion
<i>In omni fratre tuo / IN SECULUM</i>	<i>Hec dies... Confitemini domino, quoniam bonus, quoniam <u>in seculum</u> misericordia eius</i>	Dimanche de Pâques	Critique de la fausseté de certains frères
<i>In veritate comperi / VERITATEM</i>	<i>Propter <u>veritatem</u>. Audi filia et vide et inclina aurem tuam quia concupivit rex</i>	2 ^e et 5 ^e jours après l'Assomption	Hypocrisie, avidité, luxure, vanité du clergé
<i>Laqueus conteritus / LAQUEUS CONTRITUS...</i>	<i>Anima nostra. <u>Laqueus contritus est et nos liberati sumus</u> adiutorium nostrum in nomine domini qui fecit celum</i>	Saints Innocents (28 décembre)	Massacre des Saints Innocents
<i>Venditores labiorum / DOMINO ou EIUS</i>	<i>Benedicamus <u>domino</u> ou répons Strips Iesse... Virgo dei genitrix virga est flos filius <u>eius</u></i>	<i>Benedicamus</i> : nombreuses occasions ; <i>Strips Iesse</i> : Assomption	La fourberie et la perversion des prélats
<i>Vide prophécie</i>	<i>Organum : Viderunt <u>omnes</u></i>	Noël (25 décembre) et Circoncision (1 ^{er} janvier)	Les signes qui ont précédé la venue du Christ et les prophéties

Si les circonstances dans lesquelles les passages polyphoniques mélismatiques sans texte, les *organa*, ont été introduits sont relativement bien connues²⁰⁶, que penser des prosules de ces mêmes passages ? Une fois de plus, le problème reste ouvert en raison de la fragilité de nos connaissances historiques relatives aux pratiques liturgiques marginales, locales ou exceptionnelles. S'agit-il de jeux spirituels, mêlant les compétences littéraires et musicales, à l'usage des connaisseurs les plus subtils ou répondent-elles à des besoins et des circonstances précises dans les célébrations ?

²⁰⁶ Craig WRIGHT, *op. cit.*, et Olivier CULLIN, « La musique à Notre Dame : un manifeste artistique et son paradoxe », *Notre-Dame de Paris, un manifeste chrétien (1160-1230), colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 12 décembre 2003*, éd. Michel LEMOINE, Turnhout, 2004, p. 99.

3.4.2 Les compositions de circonstance

Une partie des textes du corpus de Philippe le Chancelier relève de ce que l'on peut appeler de la musique de circonstance. Faire l'éloge d'un dignitaire ecclésiastique ou d'un roi, réagir à l'actualité donne au corpus une portée plus politique. En raison de leurs incidences historiques et de leur caractère « datable », ces compositions ont fait l'objet de plus nombreux commentaires qui ont été évoqués dans le chapitre historiographique²⁰⁷. Si l'on s'en tient aux attributions indiquées par les sources, les conduits datables sont tous monodiques²⁰⁸ :

Tableau 13
Les conduits historiques attribués à Philippe le Chancelier par les sources
manuscrites

Incipit	Date supposée	Événement
<i>Venit Ihesus in propria</i>	1187	Chute de Jérusalem aux mains de Saladin, appel à la troisième Croisade.
<i>Pater sancte dictus Lotarius</i>	1198	Installation du pape Innocent III
<i>Christus assistens pontifex</i>	1208	Installation de Pierre de Nemours comme évêque de Paris
<i>Rex et sacerdos prefuit</i>	1209-1212	Dispute entre le pape Innocent III et l'Empereur Othon IV
<i>Beata nobis gaudia</i>	1223	Coronnement de Louis VIII ²⁰⁹

Cependant, une date, aussi précise soit-elle, ne nous dit pas tout des circonstances, de la fonction du conduit ou plutôt de la réalité de la performance de cette musique. En effet, on ne sait ni comment, ni par qui, ni devant quel public ces œuvres ont été interprétées. Aucun témoignage décrivant de telles pratiques ne nous aide à éclaircir cette question. Comment Philippe le Chancelier offre-t-il son éloge à son oncle Pierre de Nemours ? On peut imaginer que son conduit a été chanté lors de la cérémonie célébrant son accession au siège épiscopal, tout autant que dans un cadre plus privé.

²⁰⁷ Notamment par Thomas B. PAYNE dans sa thèse et dans « Datable Notre Dame Conductus : New Observations on Style and Technique », *Current Musicology*, LXIV (2001) p. 104-151.

²⁰⁸ Mais il y a aussi des conduits polyphoniques datables parmi les attributions modernes. Par exemple *Clavus pungens acumine* qui interprète la perte d'une relique du clou du Christ à Saint-Denis en 1232.

²⁰⁹ Voir Léo SCHRADER, « Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, Tome I, 1953, p. 9-63.

Quelle que soit la réalité, comment expliquer la conservation et la transmission dans une source prestigieuse (F) bien des années après la circonstance évoquée, d'un conduit aussi lié à l'actualité ? A-t-il continué à être chanté ou n'y figure-t-il que pour mémoire ? De la même manière, on peut s'interroger sur l'interprétation et le rôle d'un conduit incitant à la Croisade tel que *Venit Ihesus in propria*. Peut-être a-t-il joué un rôle identique aux discours de la prédication de Croisade.

Ce détour par les compositions ne prenant pas place dans notre sélection de conduits moraux montre combien ces pratiques musicales sont ancrées dans la vie quotidienne de leurs contemporains. Elles reflètent certaines tendances et préoccupations ordinaires, des pratiques religieuses mais peuvent aussi se faire l'écho d'événements plus exceptionnels. Même si l'on ne sait pas grand-chose de la manière concrète dont elles sont intervenues dans la vie des hommes, leur simple existence et, qui plus est, leur conservation dans les manuscrits témoignent de leur poids et de leur importance. Ce constat doit nous ouvrir des perspectives pour la lecture du corpus des conduits moraux. Au même titre que les autres, ces compositions participent de la vie culturelle médiévale. Elles y assument un rôle, correspondent à des aspirations qui, en l'absence d'indications ou de témoignages externes, sont à chercher à l'intérieur des œuvres. Comment ces conduits sont-ils élaborés (quels savoir-faire ?) et à quels besoins répondent-ils (pourquoi et pour qui sont-ils composés) ? Tels sont les deux axes de questionnement général pour lesquels le travail d'analyse des œuvres particulières doit tenter d'apporter des réponses.

Partie II :

**Vingt conduits moraux de Philippe le
Chancelier, étude de l'élaboration d'une
poétique musicale**

Le manuscrit médiéval est un objet complexe. Production écrite dans une culture où domine l’oralité, il joue un rôle de transmission et de conservation d’un texte qui est bien souvent la trace d’une pratique orale qui se destine à la récitation ou la lecture à voix haute. Le manuscrit musical ne se réduit pas à une partition au sens moderne du terme¹. Pourtant, c’est lui notre principale voie d’accès à la musique telle qu’elle a été inventée et pratiquée. Selon les époques, les lieux ou les circonstances, les livres musicaux et leurs notations ont été investis de diverses fonctions : représentation matérielle et visuelle de la parole divine, démonstration de pouvoir ou d’excellence culturelle, média de transmission d’un lieu à un autre, conservatoire d’une pratique précieuse ou encore aide-mémoire de mélodies déjà apprises. Chaque *codex* peut remplir l’une ou l’autre de ces missions, tout comme il peut les endosser toutes à la fois.

Le corpus de conduits moraux tel que nous l’avons défini est un exemple parmi d’autres témoignant de la diversité fonctionnelle des manuscrits qui nous les rapportent. Néanmoins, toutes ces sources ont un point commun : elles sont postérieures à la création et à la pratique des œuvres. Les conduits comme tant d’autres pratiques musicales ont été inventés et transmis de manière orale pendant plusieurs dizaines d’années avant de se trouver « rangés » dans différentes collections. Leur compilation

¹ Olivier CULLIN, *L’image musique*, Paris, 2006.

n'implique d'ailleurs pas leur disparition, puisqu'on les trouve encore dans des sources confectionnées un à deux siècles après la mort de Philippe le Chancelier. Cette multiplication des sources implique pour chaque mélodie un certain nombre de différences entre les versions. Chacune de ces variations est un état du texte et de la mélodie dans un lieu et un temps donnés, témoignant de la forte mobilité de la pratique. La clarification et la mise en comparaison des multiples états d'une mélodie sont l'objet des éditions critiques. L'étude des variantes est un travail à part entière qui peut aider à comprendre la pratique et la transmission des compositions, mais ne nous informe pas directement sur leur invention. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'appliquer l'analyse du texte et de la mélodie des conduits à une seule des versions données par les manuscrits, sans en faire l'édition critique. Le choix de la version de référence repose sur deux critères :

- l'ancienneté de la source : même si aucun des manuscrits n'est contemporain de la création des conduits, on s'accorde à penser que les plus anciennes sont plus proches de la pratique des premiers états de la mélodie. Quel serait en effet l'intérêt d'utiliser une version du XIV^e siècle qui réactualise le rythme grâce aux propositions théoriques récentes et aux évolutions de la notation musicale ?

- le deuxième critère qui peut imposer une source sur une autre est l'intégrité de la version transmise, notamment dans le cas des conduits strophiques. Certaines sources s'avèrent en effet plus économes lorsqu'il s'agit de copier le texte. Il nous a semblé plus intéressant de privilégier les textes les plus longs, à condition que les strophes supplémentaires ne soient pas des ajouts manifestement tardifs.

Pour une très grande majorité des conduits moraux, c'est le manuscrit de Florence qui est notre source de référence. De provenance parisienne et élaborée dans les années 1240, c'est une des sources les plus riches et les plus complètes pour la musique parisienne de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle, notamment pour les conduits monodiques dont elle est le principal témoin. Quatorze des conduits moraux sélectionnés pour notre étude seront donc analysés selon la version de F. C'est d'ailleurs l'ordre d'apparition des conduits dans cette source qui déterminera l'ordre de succession des analyses. Ainsi, le premier conduit que nous observerons, *Homo natus ad laborem / tui status*, est placé en première position du fascicule 10 du célèbre *codex* florentin. Parmi les vingt compositions sélectionnées, trois sont copiées dans F mais nous sont

parvenues dans d'autres sources dans une version plus complète². La collection de Londres (LoB) ou le manuscrit dominicain Sab, sont deux sources plus tardives (seconde moitié du XIII^e) mais elles rapportent des strophes supplémentaires de texte qu'il a été nécessaire de prendre en compte pour nos analyses. Les variantes mélodiques entre les versions de F ou de LoB et Sab sont d'ailleurs très minimales, portant généralement sur des détails de l'ornementation. Il existe en outre trois conduits moraux attribués à Philippe le Chancelier qui ne sont pas notés dans F mais dans LoB : *Suspirat spiritus* et *Homo natus ad laborem / et avis* sont deux *unica* ; *Cum sit omnis caro fenum* se trouve aussi dans Sab et Évreux BM 39 avec d'importantes variantes de texte. Pour ce dernier exemple, nous avons privilégié la source qui comporte l'attribution comme gage d'authenticité. Bien que, pour chaque conduit, une seule version soit éditée et étudiée, il arrive que des variantes importantes ou des ajouts soient insérés dans l'édition et évoqués dans le développement de l'analyse. Signalons enfin que toutes les références manuscrites sont cataloguées dans les tableaux qui accompagnent les pièces dans les éditions en annexes.

À partir de ces sources choisies, nous avons établi nos propres transcriptions et traductions, outils adaptés à nos objectifs. Cet exercice n'était certes pas indispensable. En effet, tous les conduits moraux sont déjà édités, et si tous les travaux produits ne sont pas irréprochables, il en existe de très rigoureux³. En outre, il est possible, dans le cas d'un répertoire monodique tel que celui des conduits de Philippe, de lire les conduits à même le manuscrit ou d'après des fac-similés⁴. La notation musicale de ces compositions est effectivement facile à déchiffrer et les indications de rythme sont inexistantes – c'est d'ailleurs, nous le verrons après, un problème musicologique récurrent qui explique les différences importantes entre les choix éditoriaux des transpositeurs. Cependant, cette lisibilité relative reste inconfortable lorsque l'on doit côtoyer longuement les œuvres, et si la solution du travail sur fac-similé peut paraître la plus rigoureuse du point de vue de l'authenticité, elle ne permet pas un contact et une

² Il s'agit des conduits *Homo vide que pro te patior, Nitimur in vetitum* et *Homo considera*.

³ On pense à l'édition de Bryan GILLINGHAM, *Secular Medieval Latin Song : An Anthology*, Ottawa, 1993. Voir dans le chapitre 1 la discussion sur les différentes éditions, p. 58.

⁴ Le fac-similé du manuscrit de Florence est en effet très accessible grâce à l'édition de Luther DITTMER (éd.), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29,1*, 2 vol., New York, 1966-1967 et celle en couleur et sous forme de microfiches de Edward H. ROESNER (éd.), *Antiphonarium seu Magnus liber organi de graduale et antiphonario : color microfiche ed. to the ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1*, Munich, 1996.

appropriation facile des compositions. De plus, l'exercice même de la transcription est un travail qui engage à entrer directement au cœur des œuvres et des textes.

Bien qu'elle en ait l'allure, la transcription n'est pas l'équivalent d'une partition, de même que le manuscrit dont elle est le reflet. La transcription est la traduction d'un codage d'une réalité sonore dans un système différent non équivalent. En effet, si chaque signe présent sur le manuscrit est reporté dans une notation moderne, le résultat obtenu n'est pas une image réelle de la mélodie telle qu'elle a pu être interprétée. La primauté de l'oralité et l'importance de la mémoire dans les restitutions rendent inutiles certaines informations qui, pour notre pensée moderne, seraient indispensables. La notation médiévale jusqu'à l'avènement de la notation franconienne est encore très allusive. C'est en cherchant à transcrire les conduits monodiques que les musicologues ont éprouvé des difficultés et suscité une littérature qui a monopolisé l'attention et la réflexion portées sur ces compositions. La part de suggestion de la notation carrée des compositions monodiques et son éventuelle conformité aux théories rythmiques modales sont en effet un questionnement si important, et toujours irrésolu, qu'il nous semble nécessaire de revenir sur les arguments qui se sont opposés tout au long du XX^e siècle.

Le problème de la modalité rythmique s'est posé dès le début des études sur le XIII^e siècle. Il n'est pas propre à la musique de Notre-Dame. La théorie modale a d'abord été proposée pour la transcription rythmique des chansons vernaculaires et le sujet s'est très tôt avéré polémique⁵. Depuis les travaux fondateurs de Friedrich Ludwig et des chercheurs de sa génération⁶, l'application de la théorie modale, connue par les traités, à l'ensemble de la musique du XIII^e siècle est admise qu'il s'agisse bien sûr de la polyphonie, mais aussi de toute la monodie latine et vernaculaire⁷. Le rapprochement entre la modalité rythmique et les mètres poétiques hérités de l'Antiquité semble être garant de cette interprétation rythmique mesurée de la notation, bien qu'aucun

⁵ Pour une historiographie précise des premiers débats de la théorie modale, on peut consulter John HAINES, « The Footnote Quarrels of the Modal Theory », *Early Music History*, XX (2001), p. 87-120.

⁶ Friedrich LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle, 1910, vol. I, p. 42 sq.

⁷ Un passage du *Repertorium organorum...* de F. Ludwig est consacré à la question de l'interprétation rythmique de la notation, p. 42-57. Le titre est long mais très explicite quant au contenu : « *Die Darstellung des Rhythmus dienende Differenzierung in der Schreibung der Notengruppen in der Quadrat-Notation; die Herrschaft der modalen Rhythmen in den rhythmisch strengeren melismatischen Partien der Organa, in den ältesten Motetten in ganzem Umfang und in einigen Gattungen der 1 stimmigen Lieder* » (nous soulignons).

théoricien ne formule clairement cet amalgame⁸. La théorie modale exposée dans les traités de la seconde partie du XIII^e siècle est aisément réinvestie pour la transcription des mélismes des *organa* ou des *caudae* de conduits, mais plus difficilement applicable pour interpréter la notation des passages syllabiques des conduits et motets. Les ligatures peuvent s'interpréter rythmiquement dans un contexte mélismatique, mais la notation carrée des sources les plus anciennes de la musique de Notre-Dame ne propose pas de solution pour indiquer la durée des notes isolées des passages syllabiques. Le problème est de savoir si la modalité s'applique aussi à ces passages.

Plusieurs arguments viennent soutenir cette lecture rythmique : dans les conduits, les passages mélismatiques et syllabiques entretiennent des liens étroits qui permettent de généraliser à l'ensemble de la composition le mode indiqué dans la *cauda*⁹. La présence même du texte latin incite à envisager le vers comme une succession métrique de longues et de brèves. De plus, certains conduits syllabiques sont formés à partir de *caudae* modales qui permettent de penser que les prosules se conforment au rythme de leurs modèles, de la même manière que les motets avec les clausules mélismatiques¹⁰. À cela s'ajoute l'existence de sources tardives (le *Roman de Fauvel*, par exemple), élaborées quand la notation mensuraliste était devenue d'usage courant. Le rythme non indiqué dans les sources plus anciennes a donc pu être déduit de cette notation parfaitement claire du point de vue modal¹¹.

L'assurance de ces arguments est fragilisée lorsque les difficultés de transcription se font plus grandes. Il arrive en effet que la métrique des textes latins soit en contradiction avec les valeurs réglées par les modes rythmiques de la musique. Les musicologues se voient donc obligés d'affiner leur application des modes dans les transcriptions en admettant une théorie des modes plus souple pouvant faire l'objet de *fractio modi*, c'est-à-dire changer de mode en cours de pièce pour suivre les indications du texte. Gordon Anderson consacre une partie du travail préparatoire à son édition des conduits à la question des modes et suggère différents « aménagements » de la théorie

⁸ À l'exception de WALTER ODINGTON dans la *Summa de speculatione musicae* (éd. Frederick HAMMOND, *American Institute of Musicology*, 1970). Christopher PAGE discute ce passage du théoricien anglais dans *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, 1997, p. 23.

⁹ Jacques HANDSCHIN, « Zur Frage der Conductus-Rhythmik », *Acta Musicologica*, XXIV /III-IV (1952), p. 113-130.

¹⁰ Manfred F. BUKOFZER, « Interrelations between Conductus and Clausula », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, I (1953), p. 65-103.

¹¹ Heindrich HUSMANN, « Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes », *Archiv für Musikwissenschaft*, IX/1 (1952), p. 3-26 ; Ruth STEINER, « Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200 », *The Musical Quarterly*, LII (1966), p. 56-70.

modale¹². Rappelons que ses propositions en matière de transcription sont loin de faire l'unanimité. Cependant, la manière dont il a posé le problème a permis une réévaluation profonde d'une théorie qui convenait alors à la majorité des spécialistes. En 1979, Janet Knapp fait apparaître les failles de la théorie, en montrant que les modes ne correspondent pas toujours aux accents naturels du texte¹³. Pour résoudre cette difficulté, elle propose d'appliquer un cinquième mode (suite de longues régulières) à la majorité des conduits pour lesquels les modes 1 et 2 (alternances de durées longues et brèves) contredisent la poésie. Un premier pas est fait pour mettre à mal l'application systématique des modes rythmiques aux conduits. Ernest Sanders poursuit en montrant combien les théoriciens sont peu clairs dans leur présentation du conduit *cum litterae*¹⁴. Ces sections de conduits n'ont donc pas grand-chose à voir, du point de vue rythmique, avec le reste de la *musica mensurabilis*. De plus, les spécificités de la poésie des conduits sont réévaluées. La piste qui consistait à plaquer les mesures antiques sur le texte latin est invalidée à l'observation des traités de poésie rythmique¹⁵. Il a fallu interroger en profondeur ce que les auteurs médiévaux entendent par *rithmus* dans le contexte de cette pratique poétique pour s'assurer que la poésie rythmique se préoccupe avant tout du nombre de syllabes, de la sonorité de la rime et du rythme de la cadence (paroxyton ou proparoxyton). Seul ce dernier paramètre peut suggérer un parallélisme avec la poésie quantitative.

Malgré toutes ces contributions à la question, le problème reste encore ouvert. Les pratiques rythmiques ont très certainement évolué entre le dernier quart du XII^e et le début du XIII^e siècle. Rien ne prouve qu'il n'existait qu'une seule manière de faire. L'histoire de l'interprétation reste le sujet de bien des conjectures. Faut-il d'ailleurs

¹² Gordon A. ANDERSON, « Mode and Change of Mode in Notre Dame Conductus », *Acta Musicologica*, XL (1968), p. 92-114, du même auteur, « The Rhythm of *cum Littera* Sections of Polyphonic Conductus in Mensural Sources », *JAMS*, XXXVI/2 (1973), p. 288-304, du même auteur, « The Rhythm of the Monophonic Conductus in the Florence Manuscript as Indicated in Parallel Sources in Mensural Notation », *JAMS*, XXXI/3 (1978), p. 480-489. Les propositions de G.A. Anderson répondent au travail de Fred FLINDELL, « Aspekte der Modalnotation », *Die Musikforschung*, XVII/4 (1964), p. 353-377. Cet échange est suivi d'une réponse synthétique en hommage à Anderson (Fred FLINDELL, « Conductus in the Later Ars Antiqua », *In Memoriam Gordon Athol Anderson*, vol. 1, Henryville-Ottawa-Binnigen, 1984, p. 131-210).

¹³ Janet KNAPP, « Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus », *JAMS*, XXXII (1979), p. 382-407.

¹⁴ Ernest SANDERS, « Conductus and Modal Rhythm », *JAMS*, XXXVIII (1985), p. 439-469.

¹⁵ Margot E. FASSLER, « Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises 'De rithmis' », *Journal of Musicology*, V (1987), p. 164-190, Ernest SANDERS, « Rithmus », *Essays on Medieval Music : in Honor of David G. Hugues*, Cambridge, 1995, p. 415-440, Christopher PAGE, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, 1997.

chercher à trouver une réponse générale et définitive à cette question épineuse ? Léo Treitler montre que les modes sont une théorisation a posteriori d'une pratique rythmique probablement fluide et intuitive¹⁶. Il n'existe de système modal qu'à partir du moment où les théoriciens se sont mis à fournir les concepts et les outils pour l'utiliser. La pratique antérieure à la théorie est certainement de nature plus empirique, où chaque chanteur ou chantre a ses propres manières de faire, avant que ces normes ne deviennent un système.

Bien des transpositeurs des conduits monodiques ont donc cherché à déduire de l'accentuation du texte et proposé une notation moderne qui reproduit l'alternance des longues et des brèves. Pourtant, la notation indifférenciée rythmiquement laisse au lecteur et à l'interprète la liberté de choisir sa norme rythmique et de la faire évoluer. Le choix d'une notation moderne indéterminée s'avère certainement la solution la plus proche de ce que livre la source. Cela ne signifie pas que les conduits étaient interprétés sans métrique ou encore en notes égales. Le texte, son accentuation et son expressivité devraient être des indicateurs plus importants pour la déduction des successions de motifs de durées que l'application de cadres théoriques inventés après coup pour normaliser une pratique. Pour ces raisons, nos propres transcriptions ne proposent aucune suggestion rythmique.

S'il est le majeur sujet de divergence entre les éditeurs, le problème du rythme des conduits monodiques n'est pas la seule difficulté que l'on puisse rencontrer. D'une manière générale, la ligne de conduite que nous avons appliquée à nos transcriptions est de rester le plus proche possible de l'« image sonore » qu'est le manuscrit, en prenant garde à ce que le passage en notation moderne n'enlève ni n'ajoute des informations à la source. Voici à présent les normes d'édition que nous nous sommes fixées :

1. Imprécisions de la mélodie

Malgré l'application des copistes et le prestige des sources sur lesquelles nous avons travaillé, il arrive que certaines notes soient indécises ou manquantes. Tous les ajouts ou propositions sont signalés dans nos transcriptions dans les notes de bas de page. Les crochets indiquent les éventuelles notes ajoutées.

¹⁶ Léo TREITLER, « Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua* », *The Musical Quarterly*, LXV/4 (1979), p. 524-558.

2. Les altérations

L'interprétation des altérations peut être sujette à caution. Un bémol en début de ligne implique généralement qu'il s'applique jusqu'à la fin de la ligne. Ajouté en cours de ligne, le bémol ne semble affecter que les *si* les plus proches. Il est parfois important de tenir compte de la disposition de la page et du passage d'une ligne à l'autre pour déterminer la nature du *si*. Dans les conduits qui peuvent prêter à confusion, le signe * placé au dessus de la portée signale un retour à la ligne dans le manuscrit. Comme cette information n'est pas utile dans tous les conduits, nous n'avons utilisé ce code que lorsqu'il s'avérait nécessaire à l'interprétation de certaines altérations. Les altérations suggérées ou déduites du contexte sont reportées au-dessus des portées et placées entre parenthèses.

3. Les ligatures

Les ligatures sont utilisées en cas de monnayages sur une syllabe. Elles sont signalées dans nos transcriptions au moyen d'un crochet au dessus ou au dessous du groupe de notes.

4. Les pliques et les conjoncturées

Ce sont des motifs ornementaux de deux notes conjointes (ascendantes ou descendantes) pour les pliques, et de trois notes descendantes ou plus pour les conjoncturées. Ces deux notations sont signalées dans nos transcriptions au moyen de liaisons regroupant les notes concernées par l'ornement. Il arrive qu'une ligature soit suivie d'une conjoncturée. Dans ce cas, nous l'indiquons, en combinant le crochet et la liaison.

5. Les clés

La majorité des conduits sont notés en clé d'ut placée sur la troisième ou la quatrième ligne. Nos propres transcriptions utilisent la clé de sol, sans que cela n'implique une quelconque hauteur absolue.

6. Report des textes sous la mélodie

Beaucoup des conduits moraux sont de forme strophique. Notre édition suit la disposition des manuscrits, c'est-à-dire que seule la première strophe est reportée sous la mélodie tandis que les suivantes sont notées à part. Dans les cas de doubles ou triples strophes, nous avons reporté les textes supplémentaires sous la mélodie de façon à ce que ces structures parfois complexes apparaissent clairement au lecteur. Le cas de *Veritas equitas* (n°17) est exemplaire à cet égard. Il mélange en effet simples, doubles et triples strophes. Un rapide coup d'œil à la transcription que nous proposons permet de mettre en évidence et de clarifier toutes ces irrégularités. Dans les sources, les textes des doubles strophes sont généralement notés en bout de portée, à la fin de la strophe mélodique correspondante. Il arrive que toutes les répétitions soient notées et que la répétition engendre quelques variations dans la mélodie et le placement du texte. Cette originalité nous contraint à reporter l'ensemble des répétitions de certains conduits¹⁷.

Le report des textes sous la mélodie respecte le placement sur les notes de la mélodie. L'application des copistes et la notation des groupes mélismatiques au moyen de ligatures font que cet aspect est généralement très clair dans les sources et ne pose pas de problème lors de la transcription.

7. Édition des textes

Qu'il s'agisse de l'édition complète du texte ou des paroles notées sous la mélodie de l'édition musicale, nous avons suivi les mêmes règles de respect diplomatique des indications données par le copiste. Aucune ponctuation ni majuscule n'a été ajoutée. Le point est le seul signe de ponctuation utilisé dans ces sources (F, LoB, Sab) et correspond généralement aux signes de ponctuation musicale c'est-à-dire les traits verticaux qui deviendront des silences mesurés dans les systèmes de notations postérieurs. La correspondance entre la ponctuation du texte et les pauses de la mélodie montre que ces points ont davantage une fonction vocale et expressive (respiration, arrêt) qu'un rôle grammatical au sens strict.

Les majuscules servent de marqueur visuel pour signaler le début des strophes et parfois des entités structurelles à l'intérieur de la strophe. Il nous a semblé important de conserver cette graphie pour comprendre comment la forme du texte apparaît. En revanche, notre graphie ne permet pas d'indiquer les différences de taille et de

¹⁷ C'est le cas de *O mens cogita* (n°16).

décoration entre ces majuscules (lettrines ornées ou simple lettre) qui sont aussi un indice visuel d'une hiérarchie formelle.

Comme il est souvent l'usage pour la poésie rythmique, les vers sont enchaînés les uns à la suite des autres sans revenir à la ligne¹⁸. La rime et la longueur des vers suffisent pour que les entités sonores apparaissent une fois la poésie lue ou chantée à voix haute. Nos transcriptions des textes empruntent pourtant une disposition par lignes pour faire apparaître plus facilement les structures et les figures que nous étudions.

8. Les traductions

Les traductions que nous proposons ne sont pas des traductions littéraires mais des outils pour notre travail d'analyse et d'interprétation. Elles restent proches du texte de façon à ce que les vers latins et leur traduction se correspondent autant que faire se peut.

Les transcriptions et traductions des conduits sélectionnés font l'objet d'un volume séparé, de manière à ce que la mise en regard des analyses et des compositions soit matériellement plus simple. Avant de passer aux analyses successives, quelques précisions sont nécessaires pour clarifier la lecture des textes qui vont suivre :

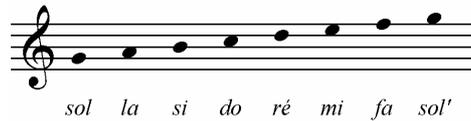
1. Strophes poétiques et mélodiques

Il arrive souvent qu'une strophe mélodique puisse recevoir plusieurs textes successifs. On parle alors de strophes doubles ou triples. Dans le cours de l'analyse, il est souvent utile de pouvoir distinguer les deux, selon l'objet dont on parle. Pour tous ces conduits complexes, les chiffres romains sont utilisés pour désigner les strophes musicales et les chiffres arabes pour les strophes poétiques. Les deux peuvent être adjoints dans un souci de précision. Par exemple, pour parler du rapport du texte et de la musique d'une strophe mélodique initiale lors de sa deuxième répétition, on désigne cette partie par les chiffres « I/2 ».

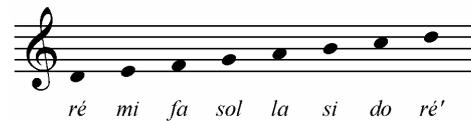
¹⁸ Pascale BOURGAIN, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen-Âge ? », *Bibliothèque de l'école des chartes*, CXLVII (1989), p. 231-283.

2. Hauteurs de notes

L'ambitus des conduits est relativement réduit. Il arrive néanmoins souvent qu'il soit nécessaire de distinguer entre deux notes distantes d'une octave. Dans ce cas, la plus aiguë des deux est suivie d'une apostrophe. Ainsi, dans un contexte de mode de *sol* authentique, les degrés de l'échelle sont désignés :



Dans un mode de *sol* plagal, on utilisera :



3. Vocabulaire

Le vocabulaire technique rhétorique est utilisé pour l'analyse des textes, mais aussi pour celle de la mélodie¹⁹. Les définitions et la mise au point sur l'utilisation de ce lexique seront données rapidement au fur et à mesure des analyses. La synthèse et la justification de l'emploi de ce vocabulaire, notamment pour la musique, feront l'objet d'une synthèse plus approfondie dans la troisième partie.

¹⁹ Leonid ARBUSOW, *Colores rhetorici, eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, Göttingen, 1948.

Chapitre 1 :

Homo natus ad laborem / tui status

Ce conduit²⁰ occupe une place privilégiée dans la transmission manuscrite car il ouvre le dixième fascicule du manuscrit F consacré aux conduits monodiques. Comme pour chacun des onze fascicules qui composent cette source, la première page est ornée d'une lettrine historiée. Le « H » de *Homo natus ad laborem* illustre le premier vers. Deux hommes travaillant la terre sont représentés ainsi qu'un oiseau, les ailes déployées. L'incipit de ce conduit est une citation du Livre de Job (5, 7 : *homo ad laborem nascitur et avis ad volatum*²¹). L'enluminure prend en compte le verset complet en ajoutant l'oiseau. Un autre conduit de Philippe le Chancelier commence par ce même incipit et cite le verset complet (*Homo natus ad laborem / et avis ad volatum*, LoB f°42²²). Cette pièce est de proportion et d'ambition beaucoup plus restreinte que le conduit du manuscrit F. Pourtant, Rebecca Baltzer a proposé l'hypothèse selon laquelle le conduit de LoB aurait dû se trouver à la place de *Homo natus* comme première pièce du dixième fascicule, en raison de la présence de l'oiseau à la fois dans l'enluminure et

²⁰ Voir volume d'annexes p. 453-456.

²¹ Les citations de la *Vulgate* sont empruntées à la *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, éd. Robert WEBER, Boniface FISCHER, Jean GRIBOMONT, H. F. D. SPARKS et W. THIELE, Stuttgart, 1969.

²² Ce conduit fait partie du corpus des conduits (n°20) et est analysé plus loin, p. 313.

dans le début du texte²³. Cette considération ignore le fait que ces deux incipit sont issus d'une citation et que le motif de l'oiseau est emprunté non à l'un des conduits, mais bien à la citation de Job. L'enluminure fait bien plus qu'illustrer l'incipit de l'œuvre. Elle fait allusion à tout le verset où l'oiseau est le symbole de l'ordre établi par la volonté divine. De plus, l'analyse qui va suivre montre que la composition du manuscrit F (*Homo natus ad laborem / tui status*) est d'un niveau d'élaboration nettement plus subtil et complexe à l'*unicum* que Rebecca Baltzer suggère de lui substituer. Sa longueur, l'intelligence de sa construction et le travail mis en place dans la composition mélodique témoignent d'un savoir-faire savant et exigeant. Le manuscrit F est le résultat d'un effort de collecte très minutieux, à vocation encyclopédique. Il souhaite témoigner de l'excellence de la musique de la période. Ce conduit particulièrement subtil et raffiné semble trouver sa juste place en exergue de la collection monodique.

La forme de ce conduit se caractérise par une très forte irrégularité des vers. Une même strophe contient des vers de 4, 6, 7 ou 8 syllabes, soit presque tous les types de vers en usage dans la poésie latine et particulièrement chez Philippe le Chancelier. C'est donc par une « démonstration » de poésie rythmique que s'ouvre la collection de conduits monodiques de F. Les trois strophes qui le composent sont doubles : 11 vers pour les strophes 1 et 2, 6 vers pour les strophes 3 et 4, et 5 vers pour les strophes 5 et 6. Le conduit s'organise selon la structure décroissante suivante :

Strophes 1 et 2 (I)	Strophes 3 et 4 (II)	Strophes 5 et 6 (III)
8a 8a 6b 4c 4c 6b 7d 4d 8e 4e 6b	8a 8a 6b 4c 4c 6b	7d 4d 8e 4e 6b

L'irrégularité des strophes n'est qu'apparente car les deux dernières cumulées (II et III) sont exactement identiques à la strophe I : elles composent à elles deux un total de 11 syllabes et les assonances des rimes se poursuivent de la strophe 3 à 5 et entre 4 et 6. Dans la source poétique OxAdd, les deux strophes sont jointes : les textes des strophes 3 et 5 sont groupés, de même que ceux des strophes 4 et 6. Sous cette disposition, le conduit présente la forme de deux strophes doubles et régulières. Dans F, la répartition du texte est différente et les strophes musicales II et III sont clairement séparées au moyen de petites *caudae* à la fin de chacune. La version musicale mise en

²³ Rebecca BALTZER, « Thirteenth Century Illuminated Manuscripts and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS*, XXV (1972), p. 1-18 : « My only explanation is that the artist either thought he was illustrating this latter text or simply copied a prototype that did so. » (p. 12).

exergue du fascicule consacré aux conduits monodiques dans F semble donc être le résultat de la modification d'une structure plus régulière que l'on connaît dans la source poétique OxAdd, antérieure à F²⁴. Les raisons de cette manipulation de la forme restent à découvrir, mais elles témoignent du soin particulier apporté à cette composition dans F, correspondant parfaitement à sa situation dans le manuscrit.

Le conduit est pourvu d'une grande richesse sonore car les terminaisons des rimes sont diversifiées. La strophe 1 comporte cinq sonorités différentes : *aabccbdee*b. Les vers sont donc majoritairement couplés par deux, si ce n'est la rime *b* qui survient aux vers 3, 6 et 11. Les couples de vers ne sont pas systématiquement de même longueur. Ils sont égaux pour les vers 1-2 et 4-5 mais très clairement inégaux pour les vers 7-8 et 9-10. La structure du texte est faite de ruptures, d'irrégularités et de surprises qui proposent à l'oreille un ensemble complexe mais non dépourvu de repères. Les ruptures diverses attirent l'oreille et mettent en relief certains effets sonores. Les vers de quatre syllabes par exemple, permettent un retour rapide de l'assonance de la rime que l'oreille perçoit mieux. Le discours paraît alors plus dynamique. La variété des rythmes des vers et leur irrégularité placent l'auditeur habitué aux structures de la poésie rythmique dans une situation d'attente et d'écoute, exigeant une plus grande attention.

Les doubles strophes sont de construction volontairement parallèle. Les effets sonores du texte sont reproduits avec les mêmes syllabes ou sur des sons différents, selon des modalités identiques d'une strophe à son double. Lorsque les sonorités sont identiques, le jeu est frappant :

Strophe 3	Strophe 4
<i>In abyssum culpe ducis</i>	<i>In abusum rationis</i>
<i>Que commissum opus ducis</i>	<i>Vertis usum teque bonis</i>

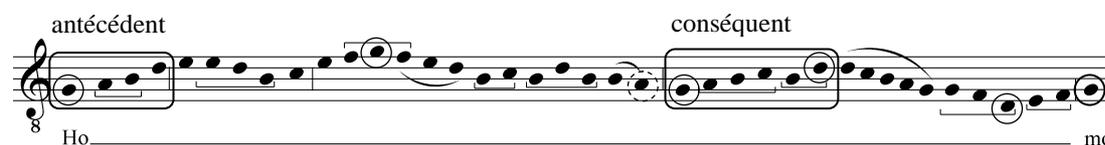
Il arrive également que le parallélisme ne soit pas simplement celui des sons, mais celui du procédé ou du jeu, comme on l'observe entre les strophes 1 et 2 :

²⁴ Oxford, Bodleian Library, Add A 44, f°127. Source anglaise du début du XIII^e siècle. Voir André WILMART, « Florilège mixte de Thomas Bekynton », *Mediaeval Renaissance Studies*, vol. I (1941-1943), p. 41-84.

Strophe 1	Strophe 2
<i>Homo <u>natus</u> ad laborem tui <u>status</u> <u>tu</u>e morem sortis considera.</i>	<i>Me dum <u>fecit</u> Deus mundam vas <u>infecit</u> <u>fex</u> immundam corrupit lutea.</i>

Forme subtile de paronomase²⁵, la répétition sonore entre les vers 1 et 2 de la strophe 1 sur les mots *natus* et *status*, est redoublée à la syllabe suivante qui reprend la même syllabe (*status tu*). Le même procédé est repris dans la strophe 2 à la même place sur les mots *fecit* et *infecit fex*. Il est rare de constater une telle correspondance entre les répétitions du texte des doubles strophes des conduits de forme binaire. Ce texte met donc en place une trame sonore éminemment subtile que la musique va, à son tour, enrichir.

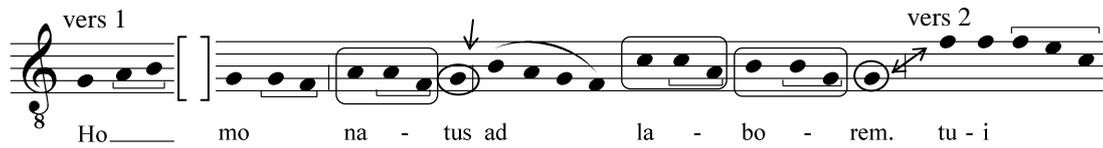
Ce conduit est exceptionnel par le nombre de ses mélismes. En plus des *caudae*, le discours musical est continuellement orné de monnayages qui peuvent comprendre plus de dix notes. Le mélisme introductif se partage en deux parties, l'une se terminant sur un *la* suspensif et l'autre sur la finale *sol*, selon un mouvement ouvert-clos qui permet de bien affirmer le sentiment modal d'un mode de *sol* large.



Le premier volet de la *cauda* présente le mode dans sa partie aiguë puisque l'octave de la finale, le *sol'*, est rapidement atteinte. La version authentique du mode de *sol* est présentée : d'abord la quinte sur la finale, puis la quarte jusqu'à l'octave. L'exposition du mode se fait d'abord en montant puis en descendant. La seconde section explore la partie médiane et inférieure de l'échelle et touche la quarte sous la finale, s'inscrivant exactement dans la version plagale du mode (*ré-ré'*). C'est donc un ambitus très large qui est présenté en guise d'ouverture du conduit. Chacune de ces deux parties commence par un motif ascendant de *sol* à *ré'* sensiblement identique qui signale de début des deux phrases du mélisme.

²⁵ La paronomase ou *annominatio* est la répétition de sons proches entre plusieurs mots de la même famille ou non.

Le vers d'incipit est isolé de la suite de la strophe par une cadence sur la finale et l'intervalle de septième qui le sépare du vers 2. La citation du Livre de Job forme ainsi une entité à part bien mise en valeur par la cohérence mélodique. La pause à l'hémistiche du vers (*natus*) se fait sur la finale. Elle est précédée d'un motif ornemental de tierce, encadré dans l'exemple ci-dessous. Ce même motif est repris en marche descendante pour amener la cadence de la seconde partie du vers :

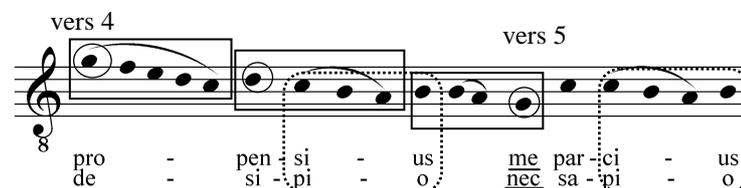


Les deux vers quadrisyllabiques (vers 4 et 5) de la strophe I jouent du parallélisme rythmique et sonore des mots :

Strophe 1 : *propensius / me parcius*

Strophe 2 : *desipio / nec sapio*

Les deux vers sont englobés dans une seule phrase musicale qui met en valeur différents aspects sonores du texte. La phrase mélodique est composée de la répétition de motifs descendants sur le modèle de la figure rhétorique de la *gradatio*²⁶. Cette descente par marches successives (encadrées dans l'exemple ci-dessous) s'articule sur les notes importantes du mode, partant du *sol'*, marquant un premier arrêt sur la teneur et aboutissant sur la finale. Les éléments mélodiques de cette *gradatio* sont dégressifs : 5 notes sur la syllabe *pro* (*sol'-do*), 4 notes (*ré'-la*) puis 3 notes (*si-sol*). Les monosyllabes *me* et *nec*, articulations importantes du discours, sont mis en relief par la conclusion de la figure de *gradatio* sur la finale. Bien qu'étant la première syllabe du vers, ils sont placés sur la dernière note du mouvement mélodique commencé au vers précédent :



²⁶ Nous utiliserons ce terme emprunté à la rhétorique pour désigner les répétitions mélodiques qui résultent de la transposition d'un motif sur un ou plusieurs autres degrés de l'échelle. Chez Geoffroy de Vinsauf, la *gradatio* est ainsi expliquée : « *Gradatio est quando gradatim fit decensus.* », *Summa de coloribus rhetorici*, Edmond FARAL (éd.), *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, 1924, p. 323.

Une autre figure de répétition sonore se superpose à la *gradatio* qui enjambe les deux vers. Les rimes de ces deux quadrisyllabes sont en effet placées sur un motif identique (en pointillés dans l'exemple qui précède). Ainsi, la mélodie se constitue d'un emboîtement de figures à deux niveaux, l'une marquant les vers et l'autre les englobant.

Les cadences mélodiques sur la finale ponctuent le texte aux moments importants pour la compréhension du sens. La mélodie obéit à une syntaxe identique à celle du texte. Les derniers vers de la strophe 1 montrent l'organisation grammaticale et fonctionnelle de la mélodie. Les vers 9 à 11 forment deux propositions introduites par *quod* :

quod misere commiseris
quod pateris
miser impropera.

La mélodie marque clairement la fin de chaque proposition par une cadence conclusive aux formules identiques. Les deux propositions (*quod...*) commencent sur la même note, *si* :

La répétition de la structure grammaticale a pour objectif d'accabler de reproches le destinataire du conduit. À cette construction redondante, s'ajoutent les effets de répétitions de mots dérivés de *miser* (trois fois dans ces deux vers) ainsi que les mouvements mélismatiques descendants rapides et impressionnants.

Le mélisme final de cette strophe assume remarquablement bien le rôle de conclusion. Les motifs se resserrent étape par étape sur la finale en diminuant l'ambitus. L'ornementation se simplifie progressivement :

Le premier motif ascendant (encerclé) est identique à celui qui ouvre les deux parties de la *cauda* introductive, reliant le début et la fin et assurant l'unité sonore de l'ensemble. La valeur rhétorique de cette *cauda* est identique à celle d'une péroraison : l'ornementation rappelle celle de l'introduction et se raréfie peu à peu pour mettre en valeur la cadence finale. Les mélismes introductifs et conclusifs de cette strophe sont donc particulièrement efficaces d'un point de vue rhétorique. Le premier présente l'univers sonore et habitue l'oreille au mode du conduit tandis que le dernier part du même motif et le resserre sur la finale. L'unité motivique de ces deux *caudae* fournit à l'auditeur des indices pour se repérer dans la structure en signalant les passages mélismatiques par les mêmes formules.

La strophe II est plus courte que la strophe I et commence sans mélisme. Le mélisme conclusif de la strophe précédente a amplement suffi à poser les repères structurels nécessaires à l'auditeur. Le début de la strophe insiste sur la responsabilité de l'Homme dans le péché. Le sens est appuyé au moyen de jeux sonores : la rime interne (*in abysum* et *commisum*) ainsi que l'identité de la rime finale (*ducis*). Les deux vers commencent de manières différentes, l'un sur la finale et l'autre dans l'aigu, mais font entendre une même descente mélodique au moment de la rime interne, aboutissant sur la finale. Deux mots sont ainsi mis en valeur : la faute (*culpe*) et l'action (*opus*) sont ainsi mis en valeur.

vers 1 ouvert vers 2 clos

8
In a - bys - sum cul - pe du - cis que com - mi - sum o - pus du - cis.
In a - bu - sum ra - ti - o - nis ver - tis u - sum. te - que bo - nis

Les deux vers se terminent successivement sur une cadence ouverte puis close, sur une rime identique (*ducis*). Il est très rare que la rime utilise la répétition exacte d'un même mot. Il y a donc ici une intention forte, celle de mettre en valeur le sens du verbe choisi. À la deuxième personne du singulier, il pointe du doigt l'auditoire qui conduit (*ducere*) son propre destin. La mélodie souligne donc le texte avec un grand naturel pour que l'oreille soit guidée dans sa perception. Les mots importants ressortent grâce aux contours de la mélodie qui les épouse.

Comme dans les strophes précédentes, les vers courts de quatre syllabes bénéficient d'un traitement spécial qui insiste sur la répétition sonore rapprochée. La paronomase entre *perimis* et *oprimis* à la strophe 3 puis entre *sensibus* et *assensibus* à la

strophe suivante, se traduit mélodiquement par une affirmation de la teneur *ré'* qui est d'abord brodée par le dessous puis par le dessus et inversement au vers suivant :

me pe - ri - mis cum o - pri - mis
dum sen - si - bus as - - - sen - si - bus

Le mélisme final de cette strophe reprend de manière abrégée le procédé de rétrécissement progressif de l'ambitus déjà utilisé à la strophe I. La finale *sol* est réitérée avec insistance pour affirmer le rôle conclusif de ce passage et marquer la structure :

pon - de - - - - re.

La dernière strophe est la plus courte des trois. C'est aussi celle dont le registre est le plus aigu, pour apporter une relance dynamique dans cette ultime partie. Elle commence en effet sur l'octave de la finale *sol'*. La strophe mélodique consiste en une succession de trois descentes plus ou moins rapides : vers 1 et 2 de *sol'* à *la*, vers 3 et 4 de *fa'* à *fa* et enfin le vers 5 dont la descente se fait entièrement sur la première syllabe *me*.

vers 1-2 Ti - bi no - men a - ni - me iam a - di - me
vers 3-4 qui a rec - te non a - ni - mas cum pe - ri - mas
vers 5 me - - - - mor - tis o - pe

Ces mouvements ne se reposent sur la finale qu'à la dernière tentative, c'est-à-dire sur le dernier vers (*opere*) avant la *cauda*. Toute la strophe prépare l'arrivée de la cadence finale, en procédant par étapes. Les deux périodes précédant la dernière s'infléchissent sur *la* puis se reposent sur la teneur *ré*. Cette partition de la strophe en trois membres équivalents respecte le schéma des rimes suivies pour les vers 1 à 4 et isolées pour le dernier vers (*dd ee b*). Le balancement des cadences se mêle à l'effet produit par les

sons du texte. Une fois de plus, la grammaire musicale s'ajoute aux différents outils poétiques que sont la versification et la syntaxe.

Le mélisme final est assez mouvementé, comme une péroraison déclamatoire et exclamatoire. Les notes aiguës répétées sont probablement à interpréter comme une répercussion ou un tremblement de la voix, figure appelée *florificatio vocis* par le théoricien Jean de Garlande dans son *Ars musica mensurabilis*. Dans ce registre aigu, on imagine une interprétation assez spectaculaire. Le dessin oscillatoire du mélisme permet d'approcher progressivement la cadence sur la finale :

Le rétrécissement note par note à la fin du mélisme (*do, si et la*) est un procédé déjà utilisé pour les deux *caudae* conclusives des strophes précédentes.

L'ensemble du conduit est construit de manière structurée et équilibrée obéissant à une logique rhétorique affirmée. De longueur décroissante, les trois strophes possèdent chacune leurs éléments propres tout en s'intégrant à l'ensemble. La première strophe est une entité claire comportant les parties nécessaires à un discours (introduction, développement, conclusion). Très ornée, la mélodie séduit et impressionne. La seconde est moins spectaculaire mais elle est plus claire. La mélodie s'attache à souligner les mots importants du message moralisateur. La troisième est investie d'un rôle conclusif. Celle-ci valorise le registre aigu et les mouvements descendants plus marquants, comme pour éveiller l'attention à la fin de la composition et frapper les esprits par des contours plus mouvementés. Les mélismes jouent leur rôle de repère auditif à différentes échelles : ils font entendre les transitions entre les strophes et marquent les articulations rhétoriques du discours (introduction ou conclusion). La mélodie témoigne ainsi d'une grande maîtrise de la gestion du temps et des proportions. La stratégie rhétorique est claire et efficace.

Ce conduit a parfois été interprété comme un dialogue du corps et de l'âme²⁷. Les éditeurs des *Analecta Hymnica* lui ont donné le titre suivant : « *Altercatio animae et corporis* »²⁸. Cependant, les sources n'orientent pas vers cette interprétation du texte. Il n'est nullement question de dispute dans le manuscrit d'Oxford qui sous-titre « *De fragili(ta)te hominis ex pondere carnis* »²⁹. Cette source a pourtant comme usage de mettre clairement en évidence les conduits « disputés » par un titre explicite³⁰. L'interprétation du texte ne repose donc que sur le sens et les mots, bien que ces derniers ne soient pas toujours très limpides et amènent à des conclusions surprenantes. Le partage du texte en deux semble le plus probable : dans les deux premières strophes (I), l'âme prend la parole et les quatre suivantes (II et III) constituent la réponse du corps³¹. Dans l'hypothèse de cette configuration, l'âme fait un aveu d'impuissance et de faiblesse. Elle désigne le corps à plusieurs reprises par des métaphores très répandues : *vas, lutea, carnis carcere, moles corporea*. Le corps terrestre et matériel est tenu responsable de la propagation des vices. L'âme demande à l'Homme de ne pas la tenir responsable de cet état de faiblesse. En réponse, le corps décline sa responsabilité quant aux actes délictueux. L'âme se sert de la raison de manière abusive (*in abusum rationis*) et trompe le corps obligé de céder aux attaques des sens. Selon cette interprétation, l'Homme n'a aucun moyen d'échapper au vice, puisque son âme le trahit et ne joue pas son rôle salvateur. Cette vision excessivement pessimiste ne laisse aucune marche de manœuvre à l'Homme qui est, comme l'incipit le rappelle, voué au malheur.

Une autre interprétation peut être proposée. En s'appuyant sur les sources et les indices donnés dans les rubriques, on peut estimer que ce conduit n'est ni une *disputatio* ni une *altercatio*, mais plus simplement un monologue de l'âme sur la fragilité de l'Homme. L'incipit est autant une référence scripturaire qu'une invocation. Selon cette configuration, les pronoms personnels à la deuxième personne et les verbes impératifs ne s'adressent plus alternativement au corps ou à l'âme, mais bien tous à l'Homme. Au début du conduit, on retrouve des formules et une langue bien souvent utilisées par

²⁷ Hans WALTHER, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich, 1920 ; Joseph SZÖVÉRFY, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages : a Historical Survey and Literary Repertory*, Concord, 1992, vol. 2, p. 302-303.

²⁸ AH 21, 115.

²⁹ OxAdd, f°127

³⁰ Par exemple, pour *Aristippe quamvis sero*, le titre est « *Dialogus inter volentem menturi seu adulari et intruentem ad conterium et indutuntur sub nominibus diogenis et aristippi* » ; les termes « *disputatio* » ou « *querella* » sont aussi utilisés dans les rubriques de ce manuscrit.

³¹ C'est la répartition proposée par Michel André BOSSY dans « *Medieval Debates of Body and Soul* », *Comparative Literature*, XXVIII (1976), p. 144-163.

Philippe le Chancelier dans les conduits moraux, généralement à l'intention de l'Homme : l'impératif « *considera* », la lamentation sur la destinée et sur l'état (*status*) dans lequel se trouve l'Homme. On retrouve effectivement la même chose dès l'incipit de cet autre conduit :

*Homo considera
qualis quam misera.
sors vite sit mortalis.*³²

On peut également entendre une référence à la deuxième strophe de *Ad cor tuum revertere* :

*O conditio misera
considera quam aspera
sic hec vita.*³³

Si c'est bien l'âme qui parle du début à la fin des six strophes, c'est l'Homme qui est responsable de son propre malheur. L'âme s'avoue donc dépassée par une puissance supérieure qui pousse l'Homme dans le mauvais chemin. Les réflexions en matière de psychologie, menées tout au long de la *Summa de Bono*, trouvent ici un écho poétique³⁴. Philippe le Chancelier met en évidence les facultés de l'âme humaine qui permettent de décider du bon ou d'un mauvais comportement. Si la syndérèse est l'intuition qui différencie le bien du mal, l'Homme reste maître de son libre arbitre et est capable d'orienter ses actes par lui-même. En cherchant l'explication du Mal, c'est un mécanisme complexe de l'âme qui est décortiqué. Philippe le Chancelier fait de la syndérèse une affaire de volonté et non plus une faculté de l'âme. Ce conduit montrant une âme dépossédée de son pouvoir de décision et soumise à une puissance malfaisante peut être le reflet de ces réflexions théologico-psychologiques.

Selon que l'on attribue à l'âme seule ou au binôme corps-âme la parole de ce conduit, le sens se trouve grandement changé. Dans un cas, l'âme est désignée comme une puissance malveillante par le corps, dans l'autre, elle est impuissante et désabusée. Cette ambiguïté a peut-être été envisagée par le poète lui-même qui, sous l'apparence d'un dialogue de forme classique, offre une tribune à des conceptions psychologiques novatrices.

³² N°15, LoB, f°22v et F, f°438v, voir analyse p. 265.

³³ N°3, F, f°420v, voir analyse p. 149.

³⁴ Une première approche de l'apport de la pensée de Philippe le Chancelier en matière de psychologie peut se faire en consultant Odon D. LOTTIN, « Le Créateur du traité *De Synderesis* », *Revue néo-scholastique de philosophie*, XXIX (1927), p. 197-222 ou *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, 4 vol., Louvain-Gembloux, 1942.

Chapitre 2 :

Fontis in rivulum

Ce conduit³⁵ est l'une des pièces les plus complexes parmi les conduits moraux de Philippe le Chancelier. Il cumule en effet un certain nombre de difficultés. La première de celles-ci tient à sa forme. Les strophes sont en effet d'abord triples (strophes poétiques 1 à 3 sur la strophe musicale I puis 4 à 6 sur II) puis simples (strophes III/7, IV/8, V/9 et VI/10) selon la disposition suivante :

musique	Strophe I	Strophe II	Strophe III	Strophe IV	Strophe V	Strophe VI
texte	Strophes 1, 2 et 3	Strophes 4, 5 et 6	Strophe 7	Strophe 8	Strophe 9	Strophe 10

Les conduits à strophes triples sont rares si l'on considère l'ensemble de la production transmise par les sources. Ce procédé est bien moins répandu que le dispositif utilisant des strophes doubles en référence aux séquences liturgiques de forme binaire. À elles seules, les deux strophes triples de *Fontis in rivulum* représentent les deux tiers du conduit. Elles sont toutes deux de même longueur et utilisent le même vers, l'hexasyllabe. Les strophes simples qui suivent se conforment, elles aussi, à un même

³⁵ Voir volume d'annexes p. 457-462.

modèle (6 heptasyllabes par strophe), différent de celui des strophes triples. Les deux schémas formels qui composent ce conduit sont donc :

	Strophes triples (1 à 6)	Strophes simples (7 à 10)
Longueur de la strophe	8 vers	6 vers
Longueur des vers	hexasyllabes	heptasyllabes
Schéma des rimes	<i>abababab</i>	<i>aababc</i>

Le schéma des rimes des strophes triples propose invariablement l’alternance de deux sonorités (rimes alternées). Les strophes simples mettent en place un système moins régulier qui introduit une rime nouvelle au dernier vers (*aababc*). D’une strophe à l’autre, les sonorités des rimes sont très différentes, si bien que les unités formelles correspondent également à des entités sonores clairement distinctes pour l’oreille :

I			II			III	IV	V	VI
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>-ulum</i>	<i>-itur</i>	<i>-itio</i>	<i>-era</i>	<i>-icant</i>	<i>-iunt</i>	<i>-icis</i>	<i>-eris</i>	<i>-erit</i>	<i>-erum</i>
<i>-uit</i>	<i>-ula</i>	<i>-ie</i>	<i>-itis</i>	<i>-ibus</i>	<i>-ulis</i>	<i>-ie</i>	<i>-ria</i>	<i>-ea</i>	<i>-imus</i>
						<i>-ata</i>	<i>-ata</i>	<i>-etur</i>	<i>-etur</i>

La recherche de la variété sonore qui semble prévaloir dans le choix des rimes pour les strophes triples est moins présente dans les dernières strophes où l’on retrouve des assonances récurrentes montrées par des flèches dans le tableau ci-dessus. La rime c des quatre dernières strophes assemble les strophes deux à deux (strophes 7 et 8 : *-ata*, strophes 9 et 10 : *-etur*).

Dans le manuscrit de Florence, le texte supplémentaire des strophes triples qui se chante sur la mélodie notée avec la première strophe est copié à la suite des portées. Le conduit n’est donc pas si long dans la source (un folio et demi) qu’il n’est en réalité lorsqu’il est interprété avec toutes ses répétitions. Le copiste de F semble avoir omis la majuscule au début de la dernière strophe simple (*cicatrices vulnerum...*). Il n’y a pourtant aucun doute possible sur l’organisation structurelle. La forme de la strophe répétitive et la cadence mélodique à la fin de la précédente sont assez claires pour ne voir là qu’un oubli. Les autres sources traitent bien ce passage comme une strophe équivalente aux autres.

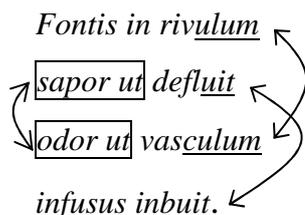
Le texte complexe de *Fontis in rivulum* est soutenu par une mélodie tout aussi dense et abondante. Mises à part les répétitions des strophes ternaires, aucun procédé répétitif n'apporte de repère ou de structure secondaire. La composition interne des strophes est continue. Le conduit s'inscrit principalement en mode de *sol* auquel peut être ajouté un *si* bémol, situation modale couramment rencontrée dans les conduits monodiques. La longueur de ce conduit et le renouvellement continu du matériel que cela implique, expliquent probablement cet effort pour varier la couleur modale tout en restant dans le mode. Le compositeur manifeste par ce biais son souci de colorer de différentes manières le discours mélodique tout en conservant l'intégrité modale de l'ensemble.

Les mélismes y tiennent une place structurelle et ornementale qu'il est important de définir. La première *cauda* est une présentation du mode :

La première moitié de la *cauda* présente la triade *sol-si-ré* dans un mouvement mélodique ascendant puis descendant symétriquement de part et d'autre. Après cette introduction, la partie supérieure du mode (*ré-fa*) est exploitée sur la même formule qui avait constitué le centre de la présentation symétrique juste avant. Cette transposition vers l'aigu est une surenchère, à la manière d'un développement. Elle s'infléchit sur la sous-finale *fa*, ce qui permet d'affirmer avec plus de force la finale dans la suite du vers. On ne peut imaginer prise de parole plus simple et plus structurante que ce premier vers pour introduire l'oreille dans l'univers modal de référence de l'ensemble du conduit. Les dessins mélodiques très simples, suites conjointes ascendantes ou descendantes, entendus dans cette *cauda* introductive, formeront l'essentiel du matériau mélodique des nombreux vers à venir. De plus, le vers s'organise comme un discours avec une introduction, un développement et une conclusion. Il est une microstructure rhétorique qui situe l'auditeur dans un contexte oratoire dont il connaît les codes.

Du point de vue du sens, les quatre premiers vers de la strophe 1 constituent un ensemble très cohérent, formé de deux comparaisons liées au sens de l'odorat. Les effluves odorants sont comparés à deux reprises au liquide. Cette double comparaison

n'est résolue qu'à la fin de la strophe où l'on comprend qu'elle désigne l'attitude des hommes de pouvoir, trop irresponsables et futiles pour être un exemple pour le peuple. L'ordre des mots dans ces quatre vers n'obéit pas à la logique grammaticale, mais plutôt à une construction valorisant l'effet de répétition sonore formé par le couple *sapor* et *odor*, suivi de *ut* qui marque la comparaison au début des vers 2 et 3. La rime interne contredit le schéma des rimes qui suit une structure croisée *abab*, si bien que le jeu sonore semble prévaloir sur la limpidité du sens :

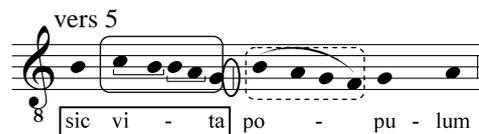


La mélodie ne simplifie pas la compréhension du texte à l'audition. La fin du vers 1 est clairement marquée par une cadence comme on l'a constaté à l'exemple précédent. Le vers 3 qui pourrait lui répondre par une cadence identique est enchaîné au vers suivant dans une suite de mouvements mélodiques descendants encadrés dans l'exemple ci-dessous :

Cette *gradatio* mélodique ne respecte ni la rime du vers 3 ni les coupures des mots. Elle provoque cependant un effet d'accélération jusqu'à la cadence. Cette précipitation du flux mélodique peut illustrer à sa manière l'élément liquide et diffus évoqué par le texte. La cadence au vers 4 est identique à celle du vers 2. La rime *-uit* est marquée par un même motif descendant, proche de celui de la *gradatio* qui vient d'être signalée. Le mélisme au début du vers 3 rappelle la *cauda* introductive mais élargit l'ambitus vers l'aigu. Le *sol'*, octave de la finale, est atteint et marque une progression par rapport au premier mélisme. Cette structure musicale à l'échelle du quatrain se superpose au parallélisme central du texte de ces quatre vers entre *sapor ut* et *odor ut* en affirmant le cadre proposé par la structure poétique soulignée par les mélismes et les cadences. L'oreille doit donc s'en tenir à des repères structurels qui ne sont pas forcément alliés

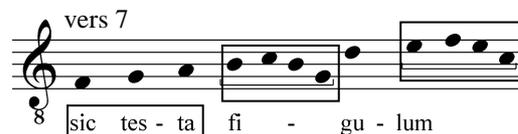
aux sens. Cette entrée en matière convoque et met en concurrence la simplicité d'une présentation mélodique et la subtilité des jeux sonores du texte.

La deuxième partie de la strophe I (vers 5 à 8) se déroule sans cadence forte sur la finale, contrairement à la première partie qui est ponctuée aux vers 1, 2 et 4. Les vers 5 et 7 sont parfaitement parallèles, tant par les sonorités que le rythme des mots : *sic vita populum* (vers 5) et *sic testa figulum* (vers 7). Au vers 5, la première partie du vers (*sic vita*) reprend un motif descendant déjà entendu de nombreuses fois dans les vers précédents :

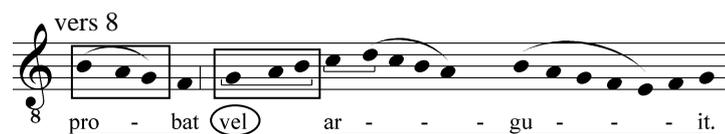


Ce vers ressemble effectivement par sa mélodie au vers 2 (*sapor ut defluit*). Les trois premières syllabes sont isolées de la suite par un signe de ponctuation ainsi que la reprise de la formule mélodique descendante.

Les trois premières syllabes du vers 7 sont, quant à elles, chantées sur un motif mélodique parfaitement opposé. La mélodie n'a donc pas souligné l'effet de parallélisme présent dans le texte. Dans ce même vers 7, c'est le mot *figulum* qui est mis en valeur par un dessin mélodique plus fleuri composé d'un motif ornemental simple, puis transposé à la quarte supérieure :



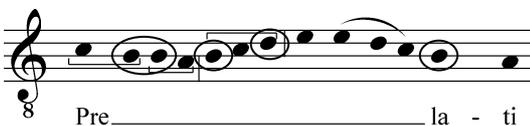
Le dernier vers de la strophe s'enchaîne directement au précédent. Le verbe *probat* prolonge et termine la descente mélodique entamée au vers 7. La conjonction *vel* reprend le début du vers de manière symétrique et relance le discours pour le second verbe (*arguit*) en transposant au degré supérieur la mélodie entendue un vers plus tôt :



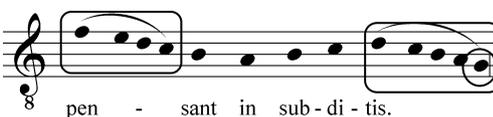
La structure musicale, en plaçant la césure après *probat* et non entre les deux vers, agit ici pour la clarification et l'approfondissement du sens. La double proposition (*probat vel arguit*) est ainsi clairement soulignée par la mélodie pour affirmer la supériorité du

second terme. Plus aigu, plus mélismatique, le verbe *arguit* est investi d'un poids plus important comme pour appuyer la dénonciation de l'attitude des Hommes.

La deuxième strophe mélodique (II) présente la même structure que la première. Cependant, une fois mise en musique, la strophe est moins longue (110 notes au lieu de 158). Les mélismes y occupent donc une place moins importante, même s'ils restent un élément primordial du langage mélodique. La *cauda* introductive est bien plus courte (11 notes). Elle est plus une respiration, une pause dans le débit du texte qu'une présentation du mode comme l'était la première. La finale *sol* en est absente, bien que les deux notes de sa triade (*si* et *ré*, entourés dans l'exemple ci-dessous) constituent les points d'attache de motifs ornementaux :

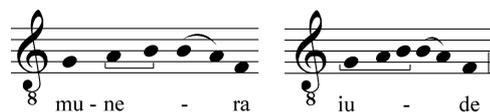
Strophe II/4, vers 1 

Cette strophe est partagée en deux parties égales de quatre vers au moyen d'une unique cadence sur la finale qui intervient à la fin du vers 4. Touchant aux notes supérieures du mode, ce quatrième vers est le *climax* de la strophe. La cadence est peu conclusive puisque la finale est atteinte par le dessus et directement. Elle met cependant bien en relief l'articulation centrale de la strophe par sa succession de motifs descendants :

Strophe II/4, vers 4 

Sans que l'on puisse parler d'un procédé de répétition, les deux parties de cette strophe reproduisent certains éléments simples qui apportent une certaine uniformité à la strophe et des repères à l'auditeur :

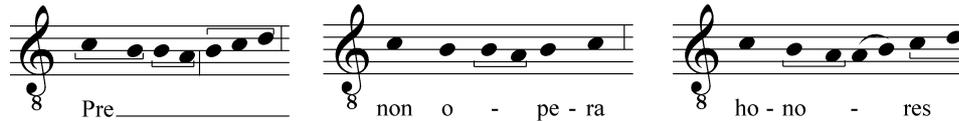
- vers 1 *munera* et vers 5 *iude* :



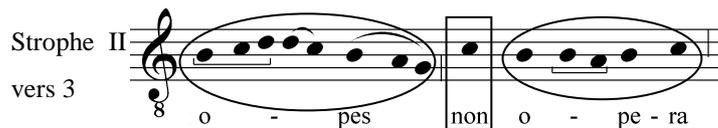
- vers 3 *opes* et vers 6 *clamat* :



- la *cauda*, le vers 3 *opera* et le vers 7 *honores* :



Ces jeux d'écho de part et d'autre de la strophe II s'imbriquent aux effets linéaires. Le vers 3 a été signalé ci-dessus à deux reprises pour son usage de motifs récurrents. Pourtant, ces motifs sont aussi opérants lorsque l'on considère le vers pour lui-même. La mélodie se plie parfaitement à la morphologie du texte de la strophe 4. Le poète joue sur le double sens du mot *opes* qu'il emploie deux fois dans le vers. La phrase mélodique épouse la forme des mots et souligne la paronomase. Elle marque une pause après *opes*, met en valeur la négation *non* par un intervalle de quarte ascendante et place les deux termes identiques comme dans les plateaux d'une balance en leur attribuant un motif mélodique presque inversé. L'un (*opes*) part du *si* et l'orne par le dessus tandis que l'autre (*opera*) brode le même *si*, mais par le dessous :



Les deux premières strophes (I et II) du conduit sont triples. Chaque mélodie est donc entendue trois fois sur un texte différent. L'adaptation de la mélodie aux mots est-elle aussi efficace pour chacune des répétitions mélodiques ? Les mélismes sont nombreux et longs. Ils jouent un rôle structurel important et donnent au texte une dimension temporelle élargie et enrichie. Les sonorités sur lesquelles se posent ces mélismes semblent faire l'objet d'une grande attention. Le mélisme introductif est, à ses trois occurrences, chanté sur un mot de deux syllabes dont la première permet de vocaliser sur la voyelle « o » :

strophe 1 : *Fon- tis*

strophe 2 : *Doc- tor*

strophe 3 : *Om- nis*

Les strophes poétiques 1 et 3 reprennent les mêmes sonorités de voyelles (*Fontis* et *omnis*). Cette application à choisir les sonorités des mélismes pour que l'effet soit le même d'une strophe à l'autre se reproduit aux vers 3 des strophes 1, 2 et 3. Il ne s'agit pas ici de répéter la sonorité mais de trouver pour chacune des trois strophes deux

voyelles identiques : *Odor, cuius et manat*. Le système est encore différent au mélisme introductif de la strophe II : le texte des strophes 4 (*Prelati*) et 6 (*Gemmarum*) propose les mêmes voyelles tandis que les mêmes sonorités sont inversées dans la strophe 5 (*A recto*) :

strophe 4 : *Pre-la-ti*

strophe 5 : *A rec-to*

strophe 6 : *Gem-ma-rum*

Ces observations montrent toute l'attention qui est portée à ces mélismes. La mélodie est utilisée pour poser des jalons et des repères. L'uniformité des sons et procédés sonores du texte est un autre moyen de fournir à l'oreille de l'auditeur des indices pour s'orienter dans la structure longue et complexe qui lui est proposée.

La succession des triples strophes et son appréhension dans le temps par l'auditeur sont donc anticipées dans la construction du texte et de la mélodie des mélismes. Qu'en est-il des passages syllabiques ? Il arrive à plusieurs reprises que les mots se répartissent de manière différente selon les strophes, alors qu'ils doivent être chantés sur la même mélodie. Celle-ci semble plus volontiers adopter les jeux et les structures verbales du texte de la première strophe à être chantée (I/1 ou II/4), bien que nous ayons déjà constaté que tous les effets n'en soient pas systématiquement marqués. L'adaptation des formules mélodiques aux mots que l'on remarque pour la première strophe de chaque groupe se trouve généralement inopérante lorsque les mots sont différents et plus encore quand c'est le rythme du vers et la répartition qui est modifiée. Par exemple, le jeu signalé plus haut au vers 3 de la strophe II-4 se perd lorsqu'à la strophe 5 le rythme du vers n'est pas reproduit :

Strophe II, vers 3

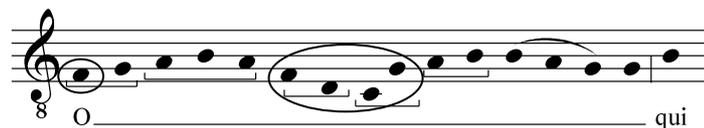
o - pes non o - pe - ra
 vel san - cta pu - bli - cant
 au - res e - mol - li - unt

De tels décalages se produisent à plusieurs reprises lors de ces deux strophes triples. Remarquons que c'est le plus souvent la deuxième strophe de texte (I-2 ou II-5) qui présente ces écarts entre la forme de la mélodie et la distribution du texte. Il faut cependant rappeler que dans les manuscrits les textes des strophes doubles et triples sont notés à la fin de la strophe musicale. Rien ne nous permet de savoir avec certitude si de

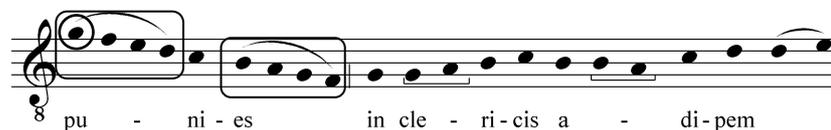
tels décalages se produisaient lors de l'interprétation. Il est tout à fait possible d'imaginer l'interprète variant légèrement le placement du texte ou le nombre de notes de la mélodie pour que l'ensemble soit fluide, sans que cela empêche de reconnaître la mélodie déjà entendue.

Les strophes III à VI sont simples et plus courtes puisqu'elles ne comptent plus 8 mais 6 vers. Les mélismes y restent cependant présents. Ces *caudae* sont placées au début de la strophe III, de la strophe V et à la fin de la strophe VI. Cette deuxième partie du conduit se voit donc ponctuée par des mélismes selon des proportions régulières espaçant les *caudae* toutes les deux strophes. Ces quatre strophes simples sont donc groupées deux à deux.

Le mélisme introductif de la strophe 3 est relativement court et d'un parcours mélodique assez original :

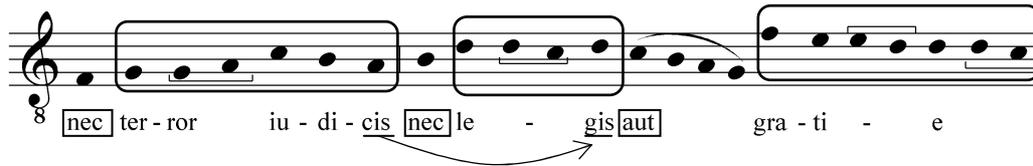


Il commence sur la sous-finale, descend d'une quinte sous la finale ce qui le situe plutôt en mode de *fa*. Il se termine ensuite en mode de *sol*, suivant un trajet plus conventionnel. Cette étrangeté peut être comprise comme un signal utilisé pour marquer un moment important de la structure : le passage des strophes triples aux simples. Le texte est également particulièrement expressif. Il s'agit d'une imploration adressée au Seigneur (*O qui cuncta prospicis*) pour qu'il punisse les excès et les fautes du clergé, thème développé dans les strophes précédentes. Le ton de l'obsécration est expressivement rendu par ce mélisme introductif sur l'exclamation typique des prières « O ». Très rapidement, la mélodie exploite la partie aiguë de l'échelle en suivant la chaîne des tierces, pour atteindre un pic d'intensité sur le mot *punies* :

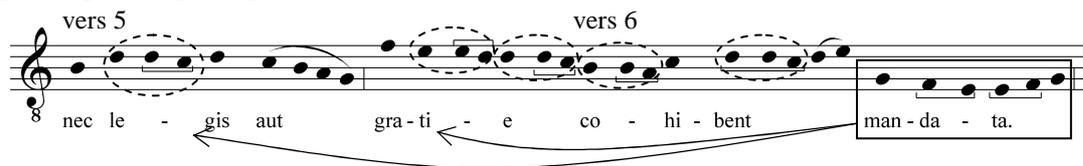


Le *sol'* attaqué au début du vers et les motifs descendants successifs apportent une dynamique expressive au verbe, en parfait accord avec les vœux du poète.

La mélodie des vers 4 à 6 fait ressortir trois termes par un système dynamique de progression du grave à l'aigu :



Les manifestations de l'obéissance de l'Homme sont classées selon une hiérarchie qui suit trois étapes : la peur du juge, le respect de la loi et la reconnaissance de la grâce. Les trois notions sont liées entre elles par le mouvement mélodique ascendant et les corrélations du texte *nec* et *aut*. L'assonance entre *iudicis* et *legis* complète ces moyens pour relier les termes entre eux. La répétition du même court motif ornemental du vers 5 sur *legis* (en pointillés dans l'exemple ci-dessous) jusqu'à la fin de la strophe permet aussi de donner une unité au passage dans son intégralité. Le mot *mandata* auquel se réfèrent les deux génitifs *legis* et *gratie* est rejeté en fin de vers dans un registre plus grave que ce qui le précède :



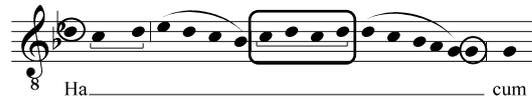
Le dernier vers de cette strophe se termine par une rime nouvelle (*mandata*) selon le schéma irrégulier *aab abc*. La dernière assonance est identique à celle de la strophe suivante (V). Les strophes VI et VII comportent elles aussi une rime finale identique. La parenté ne s'arrête pas à la rime car les deux vers se correspondent deux à deux par leur rythme et les sonorités internes :

Strophe III, vers 6	<i>cohibent <u>mandata</u></i>	3 + 3
Strophe IV, vers 6	<i>predicant <u>peccata</u></i>	
Strophe V, vers 6	<i>palmes <u>excidentur</u></i>	2 + 4
Strophe VI, vers 6	<i>quadrans <u>requiretur</u></i>	

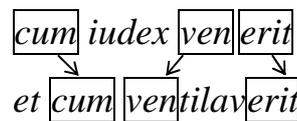
Ces vers étant les derniers de chaque strophe, ils se terminent tous quatre sur une cadence conclusive en *sol*. Ces similitudes mélodiques imposées par la structure permettent à l'oreille de compléter l'effet produit par les assonances des rimes et les parallélismes rythmiques. L'absence de *cauda* entre les strophes III-IV et V-VI contribue à cette répartition des strophes deux à deux.

La strophe V évoque avec emphase l'avènement du Jugement dernier. La *cauda* est une exclamation expressive, un cri de colère que la mélodie porte et fait

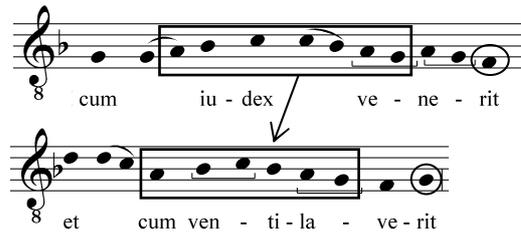
résonner. Le trajet descendant du *ré* au *sol* passe par un ornement en broderies répétées qui, dans ce contexte expressif, fait penser à un tremblement d'exaspération. Cette broderie est imbriquée dans un mouvement mélodique descendant :



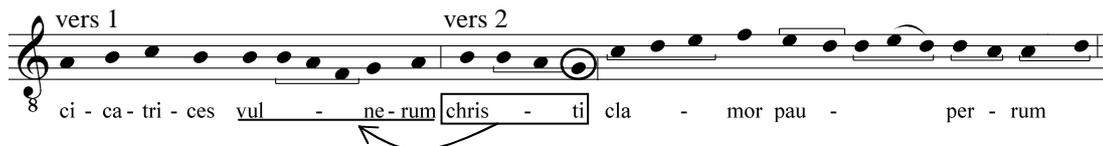
L'intervention du Juge se manifeste par deux verbes : *venerit* et *ventilaverit*. L'allitération et l'accroissement du nombre de syllabes entre ces deux termes ainsi que la répétition de *cum* évitent le parallélisme rythmique mais produisent cependant une redondance sonore :



La mélodie relie ces deux vers selon un mouvement ouvert sur *fa* et clos sur *sol*, la finale. Les deux propositions sont clairement séparées par l'intervalle de sixte *fa-ré* à l'enchaînement, sur la conjonction *et*. Les deux vers sont constitués d'une formule mélodique sensiblement identique et se différencient au moment de la cadence :



La dernière strophe (VI) poursuit l'évocation du Jugement dernier commencée à la strophe V. Le discours mélodique est très clair et développe des formules caractéristiques du mode de *sol*. Les phrases musicales peuvent venir en aide à la compréhension du sens du texte à l'audition. L'enjambement du génitif entre le premier et le second vers (*cicatrices vulnerum / christi*) est soigneusement suivi par la mélodie qui se pose sur la finale à la fin du mot *christi* et non à la fin du vers :



Le dernier vers de la strophe et du conduit est conclusif dès la fin du mot *requiretur*, si bien que le mélisme final ne semble pas indispensable au discours. L'écriture mélodique en est sensiblement différente de celle des autres *caudae* de *Fontis*

in rivulum. Il se compose de 38 notes, ce qui fait de lui le mélisme le plus long du conduit. La vocalise s'organise méticuleusement à l'intérieur de la quinte qui sépare la finale de la teneur (*sol-ré*) au moyen d'une *gradatio* descendante en trois étapes. La fin du mélisme explore la partie la plus grave du mode, jusqu'à l'étonnante cadence qui passe par la quarte inférieure avant de rejoindre la finale :



Fontis in rivulum est donc un conduit long, complexe et inégal dans sa difficulté. Les dernières strophes semblent en effet plus accessibles et fournissent davantage de repères rassurants que les premières. La longueur de ces dix strophes exige, tant de la part de l'auditeur que de celle du chanteur, une capacité d'attention assez soutenue. L'interprétation de l'œuvre dans sa totalité peut être estimée à six minutes environ, ce qui pose des questions quant aux circonstances de l'interprétation, à la mémorisation de l'œuvre par l'interprète et à la qualité de sa réception. La mélodie ne rend pas le texte plus facile à comprendre, même s'il arrive qu'elle contribue à la clarification grammaticale. Elle n'a pas pour fonction de soulager la mémoire ou de garantir l'attention en proposant des formules et des phrases récurrentes. L'analyse a montré qu'en plusieurs occasions et sur l'ensemble du conduit, la mélodie s'attache à mettre en valeur certains effets sonores du texte, comme les allitérations ou les jeux de parallélisme rythmique d'un vers à l'autre. Cela se produit cependant de manière non systématique sur toutes les figures qu'offre le texte. La musique assume cependant un rôle structurel puisqu'elle délimite les entités strophiques ou les groupements internes au moyen des mélismes et des cadences qui sont de véritables signaux pour l'oreille. En plus de cela, la mélodie peut mettre en place certaines figures d'une rhétorique parfaitement indépendante du texte. En effet, l'usage de la *gradatio* comme figure de répétition mélodique a été signalé à plusieurs. Ici, cette figure est à comprendre comme un procédé d'invention et de développement mélodique purement musical, sans rapport précis avec le texte. L'apport du compositeur est donc subtil car la mélodie agit pour différents intérêts : orner et embellir, souligner, structurer l'audition du texte, tout en existant pour elle-même. La mélodie éclaire le texte, le soutient sans pour autant chercher la simplification ou la communication de masse. Tout comme les mots tendent

à toucher une élite, la mélodie est un moyen d'élévation du discours, un moyen de rendre l'ensemble encore plus savant.

Le poète dresse une accusation de tous ceux qui devraient, par leurs actes, assumer un rôle d'exemple pour le peuple : ce sont d'abord les dirigeants et hommes de pouvoirs (*regentis*, strophe 1 vers 6) puis les savants détenteurs de la doctrine (*doctor*, strophe 2, Vers 1), ensuite ceux qui sont à la tête de l'Église et qui la dirigent (*romane curie*, strophe 3, vers 4), enfin la masse des prélats et des clercs (*prelati*, strophe 4, vers 1, *in clericis*, strophe 7, vers 2). La métaphore de l'Église comme un corps dont les maux de tête se diffusent dans les membres (strophe 2 : *dum caput patitur et membra singula*) a déjà été largement exploitée par Philippe dans un autre de ses conduits, *Inter membra singula*³⁶. Dans ce texte, les membres et organes se rebellent contre l'estomac, mais le cœur intervient pour faire comprendre aux plaignants l'utilité de tous pour le fonctionnement du corps³⁷. Cette longue séquence se termine par l'explication de la métaphore : comme un corps, l'Église doit assurer la cohésion de tous ses membres. Les sermons et en premier lieu ceux de Philippe le Chancelier reprennent volontiers l'image du corps avec des variations possibles. La tête est généralement une figure du Christ qui règne sur le corps, l'Église. Selon l'échelle de la métaphore et la nature du discours, il peut aussi être question de Rome ou des prélats conformément à la fonction incarnée par le corps symbolique. Quel qu'il soit, le corps est souvent souffrant et c'est précisément le cas dans *Fontis in rivulum*. L'image de la diffusion du Mal comme une maladie infectieuse est omniprésente dans toute la première partie du texte, comme en témoigne l'usage de verbes tels que *defluere*, *inbuere*, *inficere*, *manere*. Elle s'expose clairement à la fin de la strophe 3 où la fille (les prélats) est infectée par la mère (la Curie).

La culture de l'auditoire autorise le poète à faire de nombreuses références bibliques. Cependant, celles-ci restent ponctuelles dans le cours du texte. Les deux dernières strophes qui utilisent la menace du Jugement dernier sont, pour leur part, bien plus proches du texte des Évangiles. D'autres conduits de Philippe le Chancelier reprennent les termes et formulations des Évangiles. Comparons la strophe 9 avec la fin

³⁶ LoB, f°12.

³⁷ La même métaphore est utilisée par Tite Live, *Ab urbe condita*, II, §32, 8-12. La dispute des organes du corps est aussi présente dans I Co 12, 12-31.

de la deuxième strophe du conduit *Bonum est confidere* (n°12) et les textes évangéliques :

<i>Fontis in rivulum</i>	<i>Bonum est confidere,</i>
<i>Ha cum iudex venerit et cum ventilaverit triticum in area. fructum qui non fecerit de cultoris vinea palmes excidetur.</i>	<i>in die novissimo. in die gravissimo. quando iudex venerit ut tricturet aream. et extirpet vineam que fructum non fecerit. sic granum a palea. separabit. congregabit triticum in horrea.</i>
Mt 3, 12 : <i>Cuius ventilabrum in manu sua et permundabit aream suam et congregabit triticum suum in horreum paleas [...]</i> Jn 15, 4 : [...] <i>sicut palmes non potest fere fructum a semet ipso</i>	

Les deux derniers vers du conduit mêlent à nouveau deux passages du texte de Matthieu :

Strophe 10, vers 5 et 6	Texte évangélique
<i>Primus et novissimus Quadrans requiretur</i>	Mt 19, 30 : <i>Multi autem erant <u>primi novissimi</u> et novissimi primi.</i> Mt 5, 26 : <i>Amen dico tibi non exies inde donec reddas <u>novissimum quadrantem</u>.</i>

La construction de certaines strophes reflète certaines des structures de pensée propres aux milieux universitaires. Le discours peut s'organiser à la manière d'un développement de sermon où les impératifs de compréhension à l'audition imposent une méthode. La strophe 5 commence par l'annonce d'une distinction (*trium aspectibus*) expliquant les causes du mauvais comportement des clercs. Les trois arguments sont ensuite clairement exposés, chacun précédé de « *vel* », reproduisant un rythme et des sonorités approchantes :

- A recto claudicant
trium aspectibus :*
- *vel sancta publicant
emptorum manibus.*
 - *vel ea vendicant
suis nepotibus.*
 - *vel quibus supplicant
cedunt principibus.*

Ce schéma n'est pas sans rappeler certaines *distinctiones* qui sont présentes dans les manuscrits parfois à l'état de simples plans, ou encore l'énoncé des divisions au début du sermon.

La strophe suivante (6) est un autre exemple d'organisation méthodique. Quatre des cinq sens sont évoqués tout à tour. Ils sont désignés, pour les trois premiers, par l'organe qui leur sert d'intermédiaire : la vue (*oculis*), l'ouïe (*aures*), le goût (*palatum*). Le dernier, le toucher est évoqué sans détour (*tactum*). On peut supposer que le poète n'a pas tenu à intégrer l'odorat car ce sens fait l'objet d'une comparaison suffisante à la première strophe du conduit. Les sens sont les portes par lesquelles la luxure séduit et trompe la vigilance de l'Homme. Du point de vue de l'argumentation, les sens sont un lieu commun autant qu'un outil pratique pour développer le discours en suivant un ordre et des étapes aisément mémorisables. Ces deux strophes laissent entrevoir comment le texte poétique se nourrit des habitudes de construction d'un discours savant, obéissant aux préceptes d'une rhétorique apprise sur les textes classiques. Il s'agit bien là de l'œuvre d'un intellectuel, prédicateur et théologien qui sait parfaitement comment s'adresser à ses semblables.

Chapitre 3 :

Ad cor tuum revertere

Le conduit *Ad cor tuum revertere*³⁸ est construit selon une forme irrégulière. Il se compose de quatre strophes. Les deux premières sont composées de 13 vers mais leurs structures internes sont différentes. Les strophes 3 et 4 comportent respectivement 8 et 5 vers. Ces deux strophes additionnées forment un ensemble de 13 vers équivalent par la taille aux deux strophes précédentes. Ces deux strophes n'en restent pas moins deux entités distinctes comme le montrent clairement les lettrines au début de leurs premiers vers dans le manuscrit ainsi que l'écriture mélodique elle-même. En effet, le mélisme sur *Ergo* signale le commencement de la strophe 4. De plus, la transmission incomplète du conduit dans le manuscrit de Las Huelgas, montre bien qu'il s'agit là de deux strophes séparées : la strophe 3 est copiée au folio 167 et la strophe 4, quelques pages avant, au folio 161v.

Chaque strophe s'organise selon un schéma différent. La première et la dernière se composent exclusivement d'octosyllabes alors que les strophes 2 et 3 mélangent des vers de longueurs irrégulières (4, 7 ou 8 syllabes). Les rimes se succèdent

³⁸ Voir volume d'annexes p. 463-466.

sans aucun systématisme apparent. Si le modèle des rimes suivies s'impose majoritairement, il est cependant laissé de côté à plusieurs reprises :

Strophe 1 : 13 vers	8a 8a 8a 8b 8b 8c 8c 8d 8d 8e 8f 8f 8e
Strophe 2 : 13 vers	8a 8a 4b 4a 7c 7c 4d 4d 8b 4b 8e 8e 7c
Strophe 3 : 8 vers	8a 4a 8b 7b 4c 8c 8d 8d
Strophe 4 : 5 vers	8a 8a 8b 8b 8b

La strophe 2, très irrégulière si l'on considère la longueur des vers, retrouve une certaine stabilité grâce aux rimes suivies qui permettent d'assembler deux à deux les vers équivalents (par exemple : 7c 7c 4d 4d...). Ce n'est pas le cas de la strophe 3 où les rimes suivies sont en contradiction avec la longueur des vers (sauf pour les deux derniers, 8d 8d). Les assonances finales sont souvent assez peu éloignées, si bien que des blocs sonores se mettent en place à l'audition. Dans le tableau ci-dessous, les cadres indiquent les blocs sonores formés par les rimes proches que l'oreille aura tendance à relier :

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ere</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ere</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ere</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-itiis</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-itiis</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-rigis</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-rigis</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-icie</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-icie</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-eras</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-tue</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-tue</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-eras</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-era</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-era</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ita</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-era</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-atum</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-atum</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ora</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ora</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ita</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ita</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ficit</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ficit</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-atum</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ias</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ias</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-ali</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-ali</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-eris</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-eris</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ua</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ua</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ias</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-ias</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-erit</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">-erit</div> <div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">-erit</div>

La microstructure complexe des rimes aux schémas irréguliers et différents selon les strophes se superpose à une macrostructure sonore constituée des voyelles finales qui rend l'ensemble plus homogène, au niveau interne des strophes comme au niveau du conduit dans sa totalité.

Ce conduit assemble tous les éléments stylistiques qui nous ont permis de définir le conduit moral en tant que pratique orale :

- la seconde personne du singulier : *spernis, dedicas, dirigis...* ;
- la prise à partie de l'auditoire : *homo cur spernis vivere,*

- l'utilisation de l'impératif : *considera, vide, verte* ;
- l'accumulation des questions introduites par *cur* ;
- les exclamations (*O conditionis misera*).

Le contenu est lui aussi parfaitement représentatif du conduit moral : reproches, déploration du comportement des Hommes, considérations sur la brièveté de la vie (*contemptus mundi*), paraboles bibliques, évocation du Jugement dernier sont les thèmes récurrents de la poésie morale de Philippe le Chancelier.

L'irrégularité de la forme poétique exige une mise en musique nouvelle pour chaque strophe. La mélodie est une composition continue. Les entités strophiques restent cependant clairement marquées par le langage musical qui use de certains repères auditifs pour que la forme soit perceptible. L'absence de répétition strophique implique également un rapport du son musical au son poétique plus spécifique car chaque mot fait l'objet d'un traitement qui lui est propre.

Le passage d'une strophe à l'autre est signalé à l'auditeur par deux moyens : les cadences en fin de strophe et les mélismes. Les longs mélismes jouent le rôle de signal ménageant une pause dans le discours poétique aux moments des transitions formelles. Le langage mélodique du conduit *Ad cor tuum revertere* est dans son ensemble relativement orné. En plus des *caudae*, des mélismes plus courts viennent fleurir le flux mélodique. Quelles que soient les proportions de ces mélismes, ils détendent le texte en allongeant certaines syllabes. Par contraste, les passages syllabiques vont être perçus comme plus rapides. Le choix des mots ou des sons sur lesquels ils sont placés nous informe sur les intentions du compositeur :

<p><i>Ad cor tuum revertere conditionis misere. homo. cur spernis vivere. cur dedicas te vitiis. cur indulges malitiis. cur excessus non corrigis. nec gressus tuos dirigis in semitis iustitie. sed contra te cotidie iram dei exasperas in te succidi metue radices ficus fatue. cum fructus nullos afferas.</i></p>	<p><i>O conditio misera considera quam aspera sic hec vita. mors altera que sic immutat statum. cur non purgas reatum sine mora cum sit hora tibi mortis incognita. et in vita caritas que non proficit. prorsus aret et deficit. nec efficit beatum.</i></p>	<p><i>Si vocatus ad nuptias advenias sine veste nuptiali ; a curia regali expelleris et obviam si veneris sponso lampade vacua ; es quasi virgo fatua.</i></p>	<p><i>Ergo vide ne dormias. sed vigilans aperias domino cum pulsaverit. beatus, quem invenerit vigilantem cum venerit.</i></p>
--	---	--	--

Dans les quatre strophes présentées ci-dessus, les grands mélismes (*caudae*) sont surlignés en gris et les ornements plus courts de 3 à 9 notes sont indiqués en caractères gras. Les *caudae* se situent sur la première syllabe des strophes 1, 2 et 4 et ont une

fonction introductive. En comparaison à d'autres conduits mélismatiques, ces *caudae* ne sont pas très longues³⁹. Il n'y a pas de mélisme long à la strophe 3. Seule la strophe 2 est pourvue d'une *cauda* conclusive à proprement parler, c'est-à-dire sur le dernier mot du dernier vers (*beatum*). Cette *cauda* compense probablement l'absence de mélisme au début de la strophe qui suit (strophe 3). Les strophes 3 et 4 comportent bien des mélismes sur leurs derniers vers mais sur les premières syllabes et non les dernières. Il ne peut alors être question de rôle conclusif mais plutôt d'annonce ou de préparation de la fin. De plus, ces deux mélismes sont placés sur des mots importants qu'ils mettent en relief : à la strophe 3, le verbe *es* désigne le destinataire et insiste sur la démarche que doit effectuer l'auditeur pour appliquer à son propre comportement les enseignements de la parabole exposée dans la strophe. Dans la strophe 4, la *cauda* met en valeur la première syllabe du mot *vigilantem*. L'appel à la vigilance est le sujet principal de cette strophe et la conclusion morale du conduit. Le mot *vigilans* a déjà été utilisé trois vers auparavant et il n'est pas étonnant que le compositeur ait souhaité souligner ce même terme lors de sa réapparition. Les longs mélismes ont donc deux types de fonction : le repère structurel et la mise en valeur des mots importants comme une *nota* ou un signe graphique d'un manuscrit qui signale visuellement ou mentalement le mot ou l'idée à retenir⁴⁰. Quant aux mélismes plus courts, inférieurs à dix notes, ils sont répartis de manière équilibrée sur l'ensemble du conduit. L'observation du tableau ci-dessus permet de constater qu'ils sont souvent placés sur les syllabes accentuées des mots, mais cela n'a rien de systématique. Par exemple, les monnayages et l'accentuation sont en adéquation au vers 4 de la strophe 2 : *Que sic immutat statum*. Mais au vers suivant on trouve : *Cur non purgas reatum*.

Le conduit est en mode de *sol*, comme les cadences finales des strophes permettent de le constater. Pourtant, dès le premier mélisme et durant toute la première strophe, c'est la note *fa* qui s'impose et sert d'articulation à la mélodie. Dans la *cauda* sur *Ad*, le *fa* apporte sa couleur modale dès le premier motif. Le court passage en *sol* qui suit ne ménage aucun repos sur la finale, ce qui ne permet pas à l'oreille de saisir clairement l'échelle :

³⁹ Voir par exemple dans les analyses qui suivent, la *cauda* introductive de *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1), p. 124.

⁴⁰ Voir Mary CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, 2002, p. 162 sq.



Toute la première strophe semble soigneusement éviter d'affirmer la finale. Les vers se terminent sur le *fa*, le *la* ou encore *do* ou *ré*, quarte et quinte sur la finale. L'échelle de *sol* plagal permet d'élargir l'ambitus sous la finale jusqu'au *do* grave qui évoque plutôt la couleur d'un mode de *fa* plagal. La fin de la strophe 1 (vers 8 à 13) permet de constater cette ambivalence modale :

Les deux cadences indiquées dans l'exemple ci-dessus installent un balancement de type antécédent-conséquent dans lequel *fa* est entendu comme la finale. Pourtant, lors de la cadence finale, *sol* s'impose comme la véritable finale. La décentralisation des appuis modaux qui précède cette cadence est donc un moyen de mieux affirmer l'impression conclusive de cette dernière cadence. Elle marque de manière efficace la séparation entre la première et la seconde strophe.

Le mélisme du début de la strophe 2 reprend sur un *fa*. La mélodie se développe par une succession de motifs ornementaux qui ramènent de manière symétrique à ce *fa* qui est, sans ambiguïté cette fois, la sous-finale d'une cadence en *sol* :

Ces considérations montrent que les réflexes de l'oreille modale sont utilisés par le compositeur pour rendre la structure explicite. Les cadences sont ainsi dotées d'un pouvoir de nature rhétorique. L'arrivée de la finale agit comme un signal utile à la

compréhension auditive du texte, au même titre qu'une ponctuation. Cette manipulation subtile de l'oreille modale n'est utilisée que pour la première strophe. Le mélisme introductif de la strophe 2 effectue le passage entre l'ambivalence modale du début et la stabilité qui vaudra jusqu'à la fin du conduit. On retrouve cependant, à la fin de chaque strophe, cette tendance à éviter le repos sur la finale pour faire ressortir son intervention à la cadence ultime.

L'appréhension de la structure des strophes n'est pas le seul enjeu de la composition mélodique. L'absence de structure strophique pour la mélodie permet au compositeur d'envisager une réelle adéquation entre les mots et le travail mélodique. Cela s'observe dès les premiers vers de la strophe 1. La mélodie du premier vers est répétée sur le texte des vers 2 et 3. Les notes du mélisme introductif sont placées sur les syllabes du vers 2 afin que le texte des vers 1 et 3 soit mis en correspondance par la mélodie. Les mots importants *cor* et *homo* surviennent sur les mêmes notes. Les deux verbes à l'infinitif *revertere* et *vivere* se retrouvent également sur des dessins mélodiques identiques :

The image shows two staves of musical notation in 8/8 time. The first staff contains the lyrics "Ad cor tu - um re-ver - te - re". The second staff contains "con-di - ti - o - nis mi - se-re. (ho-mo.) cur sper - nis (vi - ve - re.)". Arrows point from the first staff to the second, indicating melodic repetition. Circles highlight the words "cor", "ho-mo.", "re-ver-te-re", and "vi-ve-re" on both staves, showing they are set to identical or very similar melodic patterns.

Les hauteurs et les mouvements de la mélodie font donc ressortir les effets sonores produits par les assonances internes et les rimes et agissent pour leur donner du sens. L'oreille perçoit ainsi, dès le début du conduit, les « clés » du message véhiculé par l'ensemble du texte. Le poète cherche en effet à atteindre le cœur (*cor*) de l'Homme (*homo*) et souhaite qu'il change (*revertere*) sa façon de vivre (*vivere*).

La strophe 1 se poursuit par quatre interrogations introduites par l'adverbe *cur*. La première (vers 3 : *homo cur spernis vivere*) termine la répétition du vers 1, comme il est montré dans l'exemple précédent. La seconde (*cur dedicas te vitiiis*) est indépendante. Les deux suivantes (vers 5 et 6) sont la répétition d'une même phrase mélodique, avec une cadence dans l'aigu pour la première et dans le grave pour la seconde (cadence close, pour un mode de *ré* authentique) :

vers 5
8 cur in - dul - ges ma - li - ti - is.

vers 6
8 cur ex - ces - sus non cor - ri - gis.

La quadruple répétition de la structure grammaticale interrogative n'est donc marquée par la mélodie que dans ses deux dernières apparitions (vers 5 et 6). Le compositeur n'a donc pas mis en place de système de répétition, mais il œuvre pour clarifier certains passages de la strophe. Il est significatif que cette répétition survienne à la fin de la séquence des quatre phrases interrogatives. Elle termine de manière claire donc efficace et compréhensible cette succession oratoire dont les objectifs sont de faire réagir l'auditeur et susciter sa réflexion.

Le début de la strophe 2 (vers 1-4) se compose d'une succession de quatre vers dont la rime s'achève sur la voyelle « a » (*-era* ou *-ita*). La mélodie dessine à chaque fin de vers un mouvement mélodique descendant du *do* au *fa* et se termine alternativement sur *fa* ou *la*. À ces quatre récurrences sonores s'ajoute celle de la rime interne du vers 2 (*considera quam aspera*) qui reprend le même mouvement descendant mais fait sa cadence sur la finale *sol*, comme pour insister davantage sur cette rime interne que sur celles qui terminent les vers :

Vers 1
8 con - di - ti - o mi - se - ra

Vers 2
8 con - si - de - ra quam a - spe - ra

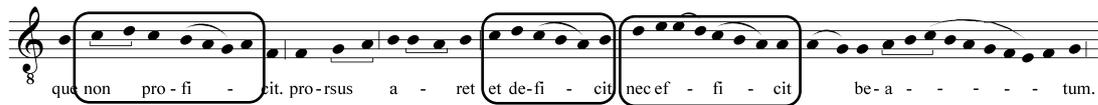
Vers 3-4
8 sit hec vi - ta. mors al - te - ra

Vers 5
8 que sic im - mu - tat sta - tum.

Le vers 5 fait intervenir une nouvelle rime (*statum*) qui contraste avec la succession d'assonances en *-a* qui précède. La mélodie reprend le motif descendant entendu déjà cinq fois mais s'en détourne et crée la surprise sur la dernière syllabe en

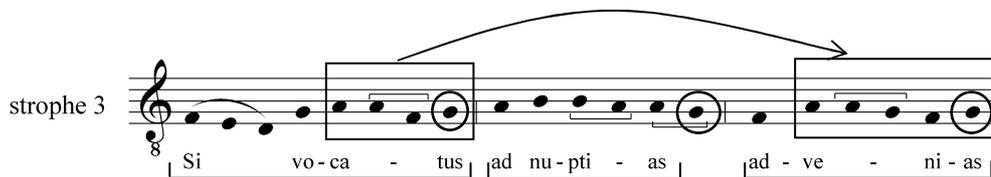
s'infléchissant dans le grave (*ré*), alors que l'ambitus de la strophe est très resserré sur une quinte, entre *fa* et *do*. Cette rime en *-atum* est importante non seulement parce qu'elle sera réentendue au vers suivant (*reatum*), mais surtout parce qu'elle réapparaît au vers final de la strophe (*beatum*).

La fin de la strophe renouvelle peu le matériel mélodique entendu dans les vers 1 à 4, hormis aux trois derniers vers où l'ambitus s'élargit vers l'aigu. L'intervention du *ré*' puis du *mi*' dans l'aigu met en valeur une suite de verbes et leurs négations : *non proficit, deficit, nec efficit* :



La figure d'*annominatio* consistant à utiliser trois formes verbales composées de *facere* est mise en valeur par la rime pour les deux premiers membres. Le troisième se trouve en milieu de vers (*nec efficit beatum*). Son intégration à la figure n'est donc pas facilitée par la structure poétique, mais par la mélodie qui signale la répétition en jouant de hauteurs inhabituelles par rapport au reste de la strophe. C'est même le dernier verbe qui bénéficie de la note la plus aiguë, comme pour renforcer l'efficacité du dispositif mélodico-rhétorique.

La strophe 3 développe sa mélodie dans un ambitus très étroit, la quatre *fa-do*. Seule la descente sur le *ré* de la première syllabe sort de ce registre. Les phrases mélodiques séparent les entités nominales à l'intérieur des vers, en groupes de trois ou quatre syllabes, produisant un effet presque haletant et multipliant les cadences ouvertes ou closes. Les deux premiers vers, par exemple, sont constitués de trois groupes égaux faisant entendre trois repos consécutifs sur la finale et des formules cadentielles très ressemblantes :

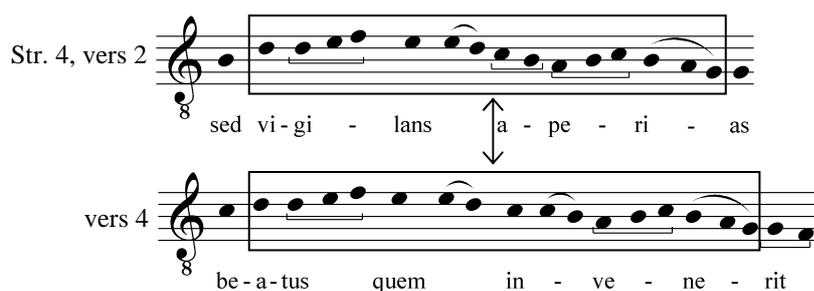


Le dernier vers (*es quasi virgo fatua*) résume la strophe et donne l'interprétation morale que chacun doit faire de la parabole des vierges folles et des vierges sages :



Le mélisme sur le verbe *es* est le premier mouvement d'un balancement dont le conséquent ou la réponse mélodique porte le texte qui compare (*quasi*) l'auditeur délictueux aux vierges folles de l'Évangile. Le mélisme se compose de neuf notes soit exactement le même nombre que la partie syllabique. La mélodie donne donc à entendre la relation des deux parties de la comparaison et concrétise le contenu moral de la strophe.

La strophe 4 s'ouvre sur un mélisme, le plus long du conduit, placé sur la première syllabe de l'adverbe conclusif *ergo*. Ainsi l'entrée dans la conclusion est clairement marquée. Les vers 2 et 4 de cette dernière strophe se chantent sur une mélodie qui ne diffère que par la première note et la finale :



Le *fa'* atteint sur les mots *vigilans* et *beatus* est la note la plus aiguë du conduit. Il apporte à cette fin de conduit un regain d'intensité qui met en relief les deux mots qui le portent. L'auditeur peut donc entendre, à la fin du conduit, l'essentiel du message à méditer : il faut être *vigilant* pour être *heureux*. Cette strophe s'oppose à la précédente qui terminait sur l'image des vierges folles. Ici, c'est l'attitude des vierges sages qui est valorisée.

Par son contenu, ce conduit se partage en deux parties, composées chacune de deux strophes. La première partie emprunte le ton vindicatif des conduits moraux. La « condition misérable » dans laquelle l'Homme se laisse enfermer est évoquée à deux reprises : au deuxième vers de la strophe 1 (« *conditionis misere* ») et au début de la strophe 2 (« *O conditio misera* »). L'Homme est clairement désigné au vers 3 de la première strophe (« *homo, cur...* »). C'est à lui que le poète parle. Dans la deuxième strophe, il disparaît pour se confondre avec sa condition misérable qui est alors

interpellée. Un autre conduit moralisateur de Philippe le Chancelier commence selon une formulation très proche de cette deuxième strophe et la comparaison des deux fait apparaître des similitudes saisissantes :

<p><i>O conditio misera considera quam aspera sic hec vita. mors altera</i></p>	<p><i>Homo considera qualis quam sit misera sors vite sit mortalis⁴¹</i></p>
--	---

Cependant, le conduit *Homo considera* destine ses critiques à l'Homme, invoqué dès l'incipit, alors que la strophe 2 de *Ad cor tuum revertere* s'adresse à une autre puissance, plus abstraite⁴².

Les strophes 3 et 4 forment une seconde partie, relativement indépendante de ce qui précède. Le texte est entièrement construit sur deux paraboles évangéliques, celle des noces royales et celle des vierges folles et des vierges sages⁴³. Le poète n'attend pourtant pas la fin du conduit pour faire apparaître, citer et paraphraser le texte biblique. La première strophe est tissée d'allusions qui peuvent, comme pour le vers 1, renvoyer à plusieurs passages à la fois :

Conduit	Texte biblique	référence
<p><i>Ad cor tuum revertere conditionis misere. homo. cur spernis vivere. cur dedicas te vitiis. cur indulges malitiis. cur excessus non corrigis. nec gressus tuos dirigis in semitis justicie. sed contra te cotidie iram dei exasperas in te succidi metue radices ficus fatue. cum fructus nullos afferas.</i></p>	<p>- et qui timet Deum convertet ad cor suum - Populus est enim dura cervice et convertitur ad cor suum in terra captivitatis suae - et in eos qui convertuntur ad cor</p> <p><i>et ipse diriget gressus tuos</i></p> <p>- et videns <u>fici</u> arborem [...] et ait illi numquam ex te <u>fructus</u> nascatur in sempiternum. - non tradent filii eius radices et rami eius non dabunt fructum</p>	<p>Eccli 21, 7 Ba 2, 30 Ps 84, 9 Pr 3, 6 Mt 21, 19 Eccli 23, 35</p>

Les deux derniers vers de cette première strophe évoquent la parabole du figuier stérile et desséché (Mt 21, 18-22). Dans la deuxième partie du conduit (strophe 3 et 4), les paraboles constituent la totalité du contenu. Dans ces deux strophes, le texte poétique du conduit est presque une paraphrase du texte de la Vulgate :

⁴¹ *Homo considera* (n°15), F, f°438. Voir analyse p. 265.

⁴² C'est ce qui se produit dès l'incipit dans d'autres conduits de Philippe le Chancelier : *O mens cogita* (n°16) ou *O labilis sortis / humane statu* (n°9).

⁴³ Cette parabole est amplement développée dans une prosule de conduit attribuée à Philippe le Chancelier, *Veste nuptiali* (F, f°450v).

Conduit, strophes 3 et 4	Texte biblique	référence
<i>Si vocatus ad nuptias advenias sine veste nuptiali ; a curia regali expelleris et obviam si veneris sponso lampade vacua ; es quasi virgo fatua.</i>	<i>Intravit autem rex ut videret discumbentes et vidit ibi hominem non vestitum veste nuptiali. [...] ecce sponsus venit exite obviam ei [...] fatuae autem sapientibus dixerunt date nobis de oleo vestro quia lampades nostrae extinguuntur. [...] dum autem irent emere venit sponsus et quae paratae erant intraverunt cum eo ad nuptias [...] Vigilate itaque quia nescitis diem neque horam. et vos similes hominibus expectantibus dominum suum quando revertatur a nuptiis et cum venerit et pulsaverit confestim aperiant ei. Beati servi illi quos cum venerit dominus invenerit vigilantes</i>	Mt 22, 11 Mt 25, 1-13
<i>Ergo vide ne dormias. sed vigilans aperias domino cum pulsaverit. beatus, quem invenerit vigilantem cum venerit.</i>		Lc 12, 36-37

À ces citations plus ou moins explicites, il faut ajouter l'allusion non énoncée mais très évidente à un verset connu du Cantique des Cantiques (5, 2) : « *ego **dormio et cor meum vigilat*** ». Ce verset peut être lu en filigrane de l'ensemble du conduit au travers des mots *cor*, *dormio* et *vigilat*. Le cœur évoqué dans l'incipit est ainsi uni à la vigilance qu'illustrent les paraboles de la fin du conduit. Le sommeil dont il faut se méfier (strophe 4 : *vide ne dormias*) ne doit pas empêcher l'âme de veiller, comme l'explique la citation implicite du Cantique des Cantiques. Celle-ci relie les différentes parties du discours développé dans le conduit. Elle est une synthèse, une formulation contractée du sens général au moyen des concordances verbales. L'amour mystique du Cantique des Cantiques est identique à l'aspiration qui doit mener l'âme vers le bien. Les métaphores de l'Ancien Testament sont en parfait écho avec les Paraboles des Évangiles : l'Époux, les noces et l'attente vigilante sont dotés d'une même signification dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Ces images servent à montrer, par le symbole, une vision idéale du comportement chrétien. La crainte de Dieu, la patience sont les seules voies qui peuvent effacer la faute de l'Homme et lui permettre de dépasser sa misérable condition, d'accepter et maîtriser la fragilité du corps.

Ce conduit répond donc parfaitement aux impératifs d'un enseignement moral. Il en respecte les étapes et fournit les outils nécessaires à son efficacité. Dans un premier temps, il dénonce, accable pour faire réagir. Dans un deuxième temps, il développe des images et des références bibliques que chacun peut replacer dans leur contexte, selon sa culture ou apprécier telles qu'elles. Réductibles à une formule qui résume l'ensemble (*ego dormio sed cor meum vigilat*), elles développent chez l'auditeur un certain nombre de représentations qui construisent sa pensée et sa conception du Bien à atteindre. Inciter à la réflexion et à la conversion, donner les éléments nécessaires à cette

méditation individuelle (représentations, formules) entrent dans une démarche pédagogique subtile. L'invitation à la méditation est certainement plus efficace qu'un développement impératif qui dicte et édicte les bonnes mœurs et préceptes que chacun doit respecter. C'est du moins cette manière de faire que Philippe le Chancelier a choisi ici pour que l'auditeur préfère suivre le modèle des vierges sages plutôt que celui des vierges folles.

Chapitre 4 :

Quid ultra tibi facere

Ce conduit⁴⁴ est transmis par de nombreuses sources qui n'en rapportent que le texte. Le manuscrit F est le seul à donner la mélodie complète. Les deux autres sources musicales ne permettent pas de comparaison avec la version de F car l'une est trop fragmentaire (Ox Auct⁴⁵) et l'autre (Fauvel) transforme considérablement la composition. Les strophes 5 et 6 du conduit y sont employées dans un motet polytextuel⁴⁶ sur une mélodie différente et en présence d'autres textes latins. Les sources textuelles rapportent unanimement 8 strophes alors que F n'en comporte que 6. Aucun élément ne permet de décider de l'authenticité de ces deux strophes supplémentaires. Elles se différencient cependant des six autres par leur contenu plus positif qui donne l'espérance du Salut. La strophe 8 fait intervenir la figure de Lazare pour illustrer le propos. Si l'on considère ce passage plus narratif comme un ajout, il

⁴⁴ Voir volume d'annexes p. 467-470.

⁴⁵ Mark E. EVERIST, « A Reconstructed Source for the Thirteenth-Century Conductus », *In Memoriam G. A. Anderson*, vol. 1, Henryville-Ottawa-Binnigen, 1984, p. 97-118.

⁴⁶ Le motet *Quasi non ministerium / Trahunt in precipia / Ve qui gregi deficiunt / DISPLICEBAT EI*, Paris BnF, fr. 146, f°6v, éd. Leo SCHRADE, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 1, Monaco, 1956.

peut être comparé à l'ajout des *exempla* dans la pratique des sermons, comme un élément mobile et facultatif.

L'une des nombreuses sources poétiques, le manuscrit de Charleville BM 190, intègre le conduit *Quid ultra tibi facere* à une collection de textes du poète Gautier de Châtillon. La source a été étudiée par André Wilmart qui rejette l'attribution au poète lillois. Ses arguments s'appuient sur des éléments poétiques techniques ainsi que sur un jugement très personnel. Le texte n'est pas, selon lui, à la hauteur du style des autres poèmes de Gautier de Châtillon. Il reconnaît d'ailleurs ne pas être à l'abri d'un certain parti pris⁴⁷. En revanche, il accorde ses faveurs prudentes pour l'attribution à Philippe le Chancelier dont le corpus est encore mal connu au moment de la publication de son étude. Le manuscrit de Charleville est daté par André Wilmart de la fin du XII^e siècle, ce qui nous indiquerait que ce texte est une œuvre de jeunesse du Chancelier Philippe. La plupart des autres sources textuelles sont beaucoup plus tardives.

La version qui sera étudiée ici est celle du manuscrit F. Nous laissons donc de côté les deux strophes poétiques finales. La forme du conduit est régulière et strophique. Les strophes poétiques de dix vers octosyllabiques sont couplées deux à deux par les terminaisons des rimes. Les couples ainsi déterminés par les sonorités forment également des binômes du point de vue de sens.

Strophes 1 et 2	<i>a</i> : <i>-ere</i> <i>b</i> : <i>-ui</i>
Strophes 3 et 4	<i>a</i> : <i>-io</i> <i>b</i> : <i>-ia</i>
Strophes 5 et 6	<i>a</i> : <i>-ium</i> <i>b</i> : <i>-ibus</i>

Le schéma des rimes est identique pour toutes les strophes : *abab ba abab*. La rupture des rimes suivies aux vers 5 et 6 en inversant les sonorités (*ba*) permet de faire entendre deux couples de rimes suivies (*bb aa*), de façon à perturber la régularité de l'alternance

⁴⁷ André WILMART, « Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville », *Revue bénédictine*, XLIX (1937), p. 166-167 : « Mais il est aisé de constater que jamais ailleurs Gautier n'emploie la laisse de dix vers. En outre, la facture est très lâche. [...] De cette différence, on a le droit de conclure que l'auteur a fabriqué son morceau d'une main rapide. Cette négligence se manifeste davantage encore dans l'emploi de l'hiatus ; on ne rencontre pas moins de sept fois le choc des voyelles. C'est surtout à cause de ces hiatus réitérés que l'attribution à Gautier, postulée matériellement par le contexte, perd sa vraisemblance. À quoi s'ajoute une certaine mollesse du style, découlant si l'on peut dire, d'une certaine banalité facile des pensées et des images. Sur ce point, il est délicat d'insister beaucoup ; on craint d'être victime du parti pris. Gautier aurait pu être en une mauvaise veine, ou bien chargé de trop de travaux d'écriture. Néanmoins, je dois avouer ma répugnance à faire intervenir sa personne et son talent à propos d'une pièce, si mal venue au total. »

des sonorités. Cette rupture survient exactement au centre de la strophe. Dans la première, elle signale à l'oreille un moment important : le Christ parle de sa Crucifixion (*crucifigi volui*) et du sacrifice qu'il a fait à l'intention des Hommes.

La mélodie est de la plus grande simplicité : elle est strophique, sans grand mélisme et utilise à plusieurs reprises le procédé de répétition. Elle se déploie sur une échelle modale de *ré* plagal. Chaque vers correspond à une phrase mélodique. Les dix phrases mélodiques sont décomposées en deux ensembles égaux de cinq vers chacun qui correspondent aux groupements grammaticaux effectifs dans la strophe 1. Le premier groupe (vers 1-4) commence par une construction de quatre vers répétitifs selon la forme ABAB, où les propositions mélodiques A et B sont presque le miroir l'une de l'autre. Cette alternance suit le schéma des rimes (*abab*) du début du texte. Les contours mélodiques empruntent une trajectoire proche de la récitation psalmodique en deuxième mode : notes répétées sur le *fa*, repos sur la sous-finale, terminaison sur la finale. La tierce *ré-fa* structure la phrase A jusqu'au repos sur *do*. La tierce *do-mi* domine le début de B mais le retour du *fa* ramène la tierce initiale et le *ré* :

8 Quid ul - tra ti - bi fa - ce - re vi - ne - a me - a po - tu - i.
ré —————> *do do* —————> *ré*

Ces deux phrases sont ensuite reprises à l'identique ce qui fait apparaître avec plus de force la répétition de l'interrogation et la figure d'anaphore : *Quid ultra tibi facere... quid potes michi redere*. Le parallélisme entre les deux couples de vers se poursuit par l'utilisation significative des pronoms personnels (*tibi* au vers 1 et *michi* au vers 3 ; *vinea mea* au vers 2 et *pro te* au vers 4). L'alternance entre la première personne et la seconde est riche de sens puisqu'il est question de ce que l'Homme aurait dû donner en échange du sacrifice du Christ. La mélodie ne fait que rendre plus audible encore ce chiasme des pronoms :

Tibi et *michi* sont entendus sur les mêmes notes, une broderie supérieure qui touche la note au degré le plus aigu de la phrase et de la composition dans son ensemble.

L'ambitus exploité dans ces quatre premiers vers est très réduit. Il est confiné entre la sous-finale *do* et la quarte du mode, *sol'*. Les vers suivants contrastent quelque peu car l'ambitus s'élargit rapidement vers le grave :

L'élargissement de l'ambitus par étapes est un procédé relativement courant des compositions monodiques qui permet de ménager une tension sur plusieurs phrases. Généralement, cette tension est obtenue en dirigeant les mouvements mélodiques vers l'aigu pour créer sur la note la plus haute une sorte de *climax*. Dans ce conduit, c'est vers le grave et au moyen de motifs descendants que la progression est construite. Le vers 5 poursuit une figure commencée au vers précédent. Les verbes *cedi*, *conspui* et *crucifigi* s'amplifient progressivement par le nombre de syllabes qu'ils comprennent, en plus de commencer par une allitération. Les vers 4 et 5 sont donc fermement liés par les jeux sonores du texte que la mélodie respecte : le nombre des notes croît proportionnellement aux syllabes. Le verbe *volui* qui distribue les trois verbes est correctement séparé du reste par un silence :

Les cinq vers suivants (vers 6-10) constituent la seconde partie de la strophe. À la structure répétitive de la première partie (ABAB C), ils répondent par un autre schéma : DEC'D'E'. Les jeux de répétitions mélodiques sont moins fidèles que dans la première partie, mais tout aussi perceptibles :

Le vers 8 (mélodie C') constitue l'élément variant et ressemble sensiblement au vers 5, lui-même l'élément variant de la première partie.

Au début du vers 6, *et* et *tu* sont placés sur un intervalle de quinte ascendante qui met en relief l'articulation grammaticale et le pronom (cadre en pointillés dans l'exemple ci-dessus). Ce détail reflète à lui seul le sens profond du texte. Il s'agit en effet d'opposer la volonté du Christ (*volui*) aux actes des Hommes. Le saut mélodique marque la séparation de deux mondes, celui du Christ souffrant et celui des Hommes ingrats. Ces deux vers (5 et 6) sont situés au centre de la strophe et constituent l'articulation principale de la strophe. Il n'est donc pas étonnant que la structure des rimes soit rompue précisément sur ce distique : *abab ba abab*. C'est un moyen d'attirer l'oreille et l'attention sur ces deux vers importants pour le sens comme pour la structure. Pour la fin de la strophe, la structure mélodique répétitive ne se fonde pas complètement dans le schéma que proposent des rimes. Les cadres sonores formés d'une part par les cadences et d'autre part par les rimes se superposent sans se correspondre, contrairement à ce qui se produit dans la première moitié du conduit. La relation sur l'ensemble de la strophe est la suivante (les caractères indiqués en gras signalent les passages où les structures mélodiques et poétiques s'emboîtent convenablement) :

vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Schéma des rimes	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
Répétitions mélodiques et cadences	A	B clos	A	B clos	C clos	D	E clos	C'	D'	E' clos

La mélodie s'avère donc subtilement adaptée aux caractéristiques formelles et sonores du texte de la première strophe. Qu'en est-il pour les strophes suivantes ? La structure qui partage la mélodie en deux parties égales de cinq vers n'est appliquée qu'aux strophes 1, 4 et 6. Pour les strophes 2, 3 et 5, le cinquième vers est attaché par le sens aux phrases qui constituent la seconde partie de ces strophes. Les strophes 2 et 3 se terminent par des groupements de deux tercets, forme qui suit exactement le schéma suggéré par les répétitions mélodiques des vers 5 à 10 : CDE C'D'E'. Si la répartition

mélodique avait pu paraître pertinente avec le texte de la première strophe, elle ne l'est donc pas moins lorsque la structure de celui-ci est modifiée. Les irrégularités du texte et les jeux de répétition mélodique semblent en effet anticiper les différences entre les strophes. Les jeux de correspondance entre le texte et la musique ne se reproduisent pas systématiquement. Néanmoins, ils peuvent survenir plusieurs fois, ou, au cas échéant, proposer une forme qui s'emboîte de manière différente mais non moins efficace. Par exemple, la strophe 2 reprend à son compte l'effet produit par le saut de quinte au début du vers 6 soulignant le pronom (*at tu quas sperni docui*). De même, la répétition de forme ABAB qui caractérise la mélodie des quatre premiers vers n'influence pas le texte des strophes 2 à 5. En revanche, à la strophe 6, l'alternance et la répétition sont exploitées de manière très éloquente, encore en jouant des pronoms pour faire une rime interne :

A : *Meum ire vicarium*

B : *meis deceret passibus.*

A : *meumque patrimonium*

B : *meis dari pauperibus.*

Dans ce cas précis, il n'est certainement pas innocent que la correspondance entre la structure mélodique et les jeux poétiques soit particulièrement marquée pour la première et la dernière strophe. Ce sont effet celles qui marquent le plus l'auditeur et assument le rôle d'introduction et de conclusion dans la construction du discours.

Le conduit est une admonition prononcée par le Christ à l'intention de l'Église, de ses serviteurs les pasteurs et le premier d'entre eux, le pape. Le Christ oppose sa souffrance, sa nudité et sa pauvreté à la luxure, l'oisiveté et l'attraction du pouvoir du clergé. Les reproches à l'égard du comportement des prêtres, souvent exprimés par Philippe le Chancelier dans ses sermons ou dans d'autres conduits, prennent ici un relief très particulier du fait qu'ils sont formulés par le Christ lui-même. Cependant, la situation d'énonciation varie d'une strophe à l'autre. Dans les deux premières strophes, le Christ s'adresse à l'Église désignée par la métaphore de la vigne (*vinea mea*). La deuxième personne du singulier est utilisée : *et tu pro tanto munere* (strophe 1 vers 6), *non cessas opes querere* (strophe 2 vers 6). Les accusations se portent ensuite sur les clercs qui sont désignés à la troisième personne du singulier (*qui diffluit luxuria turpi*

marcet occio, strophe 3, vers 5 et 6) puis du pluriel (*usurpant sacerdotium*, strophe 5 vers 6). La strophe 6 remet au premier plan la personne du Christ par la répétition des possessifs *meum* et *meis* (vers 1-4). Le pape y est montré du doigt (*Meum vicarium*) même si les reproches formulés dans les strophes antérieures lui étaient aussi indirectement adressés.

Le conduit s'ouvre sur une citation d'Isaïe qui condamne les dérèglements et les fautes de Jérusalem dans un poème dit « Chant de la vigne » : *Qui est quod debui ultra facere vineae meae et non feci* (Is. 5, 4). Cette image de la vigne porteuse de malédictions qui détourne les Hommes de Dieu est transposée par Philippe le Chancelier et devient l'image de l'Église infidèle dont le Christ ne peut récolter les fruits ni de son exemple ni de la Parole qu'il a prodiguée. À la citation de l'Ancien Testament succède immédiatement l'évocation de la Passion et des supplices endurés par le Christ. Son sacrifice n'est pas présenté comme un don gratuit mais comme un échange qui instaure entre lui et le clergé, une relation d'ordre commerciale⁴⁸ : *Quid potes michi reddere* (strophe 1 vers 3), *vice mutui* (strophe 1 vers 7), *facitque mutatoria de meo patrimonio* (strophe 3 vers 7 et 8), *creditum* (strophe 5 vers 2), *lane pretium* (strophe 5 vers 6). L'Homme a une dette envers le Christ. Celui-ci met à disposition son patrimoine et son exemple en échange du sacerdoce. Ce commerce spirituel est rompu par l'Église et ses serviteurs qui dilapident le patrimoine du Christ (strophe 6 vers 3-5) et s'adonnent à des commerces terrestres au lieu de faire l'aumône de ces richesses spirituelles. Au marché juste proposé par le Christ, l'Église et ses serviteurs répondent par la corruption et la force (*vel vi vel muneribus*, strophe 6 vers 8) et préfèrent le pouvoir et la luxure. La représentation du devoir moral des prêtres sous la forme d'un échange est également exprimée au moyen des pronoms personnels et possessifs. Dès les premiers vers, le Christ et ceux à qui il s'adresse sont présentés comme les deux partenaires d'une relation commerciale. Le chiasme entre les pronoms à la première et la deuxième personne est clairement souligné et la répétition mélodique permet de la rendre immédiatement perceptible à l'audition. Par la suite, les pronoms sont souvent placés à des moments importants de la structure du texte et de la mélodie.

⁴⁸ Le développement des échanges commerciaux, contemporain de l'essor de la prédication, est probablement la cause de l'émergence de la figure du bon et du mauvais commerçant et du Christ-marchand comme métaphores sociales et morales dans les sermons. Voir David D'AVRAY, *The Preaching of the Friars: Sermons diffused from Paris before 1300*, Oxford, 1985, p. 207 sq.

Dans la deuxième partie du conduit, les allusions au texte biblique sont fréquentes et nécessitent, pour certaines, quelques éclaircissements.

Strophe 3	<i>Qui <u>sto nudus ab hostia</u></i>	Ap 3, 20 : <i>ecce <u>sto ad ostium</u> et pulso</i>
Strophe 4	<i><u>ad pepones et alia</u> qui <u>derelicto pallio</u> fugerat ab <u>egyptia</u></i>	Nb 11, 5 : <i>veniunt cucumeres et <u>pepones</u> porrique et cepae et <u>alia</u> Gn 39, 18 : <i>cumque vidisset me clamare <u>reliquit pallium</u> et fugit foras</i></i>
Strophe 5	<i>nondum <u>precinctis renibus</u> vacisque <u>lampadibus</u></i>	Jb 12, 18 : <i>balteum regum dissolvit et <u>praecingit fune renes eorum</u>. Mt 25, 8 : <i>fatuae autem sapientibus dixerunt date nobis de oleo vestro quia <u>lampades</u> nostrae extinguntur.</i></i>
Strophe 6	<i>At in <u>ovile ovium</u> ingressi <u>non per hostium</u></i>	Jn 10, 1 : <i>amen amen dico vobis qui non intrat <u>per ostium in ovile ovium</u> sed ascendit aliunde ille fur est et latro.</i>

À la strophe 4, les pastèques et l’ail évoquent l’avidité du peuple insatisfait de la manne. La fin de la strophe évoque la vie de Joseph qui préfigure le Christ et ses souffrances dans l’Ancien Testament. Il n’est donc pas étonnant qu’il lui soit fait référence dans un texte où le Christ est orateur. Le manteau (*derelicto pallio*) est celui qu’il abandonne entre les mains de la femme de son maître qui veut abuser de lui. Cet épisode démontre la force de sa résistance à la tentation du diable et son obéissance envers Dieu. Pour cela, Joseph sera mis en prison. Le vêtement peut également faire allusion à un épisode antérieur et plus connu de sa vie. Enfant, il est placé par ses frères dans une citerne. Symboliquement, ses frères lui prennent son vêtement coloré qui est une preuve de l’amour particulier du père pour Joseph⁴⁹. À la strophe 5, la ceinture sur les reins est signe de la reconnaissance divine des élus (Jb 12, 18). Dans le poème, les usurpateurs n’ont donc pas droit à recevoir la ceinture comme gage de confiance. Ils sont comme les vierges folles qui n’ont pas prévu l’arrivée tardive de l’Époux et ont laissé leurs lampes se vider. Enfin, le conduit se termine sur l’image du bon pasteur. Le clergé malveillant ne se comporte pas en bon berger puisqu’il pense d’abord à son profit en vendant le prix de la laine. La foi est comme la bergerie, explique Jean dans son Évangile (Jn 10, 11) ; il faut y entrer par la porte si l’on ne veut pas être considéré comme un voleur. L’exploitation de ces nombreuses métaphores empruntées à la Bible montre combien le poète cherche à atteindre son auditoire clérical au moyen de références qu’il connaît et peut remettre en contexte immédiatement. La grandeur sacrée des exemples convoqués permet ainsi d’élever le discours et de le rendre digne de son orateur divin.

⁴⁹ Gn 37, 23 : *confestim igitur ut pervenit ad fratres nudaverunt eum tunica talari et polymita*

Chapitre 5 :

Vanitas vanitatum

Le conduit *Vanitas vanitatum*⁵⁰ se compose de trois longues strophes identiques qui se chantent sur la même mélodie. La structure de la strophe est complexe car très irrégulière. Composée de 17 vers, elle se présente de la manière suivante :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
<i>7a</i>	<i>7b</i>	<i>8b</i>	<i>7a</i>	<i>7a</i>	<i>8b</i>	<i>7a</i>	<i>7a</i>	<i>8c</i>	<i>4c</i>	<i>4c</i>	<i>3a</i>	<i>8d</i>	<i>4d</i>	<i>4e</i>	<i>8e</i>	<i>7a</i>

La structure semble indiquer deux parties dont la première serait plus régulière que l'autre. Les vers 1 à 9 se répartissent en trois tercets répétant l'enchaînement 7 7 8. Ces tercets comportent cependant trois propositions différentes pour l'organisation des rimes : *abb*, *aab* et *aac*. Les huit derniers vers sont plus variés, tant par leur longueur que par leurs rimes. Les vers courts apportent à l'ensemble une irrégularité rythmique dynamique. Les sonorités sont, elles aussi, plus variées puisque ce passage connaît quatre terminaisons différentes (*a*, *c*, *d*, *e*). Cette répartition en deux parties n'est que purement structurelle car les phrases du texte ne s'inscrivent pas dans cette structure : le sens partage les strophes 1 et 2 en deux blocs se terminant après le vers 8. La strophe 3

⁵⁰ Voir volume d'annexes p. 471-473.

place sa césure à la fin du vers 7. La mélodie est ponctuée de deux cadences, aux vers 6 et 7 mais nullement aux vers 8 ou 9. Structure poétique, répartition des phrases et cadences mélodiques mettent en place une superposition de cadres temporels qui ne se correspondent pas et forment un ensemble complexe. Le choix des sonorités des rimes est différent pour les trois strophes :

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3
<i>a</i> : -at <u>um</u>	<i>a</i> : -ar <u>um</u>	<i>a</i> : - <i>ecta</i>
<i>b</i> : - <i>itas</i>	<i>b</i> : - <i>tio</i>	<i>b</i> : - <i>era</i>
<i>c</i> : - <i>io</i>	<i>c</i> : - <i>ie</i>	<i>c</i> : - <i>ia</i>
<i>d</i> : - <i>crimine</i>	<i>d</i> : - <i>ie</i>	<i>d</i> : - <i>tius</i>
<i>e</i> : - <i>ibus</i>	<i>e</i> : - <i>ie</i>	<i>e</i> : -i <u>um</u>

La rime *a* est largement majoritaire sur la strophe. On l'entend au début, bien sûr, mais aussi au cours de la strophe et au dernier vers. Le schéma des rimes pour les trois strophes est en effet :

[a] b b [a a] b [a a] c c c [a] d d e e [a]

La rime *a* impose donc sa marque sonore sur la strophe entière. De plus, l'assonance pour cette première rime est identique dans les strophes 1 et 2 (-*um*) et revient à la fin de la strophe 3 (rime *e* : -*ium*). Cette sonorité domine donc la majorité du conduit. Le choix des sons pour les autres rimes complète la trame sonore. Pour la strophe 1, les rimes semblent volontairement constituées de sonorités différentes et contrastées. La strophe 2 uniformise les sonorités pour la seconde partie avec des rimes en -*ie*. La strophe 3 réduit la variation sonore de la première partie, en utilisant des rimes de la même assonance (-*ecta*, -*era* et -*ia*). Cette disposition des sons propose donc, pour les trois strophes, différentes combinaisons : la variation, l'homogénéité de la fin ou du début.

La première strophe commence par le verset bien connu du début de L'Écclésiaste (1, 2 : *vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes vanitas vanitatum omnia vanitas*). La répétition délibérément expressive du mot « vanité » dans le texte biblique est mise en relief par l'exploitation poétique qui en est faite dans le conduit. Les deux formes du mot (*vanitas* et *vanitatum*) pourvoient non seulement les sons des rimes *a* et *b* pour le début de la strophe 1, mais aussi des assonances utilisées jusqu'à la fin du conduit. Ainsi, cette redondance verbale chargée de sens rayonne sur toute la strophe au travers d'autres mots, comme si chacun était un écho de l'incipit.

L'ensemble de la mélodie de ce conduit est relativement simple. L'ambitus ne dépasse jamais l'octave du mode de *sol*. C'est sur la note la plus aiguë que le premier vers commence. Le martèlement du mot « vanité », figure répétitive caractéristique apportée par la citation biblique initiale est repris par la mélodie. Le premier mot (*vanitas*) est chanté sur trois *sol*' répétés sans aucune fioriture. Le génitif qui suit est plus orné mais revient également au *sol*', note de départ de la phrase. Les mélismes de trois à quatre notes sont placés sur les voyelles « a » du mot *vanitatum*, pour mettre en valeur la répétition des sons, à l'intérieur comme à l'extérieur du mot. La citation se poursuit en faisant entendre l'échelle du mode de *sol* de l'aigu au grave. Le deuxième vers commence presque comme le premier, mais sans le martèlement des *sol*'. La phrase se termine sur la finale.

La mélodie qui soutient cette citation définit l'espace modal qui est celui de l'ensemble du conduit. Entre les deux apparitions du mot *vanitas* tout le mode a été exposé, de sa note la plus haute à la finale. Aucune note ne sortira de cette octave de toute la durée du conduit. La sous-finale *fa* n'est jamais exploitée à une exception près dans le mélisme conclusif. La mélodie de cette introduction fait également entendre des formules mélodiques et ornamentales simples qui seront réutilisées dans la suite du conduit. Le texte de la deuxième strophe qui intervient sur ces mêmes notes martelées est très éloquent : *Cur ceca cor avarum*. L'allitération en « c » est pleinement mise en valeur par la mélodie monotone.

Le mode et ses notes importantes (*sol-si-ré*) définissent une triade qui sert de squelette à la majorité des formules mélodiques. Seuls deux courts passages s'écartent de la triade principale. Le vers 9 exploite plus volontiers la triade *la-do-mi*, de la même manière que le vers 15 et le début du vers 16. Ces deux « écarts » à l'uniformité mélodique permettent de renouveler quelque peu les formules.

Le vers 2 (*et omnia*) commence par un dessin mélodique qui est redonné à plusieurs reprises. Ce motif simple est déjà une variation de l'incipit mélodique. Les notes répétées sont remplacées par une ascension de trois notes (voir l'exemple

précédent). Il met en valeur le *sol'* ainsi que la teneur *ré*. Voici les passages sur lesquels le motif est entendu :

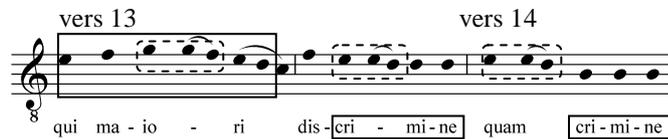
La récurrence de ce motif s'étend de manière équilibrée sur les 17 vers de la strophe. Leur placement est souligné dans le texte de la strophe 1 :

*Vanitas vanitatum
 et omnia vanitas.
 sed nostra sic malignitas
 cor habet induratum.
 ut verbum seminatum
 suffocet mox cupiditas
 opum et dignitatum.
 licet sit nobis ratum
 quam sit acerba proprio
 iudicio
 conditio
 magnatum.
 qui maiori discrimine
 quam crimine
 et iugibus
 merentur cruciatibus
 eternum cruciatum.*

On remarque que ce motif apparaît de manière régulière sur l'ensemble de la strophe pour baliser le flux mélodique d'un élément connu résultant de l'incipit. De plus, son influence dépasse le cadre de ses répétitions. En effet, cette formule mélodique en génère d'autres et fournit un matériau adaptable à la forme des mots. Cela apparaît dès le vers 3 qui commence par une ascension de trois notes qui n'est autre que la transposition à la quatre inférieure du motif générateur entendu pour la première fois au vers précédent :

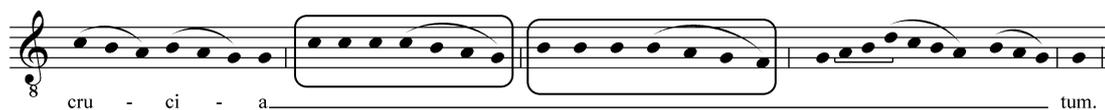
La tête du motif (encadrée en pointillés ci-dessus) est réutilisée pour poursuivre la phrase en modifiant la proposition et terminer par une cadence ouverte sur la teneur. Le

vers donne donc l'impression d'emprunter deux fois le même trajet avec une résolution différente, l'ensemble provenant d'une idée mélodique énoncée dans le vers précédent. Autre exemple de développement à partir de ce motif générateur, le vers 13 commence par ces notes caractéristiques :



Le vers se poursuit en reprenant l'ornement central du motif à la tierce inférieure de manière à répéter la teneur sur la rime riche (*-crimine*). Le vers suivant reprend l'ornement et termine sur la tierce inférieure (*si*) pour mettre en évidence le mot et la rime *crimine*. Le motif, entendu 6 fois sur l'ensemble du conduit, est donc en réalité présent de manière sous-jacente dans bien d'autres phrases mélodiques. L'ensemble est donc construit à partir d'un matériau réduit et le développe selon les besoins du texte et les particularités des mots de la strophe 1.

La *cauda* conclusive est le seul mélisme conséquent du conduit. Contrairement à d'autres conduits qui encadrent chaque strophe de passages mélismatiques, le texte commence à être chanté sans *cauda*. La conclusion est très simple. Elle se compose de deux dessins mélodiques en marche au degré inférieur (*gradatio*), puis d'une dernière péroraison qui exploite l'intervalle de quinte sur la finale :



Ce motif répété rappelle les premières notes du conduit lancées dans la partie la plus aiguë du mode sur les mots *Vanitas vanitatum*. L'idée principale du conduit exprimée par l'incipit-citation se trouve donc implicitement reformulée par l'emploi des notes répétées (*florificatio vocis*) ainsi que par le retour de la rime *a* (*-atum*) pour le dernier vers. La cohérence circulaire de la strophe s'exprime par l'assemblage de moyens poétiques et musicaux.

Le texte présente une structure accidentée, irrégulière donc difficilement perceptible à l'audition. Pourtant le message véhiculé apparaît clairement tant le poète a su jouer des outils à sa disposition pour mettre en résonance et en rime les mots importants et les idées fortes. De son côté, la mélodie est simple ; elle fait un usage très modéré des mélismes. L'échelle modale sert de cadre et l'oreille se trouve en terrain

connu du début à la fin. La mélodie est parsemée d'éléments identifiables, d'un motif et de ses transformations, plaçant l'oreille en situation de reconnaissance plus que de découverte ou de surprise.

Philippe le Chancelier consacre l'ensemble du conduit au thème de la pauvreté. Il est parfois question de l'abus des richesses, de l'avidité dans d'autres conduits, mais aucun n'est entièrement voué à la louange de la pauvreté. Le prédicateur parle d'abord à la première personne du pluriel. Il s'inclut personnellement dans la communauté des pécheurs (*nostra malignitas*). La deuxième partie de la première strophe dénonce l'opulence des puissants en montrant l'âpreté de la sanction qui les guette. L'énonciation passe ensuite à la deuxième personne du singulier (*nescis, vide, disce, speta*). L'orateur reprend donc un usage courant qui est de s'adresser directement à son auditoire au moyen de verbes à l'impératif. L'objectif est de permettre une prise de conscience, une réflexion immédiate et à plus long terme sur l'état du monde. La deuxième strophe présente la vanité de la richesse et les tourments qu'elle cause. La troisième strophe est un éloge du dénuement, dont le Christ est le modèle absolu. Le choix de la pauvreté dispose l'esprit à la réflexion et à des loisirs d'une douceur encore inconnue de l'Homme vulgaire. L'imitation de la pauvreté du Christ est certes un thème récurrent et constitutif de la doctrine chrétienne mais il connaît au XIII^e siècle un regain d'actualité. Saint François d'Assise en est le défenseur le plus fervent et le plus célèbre. La naissance des ordres mendiants et leur implantation dans Paris au moment où Philippe est chancelier posent des problèmes théologiques tout autant que politiques. Philippe le Chancelier a parfois été présenté comme un adversaire des ordres mendiants mais il a été prouvé qu'il n'en était rien⁵¹. Au contraire, il est de ceux qui contribuent à l'installation des Dominicains à Paris⁵² et décerne les premières licences aux maîtres mendiants. Preuve ultime de ses bonnes relations avec les nouveaux ordres, il fut enterré chez les Franciscains. Ce conduit où le renoncement et le vœu de pauvreté sont montrés comme l'aboutissement d'un chemin spirituel peut être lu comme un hommage à ceux qui ont choisi l'abandon des richesses pour se consacrer à la diffusion de la Parole.

⁵¹ Robert E. LERNER, « Weltklerus und religiöse Bewegung im 13. Jahrhundert, das Beispiel Philipps des Kanzlers », *Archiv für Kulturgeschichte*, LI (1969), p. 94-108 et du même auteur, la mise au point plus récente appuyée sur une lecture des sermons des *Distinctiones super Psalterium* : « Philip the Chancellor greets the Early Dominicans in Paris », *Archivum fratrum praedicatorum*, LXXVII (2007), p. 5-17.

⁵² Il est invité à prêcher pour l'inauguration du couvent parisien de Vauvert. Voir Damien VORREUX, « Un sermon de Philippe le Chancelier en faveur des Frères Mineurs de Vauvert (Paris) 1 septembre 1228 », *Archivum franciscanum historicum*, LXVIII (1975), p. 13-22.

Chapitre 6 :

Excitere de pulvere

Ce conduit monodique ⁵³ se compose de trois strophes de dix vers octosyllabiques, chantées sur une même strophe mélodique. Les assonances des rimes sont presque identiques pour les trois strophes (*a* : *-ere* ou *-ie*, *b* : *-io* ou *-ulo*). Les rimes s'organisent en suivant le même schéma : *ababbabaab*. Très monotones sur l'ensemble du conduit, les rimes et les structures qu'elles mettent en place sont clairement perceptibles. L'oreille entend aisément les alternances des terminaisons en « e » ou en « o » des rimes croisées. Le schéma régulier est interrompu par l'intervention de rimes suivies qui inversent l'alternance : *ababbabaab*. Cette rupture dans la régularité sonore agit comme un signal qui peut mettre en valeur un vers ou un mot important. Nous verrons par la suite comment la mélodie se pose sur cette forme structurante.

Bien que la structure poético-musicale paraisse très simple car parfaitement régulière, le texte est relativement complexe et remarquablement profond. Les deux premières strophes sont destinées à faire réagir l'Homme, lui faire prendre conscience de sa fragilité et de la nécessité d'agir pour échapper à la misère qui l'entoure. Le poète

⁵³ Voir volume d'annexes p. 475-476.

interpelle directement son auditoire au début de la deuxième strophe : *Homo vilis materie*. On reconnaît là le motif poétique de bien d'autres conduits de Philippe le Chancelier. Dans les strophes 1 et 2, le discours est formulé à la deuxième personne du singulier et de nombreux impératifs sont utilisés pour atteindre et faire réagir les auditeurs visés par les reproches et exhortations exprimés. Ces procédés sont courants dans les conduits moraux observés. L'originalité ici est le niveau d'abstraction et la diversité des images évoquées pour toucher l'auditeur : *in sterquilinio*, *in pendulo*, *querens in invio*, *caret cubiculo* sont autant de métaphores différentes désignant l'état de misère de l'Homme que l'on ne retrouve dans aucun autre conduit de Philippe le Chancelier. La troisième strophe change de ton et se veut plus métaphorique. Il ne s'agit plus d'un discours direct à l'intention de ceux qui se reconnaissent sous la désignation d'« Homme ». L'énonciation verbale s'est diversifiée (première et troisième personnes du pluriel) et les verbes sont au subjonctif, temps qui marque l'exhortation.

F est l'unique source musicale de ce conduit et seule la première strophe est redonnée par la source textuelle consacrée à Philippe le Chancelier, Da. Si l'on considère l'abondance de la transmission manuscrite comme un indice de la popularité d'une œuvre, force est de constater que ce conduit n'a connu qu'un succès modéré. Son intégration dans le manuscrit de Florence témoigne d'un intérêt pour cette pièce qui n'a néanmoins pas trouvé d'écho dans une diffusion large.

La strophe mélodique emprunte un langage simple. Le conduit ne comporte aucun mélisme conséquent. Les nombreux courts monnayages (trois à quatre notes) répartis sur l'ensemble de la strophe apportent cependant une ornementation séduisante pour l'ouïe. Le mode de sol authentique est exploité dans toute son étendue et s'élargit à deux notes sous la finale (*mi*) lors de la dernière cadence et à une note au dessus de l'octave (*la'*) au début du vers 5. Les mouvements mélodiques sont très majoritairement conjoints et utilisent de manière équilibrée tous les degrés du mode.

La mélodie partage clairement le conduit en deux parties inégales : les vers 1 à 4 puis 5 à 10. Une telle bipartition de la strophe musicale est courante dans les conduits monodiques. Les quatre premiers vers forment une entité sémantique forte relayée par la mélodie qui adopte une forme répétitive ABAB'. La phrase A commence et termine sur la finale et se compose d'une ascension et d'une descente. Ce dessin mélodique très simple en deux parties souligne clairement le jeu sur les sonorités du premier vers.

L'octosyllabe est partagé en deux groupes de voyelles aux sonorités parfaitement redondantes :

Excutere / de pulvere

La césure marquée par la rime interne (-ere) est soulignée par un arrêt mélodique sur la quinte du mode. Cet incipit est une citation empruntée à Isaïe (52, 2). Le vers 3 qui se chante sur la même phrase mélodique A imite les jeux sonores proposés par le texte biblique. La césure est respectée et certaines sonorités font écho au vers 1. L'allitération en « t » ou « te » (*turpiter et temere*) s'ajoute aux effets de répétition sonores parallèles du vers 1.

Vers 1 : *Ex-cu-tere de pulv-ere*
 Vers 3 : *qui turpi-ter et tem-ere*

La phrase mélodique B contraste avec A. L'ambitus de B est plus restreint. Les mouvements mélodiques sont sinueux au lieu d'être ascendants ou descendants. Les cadences sont différentes en B et B' : B termine sur la finale et B' sur la quinte du mode (*ré*) pour relancer le discours et atteindre un registre plus aigu par la suite (vers 5 : *sol' la'*) :

Les deux impératifs bisyllabiques qui débute le vers 5 de la strophe 1 (*surge curre*) correspondent à un moment important tant du point de vue de la structure poétique que syntaxique. Le choix de ces impératifs est loin d'être anodin, comme il sera montré par la suite. Ils interviennent au moment où les rimes sont suivies (*bb*), ce qui montre que tous les éléments techniques à la disposition du poète sont utilisés pour signaler un mot ou un passage important. La mélodie met ces deux verbes en valeur par la répétition approximative d'un motif au degré inférieur selon le principe de la *gradatio*. Ici, l'élaboration mélodique en forme de marche souligne l'effet rhétorique du texte. La

descente de quatre notes sur la deuxième syllabe de *surge* n'est pas reproduite sur *curre* mais le mouvement semble se poursuivre jusqu'à la fin du vers :

vers 5

sur - - ge cur - - - re pro bra - vi - o.

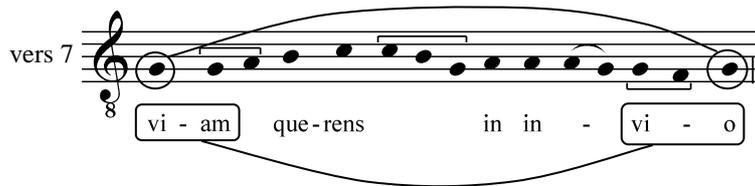
Le *la'* atteint sur le mélysme de *surge* est la note la plus aiguë du conduit ce qui donne à ce passage une intensité expressive qui correspond parfaitement aux intentions du texte. L'ordre exprimé par l'usage de l'impératif est relayé par une rhétorique musicale qui souligne les mots et leur apporte un relief particulier par l'exploitation des hauteurs de la mélodie. Signalons que cette connivence entre une rhétorique poétique et musicale n'est pleinement efficace que dans la strophe 1 car les strophes poétiques 2 et 3 ne comportent pas de construction comparable.

Comme on le voit au vers 5, l'exploitation du registre aigu est un moyen d'installer une tension et de mettre en relief les qualités expressives du texte. Le *sol'* octave de la finale et le motif descendant que l'on entend sur le mot *surge* apparaissent à trois reprises dans des mouvements mélodiques sensiblement identiques : au vers 6 (*potēs aprehendere*), au vers 8 (*reminiscere*) et au vers 9 (*ad patriam*). Cette répartition régulière de pics d'intensité exploitant la partie supérieure du mode permet de ménager un dynamisme constant pour la deuxième partie de la strophe. De plus, le passage du vers 8 au vers 9 que souligne l'exploitation insistante du registre aigu correspond à un changement de phrase. Ici aussi, les rimes suivies (*aa*) signalent le changement à l'auditeur attentif.

D'une manière générale, les phrases mélodiques correspondent aux vers. Les cadences mélodiques apportent au texte une ponctuation sensible à l'oreille qui se superpose au cadre déterminé par les rimes et le rythme des phrases. Dans les trois strophes, les quatre premiers vers mis en valeur par la répétition mélodique de forme ABAB' sont correctement groupés deux à deux et isolés des vers suivants. Ils forment à chaque fois un ensemble cohérent, bien que plus efficace pour la strophe 1. En revanche, dans la deuxième partie des strophes (vers 5-10), les groupes sémantiques se répartissent différemment :

Strophe 1 : 4 + 2	Strophe 2 : 3 + 3	Strophe 3 : 2 + 4
-------------------	-------------------	-------------------

La ponctuation ménagée à la fin du vers 7 n'est donc en accord avec le texte que pour la deuxième strophe où cette cadence sépare les deux tercets. Dans la strophe 1, la cadence peut être justifiée par la rhétorique du texte. Le vers 7 commence et se termine par deux mots dérivés de la même racine verbale (*viam* et *invio*), formant une figure approximative de *complexio*. Il est possible que le compositeur ait souhaité souligner cette figure par une mélodie en forme d'arche, partant de la finale pour y revenir :



La place de la cadence est donc plausible dans cette strophe, bien qu'elle valorise un effet rhétorique et non l'articulation grammaticale. Dans la dernière strophe en revanche, la cadence ne se place pas de manière judicieuse.

L'analyse montre donc que la relation du texte et de la musique est assez inconstante. D'une part, on observe ponctuellement la mise en place d'une rhétorique commune (le vers 5 et ses impératifs par exemple), mais d'autre part on constate que les groupes sémantiques ne s'accordent pas systématiquement aux répartitions dictées par la ponctuation musicale. De plus, le travail poétique et les jeux sonores ne sont pas identiques et symétriques d'une strophe à l'autre. Par exemple, l'adéquation des syllabes du premier vers, tant par les jeux de sonorités que les répétitions rythmiques, ne sont pas aussi efficaces avec les quatre vers de la deuxième strophe et encore moins à la dernière. Le parallélisme sonore a disparu et la césure à la quatrième syllabe n'est pas respectée. Il est manifeste que beaucoup des effets produits par l'adéquation de la musique au texte ont été conçus pour les qualités propres du texte de la première strophe. Le texte n'a vraisemblablement pas été élaboré avec le souci de proposer des figures fonctionnant pour chaque répétition musicale de la strophe. Le véritable élément organisateur est en effet d'une tout autre nature que les exigences structurelles propres au langage musical.

Les trois strophes ont en commun de se partager en deux parties inégales. Cette bipartition obéit, pour les deux premières strophes, à la mise en place d'une toile intertextuelle dont les verbes à l'impératif sont la trame. Le texte biblique (Is 52, 2) qui sert de modèle au premier vers se poursuit par le verbe *consurge*, lui aussi à l'impératif.

La suite du verset d’Isaïe est donc implicitement évoquée au vers 5 qui commence par le verbe *surge*. Cette formule d’exhortation très présente dans le texte biblique (98 occurrences, souvent en binômes d’impératifs) permet, par système de concordances, d’évoluer dans un réseau où tous les mots sont en relation avec l’une ou l’autre des occurrences du verbe dans le texte sacré. Le procédé se reproduit à la strophe 2, toujours pour marquer le début de la deuxième partie par un impératif (*surge, metire*). L’intertextualité de ces deux strophes peut être montrée de la manière suivante :

Conduit strophes 1 et 2	Texte biblique	référence
<p>Excutere de pulvere, dum opus est remedio. qui turpiter et temere iaces in sterquilinio. surge, curre pro bravio. dum potes apprehendere, viam querens in invio malorum reminiscere. ad patriam revertere cum penitente filio.</p> <p>Homo vilis materie surge de mortis tumulo dum spes est adhuc venie te subtrahe periculo. metire cordis oculo tue statum miserie qui totus est in pendulo. et langueat cotidie fides iacens extrarie quia caret cubiculo.</p>	<p>excutere de pulvere consurge sede Hierusalem</p> <p><i>surge</i> cur iaces pronus in terra</p> <p><i>sedens</i> in sterquilinio</p> <p>omnes quidem currunt sed unus accipit bravium</p> <p>nunc vero reminiscor malorum quae feci in Hierusalem</p> <p>surge et metire templum Dei et altare et adornantes in eo</p>	<p>Is 52, 2</p> <p>Jb 2, 8</p> <p>Jos 7, 10</p> <p>I Co 9, 24</p> <p>IM 6, 12</p> <p>Lc 15, 11-32</p> <p>Ap 11, 1</p>

Cette structuration autour d’impératifs empruntés à divers passages bibliques montre quelle est la priorité du poète : apporter à son exhortation une légitimité et une dimension qu’elle n’aurait probablement pas sans la relation au texte sacré. Il est difficile de concevoir un auditoire capable de comprendre à la simple audition une telle utilisation de la science des concordances. Les verbes sont en effet éloignés les uns des autres et l’esprit, même s’il connaît le texte, a sûrement du mal à reconstituer le réseau.

Cela n'est sans doute pas le but du poète. Il semble chercher à donner un cadre à sa parole, à la fois formel et intellectuel. Le texte ne manque d'ailleurs pas de citations plus aisées à dépister dont le rôle n'est probablement pas le même. La musique n'a pas fait autre chose que de se fondre dans le moule proposé par les parties délimitées par les impératifs bibliques, en apportant, lorsqu'elle le peut, ses cadences et des figures qui soulignent les articulations et les effets du texte.

La troisième strophe abandonne les injonctions à l'Homme et le discours direct pour se placer à un niveau plus intime. La conversion à laquelle l'Homme est exhorté dans les deux strophes précédentes est présentée comme un objectif difficile à saisir, que la forme obscure ne permet pas d'appréhender immédiatement. Cette médiation est comparée au reflet dans un miroir (*dum sub obscura specie / videmus ut in speculo*). L'image empruntée à Paul (I Co 13, 12 : *videmus nunc per speculum in enigmate*) exprime bien l'ampleur et la difficulté de cette conversion : les apparences trompeuses, les fausses dévotions et les démonstrations de foi excessives ne peuvent remplacer la sincérité du cœur, seul siège possible d'une purification salutaire. La conclusion de ce conduit n'est pas sans évoquer l'incipit d'un autre, *Ad cor tuum revertere*⁵⁴. Peut-être l'avant-dernier vers de la strophe 1 (*ad patriam revertere*) est-il un rappel de cet autre conduit. L'évocation de la parabole du fils prodigue (Luc 15, 11-32) se mêle à la formulation d'un autre conduit dans lequel les paraboles bibliques prennent aussi une place importante du développement. Comme pour le fils avant de revenir à son père, les épreuves à subir avant de pouvoir mériter le pardon sont lourdes et pénibles. La solitude de la conscience est une expérience difficile mais indispensable pour s'extraire de l'état de misère dans lequel le pécheur inconscient se complait. Par ce sacrifice et ces offrandes (*fumus hostie*), l'Homme s'engage vers le Salut. Le mouvement ascensionnel de la terre vers le ciel est exprimé à plusieurs reprises par les verbes (*excutere, surge, subtrahe*). La faiblesse de l'Homme fait qu'il ne cherche pas à s'inscrire dans ce mouvement de la foi et de la science et préfère rester en suspend (*in pendulo*), du côté du corps et de la mort. Les trois strophes de ce conduit peuvent être lues comme une représentation d'un monde où le texte sacré constitue à la fois une structure pour la pensée et la création, tout aussi bien qu'un livre dans lequel les chemins de la conversion du pécheur sont à déchiffrer.

⁵⁴ N°3, analysé p. 149.

Chapitre 7 :

Ve mundo a scandalis

Ce conduit⁵⁵ s'ouvre sur une citation de l'Évangile de Matthieu (18, 7) : *væ mundo ab scandalis necesse est enim ut veniant scandala verumtamen væ homini illi per quem scandalum venit*. Le premier vers en conserve la formulation exacte. On retrouve dans le style du conduit la prédisposition aux répétitions ainsi que le ton oral et déclamatoire de ce verset. La formule caractéristique « *Vae...* » est reprise quatre fois dans le conduit : deux fois dans la strophe 1 puis au début des strophes 3 et 4. Cependant, le message de paix véhiculé par les paroles du Christ dans l'Évangile se transforme en attaque à destination de ceux qui ne respectent pas le contrat proposé par le Christ qui montre la voie du Salut. Le poète s'adresse aux clercs, à la Curie et à tous ceux qui trahissent le sacerdoce. L'auditoire visé est nécessairement clérical et probablement savant. Cela explique la complexité de la langue latine employée ainsi que l'obscurité de certains passages et de certaines métaphores. La structure poétique fait preuve d'une subtilité peut-être difficilement perceptible à l'audition.

Les trois strophes doubles sont peu différentes les unes des autres. Cependant, ce qui les distingue est suffisamment caractéristique pour apporter un élément nouveau

⁵⁵ Voir volume d'annexes p. 477-480.

à chaque fois. La première et la troisième double strophe (I et III, soit les strophes 1, 2, 5 et 6) se composent de six vers et organisent leurs rimes selon le même schéma *aabccb*. La double strophe centrale (II, soit 3 et 4) est légèrement plus longue (huit vers par strophe) et les rimes sont alternées : *abababab*. La carrure régulière s'organise autour du chiffre 8 (nombre et longueur des vers) ainsi que la binarité des sonorités des rimes. La structure de l'ensemble forme une figure d'arche puisque les strophes I et III sont identiques malgré quelques détails. En effet, la double strophe III mélange des octosyllabes et des heptasyllabes alors que la première ne comporte que des octosyllabes, exception faite du vers d'incipit. La structure du conduit se présente donc ainsi :

Strophe I	Strophe II	Strophe III
7ou 8a 8a 8b 8c 8c 8b	8a 8b 8a 8b 8a 8b 8a 8b	8a 8a 7b 8c 8c 7b

L'exception faite à la régularité des octosyllabes pour le premier vers (*Ve mundi a scandalis*) s'explique probablement par la longueur du texte de la citation scripturaire et le souci d'y rester fidèle⁵⁶. Le premier vers du double de cette strophe (I-2) est bien formé de huit syllabes (*Hic tollit fiscus hodie*) ce qui pose un problème de prosodie lorsque l'on replace les syllabes sur la mélodie. Les sources musicales placent ce deuxième texte à la suite de la mélodie, sans indiquer s'il faut changer le placement du texte sur les notes existantes ou ajouter une note pour que le nombre de syllabes soit respecté.

Chaque couple de strophes conserve des sonorités communes pour que l'unité sonore de la structure dans son ensemble soit relayée par les assonances des rimes :

I	Strophe 1	- <i>alis</i> , - <i>itur</i> , - <i>ulus</i>
	Strophe 2	- <i>ie</i> , - <i>io</i> , - <i>ibus</i>
II	Strophe 3	- <i>itur</i> , - <i>io</i>
	Strophe 4	- <i>iciunt</i> , - <i>culo</i>
III	Strophe 5	- <i>ea</i> , - <i>onus</i> , - <i>iant</i>
	Strophe 6	- <i>ea</i> , - <i>ibrat</i> , - <i>uit</i>

⁵⁶ Lorsqu'il cite les deux premiers vers de ce texte dans son *Ars rythmica*, Jean de Garlande double l'exclamation pour obtenir huit syllabes : *Ve, ve mundo a scandalis / Ve nobis ut acephalis* (*Parisiana poetria*, éd. Traugott LAWLER, vers 561-564).

Il existe ainsi une certaine continuité entre les strophes, grâce aux rimes. Les verbes *teritur* et *premitur* de la strophe 1 riment avec *alitur*, *parcitur*, *revertitur* et *colliditur* de la strophe 3. De même, *precio* et *gladio* de la strophe 2 riment avec *exactio*, *proprio*, *proditio* et *iudicio* dans la strophe 4 puis avec *articulo*, *baculo*, *oculo* et *periculo* dans la strophe 5. De cette façon, les trois blocs strophiques sont reliés les uns aux autres pour former un ensemble cohérent.

Les trois strophes mélodiques sont assez distinctes. Chacune commence par un mélisme. La longueur des *caudae* initiales est irrégulière :

Strophe I : 14 notes

Strophe II : 6 notes

Strophe III : 18 notes

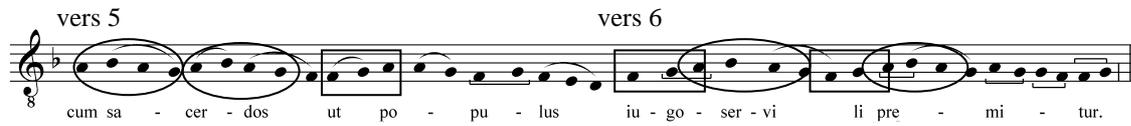
Ces proportions semblent adopter une répartition équilibrée où un mélisme court est compensé par un autre plus long. La brièveté du mélisme de la strophe II s'explique probablement par la taille plus importante de cette strophe en regard des deux autres (8 vers au lieu de 6). Les strophes I et II ne comportent aucun autre mélisme. Seul un mélisme final à la fin de la strophe III vient conclure le conduit. Cette *cauda* conclusive se compose de 17 notes soit presque autant que le mélisme introductif de la même strophe. En plus de ces quatre mélismes, le langage mélodique du conduit est relativement fleuri puisque les monnayages de trois ou quatre notes fleurissent le discours.

La première strophe ne dépasse pas l'octave comprise entre *ré* et *ré'*, c'est-à-dire la forme plagale du mode de *sol*. Le *si* bémol constamment à la clé indique qu'il s'agit d'un mode de *ré* transposé. Le matériau mélodique très réduit est annoncé dans sa quasi-totalité dans le modeste mélisme introductif. La finale *sol* n'y est entendue que de passage et les dessins mélodiques tournent autour sans s'y arrêter :



Il faut attendre la fin du deuxième vers pour que la mélodie se repose vraiment sur la finale. Ce mélisme définit un espace sonore restreint composé d'abord du premier motif ornamental qui tourne autour du *la* (encerclé dans l'exemple ci-dessus), puis de la courte ascension du *fa* au *la* (encadré). Ces deux modules mélodiques très simples se

retrouvent durant toute la première strophe, si bien que l'on trouve encore aux vers 5 et 6 :

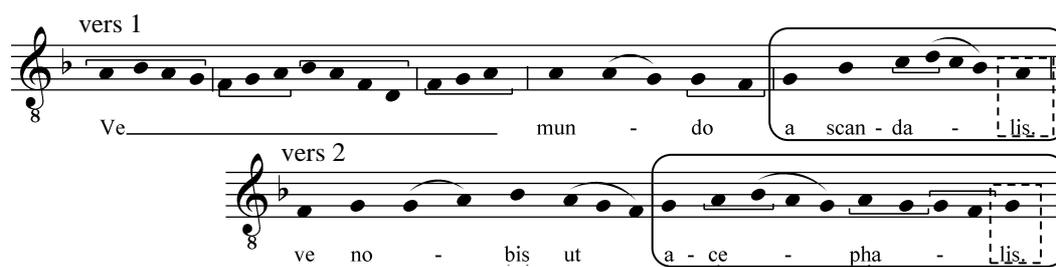


La mélodie de la première strophe s'écarte donc très peu du chemin tracé par le mélisme introductif et ne se renouvelle que très peu. Pour preuve, le vers 6, cité dans l'exemple ci-dessus, est parfaitement identique au vers 2 de la même strophe.

Le registre supérieur du mode (*do* et *ré'*) est entendu dès le premier vers sur le mot *scandalis*. Cette mise en relief du mot par la hauteur de la mélodie renforce l'impact du sens et définit le ton agressif et rageur qui est celui de tout le conduit. Le « scandale » est mis en écho avec un autre mot, *acephalis*. La paronomase entre les deux termes de la rime est complète par le rythme et les sonorités :

a|scandalis
a|cephalis.

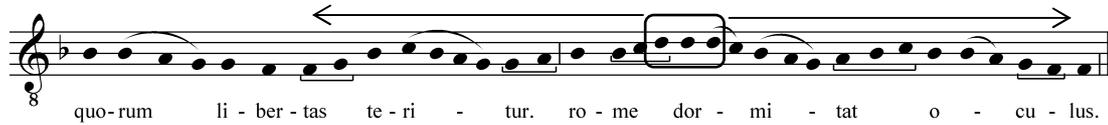
La mélodie accompagne ces deux rimes de deux cadences différentes. La première cadence est ouverte (*la*) et touche les notes les plus aiguës de la strophe sur la pénultième syllabe tandis que la seconde est close (*sol*) :



Ce mouvement met bien en valeur la relation de complémentarité entre les deux termes tant par le sens que par le son. La cadence conclusive du deuxième vers est d'ailleurs la seule à terminer sur la finale, avant celle du dernier vers.

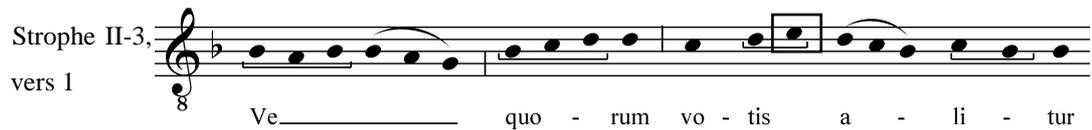
Les deux notes *do* et *ré'* sont réutilisées au centre de la strophe à la fin du vers 3 et au vers 4. Cette tension presque dramatique situe le pic d'intensité au début du vers 4, au moment où sont évoquées les fautes de Rome. Ce bloc central prend une forme

presque symétrique dans laquelle la note la plus aiguë (*ré'*) est le centre autour duquel les autres mouvements musicaux s'articulent en miroir :

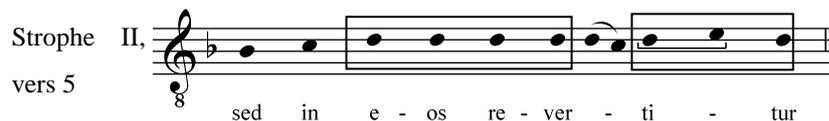


L'aménagement d'un tel pic d'intensité assume non seulement un rôle structurel – il intervient au centre et donne une cohérence à l'ensemble de la strophe musicale, mais permet aussi de rendre le sens plus perceptible et clair à l'audition. Il sépare les deux groupes de trois vers et souligne un moment important du message délivré.

La seconde strophe (II) s'écarte très rapidement de l'ambitus que la première strophe n'avait pas dépassé. Dès le premier vers, le *mi'* est atteint par broderie :



Le très court mélisme sur *Ve* : rappelle celui de la strophe I. Les premières notes *cum littera*, au lieu de centrer la mélodie sur la tierce autour de la finale, se dirigent vers la teneur, le *ré'*. Le début du vers 5 reprend les mêmes notes que le début de la strophe (*quorum votis*), en accentuant l'importance du *ré* comme note de récitation :



La reprise au vers 5 du début de la strophe marque un passage important pour l'articulation du discours. C'est le centre de la strophe et le passage d'une phrase de plusieurs vers à l'autre. Dans les deux textes prévus pour cette mélodie (strophe 3 et 4), le vers 5 commence par un monosyllabe qui affirme une opposition : *sed in eos revertitur* et *nec pensant nec respiciunt*. La structure de la strophe en deux parties marquées par un début identique soutient donc aussi le sens : dans un premier temps, le poète évoque la nature des fautes commises et dans un deuxième temps (vers 5-8), au moyen d'une opposition (*sed*), la punition qui attend les pécheurs lors du Jugement. Avant cette articulation (vers 1 à 4), toutes les phrases mélodiques empruntent des trajets sensiblement identiques. La même descente de trois notes (*si-la-sol*) se retrouve dans tous les vers. Cependant, chacun se termine par une cadence ouverte sur une note différente. Après l'articulation du vers 5, la mélodie sert l'expressivité du texte en

ménageant un fort contraste de hauteur. On entend en effet le *fa'* au vers 6 et le *ré* grave au début du vers huit. La carrure régulière du texte de ces deux strophes permet donc l'émergence de deux blocs égaux et signifiants que la mélodie aide à distinguer à l'audition.

La dernière double strophe (III) progresse encore vers l'aigu et s'installe dans la version authentique du mode. Le mélisme introductif se concentre autour de la teneur. Il commence sur *ré* et y revient à la moitié du mélisme :

Dès le premier vers (*quo se vertet*), l'octave de la finale est atteinte. C'est la note la plus aiguë du conduit. Le ton déclamatoire de la strophe 5, marqué par l'exclamation oratoire (*Ha*), est accentué par l'utilisation des hauteurs. Ce procédé met en relief le verbe *vertere* (*quo se vertet vinea*) qui évoque la direction que doivent prendre les fidèles tout autant que la conversion qu'ils doivent opérer. Ce vers marque l'apogée dramatique du conduit. Le reste de la strophe exploite de nouveau l'ensemble du registre qui s'est élargi peu à peu depuis le début du conduit. Les cadences mélodiques ne ménagent aucun repos sur la finale avant le dernier vers, de manière à rendre plus efficace sa valeur conclusive. Le dernier vers recentre le registre sur le mode plagal de *sol*, tel qu'il avait été entendu dans la première strophe. La fin du mélisme rappelle d'ailleurs la *cauda* introductive :

Le conduit termine donc de la manière dont il a commencé. La dernière *cauda* est une péroraison qui fait écho à l'introduction. Le travail rhétorique du conduit reprend ainsi une architecture identique à la construction d'un discours dans lequel on fait allusion au début pour conclure. La démarche de l'ensemble du conduit a organisé une progression étape par étape de la tension mélodique jusqu'à cette dernière strophe où le sommet est atteint. La stratégie mise en place utilise des moyens musicaux simples (la modalité, les

cadences, l'exploitation progressive des hauteurs). Elle sert le texte dans son ensemble en ménageant une dynamique qui parcourt les six strophes. Cette progression s'attache plus à révéler le sens global du texte qu'à jouer sur les figures poétiques ponctuelles. L'accroissement mis en place par la mélodie reflète en effet l'apparition progressive du thème du Jugement dernier, menace ultime et effrayante.

Cette évocation grandiloquente du Jugement dernier entremêle plusieurs réseaux d'images et de citations. Il s'adresse à un public connaisseur du texte biblique dans une langue souvent complexe et empruntant des métaphores plutôt obscures. Ce conduit est plus certainement un texte à méditer longuement pour en extraire le sens qu'un appel direct et impulsif adressé à tout un chacun. Les menaces sont lourdes de conséquences et les attaques touchent au plus haut rang de la hiérarchie cléricale. La métaphore de la société comme un corps dont l'Église est la tête est utilisée de manière virulente. Ce corps acéphale est symbolique à différents niveaux. Il est le peuple amoral car les clercs lui donnent un mauvais exemple. Il peut aussi figurer les prélats dont la tête, c'est-à-dire Rome, ne dirige plus les membres. L'image du corps harmonieux qui ne peut souffrir la défection de l'un de ses membres suit la citation de l'Évangile de Matthieu utilisée en incipit⁵⁷. Mieux vaut renoncer à une main, un pied ou un œil que de subir leur désordre. Chaque membre est donc, à son échelle, responsable de l'harmonie du corps. Ces versets sont à l'origine de cette métaphore corporelle souvent utilisée dans la littérature chrétienne⁵⁸.

Le Christ prédicateur enseigne à ses disciples au moyen d'images. Ce sont ces métaphores que le poète utilise pour dénoncer le comportement des prélats avides et indisciplinés. Le troupeau, le loup chassé, la vigne ou encore la parabole des vigneron sont autant de métaphores qui expliquent le lien qui unit le Christ à son Père de la même manière que l'Église est liée au Christ ou les prélats à Rome et les clercs aux fidèles. Les différents niveaux de soumission qui fondent le rapport de l'Église à la société des Hommes sont sans cesse rappelés dans ce conduit. La parole du Christ est citée ou évoquée pour que sa prédication soit réactualisée et prenne place dans le contexte

⁵⁷ Mt 18, 8-9 : *Si autem manus tua vel pes tuus scandalizat te abscide eum, et proice abs te bonum tibi est ad vitam ingredi debilem vel clodum quam duas manus vel duos pedes habentem mitti in ignem æternum et si oculus tuus scandalizat te erue eum et proice abs te bonum tibi est cum unoculum in vitam intrare quam duos oculos habentem mitti in gehennam ignis.*

⁵⁸ On la trouve également dans les sermons de Philippe, par exemple le sermon 208 des *Distinctiones*. Voir aussi l'analyse du conduit *Fontis in rivulum* (n°2), p. 145.

historique des contemporains de Philippe le Chancelier. Le poète présente à ses doctes auditeurs une vision eschatologique du monde dans lequel ils vivent, un monde corrompu et déséquilibré par le comportement de l'Église à tous les niveaux.

Chapitre 8 :

Quo me vertam nescio

La forme de ce conduit⁵⁹ présente un aspect quelque peu hybride et pour le moins complexe. *Quo me vertam nescio* n'est pourtant pas unique de ce point de vue. D'autres conduits sont construits selon un dispositif poétique mêlant des strophes binaires comme dans les séquences et des strophes simples avec une mélodie différente pour chacune. La structure littéraire de cette composition se présente ainsi :

Strophes 1 et 2	Strophes 3 et 4	Strophe 5	Strophe 6
7a7a7b7b6c7d7d6c	8a8b8a8b8a8b8a8b	7a7a7a7b7a7a7a7b	7a7a7a7b7c7c7c7b

Toutes les strophes se composent de huit vers. Les deux premières mélangent les vers de 6 et 7 syllabes avec un schéma de rimes suivies puis embrassées qui partage la strophe en deux parties égales : *aabb cddc*. Les deux hexasyllabes terminés par la rime *c* (vers 5 et 8) sont en rupture avec la régularité rythmique et sonore des autres vers. Les strophes 3 et 4 sont plus simples, ne comportant que des octosyllabes et des rimes alternées. Les strophes 5 et 6 sont presque semblables puisque seul le schéma des rimes les distingue. Au cinquième vers, la strophe 5 reprend la rime des trois premiers vers

⁵⁹ Voir volume d'annexes p. 481-484.

(*aaabaaab*) tandis que dans la strophe 6 la sonorité est nouvelle (*aaabcccb*). C'est la musique qui différencie ces deux dernières strophes. Sur l'ensemble du conduit, la répartition des strophes mélodiques s'organise ainsi :

Texte	Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4	Strophe 5	Strophe 6
Musique	I	I	II	II	III	IV

Contrairement à la plupart des conduits moraux, le texte ne prend pas à partie l'auditoire par des figures exclamatoires et oratoires. Le poète n'apostrophe ni n'interpelle le public. Il commence par employer la première personne pour confier le désarroi qu'il éprouve à l'observation du comportement du clergé. Le texte parle des prélats et des maîtres côtoyés à Paris. Ce sont eux qu'il désigne comme les *patri moderni* au vers 5 de la première strophe. Les rares utilisations de la première personne par Philippe le Chancelier dans les conduits sont les textes où le poète prête sa voix au Christ pour sermonner les Hommes⁶⁰. Les désinences de la conjugaison à la première personne sont utilisées pour la rime, ce qui accroît l'importance de cette énonciation verbale originale et la met en valeur en la plaçant là où elle s'entend le mieux (*nescio, circumfero, pondero*). Cette introduction faite de jugement et de subjectivité est une manière d'exorde et ne dépasse pas le cadre de cette première strophe. Dès la deuxième strophe, la troisième personne du singulier est introduite, remplaçant le poète en position d'observateur extérieur. Il faut attendre la cinquième strophe pour retrouver l'énonciation à la deuxième personne du singulier caractéristique des conduits moraux. Tous les verbes y sont au futur antérieur (*evaseris, fueris, veneris, poteris*), apportant ainsi une nuance conditionnelle. Philippe le Chancelier joue avec les temps et les points de vue pour exprimer l'universalité du problème qu'il dénonce. Jamais son jugement ne s'est fait aussi personnel et sévère que dans ce conduit.

Ce texte particulièrement virulent figure dans le *Roman de Fauvel*. La deuxième strophe est sensiblement transformée pour critiquer avec plus de précision la vaine recherche des biens et le péché de simonie :

*In prelatos refluit
 Quod a Roma defluit
 Versum est in habitum
 Quod merces, non meritum,
 Rome dictat iura.
 Romanorum singulis*

⁶⁰ Les conduits *Homo vide que pro te patior* (n°13, analysé p. 249) et *Quid ultra tibi facere* (n°4, analysé p. 161).

*Animus in oculis
Et in questu cura.*⁶¹

Les strophes 5 et 6 sont omises dans BnF fr. 146, si bien que le conduit, réduit à deux doubles strophes, présente un aspect plus régulier mais aussi plus synthétique. L'œuvre morale du Chancelier, même si elle est l'objet de quelques aménagements dans Fauvel, est toujours considérée et utilisée pour sa justesse et sa causticité, plus de quatre-vingts ans après la mort du poète.

Le conduit est en mode de *sol*, bien que les strophes 5 et 6 se terminent sur la quarte aiguë de la finale, *do*. Cette finale secondaire s'impose à la fin du conduit et distingue les deux strophes simples. L'ensemble de la mélodie de ces deux dernières strophes se situe dans un registre plus aigu et la mélodie atteint le *sol'* à de nombreuses reprises. La tendance générale du conduit est donc de se déporter vers l'aigu.

L'écriture mélodique est mélismatique. De courtes *caudae* sont placées au début des strophes 1, 2, 3 et 4 et à la fin de la strophe 6. Les passages *cum littera* sont relativement fleuris. Les monnayages de 2 à 4 notes sont très fréquents. Les deux petites *caudae* introductives jouent efficacement leur rôle structurel. Elles signalent le passage d'une strophe à l'autre et affirment les notes importantes du mode, agissant comme des repères auditifs :

Cauda introductive,
strophe I

Cauda introductive,
strophe II

8 Quo
In

8 O
En

Se reposant tous deux fermement sur la finale, ces deux mélismes permettent d'affirmer le sentiment modal. Leur dessin mélodique final, assez proche pour l'un et l'autre, impose le *sol* comme une ponctuation musicale qui servira de repère pour les nombreuses phrases à venir. La *cauda* de la strophe I évolue dans une quarte (*sol-do*) qui limite l'ambitus au premier tétracorde du mode. Le registre s'élargit à la quinte *si-fa*

⁶¹ Hans TISCHLER et Samuel ROSENBERG (éd.), *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln-Londres, 1991, p. 33-35. Les passages indiqués en gras signalent les variantes du texte par rapport au manuscrit de Florence.

sur la partie syllabique de ce premier vers, complétant l'exposition du mode entendue dans ses dimensions les plus confinées lors du mélisme :

strophe I

8 Quo me ver-tam nes-ci-o
In pre-la-tos re-flu-it

Ces deux parties du vers, distinctes par leur relation au texte et séparées par une cadence, partagent les hauteurs du mode en deux registres, l'un grave et l'autre aigu. Ces deux propositions se terminent d'ailleurs par un motif identique transposé une tierce plus haut pour fixer ces deux niveaux de registre dans l'oreille de l'auditeur. Les cinq premiers vers du conduit suivent le chemin tracé par la *cauda*, ne dépassant presque pas les limites du tétracorde exposé en introduction.

Le texte de la strophe 1 s'articule au moyen de deux propositions temporelles introduites par *dum* :

Quo me vertam nescio

- *dum stricto iudicio prelatos circumfero.*
- *dum virtutes pondero patrum modernorum.*

Dans la strophe 2 qui se chante sur la même mélodie, la structure grammaticale est identique. Cette fois, c'est la conjonction *quod* qui est répétée :

In prelatos refluit

- *quod a roma defluit. romanis ascribitur*
- *quod rome connascitur in eis natura.*

Voici comment ces deux propositions sont mises en musique :

vers 2-3

8 dum stric-to iu-di-ci-o pre-la-tos cir-cum-fe-ro.
quod a ro-ma de-flu-it. ro-ma-nis a-scri-bit-tur

vers 4-5

8 dum vir-tu-tes pon-de-ro pa-trum mo-der-no-rum.
quod ro-me con-nas-ci-tur in e-is na-tu-ra.

Bien que la seconde proposition commence une tierce plus haut, les deux restent dans le même registre. Le vers 3 qui marque la fin de la première proposition se termine sur la

finale. Cette cadence conclusive est la seule à ponctuer toute la strophe. Ce troisième vers sert d'articulation grammaticale, structurelle et musicale, comme une conclusion provisoire. Il fait écho à l'incipit : *circumfero* répond à *veritam nescio*, tant par le sens que par les sons. Il y a, entre les vers 1 et 3, une unité close et la cadence mélodique concrétise cette articulation. C'est pourtant au vers 5 que la phrase grammaticale se termine. La mélodie emprunte effectivement un motif proche, mais s'achève sur une cadence ouverte et non sur la finale comme on pourrait s'y attendre. Ce cinquième vers (*patrum modernorum*) est différent des autres car il ne comporte que six syllabes et se termine sur une rime différente (6c), de la même manière que le dernier vers de la strophe (*probat meritorum*). On peut s'étonner que cette articulation n'ait pas été marquée par une cadence close. Les différences en matière de versification ont peut-être paru des signaux suffisants pour la clarification de la structure.

Le tercet final de la strophe I (vers 6-9) est lui aussi organisé selon une structure grammaticale claire et identique dans les deux strophes. La conjonction *quod* est placée dans les deux cas au début du vers 8 :

Strophe 1	Strophe 2
<i>tanta subit raritas</i>	<i>notum est de singulis</i>
<u>quod</u> <i>vix unum veritas</i>	<u>quod</u> <i>mens est in loculis.</i>
<i>probat meritorum.</i>	<i>et in questu cura.</i>

Le début de cette section reprend approximativement le dessin mélodique dans le registre aigu, entendu au début de la strophe pour la partie syllabique du vers 1.

vers 1
8 Quo me ver-tam nes-ci-o

vers 6
8 tan-ta su-bit ra-ri-tas

vers 7
quod vix u-num ve-ri-tas

vers 8
pro-bat me-ri-to-rum.

L'incipit avait donc correctement annoncé ce qui allait suivre. La mélodie de ces trois vers (6, 7 et 8) se construit selon une logique rhétorique parfaite. Le motif introductif du vers 6 est repris selon une figure de *gradatio* sur le degré inférieur au début du vers 7. Le vers 6 est donc à la fois une allusion à l'introduction (vers 1) et le début de la conclusion. La répétition en *gradatio* est également décroissante : le vers 7

ne compte que quatre notes ascendantes alors que le vers 6 en comportait cinq. Le processus de rétrécissement mélodique se poursuit au vers 8 qui répète le motif ascendant, mais cette fois sur trois notes. Les cadences des vers 7 et 8 ainsi que la figure de *repetitio* au début de chacun guident l'oreille vers la cadence ultime dont le rôle conclusif est progressivement ménagé par les trois vers qui la précèdent.

Pendant toute cette strophe, la mélodie a permis de suivre les étapes et l'organisation rhétorique du discours : vers introductifs ou conclusifs, articulations internes de la structure, organisation grammaticale des phrases. La mélodie s'avère un outil précieux pour guider l'oreille dans cette construction complexe qu'est la strophe poétique et en souligner les passages importants. Cette strophe mélodique est entendue deux fois de suite. La correspondance des structures grammaticales entre les strophes 1 et 2 a été soulignée. Cette composition du texte prenant en compte la binarité est rare parmi les conduits à strophes doubles du corpus de Philippe le Chancelier. On constate en effet souvent que les strophes supplémentaires s'accordent moins bien à la mélodie que le premier texte entendu⁶².

La strophe II poursuit en adoptant la même préoccupation structurelle que la précédente. Le mélisme introductif rappelle le début du conduit et signale à l'oreille le début d'une nouvelle partie. La strophe est partagée en deux par la cadence conclusive sur la finale au centre de la strophe, à la fin du vers 4. Elle est très marquée car la phrase mélodique du vers reproduit deux fois la descente caractéristique vers la finale :

Strophe II,
vers 4

8 ta - len - ta si - bi cre - di - ta. _____
men - tes cap - ti - vant ho - di - e. _____

Cette articulation mélodique correspond parfaitement au découpage du texte. De part et d'autre de cette cadence, la strophe est partagée en deux quatrains équivalents. Le motif utilisé au début du deuxième vers sera redonné dans la deuxième partie au vers 7 :

Strophe II vers 2

8 pa - trum su - o - rum me - ri - ta

Strophe II vers 7

8 nec spe lu - cri re - ce - de - ret

⁶² Voir par exemple l'analyse des triples strophes de *Fontis in rivulum* (n°2), p. 140.

Les vers 1 et 2 forment ainsi une entité cohérente tant par le sens que la construction mélodique. Le début de cette strophe est très marquant car très aigu. C'est la première fois que le *sol'*, octave de la finale, est atteint. Il est réentendu en tête du vers 4, alors que débute la seconde partie de la strophe. Ce motif n'est donc pas uniquement porteur des intentions expressives (exploitation des répétitions sonores du texte) et oratoires (surenchère vers l'aigu). Il sert aussi de marqueur structurel : il a signalé, par sa différence de registre avec ce qui précède, le début d'une nouvelle strophe autrement que par une *cauda*. Il fait entendre l'articulation principale du conduit, c'est-à-dire le moment où le dispositif des strophes doubles est abandonné au profit des strophes simples et où le poète reprend l'énonciation à la deuxième personne.

La strophe IV se compose de deux groupes de textes parallèles. Le premier joue sur la quasi-anaphore (sonore et orthographique) du début des deux phrases :

Sy non cubat ianuis /spem precidens vacuis.

Symon in assiduis / laborat contractibus.

Le premier quatrain met en place une *gradatio*, figure de rhétorique qui reflète l'anaphore du texte. Le mélisme de la première syllabe est en effet transposé au degré supérieur :

The image shows two staves of musical notation in G-clef. The top staff has a treble clef and a circled '8' below the first note. The notes are: G4 (circled), A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the lyrics: 'Sy non cubat ianuis'. A bracket is drawn under 'Sy non'. The bottom staff also has a treble clef and a circled '8' below the first note. The notes are: G4 (circled), A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the lyrics: 'Symon in assiduis'. A bracket is drawn under 'Sy - - mon'.

Le second groupe (vers 5-8) met en parallèle deux personnages mythologiques qui ont le chiffre cent en commun :

*argus circa loculos / **centum** girat oculos.*

*briareus sacculos / **centum** tollit manibus.*

La mélodie composée pour ce passage ne présente aucune forme ou figure de répétition qui puisse faire écho à la rhétorique du texte. Cette strophe montre combien le travail sur le texte et sa mise en musique ne sont pas systématiques. Si certaines figures mélodiques valorisent la construction et la langue du poème, il arrive que le rapport entre le texte et la musique soit plus lâche.

La situation d'énonciation du conduit change à plusieurs reprises. La première strophe est à la première personne, énonciation plus rarement utilisée par Philippe le Chancelier dans ses œuvres lyriques. Il impose, dès l'incipit, son regard personnel, son propre jugement (*stricto iudicio*) sur ce qui l'entoure (*circumfero*). Le vocabulaire choisi montre qu'il se situe comme le centre d'un cercle composé par les prélats : *vertam, circumfero*. L'expérience du Chancelier réapparaît lorsqu'il est question de Rome et de la Curie. Ses charges d'archidiacre de Noyon puis de Chancelier de la cathédrale Notre-Dame de Paris l'amènent à faire au moins quatre fois le voyage pour Rome. À notre connaissance, il y est appelé en 1216, en 1219, en 1221 puis en 1231, principalement pour défendre son autorité et justifier ses actes dans les querelles où il prend part⁶³. Le regard qu'il porte sur la Curie est empli de la plus grande sévérité. Il fait part d'observations de même nature dans un autre texte poétique célèbre, *Bulla fulminante*⁶⁴. Rome y est dépeinte comme le règne du mensonge, de l'agitation vaine et de la trahison :

*Bulla fulminante
sub iudice tonante,
reo appelante,
sententia gravante,
veritas supprimitur,
distrahitur
et venditur
justicia prostante,
itur et recurritur
ad curiam, nec ante
quid consequitur
quam exiit quadrante.*⁶⁵

Dans ce même texte, Philippe le Chancelier insiste sur la corruption (*auro nil potentius nil gratius*) et l'impossibilité d'y faire entendre ses arguments (*frustra vitam pretendas / mores non commendas / ne iudicem offendas / frustra tuis litteris / inniteris*). Paul Meyer interprète le vers 9 (*itur et recurritur*) comme l'expression de l'exaspération de Philippe qui, au cœur de la crise universitaire, se voit appelé à Rome deux fois

⁶³ Biographie développée dans l'introduction à la *Summa de Bono*, Niklaus WICKI (éd). *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de bono*, 2 vol., Berne, 1985, p. 11-28.

⁶⁴ Il s'agit d'une prosule qui se chante sur la *cauda* finale d'un conduit polyphonique attribué à Philippe le Chancelier, *Dic Christi veritas* (F, f°203-204v).

⁶⁵ LoB, f°38v, CB, f°54, Stutt, f°33v, F, f°204, Prague, f°37v. Traduction : « Sous les bulles fulminantes, le juge tonnant, l'accusé implorant, la sentence s'alourdissant, la vérité est supprimée, dépecée et achetée, la justice prostituée ; on va, on revient en courant à la Curie, on ne reçoit rien de ce que l'on cherche avant d'abandonner sa part. »

consécutives en 1219 et en 1221⁶⁶. Le texte de *Bulla fulminante* pourrait donc avoir été écrit juste après le deuxième voyage. On peut imaginer que *Quo me vertam nescio* a été composé dans les mêmes circonstances et suscité par le même sentiment de colère et d'impuissance. Dans les deux textes se retrouvent l'image des portes closes et sévèrement gardées et l'expression désabusée d'un espoir vain :

<i>Bulla fulminante</i> , strophe 2	<i>Quo me vertam nescio</i> , strophe 6
<i>Pape ianitores cerbero surdiores, in spe vana plores,</i>	<i>Sy non cubat ianuis. spem precidens vacuis.</i>

Dans *Quo me vertam nescio*, les exemples sont assemblés dans la dernière strophe. Le personnage biblique de Simon le magicien (Actes 8, 17), image de la vénalité du clergé, côtoie deux figures mythologiques peu rassurantes : Argus qui apparaît dans les *Métamorphoses* d'Ovide⁶⁷ comme un berger monstrueux au service de Junon. Ses cent yeux lui permettent de surveiller en permanence car, même lorsqu'il dort, il n'en ferme que la moitié. Dans le conduit, il surveille des *loculos*, c'est-à-dire des boîtes ou petits coffres dans lesquels est détenue la fortune de Rome. Suit l'évocation de Briare, géant puissant doté de cent bras, intervenant épisodiquement chez Virgile⁶⁸. Dans le texte du conduit, ses bras lui servent à protéger les bourses. C'est donc la conservation du trésor qui occupe la Curie. Ces exemples sont placés à la fin du conduit et illustrent le développement qui a précédé, un peu comme les *exempla* sont placés dans les dernières parties des sermons. Ces illustrations narratives permettent de créer des images visuelles ainsi que des histoires qui prennent vie dans l'esprit des auditeurs. Ces exemples connus permettent ainsi de fixer ce texte et de rattacher à un réseau mythologique, l'idée principale défendue par Philippe le Chancelier, celle de l'avarice de Rome. Les références à la mythologie grecque illustrent les propos contemporains. Les emprunts à l'Antiquité sont assez rares dans les conduits de Philippe le Chancelier et il est intéressant de noter qu'ils interviennent ici dans l'un des textes les plus liés à l'actualité et à sa propre biographie. Ce conduit est, par ailleurs, l'un de ceux qui font le moins référence au texte biblique. Les seules citations identifiables sont l'image des filles sangsues (Proverbes 30,15) à la strophe 3 et l'exemple de Simon le magicien. L'incipit qui est souvent le lieu d'une citation

⁶⁶ Paul MEYER, « Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe », *Romania*, I (1872), p. 198.

⁶⁷ OVIDE, *Metamorphoses*, L 1, v. 625 : « *Centum luminibus cinctum caput Argus habebat* ».

⁶⁸ VIRGILE, *Aeneid*, L 6, v. 287 et L 10, v. 565 : « *Aegaeon qualis centum cui brachia dicunt centenasque manus* ».

scripturaire renvoie ici certainement à Cicéron et ses plaidoyers⁶⁹. La formule « *quo me vertam nescio* » semble effectivement particulièrement propice à introduire un discours juridique. Philippe le Chancelier se place donc davantage dans la lignée des grands orateurs et des accusateurs que du côté de la réflexion et de la méditation. Il cherche avant tout à faire réagir par la force de ses arguments et de ses images et à convaincre de l'état déplorable d'un clergé dirigé par l'avidité des biens et du pouvoir.

⁶⁹ CICÉRON, *Epistularum ad quintum fratrem III*, ep. V-VI § 6 ; *Pro A. Cluentio oratio*, I, § 4. Ce dernier passage est aussi cité par QUINTILIEN dans son *Institutio oratoria* (II, § 19).

Chapitre 9 :

O labilis sortis

Ce long conduit⁷⁰ se compose de cinq strophes poétiques qui se répartissent sur trois strophes musicales de la manière suivante :

musique	texte
Strophe I	Strophe 1 <i>O labilis sortis humane status</i>
	Strophe 2 <i>Quid igitur aura te popularis</i>
Strophe II	Strophe 3 <i>Dum effugis fecundam paupertatem</i>
	Strophe 4 <i>Hiis moriens christo sed vivis mundo</i>
Strophe III	Strophe 5 <i>Dum diffluis hac labe labiorum</i>

F est la source la plus complète. On peut s'interroger sur l'absence d'une sixième strophe pour compléter la structure binaire. Pourtant, le sens du texte indique assez clairement que la cinquième strophe est conçue pour être à la fin du conduit. L'évocation du Jugement dernier en matière de conclusion est un élément récurrent dans la poésie du Chancelier. De plus, le copiste de F n'a pas ménagé un espace suffisant

⁷⁰ Voir volume d'annexes p. 485-488.

pour accueillir un texte supplémentaire après la troisième strophe mélodique. Pour les deux autres strophes, la place réservée aux deuxièmes textes, au bout des portées ou au milieu, semble prévue avec tant de soin, qu'il serait étonnant que le copiste se soit laissé surprendre pour la dernière. Il est donc possible que l'irrégularité cette strophe soit volontaire.

Un refrain de deux vers s'intercale entre chaque strophe simple. Les doubles strophes ne sont pas strictement identiques, bien que les différences ne soient que peu conséquentes. La première double strophe se compose de sept vers tandis que les trois autres (strophes 3 à 5) comportent huit vers. Quelle que soit leur longueur, les strophes sont partagées en deux, après le premier quatrain. Les quatre premiers vers alternent des longueurs de onze et dix syllabes. La deuxième partie de la strophe se compose régulièrement de décasyllabes. Le schéma des rimes suit parfaitement le cadre proposé par la structure des vers. Les rimes sont d'abord alternées puis suivies :

Strophes 1 et 2	11a	10b	11a	10b	10b	10b	10b	
Strophes 3 et 5	11a	10b	11a	10c	10c	10c	10c	10c
Strophe 4	11a	10b	11a	10b	10b	10b	10b	10b

Curieusement, les strophes 3 et 4, pourtant chantées sur la même mélodie, sont sensiblement différentes. L'introduction d'une sonorité de rime nouvelle (*c*) dès la fin du premier quatrain de la strophe 3 représente pour l'oreille une variation appréciable lorsque la strophe 4 reprend le modèle du début du conduit. La strophe 5 se conforme au schéma des rimes de la troisième, alors que la mélodie est différente.

La structure du refrain rappelle le début de chaque strophe puisqu'il se compose d'un vers de 11 puis de 10 syllabes. Il se distingue pourtant des autres strophes par l'assonance utilisée pour la rime (*sopita*, *condita*) et en rime interne (*vita*). La rime *-ita* contraste avec les sonorités entendues dans les strophes qui n'emploient quasiment pas l'assonance en « a ». Ces sonorités sont d'ailleurs subtilement choisies pour que chaque strophe forme un bloc sonore et que certains détails fassent la liaison de l'une à l'autre, comme un écho :

Strophe 1 <i>ababbbb</i>	Strophe 2 <i>ababbbb</i>	Strophe 3 <i>abaccccc</i>	Strophe 4 <i>ababbbb</i>	Strophe 5 <i>abaccccc</i>	Refrain <i>aa</i>
<i>a : -atus</i> ↓ <i>b : -itur</i>	<i>a : -aris</i> ou <i>-eris</i> ↓ <i>b : -itas</i>	<i>a : -atem</i> <i>b : -ris</i> <i>c : -ere</i>	<i>a : -undo</i> <i>b : -icis</i>	<i>a : -orum</i> <i>b : -ito</i> <i>c : -iet</i>	<i>a : -ita</i>

Les strophes 1 et 2 forment deux blocs sonores où l'effet produit par la proximité des assonances est prolongé à l'intérieur des strophes par les nombreux effets de rime interne utilisant les mêmes sons et les mêmes formes verbales et nominales :

Strophe 1	Strophe 2
<i>O labilis sortis humane status.</i> <i>egreditur ut flos conteritur</i> <i>et labitur homo labori natus.</i> <i>flens oritur vivendo moritur.</i> <i>in prosperis luxu dissolvitur</i> <i>cum flatibus fortune quatitur.</i> <i>lux subito mentis extinguitur.</i>	<i>Quid igitur aura te popularis.</i> <i>quid dignitas. quid generositas</i> <i>extulerit ut gravius labaris.</i> <i>in laqueos quos tendis laberis.</i> <i>dum crapulis scortisque traheris.</i> <i>et luxibus opum quas congeris</i> <i>illicite miser immoreris.</i>

Les parallélismes qui apparaissent entre les deux strophes aux vers 5 et 6 montrent que le poète les a conçues comme des doubles strophes. On ne retrouve pas de tels jeux d'échos entre les doubles des strophes II et III.

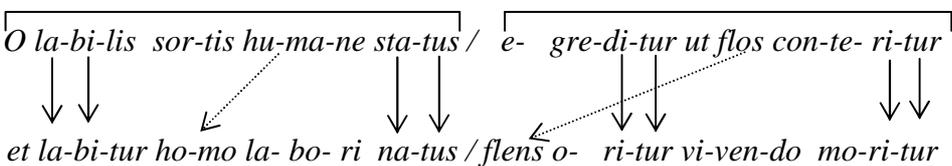
La mélodie est composée en mode de *ré* et ne comporte aucun mélisme. Le refrain est noté en entier à la fin de la strophe 1, puis il est rappelé par son incipit à la fin des quatre autres strophes. Il est un indicateur structurel suffisamment efficace et prend la place fonctionnelle des *caudae* pour rendre perceptible le passage d'une strophe à l'autre. Ce procédé est également plus proche des structures propres au répertoire musical profane et peut donc s'adresser à un auditoire plus populaire.

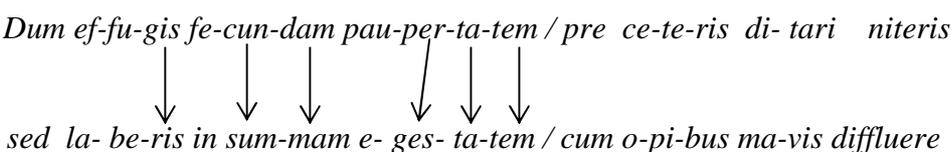
Les trois strophes musicales sont organisées à l'aide d'un certain nombre de répétitions internes. Chaque strophe présente une cohérence structurelle qui lui est propre. Le partage des strophes en deux parties, suggéré par le texte, est renforcé par la musique. Les phrases mélodiques s'organisent de la manière suivante :

Strophe I	Strophe II	Strophe III
A B A B'	A B A B'	A B C D
C D C'	C D E F	E F E F'

L'organisation est la même pour les premières parties des strophes I et II et pour la deuxième de la strophe III. Il s'agit de la répétition alternée de deux phrases mélodiques. Les cadences des propositions B sont à chaque fois différentes (B ou B', F ou F'). Dans les strophes I et II la phrase B est d'abord conclusive, tandis que la deuxième est ouverte. B' se repose en effet sur *fa* (I) ou sur la teneur *la* (II), comme pour relancer le discours lorsqu'arrive le milieu de la strophe. Dans la strophe III, le rapport est inversé puisque les quatre vers alternés se trouvent dans la deuxième partie (EFEF'). C'est naturellement la dernière cadence (F') qui est conclusive.

Dans les deux premières strophes, la structure musicale respecte celle des rimes croisées (*abab*) et de la longueur des vers (10 et 11 syllabes). Toujours pour matérialiser cette structure alternée, le poète joue avec le parallélisme de sonorités qui s'ajoute à l'effet de la répétition mélodique et des éléments de versification. La superposition des vers qui sont chantés sur la même mélodie donne en effet :

Strophe 1 : *O la-bi-lis sor-tis hu-ma-ne sta-tus / e- gre-di-tur ut flos con-te-ri-tur*

et la-bi-tur ho-mo la-bo-ri na-tus / flens o- ri-tur vi-ven-do mo-ri-tur

Strophe 3 : *Dum ef-fu-gis fe-cun-dam pau-per-ta-tem / pre ce-te-ris di-tari niteris*

sed la-be-ris in sum-mam e-ges-ta-tem / cum o-pi-bus ma-vis diffluere

Les flèches verticales indiquent les principaux parallélismes sonores entre les deux parties du quatrain. Les flèches en pointillés montrent que ces jeux de paronomase peuvent aussi être décalés. Le rythme des mots (nombre de syllabes) et la répartition des groupes verbaux sont aussi globalement respectés. Les doubles de ces strophes (2 et 4) ne comportent pas de tels parallélismes.

La mélodie suit elle aussi cette structure de vers alternés (ABAB'). Dans la strophe I/1, les vers 2 et 4 ne sont pas parfaitement identiques (B et B'). Dans les deux

vers, la rime interne à la césure est marquée dans la mélodie au moyen d'une pause ou ponctuation pour souligner l'effet de la répétition sonore :

Strophe I

vers 2

e - gre - di - tur ut flos con - te - ri - tur

vers 4

flens o - ri - tur vi - ven - do mo - ri - tur.

La mélodie s'adapte au rythme des mots, dans ses répétitions comme dans ses variations. Les cadences de ces deux propositions sont différentes. La première termine sur la finale et la seconde une tierce au-dessus, sur *fa*. Les deux mots sont de longueurs différentes : 4 syllabes pour *conteritur* et 3 syllabes pour *moritur*. La pause dans la mélodie avant *moritur* permet d'écarter ce mot du reste du vers, d'autant plus que le mot précédent (*vivendo*) termine sur la finale. La mise en valeur de *moritur* est efficace à plusieurs niveaux : cela souligne l'oxymore avec le mot qui précède (*vivendo*) ainsi que la rime interne avec *oritur*. Si l'ensemble paraît donc homogène d'un premier abord, les fines variations qui s'insèrent dans la structure répétitive d'un vers à l'autre, permettent de faire éclore un niveau de lecture secondaire plus subtil. Ces jeux de rythmes et de sons, lorsque l'on est capable de les apprécier, soulignent l'effet littéraire et incitent à méditer cette image contradictoire de la vie humaine qui est une forme de mort.

La strophe II/3, comme il a été montré plus haut par la superposition des textes, utilise aussi le procédé de la rime interne entre le premier et le troisième vers. La rythmique sonore du texte correspond à celle de la mélodie. Parfaitement identique pour les deux vers, elle souligne la rime interne par un repos sur l'octave du mode :

Strophe 3

vers 1

Dum ef - fu - gis fe - cun - dam pau - per - ta - tem.

vers 3

sed la - be - ris in sum - mam e - ges - ta - tem.

Dès la quatrième syllabe, la mélodie fait une pause et reprend sa course dans un registre plus grave. Le début du vers est ainsi souligné et isolé du reste. Ce dessin mélodique permet de faire ressortir le parallélisme des expressions *dum effugis* et *sed laberis*. La

confrontation de ces deux incipit de vers résume à lui seul le sens de cette strophe. Les actes de l'Homme pour sortir de sa condition (la fuite exprimée par *effugis*) ne sont qu'un leurre et ne font qu'augmenter la chute (*sed laberis*). Cette rime interne en *-is* est reprise au vers 2, en rime finale et interne (*pre ceteris ditari niteris*). Si l'on considère le schéma des rimes de la strophe, la rime du vers 2 est isolée : *abaccccc*. Cependant, la récurrence de la sonorité *-eris* en rime interne des vers 1, 2 et 3 et finale du vers 2 fait entendre une sorte de schéma secondaire qui s'emboîte ou se superpose à celui des rimes finales :

*Dum effugis fecundam paupertatem;
pre ceteris ditari niteris.
sed laberis in summam egestatem.*

Chacune de ses deux strophes poétiques comporte un double (strophes 2 et 4), mais leur corrélation à la mélodie est sensiblement différente. Dans le cas du premier couple, la correspondance des textes a déjà été soulignée plus haut. Les articulations de la mélodie trouvent parfaitement leur place lorsqu'elles sont chantées sur le deuxième texte. Par exemple, le vers 2 place bien la césure, matérialisée par la rime interne et la répétition de *quid*, au moment où la mélodie s'infléchit et marque une pause :

Strophe I-2,
vers 2

quid di - gni - tas. quid ge - ne - ro - si tas

La situation est différente dans la strophe II. En effet, les premiers vers de la strophe 4 s'organisent selon un procédé d'opposition :

Vers 1 : *Hiis moriens christo sed vivis mundo*

Vers 2 : *non proficis vita sed deficis.*

La mélodie telle qu'elle est notée pour la strophe 3 fait la césure après la quatrième syllabe, ce qui ne correspond pas du tout à la place de la conjonction *sed* qui marque l'opposition :

strophe 4
vers 1

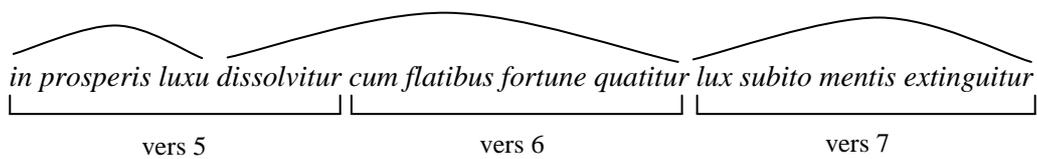
Hi - is mo - riens chri - sto sed vi - vis mun - do

césure mélodique

césure du vers

On peut se demander si, dans la pratique, la mélodie était interprétée en l'état, se préoccupant moins du rapport de la mélodie aux mots que de la répétition exacte, ou si elle a pu être modifiée d'une manière qui nous est inconnue puisque non notée dans les sources, pour souligner l'organisation différente du texte dans cette seconde strophe.

Le début des deux premières strophes musicales fait preuve d'une organisation rigoureuse de phrases répétées en alternance. La suite de ces strophes semble plus fluide. Dans la strophe I (5-7) les trois vers poétiques ne correspondent pas aux fragments mélodiques. D'une certaine manière, la mélodie « enjambe » le texte, ce qui est assez rare dans les conduits :



Au milieu du vers 5 commence une phrase mélodique qui n'est autre que la proposition A entendue deux fois au début du conduit. Les deux propositions mélodiques de part et d'autre de cette réapparition de A sont identiques (C). Cet élément C est repérable à l'audition par le saut de quinte descendant (*ré'-sol*) qui intervient sur la terminaison du mot *prosperis*. Si l'on ne respecte pas les découpages suggérés par les vers, la mélodie fait entendre une structure CA'C'. A' et C' sont allongés de deux formules cadentielles complémentaires (ouvert-clos) sur *fortune quatitur* et *extinguitur*.

La proposition A telle qu'elle apparaît sur les mots *dissolvitur cum flatibus* reprend les sonorités caractéristiques du vers 4 dans la première partie :

Vers 4 : *et labitur* itur *homo labori nat* us

Vers 5-6 : *dissolvitur* itur *cum flatibus* us

Cet enjambement mélodique crée donc une structure secondaire qui rappelle ce qui vient d'être entendu et fait l'unité de la strophe. Il s'agit là d'un jeu complexe qui emboîte les différents niveaux structurels. L'effet n'est pas reproduit de manière aussi rigoureuse lorsque la mélodie est réentendue sur le texte du double. En effet la proposition mélodique A ne tombe pas sur le début d'un mot, mais sur une dernière syllabe (*sortisque*).

La strophe I fait donc l'objet d'un travail subtil dont ne bénéficient pas les deux autres. Dans les strophes II et III, les phrases mélodies épousent la répartition des vers, sans heurts ni décalages. Les propositions mélodiques sont différentes pour chaque vers (strophe II : CDEF et strophe III : ABCD). Dans la strophe II, la cadence sur la finale ne se fait qu'au dernier vers, faisant ainsi de ces quatre phrases un ensemble presque ininterrompu, ponctué de cadences ouvertes plus faibles. La rime est la même pour ces quatre vers (*vivere, efficere, distrahere, sufficere*) et le compositeur s'est efforcé de placer chaque cadence ouverte sur un degré différent de l'échelle.

Dans la strophe III, le quatrain de phrases mélodiques en répétition alternée est placé à la fin et non au début comme dans I et II. Cette organisation peut se comprendre en termes de stratégie rhétorique. En effet, le conduit s'achève sur une structure claire, de la même manière qu'il avait commencé. Par contraste, les quatre premiers vers de la strophe III sont d'une construction bien moins évidente. Le texte lui-même fait éclater l'unité du vers. On lit, aux vers 2 et 3 :

*dum solito sordescis. subito
adveniet ille sanctus sanctorum.*

Le groupe verbal *subito adveniet* est en enjambement et la terminaison du verbe *adveniet* préfigure la rime qui sera entendue pour les cinq derniers vers (*dissitiet, deiciet, effodiet, excipiet, puniet*). La mélodie englobe ces deux vers sans faire de cadence, tout au plus en marquant une ponctuation après *subito* et *adveniet*. Deux cadences sur la finale interviennent dans ce premier quatrain de la strophe III : à la fin du vers 1 et à la fin du vers 3. Ces deux vers riment (-*orum*) et plus encore, ils sont redondants : *labiorum, sanctus sanctorum*.

Si chaque strophe semble faire l'objet d'un travail de composition propre, il ne faut pas négliger l'unité de l'ensemble du conduit. L'idée de progression d'un bout à l'autre du conduit se traduit par l'évolution de l'ambitus qui s'élargit progressivement vers l'aigu :

- strophe I : ambitus de *do* à *ré'*. Le *ré'* n'est atteint qu'à deux reprises.
- strophe II : ambitus *do* à *ré'*. Le *ré'* est atteint cinq fois.
- strophe III : ambitus *do* à *fa'*.

Le registre aigu du mode est plus employé dans la strophe II et encore élargi dans la strophe III. La mise en valeur de la dernière strophe par l'exploitation d'un registre aigu est en accord avec le sens du texte. En effet, la strophe 5 développe le thème du Jugement dernier comme une apothéose qui met fin au comportement évoqué et critiqué dans les strophes précédentes.

La composition mélodique s'organise par la répétition des phrases à l'intérieur des strophes. À cette construction à l'échelle de la strophe, s'ajoute la répétition d'un court motif qui unifie et marque le début des propositions. Ce motif est entendu dès le début du conduit, en incipit de la proposition A de la strophe I. Il est composé d'un intervalle de tierce dans un mouvement ascendant puis une descente à la sous-finale (flexe) :



Il réapparaît ensuite transposé sur la teneur, de manière plus ou moins complète sous les formes suivantes :

Strophe I v.5 v.7 Strophe II v.1 ou 4 Strophe III v.1

in pros-pe-ris lux su - bi - to Dum ef - fu - gis Dum dif - flu - is

Strophe III v.4 Strophe III v.5 ou 7

qui dup - pli - ces lin - guas a pa - le - is gra - na

Ce motif mélodique concerne la tête d'une vingtaine de phrases sur l'ensemble du conduit, si l'on compte les répétitions des strophes poétiques. C'est lors de sa dernière apparition (*a paleis grana* ou *Ha miserum te*) qu'il est le plus proche de sa version originelle malgré la transposition d'une quinte vers l'aigu. Ces deux phrases mélodiques, par cet élan et les hauteurs qu'elles atteignent sont aussi le *climax* de la strophe et du conduit dans son ensemble.

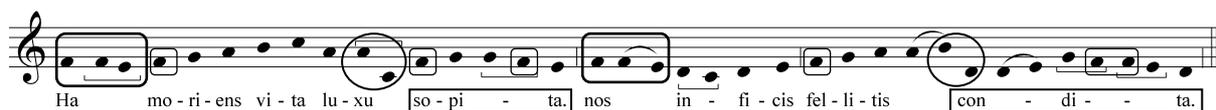
Aux motifs mélodiques qui unifient l'ensemble des cinq strophes viennent aussi s'ajouter les figures littéraires. La plus remarquable est la paronomase sur les multiples formes du verbe *labo* et des mots aux sonorités proches. C'est un motif verbal qui sous-tend tout le texte :

- strophe 1 : *labilis, labitur, labori*
- strophe 2 : *labaris, laberis*
- strophe 3 : *laberis*
- strophe 5 : *labe, labiorum*

Le refrain contribue lui aussi à la cohérence de l'ensemble du conduit. Il est entendu cinq fois et se présente comme une sorte de résumé des cinq strophes. Les mots employés renvoient directement aux différentes parties du texte :

<i>Ha, moriens vita</i>	début de la strophe 4 : <i>Hiis moriens christo sed vivis mundo</i>
<i>luxu sopita</i>	strophe 1, vers 5 : <i>in prosperis luxu dissolvitur</i>
<i>nos inficis fellitis condita</i>	strophe 4, vers 5 : <i>et salibus amaris inficis</i>

Mélodiquement, le refrain se construit en deux parties complémentaires, ne rejoignant la finale qu'à la fin de la deuxième phrase. Les deux vers commencent de la même manière, sur un *fa* orné. Cette note, la tierce du mode, sert de pôle principal à toute la mélodie de ce refrain.



Les notes de la triade *fa-la-do* sont le squelette sur lequel se construisent ces deux phrases. Le refrain se distingue ainsi des strophes qui s'inscrivent plus fermement dans la triade de la finale (*ré-fa-la*). Les deux mots qui font la rime (*sopita* et *condita*) sont écartés du reste du vers au moyen de sauts d'intervalles de sixte créant une respiration dans la mélodie (encerclés dans l'exemple). L'enchaînement des cadences (ouverte puis fermée) crée un balancement et fait du refrain une section clairement autonome.

La subtilité de l'organisation du texte et de l'élaboration mélodique emprunte plusieurs voies pour atteindre un même objectif. Que les ornements divers aient pour effet de souligner certains aspects du texte, de donner plusieurs niveaux de lecture ou

encore de synthétiser les notions importantes, tous ces efforts concourent à assurer la transmission du message, à construire pour lui un réceptacle efficace et élégant où chaque auditeur puise des éléments à méditer. La première strophe fait un usage insistant de la voie passive : *egreditur, conteritur, labitur, oritur, dissolvitur, quatitur, extinguitur*. L'Homme est ainsi déresponsabilisé de toute capacité et volonté d'agir. C'est bien là ce que le poète lui reproche, lui qui ne cherche pas à extraire son existence du cours facile, mais fragile où il se laisse glisser. Dès la deuxième strophe, la situation d'énonciation change. Les verbes sont actifs et interrogatifs. Le poète s'adresse à son auditoire à la seconde personne du singulier : *popularis, labaris, tendis, laberis, congeris* ou encore *immoreris*. Ces variations verbales entre la strophe 1 et les autres sont d'autant plus mises en valeur que les désinences sont souvent utilisées comme rimes et jouent un rôle structurel et sonore de première importance.

À la strophe 5, la conclusion sur une vision eschatologique fait écho aux méthodes du commentaire biblique. Après avoir exposé le sens moral d'un passage de l'écriture, l'exégète se doit de le mettre en perspective avec le Jugement dernier pour rendre son enseignement parfaitement édifiant⁷¹. L'exploitation du sens moral et anagogique constitue les deux derniers niveaux de la technique du commentaire biblique couramment utilisée depuis le début du XIII^e siècle. C'est, semble-t-il, ce qui se passe dans le texte du conduit avec l'intervention de cette dernière strophe. De plus, la répartition des citations ou des allusions au texte biblique permet de saisir le cheminement spirituel que le poète organise au long des strophes. La première strophe du texte présente un réseau assez dense de citations. Certaines sont très familières de Philippe le Chancelier, d'autres plus rares. L'imbrication des citations entre elles forme un réseau comparable au système des concordances utilisé pour la construction des sermons. La mise en évidence du réseau intertextuel scripturaire permet de constater la continuité de celui-ci tout au long du conduit. En effet, l'image du feu qui ne s'éteint pas que l'on voit apparaître dans les citations se rapportant à la première strophe, se retrouve à la dernière strophe de manière implicite par l'évocation de la paille. Les citations, les images et le vocabulaire empruntés à la Bible sont localisés au début et à la fin du conduit. Cette répartition n'est certainement pas anodine et se comprend

⁷¹ Henri de LUBAC, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Paris, 1959 ; Gilbert DAHAN, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval*, Paris, 1999.

parfaitement lorsqu'elle est replacée dans le contexte de la construction d'ensemble du discours.

Conduit	Texte biblique	Réf.
<p><i>O labilis sortis humane status. egreditur ut flos conteritur</i></p> <p><i>et labitur homo labori natus. flens oritur vivendo moritur.</i></p> <p><i>in prosperis luxu dissolvitur</i></p> <p><i>cum flatibus fortune quatitur.</i></p> <p><i>lux subito mentis extinguitur.</i></p> <p><i>Ha moriens vita luxu sopita ; nos inficis fellitis condita.</i></p> <p><i>Quid igitur aura te popularis. quid dignitas. quid generositas extulerit ut gravius labaris. in laqueos quos tendis labaris. dum crapulis scortisque traheris. et luxibus opum quas congeris illicite miser immoreris.</i></p> <p><i>Dum effugis fecundam paupertatem; pre ceteris ditari niteris. sed labaris in summam egestatem. cum opibus mavis diffluere quam modicis honeste vivere. quod questibus fedis efficere dum satagis amans distrahere. vel autumans tibi sufficere.</i></p> <p><i>Hiis moriens christo sed vivis mundo non proficis vita sed deficis. qui proximi casu strides secundo. reatibus indignum afficis. et salibus amaris inficis. cui detrahis quem fictis allicis blanditiis. vultuque simplicis. huic ballneum meroris conficis.</i></p> <p><i>Dum diffluis hac labe labiorum. dum solito sordescis. subito adveniet ille sanctus sanctorum. qui dupplices linguas dissiciet. a paleis grana deiciet. et steriles plantas effodiet. Ha miserum te nunc excipiet. et debitis penis te puniet.</i></p>	<p><i>quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra et numquam in eodem statu permanet. homo ad laborem nascitur</i></p> <p><i>et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose</i></p> <p><i>Ubi vermis eorum non moritur et ignis non extinguitur</i></p> <p><i>nonne lux impii extinguetur nec splendet flamma ignis eius</i></p> <p><i>homo qui blandis fictisque sermonibus [...] et procaci vultu blanditur dicens [...] blantitiis labiorum protraxit illum</i></p> <p><i>Et unguatur sanctus sanctorum</i></p> <p><i>paleas autem comburet igni inextinguibili</i></p>	<p>Jb 14, 2</p> <p>Jb 5, 7</p> <p>Lc 15, 13</p> <p>Mc 9, 43</p> <p>Jb 18, 5</p> <p>Pr 29, 5</p> <p>Pr 7, 13</p> <p>Pr 7, 21</p> <p>Dn 9, 24</p> <p>Mt 3, 12</p>

Le début d'un texte se doit en effet de s'appuyer sur l'autorité du texte sacré. La première strophe est le passage le plus métaphorique du conduit mais toutes les images sont empruntées aux Écritures. Les trois strophes qui suivent reprennent les thèmes

suggérés par les images et en développent le sens moral en relation directe avec l'auditoire. L'absence de référence biblique précise pendant tout ce passage s'explique peut-être par le désir d'une prise de parole plus personnelle et plus directe. Enfin, au moment de l'évocation du Jugement dernier, le texte biblique sous-jacent refait son apparition pour donner un poids supplémentaire au discours. L'utilisation des citations correspond donc à une réelle stratégie de construction du texte, empruntant par certains aspects aux méthodes propres à d'autres discours chargés de diffuser la parole sacrée : la prédication d'une part, qui enseigne aux fidèles comment se comporter en suivant la voie tracée par le Christ et d'autre part l'exégèse et ses méthodes d'explication plus codifiées.

Chapitre 10 :

Quo vadis quo progredieris

Les deux strophes de ce conduit⁷² sont particulièrement longues et irrégulières. Composées de 16 vers, les strophes s'organisent de la manière suivante :

8a 7b 8a 7b 6b 6c 4c 4d 4d 6e 4e 4f 4f 6b 8f 6b

Cette structure irrégulière n'est pas aussi complexe qu'il y paraît car la langue latine se construit de manière à rendre l'ensemble plus clair et accessible. Les jeux verbaux sonores et rythmiques sont nombreux et permettent assez facilement de délimiter des blocs cohérents et de partager cet ensemble en unités simples. Dès le début, les quatre premiers vers forment un groupe homogène par la forme (vers de 7 ou 8 syllabes alors que la suite se compose essentiellement de vers de 4 ou 6 syllabes), par les sons et les structures grammaticales. Dans la première strophe, ce quatrain est une succession d'interrogations. Dans la deuxième, il s'agit d'une juxtaposition de propositions relatives. Dans les deux cas, le texte fait apparaître de nombreuses répétitions dues aux récurrences des constructions grammaticales qui s'ajoutent aux assonances internes :

⁷² Voir volume d'annexes p. 489-491.

Strophe 1, vers 1-4	Strophe 2, vers 1-4
<i>Quo vadis quo progredieris usque quo progressura. quo fugis cui me deseris quo usque desertura</i>	<i>Sed tu quis es qui musitas. qui contra me gannire. qui contra [me] non hesitas iniuste superbire.</i>

Le parallélisme entre les deux strophes se poursuit dans le développement qui succède au premier quatrain. L'analogie va bien plus loin que la simple reprise de la structure des vers et des rimes. La longueur et le rythme des mots sont strictement mis en correspondance d'une strophe à l'autre. Le vers 5 des deux strophes se construit exactement sur le même modèle :

Strophe 1, vers 5	Strophe 2, vers 5
<i>mens levis mens dura</i>	<i>vas fumi vas ire</i>

Dans les deux cas, un nom monosyllabique est répété (*mens* ou *vas*) suivi d'adjectifs ou de génitifs antithétiques. Les vers 6 et 7 sont identiques dans les deux strophes : *tecum delibera / considera*. Ces deux impératifs incitent le locuteur à la vigilance et au retour sur soi. Le second verbe est le seul mot du vers. L'assonance de la rime revient donc très rapidement, donnant au groupe un rythme très dynamique qui correspond bien à l'ordre intime à l'auditeur. Ces deux vers irréguliers sont suivis d'un autre distique, parfaitement régulier cette fois puisque les deux vers sont des quadrisyllabes, jouant du parallélisme grammatical et sonore :

Strophe 1, vers 8 et 9	Strophe 2, vers 8 et 9
<i>quam facundum quam iocundum.</i>	<i>quam tumentem quam fetentem</i>

Ce dernier exemple permet de constater à quel point les deux strophes de ce conduit sont volontairement parallèles.

Les deux vers qui terminent la strophe marquent l'accomplissement de ces jeux de correspondances et d'échos entre les deux strophes. Ici, les sons, mais aussi le sens, se répondent par contraste ou similitude :

Strophe 1, vers 15 et 16	Strophe 2, vers 15 et 16
<p><i>stultum christi delusisti</i> ↓ <i>iustum proditura.</i></p>	<p><i>stulte feci quod adieci</i> ↓ <i>stulto subvenire.</i></p>

Le rythme des mots est identique (4+4, 2+4), effet renforcé par la rime interne assonante en *-i* dans les deux cas (*-isti*, *-eci*) à l'hémistiche du premier vers. L'adjectif *stultus* intervient trois fois. Là où la première strophe joue de l'antithèse de deux adjectifs placés en début de vers (*stultus* et *iustus*), la seconde reprend le premier, d'abord comme adverbe (*stulte*) puis comme adjectif. La langue latine permet en effet de jouer de la répétition lexicale tout en variant les sonorités. Philippe le Chancelier ne se prive pas ici de cette virtuosité et exploite complètement les possibilités de cette langue.

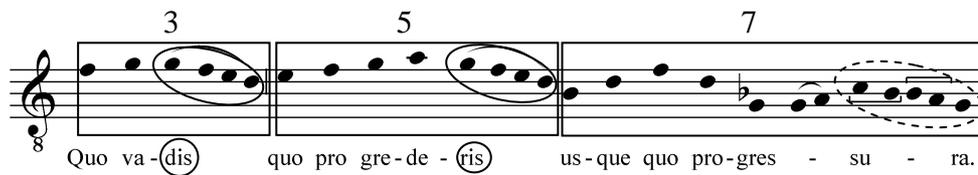
L'étude du texte permet de dégager clairement la structure globale de la strophe : les quatre premiers vers forment l'exorde. Les questions insistantes et les récurrences sonores sont une entrée en matière rhétorique qui a pour objectif de capter l'attention. L'alternance des vers (8 et 7 syllabes) et des rimes (*abab*) en fait une entité clairement marquée pour l'oreille. Les vers 5 à 14 sont un développement argumentatif de ce qui a été exposé en introduction. La structure des vers est différente des précédents. Enfin, les deux derniers vers agissent comme une conclusion qui reprend d'abord la structure de vers typique de l'introduction (8) puis du développement (6). De même, la dernière rime de la strophe (*b*) rappelle le début. Ainsi, *proditura*, le dernier mot de la strophe 1, fait écho à *progressura* (vers 2 ; on remarque également le préfixe commun aux deux verbes). À la strophe 2, *subvenire* répond à *superbire* (vers 4).

Aux cadres très rigoureux formés par le texte correspondent des figures mélodiques qui valorisent les effets poétiques avec une efficacité et une simplicité rarement égalées dans les conduits de Philippe le Chancelier. Comme les deux strophes sont structurellement très proches, les effets musicaux appliqués au texte de la strophe 1 se reproduisent généralement avec autant d'efficacité à la seconde strophe.

La mélodie des quatre premiers vers se glisse dans la structure proposée par le texte (alternance des vers de 8 et de 7 syllabes ; rimes *abab*). Deux phrases sont en effet répétées (ABAB), respectant parfaitement l'alternance des vers poétiques. La répartition des mots et de leurs sonorités est également très clairement suivie par les mouvements mélodiques. Le texte des vers 1 et 2 se présente ainsi :

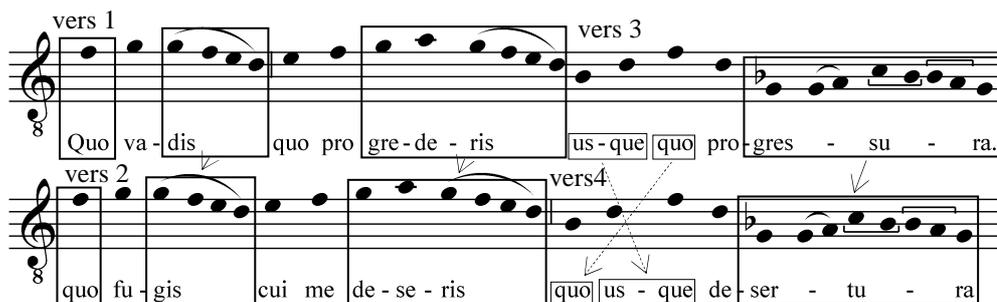
<i>quo vadis</i> (3 syllabes)]	vers 1
<i>quo progredieris</i> (5 syllabes)		
<i>usque quo progressura</i> (7 syllabes)]	vers 2

La rime interne au vers 1 et la répétition du pronom interrogatif *quo* permettent d'isoler trois membres répartis sur les deux vers. L'accroissement progressif du nombre de syllabes (3, 5 puis 7) ainsi que l'évolution du sens des verbes et des temps utilisés ménagent une progression dynamique. La mélodie souligne cette gradation en ouvrant son ambitus étape par étape. La rime interne à la fin de *quo vadis* qui sépare les deux premiers membres est chantée sur le même motif descendant que la rime finale du vers. Le même motif descendant de quatre notes est entendu transposé à la quinte inférieure à la fin du distique :



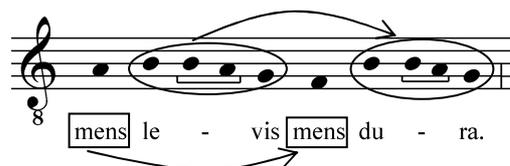
Dans ces deux vers, le mode de *sol* est d'abord présenté dans sa partie supérieure. Le motif descendant parcourt l'échelle du *sol'* à la teneur, le *ré*. La transposition finale permet à la phrase de s'achever sur la finale. En plus, d'être une mise en valeur des sons du texte, cette phrase mélodique est une exposition parfaite du mode. Le *si* bémol qui apparaît à la fin du vers 2 peut s'expliquer par la transposition exacte des intervalles du motif descendant. Il crée une ambiguïté entre le mode de *sol* et le mode de *ré* sur *sol*. Cette ambivalence de la couleur modale se retrouve à plusieurs moments du conduit.

Aux deux vers suivants (3 et 4), les sonorités récurrentes sont identiques aux vers 1 et 2 (*quo fugis cui me deseris*), si bien que la répétition mélodique produit à nouveau l'effet de mise en valeur de la rime interne et les consonances de voyelles :



Les syllabes des verbes *fugis*, *deseris* et *desertura* forment le même schéma en augmentation que les deux vers précédents. La figure correspondant aux vers 1 et 2 est donc toujours valable. L'expression *usque quo* du vers 2 devient *quo usque* au vers 4. Cette inversion des mots se fait entendre sur un dessin mélodique très simple de tierces ascendantes successives qui se distingue du style très conjoint des autres dessins mélodiques. Le chiasme littéraire est donc mis en évidence car il est placé sur des notes qui contrastent avec le reste et mettent le texte en avant. Ce début de conduit présente donc une ouverture très claire, où les questions rhétoriques du poème sont renforcées par la présence de la musique. La fonction d'exorde de ce quatrain est accentuée par la présentation du mode et les répétitions judicieuses de motifs. Lorsque commence la deuxième strophe de texte, ces deux phrases mélodiques sont réentendues. Cette fois, l'effet est moins marqué car les vers ne sont pas organisés comme à la strophe 1. La répartition des groupes de mots ne correspond pas exactement et le motif descendant au milieu de A ne tombe pas à la césure rythmique du vers : *Sed tu quis es qui musitas*.

Le vers cinq est une invocation aux locuteurs intervenants dans les deux strophes. *Mens* pour la première et *vas* pour la seconde sont deux manières courantes de désigner l'âme et le corps. Le conduit est donc un dialogue où chacune de ces deux puissances adresse à l'autre un certain nombre de reproches. Ces deux vers sont très strictement parallèles et la mélodie rend encore plus lisible la figure en utilisant le même motif sur les adjectifs ou génitifs.



Les vers 6 et 7 sont communs aux deux strophes et commencent une phrase qui se termine au vers 12. Les deux verbes à l'impératif *delibera* et *considera* rimant entre eux se terminent par un même mouvement mélodique très simple qui valorise la consonance :



Dans la strophe 1, le verbe à l'impératif *considera* est suivi des trois propositions :

tecum delibera considera → *quam facundum*
 → *quam iocundum*
 → *quanto dispendio de gaudio subduxisti*

Les deux propositions parallèles (vers 8 et 9) sont chantées sur deux courtes phrases identiques. Le même dessin mélodique a été entendu au début du passage sur *tecum* :

La troisième proposition, plus longue (vers 10, 11 et 12), est plus expansive. Elle semble commencer par le même motif transposé à la quarte supérieure, mais s'en écarte pour allonger la phrase :

Ce vers fait entendre la note la plus aiguë du conduit (*si'* bémol). Elle est donc un pic d'intensité, préparé par les vers précédents, comme une surenchère aux deux propositions antérieures. La mélodie revient pourtant se terminer sur la teneur (*ré*), tout comme les deux vers précédents. Les deux vers qui complètent la proposition se posent successivement sur *do* puis *si* bémol :

Après le *climax* du vers 10, la mélodie descend par étapes, profitant de l'impulsion. L'ambitus occupé par ces trois vers est exceptionnellement large : il va du *si'* bémol au *fa*, soit une onzième. Cette musique est donc destinée à être interprétée par des chanteurs à la voix agile et au registre large.

Les deux vers qui suivent (vers 13 et 14) terminent la partie centrale qui correspond au développement. Une première cadence conclusive marque la fin de cette articulation du discours :

vers 13 et 14

quod ce - pi - sti — non e - xe - cu - tu - ra.

Le début du vers 14 met en valeur la négation *non* au moyen du saut de quinte ascendant qui suit. Le sens de la phrase et sa valeur négative sont accentués par le dessin mélodique qui joue des hauteurs pour faire entendre les mots nécessaires à la bonne intelligibilité du texte.

Les vers 15 et 16 forment la conclusion de la strophe. Ils se terminent tous deux sur la finale. Avec le vers 14 qui clôt le développement, il y a donc trois vers successifs qui s'achèvent sur la finale, ce qui annonce clairement la fin de la strophe. La formule cadentielle du vers 16 est identique à celle du vers 14 :

vers 14 vers 15

non e - xe - cu - tu - ra. stul-tum chri - sti de - lu - si - sti

vers 16

iu - stum pro - di - tu - ra.

La fin du développement et la conclusion ultime sont donc identiques, tant par la mélodie que par la sonorité des rimes (*-tura*). La structure très didactique de l'ensemble du texte, obéissant à une architecture rhétorique ferme, est donc complétée par les moyens mélodiques qui soulignent les articulations des vers, des phrases et des parties.

Ce conduit est une dispute du corps et de l'âme. Il n'est pas le seul essai de Philippe le Chancelier dans le genre du dialogue allégorique mis en musique⁷³. L'opposition du corps et de l'âme est un thème évoqué à plusieurs reprises dans les conduits moraux. Il apparaît dans plusieurs compositions sous forme d'un discours ou d'une prise de parole, mais rarement aussi évidemment sous la forme d'un dialogue.

⁷³ Notamment *Aristippe quamvis sero* (F, f°416), *Crux de te volo conqueri* (F, f°438), *Quisquis cordis et oculi* (F, f°437v).

Dans *Quo vadis quo progredieris*, la parole est distribuée entre les deux locuteurs allégoriques avec une grande équité. Le parallélisme frappant entre les deux strophes témoigne du partage égalitaire alors que dans les autres conduits sur le même sujet, c'est l'âme qui détient la parole et qui accable le corps de reproches⁷⁴.

L'intervention du corps commence par une suite de questions dont la première reprend l'interrogation des apôtres au Christ : *Dicit ei Simon Petrus Domine quo vadis respondit Iesus quo ego vado non potes me modo sequi sequeris autem postea* (Jn 13, 36). Tous les verbes expriment le déplacement et la fuite vécue comme un abandon par le corps. L'accumulation des questions et l'effet d'accroissement dirigent le discours jusqu'au vers 5 où le *mens* est présenté comme la principale puissance de l'âme. Dans un autre conduit, le *mens* est aussi présenté comme le siège des actes qui se détournent de la voie juste⁷⁵. L'invitation au retour sur soi qui apparaît dans les deux strophes (vers 6 et 7 : *tecum delibera / considera*) est, elle aussi, une formulation familière à plusieurs conduits du Chancelier. La forme verbale impérative *considera* se retrouve dans *Ad cor tuum revertere* (n°3, début de la strophe 2) ou encore dans l'incipit de *Homo considera* (n°15).

La réponse de l'âme (strophe 2) se place dans un rapport d'opposition dialectique dès le début de la strophe :

*Sed tu quis es qui musitas.
qui contra me gannire.
qui contra [me] non hesitas*

Le ton et les formes de la dispute sont ainsi clairement exprimés et l'auditeur sait, par ces marques d'opposition, que le locuteur a changé. L'âme reproche au corps son orgueil. Alors qu'il n'est qu'un réceptacle (*vas*), le corps outrepassé son état en agissant sans considération. L'âme se voit obligée de dominer le corps par la contrainte. Cette domination contrainte se trouve déjà formulée dans *Homo natus ad laborem*, où l'âme se plaint de ne pouvoir agir selon les principes du Bien. La force du conduit *Quo vadis quo progredieris* est de présenter une forme synthétique et très organisée de l'opposition dialectique traditionnelle entre le corps et l'âme.

⁷⁴ Voir analyse de *Homo natus ad laborem/ tui status*, n°1, p. 130.

⁷⁵ Voir le conduit *O mens cogita*, n°16, p. 273.

Chapitre 11 :

Homo qui semper moreris

La structure poétique de ce conduit⁷⁶ est très régulière et homogène. Les quatre strophes du manuscrit F obéissent aux mêmes règles poétiques. Chacune comporte huit octosyllabes. La forme est remarquablement équilibrée puisque le chiffre huit régit à la fois la longueur et le nombre des vers. Le schéma des rimes est identique pour toutes les strophes : *ababaaab*. La strophe est donc partagée par les sonorités des rimes en deux quatrains (*abab aaab*), répartition que suivent les groupements sémantiques et grammaticaux dans la plupart des cas. Les assonances des rimes sont nouvelles pour chaque strophe et variées sur l'ensemble du conduit :

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4
<i>-eris</i>	<i>-ilis</i>	<i>-eat</i>	<i>-io</i>
<i>-ie</i>	<i>-itas</i>	<i>-ia</i>	<i>-ime</i>

Les marques du discours oral sont particulièrement présentes dans ce conduit. La parole au discours direct qui prend à partie l'auditoire survient dès l'incipit *Homo qui semper moreris*. Cette adresse est reprise aux vers suivants par l'anaphore du pronom *qui*. Tout le premier quatrain se rapporte à l'apostrophe initiale. Après cet appel

⁷⁶ Voir volume d'annexes p. 493-495.

expressif, commence une succession de questions. L'accumulation des questions est un procédé oratoire souvent utilisé dans les conduits comme dans d'autres genres de discours qui cherchent à atteindre et faire réagir un public. La deuxième strophe fonctionne de la même manière. L'impératif *dic*, répété à deux reprises, prend l'Homme à partie (*Dic homo...dic*). Le second quatrain se compose lui aussi d'une succession de questions (*quid... quid...*). L'énonciation verbale à la deuxième personne du singulier ne varie pas d'un bout à l'autre du conduit. L'utilisation répétitive du pronom personnel permet d'insister sur l'auditeur destinataire des reproches formulés tout au long du texte. Les éléments poétiques caractéristiques du conduit moral sont ici tous rassemblés.

Seules deux strophes musicales accompagnent ces quatre strophes poétiques. Dans la source F, les strophes 3 et 4 sont notées sans musique à la suite des portées des deux strophes précédentes. On suppose donc que les strophes 3 et 4 sont à chanter sur la mélodie des deux premières. Le manuscrit de Florence est la seule source musicale pour ce conduit. Le manuscrit BnF fr. 146 du *Roman de Fauvel* ne nous transmet en effet que les strophes 1 et 3. L'unique strophe mélodique est complètement différente et le texte fait l'objet de quelques adaptations, notamment dans la désignation du destinataire des reproches. Le conduit commence effectivement par le vers « *Fauvel qui iam moreris* ». Une strophe n'apparaissant pas dans les autres sources textuelles est ajoutée :

*Homo quem humus genuit
ab humo nomen retinet
quem nutrix humus tenuit
et in humum post desinet.
quid ergo tibi placuit
errare cum non decuit ?
hoc cor meum retinuit
et in presenti retinet.⁷⁷*

Cette strophe est très probablement postérieure à la composition de Philippe le Chancelier. Cependant, le jeu de mots entre *homo* et *humus* n'est pas sans rappeler d'autres conduits du même auteur, par exemple le refrain du conduit *Cum sit omnis caro fenum* (n°18) :

*Terram teris terram geris
et in terram reverteris
quid de terra sumeris⁷⁸*

⁷⁷ Traduction : « Homme que la terre engendra, ton nom garde de cette terre, ce que tient la terre nourricière et qui se termine dans la terre. Pourquoi donc te parait-il bon à toi-même de te tromper alors que rien ne convient ? Tout cela, mon cœur le retenait et pour le moment le retient. »

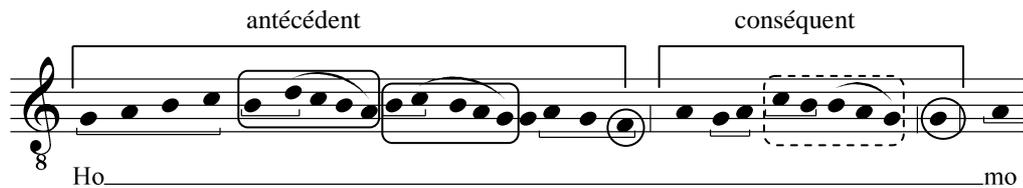
⁷⁸ Voir analyse p. 299.

Les deux strophes mélodiques sont pourvues de mélismes conséquents, sur la première syllabe mais également tout au long du texte :

Strophe 1	Strophe 2
<p><u>H</u>omo qui <u>se</u>mper <u>mo</u>reris qui <u>di</u>fflu<u>is</u> <u>co</u>tid<u>ie</u>. qui scis quod <u>he</u>ri <u>fu</u>eris <u>ma</u>lus et <u>pe</u>ior <u>ho</u>die. <u>cu</u>r <u>o</u>culos non <u>ap</u>eris. quid vite viam <u>de</u>seris. et ebrius <u>eff</u>iceris <u>in</u>anis <u>fu</u>mo <u>gl</u>orie.</p>	<p><u>D</u>ic homo <u>re</u>s <u>in</u>stab<u>il</u>is. dic <u>uni</u>vers<u>a</u> <u>va</u>nitas. tu cum non sis <u>mu</u>tabilis sed <u>ip</u>sa mutabilitas. <u>quid</u> te <u>pu</u>lvis sic <u>st</u>abilis. ac si res esses <u>st</u>abilis. <u>quid</u> te <u>dile</u>ctat <u>fr</u>agilis carnis et vite <u>vil</u>itas.</p>

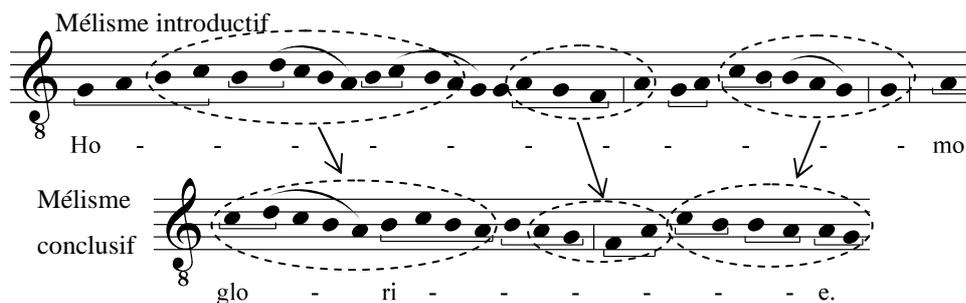
Les mélismes longs de plus de huit notes (surlignés en gris) ou de 4 à 8 notes (en gras) sont plus nombreux dans la première strophe. Les courts mélismes de 3 ou 4 notes (syllabes soulignées) sont répartis en proportions égales dans les deux strophes.

Le mélisme introductif présente très clairement le mode de *sol* :



Il se compose de deux parties inégales, l'une se reposant sur une cadence ouverte (*fa*) et l'autre sur la finale, créant une relation de type antécédent-conséquent. Les motifs descendants successifs dans la première partie forment une *gradatio* de deux termes. Le dernier est repris dans la deuxième partie (encadré en pointillés ci-dessus).

Le mélisme final de cette même strophe, sur le mot *glorie* emprunte sensiblement le même trajet mélodique, permettant ainsi d'introduire et de conclure la strophe 1 en écho, de manière simple et claire :



Ces mélismes ont une fonction structurelle importante. Ils permettent de présenter le mode et matérialisent par les sons les limites de la première strophe. Les enjeux sont différents lorsque survient la seconde strophe. La valeur structurelle disparaît au profit d'une fonction plus proprement ornementale. En effet, la *cauda* du début de la seconde strophe présente une mélodie qui n'est qu'un long ornement autour de la quarte du mode, le *do* :

Strophe 1
vers 1

Dic ho-mo

dic u-ni-ver - sa va-ni - tas.

Le *do* se repose sur le *ré*, la teneur du mode, sur le deuxième mot du vers, *homo*. Ce mouvement du *do* au *ré* se retrouve au vers suivant, alors même que le texte joue sur l'anaphore de l'impératif *dic*. Le vers 2 résume le précédent puisqu'on y retrouve le même aspect statique et la montée au *fa* identique à celle du mélisme. Ces deux vers forment une entité à la fois textuelle par l'anaphore du verbe et mélodique par la ressemblance du matériau. Ainsi, l'Homme (*homo*) et la vanité (*universa vanitas*) apparaissent comme deux concepts de valeur égale, idée que le conduit ne cesse de développer. À la fin de la strophe, un système similaire est mis en place pour montrer la correspondance entre la chair (*carnis*) et la vulgarité (*vilitas*) :

Strophe 2, vers 8

car-nis et vi - te vi - li - tas.

Le court mélisme sur *carnis* commence par un motif de broderie sur *do* et *ré* puis se termine vers l'aigu (mouvement ouvert). Le mot *vilitas* commence de la même manière mais rejoint la finale *sol* (cadence close). Les deux mots sont séparés par un court passage mélodique dans un registre plus grave, autour de la finale.

D'autres mélismes viennent fleurir le texte en cours de strophes. Dans la première, le cinquième vers commence par une petite *cauda* sur l'adverbe interrogatif *cur*. Ce mélisme, en plus de mettre en valeur la démarche inquisitrice du poète, permet

de délimiter les deux quatrains qui composent la strophe. Il est immédiatement suivi, dans le même vers, d'un autre mélisme sur le mot *aperis* qui marque une progression vers l'aigu.

Dans la strophe 2, le seul mélisme conséquent interne à la strophe est placé au début du vers 7, encore une fois pour marquer l'interrogation, sur l'adverbe *quid* lors de sa répétition (vers 5 : *quid te pulvis...* ; vers 7 : *quid te delectat...*). Le mélisme permet de concrétiser l'effet d'accumulation de la répétition. Il fait écho à la *cauda* introductive de cette strophe 2, placée sur l'impératif *dic*. Les deux commencent et s'achèvent sur la même note, le *do*, mais le premier explore la partie supérieure du mode tandis que le second rejoint la finale par des mouvements descendants :

Strophe 2,
vers 7

quid _____ te de - le - ctat

De plus, *dic* et *quid* sont, du point de vue sonore, parfaitement équivalents, *quid* étant le palindrome de *dic*. L'unité sonore de la strophe et sa cohérence structurelle sont assurées ici par la répartition et la tournure des mélismes. Le rôle et l'importance des *caudae* dans ce conduit peuvent donc se comprendre selon différents niveaux d'interprétation qui répondent à des impératifs multiples : mettre en valeur l'interrogation, la répétition, uniformiser le discours et clarifier sa structure.

Les mélismes de longueur moyenne sont également utilisés comme marqueurs sonores pour faire entendre les rimes. En effet, toutes les fins de vers de la strophe 1 sont ornées d'un motif descendant de trois à six notes sur la syllabe pénultième ou antépénultième :

vers 1 vers 2 vers 3 vers 4

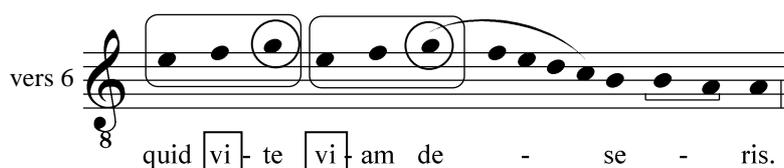
mo - - - re - ris co - ti - di - e. fu - e - ris ho - di - e.

vers 5 vers 6 vers 7

non a - pe - - - - ris. de - se - ris. ef - fi - ce - ris

Les vers se terminent soit sur la finale (vers 1, 4 et 7) ou sur les notes de la triade du mode (*si* : vers 2 et 3 ; *ré* : vers 5). Seul le vers 6 se termine sur un *la* et non sur une des notes de la triade *sol-si-ré*. La rime de ce sixième vers est la seule exception aux

assonances alternées du schéma : *abab aab*. La différence de cadence mélodique est donc un moyen d'appuyer cette variation du texte et de donner un relief particulier à ce vers. Il est en effet le deuxième élément d'une succession de vers interrogatifs (vers 5 : *cur ?* ; vers 6 : *quid ?*). Le vers précédent a été marqué par deux mélismes, sur la première et la pénultième syllabes, qui ont progressivement conduit le registre vers l'aigu. Le vers 6 est donc une ultime surenchère, comme le montre aussi l'utilisation des hauteurs. L'octave du mode (*sol'*) y est en effet atteinte pour la première fois dans le conduit.



Le *sol'* survient deux fois consécutives dans un motif ascendant répétitif de trois notes dont l'intensité est encore renforcée par l'allitération du texte (*quid vite viam deseris*) qui rappelle la célèbre formule de l'Évangile de Jean : *Ego sum via et veritas et via*⁷⁹. Après ce pic d'intensité, la strophe peut s'acheminer vers la conclusion. Le vers 7 reprend approximativement le vers 6 mais le transpose à la tierce inférieure et s'achève sur la finale. Le dernier vers de la strophe 1 est une succession de motif tournant autour de la finale.

La strophe 2 marque elle aussi la rupture de l'alternance des rimes des vers 5 et 6 de manière très évidente :

*quid te pulvis sic stabilis.
ac si res esses stabilis.*

La rime riche formée par la répétition du mot *stabilis* insiste sur la subtilité du schéma des rimes tout en servant les intensions moralisatrices du poète. Celui-ci explique justement que la stabilité et la solidité manquent à l'Homme. La répétition appuyée du mot *stabilis* est un effet pour renforcer le sens et accabler l'Homme de cette absence de stabilité. Le sens du mot est d'autant plus fort que son antonyme *instabilis* apparaît à la rime du vers 1 et que des termes antithétiques sont utilisés avec insistance dans les vers précédents (strophe 2, vers 3 et 4) :

*tu cum non sis mutabilis
sed ipsa mutabilitas.*

⁷⁹ Jn 14, 6.

L'opposition est d'autant plus significative que la négation *non* du vers 3 est chantée sur la note la plus aiguë du conduit, un *la'* :

Strophe 2 vers 3

tu cum non sis mu-ta - bi - lis

Aux vers 5 et 6, les deux occurrences de *stabilis* correspondent à deux cadences ; l'une ouverte puis l'autre close ce qui continue de mettre ces deux termes en écho et de lier le distique :

Strophe 2

vers 5 vers 6

ouvert clos

quid te pul - vis sic sta - bi - lis ac si res es - ses sta - bi - lis.

La rime interne entre *pulvis* et *stabilis* est soulignée par la mélodie qui emprunte un court mélisme descendant sur la première syllabe de ces deux mots. Une fois encore, ce sont les deux termes exprimant les éléments contraires (la poussière instable et l'impression de solidité que l'Homme a de lui-même) qui ressortent à l'audition grâce aux dessins mélodiques.

Comme à la strophe 1, les rimes de la strophe 2 sont toutes ornées d'un motif descendant dont l'effet s'ajoute aux récurrences sonores pour faire entendre la fin des vers et la structure poétique du texte. Les mots choisis constituent ainsi une trame cohérente qui résume l'idée forte de la strophe. Par exemple, les rimes de la strophe 2 sont : *instabilis*, *vanitas*, *mutabilis*, *mutabilitas*, *pulvis* (rime interne), *stabilis* (deux fois), *fragilis*, *carnis* (rime interne), *vilitas*. Les noms et adjectifs placés en fins de vers constituent une trame qui resserre l'attention de l'auditeur sur l'idée principale, lui faire prendre conscience de son immense faiblesse.

Le ton du texte est d'un pessimisme particulièrement marqué. Le mépris du monde, thème souvent repris par Philippe le Chancelier, est ici présenté selon ses positions les plus sévères. Les éléments négatifs sont souvent aggravés, comme pour accabler davantage l'Homme de sa propre noirceur :

*tu cum non sis mutabilis
sed ipsa mutabilitas.*

Les indicateurs temporels s'accroissent dans le début de la première strophe :

*Homo qui **semper** moreris
qui diffluit **cotidie**.
qui scis quod **heri** fueris
malus et peior **hodie**.*

La condition mortelle de l'Homme est présentée à la fois dans sa dimension éternelle et irréversible (vers 1 et 2), ainsi que dans un mouvement progressif qui ne va qu'en s'aggravant jour après jour (vers 3 et 4). La vision de la vie humaine ne permet aucun espoir d'amélioration.

L'Homme est seul responsable de son malheur et de l'irréversibilité de sa condition déplorable. Il n'est pas aveugle mais se refuse à ouvrir les yeux (strophe 1 : *cur oculos non aperis*, strophe 3 : *Non vides quod...*). Il est ivre par sa faute (strophe 1 : *ebrius*). Toutes les choses qui, pendant cette vie, ont un prix, la chair, la gloire et la richesse, n'auront aucune incidence lors du Jugement. Tout cela n'est que paille (*fenum carnis*, strophe 3), fumée (*fumo glorie*, strophe 1), chose de passage (*nam res est transitoria*, strophe 3 ou *Te brevis delectatio*, strophe 4). Tous ces thèmes et ces images sont couramment développés par Philippe le Chancelier et dans les textes relevant de la tradition du *contemptus mundi*. Ces lieux communs d'origine biblique pour la plupart sont si connus que seule l'évocation d'un mot peut faire apparaître un réseau de citations bibliques et de textes qui développent le thème du mépris du monde. Dans d'autres conduits, Philippe joue avec ces réseaux, les développe et les entrecroise⁸⁰. Ici, il s'en tient à l'allusion.

Aucune vision eschatologique positive ne vient éclaircir la fin du texte et donner l'espoir d'une amélioration possible. Le Jugement dernier est évoqué en fin de conduit, comme c'est très souvent le cas chez Philippe le Chancelier. Élément original de ce poème, le Jugement n'est pas seulement une menace ou un terme annoncé. Il semble aussi que l'enjeu en soit déjà fixé, à la défaveur de l'Homme, bien entendu : *hac die peremptoria* (strophe 3). Le Jugement dernier apparaît comme un commerce dans lequel l'Homme est le pire des marchands (*mercator pessime*) car il se fourvoie sur la marchandise qu'il traite (*turpi mercimonio*, strophe 4). L'unique référence scripturaire développée survient à la fin de la dernière strophe et s'intègre dans cette métaphore du commerce. Il s'agit du passage de la Genèse narrant le marchandage d'Esau et de Jacob

⁸⁰ Voir par exemple l'analyse de *Cum sit omnis caro fenum* (n°18), p. 300.

qui négocient la nourriture et le droit d'aînesse⁸¹. Il s'agit encore une fois d'un exemple de marché inique. Par cette importante présence du commerce et de ses agents, les *mercatores*, Philippe le Chancelier se fait observateur sévère de la société⁸². Les valeurs de ces mauvais marchands critiqués dans le conduit sont également celles d'une nouvelle société urbaine dans laquelle la noblesse (*sit nobilis vel sordeat*, strophe 4) devient moins utile pour accéder au pouvoir que la richesse (*hoc dives vel egeat*, strophe 4). Ce conduit sait donc parfaitement mêler les lieux communs hérités des âges monastiques, voués à la déploration intemporelle de la condition humaine, avec les conditions de vie contemporaine et les préoccupations nouvelles d'un certain milieu parisien.

⁸¹ Gn, 25, 29-34 : *Da mihi de coctione hac rufa [...] et sic accepto pane et lentis edulio comedit et bibit.*
En échange d'un bol de lentilles, Jacob obtient le droit d'aînesse de son frère Esau.

⁸² On retrouve aussi des références au monde du commerce et des marchands dans le conduit *Quid ultra tibi facere*, n°4, voir analyse p. 167.

Chapitre 12 :

Bonum est confidere

Le conduit *Bonum est confidere*⁸³ se compose de trois strophes poétiques irrégulières : 19 vers pour la première, 20 pour la seconde, 15 pour la troisième. L'organisation interne (longueur des vers et rimes) est elle aussi sujette à des variations qu'aucune logique structurelle apparente ne semble régler :

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

Les vers peuvent être heptasyllabiques (il y en a 27 sur l'ensemble du poème) ou octosyllabiques (18). Dans la première strophe, cette alternance de vers de sept et huit syllabes est variée par l'utilisation de vers beaucoup plus courts, des quadrisyllabes. Les heptasyllabes sont fortement majoritaires dans les deux premières strophes alors que les octosyllabes prennent très clairement le dessus dans la troisième. Cet allongement global de la longueur des vers à la troisième strophe peut ainsi compenser le fait qu'elle soit plus courte que les deux précédentes (15 vers au lieu de 19). En terme de durée, ou de nombre total de syllabes, cette dernière strophe n'est pas très écourtée par rapport

⁸³ Voir volume d'annexes p. 497-500.

aux deux autres. De même, le langage mélodique y est plus mélismatique, ce qui est encore un moyen d'allonger sa durée. La généralisation des octosyllabes à la fin du conduit installe une certaine régularité. Cet apaisement souligne un changement de ton dans le texte par l'évocation des Béatitudes (*O beatus, beati qui*). Ces quelques considérations montrent que la structure, tout irrégulière qu'elle soit, n'en est pas pour autant dénuée d'une organisation qui se fonde sur des critères liés à la perception de l'ensemble dans le temps et s'adapte au sens du texte.

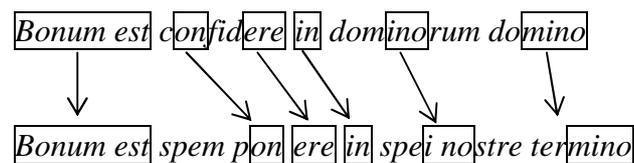
L'enchaînement des rimes est assez déroutant. Le poète semble avoir recherché la richesse et la variété sonore, comme en témoigne le nombre important des terminaisons différentes pour chaque strophe (entre 7 et 8 sonorités). Rimes suivies et embrassées se mêlent et délimitent souplement des blocs de deux, trois ou quatre vers :

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3
-ere -ino -ere -ino -entia -entia -cipis -cipis -cipis -cipis -ere -atum -atum -acta -acta -ere -uum -uum -ere	ulo -itus -ulo -atur -atur -itus -entium -entium -ali -ali -issimo -issimo -erit -eam -eam -erit -ea -abit -abit -ea	-orde -orde -inat -inat -ata -ata -iunt -iunt -ino -ino -icant -ibus -icant -icant -ibus

Dans la première strophe, la rime *-ere* du verbe à l'infinitif réapparaît régulièrement, balisant ainsi le flot du texte par un repère fixe : *confidere, ponere, aggere, corrigere, vescere*. Si les sonorités des autres rimes sont variées, certaines sont tout de même suffisamment proches pour que l'oreille les mette en relation. De cette manière, les rimes *-entia* et *-atum* sont un écho légèrement déformé des rimes *-acta* et *-uum* quelques vers plus loin. Il est également remarquable que les microstructures en rimes

croisées se placent de manière privilégiée au début ou à la fin de la strophe. La partie centrale est plus simplement composée de rimes suivies, comme pour ne pas saturer l'oreille au moment où elle risque de se perdre. De ce point de vue aussi, la dernière strophe se distingue des deux précédentes par sa plus grande régularité puisque les deux tiers des rimes sont suivies deux à deux. L'apparition d'un schéma plus complexe à la fin de la strophe et en conclusion du conduit montre combien le jeu des rimes et le miroitement des sons sont savamment utilisés pour livrer à l'oreille matière à jouer et à cogiter. Les passages les plus importants du point de vue rhétorique (introductions et conclusions des strophes, transitions) sont ainsi signalés et mis en relief par le jeu littéraire.

Cette organisation formelle et sonore savante si l'on considère sa globalité, est souvent justifiée dans le détail par des effets poétiques à petite échelle, souvent sur deux vers successifs. L'enchaînement des rimes et des rythmes permet de constituer des petites unités de deux, trois ou quatre vers, fortement cohérentes tant du point de vue du son que de celui du sens. Le premier quatrain donne l'exemple d'un parallélisme parfait :



L'anaphore de *Bonum est* et les similitudes du rythme (même nombre de syllabes entre *domino* et *termino*) et des sons installent dès l'ouverture un cadre temporel et sonore stable, rassurant. Les jeux sonores internes aux vers ou agissant d'un vers à l'autre s'ajoutent aux miroitements sonores déjà mis en place par les éléments traditionnels de la poésie rythmique (rime et rythme). Le texte biblique cité dans cet incipit, le psaume 117, 8-9, ne peut échapper à l'auditeur :

bonum est confidere in Domino quam confidere in homine
bonum est sperare in Domino quam sperare in principibus

Les transformations appliquées au texte du conduit ont pour effet d'accentuer le parallélisme déjà présent dans le psaume. La plénitude qui se dégage de ces quelques vers convient parfaitement à l'idée de confiance prônée par le texte. La solidité inébranlable de la foi est placée en exergue comme pour mieux combattre les erreurs que les Hommes commettent dans leurs actes.

La figure de l'anaphore est utilisée à plusieurs reprises dans le courant du poème mais elle peut produire différents effets. Dans l'exemple ci-dessus, elle apporte un cadre et une stabilité au discours. Dans d'autres cas, l'anaphore cherche plutôt à provoquer la saturation par l'accumulation. Dans la deuxième strophe par exemple, la répétition de la conjonction *ubi* suivie d'un mot de deux syllabes (*locus*, *stridor* et *pena*) permet de mettre en valeur l'énumération des châtiments infernaux donc de rendre le passage plus édifiant :

ubi locus flentium
ubi stridor dentium.
ubi pena gehennali

La lassitude de la répétition est cependant évitée car le troisième vers utilise une rime différente des deux précédents et comporte huit syllabes au lieu de sept. Le sens et l'effet de l'accumulation anaphorique sont renforcés par cette figure d'accroissement donnant plus de poids au dernier mot *gehennali*. Quelques vers plus loin, c'est l'usage répété du superlatif, ajouté à l'anaphore, qui crée l'hyperbole :

in die novissimo.
in die gravissimo.

La langue poétique fait donc un usage abondant de ces figures décrites dans les *artes poeticae*⁸⁴. Loin d'être une série d'ornements gratuits, les *colores* du texte produisent des effets sonores utiles à l'édification de l'auditeur. Ainsi entendu, le message formulé par le poète est organisé en un système sonore qui procure le plaisir par sa variété et sa subtilité. Ajoutée à un texte d'une telle virtuosité, la mélodie est, pour sa part, bien moins flamboyante en apparence. Elle est en mode de *ré* authentique et se construit à partir de formules mélodiques assez communes sur l'ambitus de l'octave. Pourtant, l'écriture mélodique n'en est pas moins virtuose à sa façon, dans sa capacité à servir le texte.

La longueur du texte, son irrégularité structurelle et sa richesse sonore représentent certainement une difficulté pour l'invention mélodique. En effet, les procédés mélodiques sont renouvelés pour servir au mieux les intentions si remarquables du texte. La mélodie s'adapte donc aux inflexions de la langue poétique par le déploiement d'un style relativement syllabique et l'adéquation constante des phrases musicales aux vers. Les deux premières strophes sont principalement

⁸⁴ Voir partie III, p. 330.

syllabiques et les monnayages n'excèdent que très rarement trois notes. En revanche, le langage mélodique de la troisième strophe est plus fleuri, compensant ainsi le fait que cette strophe comporte moins de vers que les deux autres.

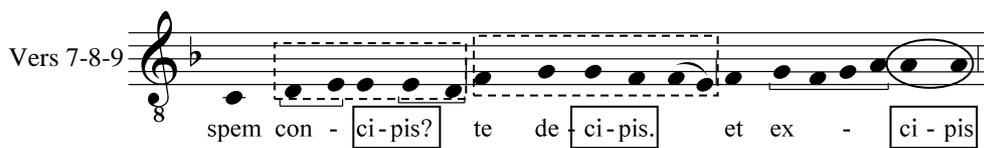
D'un point de vue rhétorique, le début d'un discours, quel qu'il soit, doit placer l'auditeur dans de bonnes dispositions d'écoute et de compréhension. Pour ce faire, il convient d'utiliser un langage clair et d'annoncer les éléments qui encadreront la suite du discours. Dans le cas d'une pièce musicale, la modalité est l'un des principaux vecteurs par lequel s'organise le « discours » mélodique. Il est donc judicieux, dans cette perspective, d'énoncer clairement le cadre modal de la composition dès son introduction. La première moitié de cette strophe s'organise entièrement autour des notes principales du mode, c'est-à-dire la finale *ré* et les notes de sa triade, *fa* et *la*. Les quatre premiers vers exploitent la quinte descendante *la-ré* et se terminent sur la finale :

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

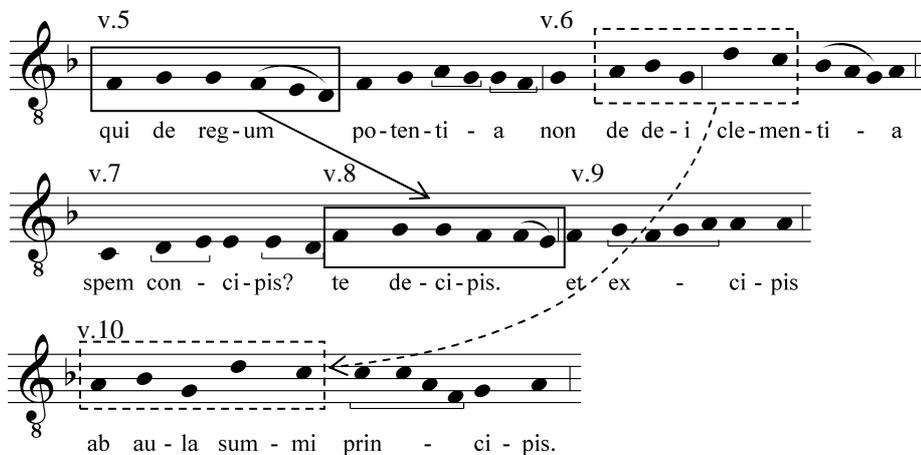
La même phrase mélodique est répétée deux fois pour se conformer à la structure du texte (l'anaphore de *bonum est* et la structure alternée *7a 8b 7a 8b*), mais aussi pour laisser le temps à l'oreille de s'imprégner du cadre modal. Les verbes à l'infinitif (*confidere* et *ponere*) sont placés sur une cadence sur la finale que l'on retrouve de manière presque identique à la fin des vers 2 et 4. Les rimes sont ainsi clairement distinctes par l'appui d'une cadence sur la note principale du mode. La ressemblance sonore et l'identité rythmique des deux derniers mots des vers 2 et 4 (*domino* et *termino*) sont soulignées par la broderie de la finale. La notation musicale insiste en utilisant une ponctuation placée avant le mot. La redondance sonore du deuxième vers : *dominorum domino* et le jeu d'alternance des voyelles à l'intérieur du mot (*dominorum domino* et au vers 4 *spei nostre termino*) sont inscrits dans un dessin mélodique de forme symétrique, ascendant sur le premier *o* et descendant sur le second. La broderie finale apparaît comme une simplification du dessin mélodie énoncé juste avant :

in do-mi-no-rum do-mi-no.
in spe-i nos-tre ter-mi-no.

Après ce quatrain introductif, la mélodie se construit à partir d'un matériau presque minimaliste et souvent redondant. Le vers 5 se compose d'un mouvement mélodique très simple qui tourne autour du *fa*. La mélodie du vers 6 s'élargit sur la quarte *la-ré'* et exploite la partie supérieure de l'échelle. L'élargissement du registre se fait de manière abrupte sur le dernier mot du vers, *clementia*, se reposant sur une cadence ouverte, la première du conduit. Les trois quadrisyllabes qui suivent ne forment qu'une seule phrase composée de trois éléments équivalents par la taille mais organisés en forme de gradation par la hauteur des notes, aboutissant encore une fois sur la quinte du mode :



L'intention poétique qui est de faire de ces trois vers un ensemble cohérent est parfaitement rendue par la phrase mélodique. Le motif central de cette progression que l'on entend au vers 8 est inspiré du début du vers 5. Le vers 10 quant à lui, reprend une bonne partie du matériel mélodique du vers 6, notamment le saut de quinte ascendant :



Les vers 5 à 10 forment donc un groupe pourvu d'une forte cohérence mélodique par la répétition de motifs de part et d'autre du passage. Il s'agit également d'une seule et même phrase poétique. Le compositeur suit donc les groupes que lui dicte la compréhension du texte.

Les vers 11 à 13 sont eux aussi très savamment organisés. Le vers 11 reprend la broderie déjà entendue plusieurs fois, au premier vers puis au vers 3 (*bonum est*). Cette allusion mélodique au début se complète de la reprise sonore de la rime *-ere* (*aggere*) que l'on retrouve à des moments importants de la strophe. Les deux vers

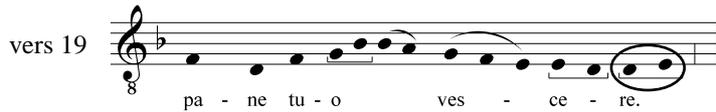
suivants reprennent la broderie, mais en la transposant au degré inférieur et en l’allongeant à chacune de ses apparitions (encadrés dans l’exemple) :

Le vers final de ce tercet (vers 13) est identique aux vers 8 et 9 réunis, eux-mêmes éléments mélodiques d’une progression tripartite. Il faut aussi signaler que les mots *aggere* et *exaggeras* sont placés sur des motifs mélodiques identiques sur les syllabes communes de l’*annominatio* (encadrés en pointillés dans l’exemple). La construction mélodique globale des trois vers permet donc également de faire un sort à une figure poétique de répétition sonore ponctuelle du texte.

Les deux courts vers suivants (14 et 15) sont l’exacte transposition au degré inférieur d’un motif descendant dans la partie supérieure de l’octave du mode, préalablement entendu à la fin des vers 6 et 10. Ce procédé met en valeur le parallélisme de ces deux quadrisyllabes :

De la même manière les vers 17 et 18, entités poétiques fortes par le rythme des mots et les parallélismes des sons (*in labore manuuum / et sudore vultuum*), sont placés sur une proposition mélodique, transposée à la quarte inférieure :

La modification mélodique de la transposition peut s’expliquer par la fonction modale des notes qui font les cadences. Le repos sur la sous-finale s’avère plus fonctionnel que toute autre note (en l’occurrence un *si bémol* si le modèle de la transposition avait été respecté) dans le contexte de cet avant-dernier vers. La sous-finale amorce ainsi naturellement le repos attendu sur la finale. Pourtant, ce n’est pas sur un *ré* que se termine la strophe. Si la finale est amenée par le mouvement mélodique du vers 19, elle est évitée sur la dernière syllabe qui termine sur *mi* :



L'enchaînement de la première à la seconde strophe se fait sans séparation claire (ni cadence ni *cauda*), donnant au conduit l'allure d'un ensemble continu.

Dans la première strophe, les mouvements mélodiques se conforment aux structures du texte, à la longueur des vers et aux figures des mots. La deuxième strophe prend certaines libertés vis-à-vis de ces repères et il arrive que la mélodie habille d'une seule phrase mélodique plusieurs vers du poème. C'est ce qui se passe au début de la strophe. Les six premiers vers sont répartis sur deux phrases mélodiques, ponctuées de deux cadences ouvertes, l'une à la fin du vers 2 et l'autre à la fin du vers 6. Ces deux cadences sont identiques à l'exception de la note sur laquelle elles terminent, le *la* ou le *sol* :

Car-nis ab er-gas-tu-lo li-ber e-at spi-ri-tus.

quo pec-ca-ti vin-cu-lo vin-ci-a-tur et tra-ha-tur ad in-fer-ni ge-mi-tus.

Par ce mouvement cadentiel identique, la rime commune aux mots *spiritus* et *gemitus* est mise en valeur. En revanche, la rime entre *ergastulo* et *vinculo* est plus effacée puisque dans les deux cas, la phrase mélodique se poursuit sur le vers suivant. L'oreille entend plus volontiers l'enchaînement des vers 3 et 4 et la redondance sonore de la première syllabe de *vinculo* et de *vinciatur*. De même, les deux quadrisyllabes parallèles (*vinciatur* / *et trahatur*) ne sont pas traduits par une figure de répétition comme on l'a observé dans le même cas à la strophe précédente. Au contraire, ils sont placés sur des dessins mélodiques contraires et complémentaires. Le premier est une ascension de *sol* à *do* tandis que le second est une descente sur un motif de tierces qui se poursuit au vers suivant. La mélodie de ces cinq premiers vers semble donc se montrer moins sensible au texte, ou du moins souligne ses effets avec des moyens différents et plus discrets. Peut-être est-ce pour mieux mettre en valeur les effets ménagés aux vers suivants, dont le texte se distingue par ses figures imposantes.

En effet, l'anaphore de *ubi* des vers 7 à 9 est mise en musique non par la stricte répétition mélodique, mais par la variation d'un motif ascendant à partir du *la*. Ce jeu ne se limite pas aux trois vers concernés par l'anaphore puisqu'il est poursuivi au vers 10 :

Chaque vers débute par une proposition différente de quatre notes, mettant ainsi en valeur la richesse des sonorités des noms de deux syllabes qui suivent *ubi* : *locus*, *stridor*, *pena*. Chaque vers se termine sur une cadence différente. Il y a donc un cadre poétique et mélodique strict – l'anaphore de *ubi* et le mouvement ascendant qui commence chaque vers à partir de *la* – mais il y a aussi le souci de la variation et du renouvellement des sonorités du texte et de la mélodie.

Pour les deux vers suivants (11 et 12), eux aussi parfaitement parallèles (*in die novissimo* / *in die gravissimo*), le procédé est différent puisque le motif est répété à l'identique sauf à la cadence. Ce même motif sera à nouveau exploité quelques vers après.

Plus loin (vers 18 et 19), la redondance sonore de deux verbes *separabit* et *congregabit* est traduite mélodiquement par la transposition au degré inférieur d'un mouvement mélodique descendant :

Ce procédé de transposition a déjà été utilisé dans la première strophe pour les vers 13 et 14. La mise en musique des nombreuses figures de la deuxième strophe n'est donc nullement systématique. Chaque figure du texte est l'occasion de faire preuve d'une

invention mélodique adaptée mais renouvelée. Il arrive également que certains effets sonores du texte ne soient pas du tout relevés par la mélodie. Par exemple à la fin de la deuxième strophe, la rime interne aux vers 16, 17 et 20 (*que fructum, sic granum et triticum*) ne fait l'objet d'aucun travail mélodique remarquable.

La troisième strophe est la plus mélismatique des trois. Elle est également celle dont le texte présente la plus grande régularité formelle. Elle est aussi, du point de vue du sens, une strophe apaisée. Le premier mélisme forme une petite *cauda* sur l'interjection *O*, la première du conduit. Peut-être la valeur exclamative de cette interjection justifie-t-elle l'intervention d'un mélisme alors que les autres strophes en sont dépourvues. Le mélisme tourne autour du *fa*, dessin mélodique que poursuit le début du texte sur le mot *beati*. Le petit mélisme sur *qui* au début du vers 6 reprend le même motif, cette fois pour marquer une transition dans la structure musicale, tout en poursuivant la phrase commencée au début de la strophe. Le relatif *qui* se rapporte aux *beati* :

vers 1
 O be - a - ti mun-do cor - de

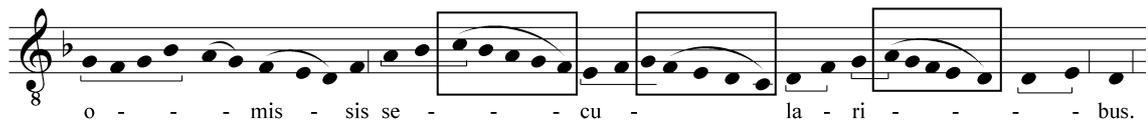
vers 6
 qui do - mi-ni man-da - ta

La phrase mélodique qui commence au vers 6 emprunte un trajet mélodique sensiblement identique au début de la strophe. La reprise du mélisme introductif n'est en effet pas le seul point commun entre ces deux passages. Les vers 1 à 5 et 6 à 8 de cette troisième strophe composent en effet deux parties au matériau équivalent, séparées par l'unique cadence conclusive sur la finale à la fin du vers 5.

Une rupture intervient au début du vers 9 où la note la plus aiguë du conduit est atteinte sur la première syllabe (*et confidunt*). Le saut d'octave et l'ouverture du registre vers l'aigu apportent une nouveauté ainsi qu'un regain d'intensité, à un moment où le texte joue avec les redondances des terminaisons verbales (*custodiunt, sitiunt, esuriunt et confidunt*) avant d'entamer une lente progression vers la cadence finale. Le texte mis en valeur par ce pic sonore (*et confidunt in domino*) est proche de l'incipit du conduit (*Bonum est confidere*), citation scripturaire qui donne son sens à l'ensemble de la pièce. Le retour à l'idée de départ dans la dernière partie de la dernière strophe est très clairement souligné et séparé des vers qui précèdent par la respiration mélodique

imposée par le saut d’octave entre les vers 8 et 9. L’intention rhétorique de la structure du texte est donc prise en compte par la mélodie. En revanche, certaines figures sonores ponctuelles ne sont pas reprises par le travail mélodique, comme si, à ce stade du texte, il n’était plus utile de souligner la virtuosité de la langue, mais d’appuyer le sens profond du texte et de préparer la conclusion.

La conclusion mélodique prend l’allure d’une péroration musicale, puisque le conduit s’achève par une floraison mélismatique que le reste des strophes n’a pas connue :



Les motifs descendants des notes conjointes se succèdent et donnent à cette fin une allure plus spectaculaire, comme pour charmer l’oreille et laisser la voix s’éteindre sur une impression jubilatoire.

La structure irrégulière du texte et l’originalité de la mélodie pour chaque strophe font de ce conduit un ensemble long et complexe. L’analyse a montré les divers aspects de l’élaboration musicale et les spécificités propres à chacune. Chaque strophe peut être comprise comme un paragraphe qui aborde un thème. Les thèmes sont bien entendu liés entre eux par une idée générale : l’immoralité des Hommes et les moyens qu’ils doivent mettre en œuvre pour emprunter le chemin du Salut. Il est possible de mettre en relation les thèmes abordés, leur fonction dans les étapes du discours du conduit avec les spécificités du traitement de la mélodie :

Strophe 1	Mise en accusation des Hommes qui, par vanité, cherchent la protection des puissants et non celle de Dieu.	Introduction et constat. Niveau moral.	Style mélodique simple, centré autour des notes importantes du mode clairement présenté dès le début. Les jeux du texte sont encadrés par la mélodie
Strophe 2	Vision de l’âme enfin séparée du corps et le Jugement dernier.	Ce qui va arriver. Niveau anagogique.	Traitement plus libre du texte et focalisation sur les figures les plus édifiantes, comme celle évoquant les supplices des damnés.
Strophe 3	Valorisation du sacerdoce et de la prédication sous la formulation des Béatitudes.	L’exemple à suivre, la voie du Salut.	Style mélodique plus fleuri.

Le discours est construit de manière à ce que l’enseignement du conduit soit parfaitement clair : il faut abandonner l’état d’inconscience et de péché décrit à la première strophe pour rejoindre le nombre des bienheureux qui vivent et agissent pour

la foi. L'évocation du Jugement dernier (*die gravissimo*) et la crainte qu'il doit inspirer servent à déclencher la transformation espérée par l'auteur. Les figures et la description des châtiments infernaux dressent un tableau impressionnant de ce qui attend ceux qui ne changent pas de voie. La démarche de conversion est donc parfaitement exposée avec sa situation de départ, son élément déclencheur (la crainte du Jugement dernier) et l'idéal à atteindre. Le trajet à parcourir montre la supériorité de ceux qui ont fait le choix du sacerdoce, ceux qui ont le « cœur pur » (*mundo corde*, strophe 3). Quels peuvent être le public et la cible d'un tel conduit ? Dès la première strophe, l'utilisation rhétorique de la deuxième personne (par exemple : *te decipis et excipis*, strophe 1, vers 8 et 9), désigne un auditoire laïc mais proche du pouvoir. Les courtisans des puissants de ce monde se méprennent sur la nature du pouvoir et des intérêts à le fréquenter. Ils se trompent de roi et s'en remettent au mauvais pouvoir. À ceux-là, le Chancelier oppose, dans toute la troisième strophe, l'attitude des clercs dont lui-même fait partie. L'auditoire peut donc aussi se composer de ceux qui sont félicités à la fin du texte, car ils ont fait le bon choix dans la voie du Salut. Le texte nous laisse imaginer un auditoire mixte de laïcs et de clercs : ceux qu'il faut convaincre et ceux qu'il faut encourager. L'évocation finale des prédicateurs (strophe 3, vers 14 : *et verbum dei predicant*) comme ultime exemple de ceux qui savent résister aux multiples tentations montre dans quel contexte idéologique et religieux Philippe le Chancelier compose. Depuis Pierre le Chantre, la prédication est désignée comme l'activité la plus élevée du travail d'explication du texte biblique, l'achèvement et le but des études, après la *lectio* et la *disputatio*⁸⁵. Le conduit *Bonum est confidere* prend place dans un contexte où la prédication est un enjeu central de la pastorale et participe lui-même de cette grande entreprise. C'est ce que Philippe démontre en évoquant l'exemple du prédicateur en guise de conclusion. Par ce conduit, il fait lui-même œuvre utile, se positionne du côté des « cœurs purs » et agit lui-même en faveur de l'éducation des fidèles tout en encourageant ses auditeurs à faire de même.

D'une certaine manière, c'est toute la dernière strophe qui est à la gloire des prédicateurs. En effet, l'évocation récurrente des Béatitudes rappelle le Sermon sur la Montagne, discours fondateur prononcé par le Christ (Mt 5, 1-12) :

⁸⁵ Voir partie I, présentation historique p. 18.

Conduit strophe 3	Texte biblique	Référence
<i>O beati mundo corde</i> <i>quos peccati tersa sorde</i> <i>vitium non inquinat.</i> <i>scelus non examinat.</i> <i>nec arguunt peccata.</i> <i>qui domini mandata</i> <i>custodiunt et sitiunt.</i> <i>beati qui esuriunt.</i> <i>et confidunt in domino.</i> <i>nec cogitant de crastino.</i> <i>beati qui non implicant</i> <i>se curis temporalibus.</i> <i>qui talentum multiplicant.</i> <i>et verbum dei predicant</i> <i>omissis secularibus.</i>	<i>beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt</i> <i>qui te diligunt et custodiunt mandata tua</i> <i>beati qui custodiunt iudicium et faciunt iustitiam</i> <i>beati qui scrutantur testimonia [...] tu mandasti mandata tua</i> <i>custodire nimis</i> <i>beati qui custodiunt vias meas</i> <i>beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam</i> <i>beati omnes qui confidunt in eo</i> Parabole des talents	Mt 5, 8 Ne 1, 5 Ps 105, 3 Ps 118, 2-4 Pr 8, 32 Mt 5, 6 Ps 2, 13 Mt 25

On remarque que le Chancelier ne s'en tient pas exclusivement aux citations des Béatitudes telles qu'elles sont formulées dans l'Évangile de Matthieu. Il les rapproche d'autres passages bibliques utilisant les mêmes mots. Il fait ainsi usage d'un réseau intertextuel biblique plus large qui mêle Ancien et Nouveau Testament.

Cette aptitude à manier un large réseau de citations transparait à d'autres moments du conduit. Les quatre premiers vers citent le début des vers du psaume 117, 8-9 :

bonum est confidere in Domino quam confidere in homine
bonum est sperare in Domino quam sperare in principibus

Les princes mentionnés à la fin du verset 9 sont évoqués dans le conduit immédiatement après les quatre vers introductifs : *qui de regum potentia non de dei clementia spem concipis*. En outre, d'autres passages psalmiques commençant par la formule *bonum est* peuvent être évoqués et approfondissent les relations du texte du conduit avec celui de la Bible :

- Psaume 72, 28 : *bonum est ponere in Domino Deo spem meam et adnuntiem omnes praedicationes tuas*. Ce passage préfigure la prédication du Christ que l'on retrouve à la strophe 3.

- Psaume 91, 2 : *Bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo* qui est utilisé par la liturgie.

L'intertextualité biblique réapparaît à la fin de la strophe 1 :

Conduit fin strophe 1	Texte biblique	Référence
<i>in labore manuum et sudore vultuum pane tuo vescere.</i>	<i>labores manuum tuarum quia : manducabis beatus es in sudore vultus tui vesceris pane</i>	Ps 127, 2 Gn 3, 19

Le texte biblique sous-tend également toute la deuxième strophe :

Conduit strophe 2	Texte biblique	Référence
<i>Carnis ab ergastulo liber eat spiritus. quo peccati vinculo vinciatur et trahatur ad inferni gemitus. ubi locus flentium</i>	<i>ad locum Flentium et vocatum est nomen loci illius Flentium sive Lacrimarum illic erit fletus et stridor dentium</i> (fin de la parabole des talents, aussi citée à la strophe 3)	Jg 2, 1 Jg 2, 5 Mt 25, 30
<i>ubi stridor dentium. ubi pena gehennali affliguntur omnes mali in die novissimo. in die gravissimo. quando iudex venerit ut tricturet aream. et extirpet vineam que fructum non fecerit. sic granum a palea. separabit. congregabit triticum in horrea.</i>	<i>in die novissimo</i> <i>Cuius ventilabrum in manu sua et permundabit aream suam et congregabit triticum in horreum paleas.</i>	Pr 31, 25 ou Is 30, 6 Mt 3, 12
	<i>et congregabuntur ante eum omnes gentes et separabit eos.</i>	Mt 25, 32

Le texte biblique est utilisé à des moments clé de la structure du conduit : dans l'introduction ou la conclusion de la strophe, comme c'est le cas dans la strophe 1, ainsi qu'aux passages les plus spectaculaires pour donner plus de force au propos, comme dans la strophe 2. La strophe 3 est celle qui montre la voie du Salut ; il n'est donc pas étonnant d'y trouver une très grande proportion de mots empruntés directement à la Bible. C'est une manière d'accroître la valeur « salutaire » de cette strophe finale. Les citations constituent donc une trame lexicale, thématique et structurelle sur laquelle l'argumentation morale du poète peut se greffer. Le conduit *Bonum est confidere* se situe dans une démarche discursive identique à celle d'un sermon, au sens où la citation et le texte d'autorité ne sont pas une illustration ou un ornement savant, mais bien le cadre à partir duquel le texte se développe, sa source d'inspiration tout autant que la justification de la pensée.

Chapitre 13 :

Homo vide que pro te patior

Ce conduit⁸⁶ est transmis par de nombreuses sources. La première strophe semble avoir connu de plus grandes faveurs car les sources omettent souvent les suivantes. La source musicale de Rome (Santa Sabina, XIV L3) est la plus complète de toutes car c'est la seule à rapporter la mélodie des trois strophes. Une autre version textuelle a circulé dans les sources poétiques, mais l'autorité de Philippe le Chancelier sur ces transformations est assez douteuse d'autant que certains manuscrits (Chartres et Karlsruhe) indiquent le nom de Bernard de Clairvaux comme auteur de ce texte. Cette version est éditée par les *Analecta Hymnica*⁸⁷. La petite collection du couvent dominicain de Sainte-Sabine n'est pas attribuée à Philippe, mais il est assez simple de montrer l'autorité du Chancelier sur les huit compositions qu'elle rassemble car elles sont toutes concordantes avec des sources qui lui sont attribuées⁸⁸.

⁸⁶ Voir volume d'annexes p. 501-502.

⁸⁷ AH 21, 18.

⁸⁸ Heinrich HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIV (1967), p. 1-23. Pour des considérations codicologiques et liturgiques sur l'ensemble du manuscrit, voir Gisbert SÖLCH, « Cod. XIV L3 saec. XIII des dominikanischen Ordensarchivs in Rom ein neuer Zeuge frühdominikanischer Liturgieentwicklung », *Ephemerides Liturgicae*, LIV (1940), p. 165-181.

Le succès de la première strophe se mesure par sa diffusion jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Le texte est utilisé par certains compositeurs tels Jan P. Sweelinck dans ses *Cantiones Sacrae* et surtout par Roland de Lassus. Le motet latin qui termine le cycle des madrigaux italiens des *Lagrimae di San Pietro* est bien le texte de la première strophe de ce conduit *Vide homo quae pro te patior*. Le saut temporel est si important que les spécialistes du compositeur flamand ne semblent pas avoir identifié la provenance de ce texte⁸⁹. Les *Lagrimae di San Pietro* sont la dernière composition de Roland de Lassus avant sa mort et la position finale du motet donne à cette pièce une valeur testamentaire hautement symbolique.

Les strophes 2 et 3 sont très proches par les thèmes, le vocabulaire et la construction du discours d'autres conduits moraux de Philippe le Chancelier exposant les principes du mépris du monde. Le début de la strophe 2 ressemble à s'y méprendre au début du conduit *Cum sit omnis caro fenum* (n°18) :

<i>Homo vide quae pro te patior</i> , strophe 2	<i>Cum sit omnis caro fenum</i> , strophe 1
<i>Homo</i> vide <i>quid es et quid eris</i>	<i>Cum sit omnis caro fenum</i>
<i>flos es sed</i> cras <i>favilla cineris</i>	et post fenum fiat cenum.
vas sordidum ut <i>quid extolleris</i>	<i>homo</i> <i>quid extolleris</i>
	cerne <i>quid es et quid eris</i>
	modo <i>flos es sed</i> verteris
	<i>in favillam cyneris.</i>

Les trois strophes de *Homo vide* sont régulièrement composées de huit décasyllabes. Ce type de vers particulièrement long n'est que rarement utilisé par Philippe dans ses conduits. Ici, la césure est invariablement placée après la quatrième syllabe, ce qui décompose les vers selon le rythme 4+6. Il n'y a, dans chaque strophe, qu'une seule terminaison pour la rime : *-ior* dans la strophe 1, *-eris* dans la strophe 2 et *-era* dans la strophe 3. Les effets de redondances sonores (*similiter cadens*) sont donc nombreux, d'autant que le poète accentue cet effet à l'intérieur des vers, par des rimes internes secondaires à la césure ou à d'autres moments du vers. Ces réseaux de rimes secondaires peuvent survenir de manière suivie, d'un vers sur l'autre ou au contraire s'étaler de part et d'autre de la strophe, à la même place dans le vers ou en décalage :

⁸⁹ Fritz JENSCH, « Orlando di Lassus *Lagrimae di San Pietro* und ihr Text », *Musik in Bayern*, XXXII, (1986), p. 43-61.

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3
<i>Homo vide que <u>pro te patior</u></i> <i>si est <u>dolor</u> sicut quo <u>crucior</u></i> <i>Ad te <u>clamo</u> qui <u>pro te morior</u></i> <i>Vide <u>pendas</u> <u>quibus</u> <u>afficio</u></i> <i>Vide <u>clavos</u> <u>quibus</u> <u>confodio</u></i> <i>cum sit <u>dolor</u> <u>tantus</u> <u>exterior</u></i> <i>interior <u>planctus</u> est <u>gravior</u></i> <i>tam ingratum te dum <u>experior</u>.</i>	<i>Homo vide quid es et quid <u>eris</u></i> <i>flos es set <u>cras</u> <u>favilla</u> <u>cineris</u></i> <i><u>vas</u> <u>sordidum</u> ut quid <u>extolleris</u></i> <i>mundi <u>gazar</u> <u>dimitte</u> <u>miseris</u></i> <i><u>summa</u> <u>petens</u> <u>deum</u> <u>timueris</u></i> <i>et <u>mandata</u> <u>eius</u> <u>servaveris</u></i> <i><u>dum</u> <u>pauperis</u> <u>manum</u> <u>repleveris</u></i> <i><u>cum</u> <u>electis</u> <u>dei</u> <u>vocaberis</u>.</i>	<i>Homo vide que <u>mundi scelera</u></i> <i>quid sit <u>mundus</u> <u>nichil</u> in <u>funera</u></i> <i><u>mundum</u> <u>linque</u> <u>metum</u> <u>considera</u></i> <i>ad <u>salutis</u> <u>semitam</u> <u>propera</u></i> <i>que <u>sum</u> <u>passus</u> <u>pro te</u> <u>considera</u></i> <i><u>tam</u> <u>lateris</u> <u>clavorum</u> <u>vulnera</u></i> <i><u>quam</u> <u>aspera</u> <u>dulcius</u> <u>pondera</u></i> <i>pro me <u>feres</u> <u>hanelans</u> <u>supera</u>.</i>

L'avant-dernier vers de chaque strophe porte une rime interne identique à la sonorité des rimes finales (indiquées en caractères gras dans les textes ci-dessus). Dans les strophes 1 et 2, cette rime au placement stratégique est préparée dans les vers qui précèdent pour en accentuer l'effet.

Chaque strophe commence par la même exclamation *Homo vide* et n'utilise que la deuxième personne du singulier et les impératifs pour s'adresser à l'auditoire. Il s'agit d'un discours du Christ qui reproche aux Hommes leur ingratitude.

Le conduit est élaboré en mode de *ré*. La strophe musicale est principalement syllabique et les phrases mélodiques sont conformes aux vers poétiques. Les contours mélodiques sont d'une grande simplicité. La musique se prête donc aisément à la compréhension du discours à l'audition. Elle souligne clairement les articulations des vers longs du poème. Les cadences mélodiques, à la fin de chaque vers, concentrent les ornements et courts mélismes, alors que le début des vers est plus syllabique. À chaque cadence, les mélismes de deux à quatre notes sont placés de manière irrégulière sur les syllabes du dernier mot du vers. Ils n'ont donc pas à voir avec l'accentuation du mot mais signalent pour l'oreille le passage d'une unité poétique à la suivante :

vers 1
pa - ti - or.

vers 2
cru - ci - or.

vers 3
mo - ri - or.

vers 4
af - fi - ci - or.

vers 5
con - fo - di - or.

vers 6
ex - te - ri - or

vers 7
gra - vi - or.

vers 8
ex - pe - ri - or.

Seuls deux vers se terminent sur la finale : le second et le dernier (signalés par la flèche dans l'exemple ci-dessus). La cadence sur *gavior* (vers 7) se distingue de toutes les autres par son syllabisme strict et ses intervalles larges (tierce puis quinte). Avant-dernière cadence de la strophe, elle rompt la succession régulière des rimes aux sonorités identiques et chantées sur des motifs de même caractère. Ainsi, la dernière cadence intervient après cet épisode mélodique plus dramatique. Son rôle conclusif s'en trouve assuré.

Les deux premiers vers du conduit sont liés par un mouvement de type antécédent-conséquent. La première phrase reste en suspension autour de la quinte du mode tandis que la deuxième, commençant aussi en répétant le *la*, rejoint la finale. C'est la seule cadence conclusive que l'on rencontre au cours de la strophe. Ce distique est donc une entité forte et expressive :

vers 1 ouvert vers 2 clos

8 Ho-mo vi-de que pro te pa-ti-or, si est do-lor si-cut quo cru-ci-or.

La mélodie s'organise autour des notes de la triade *ré-fa-la*, c'est-à-dire la chaîne des tierces à partir de la finale. Les deux vers commencent par la répétition de la teneur, le *la*. Dans le premier vers, les quatre syllabes de l'exclamation introductive (*Homo vide*) que l'on retrouve aux trois strophes sont ainsi parfaitement intelligibles. La tenue suspensive fait ressortir les mots de façon parfaitement claire pour l'auditeur à qui n'échappe pas le caractère expressif et impératif de l'orateur qui le pointe du doigt.

Après le groupe formé par les deux premiers vers, le troisième se trouve lié aux vers 7 et 8 par un motif commun qui passe de la sous-finale *do* à la finale *ré* :

vers 3

8 Ad te cla-mo qui pro te mo-ri-or.

vers 7

8 In-te-ri-or planc-tus est gra-vi-or.

vers 8

8 tam in-gra-tum te dum ex-pe-ri-or.

Ce motif sert d'incipit aux vers 3 et 7 et de cadence au vers 8. Lorsque survient cette dernière cadence qui clôt la strophe, son motif a donc déjà été entendu deux fois.

Entre le vers 3 et les derniers vers, le texte fait l'anaphore du verbe *vide* qui rappelle l'incipit du conduit (*Homo vide*). Cette figure est reproduite mélodiquement par la transposition à la tierce supérieure du début de ces deux phrases. Les deux vers se poursuivent ensuite sur le même motif à la même hauteur, mais se terminent par des cadences différentes, chacun sur le degré du mode sur lequel il avait commencé :

vers 4
8 Vi-de pe-nas qui-bus af-fi-ci-or.

vers 5
8 Vi-de cla-vos qui-bus con-fo-di-or.

L'effet produit par la correspondance des répétitions du texte avec la transposition mélodique ne fonctionne pleinement qu'à la strophe 1 car les deux suivantes ne reproduisent pas la figure poétique en anaphore. La musique semble donc avoir été construite pour la strophe 1, sans chercher à reproduire les effets dans les autres strophes. Il n'est donc pas étonnant que la plupart des sources musicales se limitent à la première strophe. Cependant, la transmission des trois strophes dans Sab nous empêche de penser que seule la première strophe était destinée à être chantée.

La dernière partie de la strophe (vers 6, 7 et 8) a un rôle conclusif. Le texte de la strophe 1 se caractérise par la juxtaposition de deux mots antithétiques, *exterior* et *interior*, à la fin du vers 6 et au début du vers 7. De plus, *exterior* forme une paronomase presque parfaite avec le mot qui fait la rime finale du conduit, *experior*. Par leurs sonorités et le jeu des dessins mélodiques, les trois mots forment un réseau qui matérialise par les sons, l'image des douleurs du Christ et de sa souffrance. Le message est présenté de manière synthétique et simple. La mélodie aide à soutenir le sens de ce qui est exprimé par les mots :

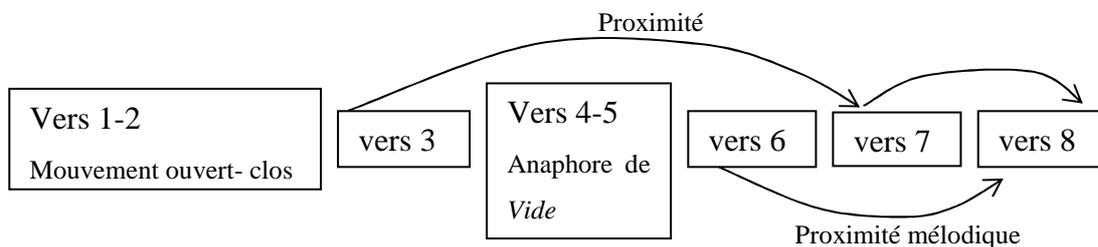
vers 6
8 cum sit do-lor tan-tus ex-te-ri-or

vers 7
In-te-ri-or blanc-tus est gra-vi-or.

vers 8
8 tam in-gra-tum te dum ex-pe-ri-or.

La rime interne sur *interior* au début du vers 7 se chante sur un dessin mélodique identique à celui de la cadence du vers suivant (déjà entendu au vers 3 sur *ad te clamo*), tout en faisant écho à la fin du vers précédent (*exterior*). De plus, le début des vers 6 et 8 est mélodiquement proche : ils commencent tous deux sur le *do'* et amorcent une descente en passant par les tierces *la* et *fa*. La cadence originale sur *gravior* à la fin du vers 7 suspend la ligne mélodique dans l'aigu du mode et crée une rupture entre les deux derniers vers. Cette suspension dramatique correspond bien au sens exprimé par le comparatif *gravior*. Le vers 8 est écarté de ceux qui le précèdent ; il en est la synthèse mélodique et la conclusion. Dans les deux strophes suivantes, le texte ne ménage pas un effet d'oppositions tel qu'on le rencontre dans cette première strophe. Cependant, la césure au début du vers 7, matérialisée par la cadence, est toujours marquée au moyen d'une rime interne forte (strophe 2 : *pauperis*, strophe 3 : *aspera*).

Le texte est donc servi par la dynamique de la mélodie et pour la strophe 1, par des mouvements qui soulignent ses figures et déterminent des regroupements de vers selon les phrases. La strophe est savamment construite pour paraître cohérente d'un bout à l'autre. On peut représenter cette construction de la manière suivante :



Dans ce conduit, le Christ prend la parole et sermonne l'Homme. Ce texte n'est pas l'unique admonition empruntant la voix du Christ inventée par Philippe le Chancelier. Le conduit *Quid ultra tibi facere* (n°4)⁹⁰ use du même procédé pour faire entendre la voix du chancelier prédicateur et accroître la profondeur et la solennité du discours. Alors que dans ce dernier conduit le Christ formule des reproches destinés à ses serviteurs, les pasteurs et au premier d'entre eux, le pape, dans *Homo vide que pro te patior*, il s'adresse à l'ensemble des Hommes.

Son discours se caractérise par une évidente simplicité et le souci d'être accessible à tous. Cet objectif se décline sur différents plans :

⁹⁰ Voir l'analyse de ce conduit, p. 183.

- La langue qu'il emploie est simple, construite selon des phrases courtes et efficaces.
- Le discours est direct. Le Christ apostrophe son auditoire à la deuxième personne du singulier et lui intime ses ordres à l'impératif.
- Les images sont accessibles et souvent connues : l'opposition de la douleur extérieure et intérieure, la fragilité de la fleur, le corps désigné comme un vase impur. Ce sont des lieux communs que Philippe utilise souvent.
- La rareté des citations bibliques. Contrairement à d'autres conduits, le substrat de culture biblique nécessaire est minimum. Il ne s'adresse pas à un auditoire cultivé. La seule citation importante se trouve au vers 2 et est empruntée aux Lamentations (1, 12) : *videte si est dolor sicut dolor meus*. Elle contient plusieurs des termes qui constituent des repères auditifs pour la première strophe : l'anaphore de *vide*, la répétition du mot *dolor* de part et d'autre de la strophe et son assonance avec la rime finale. La strophe est donc un développement de la citation. Quiconque connaît ce verset des Lamentations trouve tout naturellement ses repères dans le poème.
- Les conseils prodigués sont au cœur de la pastorale à destination des fidèles : respecter les commandements divins, vivre dans l'espérance du Salut, exercer la charité, se prémunir des séductions du monde.
- La mélodie entraîne l'auditeur d'un bout à l'autre de la strophe et soutient son attention sans le lasser.

La construction d'ensemble du conduit, tel qu'il nous est parvenu dans Sab, respecte également une progression logique et pédagogique. La première strophe est centrée sur le souvenir de la Passion et se termine sur l'ingratitude des Hommes à l'égard de la souffrance endurée par le Christ. Ce thème a déjà été exploité dans d'autres conduits (*Quid ultra tibi facere, Clavus clavo retunditur*⁹¹). La deuxième strophe déplore la fragilité de la vie humaine et exhorte à choisir la voie du Salut et du mépris du monde. La troisième strophe résume le propos de la deuxième et se termine sur l'évocation des blessures du Christ par lesquelles le conduit commence à la strophe 1. Le vers 5 de cette strophe, *que sum passus pro te considera* est équivalent à l'incipit *Homo vide que pro te patior*.

⁹¹ F, f°437v, attribution probable à Philippe le Chancelier.

Très accessible, ce conduit répond à des objectifs qui sont ceux d'un prédicateur populaire. Le discours vivant et efficace est servi par une mélodie dynamique mais toujours simple, propre à séduire un auditoire disparate. Différentes manières de réitérer le même message sont utilisées à des fins pédagogiques : répétition de la mélodie pour chaque strophe poétique, répétition de l'exclamation oratoire *Homo vide*, des sonorités des rimes suivies, des dessins mélodiques d'un vers à l'autre. Cette élaboration selon différents modes de répétition organise le discours pour qu'il soit une matière à méditer et qu'il enseigne tout en même temps la meilleure façon de procéder à cette méditation. L'appropriation du message du Christ passe en effet par le ressassement des images, des mots et des motifs entendus qui se fixent dans la mémoire de chacun.

Chapitre 14 :

Nitimur in vetitum

Le texte de *Nitimur in vetitum*⁹² se compose de cinq strophes poétiques qui se chantent sur une seule strophe mélodique. Les strophes poétiques sont donc toutes équivalentes, formées de dix vers de même longueur (7 syllabes). La régularité rythmique des mots s'accompagne d'une organisation sonore simple en rimes alternées. Les terminaisons sont différentes pour chacune des cinq strophes :

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4	Strophe 5
<i>a</i> : <u>-itum</u>	<i>a</i> : -er <u>it</u>	<i>a</i> : -ia	<i>a</i> : -itum	<i>a</i> : - <u>ime</u>
<i>b</i> : - <u>imus</u>	<i>b</i> : - <u>icit</u>	<i>b</i> : -uli	<i>b</i> : -uae	<i>b</i> : - <u>ies</u>

On remarque que les assonances utilisées pour les strophes 1, 2 et 5 sont peu contrastées entre elles (voir les sons soulignés dans le tableau ci-dessus), ce qui donne à ces strophes une homogénéité sonore interne que les deux autres n'ont pas. La strophe 4 reprend également l'assonance de la première strophe (-itum), comme pour créer un rappel.

⁹² Voir volume d'annexes p. 503-505.

Il existe deux chansons vernaculaires connues sur la mélodie de ce conduit. L'une (*Quant li lousignolz jolis*) est attribuée au Châtelain de Coucy ou à Raoul de Ferrières selon les sources. Cette chanson a probablement connu une grande popularité car elle est citée par Jean de Grouchy dans son traité comme exemple de *cantus coronatus*⁹³. L'autre chanson vernaculaire (*L'autrier m'iere rendormiz*) est anonyme et de toute évidence postérieure à la première car elle cite clairement son modèle⁹⁴. Il apparaît assez facilement que la version la plus ancienne est celle du Châtelain de Coucy, *Quant li lousignolz*. L'antériorité chronologique par rapport aux autres versions et *contrafacta* ainsi que l'étude des variantes menée par Robert Falck⁹⁵ ne laissent pas de doute sur la préexistence de cette chanson.

Le conduit prend donc pour modèle la structure poétique et la mélodie d'une chanson profane courtoise. Le nombre des strophes et la composition de celle-ci (dix heptasyllabes) sont repris à l'identique. En revanche, le schéma des rimes diffère légèrement : la chanson propose l'enchaînement *abab baab ab* alors que les rimes du conduit sont alternées (*ababababab*). De plus, le modèle vernaculaire groupe des strophes deux à deux en utilisant les mêmes assonances pour chaque couple. Le poème latin ne reproduit pas cette subtilité.

Du point de vue du sens, le texte latin et son original roman ne sont pas sans rapport, même si en apparence tout les oppose. La chanson vernaculaire s'inscrit dans la tradition profane de l'amour courtois alors que le conduit déplore la faiblesse des Hommes à l'égard des plaisirs terrestres. Cette opposition est porteuse de sens et le poète latin joue du contraste entre le modèle et sa réécriture. La chanson décrit avec emphase l'espérance d'un amour partagé et la douleur de l'attente :

*He Deus, quant vanroit li jors
Ke j'ai tous tens desireit,
Ke ma dame per amor*

⁹³ JEAN de GROUCHY, *De musica*, éd. Ernst ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, vol. 2, Leipzig, 1943, p. 50.

⁹⁴ Hans TISCHLER (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. X, CMM 107, Neuhausen, 1997, n°897-8, strophe 2 :

*« Quant li rossinoil jolis
chante suer la flour d'esté, »
c'est li chans seur quoi j'ai mis
le dit que j'ai trouvé*

⁹⁵ Robert FALCK, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIV (1967), p. 81-98. L'auteur relie également ce groupe à un autre formé par la chanson de Gace Brulé *Douce dame gres et graces vous rent* et le conduit latin de Philippe le Chancelier *Pater sancte dictus Lotarius* (F, f°440)

L'insatisfaction et l'attente sont des thèmes majeurs de la littérature courtoise. Or le début du texte latin évoque avec malice l'insatisfaction perpétuelle du désir, en empruntant à Ovide la sentence : « *nitimur in vetitum semper cupimusque negata* »⁹⁷. L'emprunt au répertoire courtois est habilement poursuivi et tourné en dérision par la référence à Ovide, autorité suprême en matière d'amour. C'est bien pour culpabiliser le désir et mettre à mal les valeurs courtoises que cette autorité est convoquée. Habilement, le poète latin moralisateur condamne les comportements charnels en faisant appel au maître à penser de l'amour courtois. Ce *contrafactum* est donc un moyen de lutter contre l'ennemie (le désir) en usant contre lui ses propres armes, c'est-à-dire ses formes lyriques et ses références.

Philippe le Chancelier glisse subrepticement un autre « clin d'œil » à la chanson en reprenant le motif de l'œil. Développée aux strophes 2 et 3 par le Châtelain de Coucy⁹⁸, l'image est rappelée au quatrième vers de la strophe 3 du conduit : « *cum clauduntur oculi* ». Pour le poète courtois, l'œil est celui par qui la séduction arrive alors que pour le moraliste il est la porte du vice.

La mélodie empruntée est, comme souvent dans les chansons de trouvère, structurée selon un cadre de répétition et de cadence très lisible. L'analyse mélodique du *contrafactum* latin doit donc s'attacher à comprendre comment le nouveau texte joue de ce squelette donné comme il a joué de la référence au texte antérieur.

La mélodie de la chanson est écrite en mode de *ré*. La phrase mélodique du premier vers est descendante à partir de l'octave de la finale (*ré'*) et valorise les notes importantes du mode, celles de la triade de la finale (*fa, la*). Le rythme et le son des

⁹⁶ Hans TISCHLER (éd.), *op. cit.*, n°897-7, strophe 5.

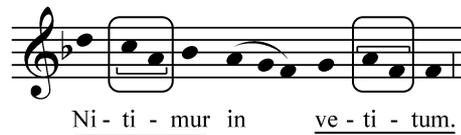
⁹⁷ OVIDE, *Amores*, LIII, Élégie 4.

⁹⁸ Hans TISCHLER (éd.), *op. cit.*, n°897-7, strophe 2 vers 17-20 et strophe 3 :

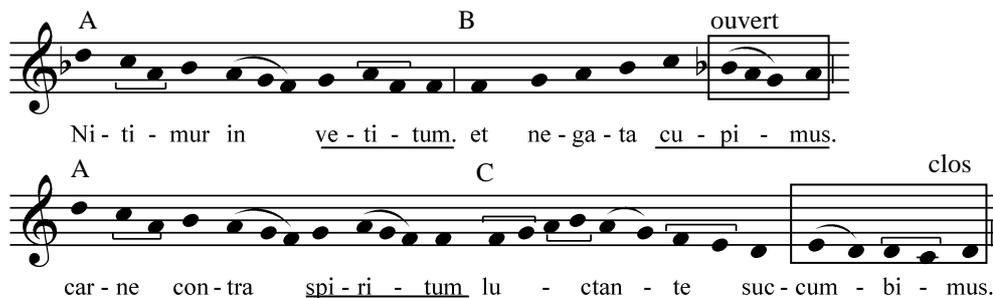
*[...] Oeill, par vous sui je trahis ;
voirs est, mal avez ovré,
maiz or en aiez merciz
et si vous soit pardouné.*

*Oeill, tout c'est mainz que noienz ;
je ne vous puis mal valoir,
quar quant je me reporpens
com ele est bele a veoir
souvent me faites doloir,
pour ce que trop vous truis lent. [...]*

mots que le poète emprunte à Ovide (*nitimur* et *vetitum*) installent une scansion de deux fois trois syllabes, avec certaines sonorités communes. La syllabe « *ti* », au centre des deux mots, est placée sur deux motifs de tierces de la triade du mode (*do-la* puis *la-fa*) :

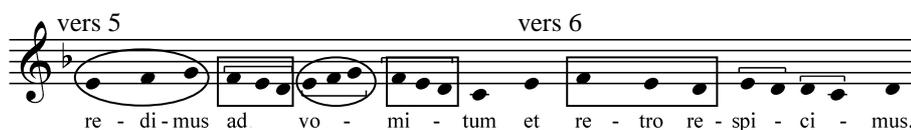


Ainsi, la récurrence sonore propre aux mots est soulignée par la mélodie au moyen des notes importantes du mode. Dès l'incipit, la mélodie et ses repères placent l'auditeur en situation de confort. Cette phrase est réutilisée au vers 3, ce qui donne au début de la mélodie une forme ABAC, dans laquelle B et C forment deux cadences complémentaires, l'une ouverte sur la teneur, l'autre close sur la finale. Cette structure répétitive valorise l'écho sonore des rimes :



Pour la strophe 1, les mots mis en résonance n'interagissent pas seulement par le son, mais aussi par le sens. L'interdit (*vetitum*) rime avec l'esprit (*spiritum*), alors que le texte les place en rapport d'opposition. En revanche, les rimes des phrases B et C, les verbes *cupimus* et *succumbimus* prolongent l'idée du premier vers (*Nitimur in vetitum*). Les deux verbes sont d'ailleurs proches par leurs sonorités et pas seulement aux syllabes de la rime. L'allongement du second (quatre syllabes au lieu de trois) produit un effet de surenchère qui correspond bien à l'idée exprimée. Les rimes et les mouvements mélodiques permettent donc de poursuivre le chassé-croisé entre la chair et l'esprit, le désir et la raison que le poète exprime par les mots.

Le vers 5 est une proposition mélodique unique, caractérisée par un dessin très peu varié et oscillatoire :



Le texte de la strophe 1 pour ce vers (*redimus ad vomitum*) reflète par le sens mais aussi par les sons, l'idée de retour sur soi suggéré par la mélodie. Les deux termes de trois syllabes (*redimus* et *vomitum*) comportent les deux rimes de la strophe 1 (*a* : *-itum* et *b* : *-imus*). Ces mots sont empruntés aux Proverbes (26, 11 : *sicut canis qui revertitur ad vomitum suum sic imprudens qui iterat stultitiam suam*). Le poète remplace le verbe *revertitur* par *redimus* qui fait écho par ses sons et la longueur de trois syllabes au premier mot du conduit *nitimur*. Le terme *vomitum*, quant à lui, se fait l'écho de *vetitum* à la fin du premier vers. Ce vers central (le cinquième sur un total de dix) exprime donc en miniature le contenu sonore et idéologique de la strophe dans son ensemble. Il marque une première articulation dans la structure. Le travail de recomposition du *contrafactum* s'élabore sur deux contraintes, la mélodie d'une part et les citations de l'autre, tout en ayant souci que l'ensemble fasse sens et démultiplie les lectures possibles survenues de la juxtaposition des diverses références. Le vers 5 signale une articulation importante et illustre le sens tout autant qu'il réagit avec le vers d'incipit. Il se poursuit au vers 6 par une cadence sur la finale identique à celle qui termine le vers 4 :

vers 4
lu - ctan - te suc - cum - bi - mus.

vers 6
et re - tro re - spi - ci - mus.

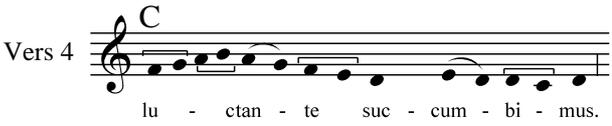
Les vers 5 et 6 forment donc un distique de transition, clos sur lui-même et usant de différents moyens pour exprimer l'idée de l'éternel retour : la mélodie très peu variée, les sonorités redondantes du texte (*redimus, retro respicimus*).

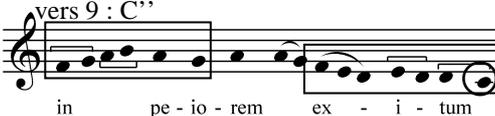
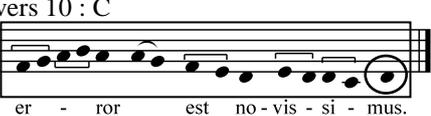
Le dernier quatrain (vers 7 à 10) reprend des éléments au premier. Seul le vers 7 est entièrement nouveau. On réentend effectivement la mélodie A de l'incipit au vers 8, très légèrement plus ornée :

vers 1
Ni - ti - mur in ve - ti - tum.

vers 8
li - bro mor - tis scri - bi - mus

De même, les vers 9 et 10 utilisent les motifs cadentiels qui ont servi pour la phrase mélodique C (vers 4 et vers 6) :

Vers 4 

vers 9 : C''  vers 10 : C 

Le vers 9 répète C de manière approximative en prenant garde surtout de ne pas terminer sur la finale mais sur la sous-finale. La phrase exacte et la cadence close n'arrivent qu'au dernier vers de la strophe. L'avant-dernier (9) est donc comme une première formulation de la phrase conclusive et met en valeur l'arrivée de la véritable cadence au vers 10.

Les phrases musicales A et C apparaissent plusieurs fois, rythmant l'ensemble du conduit d'éléments connus et de repères temporels pour la performance du conduit. À elles seules, ces deux propositions occupent une très grande part de la strophe, c'est-à-dire un total de sept vers sur les dix. La structure est donc très claire. Les dix vers se partagent en trois groupes, respectivement de 4, 2 et 4 vers. La phrase mélodique C, se terminant par une cadence close, termine chacune de ces sous-parties. Le schéma des rimes alternées s'applique sans heurt dans ce cadre mélodique. Les cadences closes des phrases C correspondent toujours aux rimes b :

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Musique	A	B	A	C	D	C'	E	A	C''	C
Rimes	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b

Rappelons que les rimes de la chanson vernaculaire suivent un schéma différent qui ne permet pas de faire correspondre rimes et cadences mélodiques. Le poète latin semble donc avoir transformé les éléments de son modèle dans le but de consolider les repères sonores.

L'effet de la structure répétitive de la mélodie est prolongé par l'accumulation des cinq strophes qui composent ce conduit. Chaque strophe se présente de la même manière. Les quatre premières commencent par une citation ou une référence, imposant les sonorités et la structure grammaticale de l'ensemble des dix vers. La première strophe s'ouvre sur une citation des *Amours* d'Ovide. Les références aux poètes

antiques sont rares dans les conduits, mais assez courantes dans les sermons de Philippe le Chancelier. Les sonorités des mots empruntés sont reprises pour les rimes finales et internes, déterminant ainsi la couleur sonore de toute la strophe. Le rythme des mots des deux premiers vers est également repris, comme si l'autorité pouvait servir de moule référent pour former d'autres vers (voir le vers 5 de cette strophe, par exemple).

La deuxième strophe débute par la référence à une autre autorité intellectuelle, Isidore de Séville. Dans les *Sententiae* (LII, 16), Isidore explique ainsi une citation d'Isaïe⁹⁹ : *Lauatur et non est mundus qui plangit quae gessit nec deserit* (LII, 16, §4a). Or cette référence suit une autre citation des Écritures¹⁰⁰ (*Canis reuersus ad uomitum et paenitens ad peccatum*¹⁰¹), que Philippe le Chancelier cite lui-même dans la première strophe de son conduit. Le trajet peut être représenté ainsi :

Bible	Isidore de Séville, <i>Sententiae</i>	Philippe le Chancelier, <i>Nitimur in vetitum</i>
Proverbes 26,11: <i>sicut canis qui revertitur ad vomitum suum.</i>	LII, 16, §2 : <i>Canis reversus ad vomitum et paenitens ad peccatum</i>	Strophe 1, vers 5-6 : <i>redimus ad vomitum et retro respicimus</i>
Isaïe 1, 16 : <i>lavamini mundi estote auferte malum cogitationum vestrarum ab oculis meis quiescite agere perverse.</i>	LII, 16, §4a : <i>Lavatur et non est mundus qui plangit quae gessit nec deserit.</i>	Strophe 2, vers 1 : <i>Qui plangit nec deserit</i>

Philippe le Chancelier s'inscrit dans une tradition de commentaire biblique déjà ancienne. L'autorité première, celle de la Bible, voyage au travers d'intermédiaires importants pour la construction de la culture de tous les lettrés du Moyen Âge. La culture du poète est la même que celle de l'exégète et du prédicateur. On peut supposer que cette culture et cette aisance à manier les textes sont aussi celles de l'auditoire. La citation du premier vers inaugure la structure grammaticale de toute la strophe 2 qui reprend la construction proposée par Isidore en une succession de comparaisons. La rime interne due à la juxtaposition de deux verbes à la troisième personne (*plangit, deserit*) est reprise tout au long de la strophe car les assonances sont très proches (–*erit* et –*icit*) :

Qui plangit nec deserit
 majori se subjicit
 ut qui quod promiserit,
 in solvendo deficit

⁹⁹ Isaïe 1, 16 : *lavamini mundi estote auferte malum cogitationum vestrarum ab oculis meis quiescite agere perverse.*

¹⁰⁰ Proverbes 26,11: *sicut canis qui revertitur ad vomitum suum.*

¹⁰¹ ISIDORE de SÉVILLE, *Sententiae*, LII, 16, §2.

ut qui plantas inserit
transferens nil proficit,
sic qui mente conterit
et promissum abjicit
ut mater, *quae* peperit,
et partum interfecit.

La strophe 3 commence par une citation de Sénèque dans sa première *Lettre à Lucilius* : « *Nam ut visum est maioribus nostris, sera parsimonia in fundo est* »¹⁰². Les sonorités et le rythme des mots de la citation sont repris aux vers 3 et 4 :

Vers 1-2	Vers 3-4
<i>Sera parsymonia</i> <i>est in fundo loculi</i>	<i>sera poenitentia</i> <i>cum clauduntur oculi</i>

La strophe 4 quant à elle, ne commence pas par une citation textuelle mais une référence à la parabole des vierges folles et des vierges sages¹⁰³ que Philippe le Chancelier utilise très souvent dans ses conduits. La dernière strophe ne semble pas comporter de citation en incipit.

L'énonciation du texte varie de strophe en strophe. La première strophe est écrite à la première personne du pluriel, à l'instigation de la citation d'Ovide. Les trois suivantes utilisent la troisième personne du singulier, comme pour dresser un constat sans pour autant pointer la cible des accusations portées. Cette neutralité rend plus efficace l'emploi du discours direct et de la deuxième personne à la dernière strophe :

Quid ergo miserrime,
quid dices quid facies

La répétition du pronom interrogatif *quid* et l'accumulation de questions adressées à l'auditoire font irruption dans la réalité et le présent de la performance. Cette rupture doit être d'autant plus efficace que les strophes qui précèdent sont fermement enracinées dans une culture biblique et antique intemporelle. Ce saut, voire ce sursaut dans le réel qui intervient brutalement et place l'auditoire face à ses vices peut avoir pour objectif de préparer l'évocation dramatique presque pathétique du Jugement dernier. Une fois de plus, le moralisateur suit une démarche presque codée par la pratique de l'exégèse en terminant son discours par une vision eschatologique.

¹⁰² SÉNÈQUE, *Epistulae Morales ad Lucilium*, LI, 1, §5.

¹⁰³ Mt 25, 1-13.

Chapitre 15 :

Homo considera

Ce conduit¹⁰⁴ aux trois longues strophes de 21 vers est le *contrafactum* d'une chanson vernaculaire. La mélodie est connue sous trois versions textuelles différentes. L'une des trois est une chanson pieuse, alors que les deux autres traitent de l'amour profane. L'observation des variantes mélodiques fait apparaître que c'est la chanson pieuse (*De Yesse naistera*¹⁰⁵) qui se rapproche le plus du conduit. Le texte latin de Philippe le Chancelier transforme la structure poétique de manière assez conséquente puisqu'il est plus long de plusieurs vers :

¹⁰⁴ Voir volume d'annexes p. 507-509.

¹⁰⁵ Hans TISCHLER (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. I, CMM 107, Neuhausen, 1997, n°6 :

De Yesse naistera
Verge qui florira
Çavons nos Ysaie :
Saint Espirs i vienra
Qui se reposera
En la rose espanie.
Bien est la profecie
Si n'est vis, acomplie :
La flor est Jhesucriz
Si com dit li Escriz,
Et la verge est Marie.

<i>Homo considera</i>	6a 6a 7b 6a 6a 7b 7c 7c 6a 6a 7c 7c 7c 6a 6a 7c 7c 7c 6a 6a 7c
<i>De Yesse naistera</i>	6a 6a 6b 6a 6a 6b 6b 6b 6b 6b 6b

La chanson n'utilise que des hexasyllabes tandis que le conduit varie la longueur des vers en utilisant aussi des heptasyllabes. Alors que la fin du texte vernaculaire comporte des rimes toutes identiques (*b*), le conduit fait réapparaître la rime *a* aux vers 9 et 10 et introduit une nouvelle sonorité (*c*). Le conduit est allongé en reprenant deux fois la séquence des vers 7 à 11 (*B*). Il fait donc apparaître une nouvelle structure poétique : *AA/BBB*

La répétition de *B* ne se limite pas aux éléments structurels mais s'étend aux sonorités et au rythme des vers. Cet allongement est l'occasion d'une virtuosité linguistique impressionnante tant les mots se correspondent entre les trois sous-parties. Le texte est parfaitement structuré au moyen de la figure d'*annominatio* (paronomase) entre les mots *fomentum*, *fermentum* et *figmentum* :

<i>B</i> Vers 7-11	<i>B</i> Vers 12-16	<i>B</i> Vers 17-21
<i>fomentum est <u>doloris</u>.</i>	<i>fermentum est <u>dulcoris</u>.</i>	<i>figmentum est <u>erroris</u>.</i>
<i><u>stadium</u> vite <u>laboris</u>.</i>	<i><u>somnium</u> umbra <u>vaporis</u></i>	<i><u>gaudium</u> brevis <u>honoris</u>.</i>
<i>premit <u>per</u> <u>honera</u>.</i>	<i>fallit <u>per</u> <u>prospera</u></i>	<i>mordet ut <u>vipera</u>.</i>
<i>sordet <u>per</u> <u>scelera</u></i>	<i>trahit ad <u>aspera</u></i>	<i>flebilis <u>vespera</u></i>
<i>scaloris et <u>fetoris</u>.</i>	<i>meroris et <u>stridoris</u>.</i>	<i><u>algoris</u> et <u>ardoris</u>.</i>

Les mots ou parties de mots signalés en gras sont identiques pour les trois passages. Les éléments soulignés sont communs à deux des trois. La fonction des mots est identique et permet une reproduction exacte du rythme. Par exemple, les vers 9, 14 et 19 commencent tous les trois par un verbe à troisième personne du singulier (*premit*, *fallit* et *mordet*), suivi d'un monosyllabe (*per* ou *ut*) et d'un nom de trois syllabes (*honera*, *prospera*, *vipera*). Seul le vers 20 (*flebilis vespera*) fait exception car il ne reprend par la répartition 2 + 1 + 3 des vers 10 et 15.

Le système est exactement le même pour les strophes 2 et 3 et le même tableau de comparaison des sons et des rythmes peut être dressé :

Strophe 2 : Vers 7-11	Vers 12-16	Vers 17-21
<i>momentum est statere. dubius quantum manere potes in prosperis qui cito preteris. qui fenum es in flore.</i>	<i>lamentum est ridere. gaudio fletum augere. nudus ingrederis. nudus egrederis. egressus cum pavore.</i>	<i>portentum hic gaudere. gaudio celi carere. cur non corrigeris. in memor carceris plectendus a tortore.</i>
Strophe 3 : Vers 7-11	Vers 12-16	Vers 17-21
<i>cur offendis datorem reprimas parvum pudorem. turpia corrigas. oculos erigas ad pium indultorem.</i>	<i>cur defendis datorem deprimas mentis tumorem. humilem eligas vitam te dirigas per viam arctiorem.</i>	<i>dum attendis ultorem redimas te per timorem. dominum diligas totum te colligas amantis in amorem.</i>

Les longues strophes n'utilisent que trois rimes chacune, en suivant le schéma : *aab aab ccaac ccaac ccaac*. La récurrence des sonorités se poursuit de strophe en strophe car les assonances choisies conservent certains points communs :

Strophe 1	<i>a : -era</i> <i>b : -alis</i> <i>c : -oris</i>
Strophe 2	<i>a : -eris</i> <i>b : -ore</i> <i>c : -ere</i>
Strophe 3	<i>a : -eras</i> <i>b : -orem</i> <i>c : -igas</i>

La troisième strophe se différencie quelque peu des deux précédentes. La répartition des trois sonorités des rimes est différente (*aab aab bbccb bbccb bbccb*) et un octosyllabe remplace l'heptasyllabe aux vers 8, 13 et 18. Ces infimes variations sont des signaux discrets mais bien présents qui permettent de faire renaître l'intérêt et recentrer la concentration des auditeurs sur le texte. L'exception au cadre entendu durant les deux premières strophes attire l'attention sur cette troisième partie. C'est en effet durant cette dernière strophe que le poète cherche à faire réagir l'auditoire et délivre ses avertissements les plus efficaces en accumulant les verbes à l'impératif et les questions rhétoriques (*Cur ... cur ?*). L'orateur, désireux de faire comprendre son message et de

rendre sa parole active, utilise donc des outils poétiques d'une subtilité qui fait appel à des capacités d'écoute et d'appréhension de la structure dans ses moindres détails.

Le choix d'une mélodie profane par un poète n'est pas anodin. Philippe le Chancelier est l'auteur de plusieurs *contrafacta*. Pourtant, il n'a jamais emprunté une mélodie aussi simple que celle utilisée pour *Homo considera*. Les considérations littéraires montrent que la structure a subi différentes modifications avant de devenir celle du conduit. L'auteur latin reste donc maître de son œuvre et effectue toutes les transformations qu'il désire. La mélodie du conduit reste relativement fidèle à son modèle, ce qui témoigne du souhait de conserver la référence à la composition antérieure. L'auditeur doit se trouver en terre connue, apprécier les manipulations effectuées sur ce qu'il reconnaît et s'approprier cette nouvelle proposition. L'allongement du texte de la deuxième partie de la strophe s'accompagne de la répétition mélodique qui lui correspond. La fin de la strophe est donc entendue trois fois.

Très simple, la mélodie est également très répétitive. Elle suit parfaitement la structure de la versification proposée par le texte :

Mélodie	A	A	B	A	B	A	B	A'
Texte	6a 6a 7b	6a 6a 7b	7b 7b	6c 6c 7b	7b 7b	6c 6c 7b	7b 7b	6c 6c 7b
	A	A	B		B		B	

B est un élément nouveau qui apporte une variante. Il signale les vers 7, 12 et 17, caractérisés par leur parallélisme et la paronomase. La structure sonore du texte utilisant les figures et les moyens de la poésie rythmique est donc parfaitement encadrée par le jeu de ces deux phrases musicales.

Les deux propositions mélodiques A et B sont assez proches l'une de l'autre, si ce n'est que la première comporte trois vers et la seconde seulement deux :

The image shows two musical staves, A and B, in G major. Staff A contains a 3-measure phrase with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff B contains a 2-measure phrase with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Arrows point to specific rhythmic features: 'récitation' (first two notes), 'fléchissement' (third note), 'climax' (fourth note), and 'cadence' (last two notes).

Toutes deux commencent et se terminent sur la finale *fa* et privilégient la chaîne des tierces *fa-la-do*. A n'évolue que dans la première tierce, si bien que son ambitus se réduit à la quarte *fa-si* bémol (la tierce et sa broderie). B fonctionne de la même manière en s'élargissant à la tierce supérieure. Le processus des deux propositions est le même :

1. une phase de « récitation »
2. un fléchissement
3. un pic ou *climax* avec une broderie vers l'aigu
4. descente jusqu'à la finale puis cadence

L'allongement qui reproduit trois fois la même structure (vers 7 à 21) est accentué par la répétition mélodique, elle-même reprise de la première partie (BA). La proposition A est entendue cinq fois par strophe et permet de mettre en évidence un cadre rythmique et sonore très puissant, une trame dont l'unité n'est pas le vers, mais le tercet (A) ou le distique (B). Ce cadre large, organisé principalement par les répétitions mélodiques, permet d'ordonner les unités plus petites que sont les vers. Signalés par les sonorités des rimes et le rythme des mots, les vers s'inscrivent et se rangent dans le cadre instauré par ces propositions mélodiques, puis, à plus grande échelle, dans la strophe. L'emboîtement des niveaux de structure permet un quadrillage hiérarchisé et ordonné de la matière sonore.

Alors que tout le conduit semble s'articuler autour de la triade *fa-la-do*, indiquant un mode de *fa*, la dernière cadence se termine sur *sol* :



Dans la version profane, ce sont toutes les phrases A qui s'achèvent par un *sol*, ce qui assure la compréhension de l'ensemble en mode de *sol*. Dans ce contexte, l'insistance sur le *fa* dans le cours des phrases est un moyen de marquer l'appui sur la finale réelle des cadences. L'unique intervention du *sol* dans la version latine ne permet pas une telle lecture. Le *sol* apparaît plus comme une finale secondaire qui ménage la surprise à la fin de chaque strophe. Philippe le Chancelier ne s'est donc pas empêché de réaliser des modifications en tous genres sur son modèle profane. Il profite de sa simplicité et de sa popularité, tout en lui ajoutant ce dont il a besoin pour servir ses objectifs propres et en faire un conduit moralisateur.

Ce conduit utilise donc tous les outils à disposition du poète pour mettre en place un dispositif de persuasion d'une efficacité redoutable. Les éléments de techniques littéraires et mélodiques se conjuguent pour donner à entendre une trame claire et ordonnée par laquelle le message se trouve plus accessible. Le contenu relève de la thématique du *contemptus mundi*, tradition dans laquelle beaucoup de conduits de Philippe le Chancelier prennent place. Comme souvent, le texte s'adresse clairement à son auditoire dès l'incipit. Le discours direct est instauré dès le premier vers. Il disparaît pendant la première strophe pour réapparaître aux strophes 2 et 3 avec une énonciation à la deuxième personne du singulier. La désinence verbale est utilisée pour la rime ce qui met en valeur les verbes et leur rôle accusateur.

Les thèmes abordés sont la misère de la vie humaine, sa finitude inexorable, le poids du péché, la vanité des richesses, la faiblesse et l'ingratitude de l'Homme, l'urgence de la conversion, soit autant de facettes du mépris du monde qui sont ici développées avec la volonté certaine d'accabler un auditoire de pécheurs. Le poète sait user des figures poétiques telles que l'oxymore (*vita mortifera*), l'anaphore (*nudus ingrederis / nudus egrederis ; Vide ne differas / vide ne deseras*) ou encore de la paronomase utilisée pour l'allongement des trois dernières parties des strophes (strophe 1 : *fomentum est doloris, fermentum est dulcoris, figmentum est erroris*). Ce dernier procédé peut rappeler certaines techniques de construction de sermons qui organisent le discours de manière rationnelle en utilisant les répétitions sonores. Les subdivisions des parties sont annoncées au moyen de figures poétiques qui permettent à l'orateur de clarifier et d'orner le sermon. Du point de vue de l'auditeur, ces passages assurent la bonne appréhension de la structure et son « impression » dans la mémoire. Si le plan du discours est clair, les chances de compréhension et d'appropriation sont plus élevées. On retrouve ce savoir-faire et ces préoccupations dans la construction des strophes de *Homo considera*.

Les images choisies sont puissantes et intelligibles, mais elles sont, dans l'ensemble, assez peu originales. Les métaphores sont empruntées à la tradition littéraire biblique. Elles sont utilisées à plusieurs reprises dans d'autres conduits mais elles sont ici particulièrement imbriquées les unes dans les autres. La trame scripturaire est particulièrement présente à la strophe 2, où les allusions bibliques sont très resserrées :

Conduit, strophe 2	Texte biblique	référence
<i>Culpa conciperis</i>	<i>laboravi in gemitu meo</i>	Ps 6, 7
gemitu nasceris.	<i>homo ad laborem nascitur</i>	Jb 5, 7
<i>victurus in sudore.</i>	<i>in sudore vultus tui vesceris pane</i>	Gn 3, 19
<i>mori compelleris</i>		
<i>certus quod moreris</i>		
<i>incerte mors est hore.</i>		
momentum est statere.	<i>quoniam tamquam momentum staterae</i>	Sg 11, 23
<i>dubius quantum manere</i>		
<i>potes in prosperis</i>		
<i>qui cito preteris.</i>		
<i>qui fenum es in flore.</i>	<i>homo sicut faenum dies eius tamquam flos agri sic</i>	Ps 102, 15
<i>lamentum est ridere.</i>	<i>efflorebit.</i>	
<i>gaudio fletum augere.</i>	<i>quasi flos egreditur et conteritur</i>	Jb 14, 2
nudus ingrederis.		
nudus egrederis.	<i>sicut egressus est nudus de utero matris suae sic</i>	Ecc 5, 14
egressus cum pavore.	<i>revertetur</i>	
<i>portentum hic gaudere.</i>	<i>quoniam in pavore egressus es de Aegypto</i>	Dt 16, 3
<i>gaudio celi carere.</i>		
<i>cur non corrigeris.</i>		
<i>in memor carceris</i>		
<i>plectendus a tortore.</i>		

Le début de cette strophe est un excellent exemple d'entrelacs de citations bibliques connues et couramment utilisées par Philippe le Chancelier. Le rapprochement des citations par système de concordances est un procédé utilisé pour la construction des sermons. Les citations s'emboîtent les unes dans les autres par les mots qu'elles ont en commun. Ici c'est le verbe *laboravi* qui renvoie au nom *laborem* et relie un verset des Psaumes au Livre de Job. L'allusion à la Genèse (3, 19 : *in sudore vultus tui vesceris pane*) est amenée par des ressemblances sonores : *vultus* se retrouve dans *victurus*. De plus, la terminaison verbale de la citation (*vesceris*) est utilisée au vers précédent (*nasceris*). Le réseau se construit donc par d'infimes liens sonores ou lexicaux qui témoignent de la prégnance de la Bible sur la composition poétique. L'habileté du prédicateur se cache derrière chaque mot ou chaque figure.

Chapitre 16 :

O mens cogita

Ce long conduit¹⁰⁶ est constitué de cinq strophes musicales qui se répartissent sur neuf strophes de texte. Il y a donc quatre strophes doubles (I/1-2, II/3-4, III/5-6 et V/8-9). La strophe IV se distingue car elle est simple. Chaque strophe est composée de six vers exceptionnellement courts, de 3 à 5 syllabes, alors que la poésie rythmique utilise plus couramment des heptasyllabes et des octosyllabes. Les vers sont majoritairement proparoxytons, ce qui met en place une structure rythmique ferme et resserrée. Comme les vers sont courts, les cadences poétiques sont très rapprochées dans le temps, surtout lorsque le vers ne compte que trois syllabes. Les quelques vers paroxytons sont ceux qui se terminent par un mot de deux syllabes. Ils sont groupés à la fin de la strophe III (6 pour le texte : *spes vana*) et dans la première moitié de la strophe IV.

Les rimes sont riches, sans exception. Les strophes de six vers sont partagées en deux (3 + 3) si bien que les rimes empruntent généralement le schéma *abc abc*. Seuls les deux textes de la strophe III (5 et 6) suivent un schéma différent des autres : *aab ccb*.

¹⁰⁶ Voir volume d'annexes p. 511-514.

La strophe V qui reprend pourtant de la même mélodie que la troisième, utilise le schéma récurrent *abc abc*. La richesse des rimes et la longueur très réduite des vers produisent de nombreux effets de redondance sonore. À cela s'ajoute le fait que les rimes n'utilisent que deux assonances, le « a » (*-ita, -ura, -itas, -ana, -era, -ita...*) et le « i » (*-erit, -escit, -ilis, -alis, -oris*). Ces deux sonorités sont réparties en proportions presque égales et de manière alternée et équilibrée. Cet effet « bisonore » est renforcé par les vers courts permettant une succession rapide des rimes donc une perception aisée de ces jeux de redondances sonores. Le tableau ci-dessous donne, pour chaque strophe, la longueur des vers, le schéma des rimes et la répartition des voyelles finales (en gris le « a » et en noir le « i ») :

Strophe I	1 : 5a 4b 5c 5a 4b 5c
	2 : 7a 4b 5c 5a 4b 5c
Strophe II	3 : 3a 4b 5c 3a 4b 5c
	4 : 3a 4b 5c 3a 4b 5c
Strophe III	5 : 5a 4a 3b 5c 4c 5b
	6 : 5a 4a 3b 5c 4c 5b
Strophe IV	7 : 3a 4b 5c 3a 4b 5c
Strophe V	8 : 5a 4b 3c 5a 4b 3c
	9 : 5d 4e 3c 5d 4f 3c

Le schéma structurel n'est pas strictement régulier. À la strophe 2, le premier vers (5a) est allongé de deux syllabes (7a : *floret ut cucurbita*). En conséquence, la mélodie est légèrement modifiée : le premier vers de la strophe 1 se chante sur 5 notes alors que celui de la deuxième s'étend sur 10 notes. Cet allongement survient alors que le poète emploie un mot surprenant (*cucurbitas*). La rareté de ce terme, son incongruité dans un contexte poétique ainsi que la redondance sonore propre à ce mot expliquent probablement l'aspect délibérément bancal de la mise en musique de ce vers. Il y a certainement, de la part du poète-compositeur, le désir de surprendre l'auditoire par le choix d'un vocabulaire inattendu et le jeu avec une structure asymétrique. Le même type d'irrégularité se reproduit à la strophe III, aux derniers vers des deux groupes de texte, engendrant ici aussi certaines modifications mélodiques : pour la strophe 5 le vers contient 5 syllabes tandis que la strophe 6 n'a que 3 syllabes au même endroit.

Les enchaînements de vers de longueur croissante (3, 4 puis 5 syllabes) ou décroissante servent d'élément structurant. Ils établissent une correspondance entre les strophes II et IV (forme croissante) puis III et V (décroissante). Remarquons que lorsque la forme est identique, les rimes varient sensiblement, comme pour masquer cette alternance. La musique, quant à elle, renforce ces correspondances, puisque la strophe II est mélodiquement identique à la strophe IV. Il en est de même pour les strophes III et V.

Les manuscrits F et LoB rapportent la totalité de la mélodie. Les copistes ne se sont pas contentés de noter le texte chanté sur les strophes doubles à la suite de la première, comme c'est souvent le cas pour les conduits de forme binaire¹⁰⁷. Les variations du nombre des syllabes entre les répétitions entraînent une légère correction de la mélodie expliquant probablement en partie la nécessité de recopier la strophe entière pour une variation de quelques notes. Les considérations musicales et le souci d'exactitude l'emportent donc parfois sur la logique d'économie d'espace et de parchemin. Les strophes ne sont d'ailleurs pas signalées par des lettrines et le conduit y apparaît d'un seul tenant, sans structure visible. La présentation dans le manuscrit du *Roman de Fauvel* est identique à celle de F, mise à part la transformation de l'incipit en *Fauvel cogita* ainsi qu'une dizaine de vers ajoutés à la fin¹⁰⁸. La collection LoB rapporte également l'ensemble des strophes en notant toutes les répétitions mélodiques. Le conduit est précédé d'une rubrique précisant *De miseria hominis* ainsi que d'une lettrine représentant un homme, les bras écartés. Dans ce manuscrit, certaines notes de la strophe I ont été soigneusement grattées et corrigées, présentant ainsi quelques variantes mélodiques avec la version de F et du *Roman de Fauvel* :

¹⁰⁷ Susan Rankin discute des différences de version mélodique d'une strophe à l'autre dans « Taking the Rough with the Smooth, Melodic Versions and Manuscript Status », *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, éd. Margot E. FASSLER et Rebecca A. BALTZER, Oxford, 2000, p. 213-233. *O mens cogita* est l'un des rares conduits du dixième fascicule de F à rapporter toutes les répétitions mélodiques. Susan Rankin observe que, dans le cas du très long conduit *Veritas equitas* (n°17, analysé p. 283), la notation systématique de la mélodie semble plus s'expliquer par la complexité de la structure d'ensemble que par la nécessité de reporter d'infimes variations d'une répétition à l'autre. Avec l'exemple de *Crux de te volo conqueri* et sa restitution complète dans Sab, elle constate que les variations interviennent très généralement pour améliorer ponctuellement le rapport du texte et de la musique.

¹⁰⁸ Ces vers sont très probablement un ajout postérieur. Par leur longueur, ils s'intègrent mal à la structure mise en place dans les versions de F et LoB. « *Quid dicerem plura / Omnis homo iura / Sibi profutura / In domo Domini / Perdit favens crimini / Tibi tuo semini / Tu mala punctura / Antichristi nuncius / Diceris propicius / Tibi franget crura / Tua proles est peritura* ». Voir Samuel ROSENBERG et Hans TISCHLER (éd.), *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln-Nebraska, 1991, p. 117-120.

strophe I

O mens co-gi-ta quod pre-te-rit mun-di fi-gu-ra. fu-git su-bi-ta sic in -
 te-rit qua-si pic-tu-ra. flo-ret ut cu-cur-bi-ta cum in-ge-rit se nox
 ob-scu-ra. bre-vis or-bi-ta cum ste-te-rit ci-to la-psu-ra.

Les flèches indiquent les notes qui ont été grattées. Seule la dernière, le *do* sur *cum*, ne présente pas de différence avec les autres versions connues. Dans la strophe 1, les modifications témoignent du désir de réduire l'intervalle de quinte des autres versions sur *quod* et *sic*.

Ce conduit aux vers courts et à la forme répétitive ne donne pas lieu à un contenu complexe et savant. La langue est accessible et les effets sonores la rendent très dynamique. Les phrases sont courtes, souvent elliptiques et exclamatives. Les images sont très simples et couramment exploitées par Philippe le Chancelier et dans d'autres conduits des mêmes sources manuscrites.

Beaucoup des conduits composés aux alentours du début du XIII^e siècle à Paris se construisent selon une forme binaire qui rappelle celle des séquences¹⁰⁹. Pour ce qui est de *O mens cogita*, la comparaison avec le genre liturgique de la séquence peut dépasser le simple aspect formel. En effet, l'élaboration mélodique n'est pas sans rappeler le style syllabique et majoritairement conjoint des séquences circulant à Paris et dont beaucoup sont composées par Adam de Saint-Victor dans la première moitié du XII^e siècle¹¹⁰. Les phrases mélodiques de ce conduit, surtout aux strophes 2 et 3, pourraient figurer parmi les « timbres » catalogués par E. Misset et P. Aubry¹¹¹. En

¹⁰⁹ L'expression de « conduit-séquence » est utilisée par Hans SPANKE, « Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik », *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen*, 3^{ème} série, XVIII (1936), p. 1-189. Elle désigne les poésies latines construites sous forme de doubles ou triples strophes.

¹¹⁰ Margot FASSLER, « Who was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequence Manuscripts », *JAMS*, 37(1984), p. 233-269, du même auteur, *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in the Twelfth-Century Paris*, Cambridge, 1993.

¹¹¹ Eugène MISSET et Pierre AUBRY, *Les proses d'Adam de Saint-Victor : texte et musique précédés d'une étude critique*, Paris, 1900.

revanche, les vers courts sont un élément qui démarque ce conduit des séquences souvent heptasyllabiques.

Les cinq strophes de *O mens cogita* se composent de trois propositions mélodiques qui sont répétées à l'intérieur des strophes et de l'une à l'autre, conformément au modèle de la structure poétique observée plus haut.

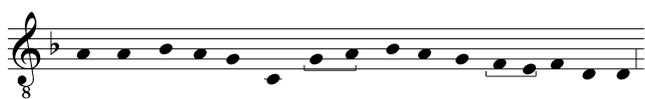
Proposition 1 : strophe I

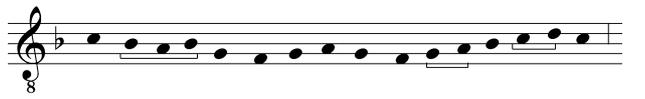
Proposition 2 : strophe II et IV

Proposition 3 : strophes III et V

Chacune de ces propositions se partage en deux phrases mélodiques (a et b), regroupant trois courts vers. Les couples a et b sont très proches et ne se distinguent que par leurs cadences sur le modèle ouvert-clos. Pour les propositions 1 et 3, l'ouvert est fait sur le *ré* et le clos sur le *do*. La proposition 2 est plus originale puisque l'ouvert se termine sur l'octave de la finale *do'* et le clos sur la finale *do*. La proximité mélodique entre a et b produit un effet très répétitif. Les propositions 2 et 3 donnent donc à entendre 8 fois chacune la même tête de phrase sur l'ensemble du conduit. Ces répétitions donnent à l'auditeur le temps de mémoriser puis de reconnaître les propositions lorsqu'elles réapparaissent. La situation de reconnaissance, en plus de procurer un certain plaisir, libère l'esprit pour une meilleure compréhension et assimilation du texte.

En revanche, les trois propositions mélodiques sont suffisamment différenciées entre elles pour être aisément identifiables :

Proposition 1a 

Proposition 2a 

Proposition 3a 

L'exploitation des différents registres du mode est un moyen pour les identifier dès les premières notes : la proposition de la strophe I explore la partie centrale du mode, de *do* à *si* bémol en se fixant principalement autour des notes *la* ou *sol* et *ré* ou *do*. La proposition mélodique 2 des strophes II et IV commence sur le *do'* et reste confinée dans la moitié supérieure de l'échelle (*fa-ré'*) jusqu'à la cadence qui se repose sur la sous-finale. Enfin, la troisième proposition met en avant la partie grave de l'échelle en commençant par tourner autour du *ré*. L'ambitus de l'ensemble reste donc relativement

réduit (une octave plus une note) mais l'exploitation des différentes parties de l'échelle est harmonieusement répartie selon les strophes et l'alternance des propositions sur l'ensemble du conduit.

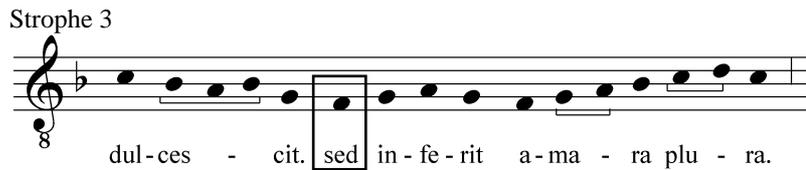
La modalité de ce conduit bénéficie des élargissements à la théorie que l'on peut observer dans la chanson vernaculaire contemporaine. Toutes les strophes se terminent sur un *do* et pourtant le reste de la mélodie fait entendre les notes importantes du mode de *ré* : le *fa* et surtout le *la*. Dans les strophes I, III et V, les phrases a, soit le milieu des strophes simples, se terminent sur la finale réelle, le *ré* tandis que les phrases b se terminent sur la « fausse » finale, le *do*.

Dans la strophe I, le saut de quinte *do-sol* au début du deuxième vers perturbe le déroulement naturel du mode de *ré* de manière saisissante pour l'oreille¹¹². La note grave, le *do*, tombe sur un monosyllabe.

La strophe I fait entendre quatre fois cette proposition. Les monosyllabes mis en valeur par le saut mélodique sont *quod*, *sic* et deux fois *cum*. Tous trois sont des conjonctions qui relient grammaticalement les vers qui précèdent aux deux suivants et servent à développer et comparer ce qui vient d'être dit. Le poème est donc aussi un texte argumenté où les connexions logiques du discours retentissent remarquablement. Notons que c'est précisément sur ces notes qu'interviennent les corrections du copiste de la version du manuscrit LoB.

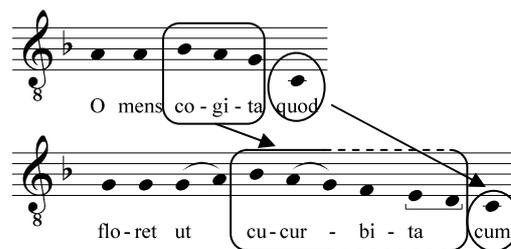
La proposition mélodique 2 des strophes II et IV agit de la même manière. La mélodie est descendante du *do'* au *fa* avant de reprendre un mouvement ascendant. Sur le *fa*, c'est-à-dire au plus grave de ce dessin mélodique, survient à chaque fois un monosyllabe participant de la construction logique et grammaticale du discours : *sed*, *quod*, *cum*, *tam[quam]*, *quam*, *et* :

¹¹² C'est précisément cette note qui est grattée et remplacée par un *fa* dans le manuscrit LoB.



Mises bout à bout, toutes ces connexions constituent la trame argumentative du poème. Il est intéressant de constater combien la mélodie s'attache à mettre ces mots en relief et comment le compositeur fait ressortir les qualités logiques du discours.

Malgré la construction délibérément répétitive du conduit, nous avons signalé quelques transformations mélodiques minimales d'une répétition à l'autre. Ces modifications sont principalement dues aux irrégularités du texte. Parfois, elles prennent un sens fort lorsque l'irrégularité du texte est significative. Par exemple, l'allongement du premier vers de la strophe 2 sur les mots *floret ut cucurbita* entraîne une variation de la mélodie. L'allongement de la mélodie se fait sur le premier mot du vers (*floret*) en changeant la note de départ (*sol* au lieu de *la*) permettant ainsi de placer le mot le plus étonnant (*cucurbita*) sur la note la plus aiguë de la phrase. Ce vers est le double du premier (*O mens cogita*). Les correspondances de sonorité dépassent le cadre de la rime puisque leur première lettre aussi est identique (*cogita / cucurbita*). La mise en écho de ces deux termes produit un effet presque comique. La longueur du mot est également soulignée par le fait que la quinte caractéristique du début de la mélodie est ici comblée pour inclure le mot entier dans un mouvement descendant orné de monnayages sur la deuxième et la quatrième syllabe :



Les répétitions mélodiques ajoutées à l'effet de redondance produit par les rimes mettent en place un ensemble de repères auditifs qui encadrent efficacement la perception. Le jeu de correspondance entre *cogita* et *cucurbita* est relayé par la rime du quatrième vers des strophes 1 et 2 : *subita* et *orbita* qui empruntent le même dessin mélodique. En très peu de temps, l'oreille entend :

str. 1 v. 1 str. 1 v. 4 str. 2 v. 1 str. 2 v. 4

co - gi - ta su - bi - ta cu - cur - bi - ta or - bi - ta

L'effet est le même avec les rimes *figura, pictura, obscura, lapsura* qui usent de deux formules cadentielles simples et proches :

str. 1 v. 3 str. 1 v. 7 str. 2 v. 3 str. 2 v. 7

fi - gu - ra. pic - tu - ra. ob - scu - ra. la - psu - ra.

Les strophes 5 et 6 jouent d'effets sonores encore plus resserrés, car la répétition ne se limite pas à la rime. Les deux textes de la double strophe forment un calque sonore d'une grande virtuosité :

quanta *vanitas* *sublimitas* *casura* *umbra fragilis*. *nec stabilis* *neque securā*
. quanta *vilitas* *est dignitas* *mundana*. *spuma gracilis* *flos sterilis* *spes vana*.

Les correspondances sonores apportent aussi du sens. À la vanité (*vilitas*) répond le vice (*vilitas*), à la grandeur (*sublimitas*) la dignité (*dignitas*), à l'ombre fragile (*umbra fragilis*), la salive misérable (*spuma gracilis*). Ces associations sonores et lexicales sont d'autant plus éloquentes qu'elles sont chantées sur la même mélodie :

str. III/5

quan - ta va - ni - tas sub - li - mi - tas ca - su - ra. um - bra fra - gi - lis. nec sta - bi - lis ne - que se - cu - ra.

str. III/6

quan - ta vi - li - tas est di - gni - tas mun - da - na. spu - ma gra - ci - lis flos ste - ri - lis spes va - na.

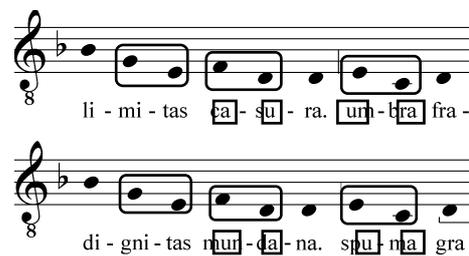
La mélodie ne subit aucune variation pour les trois premiers vers de chaque strophe. Dans les deuxièmes tercets, le monnayage change de place entre *fragilis* et *gracilis* et la mélodie est allongée pour préparer le nombre plus important de syllabes du dernier vers de la strophe 5 (*neque securā*). En plus des redondances sonores de la strophe à son double, il y a les échos formés par les rimes. Cette double strophe est la seule à s'écarter du schéma des rimes *abc abc* pour emprunter le modèle *aab ccb* qui a le mérite d'accentuer les effets répétitifs en rapprochant les sonorités identiques (*aa* puis

cc). À cela, on peut ajouter une autre figure sonore qui unit la dernière rime des premiers tercets aux vers suivants :

Strophe 5 : *casura / umbra fragilis*

Strophe 6 : *mundana / spuma gracilis*

Le vers se termine par les mêmes sons « u » et « a » qui commencent le tercet suivant. Les traités de rhétorique appellent anadiplose un vers qui comporte un motif semblable à sa fin et au début de la suivante¹¹³. Ici, l'anadiplose sonore formée par les voyelles est relayée par la mélodie qui poursuit un mouvement de tierces descendantes au début du vers et souligne vocalement l'écho proposé par le texte.



L'oreille perçoit donc différents niveaux de jeux sonores en très peu de temps : les rimes associées à leurs cellules mélodiques, la mise en évidence des connexions logiques du discours, les analogies poétiques extrêmement précises. L'usage de la répétition est bien plus qu'une simple forme appliquée consciencieusement. Les jeux d'écho sont les éléments dynamiques de ce conduit et imposent une scansion dont les unités sont formées du mot associé à son dessin mélodique. Ce cadre poético-mélodique permet de construire à l'audition une image sonore composée de plusieurs réseaux de mots et de motifs qui font sens en plus de procurer le plaisir de l'oreille et du jeu.

L'auditeur s'amuse de ces rythmes qui impriment dans l'esprit un cadre formel et rhétorique dans lequel le sens n'a plus qu'à se glisser. Les plaisirs de la reconnaissance, de l'intuition ou de la surprise captent l'attention de l'auditoire pour créer l'émotion nécessaire à la mémorisation¹¹⁴. Ainsi, l'esprit, le *mens* invoqué dès le

¹¹³ MATHIEU de VENDÔME : *Anadiplosis est repetita prolatio dictionis quae terminalis prioris versus est in principio subsequentis*. (éd. Franco MUNARI, *Opera Mathei Vindocinensis, Ars versificatoria*, vol. 3, Rome, 1988, p. 168, 7)

¹¹⁴ Sur le rôle de l'émotion dans le processus d'imagination et de mémorisation, voir Mary CARRUTHERS, *Machina memorialis, Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Cambridge, 1998, Paris, 2002 pour la traduction française, p. 130-138.

premier vers¹¹⁵, est parfaitement mis en éveil pour recevoir et conserver le texte. Une fois bien mémorisé, le conduit pourra être médité par chacun. L'importance de la phase de mémorisation qui conditionne l'efficacité de l'œuvre sur l'auditoire semble avoir été un élément constitutif de l'élaboration poético-musicale. Si c'est la transmission du contenu du texte qui est visée par le poète-prédicateur, la trace ou l'image qui demeure dans l'esprit n'en reste pas moins sonore tant sont inséparables les mots et les sons d'un tel conduit. Le mépris du monde que vante le texte devient ainsi un inépuisable sujet de méditation dont ce conduit peut être la source et la matière.

¹¹⁵ Dans la *Summa de bono*, le terme *mens* est employé à plusieurs reprises. Le sens n'en est pas toujours identique, d'autant plus que Philippe cite souvent divers auteurs patristiques qui ont leur propre définition du terme. Cependant, on remarque que le *mens* est souvent allié à la *memoria*. Les deux sont des parties supérieures et complémentaires de l'âme. Niklaus WICKI (éd.), *op. cit.*, p. 251 : « *dicendum est quod differunt inter se mens et memoria et notitia et iterum motitia et cogitatio, quia memoria est ductus anime in naturaliter intellectum et delictum, mens autem est ipse habitus ; memoria enim sonat in actum, mens autem in substantiam sive in habitum.* »

Chapitre 17 :

Veritas equitas

Veritas equitas est un conduit exceptionnellement long¹¹⁶, le plus long du dixième fascicule du manuscrit F. Il emprunte la forme du lai profane. Les seize strophes mélodiques du conduit sont toutes de structures différentes, sauf la dernière qui reprend les éléments formels de la première. La plupart des strophes sont triples, mais il y a aussi des doubles et des simples, sans que la répartition semble obéir à une démarche systématique. Il y a au total 36 strophes poétiques dont voici la répartition et la composition :

Strophes mélodiques	Strophes poétiques	Nombre de vers	Longueur des vers	Schéma des rimes
I	1-2-3	5	6 6 6 6 8	<i>ababb</i>
II	4-5-6	5	8 8 8 8 8	<i>aaaaa</i>
III	7-8-9	4	5 5 5 6/5	<i>aaaa</i>
IV	10	3	5 4 3	<i>aab</i>
V	11-12-13	3	5 5 7	<i>aab</i>
VI	14	6	4 4 6 4 4 6	<i>aabaab</i>
VII	15-16-17	6	4 4 6 4 4 6	<i>aabaab</i>
VIII	18-19-20	2	7 5	<i>ab</i>
IX	21-22-23	6	6 4 4 6 5 6	<i>aaaaab</i>
X	24-25-26	7	5 5 5 3 3 5 6	<i>aaabbac</i>
XI	27-28	6	4 4 6 4 4 6	<i>aabaab</i>
XII	29-30-31	7	4 4 6 4 4 4 6/7	<i>aabaabb</i> ou <i>abcabcc</i>
XIII	32	8	2 4 2 4 2 4 2 4	<i>abababab</i>
XIV	33-34	4	7 6 7 6	<i>abab</i>
XV	35	2	7 6	<i>ab</i>
XVI	36	6	6 6 6 6 8 4	<i>aaaaba</i>

¹¹⁶ Voir volume d'annexes p. 515-523.

Cette présentation d'ensemble fait apparaître que les strophes sont majoritairement courtes : un maximum de sept vers (strophes X, XII et XVI) et près de la moitié des strophes de 4 vers ou moins. Les quadrisyllabes et les hexasyllabes sont les vers les plus utilisés. Cette irrégularité et la rapidité des vers pourvoient au conduit un dynamisme qui n'échappe pas à l'audition.

Les assonances des rimes permettent de lier entre elles certaines strophes. La strophe IV et la strophe V utilisent les mêmes sons (*-ie* et *-ura*) et suivent toutes deux le schéma *aab*. Cette structure est entendue quatre fois de suite car la strophe V est triple. Cependant, la longueur des vers ainsi que la mélodie sont différentes. Cette relation se reproduit entre les strophes VI et VII, avec, cette fois, les mêmes longueurs de vers. La structure poétique ménage donc, dans ce grand ensemble, des sous-ensembles cohérents et homogènes par les sonorités des mots. C'est par ailleurs l'un des principaux enjeux de la mélodie que de renforcer la perception de ces regroupements strophiques. La mélodie est entièrement syllabique. La longueur incite certainement à l'économie de moyen. Les mouvements mélodiques sont en effet souvent très simples et semblent être destinés à faire apparaître la puissance du texte.

Le texte, surtout dans ses premières strophes, se compose d'une suite d'énumérations, de listes de mots aux sonorités proches (*annominatio*) qui dépeignent la corruption du monde. Les rimes internes et terminales sont multipliées, poussant à l'extrême l'effet de la figure répétitive du *similiter cadens* qui a ici pour effet d'insister très lourdement et d'accabler l'auditoire de critiques. La mélodie accroît l'efficacité de ces énumérations en adaptant sa construction aux sons des mots et à leur sens. Dans la première strophe, les premiers mots sont prononcés de manière monotone dans le registre aigu, ce qui donne à ce début une éloquence presque agressive :

Ve-ri-tas	e-qui-tas	lar-gi	-tas	cor-ru-it	fal-si	-tas	pra-vi-tas	par-ci-tas	vi-gu-it
Ca-ri-tas	cas-ti-tas	pro-bi	-tas	vi-lu-it	va-ni	-tas	fe-di-tas	vi-li-tas	cla-ru-it
Se-mi-tas	ab-di-tas	no-vi	-tas	cir-cu-it	so-li	-tas	cog-ni-tas	or-bi-tas	ar-gu-it

La liste est poursuivie au vers 3 qui adopte de nouveau les notes répétées sur le mot *pravitas*. Les verbes *corrui* et *viguit* qui terminent les vers 2 et 4 (la rime *b*) sont tous deux placés sur des motifs de tierces descendantes, reflétant bien le sens dépressif qu'il

expriment. Les trois strophes de texte qui correspondent à cette mélodie sont composées sur le même modèle. Cette entrée en matière particulièrement virulente et saisissante est donc entendue trois fois. La strophe II reprend le procédé des énumérations en employant une autre désinence (-io). Les premiers vers se composent de trois mots de longueur croissante :

Strophe II	Strophe 4, vers 1	<i>Ius ratio discretio</i>
	Strophe 5, vers 1	<i>Vis ultio presumptio</i>
	Strophe 6, vers 1	<i>Fraus fictio seductio</i>

La mélodie dessine le contour de chacun de ces mots :

Ius ra - ti - o dis - cre - ti - o
 Vis ul - ti - o pre - sum - pti - o
 Fraus fi - cti - o se - du - cti - o

L'accroissement progressif de la longueur des noms de l'énumération est souligné par le nombre de notes utilisées pour le vers. Le monosyllabe est suivi d'un signe de respiration qui le sépare de la suite. La première note de la strophe, *fa'*, est identique au début de la strophe I où ce *fa'* dans le registre aigu est répété sur les premiers mots.

La strophe II poursuit la liste par des substantifs quadrisyllabiques. La mélodie donne encore plus d'ampleur à cette énumération :

con-cor-di- e com-mu - ni - o. com-pas-si - o cor-rec- ti - o
 dis-cor-di- e con-ten - ti - o sus-pi - ti - o de-tra - ti - o
 rus - ti - ti - e sub pal - li - o am-bi - ti - o pro-di - ti - o

Les notes répétées mettent en valeur l'accumulation des assonances communes aux trois strophes de texte. L'antépénultième et le dernier mot sont placés sur des motifs inversés, ce qui accroît la cohérence du vers.

L'empreinte mélodique proposée par ces deux strophes se retrouve déclinée à plusieurs reprises dans la suite du conduit. Le début de la mélodie se caractérise par ses notes répétées dans le registre aigu du mode, suivies de divers motifs descendants. Ce motif mélodique expressif est employé au début des strophes I, II, III, V, VII, IX, X, XV et XVI :

strophe I strophe II

strophe III strophe V

strophe VII strophe IX

strophe X strophe XV

strophe XVI

La strophe III (7 à 9) et la strophe V (11 à 13) sont mélodiquement proches l'une de l'autre et rappellent les motifs entendus au début des strophes I et II :

strophe III
A - va - ri - ti - a que-rit spo-li - a qui-a pro - pri - a fa - cit com - mu - ni-a.

strophe V
Ze - li spe - ti - e fraus ca - lump-ni - e ius - ti - ti - e fi - gu - ra.

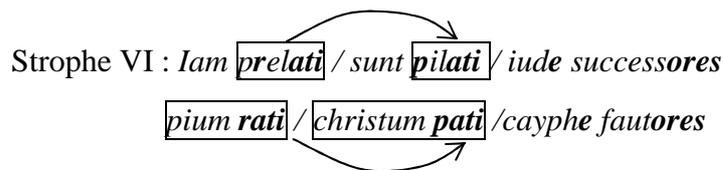
Bien que de formes poétiques très différentes (III : 5556 et V : 557) ces deux strophes se correspondent par la mélodie. La diversité instaurée par le texte et la structure du lai est quelque peu effacée par l'apport de la mélodie qui uniformise le résultat sonore. Ces deux strophes vont sembler plus proches à l'audition qu'elles ne le sont en réalité au regard de la forme poétique. De plus, dans la strophe III, la structure poétique n'est pas constante. La dernière strophe poétique (strophe 9 : *De superbia...*) est plus courte que les deux précédentes. Le dernier vers (*trahunt omnia*) comporte cinq syllabes au lieu de six et la mélodie est modifiée de manière à correspondre exactement à la cadence de la strophe V qui termine sur un *la* :

Strophe III/9, vers 4
tra-hunt om-ni a.

Strophe V/11, vers 3
ius-ti-ti-e fi-gu-ra.

L'organisation répétitive en triples strophes peut ainsi, ponctuellement, comporter des irrégularités qui s'expliquent autant par des variations des paramètres du texte que par des jeux mélodiques. Ici, la dernière cadence de la strophe III annonce celles qui seront utilisées quelques instants après. C'est un moyen de faire un lien structurel entre les strophes et augmenter l'homogénéité de l'ensemble. Cela implique aussi que le copiste doive recopier la mélodie de toutes les strophes même si elles sont très majoritairement répétitives.

Les strophes IV et VI sont simples. Elles marquent une rupture avec le système de répétition des strophes ternaires mis en place depuis le début du conduit. Ces deux strophes sont liées car la strophe IV, très courte, est identique à la cadence finale de la strophe VI. Celle-ci est organisée selon un mouvement ouvert-clos, dans lequel les dessins mélodiques correspondent particulièrement au balancement des mots du texte et aux parallélismes sonores :



L'équivalence de son et de sens entre les termes *prelati* et *pilati* est mise en musique par un mouvement ascendant puis descendant. La même phrase mélodique est entendue aux vers 4 et 5 qui reprennent le parallélisme qui précède tout en lui faisant écho :

strophe VI

v.1 v.2 v.3 ouvert v.4 v.5 v.6 clos

lam pre-la-ti sunt pi-la-ti iu-de suc-ces-so-res pi-um ra-ti chris-tum pa-ti ca-y-phe fau-to-res.

Le même procédé de balancement symétrique est utilisé plus tard dans le conduit, aux strophes XI et XII, où les vers sont aussi des quadrisyllabes (*Omnis status / immutatus ; conturbatus / principatus ; pro secura / regni cura*).

Les deux strophes simples (IV et VI) ne sont pourtant pas indépendantes. Leurs sonorités et certains éléments de la structure poétique les rapprochent de la strophe qui les suit directement : la strophe IV utilise les mêmes assonances de rimes que la strophe V (*-ie, -ie, -ura*) mais pas les mêmes vers. La strophe VI et la strophe VII sont, sur le plan poétique, en tous points identiques (*4a 4a 6b, 4a 4a 6b ; -ati, -ati, -ores*).

L'ensemble formé par les strophes III à VII comporte donc de nombreux renvois par le biais de la versification, des répétitions ou des reprises mélodiques. L'ensemble se présente ainsi :

strophe III



A - va - ri - ti - a que - rit spo - li - a qui - a pro - pri - a fa - cit com - mu - ni - a.
De lu - xu - ri - a tor - por oc - ci - a vi - a de - vi - a re - pit ve - cor - di - a.
De su - per - bi - a li - vor o - di - a tri - a vi - ti - a tra - hunt om - ni - a.

strophe IV



La - tet du - bi - e ma - li - ti - e fer - bu - ra

strophe V



Ze - li spe - fi - e fraus ca - lump - ni - e ius - ti - ti - e fi - gu - ra.
Tris - tis fa - ti - e vul - tus ma - ti - e y - po - cri - sis pic - tu - ra.
A - mi - ti - ti - e sub ef - fi - gi - e ne - qui - ti - e struc - tu - ra.

strophe VI



Iam pre - a - ti sunt pi - la - ti iu - de suc - ces - so - res pi - um fa - ti chris - tum pa - ti ca - y - phe fau - to - res.

strophe VII



Dum cog - na - ti pre - ben - da - ti sur - gunt ad ho - no - res pul - sant da -
Lic - te - ta - ti spe - frau - da - ti e - gent post la - bo - res pro - bi - ta -
Non vo - da - ti nec cre - a - ti pre - sunt iu - ni - o - res vi - mi - tra -



ti pau - per - ta - ti hos - ti - a doc - to - res.
ti ac - e - ta - ti de - sunt pro - vi - so - res.
ti vi plan - ta - ti me - ri - tis mi - no - res.

Les strophes VIII à X forment, elles aussi, un groupement strophique rendu cohérent par les sonorités des rimes. La strophe VIII est triple mais très courte. Elle se compose de trois groupes de deux vers, chacun commençant par une métaphore animale (*canes, sues, tigres*). Les vers alternent les assonances *-ie* et *-uti*. La première assonance (*-ie*) est mise en relief par un large intervalle de sixte descendante, assez abrupt et surprenant dans un langage mélodique majoritairement conjoint :

strophe VIII



Ca - nes im - pru - den - ti - e a - vi - di mu - ti.
Su - es im - mun - di - ti - e lu - to pol - lu - ti.
Ti - gres a - va - ri - ti - e ques - tum se - cu - ti.

Ces mêmes sonorités de rime *-ie* et *-uti* sont reprises à la strophe suivante (IX), avec le schéma *aaaab*. L'assonance *-ie* est entendue quatre fois de suite, en conclusion des vers courts, tandis que l'assonance *-uti* ne sert que pour les cadences finales de strophes poétiques de VIII et de IX. Les rimes de la strophe X changent, sauf pour la dernière,

celle de la cadence finale (*-io -itur -uti*). Il y a donc douze strophes consécutives qui se terminent sur la finale avec la rime *-uti*. Malgré leurs différences structurelles, ces trois strophes forment un ensemble dont les dimensions et les proportions sont perceptibles grâce au jeu des cadences et des assonances récurrentes. La complexité du conduit est ainsi jalonnée de repères qui permettent à l'oreille de s'orienter dans cet ensemble irrégulier et diversifié.

Le début de IX et X rappelle celui des premières strophes du conduit, mais il est plus aigu. C'est le *sol'*, octave de la finale, qui est répété et non plus le *fa'*. Il y a donc une surenchère vers l'aigu qui crée une progression de l'intensité par rapport au début. Ces motifs aigus sont suivis de mouvements cadentiels qui reviennent à la finale. Les trois strophes poétiques de IX commencent par des structures négatives et se poursuivent par une opposition au troisième vers :

Strophe X		
Strophe 21	Strophe 22	Strophe 23
<i>Nulli</i> custodie familie <i>sed</i> nimie student lascivie [...]	<i>Non</i> stant in acie a facie <i>contrarie</i> cedunt potentie [...]	<i>Nichil</i> eximie constantie <i>sed</i> proprie timent ignavie. [...]

La mélodie met en valeur cette articulation de la négation en reprenant le motif du début au vers 3 :

strophe IX

8
Nul - li cus - to - di - e fa - mi - li - e sed ni - mi - e stu - dent las - ci - vi - e
Non stant in a - ci - a a fa - ci - e con - tra - ri - e ce - dunt po - ten - ti - e
Ni - chil e - xi - mi - e con - stan - ci - e sed pro - pri - e ti - ment ig - na - vi - e.

Le sens du texte et ses articulations importantes sont soutenus par la mélodie qui, par ses contours, donne corps à ce que les mots expriment. La strophe suivante commence, elle aussi, par un motif de *sol'* répétés dans l'aigu. La troisième strophe poétique débute par une formule négative, rappelant le procédé exploité quelques instants avant :

strophe X

8
Pre - ce pre - ti - o
Cle - ri con - ti - o
Nul - la stu - di - o

Les strophes XIII à XV constituent un dernier groupe avant l'ultime strophe. Elles répètent abondamment la rime *-ia*. La strophe XIII se compose de quatre mouvements consécutifs, descendants de la teneur à la finale sur la même rime *-ia*. Seul

le début de ces quatre phrases varie. Ce motif se retrouve de manière incomplète au début de la strophe XIV puis clairement et complètement dans la deuxième partie de la strophe XIV et au début de la strophe XV, toujours sur les mots rimant en *-ia*. Aux strophes XIV et XV, il est suivi d'une formule cadentielle strictement identique, sur la même rime en *-eri*. Les répétitions signalées dans ces trois strophes sont indiquées dans l'exemple ci-dessous où les motifs caractéristiques des cadences *-ia* sont encadrés et ceux des rimes *-eri* sont encerclés :

La dernière strophe (XVI) est une reprise approximative de la première tant par le texte que par la mélodie.

Strophe 1	Strophe 36
<i>Veritas equitas largitas corrui.</i>	<i>Dic ergo veritas</i>
<i>falsitas pravitas parcitas vigit.</i>	<i>ubi nunc habitas.</i>
<i>urbanitas evanuit.</i>	<i>equitas largitas</i>
	<i>ubi nunc latitas</i>
	<i>quid profuit que profuit</i>
	<i>malignitas.</i>

Les terminaisons des rimes se font écho de part et d'autre du conduit (*-itas*, *-uit*), comme pour encadrer ce grand ensemble. Cependant, la dernière strophe est allongée d'un vers de quatre syllabes et le schéma des rimes change :

Strophe 1	6a 6b 6a 6b 8b
Strophe 36	6a 6a 6a 6a 8b 4a

Les invocations allégoriques de la Vérité, de l'Égalité et de la Générosité font très clairement le lien entre le début et la fin de ce long conduit. La mélodie est identique, mises à part les notes ajoutées pour soutenir le dernier vers (*malignitas*) :

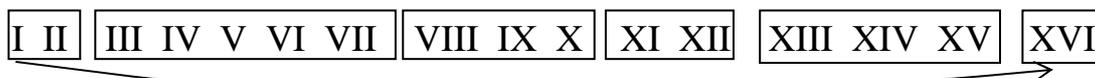
Str. XVI-36,
fin

quid pro - fu - it que pre - fu - it ma - li - gni - tas.

mélodie ajoutée

Cette dernière phrase est sensiblement plus mélismatique que l'ensemble du conduit, sans pour autant égaler les *caudae* conclusives qui terminent bien d'autres compositions. Les descentes successives resserrent par étapes la mélodie sur la finale.

L'analyse montre que ce conduit s'organise par blocs et groupes de strophes qui ordonnent un ensemble apparemment très décousu et volontairement diversifié. Les strophes peuvent être liées entre elles par des ressemblances d'ordre poétique, mélodique ou les deux. La totalité du conduit peut être représentée de la manière suivante pour faire apparaître les regroupements de strophes et les proportions :



L'apport de la mélodie à ce texte long et incessamment variable est d'une part de permettre une certaine organisation de l'ensemble, et d'autre part de mettre en valeur la virtuosité de la langue dont le poète fait preuve à chaque vers. Les multiples jeux sonores, les figures et les parallélismes rythmiques qui constamment fleurissent la langue du poète sont parfaitement valorisés par la mise en musique. La mise en sons accentue l'efficacité de ces effets rhétoriques tant sur le plan de l'émotion et de la séduction de l'oreille, que celui de l'intellect et de la clarification des idées.

Le message porté par ce conduit ne laisse pas de place à l'ambiguïté. Il s'agit d'une mise en accusation sans concession ni ménagement des prêtres. Accablé de tous les vices et injuriant toutes les valeurs morales, le clergé est la proie des pires maux. Les énumérations fournies dont abonde ce conduit sont un moyen littéraire d'accabler sans relâche en accentuant le poids des mots par le nombre. La littérature sur les vices et les vertus prend diverses formes dont les plus courantes sont le débat ou le traité. Dans ce

conduit, il ne s'agit pas d'une opposition systématique des uns et des autres, sous forme de développement comme dans les traités ou de dialogue comme dans les débats. Ici, les vertus sont bafouées et les vices vainqueurs. Si, dans les premières strophes, les termes évoquant les vertus sont en proportion égale aux vices, ce sont ces derniers qui règnent avec exclusivité dès la fin de la strophe II. Le constat est sans appel, si bien que la question n'est pas de savoir si les vertus du clergé sont suffisantes pour combattre les vices, mais de mesurer l'ampleur du manque et l'emprise des vices. Cette dénonciation est récurrente dans les écrits de Philippe le Chancelier, dans ses autres conduits¹¹⁷ comme dans certains des sermons. Elle prend cependant, dans *Veritas equitas* un poids rarement égalé, de par la force oratoire de l'accusation portée.

Le début du conduit fait la liste des vertus outragées et des vices victorieux. L'incipit cite un passage d'Isaïe : *et conversum est retrorsum iudicium et iustitia longe stetit corruit in platea veritas et aequitas non potuit ingredi* (Is. 59, 14). L'énumération des vertus bafouées est déjà dans le texte de référence. Jusqu'à la strophe V, le discours reste relativement vague ; seuls les vices sont détaillés et non les Hommes propagateurs de ces maux. Par la suite, le poète entre dans les détails et évoque des situations plus concrètes. La désignation des prélats intervient à la strophe VI (*Iam prelati*). Les prélats sont comparés aux grands traîtres des Évangiles que sont Judas, Pilate et Caïphe. Philippe le Chancelier évoque ensuite l'ingratitude des prêtres qui, une fois leurs charges acquises, ne reconnaissent pas ce qu'ils doivent aux maîtres qui les ont formés. Les *doctores*, les *litterati*, les gens honnêtes (*probitati*) et expérimentés (*etati*) sont les premières victimes de l'ambition des jeunes arrivistes. On peut penser que Philippe, en tant que maître à l'Université de Paris, a lui-même souffert de l'ingratitude morale et financière de ses étudiants après la fin de leur formation. Il formule la même plainte dans un de ses sermons¹¹⁸. Il se montre très sévère à l'égard de ces jeunes clercs qui ne méritent pas la position qu'ils gagnent par d'autres moyens que leurs compétences (*vi mitrati / vi plantati / meritis minores*).

¹¹⁷ Voir les analyses de *Ve mundo a scandalis* (n° 7, p. 183), *Fontis in rivulum* (n°2, p. 133), *Quid ultra tibi facere* (n°4, p. 161). Il existe aussi un *unicum* dans LoB qui est une bataille des vices et des vertus : *Vitia virtutibus* (f°37v). Un article est consacré à l'interprétation théologique de ce dernier : Charles E. BREWER, « *Vitia et Lamie* : Some Notes on Philip the Chancellor's *Vitia Virtutibus* », *Hortus Troporum. Florilegium in Honorem Gunillae Iversen*, éd. Alexander ANDREE et Erika KIHLMAN, Stockholm, 2008, p. 229-243.

¹¹⁸ Voir la citation d'après Johannes Baptiste SCHNEYER (*Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962), p. 383.

L'état de déliquescence de l'Église met à mal le pouvoir royal qui ne trouve pas de protecteur pour défendre son honneur parmi ce clergé débauché. La strophe XI semble faire allusion à la situation politique contemporaine. Le jeune roi (*regis iunioris*) peut figurer Louis IX pendant la Régence, après 1226. Insoluble, le mal prend sa source à la Curie (strophe XIV), dirigée par des ignorants incompetents. Toute la hiérarchie de l'Église est donc responsable. Des jeunes promus aux plus hauts dignitaires, Philippe le Chancelier n'épargne personne.

La dernière strophe est une invocation et la première intervention du discours direct. Le poète en appelle aux valeurs qu'il avait évoquées au début du conduit : la Vérité, la Justice et la Générosité. Le début de cette strophe cite un autre de ses conduits :

Dic Christi veritas
dic cara raritas
dic rara caritas
*ubi nunc habitas*¹¹⁹

Ce conduit à trois voix est l'une des œuvres polyphoniques les plus diffusées de Philippe le Chancelier dans les manuscrits. Le poète y fait le procès de ceux qui bafouent la Charité et le Christ en se montrant irrespectueux de la mission qui leur est confiée. C'est encore le clergé qui se trouve mis en accusation, de manière plus indirecte et métaphorique mais tout aussi efficace que dans *Veritas equitas*. La teneur de la *cauda* conclusive de *Dic Christi veritas* sert également de mélodie pour une prosule de conduit particulièrement virulente à l'égard de la Curie romaine, *Bulla fulminante*¹²⁰. Philippe le Chancelier fait donc référence à ses propres compositions et fait preuve de cohérence et de constance dans le contenu de son discours et les objectifs de sa démarche poétique. Il montre également comment il peut faire usage de modes de compositions poético-musicales sensiblement différents (conduits, polyphonie, prosule) pour parvenir au même objectif : la dénonciation politique et morale du milieu clérical qui l'entoure. Chaque fois, il élabore une œuvre qui trouve, dans les ressources propres de son langage, des éléments et outils originaux, adaptés à l'expression et la communication de son projet.

¹¹⁹ *Dic Christi veritas*, F, f°203-204v. Pour l'attribution de ce conduit à Philippe, voir Norbert FICKERMANN, « Philipp de Grève, der Dichter des *Dic Christi veritas* », *Neophilologus*, XIII (1927-1928), p. 71.

¹²⁰ *Bulla fulminante*, LoB, f°38v ou F, f°204 (le texte est reporté à la fin du conduit *Dic Christi veritas*).

Chapitre 18 :

Cum sit omnis caro fenum

Toutes les strophes de *Cum sit omnis caro fenum*¹²¹ sont construites selon le schéma : 8a 8a 7b 8c 8c 7b. Les strophes sont ainsi divisées en deux tercets constitués de deux octosyllabes de rimes identiques (8a 8a ou 8c 8c) suivis d'un heptasyllabe (7b). Le refrain reprend cette disposition, à la seule différence que la rime est identique pour les trois vers (8a 8a 7a). Cette structure ternaire 8 8 7 constitue le cadre formel du conduit, comme un quadrillage répétitif et clair.

L'uniformité sonore est également audible grâce aux sonorités des rimes. La rime en *-eris* est caractéristique du refrain. Elle intervient non seulement à la fin des trois vers, mais aussi en rime interne (*terram teris terram geris*). C'est également la rime utilisée pour tous les heptasyllabes du conduit (*b*), exception faite du vers 3 de la strophe 3 (*similis effectus es*). Cette rime est aussi reprise dans le deuxième tercet de la première strophe. Les terminaisons des autres vers des strophes (*a* et *c*) sont peu différentes à l'intérieur de chaque strophe, mais aussi parfois de l'une à l'autre. L'organisation et le choix des sons des rimes construisent un édifice clair et homogène.

¹²¹ Voir volume d'annexes p. 525-527.

Dans le tableau ci-dessous, les nombreuses rimes en *-eris* sont indiquées en gras et les sonorités en écho sont signalées par les flèches :

1	Ref.	2	Ref.	3	Ref.	4	Ref.	5	Ref.
- <i>enum</i>	- <i>eris</i>	- <i>menta</i>	- <i>eris</i>	- <i>umo</i>	- <i>eris</i>	- <i>ura</i>	- <i>eris</i>	- <i>tatem</i>	- <i>eris</i>
- <i>enum</i>	- <i>eris</i>	- <i>menta</i>	- <i>eris</i>	- <i>umo</i>	- <i>eris</i>	- <i>ura</i>	- <i>eris</i>	- <i>tatem</i>	- <i>eris</i>
- <i>eris</i>	- <i>eris</i>	- <i>eris</i>	- <i>eris</i>	- <i>es</i>	- <i>eris</i>	- <i>eris</i>	- <i>eris</i>	- <i>eris</i>	- <i>eris</i>
- <i>eris</i>		- <i>inat</i>		- <i>ore</i>		- <i>ore</i>		- <i>urum</i>	
- <i>eris</i>		- <i>inat</i>		- <i>ore</i>		- <i>ore</i>		- <i>urum</i>	
- <i>eris</i>		- <i>eris</i>		- <i>oreris</i>		- <i>oreris</i>		- <i>eris</i>	

Les outils de la poésie rythmique (les rimes et les vers) sont donc ici utilisés à des fins de clarification de la structure. Le cadre ainsi sensible à l'audition permet une appréhension plus facile : la compréhension et la mémorisation sont balisées par la régularité des vers et les récurrences sonores.

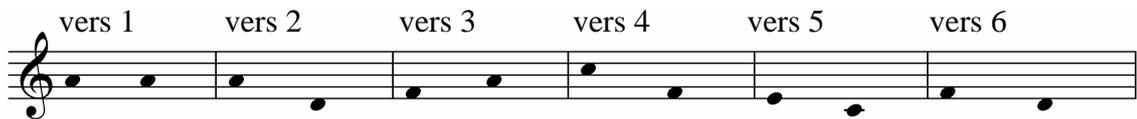
Dans notre source de référence (LoB), le conduit *Cum sit omnis caro fenum* est composé de trois strophes séparées par un refrain. Dans les deux autres manuscrits notés (Sab et Évreux 39), il est allongé d'une ou deux strophes. Ce texte a très certainement été très apprécié, comme en témoigne le nombre estimable de sources qui le transmettent sans la mélodie. Signe de cette popularité, il est également intégré à la fin d'un ensemble attribué à tort à Bernard de Clairvaux¹²². Il apparaît en effet à partir de la onzième strophe du poème *Dic homo cur abuteris*. Ce texte est en réalité une agglomération de plusieurs poèmes, assez homogène du point de vue formel, sur le thème du mépris du monde.

La présence du texte et de la mélodie dans la petite collection musicale d'un manuscrit d'Évreux (Bibliothèque municipale n°39, f°3) est intéressante. Le conduit s'y trouve parmi d'autres compositions musicales contemporaines du Chancelier sans qu'elles lui soient toutes redevables. Le manuscrit se poursuit par un important recueil abrégé de sermons de Philippe. L'addition d'une collection musicale avant des sermons, surtout si l'on regarde le contenu d'un texte tel que celui de *Cum sit omnis caro fenum*, n'est certainement pas le fruit du hasard et il faut s'interroger sur la raison d'être d'un tel voisinage. Une des sources pour le texte porte l'attribution au grand prédicateur

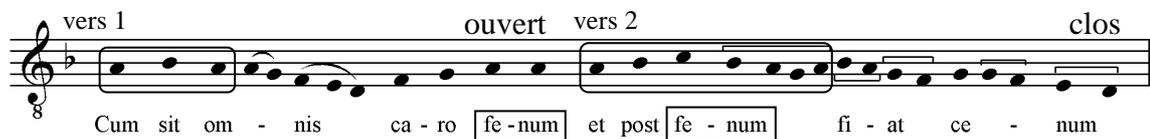
¹²² PL 184, col 1315-1316. Barthélemy HAURÉAU, *Des poèmes latins attribués à Saint Bernard*, Paris, Klincksieck, 1890.

Étienne Langton¹²³. L'activité poétique de ce dernier est assez ténue et il est assez invraisemblable qu'il soit l'auteur du texte de *Cum sit omnis caro fenum*. Cependant, ce type d'attribution, probablement due au prestige de l'archevêque de Canterbury, ne fait que confirmer les connexions possibles d'un tel texte avec la pastorale et le milieu des prédicateurs.

La mélodie de ce conduit est remarquablement simple et se caractérise par ses mouvements très naturels. Le mode de *ré* et ses formules caractéristiques fournissent la matière de toute la mélodie. L'ambitus dépasse à peine l'octave. Pourtant, les formules mélodiques sont variées et jamais répétitives, malgré la simplicité du matériel employé. Toutes les phrases empruntent un trajet différent, comme on peut l'observer aux notes qui commencent et terminent chaque vers :



La mélodie suit de près l'organisation poétique de la strophe en deux tercets (8 8 7/ 8 8 7). Comme souvent dans les conduits, les phrases mélodiques correspondent parfaitement aux vers et à leur répartition. Les deux premiers membres du tercet sont identiques par la longueur du vers et la rime. Le binôme poétique ainsi formé se trouve mis en musique par deux phrases complémentaires. Le début de la strophe met en place un mouvement mélodique de type antécédent et conséquent. Le premier vers se termine sur une cadence ouverte, tandis que le deuxième s'achève par une cadence conclusive sur la finale :

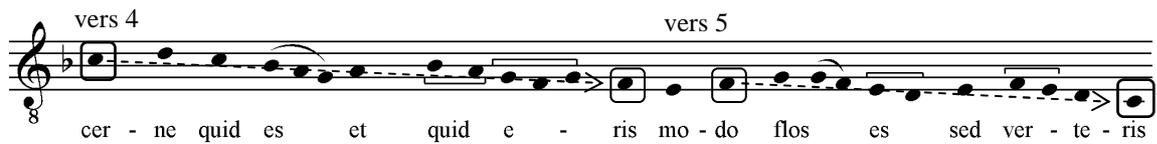


Le premier vers commence et se termine sur la teneur, *la*. Entre ces deux extrémités, le dessin mélodique n'a fait que descendre à la finale *ré*. Le deuxième vers débute de la même manière, sur un *la*, mais la broderie initiale est augmentée d'un degré, jusqu'au

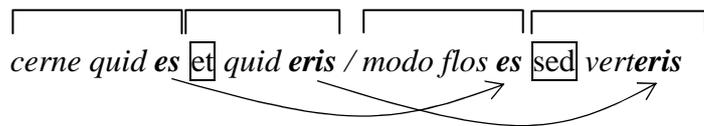
¹²³ Oxford, Magd. Coll. Pepys 1207, fol. 77. Voir notre contribution : Anne-Zoé RILLON, « Étienne Langton et la musique : implications musicales dans la prédication », *Étienne Langton, prédicateur, bibliste et théologien*, colloque organisé par le Centre d'études du Saulchoir et l'Institut universitaire de France du 13 au 15 septembre 2006. Actes à paraître.

do, comme une surenchère mélodique par rapport à ce qui précède. Cette progression vers l'aigu met en valeur la répétition du mot *fenum* au début du vers 2, alors qu'il faisait déjà la rime du vers 1. Ce mot est également agrémenté d'un ornement plus conséquent que les autres sur la deuxième syllabe.

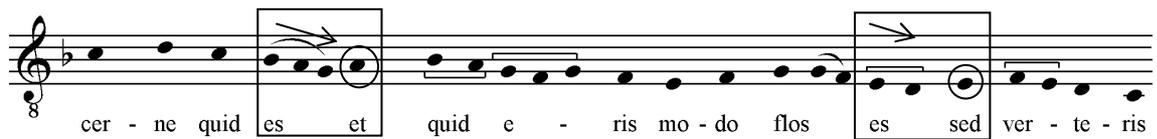
Le deuxième tercet (vers 4 à 6) est sensiblement différent, puisqu'aucune des cadences n'est conclusive. Les deux vers parcourent l'échelle de sa partie supérieure à la sous-finale, le second poursuivant la descente entamée par le vers 4.



Le dessin mélodique met également en valeur le parallélisme de ces deux vers. Les octosyllabes se partagent en deux groupes de quatre syllabes avec une rime interne (*es*) :



Dans les deux vers, le deuxième quadrisyllabe reprend par une conjonction (*et* ou *sed*). La mélodie s'infléchit de la même manière sur la rime interne *es* et reprend au degré supérieur sur la conjonction. La structure des vers et l'articulation de la langue sont exactement suivies par la forme de la mélodie :



Le troisième vers de chaque tercet (vers 3 et 6) est différent des deux autres par sa longueur (sept syllabes) et sa rime. La mélodie elle aussi tend à isoler ces deux vers des deux binômes qui viennent d'être décrits. Ils commencent tous les deux sur *fa*, mais le premier mène à la quinte du mode, tandis que le second se termine par une cadence sur la finale, comme il se doit à la fin d'une strophe. Cependant, les motifs mélodiques sont très proches et leurs divergences s'expliquent par la différence de cadences, donc de direction des deux phrases :

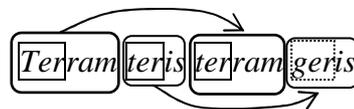
vers 3

8 ho - mo quid ex - tol - le - ris

vers 6

8 in fa - vil - lam cy - ne - ris.

Le refrain intervient entre chaque strophe. Dans le manuscrit, il est rappelé par son incipit, à la fin de chaque strophe de texte. Il est donc entendu cinq fois sur l'ensemble du conduit. Son texte est remarquable par les jeux sonores strictement parallèles, construits à partir du mot *terram* :



La mélodie souligne la figure d'*annominatio* en utilisant trois fois un *fa* sur la syllabe répétée :

8 Ter - ram te - ris ter - ram ge - ris

Chaque mot s'accompagne d'une proposition différente, brochant le *fa* par-dessus puis par-dessous. La mélodie applique pour elle-même la figure de répétition du texte. Les trois motifs tournent sur eux-mêmes et reviennent à leur commencement. La forme de la mélodie est une illustration sonore de l'éternel retour et destin cyclique de l'Homme que le texte décrit. La rhétorique poétique et musicale est au service du message. La répétition ne s'arrête pas à ce premier vers. Elle se poursuit jusqu'à la fin du refrain :

*Terram teris terram geris
et in **terram** reverteris
qui de **terra** sumeris.*

La phrase suivante reprend sur un *fa* mais monte au *la*, note sur laquelle est placé le mot *terram*. La cadence ouverte sur la teneur qui termine ce vers est suivie d'un saut dans le registre grave. Le troisième et dernier vers du refrain commence en effet sur un *do*, sous la finale, annonçant la cadence conclusive de la fin de la phrase. Le refrain a donc exploité successivement les trois notes de la triade du mode : le *fa* marque les répétitions poétiques au vers 1 ; le *la* au vers 2 sert de suspension pour une cadence

intermédiaire ; la finale *ré* termine le vers 3 de manière conclusive et est préparée par l'appui de la sous-finale *do*. Les trois phrases qui composent le refrain forment un ensemble dynamique, naturel et équilibré, parfaitement ancré dans la logique modale à laquelle l'auditoire est habitué.

Le message du conduit *Cum sit omnis caro fenum* est universel et intemporel. La déploration du temps qui passe et l'inexorabilité de la mort ne sont pas un sujet nouveau en poésie au XIII^e siècle. Le *contemptus mundi* fait en effet l'objet d'une longue tradition littéraire. Pourtant, la dimension morale d'un tel thème n'échappe pas au prédicateur qu'est Philippe le Chancelier. La déploration se transforme peu à peu en discours moralisateur qui incite l'Homme à combattre les dangers du monde. Philippe le Chancelier utilise à ses fins une tradition littéraire déjà riche de clichés¹²⁴. Ces métaphores propres au thème du mépris du monde trouvent leur origine dans la Bible, où on les rencontre de manière récurrente :

Eccli 14, 18	<i>omnis caro sicut faenum veterescit</i>
Is 40, 6	<i>quid clamabo omnis caro faenum et omnis gloria eius quasi flos agri</i>
Ps 102, 15	<i>homo sicut faenum dies eius tamquam flos agri sic effloret.</i>
Jb 14, 2	<i>quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra</i>
Ps 101, 12	<i>dies mei sicut umbra declinaverunt et ego sicut faenum arui.</i>
Ps 36, 2	<i>quoniam tanquam faenum velociter arescent.</i>

Le texte du conduit montre que son auteur maîtrise parfaitement ce réseau d'images et de métaphores formé par l'entrelacs de multiples citations scripturaires. Ces références assemblées selon le système des concordances verbales interagissent entre elles pour ne former qu'une seule métaphore. Les images de l'herbe, de la fleur et de l'ombre apparaissent fermement liées dans la poésie de Philippe le Chancelier et en particulier dans *Cum sit omnis caro fenum*, où les termes qui y renvoient apparaissent de part et d'autre du texte :

¹²⁴ Par exemple, *Cum sit omnis caro fenum* est à comparer avec ce passage de la *Summa de arte praedicatoria* d'ALAIN de LILLE (PL 210, col 117) : *Ergo, unde superbit homo, cujus conceptio culpa, nasci poena, labor vita, necesse mori ? O homo, memorare quod fuisti sperma fluidum, quomodo sis vas stercorum, quomodo eris esca vermium. Quod post mortem de lingua nascetur vermis, ut notetur peccatum linguae, de stomacho ascarides, ut significetur peccatum gulae [...] Memorare o homo quia terra es, et in terram ibis, quia cinis es, in cinerem reverteris, quia pulvis es, et in pulverem reduceris.*

Texte	Citations scripturaires	Référence
<p><i>Cum sit omnis caro fœnum et post fœnum fiat cenum. homo quid extolleris cerne quid es et quid eris modo flos es sed verteris in favillam cyneris.</i></p> <p><i>Terram teris terram geris et in terram reverteris quid de terra sumeris.</i></p> <p><i>Per etatum incrementa immo magis detrimenta ad non esse traheris sicut umbra cum declinat vita fugit et festinat claudit meta funeris.</i></p> <p><i>Homo dictus es ab humo cito transis quia fumo similis effectus es homo nascens cum merore, vitam ducens in labore et cum metu moreris.</i></p>	<p><i>quid clamabo omnis caro faenum et omnis gloria eius quasi flos agri.</i></p> <p><i>homo sicut faenum dies eius tamquam flos agri sic efflorescit</i></p> <p><i>dies mei sicut umbra declinaverunt et ego sicut faenum arui</i></p> <p><i>et omnia pergunt ad unum locum de terra facta sunt et in terram pariter revertentur</i></p> <p><i>sicut umbra cum declinat ablatus sum quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra</i></p> <p><i>formatis igitur Dominus Deus de humo cunctis animantibus terrae</i></p> <p><i>sicut nos nostri similis effectus es</i></p> <p><i>Homo ad laborem nascitur</i></p>	<p>Is 40, 6</p> <p>Ps 102, 15</p> <p>Ps 101, 12</p> <p>Ecc 3, 20</p> <p>Ps 108, 23</p> <p>Jb 14, 2</p> <p>Gn 2, 19</p> <p>Is 14, 10</p> <p>Jb 5, 7</p>

Le même réseau apparaît dans la *Summa super Psalterium*. Ainsi commence un sermon prenant pour thème le verset 2 du psaume 36 :

Quoniam tanqua fœnum velociter arescent etc. *Fœnum proprie dicitur non quolibet hærba, sed prati, subtilis et delicata : que propter subtilitatem substantiæ cito arescit. Et designat carnales et gloriam eorum temporalem. Unde Esa. XL. Omnis caro fœnum et omnis gloria eius quasi flos agri etc. Exsiccatum est fœnum et cecidit flos. Primo est viride. Secundo defalcatur Tertio ut arescat dispergitur. Quarto in cumulum colligitur et pedibus lasciuientium conculcatur. Super plaustrum portatur. Iumentis in cibum datur.*¹²⁵

On constate d'une part que Philippe le Chancelier est familier de ce réseau de concordances, et d'autre part qu'il s'apprête à dégager le sens moral de cette image comme on peut attendre de tout bon prédicateur. C'est également ce qu'il fait dans le conduit, en se servant de la métaphore pour s'adresser à l'Homme dès le troisième vers. À trois reprises, le poète l'interpelle à la deuxième personne du singulier pour le mettre en garde. Les strophes ajoutées dans Évreux 39 complètent parfaitement l'entreprise déjà perceptible dans la version la plus courte. La dernière strophe (strophe 5) est celle qui donne le plus d'indications sur les intentions moralisatrices, oratoires et didactiques du poète. Elle est conclusive car elle commence par *Ergo*. Il est temps pour le poète et

¹²⁵ Josse BADE (éd.), *Philippi de Greve cancellarii Parisiensis in Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*, Paris, 1523. Sermon 77 ; le titre donné par l'éditeur est : *De fragilitate humana comparata fœno, et de holerum pulmentario diaboli*.

son auditoire de tirer l'enseignement de ce qui a été dit. L'Homme est en connaissance de sa fragilité (*cum scis qualitatem tuae sortis*) et pourtant il persévère dans le péché, ce qui aggrave le poids de sa faute. Le poète-prédicateur précise : *Memento*. Il s'adresse à la mémoire de ses auditeurs en espérant que ce discours change leur façon de se comporter. C'est, une fois de plus, en faisant appel à la possibilité du Salut que le poète espère faire revenir l'Homme à la raison. L'importance de la mémoire marque l'ensemble du texte, tant dans sa construction que dans son contenu. Le poète ordonne à son auditoire la mémorisation du contenu moral de son conduit. Il organise et met en son le poème de façon à ce que le travail de rangement de la matière dans le « grenier » de la mémoire soit aisé et accessible à tous¹²⁶.

¹²⁶ Pour les images représentant la mémoire, voir Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory : a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990, trad. française : Paris, 2002.

Chapitre 19 :

Suspirat spiritus

Ce conduit¹²⁷ est composé de huit strophes poétiques de forme identique, à chanter sur une seule strophe mélodique. *Suspirat spiritus* est un *contrafactum*. Ce procédé est utilisé à plusieurs reprises dans l'ensemble du corpus des conduits monodiques de Philippe le Chancelier. Il existe en effet neuf conduits latins dont la mélodie est également transmise pourvue de vers français. Trois d'entre eux sont des conduits moraux¹²⁸. Dans la plupart des cas, il est difficile de déterminer avec assurance quelle est la version primitive car la chronologie et les sources fournissent peu d'informations pour en décider.

Les deux chansons profanes connues sur la mélodie de *Suspirat spiritus* sont relativement contemporaines de la composition du conduit : *Amour dont sui espris me semont* et *L'amours dont sui espris de chanter*. La première est attribuée à Blondel de Nesle que seule une vingtaine d'années sépare de l'âge du Chancelier. La seconde est encore plus proche du conduit puisque Gautier de Coinci et Philippe sont d'exacts

¹²⁷ Voir volume d'annexes p. 529-531.

¹²⁸ Outre *Suspirat spiritus*, il y a *Nitimur in vetitum* (n°14, voir analyse p. 257) et *Homo considera* (n°15, voir p. 265).

contemporains. Ils meurent tous deux en 1236. Les deux versions vernaculaires ont connu une diffusion manuscrite plus abondante que le conduit latin¹²⁹.

Il existe également deux textes latins anonymes qui utilisent la mélodie comme teneur de deux polyphonies à trois voix. Ces deux nouveaux textes (*Procurans odium* et *Purgator criminum*) sont parfois attribués à Philippe le Chancelier par les commentateurs modernes¹³⁰. Les sources médiévales ne donnent cependant aucun indice en faveur de cette attribution.

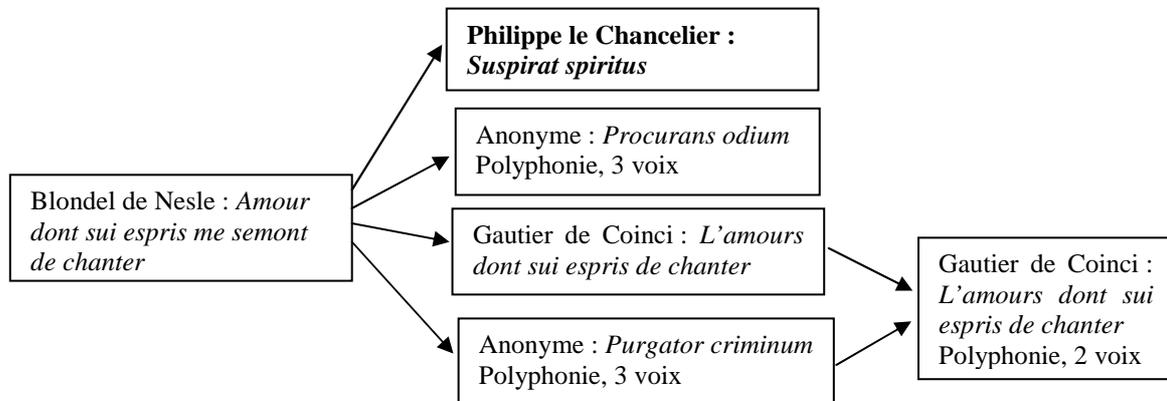
La chronologie de ces différentes compositions et les liens qui les relient sont difficiles à préciser. L'antériorité de Blondel de Nesle incite à le considérer comme la source des autres productions poétiques et l'inventeur de la mélodie. En revanche, la chronologie entre la version de Gautier et le conduit de Philippe est difficile à évaluer. Gautier semble cependant avoir composé ses chansons à la Vierge à la fin de sa vie, entre 1219 et 1236. Selon Jacques Chailley, *L'amours dont suit esprits de chanter* aurait été composé entre 1228 et 1231¹³¹. Pour ce qui est du conduit de Philippe le Chancelier, nous ne disposons d'aucun élément qui permette de proposer une datation précise. Le texte de Gautier reprend exactement la forme et copie l'incipit de celui de Blondel, tandis que celui du Chancelier écourte les strophes. Les deux *contrafacta* sont très probablement indépendants l'un de l'autre. Les deux polyphonies latines ne semblent pas non plus être liées entre elles. Les sources et la musique font état de deux versions indépendantes. De plus, rien ne permet plus d'établir une filiation de ces deux conduits avec la monodie latine de Philippe le Chancelier. En effet, la modification structurelle du modèle que ce dernier opère dans *Suspirat spiritus* n'y est pas reprise. Une dernière version s'ajoute à ce réseau déjà complexe. Le texte de Gautier de Coinci nous est transmis dans l'une des sources des chansons à la Vierge (Paris, BnF fr. 1536, f°112v-113) sous forme d'un déchant qui n'est autre que la polyphonie de *Purgator criminum* amputée de l'une de ses voix. L'adaptation peut être l'œuvre de Gautier comme celle du copiste du manuscrit. Il est par ailleurs peu probable que cette version à deux voix de la chanson de Gautier soit antérieure à la monodie. Une telle priorité a été envisagée par Jacques Chailley, donnant aussi l'antériorité à *Purgator criminum*, mais l'hypothèse est

¹²⁹ Huit sources musicales et une source poétique pour Blondel de Nesle ; neuf sources musicales et sept sources poétiques pour Gautier de Coinci.

¹³⁰ Peter DRONKE, « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medievali*, XXVIII, (1987), p. 563-592.

¹³¹ Jacques CHAILLEY, *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, 1959, p. 41.

prudemment écartée¹³². En l'état actuel des connaissances, il est préférable de penser que toutes les versions ne se rapportent qu'à un seul modèle, la chanson de Blondel de Nesle. Le réseau formé par ces œuvres peut être représenté de la manière suivante :



Le texte de Blondel s'inscrit dans la tradition du chant courtois :

*Amour dont sui espris
Me semont de chanter,
Si chant com hom soupris
Qui ne puet amender.
Petit i ai conquis ;
Mais bien me puis vanter,
Se li plaist, j'ai apris
A loiaument amer.
A ce sunt mi penser
Et seront a touz dis ;
Ja ne.s en quier oster.*¹³³

Lorsque Gautier réécrit le texte, il transforme, comme il a coutume de le faire, l'amour terrestre en un amour céleste voué à la Vierge¹³⁴ qu'il dévoile à la dernière strophe :

*Pucele en qui Jhesus
Prist incarnation,
Envoie nous ça jus
Vraie confession [...]*¹³⁵

Les deux textes vernaculaires sont de structure identique. Ils sont constitués de cinq strophes, chacune de onze hexasyllabes. Les rimes sont organisées selon le modèle *ab ab ab ab bab*. La strophe musicale respecte la construction poétique. La strophe mélodique se partage en deux, chaque sous-partie étant elle-même répétitive :

¹³² Jacques CHAILLEY, *op. cit.*, p. 70.

¹³³ Hans TISCHLER (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. X, CMM 107, Neuhausen, 1997, n°888.

¹³⁴ Anna DRZEWICKA, « La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci », *Le Moyen Âge*, XCI (1985), p. 33-51 et 179-200.

¹³⁵ Strophe 5, Hans TISCHLER (éd.), *op. cit.*, n°888

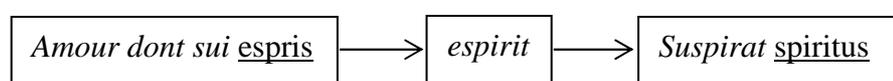
A (vers 1-2)	A (vers 3-4)	B (vers 5-8)	B' (vers 9-11)
ab (rime <i>ab</i>)	ab (rime <i>ab</i>)	cdef (rime <i>abab</i>)	cde' (rime <i>bab</i>)

La structure du conduit latin *Suspirat spiritus* diffère quelque peu de son modèle profane. La strophe ne comporte plus onze hexasyllabes mais huit, si bien que la répétition finale (B') n'est pas réemployée. En revanche, le conduit dans sa totalité est plus long que les chansons puisqu'il se compose de huit strophes au lieu de cinq. L'irrégularité des rimes pour les trois derniers vers est ainsi écartée au profit d'un schéma parfaitement régulier de rimes alternées. Le texte de Blondel fait entendre une rime interne à la césure des deux premiers vers, permettant d'appuyer le rythme 3+3 qui vaut pour la majorité des vers. Le texte latin reproduit cette césure rimée à la première et à la quatrième strophe :

Blondel	Philippe le Chancelier Strophe 1	Philippe le Chancelier Strophe 4
<i>Amour dont sui espris Me semont de chanter</i>	<i>Suspirat spiritus murmurat ratio</i>	<i>Cui rident pocula. cui splendent epule</i>

Gautier de Coinci, en transformant l'ordre des mots dans l'incipit, n'a pas repris cette rime interne.

Le thème de *Suspirat spiritus* semble parfaitement indépendant des versions romanes existantes. Le texte de Blondel de Nesle exprime la ferveur et la douleur d'un amour charnel, tandis que le texte latin développe une supplication de l'âme reprochant à l'Homme de suivre les inclinaisons du corps : « *Dic homo [...] cur taces subditus carnis contagio* ». Philippe s'inscrit donc en opposition au modèle courtois emprunté. Pourtant, le texte de Blondel de Nesle et la tradition courtoise restent une référence parfaitement assumée par le poète latin. Dans les premiers vers, il joue avec le texte vernaculaire et ses codes comme pour signaler une distance à l'égard de son emprunt. Cette attitude se manifeste de deux manières. Le choix du mot *spiritus* en incipit remplace le participe *espris* dans le texte français. Le participe du verbe *esprendre* (saisir l'âme) donne *esprit*, dont l'homonyme (*esprit* ou *esperit*, esprit ou âme) est l'équivalent du latin *spiritus* :



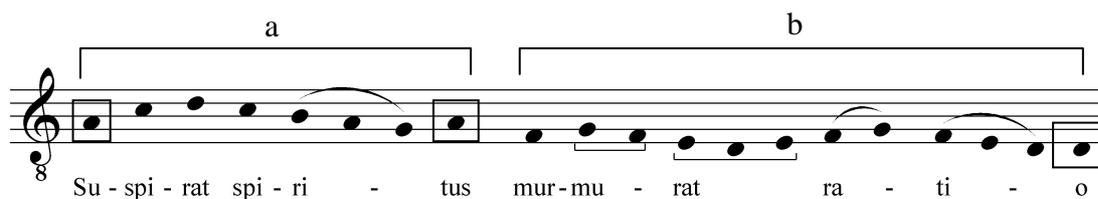
La lyrique courtoise introduit souvent le texte par l'expression du besoin impérieux de chanter, comme c'est le cas dans le texte de Blondel : « *me semont de chanter* ». Le texte latin détourne cet usage puisqu'il n'est plus question d'un chant noble commandé par l'amour, mais d'un chant peu sonore, douloureux, presque maladif, comme l'expriment les verbes *suspirat* et *murmurat* ainsi que les noms *gemitus* et *querelas*. L'usage courtois est donc déformé pour mieux souligner les dangers de l'amour charnel et s'inscrire en faux des valeurs courtoises. Philippe le Chancelier fait appel à l'exemple biblique de Sara et de sa servante Agar, dans lequel il est question d'enfantement spirituel et charnel. À sa manière, Gautier de Coinci met lui aussi en garde contre l'amour terrestre. Au mode de l'opposition choisi par Philippe, ce dernier préfère procéder par transposition. La chanson pieuse remplace la ferveur de l'amour charnel par une dévotion pour la Vierge, sentiment d'un prix bien supérieur si l'on en croit la première strophe. Cependant, la chair est ici aussi stigmatisée comme l'origine des malheurs de l'Homme :

*Le siecle et les degraz
De la char laissons tuit,
Quar plus que verreglaz
Glace siecles et fuit.*

Sur un ton plus naïf que celui de Philippe, Gautier poursuit lui aussi un objectif de moralisation. Tous deux le font en utilisant une chanson profane connue. Ils utilisent la popularité de sa mélodie, mais aussi ses références en s'inscrivant dans le mode de la parodie¹³⁶. Les intentions vont donc bien plus loin qu'une simple réécriture.

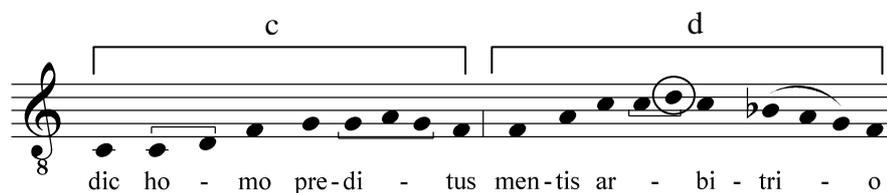
La mélodie empruntée au répertoire des trouvères est fort simple. La strophe latine n'en retient que 8 courtes phrases mélodiques organisées selon la forme abab cdef. Toutes les strophes de texte respectent cette bipartition en deux parties égales : 4 (abab) + 4 (cdef). Les rimes alternées suivent parfaitement l'organisation mélodique de la première partie. Les deux courtes phrases a et b sont contrastées. La première (a) est très syllabique et se développe dans la partie supérieure du mode de *ré*, tandis que la seconde (b) comporte plusieurs courts monnayages et se déroule dans la partie grave du mode, entre *sol* et *ré* :

¹³⁶ Sur ce sujet, voir Sylvia HUOT, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, 1997.

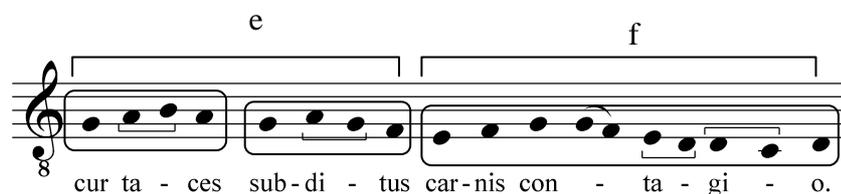


La première se termine sur la teneur *la* (cadence ouverte) et la seconde sur la finale (cadence close). La répétition de cette structure, aisément repérable sur les vers 3 et 4, permet de poser des repères mélodiques très clairs pour l'oreille dès l'entrée en matière.

La seconde partie de la strophe est tout aussi simple, mais plus variée (cdef). Les quatre phrases mélodiques correspondent aux vers et évoluent de manière équilibrée sur l'échelle de *ré*. La phrase c exploite la partie inférieure du mode à l'inverse de la phrase d qui monte jusqu'à l'octave :



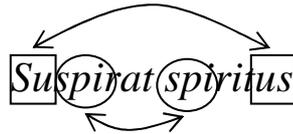
Les deux dernières propositions mélodiques (e et f) se rapprochent en trois étapes de la finale pour rendre parfaitement attendue et naturelle la cadence conclusive :



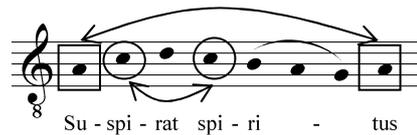
Cette mélodie ne présente ni difficulté ni surprise pour l'oreille. Son organisation révèle la préoccupation d'une construction formelle qui fournit de nombreux repères auditifs sans pour autant lasser par des répétitions excessives. Le discours musical est ainsi clair et vivant.

Pour cette mélodie, le poète Philippe le Chancelier compose huit strophes, ce qui rend l'ensemble du conduit très répétitif. Au total, les phrases a et b sont en effet entendues 16 fois.

Le vers d'incipit est particulièrement habile par sa construction en miroir. Le mot *spiritus* renvoie à la chanson originale et le verbe *suspirat* joue avec les mêmes sonorités :



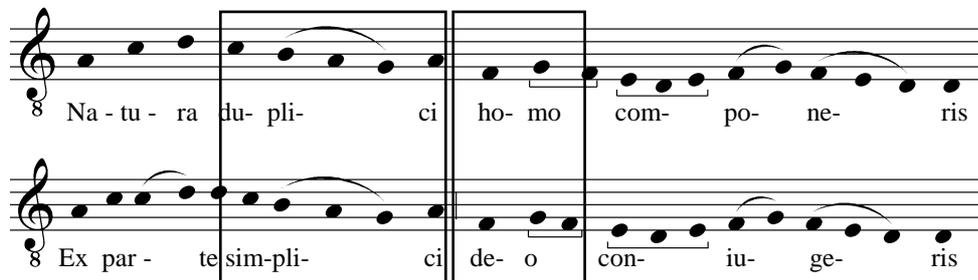
Ce vers s'adapte parfaitement à la mélodie de la chanson, qui comporte un motif ascendant sur les trois premières syllabes, puis revient au *la*. La symétrie des sons du texte se retrouve dans le dessin mélodique :



Le début de la strophe 2 met en correspondance des mots opposés par leur sens mais proches par leurs sonorités :

Natura duplici / homo componeris
ex parte simplici / deo coniungeris

La mélodie répétitive abab permet de placer les mots à opposer sur les mêmes motifs, donc de faire ressortir l'effet de parallélisme :



La clarté de la construction mélodique met amplement en valeur la richesse des rimes dont le schéma s'ajoute à la mélodie pour scander et rythmer le temps du discours. Les correspondances sonores mettent en rapport des mots dont le rapprochement fait sens, par équivalence ou par opposition : *spiritus / gemitus* ; *bonitas / trinitas* ; *hominem / ymaginem* ; *famule / emule* ; *responderis / deseris* ; *vitio / ratio*. L'oreille familière de la mélodie est guidée par les assonances et reforme ces couples de mots dont la confrontation du sens agit comme une sorte de raccourci pour exprimer les idées du texte.

L'opposition entre l'âme et le corps, thème fondamental de tout discours moralisateur, parcourt le conduit d'un bout à l'autre. Dans la première strophe, l'âme est présente sous la forme de plusieurs de ses facultés : l'esprit (*spiritus*), la raison (*ratio*), le libre arbitre (*mentis arbitrio*). Toutes ces puissances souffrent de la domination du corps, uniformément désigné par le terme de chair. Le corps est celui par qui la contagion du vice pénètre en l'Homme. La duplicité âme-corps est fondamentale en l'Homme. Elle le différencie du Dieu trinitaire, mais lui permet également de s'en approcher. Cet ordre décidé par le créateur est perverti lorsque le corps s'impose sur l'âme. Le renversement d'un ordre établi est exprimé à deux reprises :

- *sed tua pravitas / **pervertit ordinem*** (strophe 3, vers 7-8)
- ***ordo pervertitur / perit condicio*** (strophe 5, vers 7-8)

L'opposition de l'âme et du corps se poursuit dans l'exemple de Sara et Agar. Le texte de la Genèse est cité avec précision à la dernière strophe : *eice ancillam hanc et filium eium* (Gn 21, 10). L'histoire dans son ensemble est évoquée sur plusieurs strophes. Agar, la servante, est immédiatement présentée comme l'ennemie de l'âme : *cui paras singula ? Mihi vel famule ?* L'âme souffre de sa disgrâce et des privilèges injustes accordés à l'esclave qui devient représentation du corps. Elle prend la parole à la première personne et s'oppose à la servante dans les strophes 4 et 5 en s'identifiant avec Sara. L'enfantement corporel d'Agar est l'inverse de celui de Sara qui est spirituel. La métaphore n'est pas clairement expliquée dans le conduit, tant elle est connue des auditeurs. Exposée par Paul dans son Épître aux Galates (Ga 22, 31), l'association d'Agar et son fils Ismaël au corps et de Sara et Isaac à l'esprit est également reprise par Philippe le Chancelier dans plusieurs de ses sermons des *Distinctiones super Psalterium*¹³⁷. L'insertion longue et développée de cet exemple biblique s'apparente à une illustration qui donne une forme narrative au contenu moral du début du conduit. Elle apporte une personnification familière et une image concrète utile à la représentation des idées abstraites que sont le corps et l'âme. Il est fréquent que Philippe le Chancelier fasse allusion à des anecdotes, des paraboles ou des personnages bibliques

¹³⁷ Par exemple dans le sermon n°9 : « *Animæ nostræ debemus suam in nobis reddere dominationem. Corpori seruitutem. Si aliter est, conqueri potest anima de nobis quod plus curamus de corpore quam de ipsa. Et hæc est querela Saræ contra Abraham de Agar.* » ou dans le n°280 : « *Mala ancilla est sensualitas inordinata, quæ significatur per Agar.* » (éd. Josse BADE, *op. cit.*). Traduction : « Nous devons rendre à notre âme sa domination sur nous-mêmes et au corps la servitude. S'il en est autrement, l'âme peut se plaindre de nous car nous nous soucions plus du corps que d'elle. C'est la plainte de Sara contre Agar au sujet d'Agar. » et « Une sensualité désordonnée est mauvaise servante, ce que montre l'histoire d'Agar. »

à la fin d'un conduit, pour illustrer le contenu de ce qui précède. Cependant, dans les autres textes, la référence se fait sur quelques vers tout au plus. Dans *Suspirat spiritus*, le personnage de la servante habite plus de trois strophes : dès la fin de la strophe 4, l'intégralité des strophes 5 et 6 et enfin les deux derniers vers du conduit, à la strophe 8.

L'énonciation du texte est à la première personne. Il s'agit donc d'un discours direct, dans lequel l'âme est l'orateur qui harangue l'Homme à propos du corps. Les exemples de disputes entre le corps et l'âme sont nombreux dans la littérature médiévale. Philippe use de ce procédé dans deux autres de ses conduits moraux : *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1)¹³⁸ et *Quo vadis quo progredieris* (n°10)¹³⁹. Ce dernier s'organise comme un véritable dialogue où l'âme et le corps prennent successivement la parole. Dans le cas du premier comme de *Suspirat spiritus*, il s'agit d'un monologue de l'âme.

La somme d'emprunts est considérable pour ce conduit : la forme du débat, la mélodie et la structure poétique, l'histoire d'Agar et Sara développée sur plusieurs strophes. L'apport personnel du poète et du compositeur Philippe le Chancelier est ici bien plus mince que dans d'autres conduits. Cependant, le résultat obtenu se révèle parfaitement efficace et en accord avec l'ensemble du corpus : faire entendre et comprendre les principes du comportement moral indiqué par le Christ, faire réagir aux abus et déviations qui caractérisent les mœurs de la plupart des Hommes. La communication du message moral est facilitée par ces emprunts qui font appel à une culture très large de la part des auditeurs, courtoise, littéraire, biblique. Il ne fait aucun doute que le public visé par le poète soit en possession de toutes ces références, ce qui témoigne de l'absence de cloisonnement entre ces univers culturels et de l'étendue du savoir des auditeurs.

¹³⁸ Voir les commentaires sur ce conduit p. 130.

¹³⁹ Voir p. 223.

Chapitre 20 :

Homo natus ad laborem / et avis

Ce court conduit¹⁴⁰ est un *unicum* intégré à la collection des œuvres de Philippe le Chancelier dans le manuscrit de la British Library Egerton 274. Il se compose de 16 vers que les majuscules du manuscrit semblent partager en quatre strophes très irrégulières : 7 vers, 3 vers, 4 vers, 2 vers. Seule la première strophe, la plus longue, se termine sur la finale. Les trois « strophes » suivantes ne forment pas des groupes de vers cohérents ni par la structure, ni par les inflexions du mode. Le schéma des rimes et la longueur des vers suggèrent un regroupement différent de celui indiqué par les majuscules dans LoB. Les neuf vers peuvent en effet se partager en trois tercets égaux (deux octosyllabes et un heptasyllabe). Les vers 5 à 7 forment eux aussi un tercet cohérent, identique aux vers suivants par l’alternance des rimes *8b 8b 7a*. Dans le tableau ci-dessous, les vers commençant par une majuscule sont indiqués en caractères gras et l’astérisque signale une cadence sur la finale :

¹⁴⁰ Voir volume d’annexes p. 533-534.

Forme poétique suggérée par les majuscules du manuscrit	
Forme poétique suggérée par la longueur des vers et les rimes	

La répartition suggérée par la longueur des vers et des rimes détermine des groupes de vers respectueux des entités grammaticales et du sens du texte. Cette disposition est donc tout à fait recevable. Il n'en reste pas moins que la forme de ce conduit est lâche puisque l'on peut en faire plusieurs découpages.

Le dernier vers semble incomplet. Il est en effet le seul vers de six syllabes alors que le reste du conduit se compose d'heptasyllabes et d'octosyllabes. Il est probable qu'une ou plusieurs syllabes aient été omises dans l'unique copie manuscrite connue. Les éditeurs des *Analecta hymnica* ont complété le vers en ajoutant une syllabe pour former le mot *rea[tum]*¹⁴¹. La solution est satisfaisante à tous points de vue. Nous verrons lors de l'analyse que le mélisme final et ses particularités peuvent expliquer l'oubli de cette syllabe par le copiste.

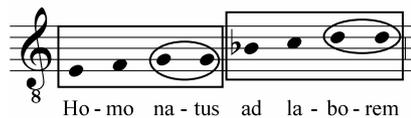
Les 16 vers riment selon deux terminaisons riches aux sonorités contrastées : –*orem* et –*atum*. La rime interne en –*um* au milieu du vers est utilisée à trois reprises dans la deuxième partie du texte : *pro te natum morti datum* (vers 9), *lege zelum et amorem* (vers 12) et *Verte risum in merorem* (vers 15). Les parallélismes sonores et rythmiques se retrouvent dans les vers qui se suivent (vers 11-12 : *Vide latus et cruorem / lege zelum et amorem*) ou dans des vers éloignés (vers 5 et 8 : *bonum perdis increatum / Verbum patris incarnatum*). Les impératifs en tête de vers (*vide, lege, verte, corrige, gere*) scandent efficacement la fin du texte par les sonorités répétitives des désinences verbales. Si la forme du texte se révèle peu structurante, d'autres procédés poétiques sont utilisés pour pourvoir un nombre suffisant de repères auditifs : les vers parallèles, les récurrences sonores et grammaticales clarifient le texte et disposent les éléments d'une trame qui fait correspondre le sens aux échos et constructions propres à la langue latine.

Les deux vers d'incipit reprennent un verset du livre de Job : *Homo ad laborem nascitur et avis ad volatum* (Jb 5, 7). La formulation permet ainsi d'apostropher l'auditoire. La généralisation (*Homo*) impliquée par la formule biblique montre que Philippe le Chancelier cherche à toucher un public très large. Pour ce faire, il emploie une langue latine très simple. Le discours se construit entièrement à la deuxième

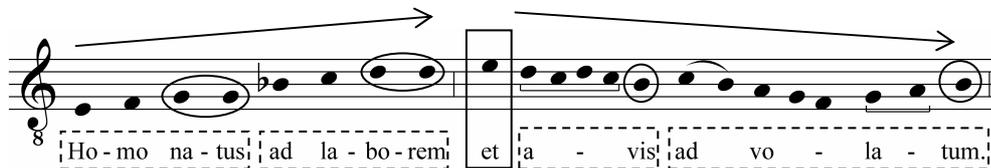
¹⁴¹ AH, 21, 197.

personne du singulier avec de nombreux impératifs pour toucher directement les auditeurs. Les unités sémantiques dépassent rarement la longueur d'un vers. Le vocabulaire est assez peu recherché. Les caractéristiques d'un discours construit pour l'oralité sont réunies pour simplifier et rendre possible la compréhension instantanée du poème, dès la première audition.

Homo natus ad laborem / et avis est un conduit en mode de sol. L'ajout d'un *si* bémol ne survient qu'au début et dans le mélisme final. Les deux premiers vers ne se situent pourtant pas dans le mode de manière claire. Dans d'autres conduits, on constate que le mode et ses notes importantes sont présentés dès les premières phrases. Ce n'est pas le cas ici. La pièce commence en effet par un *mi*, une tierce sous la finale. Un motif ascendant composé d'une tierce se place sur chaque groupe de quatre syllabes, marquant clairement la césure au milieu du vers :



Les notes importantes du mode (*sol* et *ré*) ne sont pas utilisées au début des motifs mais à la fin. Le second, sur *ad laborem*, n'est pas l'exacte transposition du premier motif à cause du *si* bémol qui ne reproduit pas le demi-ton du début. Ce motif ascendant très simple, avec ou sans la terminaison en notes répétées, sera entendu à de nombreuses reprises par la suite. Le vers suivant est complémentaire du premier. Il poursuit son ascension jusqu'au *mi* qui devient le point culminant et le centre de la symétrie mélodique et poétique sur la syllabe *et* :



Le vers 2 est découpé en 3+4, répartition que la mélodie suit puisqu'elle effectue un palier dans la ligne mélodique descendante sur le *si* entre la troisième et la quatrième syllabe. Le parallélisme des structures grammaticales *ad laborem* et *ad volatum* est, dans les deux cas, le moment d'une articulation dans la phrase mélodique. La citation de Job, construite en deux parties égales, est englobée dans une phrase mélodique qui

reproduit la complémentarité de ses deux propositions. La deuxième compte une syllabe de moins (7 au lieu de 8), mais les monnayages mélodiques compensent la longueur du texte.

La correspondance du vers poétique et de la phrase mélodique est valable pour l'ensemble du conduit. L'unité mélodique du poème est celle du vers, ce qui clarifie davantage la compréhension du texte. Cette unité est d'autant plus perceptible que beaucoup de vers commencent par un même dessin mélodique. Le vers 3 s'enchaîne en effet au précédent en reprenant le motif entendu deux fois au vers 1. Sur l'ensemble des seize vers que comporte le conduit, on retrouve douze fois ce court motif de trois ou quatre notes, placé en tête de vers et commençant sur les différents degrés du mode. Le tableau ci-dessous montre la répartition de ces vers aux motifs introductifs identiques en fonction des hauteurs. Les vers sont suivis de la note sur laquelle se fait la cadence :

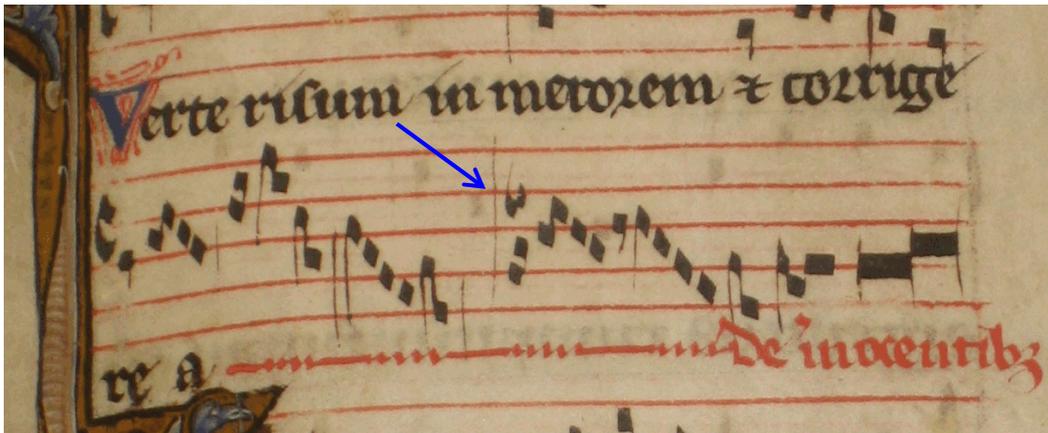
<i>Mi fa sol</i>	<i>Sol la si</i>	<i>La si do</i>	<i>Si do ré</i>	<i>Do ré mi</i>	<i>Mi' fa' sol'</i>
Vers 1→ré	Vers 4→sol Vers 7→sol Vers 10→ré	Vers 6→fa Vers 13→ré	Vers 3→fa Vers 8→ré Vers 12→si	Vers 15→ré	Vers 9→la Vers 11→la

On remarque que :

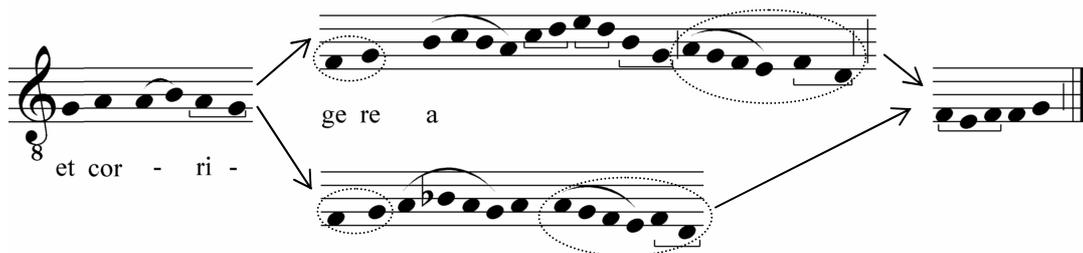
- les deux tierces principales du mode *sol-si* et *si-ré* sont plus exploitées que les triades secondaires ;
- les motifs sur des hauteurs identiques sont répartis sur l'ensemble du conduit de manière presque proportionnelle (par exemple le motif sur la tierce du mode *sol-la-si* revient tous les quatre vers) ;
- l'exploitation du motif le plus aigu intervient au début de la deuxième moitié, comme pour ménager un *climax* d'intensité au centre de la pièce ;
- à quelques exceptions près, la phrase mélodique se termine sur une note de la même « chaîne des tierces » que le motif introductif. Les exceptions sont les vers 3, 13 et 15, les deux derniers se concluant sur la teneur.

La présence d'un mélisme final est assez surprenante. Dans LoB, *Homo natus ad laborem* est le seul conduit pourvu d'un mélisme alors que la totalité de la collection est strictement syllabique. De plus, dans les conduits, les mélismes sont souvent disposés de manière égale au début et à la fin des strophes. Or *Homo natus ad laborem*

ne comporte aucune *cauda* introductive. Enfin, le dernier vers est plus court que les autres, si bien qu'il est possible de penser qu'il est incomplet. Le vers « *et corrige re a* » peut aussi être « *et corrige rea[tum]* ». La notation de ce passage est assez dense en ligatures et conjoncturées, figures utilisées pour noter les passages *sine littera*. On note un signe inhabituel au milieu de la portée : un trait vertical qui relie les deux extrémités de la portée :



Il ne peut s'agir d'un signe de ponctuation indiquant une pause car il est plus long et qu'il est justement précédé par une de ces petites barres. À regarder l'ensemble du mélisme, on peut penser que ce signe indique la séparation entre deux propositions mélodiques possibles qui se rejoignent au moment de la cadence. En effet, on constate que deux sections ont un début et une fin identique :



Deux phrases mélodiques seraient donc ainsi proposées, l'une exploitant un registre large (ambitus *ré-mi'*) et l'autre plus courte et de registre restreint (*ré-si* bémol). Cette double proposition pourrait aussi expliquer l'absence déjà évoquée d'une syllabe au dernier vers du conduit. Le dispositif exceptionnel de ce mélisme ne permet effectivement pas de placer la dernière syllabe. Une autre proposition consisterait à imaginer qu'il manque au texte un vers complet. Si l'on considère que chaque ligature indique le placement d'une syllabe, la première proposition mélodique pourrait supporter 7 syllabes, ce qui correspond parfaitement à la versification du poème, tandis

que la deuxième proposition pourrait en porter 5. Cette supposition présente l'avantage d'expliquer l'intégration de cette composition dans une collection manuscrite qui privilégie les pièces syllabiques. Les imprécisions qui planent sur la fin du conduit persistent en l'absence d'une autre source pour faire la comparaison. Ce conduit quelque peu inhabituel par sa forme lâche et ses proportions restreintes et inégales est l'un des rares *unica* du corpus poético-musical de Philippe le Chancelier.

Philippe le Chancelier utilise couramment la citation en incipit comme procédé pour introduire ses conduits. La plupart de ces citations sont empruntées à la Bible et augmentent l'autorité au texte. Le procédé rappelle également les différentes techniques d'exégèse et de commentaire dans lesquelles le texte glosé est d'abord cité. Il fait évidemment aussi référence à la prédication où le thème biblique fait l'objet de développements de plus en plus organisés. Le verset de Job utilisé pour ce conduit (5, 7) est très apprécié de Philippe le Chancelier. Il sert d'incipit à un autre de ses conduits, *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1), plus long et plus complexe qui ouvre le dixième fascicule de manuscrit F. On le retrouve également dès les premiers vers d'un autres conduit moral : « *O labilis sortis humane status / egreditur ut flos conteritur / et labitur homo labori natus* » (n°9). Ce verset apparaît à trois reprises dans les *Distinctiones super Psalterium* et probablement dans d'autres sermons encore¹⁴². Pourtant, jamais cette citation ne porte autant qu'ici un caractère simple, comme une maxime qui formule clairement et de manière mnémotechnique ce que tout fidèle doit avoir à l'esprit. Le travail est pour l'Homme ce que le vol est pour l'oiseau, parce que Dieu l'a créé ainsi. Le texte reproche aux Hommes de ne pas accepter cet ordre divin et de désobéir en choisissant les plaisirs, désignés par l'expression « fleur du monde » (*mundi florem*). Or la fleur n'a qu'un temps et ce temps perdu représente une douleur avenir (*thesaurizas dolorem*). Le thème du mépris du monde est naturellement suggéré par l'intertextualité biblique. En effet, le verset de Job choisi comme incipit est souvent associé à un autre passage du même livre : *Homo natus de muliere brevi vivens tempore repletus multis miseriis quasi flos egreditur et conteritur* (Job, 14, 1). Ce verset est l'un des plus souvent évoqués pour illustrer la fuite du temps. L'image de la fleur, fragile et

¹⁴² Il est utilisé dans le sermon *Missit Herodes*, pour la fête de saint Pierre aux liens, édité par M.M. Davy (*Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931, p. 163) : *Lia interpretatur labor vel laboriosa [...]*Unde de utraque vita dicit Job : « *Homo nascitur ad laborem (ecce activa), et avis ad volatum (ecce contemplativa)*.

mortelle, est l'un des lieux communs les plus diffusés sur le thème du *contemptus mundi*¹⁴³. Ce deuxième verset apparaît donc furtivement sous l'expression *mundi florem*, mais également dans la forme verbale de l'incipit. En effet, la formulation de la *Vulgate* pour le verset de Job 5, 7 est précisément : *Homo ad laborem nascitur*. Philippe fait donc la confusion avec le verset de Job 14, 1 pour obtenir la forme *Homo natus ad laborem*.

Les vers qui suivent la citation sont consacrés à rappeler le message du Salut incarné par le Christ et l'exemple qu'il a donné pour que l'Homme comprenne la voie qu'il doit suivre. Ce que le Christ a enduré, ses blessures et son sang, l'amour qu'il a montré sont autant de signes qu'il a apportés. Le message de ce conduit, bien que fort simple, est profondément spirituel et ramène l'Homme à sa condition de pécheur. Il se concentre sur l'essentiel du dogme chrétien avec une simplicité qui va à l'épure. Dans cette perspective, la mélodie syllabique simple et dynamique ainsi que le texte et ses répétitions et parallélismes sonores deviennent des atouts pour illustrer par des sons bien organisés la simplicité du message d'humilité transmis par le Christ. En peu de mots et peu de notes, les aspects fondamentaux de ce que tout fidèle doit éprouver et rechercher sont exposés. Ce conduit fonctionne comme une sorte d'abrégé, de *compendium* à l'usage du pécheur. Le prédicateur, le poète et le compositeur ont ici conjugué leurs talents pour faire entendre l'essentiel du mystère du Salut.

¹⁴³ Voir dans l'analyse de *Cum sit omnis caro fenum* (n°18), p. 300, le réseau de versets bibliques concordants autour du thème de la fleur que Philippe le Chancelier a utilisé abondamment pour évoquer le *contemptus mundi*.

Partie III :
La « fabrique » des conduits moraux de
Philippe le Chancelier

La lecture du corpus des conduits monodiques moraux attribués à Philippe le Chancelier qui vient d'être proposée a tenté de mettre en lumière l'abondance des effets stylistiques. Certains passages témoignent d'un savoir-faire expert tant par ses qualités poétiques que musicales. Nous avons pu constater à plusieurs reprises que l'ornementation avait souvent un rôle à jouer dans l'organisation de la composition. Cette remarque concerne autant le travail poétique sur les mots que celui de la mélodie, à tel point que les deux imbriquent totalement leurs effets et leurs moyens. Il est donc impossible, pour l'analyse de ces constructions, de séparer la substance des mots de celle de la musique. Ainsi, à l'écoute de la « musique des mots¹ » de la poésie latine des conduits, il convient d'ajouter celle des « mots en musique ».

La langue latine que le Chancelier donne à lire et surtout à entendre dans ses conduits est énergique, bondissante, parfois déconcertante tant la syntaxe peut être bousculée pour privilégier les effets sonores. Elle est déjà musicale avant même de porter une mélodie. La poésie rythmique, plus encore que celle qui est liée au mètre, est

1 Jean-Yves TILLIETTE, « La musique des mots. Douceur et plaisir de la poésie latine du Moyen-Âge », *Rhétorique et poétique au Moyen Âge. Actes du colloque organisé à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001*, éd. Alain MICHEL, Turnhout, 2002, p. 120-136.

étroitement liée à une conception musicale de la langue². Les théoriciens médiévaux expriment déjà cette aptitude musicale des vers rythmiques. Bernard de Bologne explique dans sa *Summa dictaminum* que les trois parties de l'art du discours c'est-à-dire le mètre, la prose et le rythme, sont aptes à la musique. Cependant, c'est le rythme qui porte la mélodie de la manière la plus agréable :

*Rithmicus ordo tamen gratior esse solet.
Nam species cantus rithmis adiuncta decoris.
Hoc sonus est melior qui duo pulchra micant.*³

Le poète qui compose un *rithmus* manipule effectivement des paramètres qui sont identiques à ceux de la musique. Il est attentif au rythme puisqu'il construit un agencement de syllabes et de mots selon un nombre ou une proportion, à une forme de mélodie, puisque l'accent se traduit par une variation de l'intensité vocale et enfin au timbre puisque l'introduction progressive de la rime tient compte de la couleur sonore des phonèmes. Il s'agit de plaire à l'oreille par un cliquetis sonore enchâssé dans une structure plus ou moins régulière mais toujours perceptible. Cette construction sonore savante n'existe pas pour le seul plaisir de l'audition. Elle est une mise en forme du sens, d'un message adressé à la raison. L'objectif de la poésie est toujours éthique, quel que soit le sujet abordé. Elle vise à éduquer et élever. La langue et ses ornements virtuoses sont un véhicule, un support utilisé à des fins supérieures. Ils sont le vecteur de la démarche didactique du poète que Pascale Bourgain décrit ainsi :

« L'auteur qui décide de faire œuvre de poète fait délibérément le choix d'une forme par soi-même expressive, où il transpose sa propre émotion pour la pérenniser et la communiquer. Ce qu'il recherche est toujours la densité de l'expression, par laquelle il retrouve le caractère précieux, presque sacré, de la parole incantatoire du carmen antique. Mais cette densité, porteuse de sens, il la recherche de différentes façons : densité par saturation rhétorique, par saturation exégétique, ou par concentration dans le cadre d'une forme structurante.⁴ »

La poésie est *densité*, c'est-à-dire qu'elle résulte de la saturation (ou de l'évitement) de trois facettes de la création littéraire : les figures rhétoriques, l'exégèse et la forme. Les

² Pascale BOURGAIN, « Le vocabulaire de la poésie rythmique », *Archivum latinitatis mediævi* (*Bulletin Du Cange*), LI (1992-1993), p. 139-193 ; Richard L. CROCKER, « Musica Rhythmica and Musica Metrica in Antique and Medieval Theory », *Journal of Music Theory*, II/1 (1958), p. 2-23.

³ Cité par Christopher PAGE, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, 1997, p. 30. Traduction : « L'organisation rythmique est toutefois habituellement plus agréable ; ainsi, l'éclat du chant associé au charme du *rithmus*, le son dans lequel les deux resplendissent est meilleur ». À l'inverse de cette position, le théoricien de la musique Gui d'Arezzo ne parle que de poésie métrique lorsqu'il évoque les liens entre les mots et la formation de la mélodie, au chapitre XV du *Micrologus*.

⁴ Pascale BOURGAIN, « Formes et figures de l'esthétique poétique au XII^e siècle », *Rhétorique et poétique au Moyen Âge. Actes du colloque organisé à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001*, éd. Alain MICHEL, 2002, p. 106.

textes des conduits moraux de Philippe le Chancelier donnent matière à observer pour ces trois aspects : ils sont riches de figures et d'artifices de langage ; ils résultent d'une démarche exégétique car les mots y sont des leviers menant à la contemplation d'une vérité supérieure. Enfin, le maniement de la forme fait preuve d'une élaboration savante, témoignant d'une stratégie propre à chaque composition. Ces trois pistes pourront donc nous guider, comme différents axes de réflexion ou niveaux de lecture. Nous tenterons de comprendre comment la musique participe de la démarche du poète telle qu'elle vient d'être ébauchée. Comment la poétique de Philippe le Chancelier s'enrichit-elle des mélodies apposées aux textes ?

Chapitre 1 :

Rhétorique et musique

1.1 Figures de mots, figures musicales

Les liens qui unissent la science rhétorique au savoir-faire poétique semblent tout autant évidents que difficiles à préciser⁵. Ces deux domaines sont animés par l'art de « bien-dire » et lorsque, de nos jours, on étudie la rhétorique et ses figures, c'est principalement pour les appliquer à la littérature en général et à la poésie en particulier. Au Moyen Âge, les frontières entre ce que recouvrent les deux termes sont souvent floues ou variables. La rhétorique est l'une des trois sciences du *trivium*, aux côtés de la grammaire et de la dialectique. Elle est d'ailleurs souvent la moins considérée des trois, se résumant à l'apprentissage des ornements du discours. La dialectique traite de la recherche et l'organisation des arguments (soit ce que les anciens rhétoriciens

⁵ C'est sur cette question que s'ouvre l'ouvrage remarquable de Jean-Yves TILLIETTE, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000. Sur la rhétorique médiévale, les ouvrages de référence sont James J. MURPHY, *Rhetoric in the Middle Ages : A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, 1974 ; Peter DRONKE, « Medieval Rhetoric », *Literature and Western Civilization*, vol. 2, éd. D. DAICHES et A. THORLBY, Londres, 1973, p. 315-345 (reproduit dans *The Medieval Poet and his World*, Rome, 1984, p. 7-39).

nomment l'*inventio*), tandis que la grammaire enseigne l'art de la correction du langage par l'imitation des autorités et de leurs poèmes. La poésie, même si ce terme n'est pas utilisé pendant le haut Moyen Âge pour désigner la littérature en vers, a donc plus à voir avec la grammaire qu'avec la rhétorique et l'on peut s'interroger sur la démarche qui a conduit les intellectuels à faire émerger au XII^e siècle, un art poétique qui calque ses préceptes sur ceux de la rhétorique antique et moins sur les méthodes de la grammaire.

Les modèles de la rhétorique antique qui ont nourri toute la technique et la pensée médiévale du langage sont bien connus. Il s'agit du *De inventione* de Cicéron⁶, de la *Rhetorica ad Herennium*⁷ attribuée au même auteur et l'*Institutio oratoria*⁸ de Quintilien. Les Pères de l'Église ont assuré la transmission de cet héritage païen vers la culture chrétienne. Dans le *De doctrina christiana*, saint Augustin justifie l'importance de cet art de bien dire dans la diffusion et l'enseignement du message du Christ. Pourtant, la rhétorique antique a été conçue à des fins principalement politiques et juridiques et enseigne la manière de construire de bons plaidoyers. La rhétorique médiévale se charge peu à peu d'adapter cet héritage à d'autres contextes oratoires, dont le discours en vers, la poésie.

Pour le Moyen Âge, la poésie conserve son lien avec l'art oratoire et les techniques d'argumentation car sa première fonction est de convaincre. Comme la rhétorique oratoire antique a pour ambition de fléchir, émouvoir et convaincre⁹, la poésie médiévale a des visées éthiques. La délectation et le plaisir que provoquent les ornements ne sont qu'un moyen au service de la cause supérieure à défendre. L'*Ars poetica* d'Horace précise bien : « *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci lectorem delectando pariterque monendo*¹⁰ ». Les écrits théoriques sur la poésie sont peu nombreux dans les premiers siècles du Moyen Âge. L'ornement du discours ne semble pas avoir été considéré comme une matière noble. Il pousse à la surcharge et la démesure et, en ce sens, ne mérite probablement pas qu'on lui consacre des traités. La poésie ne se distingue pas encore complètement de l'enseignement de la grammaire.

⁶ CICÉRON, *De inventione*, éd. Guy ACHARD, Paris, 1994.

⁷ éd. Guy ACHARD, Paris, 1989, rééd. 1997.

⁸ QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, éd. Jean COUSIN, 7 vol., Paris, 1975.

⁹ QUINTILIEN, *op. cit.*, l. XI, cap. 3, § 154 : « *Tria autem praestare debet pronuntiatio, <ut> conciliet, persuadeat, moveat, quibus natura cohaeret ut etiam delectet* ». Traduction : « Dans l'action oratoire, on doit atteindre trois objectifs : se concilier l'auditoire, le persuader, l'émouvoir, d'où, par liaison naturelle, lui plaire aussi ».

¹⁰ HORACE, *Ars poetica*, v. 343-344, éd. Léon HERRMANN, Bruxelles, 1951 ; traduction : « Tous les suffrages vont à celui qui mêle l'utile à l'agréable en charmant le lecteur en même temps qu'il l'instruit. »

Dans la seconde moitié du XI^e siècle, Marbode de Rennes est l'un des premiers, à proposer une synthèse des procédés rhétoriques utilisés pour la parure colorée des vers. Son court traité, le *De ornamentis verborum*¹¹, s'appuie sur une lecture de la *Rhetorica ad Herennium* à qui il reprend la définition d'un certain nombre de figures, illustrées par des exemples versifiés de son invention. Il justifie son entreprise en rappelant, dans le prologue, la fonction éthique et didactique primordiale de la poésie : « *Mens auditoris persuasa nitore coloris*¹² ». L'importance de la poésie moralisatrice durant tout le Moyen Âge corrobore avec cette proposition.

À partir de la fin du XII^e siècle, les traités de poésie, les *artes poeticae*, ne s'embarrassent plus de ces précautions¹³. L'ornement du discours est admis et valorisé puisqu'il est au cœur de l'enseignement dispensé par ces traités. Le terme de *color* qui sert à désigner un ensemble de figures rhétoriques, autrefois méprisé comme un artifice vain, est à présent reconnu et apprécié car il est utile à rendre le discours plus agréable. L'abondance et la maîtrise des *colores* permettent de mesurer la beauté du texte. L'apparition de tels traités est contemporaine et postérieure d'une évolution marquante des pratiques poétiques qui parcourt tout le XII^e et connaît un « tournant » au milieu du siècle¹⁴. La production poétique a changé par son contenu, sa forme et sa quantité. Le nombre croissant de lettrés qui gravitent autour des écoles constitue un terrain fertile pour les lettres latines. Cela ne signifie pas qu'auparavant les poètes méconnaissaient la rhétorique ou qu'ils se refusaient à faire usage de l'ornement, mais leur science ne semblait pas demandeuse d'outils pédagogiques comme ces traités d'un nouveau genre. L'esprit du XII^e siècle a en effet changé et cette « renaissance » témoigne d'une attention nouvelle portée au langage et à la systématisation de ses procédés. Les *artes poeticae* participent d'un esprit encyclopédique de recensement et d'organisation du savoir, tout autant que d'un besoin d'outils pédagogiques adaptés au grand nombre d'étudiants des

¹¹ MARBODE de RENNES, *De ornamentis verborum*, éd. Rosario LEOTTA, Florence, 1998.

¹² *Op. cit.*, vers 8. Traduction : « l'esprit de l'auditeur convaincu par l'éclat des couleurs. »

¹³ Les ouvrages de référence sur ces traités sont : Edmond FARAL, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1924 et Douglas KELLY, *The Arts of Poetry and Prose, Typologie des sources du moyen âge occidental*, LIX, Turnhout, 1991.

¹⁴ Pascale BOURGAIN, « Le tournant littéraire du milieu du XII^e siècle », *Le XII^e siècle. Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e siècle*, éd. Françoise GASPARRI, p. 303-323. L'auteur en arrive à la conclusion suivante : « Au total, il semble que le milieu du XII^e siècle soit bien une étape entre la souplesse inventive du début du siècle et la maturité plus réfléchie de la seconde moitié. Le besoin d'intellectualiser le discours littéraire, en pliant au besoin au canon des thèmes qui lui échappaient jusqu'alors, va de pair avec une plus grande conscience des moyens techniques de la littérature, sans nul doute acquise à travers la foisonnante activité scolaire et le renouvellement des méthodes. » p. 317.

écoles. Paradoxalement, la production d'outils normalisateurs que sont les traités a eu pour résultat une parole poétique plus libre, parfois plus impertinente.

Voici, très rapidement, quels sont les traités les plus répandus pour la période qui nous intéresse :

1) L'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme¹⁵ semble être le premier traité de rhétorique poétique de cette génération. Il aurait été composé avant 1175. Il est probablement le reflet de l'enseignement de son auteur, à Orléans.

2) Geoffroy de Vinsauf est l'auteur de la *Poetria nova*¹⁶, programme théorique entièrement versifié. Selon Edmond Faral, ce traité peut être situé chronologiquement entre 1208 et 1213. Il est l'un des *artes poeticae* les plus influents comme en témoigne le très grand nombre de manuscrits qui le conservent ainsi que les gloses et commentaires qu'il a suscités. Geoffroy est l'auteur d'autres écrits consacrés à la rhétorique : le *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* et la *Summa de coloribus rhetoricis*.

3) L'*Ars versificatoria* de Gervais de Melkley¹⁷ est postérieur de quelques années à celui de Geoffroy de Vinsauf car il le cite abondamment. On ne sait pratiquement rien de son auteur.

4) Le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand¹⁸ est le seul ouvrage connu de cet auteur qui a probablement enseigné à Brême, Paris et Orléans. Son traité n'est pas daté mais il succède à ceux de Matthieu de Vendôme et de Geoffroy de Vinsauf auquel il emprunte la forme versifiée.

5) La *Parisiana poetria* de Jean de Garlande¹⁹ est le plus complet et le plus tardif des traités de cette période. Même si sa date de confection n'est pas précisée, il est possible qu'il ait été écrit aux environs de 1220. Il est une première synthèse des traités antérieurs. L'auteur, né en Angleterre, a étudié à Oxford et Paris puis enseigné à Toulouse avant de revenir à Paris.

¹⁵ Edmond FARAL (éd.), *op. cit.*, p. 109-193 et Franco MUNARI (éd.), *Opera Mathei Vindocinensis, Ars versificatoria*, vol. 3, Rome, 1988.

¹⁶ Edmond FARAL (éd.), *op. cit.*, p. 197-262. Voir l'étude qui lui est consacrée par Jean-Yves TILLIETTE, *op. cit.*

¹⁷ Hans-Jürgens GRÄBENER (éd.), *Ars poetica*, Münster, 1965.

¹⁸ Edmond FARAL (éd.), *op. cit.*, p. 337-377.

¹⁹ Traugott LAWLER (éd.), *The « Parisiana Poetria » of John of Garland*, New Haven-Londres, 1974.

Ces traités sont inspirés des textes antiques consacrés à l'art du discours, bien que toutes les parties de la rhétorique ne soient pas reprises et développées. Tous n'ont d'ailleurs pas les mêmes priorités. L'*inventio* et la *dispositio* y sont relativement peu abordées, tandis que l'*elocutio* y est amplement détaillée. La connaissance des tropes, schèmes et figures qui ornent et organisent la langue apparaît donc comme un point crucial de l'apprentissage du jeune poète.

La poésie morale de Philippe le Chancelier s'inscrit pleinement dans ce contexte théorique. Philippe le Chancelier est probablement né une vingtaine d'années avant Jean de Garlande. La *Parisiana poetria* consacre une partie entière à l'étude de la poésie rythmique. Cet *Ars rithmica*, probablement un traité à part entière intégré à la *Parisiana poetria*, marque un pas important dans la reconnaissance de cette pratique poétique, moins savante que la poésie métrique. Jusqu'alors souvent méprisée²⁰, la poésie rythmique accède ainsi à un rang comparable à celui de la poésie métrique, puisqu'elle est désormais digne d'être enseignée dans les écoles. Dans le prologue de la *Parisiana poetria*, le *rithmus* est présenté comme l'une des espèces de la prose dont la particularité est d'être lié à la musique²¹. Il ne s'agit plus là d'une forme mineure ou vulgaire. On peut imaginer que le statut des productions poétiques gagne par la même occasion en prestige et en reconnaissance. Le corpus de Philippe le Chancelier est enraciné dans le même milieu que celui des *artes poeticae*. Jean de Garlande cite d'ailleurs le texte d'un conduit de Philippe comme exemple de poésie rythmique iambique (*Ve mundo a scandalis*²²), ce qui témoigne bien de l'identité de milieu et la communauté culturelle entre le grammairien et le Chancelier de Notre-Dame.

L'usage que fait Philippe le Chancelier des figures et *colores rhetorici* décrites dans les *artes poeticae* est irrégulier selon les conduits. Certains textes sont plus ornés que d'autres, mais le poète ne va jamais jusqu'à la saturation que les théoriciens eux-mêmes recommandent d'éviter à tout prix. Parmi la grande famille des figures de mot,

²⁰ Depuis le haut Moyen Âge, seule la poésie métrique a droit au nom de *carmen*. Cette désaffection de la poésie rythmique est probablement la cause du peu de sources qui nous parviennent des époques les plus anciennes et de leur état fragmentaire. Voir, Dag NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification médiévale*, Stockholm, 1958, p. 92. Voir aussi Christopher PAGE, *op. cit.*, p. 28-31.

²¹ « *Alia rithmus, quo utimur in prosis ecclesiasticis. Sed notandum quod rithmica species est musica, ut ait Boece in Arte Musica* », éd. Traugott LAWLER, p. 6 ; traduction : « Il y a aussi le rythme que nous utilisons dans les proses liturgiques. Mais notez que la rythmique est une partie de la musique, comme le dit Boèce dans son *Art de musique*. »

²² vers 563-564 (éd. Traugott LAWLER); conduit analysé p. 183.

on constate que l'anaphore (*repetitio* ou *anaphora*)²³ est la plus fréquemment utilisée. La répétition d'un mot ou d'une conjonction en début de vers permet d'asséner vigoureusement le texte et son message. L'accumulation des mots et du sens frappe l'oreille et accable l'auditoire des reproches qui lui sont adressés. Dans la *Rhetorica ad Herennium*, l'auteur voyait déjà cette figure comme un gain de force et de vigueur pour le discours²⁴. Le corpus des vingt conduits moraux donne à entendre pas moins de 33 anaphores. Dans une grande majorité des cas, la figure porte sur une conjonction donc sur la construction grammaticale des vers :

Quid igitur aura te popularis.
*quid dignitas. quid generositas*²⁵

La troisième strophe du même conduit commence ainsi :

Dum diffluis hac labe labiorum.
dum solito sordescis. subito
adveniet ille sanctus sanctorum.

Il arrive également que le verbe à l'impératif soit placé en anaphore, montrant bien l'usage oratoire et péremptoire que le poète fait de cette figure :

Vide ne differas
*Vide ne deseras*²⁶

Le même effet exactement se retrouve dans un autre conduit :

Vide penas quibus afficior.
*Vide clavos quibus confodior.*²⁷

Ou encore :

Dic homo res instabilis.
*Dic universa vanitas.*²⁸

²³ Définition de Jean de Garlande : « *Repetitio est cum ab uno eodemque uerbo in rebus dissimilibus et diuersis eadem principia sumuntur* », éd. Traugott LAWLER, p. 112 ; traduction : « la répétition est l'utilisation d'un même mot pour commencer des phrases différentes qui ne traitent pas du même sujet. »

²⁴ « *Haec exornatio cum multum uenustatis habet tum grauitatis et acrimoniae plurimum. Quare uidetur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaugendam orationem* », éd. Guy ACHARD, p. 149-150. Traduction : « Cette figure a beaucoup d'élégance, mais surtout énormément de puissance et de vigueur. C'est pourquoi, semble-t-il, il faut l'employer pour orner le discours et lui donner de la force. »

²⁵ *O labilis sortis humane status*, n°9, strophe 2, vers 1-2.

²⁶ *Homo considera*, n°15, strophe 3, vers 1-2.

²⁷ *Homo vide que pro te patior*, n°13, strophe 1, vers 4-5. Pour insister sur la figure, le copiste de Sab a répété la majuscule au début du vers (*Vide... Vide...*).

²⁸ *Homo qui semper moreris*, n°11, strophe 2, vers 1-2.

L'anaphore d'adjectifs ou de noms est plus rare. Dans la plupart des cas observés, elle intervient au moment d'une citation. Par exemple, dans la troisième strophe de *Nitimur in vetitum* (n°12), Philippe le Chancelier imite la citation de Sénèque²⁹ dans les vers qui suivent en reprenant l'adjectif *sera* :

*Sera parsymonia
est in fundo loculi.
sera penitentia
cum clauduntur oculi.*

Les autres figures de mots évoquées dans les traités, telles que la *conversio*, la *complexio* ou l'*epanados*, sont moins fréquentes que la *repetitio* dans les textes des conduits moraux. La *conversio* est l'inverse de l'anaphore : c'est le dernier mot de la phrase qui est répété. Dans le cas des cours vers rimés de la poésie des conduits, le procédé revient à utiliser un mot identique pour la rime, ce qui ne se produit qu'exceptionnellement. Quelques rares cas de *complexio* (un même mot commence et termine une phrase) ont pu être relevés, si l'on accepte une interprétation large de la figure. Aucun exemple d'*epanados* (figure répétitive et inversée) n'a été constaté. Peut-être le cadre des vers, généralement assez courts, est-il suffisamment contraignant et riche de jeux sonores pour que le poète ne ressente le besoin d'orner le texte de constructions répétitives complexes. Dans beaucoup de conduits, le jeu de récurrence sonore de la rime et le rythme des mots dans les vers semblent suffire. Jean de Garlande signale que les figures rhétoriques sont utilisées dans le *rithmus* tout comme en poésie métrique. Cependant, le nombre de figures qu'il cite est assez restreint et correspond bien à celles que l'on relève dans la poésie des conduits de Philippe le Chancelier³⁰.

Parmi les figures citées par Jean de Garlande à propos de la poésie rythmique, l'*annominatio* ou paronomase est celle que l'on rencontre le plus fréquemment. Ces figures de sons qui produisent des effets comparables à la rime consistent à utiliser des

²⁹ SÉNÈQUE, *Epistulae Morales ad Lucilium*, LI, 1, §5: « Nam ut visum est maioribus nostris, sera parsymonia in fundo est ».

³⁰ « Item colores rethorici necessarii sunt in rithmo sicut in metro, et isti precipue: Similiter Desinens, Compar in Numero Sillabarum, Annominatio et eius species, Traductio, Exclamatio, Repetitio », éd. Traugott LAWLER, p. 174. Traduction : « Les figures rhétoriques sont aussi nécessaires dans la poésie rythmique que dans la métrique, particulièrement celles-ci : les rimes, l'égalité des syllabes, la paronomase et ses espèces, le polyptoton, l'apostrophe, la répétition. »

mots pour leurs sonorités identiques ou proches³¹. Comme les traités le précisent, l'*annominatio* peut porter sur divers éléments du mot : une lettre, une syllabe ou plus. La figure peut porter sur des mots dont la racine est commune comme les formes nominales et adjectives formées à partir de *Roma* dans l'exemple ci-dessous :

*In prelatos refluit
quod a roma defluit.
romanis ascribitur
quod rome connascitur*³²

Dans ce même exemple, on relève qu'une autre figure d'*annominatio* se superpose avec les verbes *refluit* et *defluit*. La racine est commune mais le préfixe différent, ce qui ne change que partiellement la sonorité du mot. Noms et verbes peuvent également entrer en résonance dans une même figure :

*Me dum fecit Deus mundam
Vas infecit fex immundam*³³

Philippe le Chancelier fait un usage généreux de tels jeux. L'exemple ci-dessus montre bien combien la virtuosité poétique peut occasionnellement entrelacer plusieurs figures. En plus de l'*annominatio* sur la racine *fecis*, il faut signaler le couple formé par *me dum* et *mundam* qui met en place une sorte de *complexio*³⁴ sonore. Enfin, *mundam* et *immundam* constituent une paronomase complétée d'une antithèse. Une telle saturation rhétorique sur un passage aussi court reste pourtant relativement exceptionnelle dans le corpus moralisateur du Chancelier. Dans beaucoup de conduits, les jeux poétiques et les ornements sont distribués avec plus de parcimonie.

L'*annominatio* peut aussi porter sur des mots qui n'ont d'autres points communs que les sonorités : *a scandalis* et *acephalis*³⁵ ; *sternitur* / *spernitur*³⁶ ; *terram teris terram geris*³⁷. Ces figures sonores peuvent être disposées de manière resserrée (*in*

³¹ *Rhetorica ad Herennium*, IV, 29 : « *Adnominatio est cum ad item uerbum et nomen acceditur cum mutatione uocum aut litterarum, ut ad res dissimiles similia uerba adcommodentur.* » Traduction : « Il y a paronomase quand, à côté d'un mot ou d'un nom, on en place un autre similaire en changeant soit le son soit les lettres de manière à ce que des mots semblables expriment des choses dissemblables. » éd. Guy ACHARD, Paris, 1989, p. 164.

³² *Quo me vertam nescio*, n°8, strophe 2. Lorsque la figure porte sur le même mot utilisé à des cas différents, comme ici *roma* et *rome*, elle est appelée *traductio* (polyptoton).

³³ *Homo natus ad laborem / tui status*, n°1, strophe 2.

³⁴ *Complexio* est la répétition d'un mot au début et à la fin d'une phrase.

³⁵ *Ve mundo a scandalis*, n°7 vers 1 et 2

³⁶ *Veritas equitas*, n°17, strophe 25.

³⁷ *Cum sit omnis caro fenum*, n°18, refrain.

*ovile ovium*³⁸ ; *vanitas vanitatum / et omnia vanitas*³⁹), dans un ou deux vers, de la même manière que les exemples proposés dans les traités. On rencontre aussi de tels jeux de paronomase disposés de part et d'autre d'une strophe ou dans deux strophes différentes. La première strophe du conduit *Homo considera* (n°15) est rythmée par la disposition régulière des termes *fomentum*, *fermentum* et *figmentum* en début des vers 7, 12 et 17. La paronomase est utilisée comme principe structurant de la strophe⁴⁰. Dans les cas de conduits à strophes doubles, il arrive que les vers se correspondant soient très proches par leurs mots. Par exemple, les strophes 3 et 4 (strophe musicale II) du conduit *Homo natus ad laborem / tui statu* (n°1) commencent respectivement par : ***In abyssum culpe ducis*** et ***In abusum rationis***. La figure est distante, mais tellement évidente qu'elle sonne à l'oreille et agit pour le rapprochement des deux strophes.

Comment la musique se pose-t-elle sur ces vers ornés ? Les figures poétiques sont très souvent des procédés sonores, utilisant la répétition d'un mot, d'une syllabe ou d'une lettre pour charmer l'oreille et attirer l'attention sur une formulation. La mélodie se superpose à cette construction déjà sonore. Les figures du texte sont-elles soutenues par une mélodie empruntant des effets comparables transposés dans les moyens musicaux ? La répétition et l'organisation de motifs mélodiques peuvent s'avérer d'un effet comparable aux constructions rhétoriques des *colores* du texte. Jusqu'où la collaboration entre le son des mots et les mouvements de la voix chantée est-elle menée ?

Il arrive que la mélodie soit élaborée de manière à faire ressortir un effet présent dans le texte. Sur l'ensemble des conduits moraux analysés, cette situation se reproduit à de nombreuses reprises. Cependant, la comparaison des exemples montre que les moyens musicaux convoqués sont divers et le rapport de la figure du texte à la mélodie n'emprunte généralement pas les voies les plus évidentes. En effet, la répétition verbale ne se traduit pas a priori par une répétition mélodique équivalente. Le jeu est plus subtil, comme les exemples qui suivent vont le montrer.

C'est la figure de l'anaphore qui fait l'objet des dispositifs mélodiques les plus proches de la construction du texte. L'effet répétitif de deux vers parallèles (ou plus) dont les premiers mots sont communs peut se traduire par la reprise de la proposition

³⁸ *Quid ultra tibi facere*, n°4 strophe 6, vers 6.

³⁹ *Vanitas vanitatum*, n°5 vers 1 et 2.

⁴⁰ Voir l'analyse de ce conduit p. 266.

mélodique. Cet exemple emprunté au conduit *Bonum est confidere* (n°12, strophe 2, vers 11-12) montre un tel parallélisme poétique et musical :

The image shows two musical phrases on a single staff in G major (one sharp). The first phrase is labeled 'ouvert' and ends with a suspensive cadence (half note on G4). The second phrase is labeled 'clos' and ends with a conclusive cadence (quarter note on G4). The lyrics are: in di-e no-vis - si-mo. in di-e gra-vis - si-mo.

Seules les cadences changent : elle est suspensive (ouvert) pour la première et conclusive (clos) pour la seconde. Les notes portées par les mots de l’anaphore sont rigoureusement identiques.

Une telle répétition mélodique exacte utilisée pour marquer la répétition des mots est unique dans l’ensemble des conduits moraux monodiques analysés. Les anaphores que l’on a relevées sont soulignées par la musique, mais les moyens mis en œuvres s’avèrent plus subtils que la figure de *repetitio* mélodique rigoureuse montrée ci-dessus. Dans le même conduit *Bonum est confidere* et juste avant les deux vers cités précédemment, une anaphore est développée sur trois vers :

ubi locus flentium
ubi stridor dentium
ubi pena gehennali

Les trois vers commencent sur la même note (*la*), par un motif ascendant qui marque la répétition de *ubi* :

The image shows three lines of musical notation on a single staff in G major. Each line starts with a half note on G4 (the word 'u-bi') followed by an ascending eighth-note motif. The lyrics are: u-bi lo-cus flen - ti - um; u - bi stri-dor den - ti - um.; u - bi pe - na ge - hen - na-li.

Dans *Homo vide que pro te patior* (n°13, strophe 1, vers 4 et 5), l’anaphore des impératifs (**Vide penas...** **Vide clavos...**) est soutenue par un motif transposé à la tierce supérieure :

vers 4

Vi-de pe - nas qui - bus af - fi - ci - or.

vers 5

Vi-de cla - vos qui - bus con - fo - di - or.

Ainsi, l'effet de la *repetitio* produit par le texte est amplifié par la transposition mélodique qui fait progresser dynamiquement le discours. Là où le texte seul est accumulation, le conduit (texte et musique) est accablement. Le procédé est identique à la quatrième strophe de *Quo me vertam nescio* (n°8) :

Sy non cu - bat ia - nu - is.

Sy - - mon in as - si - du - is

L'utilisation de la répétition mélodique marque une progression dynamique comparable à ce que les rhétoriciens nomment *gradatio*⁴¹. Si les textes moralisateurs de Philippe le Chancelier ne comportent aucun exemple de *gradatio* poétique, leur mise en musique use de ce procédé mélodique avec abondance. La transposition ou marche mélodique peut marquer une anaphore, comme il vient d'être précisé, ou toute autre figure sonore répétitive. L'*annominatio*, si fréquente dans ces textes, peut-être l'occasion d'une *gradatio* mélodique, que l'on voit ici descendante⁴² :

sur - - ge cur - - - re pro bra - vi - o.

Les deux impératifs *surge* et *curre* sont pourvus d'un motif presque identique, transposé au degré inférieur.

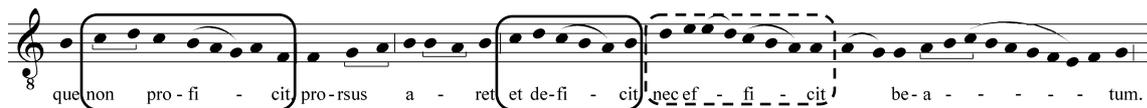
⁴¹ Chez Geoffroy de Vinsauf, la *gradatio* est ainsi définie : « *Gradatio est quando gradatim fit decensus* » (*Summa de coloribus rhetorici*, traduction : « Il y a gradation lorsque l'on descend par étapes). La définition de la *Rhétorique à Hérennius* (« *Gradatio est in qua non ad consequens verbum descenditur quam ad superius ascensum est* ». Traduction : « Il y a gradation quand on ne passe pas au mot suivant avant d'avoir repris le précédent », éd. Guy ACHARD, p. 170-171) est répétée à l'identique par Marbode ou encore par Jean de Garlande. La reprise d'un élément (mot) pour former une nouvelle phrase se traduit en musique par la répétition d'un motif transposé en montant ou en descendant.

⁴² Extrait de *Excutere de pulvere*, n°6, vers 5.

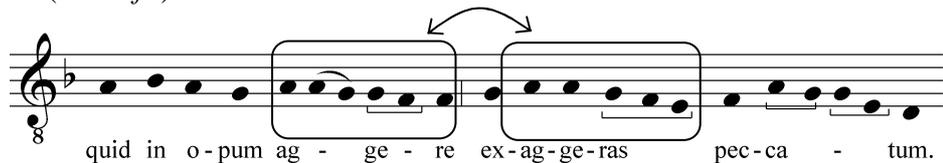
La répétition mélodique peut prendre une forme moins rigoureuse que celle d'une *gradatio*. L'effet marqué n'en est pas moins efficace quand il se superpose à une figure proposée par le texte. C'est assez souvent ainsi que le compositeur souligne une *annominatio*. La fin de la deuxième strophe de *Ad cor tuum revertere* se termine ainsi (n°3, vers 11-13) :

*caritas que non proficit.
prorsus aret et deficit.
nec efficit beatum.*

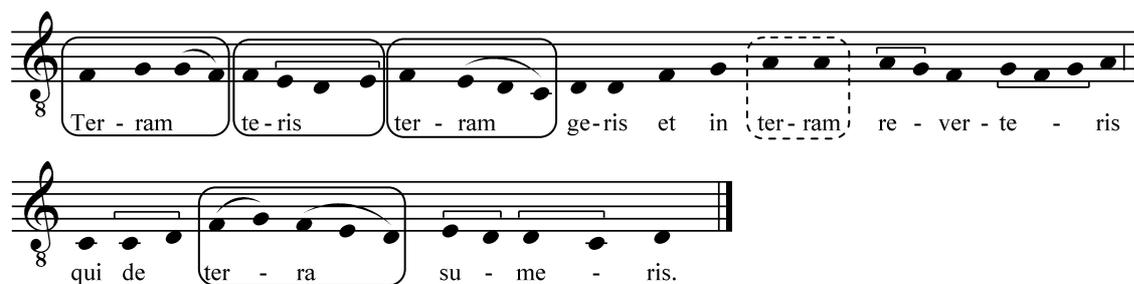
Trois verbes sont composés à partir d'un élément commun (*fecit*) et sont précédés d'une conjonction monosyllabique (*non, et* ou *nec*). La mélodie fait entendre les deux premiers sur un motif proche, partant de *do* puis descendant. Le troisième (*nec efficit*), qui n'est pas mis en valeur par la rime, est placé sur un mouvement identique mais commençant sur le degré supérieur, amorçant une *gradatio* en complément de la répétition verbale et mélodique mise en place par les deux verbes des vers précédents :



De la même manière les deux verbes *aggere* et *exaggeras* dans *Bonum est confidere* (n°12, vers 11 et 12) ont leurs syllabes communes placées sur des notes identiques (*la sol fa*) :

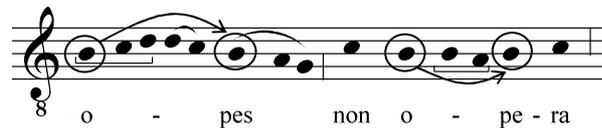


Le refrain de *Cum sit omnis caro fenum* (n°18) donne un exemple plus étendu puisque la répétition concerne plus de membres :

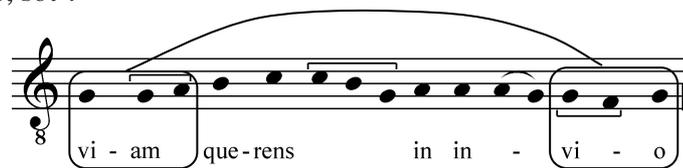


La mélodie revient au *fa* sur chaque syllabe *ter* de l'*annominatio*, puis varie le motif sur la seconde syllabe. Seul le mot *terram* du deuxième vers (en pointillés) n'est pas soumis au retour sur le *fa*. Cette phrase ouverte – la cadence est en *la* – est une préparation de la phrase conclusive suivante.

Moins évidentes sont les figures d'*annominatio* pour lesquelles la mélodie ne fait que suggérer la répétition sans la marquer clairement. Les deux exemples qui suivent présentent un vers avec une figure entre le premier et le dernier mot, soit que le mot est employé à un cas différent (*opes non opera*⁴³) ou que les deux aient une racine commune (*viam querent in invio*⁴⁴). La répartition de part et d'autre du vers de ces mots aux sonorités approchantes forme une *complexio* dans laquelle la répétition n'est pas exacte. Dans les deux cas, la mélodie concrétise la correspondance entre les deux termes en les plaçant sur des motifs complémentaires, sur les mêmes notes mais inversés :



Dans cet exemple, les mots *opes* et *opera* commencent tous deux sur un *si*, mais l'ornement se fait aux notes supérieures pour le premier et à la note inférieure pour le second. C'est la même chose que l'on observe dans cet autre exemple, sur les mots *viam* et *invio*. La mélodie commence et termine sur deux mots dont la racine est commune et sur la même note, *sol* :



Nous espérons que ces exemples auront suffi à montrer combien le compositeur de la mélodie des conduits est attentif aux figures du texte⁴⁵. Les moyens musicaux employés sont inspirés des moyens de la rhétorique littéraire mais sont adaptés à la spécificité du matériau musical. Le principe de la répétition est un élément fondateur de beaucoup de figures rhétoriques, qu'elles soient structurelles ou accumulatives. La récurrence sonore permet de jalonner le discours de repères et de signaux qui font appel à la reconnaissance de l'oreille. La mélodie peut facilement

⁴³ *Fontis in rivulum*, n°2, strophe 4 (II), vers 3.

⁴⁴ *Excutere de pulvere*, n°6, strophe 1, vers 7.

⁴⁵ Les figures proprement oratoires seront évoquées dans un chapitre ultérieur.

réinvestir ces divers procédés de répétition. Cependant, on constate en observant les conduits que les répétitions accolées aux figures poétiques sont rarement la reprise exacte d'une formule mélodique. Une simple identité de notes ou de direction du dessin mélodique peut suffire à souligner les effets du texte. Ces jeux mélodiques s'inspirent des constructions poétiques que sont les figures et peuvent être eux-mêmes considérés comme des figures, par analogie aux procédés de la rhétorique littéraire. Quelle est l'autonomie de ces figures musicales par rapport au texte ?

Il faut d'abord signaler que toutes les figures du texte ne sont pas traduites par des moyens mélodiques. Dans *Fontis in rivulum* (n°2), la deuxième partie de la strophe s'organise de manière claire grâce au parallélisme des vers 5 et 7 :

sic vita populum
regentis instruit.
sic testa figulum
probat vel arguit.

On peut s'attendre à ce que la structure parallèle du texte et la figure d'anaphore influence l'élaboration de la mélodie et à ce que ces effets soient soulignés. Il n'en est rien. La mélodie est différente pour les deux vers et aucun élément mélodique ne traduit les ressemblances sonores du texte :

vers 5 vers 7

8 sic vi - ta po - pu - lum 8 sic tes - ta fi - gu - lum

Dans *Quo me vertam nescio* (n°8), la strophe 6 se termine par quatre vers parallèles, marqués par l'anaphore de *centum* :

argus circa loculos
centum girat oculos.
briareus sacculos
centum tollit manibus.

Ici encore, la matière poétique met à disposition une structure aisément exploitable mais on constate que le compositeur n'a pas souhaité suivre les suggestions du texte :

8 ar - gus cir - ca lo - cu - los cen - tum gi - rat o - cu - los.

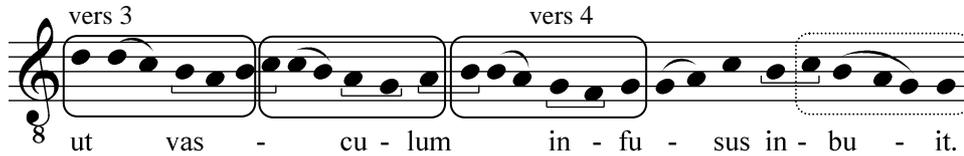
8 bri - a - re - us sac - cu - los cen - tum tol - lit ma - ni - bus._____

La seconde proposition musicale est moins expressive que la première qui insiste sur le *sol'* dès le début du premier vers. Ni les rimes (*loculos, saculos, oculos*), ni l'adjectif placé en anaphore (*centum*) ne sont prétexte à une répétition mélodique ou à une figure musicale. Pourtant, quelques vers auparavant, dans la même strophe, une autre anaphore avait fait l'objet d'un traitement mélodique en *gradatio* (l'exemple a été redonné au paragraphe précédent).

Il n'y a donc pas de système rhétorique qui incite à faire correspondre les effets du texte et les moyens musicaux. Le compositeur choisit de mettre en valeur certaines des figures et de laisser de côté les autres. Tout comme l'utilisation des *colores* s'avère assez mesurée, celle des figures mélodiques révèle un souci d'économie. Elles sont parsemées, de manière assez irrégulière dans les conduits moraux. Certains conduits en comprennent plusieurs, d'autres aucunes. Doit-on comprendre cette attitude comme le respect des conseils de mesure inlassablement répétés par les auteurs de traités rhétoriques ? La méfiance à l'égard des ornements, les risques de boursoufflure que leur accumulation fait encourir sont un lieu commun, une précaution préalable à tout discours théorique sur l'*elocutio*.

Dans les exemples proposés jusqu'à présent, la relation entre le procédé poétique et la construction mélodique, lorsqu'elle existe, est directe et porte immédiatement sur les mots concernés par la figure. Ce sont par exemple les syllabes concernées par l'*annominatio* qui portent un motif mélodique récurrent. La musique apparaît comme alliée au texte, bien que son indépendance soit perceptible dans les cas où elle ignore les *colores* du texte. Autre preuve de l'indépendance de la mélodie, les *caudae* sont des passages *sine littera* où la musique est libre de s'organiser et où l'on constate un grand nombre de figures (*repetitio* ou *gradatio*). Les exemples qui vont suivre tendent à montrer un rapport moins immédiat du texte et de la musique. L'observation des mélodies peut effectivement relever des constructions identiques à celle des figures, là où le texte n'en exige a priori aucune.

La *gradatio* mélodique peut être utilisée, comme il a été montré précédemment, pour marquer des récurrences sonores et une progression dynamique du texte. Dans l'exemple ci-dessous, emprunté à la première strophe du conduit *Fontis in rivulum* (n°2), la marche mélodique très évidente semble en désaccord avec le texte.

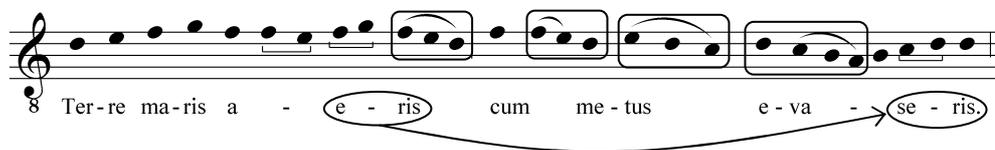


La figure est en constant décalage avec les unités du texte, c'est-à-dire les vers et les syllabes. Les vers 3 et 4 donnent en effet :

Odor ut vasculum / infusus inbuit

Les cadres superposés sur le texte ci-dessus montrent comment se placent les motifs de la figure mélodique. La transition entre les deux vers est effacée, englobée dans le mouvement mélodique. En revanche, la cadence finale (*inbuit*) est bien préparée car elle reprend la descente de quatre notes, caractéristique de cette *gradatio*. C'est donc ici l'effet mélodique d'accélération vers la cadence qui prend le pas sur le texte du vers et sa structure. La marche ou *gradatio* est une figure car elle organise, donne un sens et une direction à la phrase que le texte seul ne lui donnait pas.

Le même cas de *gradatio* se trouve à la strophe III de *Quo me vertam nescio* (n°8) aux vers 1 et 2. La courte descente mélodique qui marque la rime du premier vers (*fa mi ré*) est employée au vers suivant pour composer une *gradatio* dont les trois membres enjambent les coupures de mots :



La figure mélodique ne semble pas tenir compte du texte et de ses dimensions. Pourtant, la construction poétique n'est pas ignorée : la sonorité de la rime du vers 1 porte le motif mélodique qui génère la figure du vers 2. Le travail mélodique permet de renforcer le lien entre les deux rimes finales donc met en valeur le texte non pas dans le détail de ses mots, mais dans sa structure. La mélodie organise ses propres outils comme un langage possède ses figures rhétoriques. Elle peut être indépendante des mots, mais elle reste attachée au squelette du texte qui la porte. En entrant dans les cadres poétiques

que sont les vers et leurs rimes, elle en souligne les articulations sonores. Elle superpose ses figures, elle densifie l'écoute en ajoutant une trame qui cohabite, interagit, souligne celle du texte. C'est encore ce que l'on constate dans ce passage du conduit *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1). Aux vers 4 et 5, la figure de *gradatio* se superpose à un motif récurrent qui marque la rime en *-ius* :

vers 4

vers 5

8

pro - pen - si - us me par - ci - us
de - si - pi - o. nec sa - pi - o.

La *gradatio* est descendante par son mouvement mélodique et ses transpositions et décroissante par le nombre de notes pour chaque membre et l'intervalle couvert (la quinte *sol-do*, la quarte *ré-la* et enfin la tierce *si-sol*). La mélodie agit pour créer une impression de rétrécissement, alors même que les deux vers sont des quadrisyllabes et se terminent par un motif identique (encadré en pointillés). Les réseaux formés par les figures mélodiques cohabitent avec les enjeux poétiques du texte. Un tel niveau de complexité reste exceptionnel. Il n'apparaît que dans des conduits de grande proportion, dont les textes sont structurellement très ardues comme c'est le cas des conduits dont les derniers exemples ont été tirés. Il semble que cette recherche de la subtilité soit davantage adressée à la raison, peut-être même au seul plaisir du compositeur ou de l'interprète qui connaît suffisamment l'œuvre pour la chanter de mémoire. Il est difficilement concevable que les auditeurs soient aptes à saisir ce type de figures à la simple écoute. Le texte présente déjà en lui-même un certain nombre de difficultés qui nécessitent une certaine attention. La rhétorique est ici à l'inverse de son rôle de séduction ou de communication que l'on a souligné pour bien d'autres conduits. Elle est plus un ornement pour l'esprit que pour l'oreille, même si elle est véhiculée par les sons.

L'étude des figures dans les conduits monodiques a donc révélé l'existence de constructions rhétoriques purement musicales, d'une indépendance relative avec celles portées par le texte. La relation des figures poétiques et des figures musicales présente donc des aspects contrastés que l'on peut résumer ainsi :

- a- La figure du texte est soutenue, suivie par un procédé mélodique qui la prend pour modèle. Le résultat sonore met en valeur la dimension rhétorique du texte.

- b- La mélodie ignore la figure élaborée par le texte.
- c- Les figures mélodiques indépendantes se superposent au texte et densifient la trame sonore.

1.2 Poésie et mélodie : l'encadrement sonore

La poésie latine rythmique se caractérise par deux éléments : la prise en compte du nombre de syllabes dans chaque vers et la rime qui le termine⁴⁶. Elle se distingue de la poésie métrique qui résulte de l'application de schémas métriques déterminés, appris et utilisés avec application⁴⁷. Avec ces deux paramètres que sont la rime et le vers, le poète peut créer une forme, en combinant les différentes possibilités qui s'offrent à lui. Pour comprendre le travail de composition du poète, il faut partir de la dimension essentiellement orale donc sonore de cette poésie⁴⁸. Sa vocalisation et sa performance révèlent pour l'oreille les choix et les intentions du poète. Les manuscrits littéraires des conduits ne font généralement pas apparaître la structure des vers. Les textes souvent sont notés de manière continue, sans retour à la ligne entre les vers. La hiérarchie de la structure d'ensemble apparaît davantage au niveau de la strophe, signalée par une majuscule au début du premier vers. Cela ne veut pas dire que les copistes n'ont pas conscience de la structure interne au moment où ils réalisent le manuscrit⁴⁹. C'est une fois les poèmes dits ou chantés que leur structure fait sens, de telle sorte que le besoin n'est pas éprouvé de la faire apparaître pour le lecteur. La mise en musique des conduits est donc, dans cette perspective, un ajout de la plus haute importance, puisqu'elle participe grandement de l'existence sonore du poème⁵⁰. Comment la mélodie se pose-t-

⁴⁶ JEAN de GARLANDE, *Parisiana poetria* : « *rithmus est consonancia dictionum in fine similibus, sub certo numero sine metricis pedibus ordinata.* » Éd. Traugott LAWLER, v. 477, p. 160 ; traduction : « un poème rythmique est un arrangement harmonieux de mots aux terminaisons identiques, organisé par le nombre des syllabes et non pas le mètre. »

⁴⁷ Il ne faut cependant pas opposer les deux modèles poétiques. Les frontières entre l'un et l'autre peuvent être floues. Les schémas de la poésie métrique ont fortement influencé les usages de la poésie rythmique. Voir Dag NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification médiévale*, Stockholm, 1958.

⁴⁸ Comme de toute littérature médiévale, en suivant les perspectives de Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, 1987.

⁴⁹ Pascale BOURGAIN, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, CXLVII (1989), p. 231-282.

⁵⁰ Paul ZUMTHOR, *op. cit.*, « Tout se passe comme si le discours poétique médiéval, en deçà de ses formes linguistiques, ou par-delà, en deçà de l'idéologie plus ou moins diffuse qu'il sert, comportait un élément quasi métaphysique, pénétrant toute parole mais inexprimé autrement que dans le ton, le timbre, l'ampleur, le jeu du son vocal. D'où l'importance du chant comme facteur poétique. », p. 149.

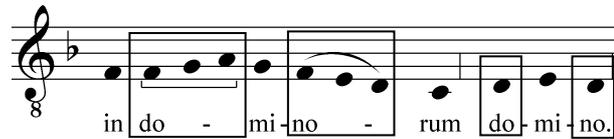
elle sur les cadres poétiques imposés par le texte ? Les conduits sont divers, tant par leurs choix formels que leurs réalisations stylistiques. Ces multiples facettes font preuve d'une relation complexe du texte et de la musique. Textes mis en musique ou textes inventés pour la musique, la nuance est de taille lorsqu'il s'agit de comprendre la riche collaboration des mots et des sons. De par sa destination essentiellement musicale et la très probable implication de son auteur dans la création musicale des conduits, le corpus de Philippe le Chancelier offre un terrain de réflexion unique et idéal pour ces interrogations.

La poésie rythmique latine peut s'entendre comme un emboîtement de différents niveaux de structure : le mot, le vers, la strophe participent, chacun à leur manière, à une construction d'unités gigognes. La plus petite unité de ce maillage complexe est celle du mot. La langue latine et ses déclinaisons sont particulièrement propices à l'élaboration de jeux sonores et d'effets de récurrence entre les mots qui appartiennent aux mêmes groupes grammaticaux. Il n'est pas ici question de figures puisque ces jeux ne résultent pas d'un procédé de répétition artificiel. Ils sont inhérents à la structure de la langue ce qui n'empêche pas au poète d'en apprécier les effets sonores et souvent de les susciter, d'autant plus que sa langue maternelle ne lui permet pas de tels jeux. L'accentuation de la langue ne se traduit pas par la durée mais par la qualité des sons. Les modulations de la voix parlée sur les syllabes accentuées introduisent une dimension rythmique, non pas sous forme de proportions temporelles, mais de successions régulières de syllabes marquées par une inflexion vocale. Lorsque le texte latin est chanté, les effets caractéristiques de la langue, les récurrences de phonèmes et le rythme des accents se superposent aux paramètres mélodiques.

Il arrive que l'attention du compositeur à la langue soit perceptible dans la manière dont la mélodie a été élaborée. La cohésion des sons du texte et des mouvements mélodiques n'est certes pas une règle générale pour la composition des conduits. Les passages qui en témoignent sont donc justifiés par un désir plus fort de fondre ensemble la langue poétique et la langue musicale pour créer une harmonie inaccoutumée. Par exemple, le début du conduit *Bonum est confidere* (n°12) transforme le texte psalmique⁵¹ en lui ajoutant la formule redondante *in dominorum domino*. Le

⁵¹ Ps 117, 8-9 : *Bonum est confidere in Domino quam confidere in homine*

retour de la voyelle « o » dans le mot *dominorum* est mis en son par un motif de trois notes ascendantes sur le premier et descendantes sur le second :



Ces monnayages sont réservés à la voyelle récurrente, correspondant également aux syllabes accentuées du vers. La structure du mot est parfaitement épousée par la mélodie, au moment de l'introduction du conduit où l'enjeu est de séduire l'auditoire. Le mot qui suit (*domino*) reproduit le même effet de manière plus restreinte : la première et la troisième syllabe sont chantées sur la même note, *ré*.

La mélodie des conduits semble souvent s'organiser en tenant compte des coupures de mots. Bien que les intervalles soient majoritairement conjoints, les notes forment des groupes mélodiques cohérents qui correspondent généralement aux mots comme dans le court exemple ci-dessous, extrait de *Veritas equitas* (n°17) :



Chaque mot est porté par un motif mélodique qui souligne ses contours avec harmonie. Le monosyllabe *Ius* est chanté sur une note unique, séparée des mots suivants par un trait vertical. Ce signe est couramment utilisé pour marquer les fins de vers. Il est une ponctuation tout autant qu'une respiration. Il peut aussi, comme c'est le cas dans l'exemple ci-dessus, servir à signaler les coupures entre les mots. Le copiste va ainsi au-devant du risque d'un éventuel décalage de syllabes. Dans un conduit tel que *Vanitas vanitum* (n°5), le copiste de F a minutieusement noté chaque coupure de mot à partir du vers 8 :

v.8
li - cet sit no - - bis ra - tum quam sit a - cer - ba pro - pri - o

v.10
iu - di - ti - o con - di - ti - o ma - gna - tum.

v.13
qui ma - io - ri dis - cri - mi - ne

v.15
quam cri - mi - ne et iu - gi - bus me - ren - tur cru - ci - a - ti - bus

Ce passage comporte des vers exceptionnellement courts (vers 10 à 16). Les fins de mots et le signe de ponctuation correspondent souvent à l'un de ces quadrisyllabes, mais pas toujours. Dans les vers 8 et 9, le dernier mot est isolé (*ratum* et *proprio*) tandis qu'au vers 17, c'est le premier mot (*merentur*) qui est ainsi détaché du reste. La précaution du copiste à indiquer le placement des mots montre l'importance de cette précision à ses yeux, dans des cas où les notes peuvent prêter à confusion. Par exemple, le grand intervalle au vers 9 pourrait inciter à déplacer les mots et placer la première syllabe de *proprio* sur le *fa*'. L'étrange physionomie de la mélodie sur *acerba* est donc pleinement désirée et participe de l'expressivité de la mise en musique du texte.

La relation étroite de la mélodique à l'égard des mots n'est pas systématique : elle peut rechercher l'harmonie et se fondre avec naturel aux sons et rythmes des mots ou, au contraire, préférer un rapport plus heurté, produisant ainsi des effets plus expressifs, voire plus dramatiques. Les intentions oratoires de la mise en musique des mots sont variables. Il en est de même lorsque l'on considère le rapport de la mélodie à l'accentuation du texte. Certains mélismes coïncident avec les accents des mots qui les portent, comme en témoigne cet extrait de *Excutere de pulvere* (n°6, vers 5) :

sur - - ge cur - - - re

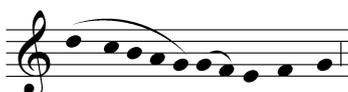
La première syllabe des deux verbes est pourvue d'un motif ascendant et plus long, correspondant au rythme trochaïque de ces deux mots. Observons aussi ces quatre apparitions d'un même verbe, l'impératif *considera*, dans quatre conduits différents :

1) *Homo considera* (n°15),
vers 1



con - si - de - ra

2) *Homo natus ad laborem
tui status* (n°1), vers 3



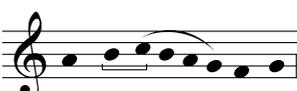
con - si - de - ra.

3) *Quo vadis quo
progrederis* (n°10), vers 7



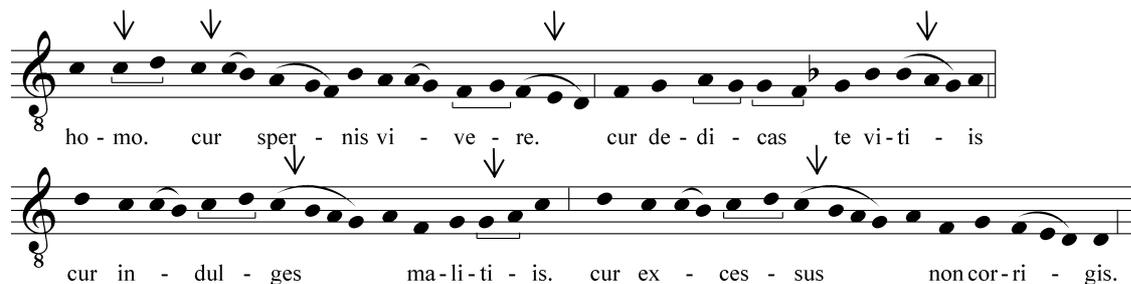
con - si - de - ra

4) *Ad cor tuum revertere*
(n°3), Strophe 2, vers 2



con - si - de - ra

Alors que dans le premier exemple, la mélodie est parfaitement neutre, on constate que le choix des syllabes valorisées par les mélismes est différent dans les deux suivants. L'accentuation naturelle indique un accent sur la deuxième syllabe (*consídera*), conformément à ce que présentent le troisième exemple avec la ligature de deux notes (*binaria*) et le quatrième exemple avec le motif de quatre notes descendantes. La première syllabe longuement étendue du deuxième exemple n'a donc rien à voir avec l'accentuation du mot – le rôle du mélisme est ici plutôt fonctionnel comme il sera examiné plus tard. En revanche, la syllabe accentuée coïncide avec la note la plus grave du motif (*mi*). L'accentuation proparoxyton est marquée par le mouvement mélodique ascendant qui se termine sur la finale (*sol*), et non par le mélisme qui précède. Le mot *considera* est donc, à ces quatre reprises, correctement accentué par des moyens mélodiques variables. Cependant, il arrive dans bien d'autres cas que l'accentuation des mots n'ait aucune incidence sur la formation de la mélodie et le placement des mélismes. Regardons par exemple ces quelques vers de *Ad cor tuum revertere* (n°3, strophe 1, vers 4-6). Les mélismes ne correspondant pas aux accents du texte sont signalés par une flèche :



ho - mo. cur sper - nis vi - ve - re. cur de - di - cas te vi - ti - is
cur in - dul - ges ma - li - ti - is. cur ex - ces - sus non cor - ri - gis.

Il n'y a donc pas de règle qui s'applique à la transcription des accents du texte latin par des moyens musicaux. Cependant, chaque fois que les deux s'avèrent coïncider, le rythme régulier qui se dégage du texte une fois chanté se trouve certainement amplement renforcé. La scansion devient alors un outil sonore qui donne à l'alliance texte et musique une empreinte rythmique puissante. La relative rareté de cette cohésion ne fait que renforcer l'efficacité des passages où elle se produit.

Le vers est la première entité formelle de la poésie rythmique. La cadence poétique se définit bien sûr par la rime, mais aussi par l'accentuation du dernier mot du vers⁵². La récurrence des sons et des rythmes forme ainsi un schéma clair, régulier ou non, que l'auditeur perçoit sans difficulté. D'une manière générale, les phrases mélodiques des conduits correspondent aux vers lorsque ceux-ci ne sont pas trop courts. Lorsque les vers sont courts, ils peuvent être assemblés, comme on le constate dans le conduit *O mens cogita* (n°16) : trois vers (5, 4, 5 syllabes) sont nécessaires pour former une phrase mélodique cohérente. Mis à part les cas des vers courts, les vers délibérément enjambés sont rares dans l'ensemble des conduits observés. L'unité structurelle du texte impose généralement sa mesure à celle de la mélodie.

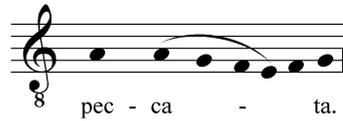
Les cadences les plus marquées sont celles qui se terminent sur la finale (cadences closes). Elles sont utilisées pour les derniers vers de chaque strophe ou pour marquer des articulations importantes de la structure interne. Les autres cadences, dites ouvertes, peuvent se terminer sur tous les autres degrés du mode, cependant, ce sont celles qui s'achèvent sur la quinte (teneur), la tierce ou la sous-finale qui sont les plus utilisées et les plus efficaces pour ponctuer de manière suspensive. Les formules mélodiques cadentielles sont très souvent stéréotypées. On y reconnaît des formules modales typiques de la monodie liturgique. Voici quelques exemples de formules de cadences closes choisies dans des conduits en mode de *sol* :

- passant par la sous-finale (extrait de *Ve mundo a scandalis*, n°7, dernier vers de la strophe I) :

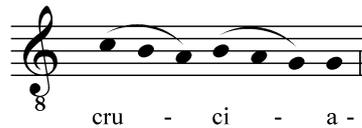
⁵² Jean de Garlande, dans son traité de poésie rythmique intégré à la *Parisiana poetria*, utilise le vocabulaire de la poésie métrique (*spondaicus* ou *iambicus*) pour désigner les terminaisons paroxyton ou proparoxyton. La nature de la cadence s'applique à la désignation du vers dans son intégralité : un vers spondaïque est un vers dont la cadence se compose d'un mot paroxyton. Cette terminologie montre l'importance de la cadence dans la perception de l'unité du vers. Voir vers 487-491, éd. Traugott LAUWLER, p. 160.



- passant par la tierce sous la finale (extrait de *Fontis in rivulum*, n°2, dernier vers de la strophe IV) :

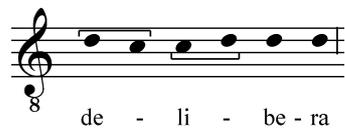


- arrivant par-dessus la finale (extrait de *Vanitas vanitatum*, n°5, dernier vers)

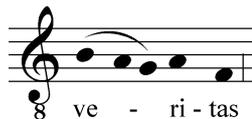


Les cadences ouvertes sont elles aussi composées de formules types. Voici des exemples de cadences ouvertes, toujours en mode de *sol* :

- se terminant sur la teneur *ré* (extrait de *Quo vadis quo progredieris*, n°10, vers 7) :



- prenant repos sur la sous-finale *fa* (extrait de *Quo me vertam nescio*, n°8, avant-dernier vers) :

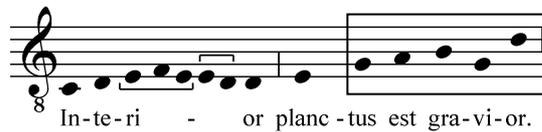


- prenant repos sur le *la*, un degré au dessus de la finale (extrait de *Ad cor tuum revertere*, n°3, vers 7) :



Le compositeur s'écarte assez peu de ces formules auxquelles l'auditeur est habitué. Elles sont une ponctuation évidente pour toute oreille familière de la modalité grégorienne. Placées à la fin des vers importants de la structure de la strophe, elles sont un signal efficace qui s'ajoute à celui des sonorités des rimes pour faire entendre la

structure et le passage d'un vers à l'autre⁵³. Il arrive toutefois que les vers s'achèvent sur des formules moins communes qui produisent alors l'effet inverse en stimulant l'écoute par la surprise. À l'avant-dernier vers de *Homo vide que pro te patior*, on entend cette curieuse cadence qui bondit de la teneur à l'octave de la finale et laisse la phrase en suspens :



La cadence finale qui survient au vers suivant gagne ainsi en efficacité, tant l'oreille est surprise par cette suspension abrupte et inattendue.

Plus que le vers en tant que tel, c'est la succession des vers qui constitue la trame sonore de la poésie rythmique. La rime n'est importante que par rapport à celles qui l'entourent, c'est-à-dire dans la structure de la strophe et le schéma qu'elle construit. La répétition ou la différence des sonorités et des longueurs de vers créent différents schémas rythmiques que l'oreille prend plaisir à percevoir. Les schémas formels relevés dans la poésie des conduits moraux sont aussi nombreux que les œuvres elles-mêmes (voir tableau 10, p. 98). Il en est de même pour les schémas sonores des rimes, comme on peut le lire dans le tableau de synthèse ci-dessous :

⁵³ Voir Michel BANNIARD, « Problèmes de réception : frontière de vers et changement langagier », *Poetry of the Early Medieval Europe : Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts*, éd. Edoardo D'ANGELO et Francesco STELLA, Florence, 2003, p. 243-266. L'auteur se demande jusqu'à quel point les auditeurs médiévaux entendaient le passage d'un vers à l'autre. Il n'envisage pas la présence de musique et la ponctuation des cadences qui en facilitent pourtant fortement l'appréhension.

Tableau 14

Les schémas des rimes des vingt conduits moraux de Philippe le Chancelier

	Conduit	Schéma des rimes	Terminaisons différentes à chaque strophe
1	<i>Homo natus ad laborem / tui status</i>	4 x <i>aabccbdee</i> b	Oui
2	<i>Fontis in rivulum</i>	6x <i>abababab</i> 4x <i>aababc</i>	Oui
3	<i>Ad cor tuum revertere</i>	<i>aaabccddeffe</i> <i>aabaccddbbee</i> <i>aabccdd</i> <i>aabbb</i>	Oui
4	<i>Quid ultra tibi facere</i>	6x <i>ababbaabab</i>	Oui
5	<i>Vanitas vanitatum</i>	3 x <i>abbaabaaccaddeea</i>	Oui
6	<i>Excitere de pulvere</i>	3 x <i>ababbabaab</i>	Non
7	<i>Ve mundo a scandalis</i>	2 x <i>aabccb</i> 2x <i>abababab</i> 2x <i>aabccb</i>	Oui
8	<i>Quo me vertam nescio</i>	2 x <i>aabb cdde</i> 2x <i>abababab</i> <i>aaabaaab</i> <i>aaabcccb</i>	Oui
9	<i>O labilis sortis</i>	2 x <i>ababbbb</i> 2 x <i>abaccccc</i> <i>ababbbb</i>	Oui
10	<i>Quo vadis quo progredieris</i>	2x <i>ababccddeeffbfb</i>	Oui
11	<i>Homo qui semper moreris</i>	4x <i>ababaaab</i>	Oui
12	<i>Bonum est confidere</i>	<i>ababccdddaeeffagga</i> <i>abaccbddeeffghhgijji</i> <i>aabccddeefgffg</i>	Oui
13	<i>Homo vide que pro te patior</i>	3 x <i>aaaaaaaa</i>	Oui
14	<i>Nitimur in vetitum</i>	6 x <i>ababababab</i>	Oui
15	<i>Homo considera</i>	3 x <i>aabaabbbccbbbccbbccb</i>	Oui
16	<i>O mens cogita</i>	6 x <i>abcabc</i> 2 x <i>aabccb</i> <i>abcadc</i>	Oui
17	<i>Veritas equitas</i>	Voir analyse p. 283 ; 16 schémas différents ; une à deux terminaisons par strophe.	Oui
18	<i>Cum sit omnis caro fenum</i>	5 x <i>aabccb</i>	Oui
19	<i>Suspirat spiritus</i>	8 x <i>abababab</i>	Oui
20	<i>Homo natus ad laborem / et avis</i>	<i>ababbbabbaaabaab</i>	---

Un seul des conduits ne change pas de terminaison à chaque strophe : *Excitere de pulvere* (n°6). Les strophes se composent le plus souvent de deux ou trois terminaisons différentes (*a*, *b* et *c*). Deux conduits sont hors norme de ce point de vue : *Bonum est confidere* (n°12) dont la strophe 2 comporte neuf terminaisons différentes ; *Homo vide que pro te patior* (n°13) dont chaque strophe a une rime unique pour ses huit vers. Les deux extrêmes, variété et uniformité dans la construction du schéma des rimes, sont donc possibles, mais c'est entre les deux que la très grande majorité des conduits trouve son point d'équilibre. Un nombre modéré de terminaisons dans une strophe permet en effet d'établir des récurrences et des alternances. Les rimes alternées (*abab...*) sont utilisées dans de nombreux conduits, pour tout ou partie des strophes. Le schéma de type *aab* est aussi très utilisé. Il semble que les schémas très structurants, clairs et identifiables, soient préférés, à condition qu'ils permettent aussi de jouer de la variété entre un nombre réduit de sonorités. Il est certain que l'oreille de l'auditeur perçoit ces choix et s'en amuse. À ce jeu formel déjà sonore, la mélodie s'ajoute et interfère.

Le jeu des successions de cadences ouvertes et closes, les relations entre une proposition antécédente et une autre conséquente sont nombreux dans les conduits. Ils créent un lien fort entre les vers et participent de l'appréhension de la structure globale de la strophe. *Cum sit omnis caro fenum* (n°18) se compose de six phrases correspondant exactement aux vers. Les deux premières forment un distique dont les cadences mélodiques sont successivement ouverte puis close. Des quatre vers suivants, seul le dernier est clos, tandis que les trois précédents sont une suite de propositions ouvertes différentes :

The image shows a musical score for the Latin text "Cum sit omnis caro fenum et post fenum fiat cenum homo quid extolletur et quid erit modo flos es sed vertetur in favillam ceneris." The score is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The lyrics are written below the notes. Above the staff, there are annotations for cadences: "ouvert" (open) and "clos" (close). Dashed boxes indicate the end of each line of music. The first line (vers 1) ends with an "ouvert" cadence. The second line (vers 2) ends with a "clos" cadence. The third line (vers 3) ends with an "ouvert" cadence. The fourth line (vers 4) ends with an "ouvert" cadence. The fifth line (vers 5) ends with an "ouvert" cadence. The sixth line (vers 6) ends with a "clos" cadence. The lyrics are: vers 1: Cum sit om - nis ca - ro fe - num; vers 2: et post fe - num fi - at ce - num; vers 3: ho - mo quid ex - tol - le - ris; vers 4: cer - ne quid es et quid e - ris; vers 5: mo - do flos es sed ver - te - ris; vers 6: in fa - vil - lam cy - ne - ris.

Les deux parties irrégulières marquées par les cadences (vers 1-2 puis 3-6) correspondent exactement au schéma des rimes : *aa bbbb*. La mélodie permet donc non

seulement de faire entendre chaque rime, mais aussi de clarifier l'organisation du schéma à l'échelle de la strophe. Les entités mélodico-poétiques correspondent aux groupements du texte et assurent une bonne compréhension à l'audition.

Les structures alternées de rimes croisées (*abab*) sont fréquemment enchâssées dans une construction mélodique strictement répétitive de type ABAB. Cela se produit de manière très claire dans quatre conduits : *Quid ultra tibi facere* (n°4), *Excutere de pulvere* (n°6), *O labilis sortis* (n°9) et *Quo vadis quo progredieris* (n°10). Seuls les quatre premiers vers sont concernés par cette organisation répétitive. La suite des strophes est d'une facture plus souple. Cette construction souvent utilisée dans les chansons vernaculaires montre à quel point les éléments poétiques et musicaux sont utilisés pour servir les mêmes objectifs de clarification de la forme. Du point de vue de la stratégie de construction du discours, l'utilisation de tels procédés en ouverture de strophe est pour le moins signifiant. Cette dimension stratégique de la construction formelle sera commentée dans un chapitre ultérieur.

Structure poétique et structure mélodique sont donc pensées pour se correspondre dans la plupart des conduits. Le compositeur fait en sorte que le squelette apparaisse mieux à l'audition. Les effets sont généralement d'autant plus marqués que la structure est simple. Quel peut être l'intérêt de ces efforts de clarification ? Il est multiple, dans la mesure où les conduits ne se comportent pas tous de la même manière. Tout d'abord, le cadre est utile à l'intelligibilité sonore. Il est un outil pour mettre en place des récurrences, des attentes, des balancements et des repères qui fournissent à l'auditeur un certain confort en même temps qu'un amusement. Il aide à la compréhension et à la mémorisation, puisqu'il fonctionne comme un quadrillage clairement hiérarchisé, modèle formel auquel les facultés de la mémoire ont été formées⁵⁴. Le rythme, c'est-à-dire la récurrence d'un motif selon des proportions attendues, est créé à différents niveaux de la structure et agit comme une scansion. Il marque l'esprit d'une empreinte claire et régulière. Pourtant, les structures irrégulières sont majoritaires parmi les vingt conduits moraux analysés. Une structure complexe et composée est aussi et surtout un jeu combinatoire. Il fait intervenir l'inattendu et la surprise. L'auditeur n'est certes pas en confort, mais il est en suspens. Il se laisse

⁵⁴ Ces mécanismes et la façon dont ils étaient entraînés sont très minutieusement expliqués par Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory : a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990 (Paris, 2002 pour la traduction française).

charmer des propositions formelles du poète-compositeur. Pour qu'une telle structure soit efficace, il faut qu'un équilibre soit trouvé entre les éléments facteurs de désordre et de surprise (une rime irrégulière, un vers court, une cadence ou un mouvement mélodique hors du commun), et d'autres qui mettent en place un décor plus serein, plus homogène. Ce dernier est un « faire-valoir » de l'originalité.

Enfin, il ne faut pas oublier que la structure est un écrin façonné pour recevoir le sens, le message du conduit. La forme et notamment le principe des rimes peuvent être asservis à l'expression du contenu moralisateur que Philippe tient à asséner à son public. Les mots placés à la rime sont choisis pour leur sonorité mais aussi pour leur sens. Leur position privilégiée à la fin du vers et leur mise en valeur sonore par la mélodie et la récurrence de la terminaison font que ces termes résonnent plus que les autres. Le réseau formé par les mots de même rime ressort au moment de l'écoute et sert de fil conducteur pour l'auditeur. On ne s'étonne donc pas d'entendre à la rime les termes-clés pour la compréhension du message. L'analyse du conduit *O mens cogita* (n°16) a montré par exemple que l'oreille entendait, sur un même motif mélodique et en un temps très court, les mots *cogita*, *subita*, *cucurbita* et *orbita*. La réflexion sur la fuite du temps et la vanité de la vie humaine se trouve assez bien illustrée en ces quatre mots.

On peut supposer que les mots placés à d'autres niveaux d'articulations de la structure fonctionnent de la même manière pour valoriser le sens. Le choix des mots qui commencent et terminent les unités formelles que sont les strophes est certainement très révélateur, mais il s'agit d'une interprétation qui tient plus de l'organisation des proportions globales du conduit, participant d'une stratégie rhétorique non plus formelle mais oratoire, que nous n'avons pas encore évoquée.

1.3 Les conduits et la dispositio rhétorique

La mélodie participe de la construction rhétorique. Au niveau des mots, elle élabore certaines figures qui complètent ou dépassent celles du texte. En ce sens, déjà, on peut dire qu'elle est utilisée comme un langage à part entière dont les possibilités propres sont exploitées au même titre que celles des mots. La poésie n'est pas un simple art de la disposition des sons. Ces savantes organisations de rimes et de vers constituent une forme ou un moule conçu pour l'oreille mais adressé à l'esprit. L'intention

rhétorique est aussi soulignée par la musique qui concourt à donner sens à ce maillage sonore intelligent et intelligible. Il faut donc à présent considérer le travail du poète-compositeur d'un point de vue plus global, c'est-à-dire la valeur rhétorique de l'œuvre observée dans sa totalité et non plus dans ses parties.

Les traités de rhétorique séparent ce qui relève de l'ornementation, l'art des figures tel que nous l'avons déjà évoqué, et ce qui concerne l'organisation du discours. Cette partie de la rhétorique est appelée *dispositio* : « *Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit collocandum*⁵⁵ ». La *dispositio* enseigne comment organiser les arguments obtenus par le travail de l'*inventio*, partie la plus difficile de la rhétorique. Les parties traditionnelles de la *dispositio* sont l'exorde, la narration, la division, la confirmation, la réfutation et la conclusion. Les arts poétiques médiévaux simplifient ce schéma. Il n'est question que des manières de commencer, de développer et de finir⁵⁶. Seul Jean de Garlande dans sa *Parisiana poetria* revient aux sources et cite toutes les parties du discours.

Les textes antiques traitant de la *dispositio* insistent sur le fait que l'exorde doit préparer l'auditoire de manière à le rendre docile, disposé et attentif. Dans le cadre d'un discours juridique, l'exorde doit être l'exposé de la cause plaidée. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* conseille à l'orateur l'utilisation de stratagèmes, s'il a affaire à un auditoire déjà las d'écouter. Faire rire et séduire sont des moyens de capturer l'attention et de parvenir à ses fins. Il énumère ainsi différents moyens d'introduire son discours : l'anecdote, le calembour, la comparaison, l'apostrophe ou encore la citation. Les arts poétiques médiévaux, quant à eux, décrivent tous à peu près de la même manière l'art de commencer⁵⁷ : il est dit « naturel » lorsque l'ordre chronologique est respecté et « artificiel » si le cours des événements rapportés est bouleversé. De la manière de commencer dépend la stratégie de l'ensemble du discours. En guise d'introduction, les théoriciens conseillent d'utiliser une figure grammaticale ou un proverbe. Matthieu de Vendôme dresse une liste de 26 exemples qui sont des idées générales (proverbes) ou des citations des poètes antiques. Ses conseils sur les façons de

⁵⁵ *Rhetorica ad Herennium* (éd. Guy ACHARD), I, 2 ; traduction : « La disposition ordonne et répartit les arguments : elle montre la place qui doit être assignée à chacun d'eux ».

⁵⁶ Geoffroy de Vinsauf dans le *Documentum de arte versificandi* commence ainsi : *Tria sunt circa cujuslibet operis versatur artificium : principium, progressus, consummatio* (éd. Edmond FARAL, p. 265). Traduction : « Il y a trois choses sur lesquelles repose l'art de la composition : le commencement, le développement, l'achèvement. »

⁵⁷ Cette théorie est déjà empruntée aux Anciens. Voir Edmond FARAL, *op. cit.*, p. 55-60.

terminer, placés à la fin de son *Ars versificatoria*, reprennent exactement le même principe et sont complétés de quelques exemples. Geoffroy de Vinsauf répète en substance la même théorie au début de sa *Poetria nova* et dans le *Documentum de arte versificandi*, sans donner les exemples. Si de telles évocations de la *dispositio* représentent une faible proportion dans la totalité des *artes poeticae*, il ne faut pas en minimiser l'importance. Jean-Yves Tilliette insiste sur le fait que la position de ce développement dès le début de la *Poetria nova* indique la grande considération que Geoffroy de Vinsauf apportait à l'organisation générale et à ses principes⁵⁸.

Les textes des conduits appliquent à leur manière les conseils prodigués sur la *dispositio* dans les *artes poeticae*. L'intention argumentative héritée de la rhétorique antique et répétée dans les traités médiévaux se retrouve dans l'usage très fréquent de vers introductifs et conclusifs. L'incipit comporte assez souvent une citation d'origine biblique (11 conduits sur les 20 analysés) ou classique (2 conduits, les auteurs cités sont Ovide et Cicéron). Les treize conduits moraux commençant par une citation sont :

Tableau 15

Les incipit des conduits moraux de Philippe le Chancelier comportant une citation

	Incipit	Texte original de la citation	Origine de la citation
1	<i>Homo natus ad laborem / tui status</i>	<i>Homo ad laborem nascitur</i>	Job 5, 7
3	<i>Ad cor tuum revertere</i>	<i>et qui timet Deum convertet ad cor suum</i>	Ecclésiastique 21, 7
4	<i>Quid ultra tibi facere / vinea mea potui</i>	<i>Quid est quod debui ultra facere vineae meae et non feci ei ?</i>	Isaïe 5, 4
5	<i>Vanitas vanitatum</i>	<i>vanitas vanitatum omnia vanitas</i>	Ecclésiaste 1, 2
6	<i>Excutere de pulvere</i>	<i>Excutere de pulvere consurge, sede Ierusalem</i>	Isaïe 52, 2
7	<i>Ve mundo a scandalis</i>	<i>Vae mundo a scandalis !</i>	Matthieu 17, 18
8	<i>Quo me vertam nescio</i>	<i>quo me vertam nescio</i>	Cicéron, <i>Epistularum ad quintum fratrem III</i> , ep. V-VI, § 6 ; <i>Pro A. Cluentio oratio</i> , I, § 4; Quintilien, <i>Institutio oratoria</i> , II, § 19

⁵⁸ Jean-Yves TILLETTE, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000.

12	<i>Bonum est confidere</i>	<i>Bonum est confidere in dominorum Domino</i>	Psaume 117, 8
13	<i>Homo vide que pro te patior</i>	<i>Videte si est dolor sicut dolor meus</i>	Lamentations 1, 12
14	<i>Nitimur in vetitum</i>	<i>nitimur in vetitum semper cupimusque negata</i>	Ovide, <i>Amores</i> , LIII, Élégie 4
17	<i>Veritas equitas</i>	<i>quia corrui in plata veritas et aequitas</i>	Isaïe 59, 14
18	<i>Cum sit omnis caro fenum</i>	<i>Omnis caro foenum et omnis gloria eius quasi flos agri</i>	Isaïe 40, 6
20	<i>Homo natus ad laborem / et avis</i>	<i>Homo ad laborem nascitur</i>	Job 5, 7

Remarquons qu'aucun des exemples cités par Matthieu de Vendôme dans son *Ars versificatoria* n'est emprunté au texte de la Bible. Tous sont extraits des auteurs classiques latins. L'inspiration sacrée des conduits moraux se manifeste donc aussi par le choix des citations

Les conduits ne portent cependant pas tous une citation en incipit. Parmi les vingt conduits analysés, sept commencent sans citation identifiée. Malgré cela, on constate pour l'ensemble des textes que les premiers vers constituent une entité forte, clairement séparée du reste de la strophe et du conduit, ayant pour fonction d'introduire le conduit. Par exemple, les premiers vers de *Quo vadis quo progredieris* (n°10) sont une entrée en matière directe et efficace, bien qu'il ne s'agisse pas d'une citation :

*Quo vadis quo progredieris
usque quo progressura.
quo fugis cui me deseris
quo usque desertura*

La fonction introductive qui est de capturer l'attention semble ici pleinement assurée : les questions s'accumulent et la structure alternée des rimes et de la mélodie (*abab*) solidifie l'unité de ce quatrain. Les figures rhétoriques sont concentrées dans ces quatre vers : l'anaphore *quo vadis / quo fugis* entre les vers 1 et 3, le parallélisme *quo progredieris* et *quo progressura* entre les vers 1 et 2, le chiasme entre les vers 2 et 4 (*usque quo / quo usque*), l'*annominatio* entre *deseris* et *desertura*. Ces quatre figures constituent une entrée en matière fulgurante, séductrice et impressionnante qui appuie le questionnement adressé à l'auditoire. Charmé par les figures et bousculé par l'interrogatoire, l'esprit est capté et le poète parvient à ses fins.

Le rôle conclusif du texte en lui-même est parfois plus difficile à appréhender. Il arrive pourtant que sa fonction soit clairement indiquée. La dernière strophe de *Ad cor tuum revertere* (n°3) commence par l’adverbe *ergo* et prévient l’auditeur de l’achèvement du conduit :

Ergo vide ne dormias

Appel à la vigilance, ce vers et toute la strophe signalent à l’auditeur ce qu’il doit retenir du conduit pour modifier son comportement. La même chose se reproduit à la dernière strophe de *Cum sit omnis caro fenum* (n°18), dans la version du manuscrit 39 de la Bibliothèque municipale d’Évreux :

*Ergo si scis qualitatem
tue sortis. voluptatem
carnis. quare sequeris
memento te moriturum.
et post mortem id messurum
quod hic seminaveris.*

En plus d’expliciter le caractère conclusif de cette strophe, le poète indique à l’auditeur ce dont il va devoir se souvenir (*memento...*) et lui donne la « morale » qu’il devra garder en mémoire. L’allitération en « m » (*memento, moriturum, mortem* et *messurum*) permet certainement de faciliter cette mémorisation. La conclusion du conduit se dote ainsi d’une dimension utilitaire et fonctionnelle dans une démarche moralisatrice efficace.

Même lorsque ni adverbe ni locution n’informent sur la structure, il arrive que les vers finaux forment un groupe cohérent par la forme et le sens, à tel point que l’on peut les comprendre comme une conclusion. La dernière strophe de *O labilis sortis* (n°9) se termine par cette exclamation qui tient lieu d’exorde :

*Ha miserum te nunc excipiet
et debitus penis te puniet.*

Le conduit s’achève sur l’évocation du Jugement dernier avec ce distique clairement articulé par rapport à ce qui précède. Les quatre autres strophes n’avaient nullement mis de côté les vers qui les terminaient. Dans le conduit *Quo vadis quo progredieris* (n°10), déjà cité pour l’efficacité de ses vers introductifs, ce sont les deux strophes qui se répondent dans leurs deux derniers vers :

Strophe 1, vers 15 et 16	Strophe 2, vers 15 et 16
<i>stultum christi delusisti iustum proditura.</i>	<i>stulte feci quod adieci stulto subvenire.</i>

Ces deux vers forment à chaque fois une phrase distincte de ce qui précède. La rime du dernier vers (*-ura* dans la strophe 1 et *-ire* dans la strophe 2) reprend la terminaison entendue dans le quatrain introductif, reliant ainsi les parties fonctionnelles.

Le texte n'est pas toujours suffisant pour donner les informations qui permettent d'identifier l'introduction et la conclusion. C'est pourquoi la mélodie contribue grandement à faire entendre cette fonction pour les vers concernés. C'est elle qui apporte l'essentiel des éléments qui vont donner à l'auditeur les repères nécessaires pour comprendre le conduit comme un discours et en identifier les parties oratoires. Les vers identifiés comme introductifs, souvent au nombre de deux, sont portés par une mélodie qui concourt à les isoler du développement qui suit. Ils s'achèvent en effet sur une cadence close et forment une unité clairement distincte. Les deux vers sont généralement réunis dans une relation mélodique de type antécédent-conséquent où une cadence close succède à une phrase suspensive. Les deux premiers vers de *Homo vide que pro te patior* (n°13) illustrent parfaitement cette manière d'introduire la strophe :

Antécédent Conséquent

8 Ho - mo vi - de que pro te pa - ti - or. si est do - lor si - cut quo cru - ci - or.

Le procédé se reproduit à toutes les strophes puisque le conduit est strophique.

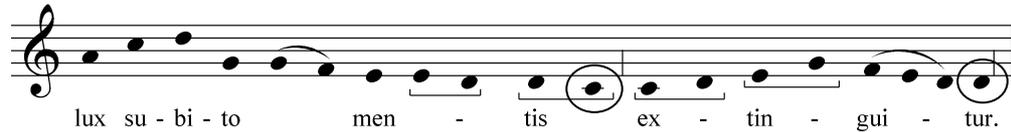
Dans les textes commençant par une citation, la séparation des deux vers d'incipit est souvent plus évidente encore. C'est le cas dans *Homo natus ad laborem / et avis ad volatum* (n°20). La citation de Job (5, 7) se poursuit du vers 1 au vers 2 :

Antécédent Conséquent

8 Ho - mo na - tus ad la - bo - rem et a - vis ad vo - la - tum.

La structure symétrique montante puis descendante suffit à mettre ces deux vers en relation étroite, même si la finale (*sol*) n'est utilisée ni pour la première ni pour la dernière note. L'introduction de *Cum sit omnis caro fenum* (n°18) est plus claire encore à cet égard bien que seul le premier vers reprenne le texte biblique :

cadence finale sur *sol*. Les trois autres strophes reprennent ce procédé, au moins pour les vers pénultièmes et antépénultièmes. Le repos sur la sous-finale est un procédé mélodique très ordinaire dans la monodie médiévale. Il ne faut donc pas s'étonner de le rencontrer fréquemment. Le vers final de *O labilis sortis* (n°9) utilise un tel balancement pour valoriser le retour sur la finale et mettre en valeur la formule cadentielle :



Ce mouvement mélodique est certes conclusif, mais pas véritablement original. Il faut, pour mieux en comprendre l'efficacité, voir comment il est préparé. Il est répété de manière plus ou moins semblable aux césures des deux vers précédents, à la même place qu'au dernier vers mais en laissant le mouvement mélodique en suspens⁶⁰. Il ne se résout sur la finale que lors de sa troisième apparition :

The image shows three staves of musical notation, each with its own label on the left: "vers 5", "vers 6", and "vers 7".
 - **vers 5**: The melody is G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, and C4 are grouped by brackets underneath. The lyrics are "in pros-pe-ris lu - xu dis-sol-vi-tur".
 - **vers 6**: The melody is G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, and C4 are grouped by brackets underneath. The lyrics are "cum fla-ti - bus for - tu - ne qua - ti - tur.".
 - **vers 7**: The melody is G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, and C4 are grouped by brackets underneath. The lyrics are "lux su - bi - to men - tis ex - tin - gui - tur.".

La combinaison des cadences, du travail mélodique préparatoire et de la structure poétique peut donc suffire à produire des signaux sonores indiquant la valeur rhétorique des vers qui commencent et terminent les strophes. D'autres moyens s'ajoutent à ceux qui viennent d'être décrits. Les plus spectaculaires sont les mélismes introductifs et conclusifs. Passages mélismatiques et syllabiques constituent deux styles d'écriture clairement opposés dans leurs conceptions, si l'on en croit les théoriciens pour lesquels les termes *sine littera* et *cum littera* désignent des notions différentes. Composer *sine littera* est une technique d'écriture différente, faisant appel à d'autres mécanismes (notamment du point de vue du rythme et de la notation). Il faut donc

⁶⁰ Voir la partie analyse p. 209 pour un commentaire plus long de ce passage. La répétition de la première phrase mélodique du conduit est en enjambement sur la fin du vers 5 et le début du vers 6.

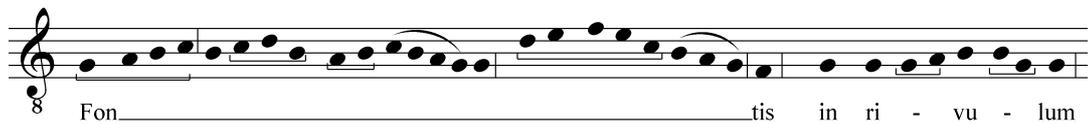
prendre la mesure de l'importance structurelle et stylistique de ces passages que sont les *caudae*⁶¹. Elles peuvent intervenir à tout moment du conduit. On constate cependant que le début et la fin des strophes sont une place qu'elles occupent de manière privilégiée. La *cauda* est d'ailleurs, dans les *artes poeticae*, un terme utilisé pour désigner le dernier vers de la strophe, à condition qu'il se distingue des autres⁶². Elle a pour fonction d'assurer le passage à la strophe suivante, comme une conclusion transitoire. C'est aussi l'un des rôles de la *cauda* mélodique, c'est-à-dire de signaler pour l'oreille le passage d'une strophe à l'autre.

Neuf des conduits moraux de Philippe le Chancelier en sont pourvus. Dans les longues *caudae* introductives, le compositeur prépare l'auditeur en lui présentant le mode de manière méthodique, d'abord en montant puis en descendant. Voici trois mélismes introductifs, extraits de conduits différents :

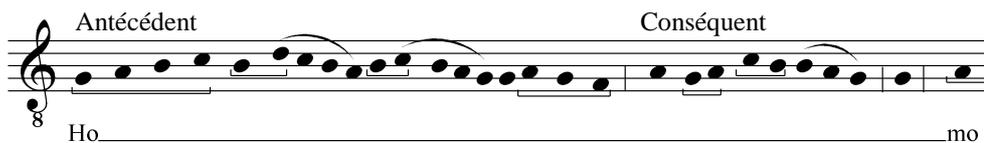
- *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1)



- *Fontis in rivulum* (n°2)



- *Homo qui semper moreris* (n°11)



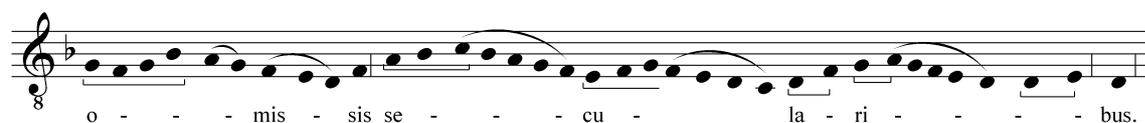
Les trois mélismes commencent et terminent sur la finale *sol*. Ils débutent par un mouvement mélodique qui mène à la teneur *ré* sans pour autant la joindre de manière complètement conjointe. Ils se composent tous les trois de deux parties complémentaires (antécédent-conséquent) et proportionnées. La principale différence réside dans l'étendue de l'échelle dont ils font la présentation. Le premier (*Homo natus ad laborem*) est très complet car il fait entendre la totalité du mode authentique puis dans sa

⁶¹ Rappelons que dans le contexte de la modalité rythmique, la théorie des modes semble ne s'appliquer qu'aux passages *sine littera*.

⁶² Pascale BOURGAIN, « Le vocabulaire de la poésie rythmique », *Archivum latinitatis mediæevi* (Bulletin Du Cange), LI (1992-1993), p. 165.

partie plagale. La *cauda* de *Fontis in rivulum* se cantonne d’abord à la quinte du mode (*sol-ré*) et l’élargit dans un deuxième temps au tétracorde supérieur. Seule la version authentique du mode est présentée. Le dernier est d’un ambitus encore plus restreint puisqu’il ne donne que la quinte au-dessus de la finale. Bien que différents par leur ampleur, ces trois mélismes ont un squelette identique. Ils font entendre les extrémités de l’échelle choisie ainsi que diverses possibilités d’ornement. La fonction de tels mélismes est plurielle : il s’agit d’introduire le discours donc d’exposer le mode avec simplicité. On peut également imaginer que ces passages aident le chanteur à « entrer » dans l’univers modal de la pièce, à la manière d’une vocalise préparatoire. Enfin, la fonction purement ornementale des mélismes qui enchantent et capturent l’auditoire ne doit pas être oubliée.

Les mélismes conclusifs ont eux aussi leurs procédés. Leur valeur jubilatoire et ornementale est importante, en raison de leur place terminale. Certains de ces mélismes ont dû laisser les auditeurs dans l’éblouissement de la péroraison. La fonction décorative et conclusive de la mélodie du dernier vers de *Bonum est confidere* (n°12) (strophe 3) est évidente :



Les motifs descendants et répétitifs sur les syllabes de *secularibus* amènent étape par étape vers la finale, guidant l’oreille par des signaux forts : la répétition des motifs mélismatiques, le resserrement progressif de la finale. Le procédé est identique au dernier vers de la strophe de *Vanitas vanitatum* (n°15). Les notes répétées sont assez rarement utilisées dans la monodie des conduits analysés, ce qui rend d’autant plus marquant ce passage :

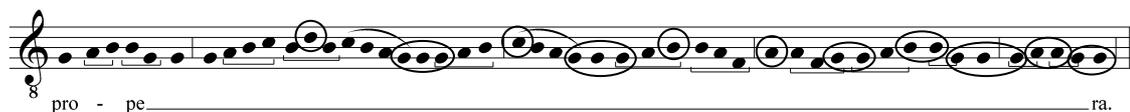


Le procédé de répétition d’une même note est appelé *florificatio vocis*. Il est donné comme exemple de *color* ou figure de rhétorique proprement musicale par le théoricien

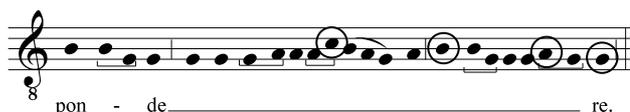
de la musique Jean de Garlande⁶³. Ici, l'ornement est répété en *gradatio* descendant pour approcher la finale.

Le resserrement progressif et dégressif des motifs pour aboutir à la finale est un procédé utilisé à trois reprises dans les mélismes conclusifs des strophes de *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1) :

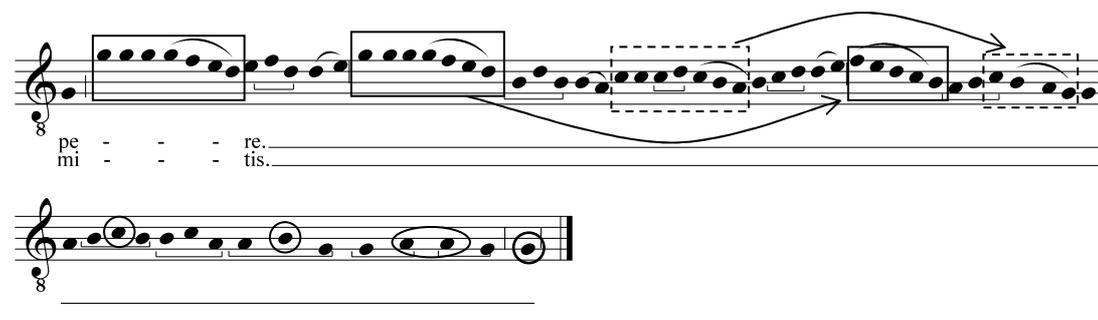
- À la fin de la strophe I, les intervalles se réduisent étape par étape (quinte, quarte, tierce...) et les descentes mélodiques se raccourcissent pour que la dernière apparition de la finale soit entendue comme l'aboutissement d'un mouvement engagé depuis le début du mélisme :



- Le procédé se reproduit à la fin de la strophe II, dans des proportions plus réduites :



- Enfin, le conduit se termine par un mélisme long et virtuose :



Cette dernière *cauda* commence par un motif composé de notes répétées (un des rares exemples de *florificatio vocis*, identique à la figure de *Vanitas vanitatum* citée plus haut)

⁶³ JEAN de GARLANDE, *De musica mensurabilis*, éd. Erich REIMER, Wiesbaden, 1972, vol.1, p. 95 : *In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis et non disiunctis.* (Traduction : La *color* se fait par floraison du son, quand il y a jonction dans un conduit simple. Et cette jonction se fait toujours dans des sons conjoints et non disjoints.) Cette définition prend place dans la description des figures ornamentales de l'*organum* donc de la polyphonie (Voir Guillaume GROSS, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12^e et 13^e siècles*, Turnhout, 2007, p. 115-116). Il est intéressant de constater que le théoricien fait allusion au conduit monodique pour décrire un procédé mélodique qui ne se rencontre que rarement dans les compositions de Philippe le Chancelier.

puis d'une descente mélodique de quatre notes. Ce motif est entendu deux fois de manière identique puis transposé à la quinte inférieure. Les deux descentes sont ensuite redonnées avant que ne commence le procédé de resserrement sur la finale.

Les strophes de *Fontis in rivulum* (n°2) sont munies de plusieurs mélismes mais la *cauda* finale (strophe VI) est la plus développée de toutes. Elle fait entendre une répétition en *gradatio* très systématique dans la première partie du mélisme :



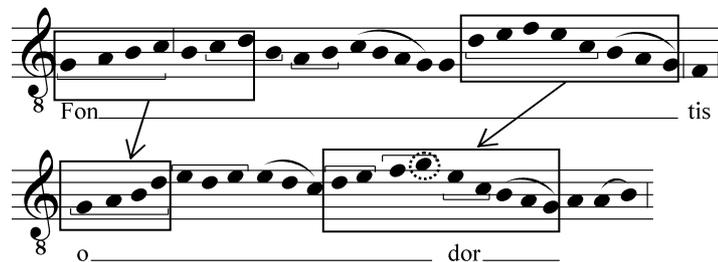
Les figures simples de répétition ou les *gradationes* plus élaborées sont communes à tous ces mélismes conclusifs. Le plaisir d'une certaine virtuosité vocale s'associe à une organisation rigoureuse au moyen de figures mélodiques. Ces *caudae* sont des signaux puissants qui indiquent à l'oreille le passage d'une articulation à une autre. L'organisation des strophes est en effet un élément primordial de la structure poétique. Les manuscrits signalent méticuleusement les changements de strophes au moyen des majuscules. Les letrines et les couleurs marquent la structure pour l'œil, tandis que les *caudae* agissent pour l'oreille. Leur élaboration interne renforce l'efficacité du signal : la valeur introductive ou conclusive marque très profondément la mélodie. L'exploitation de la modalité et le rôle structurant de la finale prennent tout leur sens lorsque ces formules auxquelles l'oreille est habituée servent à la construction d'un discours. Les outils constitutifs de la monodie traditionnelle sont ici utilisés pour servir les fins d'une *dispositio* rhétorique éminemment orale. Ce sont les réflexes auditifs des Hommes pétris de la modalité grégorienne qui sont réinvestis dans une perspective oratoire visant à une certaine efficacité de communication. Les codes rhétoriques du discours et les figures ornamentales classiques sont adaptés à la matière poético-musicale, pour que l'oreille soit guidée du début à la fin.

Les *caudae* placées en cours de strophes sont plus rares. Leurs proportions sont également beaucoup plus réduites et leurs constructions plus lâches que ce que l'on a pu observer dans les mélismes introductifs et conclusifs. Cependant, il faut souligner que leur emplacement dans les strophes et le choix des syllabes sur lesquelles elles sont placées est lui aussi porteur d'une intention rhétorique au niveau interne de la strophe. Elles ornent généralement la première syllabe d'un vers, à un moment important pour

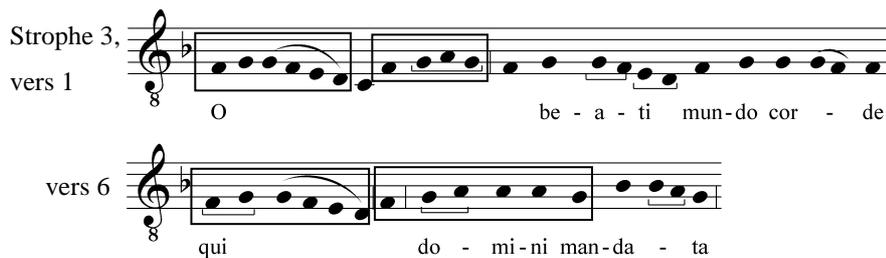
l'appréhension de la structure et la compréhension du sens. Le conduit *Fontis in rivulum* (n°2) s'ouvre par une longue *cauda* que nous avons redonnée plus haut. Le troisième vers commence lui aussi par un mélisme qui aide à percevoir l'organisation parallèle et complexe de ces quatre vers. Les syllabes marquées en gras indiquent la place de ces mélismes :

Fontis in rivulum
sapor ut defluit
odor ut vasculum
infusus inbuit.

Le mélisme du troisième vers, sur les deux syllabes du mot *odor*, prend pour modèle le premier tout en repoussant les limites du registre dans lequel il se confinait :



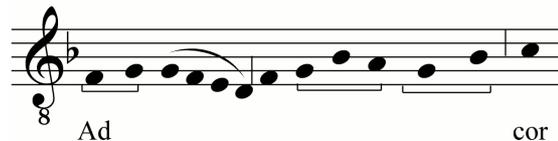
Le rappel d'un mélisme par un autre se fait ici à peu de distance et a pour fonction de faire entendre la structure à l'échelle restreinte d'un quatrain. Dans *Bonum est confidere* (n°12), un mélisme placé au début du sixième vers de la troisième strophe reprend le court mélisme entendu au premier vers. Il marque l'unité de la strophe et rappelle le lien grammatical du pronom relatif *qui* avec son antécédent éloigné :



D'autres exemples pourraient être donnés et ont été remarqués dans les analyses. Ces mélismes à l'intérieur des strophes agissent comme des signaux secondaires. Ils sont souvent en rapport avec les *caudae* introductives et forment avec elles un quadrillage mélodique qui balise la structure pour qu'elle soit compréhensible à l'audition.

Chaque strophe peut donc être comprise comme un microcosme discursif inclus dans un ensemble rhétorique. La progression de l'argumentation peut être marquée par la mélodie qui attire l'attention sur les articulations importantes et utiles à la compréhension de la structure. Les mélismes sont un des moyens possibles, mais

certainement aussi le plus efficace. Pour les conduits entièrement syllabiques, le signal que constitue la *cauda* est remplacé par une phrase modalement très évidente, englobant souvent les deux premiers vers dans un mouvement antécédent-conséquent. Rares sont les conduits qui ne donnent pas, dès l'incipit, les formules situant immédiatement l'auditeur dans le mode de la composition. En ce sens, le conduit *Ad cor tuum revertere* (n°3) est assez exceptionnel car le mélisme introductif ne permet pas de comprendre le mode dont la finale est *sol* :



Si la valeur introductive des mouvements mélodiques de ce mélisme n'est pas flagrante, la présence même d'une *cauda* est probablement un signal suffisamment fort pour marquer la structure. On peut donc conclure que la préoccupation d'ordre rhétorique qui organise de manière significative le début et la fin de la composition ainsi que ses principales articulations est constante dans les conduits observés, mais que les moyens mis en œuvre et les proportions de ces introductions et conclusions peuvent varier d'une œuvre à l'autre.

La destinée orale des conduits ne fait aucun doute. Ils sont conçus pour être proférés et pour être entendus. L'audition est une activité qui se déroule dans la durée. Le rôle de la forme est de fournir des repères réguliers et stables dont le retour facilite la compréhension. Plus une forme est répétitive, plus on imagine efficace la transmission (compréhension et assimilation) du message qu'elle véhicule. L'auditeur doit aussi percevoir l'unité de l'œuvre. Il entend certes quand elle commence, quand elle se termine ainsi que ses articulations internes, mais il doit aussi en saisir la cohérence d'ensemble. La mémoire doit être capable de restituer une image d'un tout à la fois morcelé par la forme, comme un quadrillage, mais aussi fermement unifiée. Le compositeur dispose de différents moyens pour guider l'auditeur dans cette dernière tâche.

La correspondance entre le début et la fin est un moyen d'assurer la cohérence d'un discours. Il arrive à plusieurs reprises dans les conduits analysés que la mélodie de la conclusion fasse allusion à celle de l'introduction. Dans le conduit *Vanitas vanitatum*

(n°5), la *florificatio vocis* suivie d'un motif descendant dans le mélisme final n'est pas sans rappeler le motif d'incipit :

vers 1

Mélisme final

Va - ni - tas va - ni - ta - tum

cru - ci - a

Ce conduit est strophique. L'effet d'écho est entendu trois fois, prenant probablement un poids supplémentaire à chaque fois. Dans *Ve mundo a scandalis* (n°7), six strophes (trois doubles strophes musicales) d'une structure complexe séparent la *cauda* introductive des dernières notes. Les motifs communs aux deux mélismes sont pourtant nombreux :

Cauda introductive
strophe I

Cauda conclusive
strophe III

Ve - mun - do a

pa - tro - nus.

Cela donne une indication des grandes capacités d'attention et de mémorisation supposées de l'auditoire. De telles reprises d'un mélisme à l'autre surviennent dans d'autres conduits mais pas dans un temps aussi éloigné. Dans *Homo qui semper moreris* (n°11), les récurrences mélodiques d'une *cauda* à l'autre marquent les limites de la strophe I. Le rappel du début au moment de la conclusion par le mélisme s'apparente donc à un procédé de nature rhétorique. Il accentue le pouvoir conclusif de la *cauda* finale tout en assurant l'unité de l'ensemble.

La forme du lai lyrique est une autre illustration de ce procédé. La structure de la dernière strophe se doit en effet de revenir à celle de la première, comme pour terminer le cycle à la manière d'une boucle. Le conduit *Veritas equitas* (n°17), composé de trente-six strophes poétiques, emprunte sa forme au lai profane. Les deux strophes qui encadrent le conduit sont effectivement de même structure, à un vers près (la dernière strophe est allongée de quatre syllabes). Mais l'identité ne s'arrête pas à la forme. La première et la dernière strophe font très clairement référence l'une à l'autre,

ce qui est une manière de faire de ce très long conduit un ensemble clos qui termine comme il a commencé :

Strophe 1	Strophe 36
<i>Veritas equitas largitas corrui.</i> <i>falsitas pravitas parcitas viguit.</i> <i>urbanitas evanuit.</i>	<i>Dic ergo veritas ubi nunc habitas.</i> <i>equitas largitas ubi nunc latitas</i> <i>quid profuit que profuit malignitas.</i>

La mélodie qui soutient ces deux strophes achève de les mettre en correspondance, car elle est parfaitement identique. Le vers ajouté (*malignitas*) est porté par une formule mélodique très conclusive⁶⁴. Cette dernière est légèrement plus mélismatique que le reste du conduit, ce qui est encore une manière de signaler la fonction conclusive de ce dernier vers.

D'autres conduits utilisent des moyens moins marqués que celui-là, probablement parce que leurs structures sont plus courtes et moins exigeantes pour la mémoire et la concentration de l'assistance. On constate en effet que les procédés de clarification sont placés en début de composition ou en début de strophe. La structure d'ensemble des trois strophes de *O labilis sortis* (n°9) est très représentative de cet effort d'organisation globale. Les quatrains de deux phrases mélodiques alternées (ABAB) sont placés au début des strophes 1 et 2 ainsi que dans la seconde moitié de la strophe 3, de manière à achever le conduit sur une structure claire dont le schéma rappelle la construction de l'introduction. Dans le même ordre d'idée, le conduit *Quid ultra tibi facere* (n°4) commence par une strophe dont la musique répète ses deux premières phrases selon une structure croisée (ABAB) qui s'accorde parfaitement à la forme du texte. Les strophes qui suivent sont moins efficaces et ne correspondent pas au moule de la répétition mélodique. En revanche, la dernière des six présente de nouveau un texte qui s'emboîte parfaitement sur la structure mélodique, grâce à l'utilisation croisée des pronoms personnels. La disposition de part et d'autre du conduit des deux strophes les plus structurellement cohérentes n'est certainement pas le fruit du hasard. Il faut y voir la réalisation d'une stratégie qui consiste à encadrer le temps de l'audition par des effets semblables qui exaltent l'unité de la composition.

Les conduits moraux ne sont pas égaux dans les stratégies qu'ils mettent en œuvre. La répétition semble s'imposer naturellement comme un principe structurant

⁶⁴ Voir analyse de ce passage p. 290.

quel que soit le niveau auquel elle s'applique : les strophes simples, doubles ou triples, les phrases, les motifs. Elle est un moyen de quadriller l'espace sonore à différentes échelles, selon une hiérarchie claire. Il arrive que ces différents niveaux de la trame se combinent : *O mens cogita* (n°16) se compose de doubles strophes qui sont elles-mêmes répétitives. À l'inverse, il est possible que le procédé répétitif structurant soit presque totalement laissé de côté. Dans *Bonum est confidere* (n°12), les trois strophes mélodiques sont différentes. Seul le premier quatrain est répétitif (phrases ABAB), tandis que le reste du conduit se compose d'une mélodie continue. Faudrait-il considérer ce conduit comme moins efficace que ceux dont la trame est très serrée ? Il n'est pas pour autant désorganisé. Chacune de ses strophes est clairement délimitée au moyen de *caudae*, et il se construit comme une progression d'un point à un autre. L'intention rhétorique est différente mais bien présente. Elle valorise la diversité et la nouveauté. Les traités de rhétorique mettent en garde contre la lassitude de la répétition et incitent les orateurs à sans cesse se renouveler, de manière à surprendre l'auditeur. Les conduits peuvent donc aussi être construits sur ce principe, comme un aller-retour constant entre deux démarches rhétoriques opposées : l'unité et la diversité, deux facettes de l'appréhension de la composition conçue comme un tout⁶⁵. À ce titre, le conduit *O labilis sortis* (n°9) est une synthèse intéressante : ses strophes sont toutes trois mélodiquement différentes mais elles sont séparées par un refrain invariant.

Souhaitant faire œuvre moralisatrice, le compositeur a tout intérêt à capturer l'attention de son auditoire, mais aussi à la conserver. La disposition des sons musicaux doit être claire, fournir des repères, mais aussi donner l'impression d'avancer sans faille d'un point à un autre. La progression et la direction des événements sonores donnent sens à l'audition. Le compositeur conçoit donc son œuvre en terme de dynamique. Comme l'explique F. Reckow, un conduit est la mise en œuvre d'un *processus*, une progression dynamique dans le temps de l'audition qui se conforme aux techniques reconnues de la rhétorique⁶⁶. La mélodie, et en particulier celle des conduits, se

⁶⁵ Fritz RECKOW, « Processus und Structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter », *Musiktheorie*, I/1 (1986), p. 5-29 : « Die Betonung von diversitas ist aber nicht nur mit der Ausrichtung auf den Hörer, sondern auch mit spezifischen gestalterischen Implikationen eines dynamischen Formkonzepts zu erklären », p. 9 ; traduction : « L'accentuation de la *diversitas* ne s'explique pas seulement par l'orientation de l'auditeur, mais aussi par les implications créatrices spécifiques d'une pensée de la forme dynamique. »

⁶⁶ Fritz RECKOW, *op. cit.*

comprend en terme de dynamique. Elle est la réalisation sonore d'un mouvement⁶⁷. En rhétorique, « le *ductus* représente la manière dont une composition donnée guide quelqu'un jusqu'aux buts qu'elle assigne⁶⁸ ». Comment cela se traduit-il dans les conduits moraux de Philippe le Chancelier ?

On constate que les formes irrégulières sont plus volontiers dégressives, c'est-à-dire que chaque partie ou strophe est plus courte que la précédente. Le rétrécissement ou le raccourcissement des parties de la forme peut être interprété comme une stratégie pour donner l'impression dynamique de rapidité. Deux des conduits moraux présentent une forme différente une fois mise en musique. En effet, les formes poétiques de *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1) et de *Ad cor tuum revertere* (n°3) sont régulières si l'on ne considère que leurs textes : deux strophes de 11 pour le premier et trois strophes de 13 vers dans le second. La musique qui dans les deux cas est nouvelle pour chaque strophe partage de manière irrégulière le dernier groupement de vers en deux strophes inégales de proportions décroissantes :

<i>Homo natus ad laborem / tui status</i>			<i>Ad cor tuum revertere</i>			
Strophe I	Strophe II	Strophe III	Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4
11 vers	6 vers	5 vers	13 vers	13 vers	8 vers	5 vers

L'effet est clairement marqué pour l'auditeur par la présence de mélismes de part et d'autre des strophes scindées. Le copiste de F indique également le début d'une nouvelle partie par une majuscule. Comment comprendre l'intervention du compositeur sur la forme poétique et l'intention d'en faire un objet plus complexe ? Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres exigeantes, au langage mélodique élaboré et dont la langue latine est loin d'être évidente. On peut supposer que la transformation de la structure régulière en une structure décroissante a pour effet d'accélérer le rythme de la perception de la structure et par là même, compenser la difficulté particulièrement élevée de ces deux

⁶⁷ Nancy van DEUSEN rappelle la fortune de la notion aristotélicienne du mouvement chez les théologiens et en particulier chez Philippe le Chancelier. L'auteur fait la liaison avec l'étymologie du mot *conductus* et du verbe *conducere*, deux termes utilisés pour exprimer le mouvement. (« On the Usefulness of Music: Motion, Music, and the Thirteenth-Century Reception of Aristotle's *Physic* », *Viator*, XXIX (1998), p. 167-187).

⁶⁸ Mary CARRUTHERS, *The Craft of Thought, Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, Cambridge, 1998, trad. française : Paris, 2002, p. 105. « Le *ductus* est ce à quoi nous autres donnons parfois le nom de « mouvement » d'une composition. Aspect de la « disposition » rhétorique, le *ductus* est le mouvement qui s'opère à l'intérieur des différentes parties d'une œuvre et entre elles. L'idée de dynamique est essentielle au *ductus* : il s'agit de ce qui *conduit* l'esprit sur sa *voie* dans la composition. » p. 104 (édition française).

conduits. La dynamique structurelle apportée par la réorganisation musicale n'apparaît que lorsque le texte est chanté. Il s'agit donc d'une stratégie oratoire qui intervient sur la perception.

D'autres moyens musicaux permettent de ménager l'attention. Les analyses des conduits moraux ont souvent signalé l'aménagement d'un *climax* d'intensité. La progression dynamique vers ce sommet se traduit généralement par une surenchère de la hauteur des sons. Quelle que soit l'unité que ce passage dynamique a pour fonction de valoriser, il se situe toujours dans sa deuxième partie, au moment où l'attention de l'auditoire risque le plus de se relâcher. Par exemple, le *climax* de la strophe de *Quo vadis quo progredieris* (n°10) survient au début du dixième vers sur un total de seize. Il se compose d'un motif qui atteint le *si'* bémol, distant d'un intervalle de dixième au dessus de la finale *sol*. Il arrive également que tout le conduit soit organisé de façon à ménager un *climax* de hauteur à la fin. Des trois doubles strophes de *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1), la troisième évolue dans un registre globalement plus aigu, ne revenant que rarement à la finale. Rappelons également que cette strophe est la plus courte des trois, comme il vient d'être signalé. La conduite dynamique de cette œuvre associe donc plusieurs outils : la forme décroissante et le mouvement ascensionnel des hauteurs. Une progression dynamique des hauteurs qui mène à la dernière partie de la composition peut également être observée dans *Ad cor tuum revertere* (n°3), *Ve mundo a scandalis* (n°7) ou encore *O labilis sortis* (n°9). Il semble donc que ce procédé mélodique soit récurrent dans les formes non strophiques pour la progression dynamique de l'ensemble et qu'il soit aussi utilisé dans les plus petites unités des conduits strophiques.

Dans ce chapitre, nous avons tenté de montrer les différents niveaux et aspects du savoir-faire rhétorique de l'auteur des conduits moraux. Sa familiarité avec les techniques du discours est un indice de sa maîtrise des arts du *trivium*. L'importance de ces préoccupations dans l'élaboration mélodique de telles compositions montre comment l'enseignement rhétorique dispensé dans les écoles a pu être assimilé par un intellectuel tel que Philippe le Chancelier. Si l'on connaît mal les conditions de l'enseignement de ces arts du langage, on peut, grâce aux conduits, voir à quel point ces connaissances et ces manières de construire le discours se sont infiltrées dans les diverses pratiques poétiques et musicales. Plus qu'une application de la rhétorique, la

poétique des conduits en est une imprégnation. La finalité moralisatrice n'est certainement pas étrangère au choix de ces moyens et à l'insistance avec laquelle ils sont employés. La recherche de communication, de persuasion et d'adhésion explique l'ampleur et l'efficacité de certaines de ces réalisations. Les conduits prennent ainsi place dans un large dispositif pastoral qui touche à tous les niveaux de la sphère ecclésiastique et par extension la vie des fidèles qui reçoivent les fruits de cette nouvelle Parole. Nous avons amplement constaté l'hétérogénéité des propositions. Chaque conduit semble à sa manière, formuler une proposition particulière pour la transmission de son message. Rien n'est systématique. Tout au plus, quelques traits ou figures récurrentes ont-ils pu être dégagés. Cependant, quels qu'en soient le degré et la réussite, la préoccupation rhétorique est omniprésente. Il faut maintenant tenter de comprendre les causes de cette hétérogénéité, de manière à approcher plus en profondeur la nature de la poétique mise en œuvre pour l'élaboration de ces conduits. Quelles sont les raisons pour lesquelles des démarches aussi différentes ont été choisies alors que les outils et les finalités sont similaires ?

Chapitre 2 :

Élaboration d'un discours moralisateur

Le premier chapitre a mis l'accent sur ce que les analyses avaient fait apparaître de manière disparate : la dimension rhétorique est présente dans tous les conduits monodiques moraux, mais elle emprunte des voies diverses, parfois inverses et contradictoires. Certaines compositions tendent à la simplification et assurent une communication directe. D'autres mènent l'auditeur dans des chemins plus obscurs et proposent à son intelligence des constructions complexes et exigeantes. De nombreuses variations sont possibles entre ces deux extrêmes, si bien que chaque conduit semble être inventé selon des principes rhétoriques identifiables mais dont la réalisation est à chaque fois unique.

Il faut admettre que certains conduits ont un degré de « communicabilité » plus important que d'autres et la présence ou l'absence des multiples dimensions rhétoriques évoquées dans le chapitre précédent est un indice de ce jugement « qualitatif » sur l'efficacité oratoire. S'agit-il de différences qui révèlent l'irrégularité du talent de leur auteur ? Un tel jugement de valeur serait probablement trop hâtif. Il faut chercher plus en profondeur les raisons de ces irrégularités du style oratoire.

2.1 Les conduits et la question du genre

La musique novatrice produite à Notre-Dame de Paris au tournant du XII^e et du XIII^e siècle est traditionnellement partagée par la critique moderne en trois catégories que sont les *organa*, les motets et les *conductus*. La répartition des compositions qui nous sont parvenues selon ces trois « genres » conditionne notre lecture et notre compréhension de cette « école de Notre-Dame »⁶⁹. Cette représentation en trois parties de la production musicale impose à nos concepts un cadre qui tend à isoler des groupes de compositions les uns des autres et produit une vision parfois rigide ou fragmentée de la musique qui n'est probablement pas celle des Hommes qui ont inventé et pratiqué cette musique. En effet, la notion de genre reflète assez mal la réalité des productions musicales et poétiques de l'époque. Il faut réfléchir à la manière dont ces distinctions se sont construites pour comprendre en quoi elles peuvent fausser le regard. Elles naissent du désir des historiens et musicologues modernes de classer les compositions qui nous sont transmises selon un ensemble de critères formels. Or ces critères sont avant tout déterminés par les musicologues eux-mêmes et non par les médiévaux. Une telle lecture des œuvres porte encore la marque d'un positivisme historique qui a défini les objectifs et méthodes de la musicologie depuis ses premiers pas⁷⁰. De l'observation des œuvres devait résulter une classification et une lecture de type presque naturaliste des différents répertoires. Chacun de ces répertoires présente ses singularités mais aussi des points communs avec d'autres. Grâce à ces comparaisons, le musicologue pouvait élaborer une théorie de la forme, comprise comme moteur des changements ou évolutions, et interpréter ainsi les enjeux de l'histoire de l'art musical. Les critères appliqués pour distinguer les genres sont principalement construits à partir d'observations formelles résultant de concepts modernes. On peut alors s'interroger sur la pertinence de ces critères, surtout si l'on ne s'assure pas de leur validité dans le contexte historique qui est celui de la création des œuvres en question.

⁶⁹ Par exemple, à l'article « Notre Dame School » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edward H. ROESNER écrit : « *This 'school' cultivated, among others, the polyphonic genres of organum, conductus and the liturgical motet, producing large repertoires that were collected in the so-called Magnus liber organi associated with the composers Leoninus and Perotinus.* », vol. 18, p. 202.

⁷⁰ Voir Erica MUGGLESTONE, « Guido Adler's « The Scope, Method, and Aim of Musicology » (1885) : an English Translation with an Historico-Analytical Commentary », *Yearbook for Traditional Music*, XIII (1981), p. 1-21.

Pour en revenir aux conduits, l'unité et l'identité de ce « genre » musical sont difficiles à comprendre si l'on s'en tient à une classification selon des critères structurels. Plusieurs tentatives d'interprétation du genre du conduit en général ont été entreprises sans que soit posée la question de la légitimité à comprendre ce groupement de composition comme un véritable genre et à en définir les implications⁷¹. Nous l'avons signalé dans notre introduction historiographique, leurs conclusions ont souvent mené au constat de la diversité des conduits et à la difficulté à définir ce qui en fait l'identité. En effet, si l'on définit le genre comme un ensemble d'œuvres présentant des caractères communs, les conduits s'avèrent insaisissables tant sont nombreux les choix formels qu'ils proposent et les sujets qu'ils abordent.

Doit-on se résoudre à définir le genre du conduit comme ce qui n'est ni un *organum* ni un motet ? Le point commun à tous les conduits est la présence d'un texte latin en versification rythmique et de forme libre. Le *conductus* n'est donc ni une hymne ni une séquence, bien que certains y fassent parfois allusion, ni une chanson vernaculaire, bien qu'il existe des points de passage de l'un à l'autre. À ce seul stade, on constate déjà que les frontières du « genre » sont fragiles et que l'« école de Notre-Dame » est perméable à bien d'autres influences. Musicalement parlant, le conduit se distingue des motets et des *organa* du fait qu'il est constitué d'une matière nouvelle, sans *cantus firmus*. Ici encore, il faut signaler la fragilité de cette définition car il existe des cas de remplois mélodiques, comme en témoignent les prosules ou les *contrafacta*. Il faut encore ajouter que le conduit peut être polyphonique ou monodique, complication supplémentaire si l'on se rappelle que ces deux techniques sont souvent mises à part dans la théorie comme dans la pratique. Tels sont pourtant les éléments disparates et complexes qui permettent de fonder une définition du conduit en tant que genre⁷². La notion mérite donc d'être repensée et affinée.

⁷¹ On pense par exemple à Eduard GRÖNINGER, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame Conductus*, Regensburg, 1939, ou à l'ouvrage de Robert FLACK, *The Notre Dame Conductus : A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1981.

⁷² Le problème est encore plus épineux si l'on cherche l'unité du *conductus* en tant que genre sur l'ensemble de la période médiévale : les conduits plus anciens présentent d'autres caractéristiques, notamment fonctionnelles, que l'on ne relève plus dans les compositions de la même appellation produites entre la fin du XII^e et la première moitié du XIII^e siècle.

La réflexion sur les genres médiévaux a déjà préoccupé bien des domaines des recherches historiques et littéraires⁷³. De telles perspectives permettent de dépasser largement la définition du genre par un ensemble de critères formels et d'élargir le domaine des connaissances à relier aux œuvres analysées. La prise en compte de l'interactivité avec l'auditoire dont les « attentes » agissent sur une part de la créativité de l'auteur⁷⁴, la connaissance du contexte de la performance ou encore la mesure de l'importance des variables historiques sont autant d'éléments qui offrent des perspectives indispensables pour comprendre les ensembles d'œuvres que nous regroupons sous un même genre⁷⁵. Il faut également se demander, même s'il n'est pas toujours possible d'y répondre, ce que les auteurs avaient comme conscience de leur propre production.

Les auteurs médiévaux ne se posent probablement pas le problème dans les mêmes termes que nous. Au moment où ils composent ou écrivent, la théorisation qui fait, à nos yeux, appartenir leur production à un genre n'existe pas encore. Il faut qu'un ensemble d'œuvres soit déjà fourni pour qu'il puisse apparaître comme tel au regard des contemporains. Certains genres musicaux n'existent conceptuellement que tardivement alors que la pratique musicale est réelle depuis longtemps⁷⁶. À partir de quel moment les compositeurs et les collecteurs des manuscrits ont-ils conscience des modèles et des

⁷³ Voir par exemple la mise au point *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation, Actes du Colloque international de Louvain-La-Neuve, 25-27 mai 1981*, Louvain-la Neuve, 1982, et notamment la préface de Robert BULTOT.

⁷⁴ Hans Robert JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, I (1970), p. 79-101. « elle [l'œuvre d'art] suppose des informations préalables ou une orientation de l'attente, à laquelle se mesure l'originalité et la nouveauté – cet horizon de l'attente qui, pour le lecteur, se constitue par une tradition ou une série d'œuvres déjà connues et par l'état d'esprit spécifique suscité, avec l'apparition de l'œuvre nouvelle, par son genre et ses règles de jeu. » (p. 81).

⁷⁵ Ces questions et ces ouvertures sont posées à propos de la poésie latine dans deux articles : Michel BANNIARD, « Problèmes de Réception : Frontière de vers et changement langagier » et Daniel JACOB, « Poésie rythmique et 'tradition discursive' : une perspective prototypicaliste sur les genres médiévaux », extraits du même recueil, *Poetry of the Early Medieval Europe : Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts*, éd. Edoardo D'ANGELO, Francesco STELLA, Florence, 2003, respectivement p. 243-266 et p. 267-289.

⁷⁶ Les données conceptuelles de la remise en cause du concept de genre sont posées, à propos des tropes liturgiques dans Ritva JACOBSSON et Leo TREITLER, « Tropes and the Concept of Genre », *Pax et Sapientia, Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences, In Memory of Gordon Anderson*, éd. Ritva JACOBSSON, *Corpus Troporum*, 1986, Stockholm, p. 59-89. La même relation au concept de genre existe pour la poésie des premiers troubadours. La classification des chansons selon les différents genres (*canso, sirventes, cobla, ...*) que l'on rencontre dans les collections manuscrites et chez les théoriciens s'élabore progressivement. Cette organisation conceptuelle des compositions n'est pas consciente chez les troubadours qui ont inventé et pratiqué les règles qui, plus tard, définissent les genres. Cf. William D. PADEN, « The System of Genres in Troubadour Lyric », *Medieval Lyric, Genres in Historical Context*, éd. W. D. PADEN, Urbana-Chicago, 2000, p. 21-67.

critères qui unissent les œuvres d'un même genre ? Comment naissent et se transforment les genres ? Ces questions concernent autant la réception et l'appropriation des compositions que leur création.

Les poètes et compositeurs des conduits ne se soucient pas d'inscrire leur production dans le moule normalisateur d'une théorie des genres. Les théoriciens de la musique du XIII^e siècle écrivent bien des années après que les compositeurs et les poètes aient œuvré. Leurs traités ne témoignent pas plus d'une interprétation claire des pratiques en terme de genre. Leurs terminologies sont souvent fluctuantes et leurs définitions peu précises, car tel n'est pas leur objectif⁷⁷. Ils tentent de décrire et normer des pratiques, mais n'ont pas de visée encyclopédique ou synthétique. Jean de Grouchy semble être le premier théoricien, aux alentours de 1300, à tenter une synthèse de toutes les pratiques et à donner une classification générale de la production musicale existante⁷⁸. Le tableau qu'il dresse, organisant les différents genres musicaux en trois catégories, obéit à des critères quasiment sociologiques. On note en effet que les catégories musicales distinguées sont plus redevables des qualités propres de l'auditoire et de ses capacités de compréhension que de critères formels purement musicaux. Ces premiers tâtonnements, bien que déjà très élaborés, surviennent près d'un siècle après la composition des premiers conduits de Philippe le Chancelier. Le temps écoulé entre la pratique et ses diverses théorisations témoigne de la nature empirique des concepts des compositeurs à l'égard de leurs compositions. La théorie nécessite une distance sur l'ensemble de la production que les créateurs eux-mêmes n'ont évidemment pas.

Les sources musicales manuscrites sont-elles plus claires que les théoriciens ? Le collecteur est en effet confronté à un problème pratique d'organisation et les choix qu'il opère peuvent nous informer sur la façon dont les œuvres sont conceptualisées au moment de la confection du *codex*. Le meilleur exemple est certainement celui du manuscrit de Florence (F). Ses onze fascicules semblent assez clairement organisés selon les critères des genres musicaux qu'ils rassemblent (voir tableau 6, p. 85). On y

⁷⁷ Pour le conduit voir l'étude de Fred FLINDELL, « Conductus in the Later Ars Antiqua », *In Memoriam G. A. Anderson*, Henryville-Ottawa-Binnigen, 1984, p. 131-204.

⁷⁸ Il n'est pas évident de situer les conduits monodiques dans sa classification. E. ROHLOFF, *Die Quellenhandschrift zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig, 1972. Voir l'interprétation de Christopher PAGE, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, 1993, p. 71-84. Dans ces pages, l'auteur insiste à juste titre sur les distinctions d'ordre sociales et surtout intellectuelles qui servent à créer les cadres de cette classification. Selon Jean de Grouchy, les motets sont destinés à un public idéal composé de clercs lettrés, ce dont témoigne leur très haut niveau littéraire.

trouve cependant des compositions au genre indéfini. Le corpus de Philippe le Chancelier nous en fournit un excellent exemple avec les prosules confectionnées à partir des mélismes d'*organa* (*Associa tecum in patria*) ou de conduits (*Bulla fulminante*, *Minor natu filius*, *Veste nuptiali*). Si certains chercheurs modernes se posent la question d'interpréter ces œuvres et d'autres du même auteur comme un genre à part entière⁷⁹, le copiste de F a, pour sa part, choisi de les intégrer parmi d'autres compositions qui leur ressemblaient, c'est-à-dire les conduits monodiques du dixième fascicule. Plus que la notion du genre, c'est le nombre des voix qui sert à organiser les fascicules. La technique d'écriture n'intervient qu'en tant que critère secondaire, ou n'intervient pas, comme le montre l'exemple des prosules monodiques. Nous interprétons aujourd'hui leur démarche comme celle d'une classification de la production musicale selon les genres, alors que l'on pourrait tout autant en imaginer d'autres, comme l'unité de la mise en page ou bien l'aspect pratique pour l'interprétation à ne pas mélanger les pièces qui font appel à des effectifs différents. Bien des paramètres peuvent nous échapper⁸⁰.

Le genre est donc une notion fragile et fluctuante. Il faut sans cesse le redéfinir, le réadapter en même temps qu'avancent les connaissances et qu'évolue le regard porté sur les productions médiévales. Comment comprendre le travail du compositeur de conduits ? Que pouvons-nous en dire, après en avoir analysé l'échantillon des conduits monodiques moraux attribués à Philippe le Chancelier ?

La démarche qui semble être la plus courante pour l'élaboration des conduits monodiques est de partir d'un texte pour faire une œuvre. Cette procédure est radicalement différente des autres manières de faire (motets, *organa*) où l'on part d'une matière musicale empruntée pour la compléter par des voix ou des textes supplémentaires. Dans le cas des conduits, le texte poétique est la « matière empruntée » et possède suffisamment de contraintes au niveau de la structure pour constituer matière à jouer. Le savoir-faire du compositeur de conduits est donc la manipulation de la

⁷⁹ Thomas B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School*, Ph.D. Diss., Université de Chicago, 1991, p. 226-242.

⁸⁰ Barbara HAGGH et Michel HUGLO, « Magnus liber – Maius munus, origine et destinée du manuscrit F », *Revue de musicologie*, XC/2 (2004), p. 193-230. Les auteurs montrent les implications politiques qui ont très certainement conditionné la compilation de ce manuscrit. Cette étude prouve bien que les préoccupations et les intentions des compilateurs dépassent amplement la simple problématique des genres.

diversité des styles et des outils musicaux en fonction du cadre qu'il s'impose. La diversité des comportements rhétoriques et des jeux sur les structures sonores du texte, mise en évidence par les analyses, a montré la richesse de ce travail dans le corpus sélectionné.

Cette démarche explique l'existence de textes poétiques indépendamment de leur version musicale. Il arrive en effet que le texte ait été composé et diffusé sans musique, en tant que poème, avant que le compositeur n'y apporte sa contribution. Ainsi, des textes de Pierre de Blois ou encore de Gautier de Châtillon se sont trouvés pourvus de mélodies. Par rapport à l'ensemble de la production poétique de ces deux auteurs, cette démarche est trop minoritaire pour que l'on puisse suggérer qu'ils sont les compositeurs de leurs propres mélodies. Le cas de Philippe le Chancelier est différent, tant la démarche musicale est au cœur de son projet de poète moralisateur. Dans la plupart des conduits dont ceux du Chancelier, le personnage du poète se confond avec celui du compositeur. Le rapport est le même que les trouvères ou les troubadours où le mot et le son participent d'une même démarche rhétorique⁸¹. Les quelques *contrafacta* que comprend le corpus de Philippe le Chancelier sont assez significatifs à cet égard. On ne peut imaginer pour leur part l'existence préalable de la poésie latine. Celle-ci a bien été créée pour être chantée, dans un seul élan, sans envisager l'indépendance du nouveau texte par rapport à la musique empruntée. Dans cette démarche, le poète-compositeur s'impose une contrainte supplémentaire en empruntant la mélodie et la structure du texte qui doit aller dessus et non la seule structure poétique. Qu'il s'agisse d'un *contrafactum* ou d'une prosule, la démarche est la même, bien que le moule qui sert de « contrainte » soit quelque peu différent. C'est peut-être la raison qui a déterminé le collecteur de F à classer les prosules monodiques parmi les conduits, de la même manière que les *contrafacta* de chansons profanes. Le procédé est identique et ne jure pas avec les conduits dont la mélodie est inventée.

Faire un conduit est donc avant tout une « démarche ». Le travail du poète-compositeur des conduits peut être compris comme l'application d'un savoir-faire ou la mise en œuvre de modes opératoires. Il applique des techniques qu'il adapte et fait plier à sa fantaisie et à sa volonté un cadre qu'il s'est fixé et avec lequel il s'amuse. Chaque œuvre a donc de nombreux points communs avec d'autres qui sont l'application des

⁸¹ Voir la thèse de Christelle CHAILLOU, *Faire le mot et le son, une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240*, soutenue à l'Université de Poitiers/CESCM sous la direction d'Olivier Cullin, 2007.

mêmes savoir-faire, sans que cela ne soit normatif et ne limite la part d'invention. Ainsi se forment des groupes d'œuvres renvoyant à une même démarche ou *modus operandi*. La notion de genre au sens strict ne reflète pas cette manière de procéder car elle oppose les groupes et pose des frontières là où il n'y en avait peut-être pas dans la pratique. Elle ne permet pas de comprendre les interactions et les échanges entre les groupes, c'est-à-dire tout ce que la tradition a de vivant.

Il peut être intéressant de chercher le modèle d'une composition dans un autre genre. On peut en effet découvrir des points communs thématiques et techniques entre des compositions qui n'appartiennent pas au même genre mais relèvent du même registre. On trouve par exemple des textes de conduits sensiblement comparables à ceux de motets, de même que l'on retrouvera des techniques rhétoriques identiques dans des séquences ou, pour sortir du domaine musical, dans des textes de dévotion ou des sermons. Les compositeurs ont, dans ce cas, un objectif ou un projet commun mais ont choisi des mises en œuvre et des supports de communications de natures différentes. Ce modèle commun est peut-être extérieur à la sphère des conduits mais il est du même registre. Il est probable que parmi les conduits moraux étudiés, il existe plusieurs modèles ce qui expliquerait leur diversité. Le modèle discursif suggère des techniques, un certain niveau de langue et de maîtrise des outils, des styles musicaux et poétiques, des habitudes, des clichés. Le registre moralisateur qui est celui des conduits est immense et se décline en de nombreux types de discours. Nous avons rappelé, dès le début de la première partie de ce travail, combien sont importants les enjeux moraux de la période pendant laquelle Philippe le Chancelier compose ses conduits. Le sermon est bien sûr le premier d'entre eux, entièrement voué à l'explication des Écritures et à la conversion d'un auditoire de plus en plus élargi. Cette pratique en plein essor s'accompagne d'une réflexion naissante sur ses modalités propres, de manière à diffuser ses techniques appropriées. Le fait que Philippe le Chancelier soit un prédicateur aguerri ne peut être ignoré. Il a dans sa mémoire et dans ses capacités un grand nombre d'outils et d'habitudes propres à la prédication qui ont certainement servi de modèle lors de l'élaboration des conduits que ce soit de manière consciente ou inconsciente.

2.2 Le registre moralisateur : points communs entre les conduits et les sermons

2.2.1. Bref état de la question

Le rapprochement entre les deux formes de discours que sont les textes poétiques des conduits et les sermons chez Philippe le Chancelier a déjà été formulé par le spécialiste de la prédication, Johannes Baptist Schneyer dans sa monographie consacrée à l'auteur⁸². Après l'introduction, il fait une digression consacrée à la mise en regard de quelques passages de sermons avec des conduits. La comparaison des textes est menée dans le but de convaincre que le prédicateur Philippe le Chancelier et le poète Philippe de Grève sont une seule et même personne. Le raisonnement est très séduisant mais malheureusement discutable d'un point de vue méthodologique, au regard de ce que l'on connaît aujourd'hui de l'état du corpus poético-musical attribué au Chancelier parisien. Se fondant sur la liste de textes dressée par les auteurs des *Analecta Hymnica*, J.-B. Schneyer cite un certain nombre de conduits que les sources ne permettent pas d'attester au corpus du chancelier parisien. Il en vient donc à mettre en rapport quelques sermons de Philippe avec des conduits qui ne lui sont pas attribués par les sources. Cependant, même si les objectifs premiers (montrer des termes récurrents et l'identité d'auteur) sont amoindris du fait de la fragilité des attributions, la démarche comparative met en évidence des ressemblances très convaincantes entre les deux types de discours et deux modes de communication. L'identité de l'auteur importe moins dans cette perspective. Les sermons comme les conduits se construisent à partir d'images et d'expressions qui peuvent parfaitement se transmettre d'un auteur à l'autre, tant elles font partie d'une culture commune, qu'elles relèvent de modèles communs. L'exemple ci-dessous, cité par Johannes B. Schneyer, montre comment Philippe le Chancelier exprime son aversion pour l'ascension imméritée des plus jeunes au détriment de ceux que l'âge et l'expérience auraient dû faire s'imposer :

⁸² Johannes Baptist SCHNEYER, *Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962, p. 26-29 : « Exkurs : Die enge literarische Verwandtschaft zwischen dem Prediger und dem Dichter Philipp ».

Sermon sur le thème <i>Ascendente Jesu in naviculam</i> (Mt 8, 23), Paris, BnF, lat. 3281, f°58v-59.	Conduit <i>Veritas equitas</i> , strophes 5-6 (d'après AH 21, 127)
« ... <i>in prelati creatione nulla prorsus labes corruptionis intervenit... non per cognationem, non per familiaritatem, non per personarum acceptationem aut quantamcumque humanam industriam procuratur, quod his temporibus vere contingit... quando aetate minores et in ecclesiis novitii contra maturiores, quando illiterati et moribus incompti contra illos, quos scientiae splendor illuminat et gratia morum exornat contentione per amicos et domesticos suos ecclesiasticas dignitates obtinere nituntur.</i> »	<p><i>Iam praelati sunt Pilati Judae successores, Pium rati, Christum pati, Caiphae fautores.</i></p> <p><i>Dum cognati praebendati surgunt ad honores, pulsant dati paupertati ostia doctores.</i></p> <p><i>Literati spe fraudati egent post labores, probitati ac aetati desunt provisores.</i></p> <p><i>Non vocati nec creati praesunt juniores vi mitrati, vi plantati, meritis minores.</i></p>

Les rapprochements suggérés par J.-B. Schneyer n'ont pas fait d'émules parmi les spécialistes de la prédication et les historiens. En revanche, certains musicologues ont eu la même idée. Dans son article sur le dixième fascicule du manuscrit F, Ruth Steiner situe les conduits monodiques de Notre-Dame dans cette perspective :

« *The fact that similar criticism is found in sermons however suggest that perhaps the poems were written simply for the purpose of conveying a generally accepted teaching in a particularly memorable way.*⁸³ »

Les conduits et les sermons, sur les bases de leurs proximités thématiques, sont envisagés dans une identité de fonction : les conduits disent autrement, de manière plus simple et plus courte, ce que les prédicateurs développent dans leurs sermons. La réflexion n'est malheureusement pas poussée plus avant. Heinrich Husmann poursuit le même raisonnement quand il décrit la petite collection du manuscrit dominicain du couvent Sainte Sabine (XIV L3) de Rome⁸⁴. Il suggère que les huit compositions de Philippe le Chancelier collectées dans cette source liturgique aient été utilisées pour accompagner certains sermons dans le cadre d'une prédication dominicaine enrichie de

⁸³ Ruth STEINER, « Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200 », *The Musical Quarterly*, LII (1966), p. 62.

⁸⁴ Heinrich HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIV (1967), p. 1-23. Voir la présentation du manuscrit Sab p. 91.

performances chantées⁸⁵. Son hypothèse va donc plus loin puisqu'il va jusqu'à imaginer des circonstances d'utilisation pour ces compositions dont nous ne connaissons rien de la performance. Enfin, on retrouve des traces de cette hypothèse dans l'édition de Hans Tischler, *Conductus and Contrafacta*⁸⁶, dans laquelle le terme de « sermon » est utilisé pour désigner les conduits de sujets moralisateurs. Il n'explique ni n'exploite cet amalgame pourtant si prometteur.

2.2.2 Oralité et vocalité

Conduits et sermons sont deux types de discours que l'on peut opposer : l'un est en vers, l'autre en prose ; l'un est chanté, l'autre parlé. Ils sont également de proportions très différentes. La durée du sermon dépasse largement celle d'un conduit, même s'il est long comme *Veritas equitas* (n°17)⁸⁷. Ce sont cependant deux types de discours composés pour être prononcés ou chantés et donc pour être entendus. Leur destination essentiellement orale marque profondément leur forme et leur style. La fonction didactique du sermon implique que le prédicateur soit soucieux de se faire comprendre, de manière à instruire l'auditoire de la parole divine et influencer son comportement. Les dispositifs rhétoriques mis en place dans les conduits moraux de Philippe le Chancelier nous indiquent que les impératifs de communication et d'efficacité sont sensiblement identiques dans la plupart de ces compositions et agissent à différents niveaux de la création.

La dimension orale et oratoire des conduits est perceptible à bien des niveaux. Texte et mélodie mettent en place une stratégie sonore qui agit sur l'audition. D'autres marques de l'oralité n'ont pas encore été évoquées. Elles sont pourtant plus évidentes et directement liées à l'interprétation du conduit comme parole. En effet, certaines figures

⁸⁵ Heinrich HUSSMAN, *op. cit.*, p. 19 : « *Man kann sich vorstellen, daß sie genau so gut einige Verse oder ein Gedicht des Kanzlers in einer Predigt rezitierten und, um wieder auf die Musik zu kommen, wie ein besonders musikkundiger Prediger ein Gedicht des Kanzlers nicht nur aufsagte, sondern vorsang. Bei einem solchen Zweck hätte die Eintragung der Kanzlerstücke in die Gebrauchshandschrift eines Reispredigers, die sich, wie wir sahen, auf ein Minimum von Gesängen beschränkt, einen wirklichen Sinn.* »

⁸⁶ Hans TISCHLER, *Conductus and Contrafacta*, Ottawa, 2001.

⁸⁷ La lecture à haute voix d'un grand sermon tel celui qui fut prononcé devant les étudiants à Orléans (éd. Marie-Madeleine DAVY, *Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931, p. 167-176) dure plus d'une demi-heure, alors que l'enregistrement du plus long des conduits de Philippe le Chancelier, les trente-six strophes de *Veritas equitas* indique une peu plus de quatorze minutes (disque enregistré par l'ensemble Sequentia, *Philippe le Chancelier. Ecole de Notre Dame*, Harmonia Mundi, 1991).

ont pour fonction de prendre l'auditoire à partie et donnent l'illusion du dialogue. Ce sont les exclamations, les apostrophes ou encore les questions rhétoriques. Ces figures font partie des *colores rhetorici* qu'expliquent les manuels anciens et l'on comprend aisément leur application dans le cadre des discours juridiques. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* définit ainsi l'exclamation : « *Exclamatio est quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspiam compellationem*⁸⁸. » L'exclamation doit susciter l'indignation de l'auditeur et ne convient qu'à des sujets grandioses. Elle va de pair avec l'apostrophe. Le texte se poursuit par l'exposé concernant l'utilisation des phrases interrogatives. Le raisonnement interrogatif (*ratiocinatio*) est particulièrement adapté *ad sermonem vehementer*⁸⁹. L'auditeur est tenu en haleine par l'attente des réponses.

Dans les conduits, ces figures sont nombreuses. Les apostrophes au public, généralement désigné par le terme général *homo*, sont complétées par une énonciation à la deuxième personne du singulier :

*Natura duplici
homo componeris*⁹⁰

L'apostrophe est aussi souvent soulignée par l'utilisation de l'impératif, comme dans l'incipit du conduit *Homo vide que pro te patior* (n°13). Chaque strophe commence par la même apostrophe : *Homo vide quid es et quid eris* à la strophe 2 et *Homo vide que mundi scelera* à la troisième. Les pronoms personnels à la deuxième personne du singulier ou du pluriel peuvent aussi faire office d'apostrophe et prendre à partie l'auditoire de manière insistante, comme un doigt pointé avec éloquence : *et vos qui me sequimini* et quelques vers plus loin, *at vos qui gloriamini*⁹¹. Le conduit *Clavus pungens acumine* ne fait pas partie du corpus de conduit que nous avons sélectionné car l'attribution à Philippe le Chancelier n'est pas assurée par sa présence dans l'une des trois collections de ses compositions. La dernière strophe illustre pourtant si bien l'utilisation de l'apostrophe qu'il serait dommage de ne pas la citer ici :

*Vobis loquor pastoribus,
vobis qui claves geritis,
vobis qui vite luxibus*

⁸⁸ Éd. Guy ACHARD, p. 153. Traduction : « L'exclamation permet d'exprimer un sentiment de douleur ou d'indignation par une apostrophe à un homme, à une ville, à un lieu, à un objet quelconque. »

⁸⁹ Guy Achard traduit « au ton de la conversation », ce qui nous semble d'une teinte un peu faible.

⁹⁰ *Suspirat spiritus* (n°19), début de la strophe 2.

⁹¹ *Quid ultra tibi facere* (n°4), dans les deux strophes supplémentaires (7 et 8) rapportées par le manuscrit Da.

*claves Christi reicitis.
 Vos, lupi facti gregibus,
 membra Christi configitis,
 et abutentes clavibus,
 claves in clavos vertitis.*

Les figures exclamatives sont utilisées pour augmenter l'ardeur et la vitalité de l'éloquence. Elles sont extrêmement nombreuses dans les conduits, toujours placées en début de vers et presque généralement en début de strophe. Cet emplacement stratégique pour la structure est aussi souvent celui du mélisme (*cauda*), dont la rhétorique fonctionnelle a déjà été évoquée. En plus d'assurer le repérage de la structure, le mélisme placé sur une interjection renforce sa puissance expressive. Colère, exaspération, prière, supplication, déploration ou lamentation, les exclamations de la poésie de Philippe le Chancelier usent d'une rhétorique codifiée pour faire entendre des sentiments exacerbés. Le tableau qui suit fait la liste des vers exclamatifs dans l'ensemble des conduits moraux :

Tableau 16
Les exclamations dans les conduits moraux

Incipit	Vers exclamatif(s)	Localisation dans le conduit	<i>Cauda</i>
<i>Fontis in rivulum</i>	<i>O qui cuncta prospicis</i> <i>Ha cum iudex venerit</i>	Strophe 7, vers 1 Strophe 9, vers 1	Oui Oui
<i>Ad cor tuum revertere</i>	<i>O conditio misera</i>	Strophe 2, vers 1	Oui
<i>Vanitas vanitatum</i>	<i>O nondum intellecta</i>	Strophe 3, vers 1	Non
<i>Ve mundo a scandalis</i>	<i>Ve mundo a scandalis.</i> <i>ve nobis ut acephalis</i> <i>Ve quorum votis alitur</i> <i>Ve qui gregi deficiunt</i> <i>Ha quo se vertet vinea</i>	Strophe 1, vers 1 Strophe 1, vers 2 Strophe 3, vers 1 Strophe 4, vers 1 Strophe 5, vers 1	Oui Non Oui Oui Oui
<i>Quo me vertam nescio</i>	<i>O si roma respiceret</i>	Strophe 3, vers 1	Oui
<i>O labilis sortis</i>	<i>O labilis sortis humane status.</i> <i>Ha moriens vita luxu sopita</i> <i>Ha miserum te nunc excipiet</i>	Strophe 1, vers 1 Refrain, vers 1 Strophe 5, vers 7	Non Non Non
<i>Bonum est confidere</i>	<i>O beati mundo corde</i>	Strophe 3, vers 1	Oui
<i>O mens cogita</i>	<i>O mens cogita</i> <i>o qualis quam misera</i>	Strophe 1, vers 1 Strophe 7, vers 1-2	Non Non
<i>Cum sit omnis caro fenum</i>	<i>O sors gravis. o sors dura.</i> <i>o lex dira. quam natura</i>	Strophe 4, vers 1 Strophe 4, vers 2	Non Non

On peut constater que la très grande majorité des exclamations sont des vers commençant une strophe. Les questions dites rhétoriques sont encore un procédé utilisé pour son efficacité oratoire. Elles établissent un contact direct avec le public et le poussent à l'introspection. Ce procédé interrogatif concerne souvent des blocs de plusieurs vers comme dans *Ad cor tuum revertere* (n°3). Cette « avalanche » de questions suit les deux vers introductifs et constitue avec eux une première entité forte :

*Ad cor tuum revertere
conditionis misere.
homo. **cur** spernis vivere.
cur dedicas te vitiis.
cur indulges malitiis.
cur excessus non corrigis.
nec gressus tuos dirigis
in semitis iustitie.*

Les conduits sont ainsi parcourus de figures et d'effets oratoires qui ont comme premier objectif de faire réagir l'auditoire et de l'inciter à la réflexion sur son propre sort. On peut s'attendre à trouver de telles figures dans les sermons, les mêmes procédés produisant les mêmes effets. Le prédicateur doit lui aussi capter l'attention de son public et parvenir à le toucher pour le faire réagir. Communiquer avec le public, c'est lui parler directement, l'amener à se sentir concerné et impliqué par la parole qui lui est transmise. Les traces de l'oralité que l'on conserve dans les versions écrites des sermons ne sont pas aussi nombreuses qu'on pourrait le croire et, lorsqu'elles sont sensibles, elles restent à interpréter avec prudence. Le sermon est effectivement un document complexe qui n'est pas le reflet fidèle de la prestation orale du prédicateur. Selon la nature de la source (*reportatio*, reprise de l'auteur, collection, sermon-modèle), la distance entre que qui est rapporté et la réalité de la performance est plus ou moins grande. Cet espace est difficile à évaluer pour l'historien tant elle dépend de facteurs fluctuants⁹². La version écrite est, dans la plupart des cas, une réécriture de mémoire à partir de notes. Elle ne conserve que ce qui est utile à celui qui l'entend. On peut imaginer que certaines formules oratoires intéressent peu les étudiants soucieux de garder en mémoire la trame de l'argumentation. Leurs notes peuvent donc avoir laissé de côté tout ce qui est lié au contexte, comme une forme d'ornementation qui cacherait les lignes essentielles du discours. À l'inverse, il est possible que certaines remarques d'ordre oratoire aient été

⁹² Nicole BÉRIOU, « La reportation des sermons parisiens à la fin du XIII^e siècle », *Medioevo e Rinascimento*, III (1989), p. 87-123.

ajoutées pour recréer l'atmosphère de la performance orale, sans que l'on soit certain de l'exactitude des expressions utilisées⁹³.

Il arrive pourtant que l'on en rencontre. Pour Alain de Lille, l'exclamation *O homo* semble être une garantie pour s'accorder l'écoute attentive d'un public concerné par les vices à combattre. Dans la *Summa de arte praedicatoria*, les différents thèmes moralisateurs sur lesquels doivent porter les sermons sont évoqués les uns après les autres. Alain de Lille déploie une ferveur rhétorique qui use abondamment d'exclamations, d'apostrophes et de questions. Un exemple parmi tant d'autres, extrait du chapitre IV de la *Summa*, intitulé *Contra gulam* :

« *O homo, quae cura unde conficiantur stercora, et unde augmententur sterquilinia ? Considera tui naturam, intueri stomachi mensuram. Scis unde provenienti corporis infirmitates, mentis alienationes ?*⁹⁴ »

Au chapitre contre l'avarice (chapitre VI), Alain de Lille laisse successivement la parole à la Nature, à la Charité (« *Audi quid dicat contra te charitas ! O homo, cur ditas te his quibus indiget proximus ? Cur tibi approprias quae communicanda sunt pauperibus ?* »), puis au voisin (*proximus*), aux éléments et à la terre, à la mer et enfin à Dieu. Ce procédé et le style oratoire presque théâtral avec lequel ces allégories s'expriment ne sont pas sans rappeler certains conduits moraux dans lesquels Philippe le Chancelier donne la parole au Christ ou à l'âme.

Plus proche de Philippe le Chancelier, Guillaume d'Auvergne, alors évêque de Paris, adresse son sermon aux clercs (probablement ceux de l'Université de Paris). Cet extrait montre que le vocabulaire et la manière de « harangue » du public peuvent être identiques à celles des conduits, comme nous le soulignons par les termes marqués en gras :

« **Vide** clericos nostri temporis, quomodo diluuiio peccati operi sunt, et **considera** eos a planta pedis usque ad uerticem, et **uidebis** quia in motibus pedum et calciamentis autem non apparet nis lasciuiia effrenata aut ystrionica impudencia.⁹⁵ »

Les mêmes reproches à l'égard des clercs sont énoncés par Philippe le Chancelier qui s'adresse lui aussi directement à ceux qu'il accuse :

⁹³ Nicole BÉRIOU, *L'avènement des maîtres de la Parole, la prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, 1998, vol. 1, p. 93 : « Il faut toujours considérer avec la plus grande prudence les effets oratoires, qui peuvent seulement chercher à donner l'illusion de la prestation orale. »

⁹⁴ *PL* 210, col. 120.

⁹⁵ Sermon *Ubi habundauit delictum superhabundauit et gratia*, V ad Rom. (Rm 5, 20), édité par Nicole BÉRIOU, « La Madeleine dans les sermons parisiens du XIII^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome Moyen Age*, CIV/1 (1992), p. 327.

« *Videte, quo et quantis privilegiis decorati estis propter honorem clericatus. Qua fronte ergo insignia clericatus erubescitis, si privilegio gaudere vultis.*⁹⁶ »

Si les sermons édités de Philippe le Chancelier n'offrent que peu de passages de la sorte, il est vraisemblable que sa prédication orale ait fait l'usage de telles formules éloquentes. On en trouve tout de même la trace dans un des textes des *Distinctiones super Psalterium* qui ne sont pas des sermons prononcés mais un amalgame de matière utile à la prédication sur les psaumes. L'illusion de l'oralité peut néanmoins y avoir été cultivée. Cette citation de saint Bernard montre que la dimension oratoire se cache jusque dans le choix des modèles proposés aux apprentis prédicateurs :

« *Unde Beatus Ber[nardus] Quid superbis o homo? Quid te solum iactas? vide, quia bestia factus es, cui venando laquei præparantur.*⁹⁷ »

D'autres expressions témoignent de la performance orale. Philippe le Chancelier intervient et resitue son propos au moment de sa performance. Il quitte le fil de son argumentation et s'adresse à l'auditoire. Celles que nous avons relevées sont placées en début de paragraphe et l'on imagine qu'elle peut être leur fonction signalétique dans le flot du discours. Elles ramènent l'auditeur à la réalité et au temps présent, pour mieux remobiliser son attention. Dans les sermons édités par Marie-Madeleine Davy, on trouve par exemple au début de la deuxième partie (l'ensemble en comprend trois) : « *Sed vae nobis hodie, quia contra hos furnos aedificavit diabolus suos furnos [...]*⁹⁸ ». L'opposition (*sed*), l'exclamation (*vae*), le rappel de l'assistance (*nobis*) et de la temporalité (*hodie*) marquent la frontière avec ce qui précède et rappellent la présence de l'orateur. Quelques lignes plus loin, il réitère : « *Propter hoc dico vobis* ». Dans un autre conduit de la même édition, Philippe le Chancelier annonce ainsi la suite de son plan : « *Rogo autem vos, carissimi, et in Domino Jesu Christo obtestor de duobus vel tribus*⁹⁹ ».

Les figures oratoires de la rhétorique sont elles aussi, une trace de la relation que le prédicateur entretient avec son public. Si le discours en est chargé, c'est probablement que les capacités de l'auditoire les exigeaient. Les questions rhétoriques

⁹⁶ Cité par J.B SCHNEYER, *Die Sittenkritik...*, p. 57, d'après BnF, lat. 3280, f° 95.

⁹⁷ Éd. Josse BADE, sermon 195 ; la citation est empruntée aux *Sermones super Psalmum* « *Quid habitat* » de Bernard de Clairvaux, sermon 3, §1.

⁹⁸ Marie-Madeleine DAVY (éd.), *Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931, p. 156.

⁹⁹ Marie-Madeleine DAVY, *op. cit.*, p. 170.

sont le procédé le plus utilisé. La forme *qui sunt... nisi* ou *qui est ... nisi* est une manière de formuler l'explication d'un terme tout en suscitant la curiosité de l'auditeur :

« *Qui sunt animalia deserti nisi simplices populi? Qui sunt speciosa deserti nisi praedicatorum ordo? Sicut ergo speciosa deserti cedunt ad animalium nutrimentum : ita eorum doctrina et vita ad pascendum dei populum. [...]*¹⁰⁰ »

On ne sait pas beaucoup de choses sur la manière dont les sermons étaient prononcés. Les traces de la performance s'effacent au moment de leur passage à l'écrit, si bien que des incursions du discours direct, telles qu'elles viennent d'être citées, sont des éléments précieux pour se faire une idée de ce qu'était la réalité pratique et quotidienne de la prédication. Tout comme le chant, la mélodie et le timbre de la voix donnent au conduit une présence sonore unique et pour nous insaisissable, il nous est impossible de connaître la voix des prédicateurs. On imagine qu'il leur fallait une certaine énergie pour captiver leur public. Les formules orales ne sont que de lointaines traces de cette incarnation vocale. Dans les conduits, elles nous parviennent puisqu'elles sont moulées dans la forme poétique et figées par la notation musicale. Dans les sermons, elles sont plus volatiles.

2.2.3. Rhétorique et prédication au début du XIII^e siècle : une collaboration nécessaire mais ambiguë

D'une manière générale, l'utilisation des figures et des ornements est déconseillée par les théoriciens de la prédication¹⁰¹. Cela n'est certes pas spécifique à la rhétorique du discours chrétien. La réticence est la même dans tous les manuels oratoires depuis l'Antiquité. La mise en garde contre l'excès est un lieu commun que reprennent tous les auteurs au moment d'aborder la description des figures. Dans le contexte de la prédication et du discours chrétien, cette réserve est plus grande encore,

¹⁰⁰ *Distinctiones super Psalterium* (éd. Josse BADE), Sermon 130. Explication du verset de *Joël* 22, 2 ; traduction : « Qui sont les animaux abandonnés sinon les simples du peuple ? Que sont les pâturages du désert sinon l'ordre des prédicateurs ? Ainsi, comme les pâturages des landes s'abandonnent pour nourrir les animaux, ils laissent leur vie et leur doctrine pour faire paître le peuple de Dieu. »

¹⁰¹ Marianne G. BRISCOE, *Artes praedicandi, Typologie des sources du Moyen-Âge occidental*, Turnhout, 1992 ; Thomas M. CHARLAND, *Artes praedicandi, contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, 1936, Phyllis B. ROBERTS, « The *Ars Praedicandi* and the Medieval Sermon », *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, éd. Carolin MUESSIG, Leiden, 2002, p. 41-62 ; Franco MORENZONI, « La littérature de *artes praedicandi* de la fin du XII^e au début du XV^e », *Geschichte der Sprachtheorie*, vol.III, éd. Sten EBBENSEN, Tübingen, 1995, p. 339-259.

étant donnée la nature du sujet¹⁰². La prédication doit être à l'image de celle du Christ. Sans fards ni effets, le message apostolique doit y être délivré avec la plus grande simplicité. À l'image des apôtres chargés de répandre sur terre le message du Christ, le prédicateur parle sous couvert de l'inspiration divine. Le développement d'images explicitant la grâce de la parole sacrée divulguée dans les sermons est particulièrement courant au début du XIII^e siècle : le calame ou les langues de feu font intercession entre le Saint-Esprit et le prédicateur qui n'est que la bouche de Dieu¹⁰³. Philippe le Chancelier est parmi ceux qui élaborent ces métaphores, notamment celle du calame¹⁰⁴ et participe de cette vaste entreprise d'autojustification de la parole des orateurs cléricaux dans un contexte historique où elle est disputée par la prise de parole des laïcs. La prédication n'a donc nullement besoin des artifices d'une rhétorique profane ni de conseils techniques qui dévaluent la dimension surnaturelle de son inspiration.

L'enseignement de la doctrine ne doit pas chercher à distraire ou à charmer par les artifices du langage. C'est d'abord par l'exemple de son comportement que le prédicateur est convaincant. Les mots du sermon ne sont qu'un prolongement de cette prédication par l'exemple. Pierre le Chantre, dans son *Verbum abbreviatum*, redéfinit la mission du prédicateur. Il en précise les cadres moraux et donne des directives comportementales pour ceux qui sont chargés de l'enseignement des masses. Ce faisant, il met en garde contre la surcharge du discours et en appelle à la simplicité¹⁰⁵. Il en est de même dans les manuels techniques à l'usage des clercs et étudiants, les *artes praedicandi*, dont la *Summa de arte praedicatoria* d'Alain de Lille est un des témoignages les plus précoces. Son traité s'intéresse plus au contenu des sermons, pour lesquels l'auteur propose un certain nombre de modèles, qu'à expliquer leur forme et comment les construire. Il commence par définir la prédication – c'est probablement la première définition en tant que pratique autonome que l'on connaisse – puis dénonce les excès des mauvais prédicateurs :

¹⁰² Voir saint Augustin, *De doctrina christiana*, IV, c. 12, PL 24, col. 101.

¹⁰³ Voir les études consacrées à ces deux métaphores dans le même ouvrage (*La parole du prédicateur, V^e-XV^e siècle*, éd. R.M. DESSI et M. LAUWERS, Nice, 1997) : Carla CASAGRANDE, « Le calame du Saint-Esprit, grâce et rhétorique dans la prédication au XIII^e siècle », p. 235-254 et Silivana VECCHIO, « Les langues de feu. Pentecôte et rhétorique sacrée dans les sermons des XII^e et XIII^e siècle », p. 255-269.

¹⁰⁴ Dans un de ses sermons des *Distinctiones*, sermon XCII, voir Carla CASAGRANDE, *op. cit.*, p. 242-243.

¹⁰⁵ « *Peccant ergo et precepto Domini obuiant qui uerba cadentia, qui fucatas orationes et palliatas in sermone Domini contextunt.* », PIERRE le CHANTRE, *Verbum abbreviatum*, I, 7, l.156, éd. Monique BOUTRY, Turnhout, 2004, p. 51. Traduction : « Ils pèchent et s'écartent du commandement du Seigneur ceux qui entrelacent les paroles cadencées et les discours fardés et déguisés dans le sermon du Seigneur. »

« *Praedicatio enim in se, non debet habere verba scurrilia, vel puerilia, vel rhythmorum melodias et consonantias metrorum, quae potius fiunt ad aures demulcendas, quam ad animum instruendum, quae praedicatio theatralis est et mimica, et ideo omnifarie contemnenda, de tali pradicacione dicitur a propheta : Caupones vestri miscent aquam vino (Isa. I).* ¹⁰⁶»

Les *rhythmorum melodias* et les *consonantias metrorum* sont à bannir du discours chrétien. Il s'agit probablement de passages influencés par la prose rimée, ou encore la citation de vers. Les réserves sont identiques pour la gestuelle et la théâtralité dont peut user un prédicateur pour s'accorder les faveurs et l'attention d'une foule. Ici aussi, c'est la mesure qui est recommandée. Tout excès théâtral est considéré comme efféminé ou puéril. Cela ne peut être que le fait de l'acteur ou du jongleur et non celui d'un homme de Dieu.

La mise en garde a beau être un héritage d'une tradition rhétorique qui exalte la mesure, le propos n'en dénonce pas moins une tendance qui devait être réelle. Il suffit pour s'en convaincre de lire les sermons qu'Alain de Lille donne comme modèle dans sa *Summa de arte praedicatoria*. Lui-même, après avoir dénoncé l'usage des *colores*, s'adonne au plaisir des mots et des sons¹⁰⁷. Quelle est donc la part d'hypocrisie ou de cliché dans ses recommandations préalables ? Cette attitude révèle une profonde interrogation sur la nature du discours chrétien et son rapport à la rhétorique. La marge de manœuvre du prédicateur entre le modèle christique et les impératifs de la conviction est étroite et se fait sentir dans les traités et les sermons¹⁰⁸. Il faut donc comprendre l'attitude des prédicateurs qui ne manquent pas de rappeler la supériorité de leur mission et la provenance divine de leur inspiration. Cette tendance à l'autojustification tend d'ailleurs à s'effacer au cours du XIII^e siècle, preuve que les aspects techniques et la nécessité de rendre les sermons efficaces ont pris le pas sur la dimension métaphysique.

C'est au début du sermon, au moment où le prédicateur annonce le plan de son discours en appliquant différents procédés de la *divisio*, que se concentrent volontiers les techniques qui évoquent le *rithmus*. Pour annoncer les parties qui constitueront le

¹⁰⁶ ALAIN de LILLE, *PL* 210, col 112. Traduction : « La prédication n'admet pas les mots bouffons ou enfantins, ni les mélodies des rythmes, ni les consonances des mètres qui ont pour effet de charmer les oreilles bien plus que d'éclairer l'esprit ; une prédication comme celle-là tient du théâtre et du mime, et conséquemment est digne de tout mépris. D'une telle prédication, le prophète a dit : vos aubergistes mélangent le vin et l'eau (Isaïe). »

¹⁰⁷ Michel ZINK, « La rhétorique honteuse et la convention du sermon *ad status* à travers la *Summa de arte praedicatoria* d'Alain de Lille », *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps. Actes du colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, 1980, p. 171-185.

¹⁰⁸ Franco MORENZONI, « Parole du prédicateur et inspiration divine d'après les *Artes praedicandi* », *La parole du prédicateur...*, *op. cit.*, p. 271-290.

développement, l'orateur utilise certaines figures telles que le *similiter cadens*, assimilable à la rime des poésies rythmiques, l'anaphore puisque la formulation de présentation de chacune des parties est volontairement identique, différentes formes de l'*annominatio* qui permet de passer subtilement d'une partie à l'autre¹⁰⁹. Le sermon universitaire qui procède par division du thème a tout intérêt à marquer avec vigueur, voire même à scander, la démarche argumentative envisagée par l'orateur. L'utilisation d'une langue rythmée à ce moment clé révèle les intentions de clarification de la forme, nécessaire à la bonne compréhension du discours à l'audition. L'annonce du plan ainsi formulée est également facilement mémorisable pour le prédicateur mais aussi pour l'auditeur qui peut y revenir dans le cours du sermon, pour se repérer dans l'architecture de l'ensemble. Cette technique se rencontre également au cours du développement quand sont annoncées les parties de la *distinctio* qui consiste à exploiter les différents sens d'un même terme.

La langue rythmique n'est pas utilisée dans ces seuls passages techniques. Elle peut imprégner en plus ou moins grande proportion, l'ensemble des développements. La langue des sermons est-elle celle que nous transmettent les manuscrits ? Il est difficile de se faire une idée précise en terme de style de la langue des prédicateurs, pour les raisons inhérentes aux sources qui ont été rappelées. Cependant, on peut imaginer que les sermons écrits pour passer à la postérité ne possèdent pas la fraîcheur de la performance orale mais témoignent certainement de ce que les prédicateurs considéraient comme une langue idéale pour la transmission du message biblique. À titre d'exemple, observons de passage emprunté au sermon sur le psaume 136, verset 4 (*Quomodo cantabimus canticum domino in terra aliena*) des *Distinctiones super Psalterium*, édité dans le volume d'annexes. La disposition du texte est ici modifiée de manière à faire ressortir les figures de répétition et la hiérarchisation des incises :

¹⁰⁹ Voir par exemple le début du sermon *Quomodo cantabimus* édité en annexes.

« Quam diu autem anima est in statu gratiae in se habet quasi musicam harmoniam.

*Ubi est concordia,
est quaedam diversitas
et quaedam unitas.*

*Ubi est sola unitas vocum
non est concordia,
ut in cantilena cuculi.*

*Ubi etiam est pura diversitas
ita quod nulla proportione iungunt se voces,
non est concordia.*

Quando ergo tam diversa quem sunt corpus et anima,
ad idem conveniunt :
idem quaerunt,
idem diligunt :
concordia est. »

L'harmonie musicale symbolise ici l'équilibre des contraires que sont l'unité et la diversité (encadrés dans l'exemple). L'unité monodique du chant du coucou n'est pas harmonieuse, de même que le désordre des voix superposées sans proportion d'une polyphonie. Il faut que les extrêmes joignent leurs efforts vers un même but pour que l'âme trouve la grâce, fragile équilibre des contraires. Est-ce un hasard si, au moment d'utiliser la musique comme métaphore, Philippe le Chancelier emploie une langue si musicale ? Les mots mettent en place un maillage large, dans lequel prennent place les arguments. Les répétitions des mots *unitas*, *diversitas*, l'anaphore de *Ubi est* et la reprise de *non est concordia* à la manière d'un refrain qui se transforme en *concordia est* lors de sa dernière apparition, sont les éléments qui construisent ce quadrillage sonore et discursif. À plus petite échelle, les rythmes et les répétitions forment des unités fortes qui renforcent la cohérence de l'ensemble.

Les figures sont utilisées tant pour assurer la clarification du discours que pour le plaisir de la virtuosité de la langue. Malgré toutes précautions rappelées plus haut, cette dimension ornementale n'est pas écartée par le prédicateur. Comment comprendre autrement ce passage du sermon prononcé pour contester l'élection de Guillaume d'Auvergne à l'évêché de Paris sur le thème *Mulier amicta sole, luna sub pedibus eius...* (Ap. 12, 1-2) :

« Et hec duplex intelligi solet sicut et hec : Isti vident se, iste videt illum, ille videt istum, vel : iste videt seipsum, ille videt seipsum. Ita et hec : Ista amant se. Et licet duplex, tamen in unico sensu vera est. Non enim in veritate, quicquid simulet, iste amat illum nec ille istum, sed potius seipsum, quia quicquid facit vel dicit de illo, propter se facit. Effusiones votorum. Quidam enim vota sua vere effundunt, dum maliciose et studiose consensum suum produunt ita, quod ipsi nichil

faciunt nec alios per subtractionem consensus sui aliquid facere permittunt nec ipsi intrant nec alios intrare permittunt [...] ¹¹⁰ »

Le miroitement des pronoms n'a certainement d'autre objectif que d'impressionner et d'amuser. Ils sont à profusion, tout comme les votes que le prédicateur dénonce. La dynamique des mots courts aux sonorités répétitives donne à ce passage une énergie et un rythme qui le différencient du reste du discours. La saturation passagère d'effets verbaux sonores résulte probablement d'une stratégie rhétorique à l'échelle de l'ensemble du texte ; il attire l'attention, étonne et active une écoute attentive. Ce passage intervient en effet dans la deuxième partie du sermon tout comme certains effets mélodiques des conduits moraux, *climax* ménagés dans la seconde moitié de la composition.

Les *artes praedicandi* du XIII^e siècle n'enseignent pas comment composer de tels passages. Peut-être laissent-ils aux *artes poeticae* le soin de développer l'art de l'ornementation du discours. Quoi qu'il en soit, les prédicateurs formés à l'Université et dans les écoles aux arts du *trivium* ont lu et appris à imiter les poètes. Le savoir-faire de Philippe le Chancelier en la matière, tant dans les sermons que dans les conduits, témoigne de ses compétences rhétoriques et de son application réfléchie à différents domaines du discours. L'utilisation de l'ornementation résulte généralement d'une intention stratégique liée à la persuasion. Pour convaincre, l'orateur doit d'abord séduire. Il faut attendre les traités de prédication XIV^e siècle pour que soient admis les *colores*, les rythmes et le *cursus* parmi les connaissances jugées utiles pour la fabrication des sermons¹¹¹. Jean de Chalons, abbé de Pontigny vers 1372, renvoie à Cicéron et à un certain Geoffroy (de Vinsauf ?) pour apprendre comment faire des rythmes¹¹². Les règles du *cursus* sont expliquées de manière à rendre le sermon plus agréable à l'auditeur.

La finalité de l'emploi des procédés poétiques dans la prédication comme dans les conduits n'est pas uniquement décorative. Les intentions stratégiques dépassent

¹¹⁰ Niklaus WICKI, « Philipp der Kanzler und die Pariser Bischofswahl von 1227/1228 », *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, V (1958), p. 325. Ce passage est un développement sur la fin de la citation du verset « *In novissimis diebus stabunt tempora periculosa et erunt homines seipsos amantes* » (II Tim, 3, 1-2).

¹¹¹ Thomas M. CHARLAND, *Artes praedicandi, contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, 1936. Le chapitre XIII du traité de l'universitaire anglais de Robert de Basevorn (1322) est consacré à la louange des *colores* pour rendre le discours plus plaisant. Franco MORENZONI, *Des écoles aux paroisses. Thomas de Chobham et la promotion de la prédication au début du XIII^e siècle*, Paris, 1995, p. 192-193.

¹¹² JEAN de CHALONS, *De arte predicandi ab abbate Pontigniacensi*, ms. Troyes 1392, f° 1-16.

celles de la simple séduction de l'ouïe. Élément primordial dans le cadre d'une transmission orale, elles participent à l'intelligibilité du discours. La trame sonore des récurrences de structures grammaticales, de mots ou de terminaisons organise un réceptacle intelligent pour le message moral. Si le prédicateur, par correction à l'égard du caractère sacré de sa mission, doit se montrer raisonnable et n'en faire usage que dans les moments où cette rhétorique de l'*elocutio* n'est vraiment utile, il se trouve libéré de ces contraintes éthiques lorsqu'il compose le texte d'un conduit. Cela peut apporter un élément d'explication au fait que certains des conduits moralisateurs sont d'une extraordinaire difficulté et semblent passer à côté de l'impératif de communication. Le poète-compositeur œuvre aussi pour son plaisir propre. Il peut manipuler à loisir la structure, jouer avec la langue et expérimenter divers procédés de mise en forme sonore, sans se préoccuper immédiatement de la réception et de l'efficacité de son œuvre comme c'est le cas lorsqu'il compose un sermon.

2.2.4. Les techniques empruntées à la *dilatatio*

Le message véhiculé par le texte est organisé en accord avec les proportions du discours concerné : le prédicateur inscrit son sermon dans une logique d'explication et d'enseignement, alors que l'auteur du conduit va plus à l'essentiel et fait tenir son discours dans les limites d'une forme courte et encadrée par des contraintes qui sont celles de la poésie rythmique. Malgré ces différences fondamentales, nous avons constaté que certains passages des conduits moraux se modèlent selon des habitudes argumentatives propres à la pratique de la prédication.

À l'inverse des *artes poeticae*, les *artes praedicandi* de la première période s'intéressent très peu à l'*elocutio* et leur réserve à cet égard est hautement significative. La *dispositio* n'est pas non plus très commentée. En revanche, ils se préoccupent plus longuement des différentes manières de développer le discours, la *dilatatio*, techniques qui participent pleinement de l'*inventio*. Guillaume d'Auvergne par exemple, dans son petit manuel de prédication, explique les différentes manières de développer le sermon¹¹³, principalement en organisant les arguments selon différents procédés.

¹¹³ GUILLAUME d'Auvergne, *Ars praedicandi*, éd. Alphonse DE POORTER, « Un manuel de prédication médiévale : Le ms. 97 de Bruges », *Revue néo-scholastique de philosophie*, XXV (1923), p. 192-209 ; Marianne G. BRISCOE, *Artes praedicandi, Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, 1992, p. 30

Certains de ces conseils sont liés aux thèmes auxquels il faut rattacher la citation pour faire acte d'édification morale, d'autres aux qualités que le prédicateur doit développer, tandis que d'autres présentent certaines techniques utiles pour développer le corps du sermon, quel qu'en soit le sujet. La *dilatatio* ou l'enrichissement du texte doit en effet partir de la notion ou du mot à expliquer pour lui appliquer un traitement qui en dévoile la richesse du sens. Cette méthode aboutit généralement à l'exposition de plusieurs divisions, parties et sous-parties très organisées, à la manière d'un quadrillage signifiant. L'exploitation du sens des mots et de la polysémie est une démarche propre à l'exégèse. Dans le cadre de la prédication et d'un discours oral, elle doit prendre des formes très structurées, aboutissant à une classification hiérarchique du sens et de la leçon à en retenir, de manière à être comprise de l'auditoire et lui être utile. Cette méthode, artificielle par certains aspects, n'est pas transposable dans la composition poétique, tant elle est spécifique et adaptée aux modalités de la prédication. Cependant, il est possible, comme vont le montrer les exemples qui vont suivre, d'observer que certaines manières de faire ou de construire le discours gagnent, par certains aspects, les savoir-faire mis en œuvre pour l'élaboration des conduits. Observons la cinquième strophe de *Fontis in rivulum* (n°2) :

*A recto claudicant
trium aspectibus.
 vel sancta publicant
 emptorum manibus.
 vel ea vendicant
 suis nepotibus.
 vel quibus supplicant
 cedunt principibus.*

La succession des reproches adressés aux prélats est clairement annoncée : *trium aspectibus*. Chacun est introduit par *vel*, utilisant l'anaphore pour exprimer la forme de la pensée. L'organisation des rimes selon un schéma croisé de deux terminaisons souligne davantage la progression de l'argumentation en trois points. Cette strophe pourrait parfaitement tenir lieu d'annonce de plan dans le développement d'un passage de sermon sur la simonie. Le poète est donc ici influencé par des structures mentales et des habitudes qui sont celles du prédicateur. Une construction aussi rigoureuse est certes exceptionnelle dans le corpus des conduits moraux de Philippe le Chancelier, mais elle laisse entrevoir comment les habitudes propres à un genre de discours peuvent se décliner dans un autre. A priori, les conduits ne nécessitent pas de faire appel à des méthodes argumentatives. La persuasion passe effectivement par d'autres voies. Un tel

affleurement ponctuel montre la perméabilité des types de discours, surtout lorsqu'ils évoluent dans le même registre : même thème, même public, même objectif.

Dans les sermons, l'organisation claire des arguments est un élément primordial de l'entreprise de conviction. La prononciation orale nécessite que le discours soit régulièrement balisé pour que l'auditeur puisse se repérer dans la structure qui lui a été annoncée. Le prédicateur veille donc à ce que les parties soient clairement perceptibles à l'oreille et insiste rigoureusement sur les signaux qui guideront son auditoire. Il dénombre méticuleusement ses parties, prend soin de ménager des transitions entre chacune d'entre elles, signale le passage à un autre terme du thème ou à un autre argument. Le temps de l'audition est donc partagé en étapes claires que l'auditeur reconnaît et sur lesquelles s'organise la pensée. La préoccupation d'une architecture rhétorique ferme est donc commune aux deux types de discours que sont les conduits et les sermons. L'organisation du conduit en strophes correspond aussi parfois à une progression argumentative. Le texte et surtout la mélodie (*caudae* et cadences) concourent à mettre en place un nombre important de repères pour que l'auditeur identifie et suive au fur et à mesure la structure et la succession des strophes, que celles-ci soient répétitives ou non. Or la progression des parties, quel que soit le discours, va souvent de pair avec la hiérarchisation des arguments. Les étapes se succèdent et empruntent un chemin qui doit mener du plus simple ou évident, vers l'exploitation la plus profonde du sujet. Les méthodes de l'exégèse biblique qui sont à l'usage dans les commentaires et les gloses imposent leur démarche aux sermons dans la manière d'extraire du texte (le thème) des arguments et de les ordonner. Le sens littéral, proche du texte et des mots, doit être suivi et complété du sens spirituel qui tend à révéler les aspects les plus profonds du mystère chrétien¹¹⁴. Dans les écoles du XII^e et du XIII^e siècle, ces méthodes sont appliquées de manière plus systématique et la formalisation des « quatre sens de l'écriture » (littéral, allégorique, tropologique, anagogique) devient une démarche commune¹¹⁵. Les conduits moraux semblent avoir hérité de certains aspects de ces manières de construire la pensée. L'exploitation du sens littéral n'est pas développé, bien que l'on trouve une allusion à l'interprétation étymologique très courante du mot *homo* à la strophe 3 de *Cum sit omnis caro fenum* (*Homo dictus es ab*

¹¹⁴ Gilbert DAHAN, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval*, Paris, 1999.

¹¹⁵ Henri de LUBAC, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, 4 vol., Paris, 1959.

humo) et de nouveau dans le refrain (vers 3 : *qui de terra sumeris*). En revanche, le développement de l'aspect spirituel constitue l'essentiel du contenu des conduits. Le niveau tropologique est bien entendu le plus développé dans la mesure où ces conduits sont consacrés à la moralisation. La progression vers le sens anagogique termine plusieurs conduits moraux. L'évocation des fins dernières et de la nature mystique du Salut sont souvent l'objet de plusieurs vers ou d'une strophe entière :

Tableau 17 : L'évocation du Jugement dernier dans les conduits moraux

Incipit	Strophes ou vers concernés
2. <i>Fontis in rivulum</i>	Strophe V
3. <i>Ad cor tuum revertere</i>	Strophe 4
4. <i>Quid ultra tibi facere</i>	Strophes 7 et 8 (supplémentaires dans Da)
7. <i>Ve mundo a scandalis</i>	Strophe 6
9. <i>O labilis sortis</i>	Strophe 5
12. <i>Bonum est confidere</i>	Seconde moitié de la strophe 2
13. <i>Homo vide que pro te patior</i>	Strophe 2 vers 8, strophe 3, vers 4
14. <i>Nitimur in vetitum</i>	Strophe 5
16. <i>O mens cogita</i>	Strophe 9
19. <i>Suspirat spiritus</i>	Strophe 6, 7 et 8

On remarque que ces passages se situent dans la grande majorité des cas à la fin du conduit. Pour le prédicateur, de tels développements sur le Salut relèvent du rudiment des connaissances nécessaires à la fabrication du discours et à l'élaboration de l'argumentation. Parmi les procédés présentés par Guillaume d'Auvergne dans son *Ars praedicandi*, on trouve effectivement : *unius ad aliud consecutio* (chapitre 6, aller vers la conclusion logique d'une situation ou condition, généralement le Salut ou la damnation) et quelques chapitres plus loin, *gaudiorum promissio* (chapitre 10, promettre le Salut) et *et ponarum comminatio* (chapitre 11 : et menacer de la damnation)¹¹⁶. Exégèse, prédication et poésie latine empruntent donc, se ce point, des modalités similaires.

Le prédicateur peut utiliser l'illustration narrative ou *exemplum* pour séduire et divertir tout en poursuivant l'édification de l'auditoire¹¹⁷. La stratégie de l'orateur est

¹¹⁶ GUILLAUME d'Auvergne, *Ars praedicandi*, éd. Alphonse DE POORTER, *op. cit.*

¹¹⁷ Claude BREMOND, Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT, *L'« exemplum », Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, 1982.

d'éviter la lassitude et, par là même, de fournir une image du contenu moral présenté sous une forme plus concrète donc plus facile à mémoriser pour un public simple. Ces passages doivent intervenir à la fin du discours, au moment où l'attention est la plus fragile et où l'orateur place de manière privilégiée ce que la mémoire gardera le mieux. Nous avons relevé dans certains conduits l'intégration d'éléments narratifs, toujours dans les strophes finales. Il ne s'agit pas là d'*exempla* dans la mesure où ces passages ne racontent pas des histoires édifiantes issues du quotidien. Ces incursions narratives sont empruntées à la Bible et à ses paraboles : les vierges sages et folles dans *Ad cor tuum revertere* (n°3), l'exemple de Lazare dans *Quid ultra tibi facere* (n°4), l'histoire d'Agar et Sara dans *Suspirat spiritus*(n°19). La référence narrative peut aussi provenir de la culture classique, comme dans *Quo me vertam nescio* (n°8) qui s'achève sur la présentation des personnages mythologiques Argus et Briare. L'évocation de ces éléments anecdotiques ne passe pas par la narration en bonne et due forme. Les histoires en questions ne sont pas contées, elles sont seulement suggérées, rappelées par quelques mots. Il est attendu que l'auditeur les connaisse et fasse lui-même le lien avec ce qui a précédé. Le conduit n'est pas le lieu de l'explication et du développement. L'intervention d'un exemple concret à la fin d'un discours est certes un procédé rhétorique qui n'est propre ni aux conduits ni aux sermons. Cependant, l'utilisation accrue de cette technique dans les sermons au moment même où Philippe le Chancelier construit ses conduits autorise à penser qu'il y a une identité de démarche qui nous informe un peu mieux sur les intentions et l'état d'esprit qui motivent certains aspects de la composition poético-musicale.

Pour les sermons, les citations sont l'origine et l'instrument. L'origine, car c'est à partir d'une citation que le discours est construit. Il est l'explication d'un verset et c'est ce qui légitime la prise de parole de l'orateur dans la liturgie ou ailleurs. Les citations sont également des instruments car elles sont utilisées tout au long du discours comme technique d'argumentation. Elles sont un des moyens de la *dilatatio*. L'accumulation des citations reliées à un sujet ou à une expression est une manière de justification car l'autorité scripturaire est une preuve de vérité. L'analyse des conduits moraux a signalé, à de nombreuses reprises, la présence de citations au début¹¹⁸ et au cours des textes. Nous avons déjà discuté de l'utilisation récurrente de citations en incipit et l'intérêt de ce procédé du point de vue rhétorique. Cependant, le rôle de ces

¹¹⁸ Voir tableau 15, p. 357.

références au texte biblique dans les conduits n'est pas identique à celui des sermons. La citation ne donne pas le sujet de l'ensemble du conduit comme elle le fait dans la prédication. Elle n'impose rien pour la construction du développement, sinon parfois la sonorité de la rime. Remarquons d'ailleurs que, dans les conduits, les citations sont souvent remaniées par rapport au texte d'origine, pour convenir à la forme qui est celle du poème. Intégrée au cours du texte, la citation n'a pas valeur d'argument puisque la citation n'est pas l'objectif du conduit. Ces compositions ne sont pas non plus les premiers textes poétiques à faire usage de citations. Le texte biblique effleure périodiquement par un mot ou une expression dans bien d'autres répertoires. Le langage biblique irrigue l'ensemble de la production poétique médiévale. Dans les conduits, nous avons néanmoins pu observer un fonctionnement emprunté aux techniques de la prédication, celui des *concordanciae*. Le développement d'un passage et d'un enchaînement de citations par l'usage des concordances est un procédé bien connu des prédicateurs. Les *artes praedicandi* le recommandent et des outils pour en simplifier l'usage apparaissent au cours du XIII^e siècle, sous forme de recueils. À chaque mot sont associés tous les versets qui le contiennent. Il est ainsi plus rapide et moins exigeant pour la mémoire, de construire un réseau dont les citations sont la trame et justifient l'authenticité des arguments. Tous les conduits ne sont pas tissés de citations en réseau. Lorsque cela est le cas, le procédé pose question : s'agit-il d'une subtilité à l'intention de l'auditoire qui connaît lui aussi les chaînes que l'on peut dérouler à partir des citations, comme un clin d'œil de l'auteur à ses semblables¹¹⁹ ? S'agit-il de textes développés pour mettre en œuvre des réseaux et en faciliter l'apprentissage¹²⁰ ? S'agit-il enfin d'un réflexe de construction du discours, que l'auteur applique sans même y penser tellement son langage en est pétri ? La réponse à apporter est probablement différente selon les conduits.

Si la fonction des citations dans les compositions morales n'est pas identique à celle des sermons, il faut cependant rappeler que, par ces références et l'affleurement régulier du texte biblique, le poète comme prédicateur cherche à légitimer et élever son discours. La Bible est un langage idéal, le Verbe par excellence, un modèle et une

¹¹⁹ Dans *Cum sit omnis caro fenum* (n°18), le réseau est tellement connu qu'il ne peut être ignoré d'un auditoire clérical, même peu savant.

¹²⁰ C'est une hypothèse que nous avons proposée à propos d'un conduit à l'attribution incertaine à Philippe le Chancelier, *Clavus clavo retunditur*. Voir Anne-Zoé RILLON, « Entre conduits et sermons, variation autour de l'image du *christi clavus* chez Philippe le Chancelier », *Revue Mabillon*, XVIII (2008).

source d'inspiration inépuisable. Son texte constitue la trame du discours, comme elle est celle de la pensée d'un homme d'Église.

2.3 Les conduits et leur(s) public(s)

La rhétorique des sermons, bien qu'elle s'en défende souvent, a des objectifs fonctionnels voire utilitaires. Les perspectives de la « Parole nouvelle » du XIII^e siècle en matière de prédication sont tournées vers la communication. Le Verbe divin est commenté, expliqué et condensé de manière à ce que les fidèles y trouvent ce qui est utile pour leur propre vie. Le message et les mots qui le portent doivent donc être adaptés aux caractéristiques des fidèles visés. Le prédicateur ne s'adresse pas de la même manière aux clercs et aux laïcs et, parmi ces derniers, les distinctions d'ordre sociologique se mettent en place pour affiner l'efficacité de la leçon morale. Ce sont les sermons que l'on dit *ad status*, c'est-à-dire composés selon l'état de ceux à qui ils sont destinés¹²¹. Les conseils prodigués par les *artes praedicandi* ne sont pas très loquaces en la matière et reprennent tous, à peu de choses près, les mêmes conseils. Le prédicateur doit adapter ses exemples, ses comparaisons et certains aspects de son vocabulaire aux circonstances : les conditions dans lesquelles il parle, la composition de son public et son état. La forme du sermon et la démarche restent inchangées quel que soit le niveau de l'auditoire¹²².

Certains manuscrits des *sermones festuales* de Philippe le Chancelier comportent des rubriques qui informent sur les circonstances. On apprend ainsi qu'il a prononcé des sermons devant des assemblées diversifiées, en français et en latin. Il a donc été confronté à la nécessité d'adapter son discours pour se rendre accessible à tous types de public. Il n'hésite pas à traduire des termes en langue vulgaire, à citer des

¹²¹ Carolyn MUESSIG, « Audience and Preacher: *Ad Status* Sermons and Social Classification », *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, éd. Carolyn MUESSIG, Leiden-Boston-Cologne, 2002, p. 255-276.

¹²² THOMAS de CHOBHAM, *Summa de arte praedicandi*, éd. Franco MORENZONI, Turnhout, 1988, p. 276 : « *Item notandum quod ars inueniendi uarianda est in predicatione multipliciter circa narrationes et parabolis inueniendas, scilicet tum secundum personas, tum secundum ipsa res. Secundum personas multipliciter, quia aliter predicandum est paruulis, aliter maioribus. Et alia predicanda sunt principibus et uiris militaribus, alia ciuibus, alia liberis, alia seruis, alia mulieribus, alia clericis.* » Traduction : « Il faut noter que l'invention, dans la prédication, doit être diverse et variée, selon les personnes et les matières elles-mêmes ; selon les personnes, car c'est une chose de faire la prédication aux pauvres, et c'en est une autre d'en faire aux gens importants. Et il faut faire des prédications différentes aux princes et aux soldats, aux citoyens, aux enfants, aux serfs, aux femmes, aux clercs. »

proverbes populaires de manière à parler la même « langue » que ceux qui l'écourent. Cette adaptation est bien d'ordre rhétorique car elle est, d'une part, un des préceptes les plus couramment répétés par les manuels, et parce que, d'autre part, elle utilise ses propres moyens pour agir à cette simplification ou complexification, selon les cas. La recherche d'une virtuosité langagière et argumentative produit des sermons à destination de ceux qui peuvent en saisir la qualité. Pour le peuple, il faut du concret, des images qui marquent l'imagination, des divisions claires et une langue simple. L'utilisation de la rhétorique des conduits est, elle aussi, très variable. Peut-elle être interprétée de la même manière, à savoir qu'elle change en fonction des « attentes » du public et des intentions communicatives du poète-compositeur ?

On ne connaît pas les circonstances pour lesquelles les conduits de l'époque de Notre-Dame étaient composés. Ils ne font pas partie de la liturgie au sens strict, bien que certains aient pu prendre place dans des offices exceptionnels ou dans ses parties marginales¹²³. On ne sait donc rien de précis de ceux qui écoutaient les conduits ni quelles étaient leurs dispositions d'esprit et leurs conditions d'écoute. Il existe cependant quelques éléments sur lesquels on peut s'appuyer. La langue latine est un média assez discriminatoire. Les conduits s'adressent de toute évidence aux lettrés au sens large. Des traductions françaises ont pu être diffusées. Il nous en est parvenu un exemple : le conduit *Quisquis cordis et oculi* et sa traduction *Li cuer se vait de l'ueil plaignant*¹²⁴. Cet exemple de traduction montre qu'il a été envisagé de mettre une composition latine à disposition d'un public plus large. Malgré cela, les conduits latins tels qu'ils nous sont parvenus ne peuvent être compris que par des Hommes qui parlent latin et sont passés par les écoles.

Les manuscrits et leur usage peuvent aussi fournir des indices de l'audience des conduits moraux. Les sources du corpus mènent vers des pistes diverses : le manuscrit de Florence nous conduit dans l'entourage du pouvoir royal et ecclésiastique de Louis IX et de la Sainte-Chapelle ; LoB semble avoir appartenu à une famille cultivée du Nord de la France ; le manuscrit Sab fait état de la diffusion du corpus chez les dominicains

¹²³ Voir dans la première partie (p. 100) les remarques à propos des compositions liturgiques et historiques.

¹²⁴ Les deux versions les plus complètes de *Quisquis cordis et oculi* sont dans les manuscrits LoB f°24v et Paris, BnF lat. 8433, f°46. On trouve des versions incomplètes dans F, f°437v et Sab, f°140v. La version française est copiée dans deux manuscrits de chansons de trouvères : le chansonnier de Clairambault (Paris, BnF n. a. fr. 1050, f°191v, attribution à Philippe le Chancelier) et le chansonnier de Cangé (Paris, BnF fr.847, f°181). Le texte français est édité par Paul MEYER, dans « Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe », *Romania*, I (1972), p. 190-215, d'après le manuscrit de Cangé.

de Paris. Des sources telles que les *Carmina Burana* et, plus tardivement, le *Roman de Fauvel* élargissent encore davantage le rayonnement géographique et temporel des conduits. Rappelons aussi que les textes ont circulé dans le milieu franciscain, comme en témoigne l'admiration que leur voue le frère Salimbene dans ses *Cronica*. Les textes de Philippe le Chancelier sont encore transmis dans des sources tardives de collections de poésies pieuses, jusqu'à être mis en polyphonie par Roland de Lassus¹²⁵. Ce large rayonnement semble impliquer un très vif succès dès la création et une intense diffusion. Toutes ces sources nous ramènent pourtant à un milieu proche de l'Église. Il ne s'agit pas néanmoins d'un milieu strictement clérical comme le montre le peu d'incidences des compositions du Chancelier avec la liturgie au sens strict. Il s'agit des intellectuels formés dans les écoles, qui, s'ils sont clercs et souvent dotés d'une charge ecclésiastique, n'en sont pas moins des hommes et parfois de pécheurs. N'oublions pas que Paris est peuplé d'étudiants qui, s'ils ne sont pas encore de grands intellectuels et mènent une vie dissolue pour certains, connaissent le latin et ont reçu l'éducation biblique qu'exige la compréhension des références et citations dont sont tissés les conduits. Ils ont également une très grande pratique de la liturgie. Les formules mélodiques et les clichés du langage monodique sont profondément ancrés dans leur mémoire musicale.

Que nous disent les textes des conduits moraux de leurs propres auditeurs ? On peut clairement y distinguer deux catégories : d'une part les prélats et d'autre part un public plus large désigné par le terme général et universel de *Homo*. Les textes adressés aux prélats protestent contre leur comportement et dénoncent la somme de leurs péchés, alors qu'ils devraient prêcher par l'exemple. Ce sont généralement les hautes sphères du pouvoir qui sont dénigrées, parfois même le pape. L'ambition misérable des plus petits est aussi souvent dénoncée. Philippe le Chancelier décrit ici ce qu'il observe dans le milieu ecclésiastique parisien qui est le sien, ce à quoi il assiste et dont il souffre. Pour la seconde catégorie, c'est à l'humanité entière que le poète s'adresse, l'Homme dans sa condition de pécheur. Les foules parisiennes estudiantines peuvent probablement reconnaître leurs fautes et leur comportement insouciant de l'avenir dans ce que blâment les textes des conduits. La plupart de ces textes empruntent à la tradition déjà longue du

¹²⁵ Il s'agit du texte de *Homo vide que pro te patior* (n°13), dernière pièce des *Lagrima di San Pietro*.

*contemptus mundi*¹²⁶. Les productions littéraires du *contemptus mundi* s'inscrivent dans une communauté de pensée à vocation moralisatrice. Le thème est évoqué à de nombreuses reprises dans les différents livres de la Bible dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament¹²⁷. Il est également un héritage de la poésie antique. Le commentaire et le développement de ces passages où le désenchantement et le pessimisme sont l'expression de la difficulté de la vie terrestre mettent en place un réseau de lieux communs et d'images. Le contexte d'élaboration de ces textes a longtemps été monastique puisque ce mépris est à l'origine du retrait du monde choisi par les moines. Pour les séculiers, le monde est aussi ce contre quoi ils doivent protéger les fidèles. On y fait souvent l'énumération et la description des vices qui guettent l'Homme dans le monde. Ce combat justifie le sacerdoce des prêtres et nourrit abondamment la pastorale et l'enseignement¹²⁸. L'étude de la diffusion de ce thème aux différentes périodes du Moyen Âge fait éclater les limites des genres littéraires et philosophiques. Les productions littéraires qui en émanent prennent des formes et des proportions variées, comme les traités (Innocent III, Hugues de Saint-Victor¹²⁹) ou les longs poèmes versifiés (saint Anselme, Bernard de Morlaix¹³⁰). S'il est le produit d'une spiritualité monastique déjà ancienne, le thème du mépris du monde rencontre un regain d'intérêt au début du XIII^e siècle. La contribution véhémement de Lotario di Segni, futur pape Innocent III au genre du *contemptus mundi*¹³¹, probablement récente au moment

¹²⁶ Jean DELUMEAU, *Le péché et la peur, la culpabilisation en Occident XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1983, chapitre I « Le mépris du monde et de l'homme », p.15 sq. La mise en évidence d'un thème littéraire essentiel au discours chrétien et parcourant toute la période médiévale, est réalisée par Robert BULTOT dans de nombreux articles. La synthèse conséquente est à lire dans *La doctrine du mépris du monde en Occident*, Louvain, 1963.

¹²⁷ Par exemple dans l'Ancien Testament, Job, 14, 1-22 (*Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, repletur multis miseriis*) et dans le Nouveau Testament, I Cor, 7, 29-31 (*Hoc itaque dico, fratres : tempus breve est. Reliquum est, ut et qui habent uxores, tamquam non habentes sint. Et qui flent, tamquam non flentes, et qui gaudent, tamquam non gaudentes, et qui emunt, tamquam non possidentes, et qui utuntur hoc mundo tamquam non utantur : praeterit enim figura huius mundi.*)

¹²⁸ Robert BULTOT, *La Chartula et l'enseignement du mépris du monde dans les écoles et les universités médiévales*, Spoleto, 1967.

¹²⁹ INNOCENT III, *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae*, PL 217 col. 701, HUGUES de SAINT-VICTOR, *De vanitate mundi*, PL 176 col.703.

¹³⁰ ANSELME de CANTERBURY, *Carmen de contemptu mundi*, PL 158 col.687, BERNARD de MORLAIX, *De contemptu mundi* (Ronald PEPIN, (éd.) *Scorn for the World, Bernard of Cluny's De Contemptu Mundi : the Latin Text with English Translation and Introduction*, East Lansing, 1991).

¹³¹ Dès le début du traité, on peut lire, au chapitre « *De miseria hominis* » : « *Consideraverim ergo cum lacrimis de quo factus est homo, quid faciat homo, quid futurus sit homo. Sane formatus est homo de terra, conceptus in culpa, natus ad penam. Agit prava que non licent, turpia que non decent, vana que non expediunt. [...] Formatus est homo de pulvere, de luto, de cinere : quodque vilis est, de spurcissimo spermate. Conceptus in pruritu carnis, in fervere libidinis, in fetore luxurie: quodque deterius est, in labe peccati. Natus ad laborem, timorem, dolorem: quodque miserius est, ad mortem.* » (PL 217, col. 710). Le vocabulaire, les images et les références sont très proches des textes de conduits.

où Philippe compose ses conduits, montre l'actualité de cette préoccupation au début du XIII^e siècle. L'idéal moral du rejet du monde et de ses péchés fait partie intégrante du combat contre les vices mené par les intellectuels. L'enseignement moral des fidèles, la lutte contre l'hérésie sont les enjeux majeurs qui participent de l'affirmation d'un pouvoir séculier actif et puissant.

Comparées à cela, les proportions des conduits sont très réduites. En revanche, la mise en musique et les caractéristiques du *conductus* font de cette production une proposition intéressante pour enrichir la diffusion de ce thème porteur et peut être pour améliorer ou du moins chercher d'autres voies pour assurer son efficacité dans la grande entreprise de moralisation de la société médiévale. En tant que prédicateur, Philippe le Chancelier défend l'adoption de ce mépris comme un moyen de résister aux tentations du monde. Dans l'un de ses sermons modèles, il dit clairement :

« *Mundo debemus contemptum. Quia enim bona eius mutabilia sunt et transitoria, non permanent : quia vana sunt: non satiant nec implent nec substantant. quia mundana nec soluunt felicitatem quam spondent : et ideo vilia et abiicienda. Quis enim credit et amat hominem mutabilem et vanum et cotidie mendacem ?*¹³² »

Philippe le Chancelier affectionne particulièrement ce thème et utilise volontiers les images traditionnelles qui l'expriment dans ses conduits :

Tableau 18

Le thème du *contemptus mundi* dans les conduits moraux de Philippe le Chancelier

	Incipit	Exemple de vers	
9	<i>O labilis sortis humane status.</i>	Str.1 v.1-4 refrain	<i>O labilis sortis humane status / egreditur ut flos conteritur /et labitur homo labori natus. / flens oritur vivendo moritur. <i>Ha moriens vita luxu sopita/nos inficis fellitis condita.</i></i>
11	<i>Homo qui semper moreris</i>	Str.1 v.2-3 Str.2 v.1 Str.2 v.6-7	<i>qui diffuis quotidie / qui scis quod heri fueris Dic homo res instabilis <i>quid te dilectat fragilis / carnis et vitae vilitas.</i></i>

¹³² Sermon IX des *Distinctiones super Psalterium*, éd. Josse BADE, *op. cit.* Traduction : « Nous devons mépriser le monde. Car en effet ses biens sont changeants et transitoires et ne restent pas ; car ils sont vains ; ils n'apaisent ni ne rassasient ni ne sustentent. Car les mondanités ne dissolvent pas le bonheur mais ne le garantissent pas ; et pour cette raison elles sont viles et à rejeter. Qui en effet croit et aime un homme changeant et vain et menteur chaque jour ? »

13	<i>Homo vide que pro te patior</i>	Str.2 v.1-4	<i>Homo vide quid es et quid eris / flos es set cras favilla cineris / vas sordidum ut quid extolleris / mundi gazas dimitte miseris</i>
15	<i>Homo considera</i>	Str.1 v.2 Str.2 v.7-10	<i>qualis quam misera / sors vitae sit mortalis momentum est statere / dubius quantum manere / potes in prosperis / qui fenum es in flore.</i>
18	<i>Cum sit omnis caro fenum</i>	Str.1 v.5 Str.2 v.4-5 Str.3 v.2-3	<i>modo flos es sed verteris sicut umbra cum declinat / vita fugit et festinat cito transis quia fumo / similis effectus es</i>

On y retrouve la même expression de la fragilité de l'Homme et son état transitoire dans le monde. Ce sont néanmoins des images qui parlent avant tout à des hommes de culture ecclésiastique.

Si l'on s'en tient à ce que disent les textes des conduits, voici ce que l'on peut déduire de l'audience à qui ils sont destinés :

Tableau 19
Les conduits moraux et les indications de public

	Conduit	Locuteur identifié	Destinataire	Énonciation
1	<i>Homo natus ad laborem / tui status</i>	L'âme	Le pécheur	2 ^e pers. sg.
2	<i>Fontis in rivulum</i>		Les prélats	3 ^e pers. pl.
3	<i>Ad cor tuum revertere</i>		L'Homme pécheur et sa condition de mortel	2 ^e pers. sg.
4	<i>Quid ultra tibi facere</i>	Le Christ	Les prélats	2 ^e pers. sg. 3 ^e pers. pl. 2 ^e pers. pl.
5	<i>Vanitas vanitatum</i>		Les prélats : appel au choix de la pauvreté	2 ^e pers. sg.
6	<i>Excitere de pulvere</i>		L'Homme, le corps	2 ^e pers. sg.
7	<i>Ve mundo a scandalis</i>		Les prélats indignes au moment du Jugement dernier	3 ^e pers.
8	<i>Quo me vertam nescio</i>		Les prélats	1 ^e pers. sg. 3 ^e pers.
9	<i>O labilis sortis</i>		Le pécheur	2 ^e pers. sg.
10	<i>Quo vadis quo progredieris</i>	L'âme et le corps	Le pécheur	2 ^e pers. sg.
11	<i>Homo qui semper moreris</i>		L'Homme mortel	2 ^e pers. sg.
12	<i>Bonum est confidere</i>		Le pécheur ambitieux	2 ^e pers. sg.

13	<i>Homo vide que pro te patior</i>	Le Christ	Le pécheur	2 ^e pers. sg.
14	<i>Nitimur in vetitum</i>		Le pécheur	1 ^e pers. pl. 3 ^e pers. sg. 2 ^e pers. sg.
15	<i>Homo considera</i>		Le mortel	2 ^e pers. sg.
16	<i>O mens cogita</i>		Le mortel	2 ^e pers. sg.
17	<i>Veritas equitas</i>		Les prélats	3 ^e pers. sg.
18	<i>Cum sit omnis caro fenum</i>		Le mortel	2 ^e pers. sg.
19	<i>Suspirat spiritus</i>	L'âme	Le pécheur	1 ^e pers. sg. 2 ^e pers. sg.
20	<i>Homo natus ad laborem / et avis</i>		Le pécheur	2 ^e pers. sg.

Les deux catégories de public distinguées à la lecture des textes partagent le corpus des conduits moraux de Philippe le Chancelier en deux groupes : un groupe de 14 conduits adressés à un auditoire large (pécheur, mortel) et un autre de 6 compositions traitant uniquement du comportement des prélats. Comment les moyens linguistiques et musicaux sont-ils adaptés à ces deux groupes ?

On ne peut observer de tendance systématique ou schématique. Cependant, quelques observations incitent à poursuivre cette piste :

- les conduits les plus simples si l'on considère l'élaboration musicale sont tous adressés à un auditoire général.

- les formes poético-musicales les plus complexes sont majoritairement adressées à un auditoire clérical.

Entre ces deux extrêmes, oscille un certain nombre de compositions d'un niveau « moyen » qui nécessite que l'on affine les catégories proposées et redéfinisse les critères qui les distinguent.

Dans chacun des deux groupes « sociologiques » distingués à la lecture des textes, il est possible de former des sous-groupes, selon des critères stylistiques cette fois. L'adaptation du discours poético-musical au public semble être réelle, mais n'est ni uniforme ni schématique. Un même public peut susciter différents niveaux de discours, selon les circonstances ou des catégories sociales plus fines qui nous échappent dans le contenu du texte. Voici donc selon quels critères les textes peuvent être distingués et partagés en quatre groupes :

1^{er} groupe : Ce sont les conduits les plus simples, adressés à un auditoire large. Les textes et les mélodies sont tous caractérisés par la répétition d'un ou plusieurs éléments (motifs, phrases, refrains, strophes). La structure y apparaît clairement. Le langage mélodique est uniformément syllabique, sans *cauda*, et souvent très stéréotypé dans ses motifs et ses figures modales. La langue est simple, sans être raffinée, parfois un peu embrouillée car les effets sonores peuvent ponctuellement prendre le pas sur la clarté du message. Le thème du *contemptus mundi* est commun à tous ces conduits. Les citations bibliques ne sont pas complètement absentes mais elles sont empruntées à des passages connus et couramment cités.

Tableau 20
Les conduits moraux simples et adressés à un auditoire large

Incipit	Éléments qui justifient cette classification
9. <i>O labilis sortis</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Structure binaire - Refrain - Pas de mélismes - Répétitions à l'intérieur des strophes
13. <i>Homo vide que pro te patior</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Christ locuteur - Forme strophique - Une seule terminaison de rime par strophe - Langage mélodique syllabique et simple - Figures rhétoriques répétitives et oratoires dans le texte, soutenues par la musique
15. <i>Homo considera</i>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Contrafactum</i> d'une chanson vernaculaire pieuse - Forme strophique - Strophes longues et structure interne très organisée - Langage mélodique syllabique, simple et répétitif
16. <i>O mens cogita</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Structure binaire - Strophes et vers courts - Répétitions mélodiques à l'intérieur des strophes - Langue latine très simple
18. <i>Cum sit omnis caro fenum</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Strophique - Refrain - Langage mélodique très simple, syllabique. - Langue latine très simple
20. <i>Homo natus ad laborem / et avis</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Forme très courte, irrégulière - Langage mélodique syllabique sauf à la fin - Langue très simple

2^e groupe : Ces conduits s'adressent encore à un auditoire large, désigné par *Homo* et interpellé à la deuxième personne du singulier, mais le style poétique et musical est globalement plus complexe que dans les conduits du groupe précédent. La mélodie peut être mélismatique. Les références bibliques et classiques sont nombreuses et parfois mises en relation par un procédé de concordances implicites. Les références aux paraboles et aux personnages bibliques témoignent d'une solide connaissance des textes sacrés pour l'auteur comme pour de destinataire. Dans plusieurs conduits, le niveau de langue est élevé, plus proche des standards classiques. Contrairement au groupe précédent, la structure musicale est parfois continue et obéit au précepte rhétorique de la *diversitas*. Il y transparait les habitudes d'organisation et de hiérarchisation liées à la construction du discours. Ces compositions exigent une plus grande qualité d'écoute et de mémorisation.

Tableau 21
Les conduits moraux complexes adressés à un auditoire large

Incipit	Éléments qui justifient cette classification
1. <i>Homo natus ad laborem / tui status</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Strophes doubles et irrégulières - Langage mélodique très mélismatique, sans répétitions à l'intérieur des strophes - Figures rhétoriques abondantes - Contenu théologique sur le rôle de l'âme
3. <i>Ad cor tuum revertere</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Structure irrégulière et musique continue - Mélismes structurants - Finale modale peu affirmée - Parabole des vierges folles et sages
6. <i>Excutere de pulvere</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Strophique - Langage mélodique mélismatique de manière diffuse - Répétition mélodique ABAB au début de la strophe - Terminaisons des rimes identiques pour les trois strophes - Syntaxe parfois confuse - Nombreuses citations et concordances structurantes - Parabole du Fils prodigue
10. <i>Quo vadis quo progredieris</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Strophique - Strophes longues, structure interne diversifiée - figures poétiques abondantes - Langage peu mélismatique - Plan rhétorique dans la strophe (introduction, développement, conclusion) - Échange entre le corps et l'âme

11. <i>Homo qui semper moreris</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Structure binaire - Langage mélodique mélismatique ; <i>caudae</i> structurantes - Absence de répétition à l'intérieur des strophes
12. <i>Bonum est confidere</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Structure irrégulière et musique continue - Mélismes peu nombreux mais efficaces du point de vue de la rhétorique - Figures rhétoriques abondantes dans le texte et la mélodie - Nombreuses citations
14. <i>Nitimur in vetitum</i>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Contrafactum</i> d'une chanson profane - Forme strophique - Langage mélodique syllabique - Citations classiques et patristiques au début de chaque strophe ; parabole des vierges folles et sages
19. <i>Suspirat spiritus</i>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Contrafactum</i> d'une chanson profane - Forme strophique - Langage mélodique syllabique - Monologue de l'âme - Long développement sur l'histoire de Sara et Agar

3^e groupe : le poète s'attaque aux maux qui touchent aux mœurs des prélats. S'il ne s'adresse pas à eux toujours directement, c'est bien à leur intention que ces textes virulents sont composés. La mélodie, sans être simpliste, est conçue à des fins de communication et d'efficacité. L'organisation sonore et les jeux de structure touchent la composition à tous les niveaux comme un outil de clarification. Le rapport texte-musique déploie une rhétorique souvent subtile qui cherche à atteindre un public cultivé mais au comportement immoral. Ces compositions dégagent une forte énergie, un sentiment d'urgence. Philippe le Chancelier y engage une croisade contre les vices qu'il observe parmi ses semblables.

Tableau 22

Les conduits moraux simples adressés à un auditoire clérical

Incipit	Éléments qui justifient cette classification
4. <i>Quid ultra tibi facere</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Christ locuteur - Forme strophique - Terminaison des rimes identiques par couples de strophes - Langage mélodique syllabique et simple - Phrases mélodiques répétitives et structurées
5. <i>Vanitas vanitatum</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Forme strophique - Langage mélodique simple et syllabique, sauf pour le mélisme conclusif. - Thème de la pauvreté

17. <i>Veritas equitas</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Strophes courtes et efficaces - Longueur compensée par des blocs mélodiques répétitifs - Lai latin : identité des premières et dernières strophes - Citations bibliques nombreuses
----------------------------	---

- 4^e groupe : Philippe le Chancelier déploie dans ces conduits un dispositif poético-musical de la plus grande complexité. Les structures doubles font allusion à la séquence liturgique binaire pour en faire un outil de très haute difficulté. Il faut probablement voir dans ces textes une part d'élitisme. L'enjeu est porté sur la communication que vers une forme de spéculation savante. L'opacité de la langue et la syntaxe parfois embrouillée ne sont pas plus éclaircies lorsque la musique s'ajoute aux vers. Ces compositions sont, par certains aspects, une démonstration d'une rhétorique qui ne cherche pas à se faire comprendre immédiatement, mais au contraire à susciter l'effort. Le public et le sujet en sont cléricaux et même des plus savants. Philippe s'adresse ici plus aux maîtres et théologiens qu'aux simples clercs.

Tableau 23

Les conduits moraux complexes adressés à un auditoire clérical

Incipit	Éléments qui justifient cette classification
2. <i>Fontis in rivulum</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Simples et triples strophes irrégulières - Langage mélodique très mélismatique - Absence de répétitions, sauf première et dernière <i>caudae</i>
7. <i>Ve mundo a scandalis</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Doubles strophes irrégulières - Langage peu mélismatique dans les strophes sauf <i>caudae</i> - Absence de répétitions à l'intérieur des strophes
8. <i>Quo me vertam nescio</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Doubles et simples strophes ; structure différente pour les doubles et les simples - Absence de répétitions à l'intérieur des strophes - Références bibliques et mythologiques

Il faut remarquer que, dans chacun de ces groupes, les moyens techniques, littéraires et musicaux sont relativement homogènes. Les difficultés éventuelles de la langue latine et la complexité de la structure poétique sont généralement en cohérence avec le niveau de l'élaboration mélodique. Les conduits les plus accessibles sont généralement syllabiques et d'un langage modal plus stéréotypé. Ce sont aussi ces conduits qui font le plus volontiers appel à des structures répétitives. L'utilisation des *caudae* dans une perspective rhétorique n'intervient que dans les structures les plus

subtiles, là où de tels repères sont nécessaires. La structure binaire est utilisée dans des conduits du premier groupe ou du quatrième. On peut en conclure qu'elle n'est pas toujours employée pour les mêmes raisons, selon le contexte. Dans le groupe 1, la forme binaire est un facteur de simplification. La répétition des strophes aide à la compréhension et la mémorisation. Notons qu'à chaque fois, la structure est aussi répétitive à l'intérieur des strophes. Dans les conduits du groupe 4, les strophes doubles sont mélangées avec les strophes simples ou triples, pour élaborer des constructions complexes et subtiles dont le but n'est pas la mémorisation mais le plaisir de l'intellect.

Les groupes 2 et 3 sont de facture et de niveau intermédiaires et de fait, moins homogènes. Généralement, les différents éléments se compensent : si le texte est complexe, la mise en musique agit pour simplifier son appréhension. Les stratégies choisies pour atteindre ce point d'équilibre peuvent changer d'un conduit à l'autre. Elles sont cependant distinctes selon l'auditoire et le sujet. Les conduits du groupe 2, adressés à un auditoire savant sans être nécessairement ecclésiastique, adoptent volontiers le précepte rhétorique du développement et de la *diversitas*. Le résultat de cette recherche aboutit à des compositions riches, complètes et abouties. Le groupe 3 s'adresse aux clercs mais semble poursuivre des objectifs plus fonctionnels : les textes sont assez schématiques, la structure et le quadrillage sonore sous-jacents y sont très présents. Ce sont également des textes particulièrement efficaces du point de vue de l'art oratoire. L'engagement du poète emprunte la voix du Christ, répète et insiste jusqu'à l'obsession. Sans être aussi simples que les conduits du groupe 1, ceux-ci visent avant tout l'efficacité et la communication de leur message. Cette classification en quatre groupes nous permet donc de constater à quel point Philippe le Chancelier sait adapter ses outils et sa rhétorique à son auditoire et ses objectifs.

2.4 Propositions pour une mise en contexte

L'adaptation des moyens rhétoriques aux circonstances et à l'auditoire laisse entrevoir qu'elles ont pu être les conditions d'utilisation de ces compositions. Le souci d'ajustement à l'auditoire et les différences de stratégies développées nous informent sur la nécessaire présence d'un auditoire, donc d'une performance inscrite dans une réalité qui nous échappe sans cela.

Les auditoires concernés par les conduits moraux ressemblent à ceux que l'on devine d'après les rubriques des manuscrits des sermons et les informations aléatoires livrées par les textes. Si l'on s'en tient à un public clérical, les distinctions sont multiples : Philippe le Chancelier s'est adressé à des moines de différents ordres, à des béguines, à des prélats rassemblés en synodes, à des étudiants. Même si la langue et la culture sont communes à tous, il varie ses moyens d'expression et le contenu de son discours en fonction des ambitions de son projet, comme il le fait dans ses conduits.

La communauté de procédé en de nombreux aspects (sujet, savoir-faire rhétorique, rapport au public) entre les conduits et les sermons autorise à envisager un lien entre les deux dans la pratique de la performance. En quel sens et jusqu'à quel point peut-on comprendre les conduits moraux comme partie intégrante de la pratique du prédicateur ?

La présence de vers dans les sermons n'est pas exclue. Elle est attestée dans certains cas, notamment dans la prédication anglaise¹³³. Étant données les réticences qu'une telle pratique pouvait susciter du point de vue de l'éthique de la prédication, il n'est pas étonnant que l'on en conserve peu de traces dans les sources. Alain de Lille défend au prédicateur l'usage d'une matière aussi malvenue dans le contexte de la Parole sacrée. On peut cependant imaginer que les citations de vers ou de chansons ont été plus nombreuses que celles que les manuscrits nous livrent¹³⁴.

Aucun des sermons de Philippe le Chancelier, à notre connaissance, ne cite l'un ou l'autre de ses conduits ou quelque autre matière musicale que ce soit, exception faite de la liturgie. En revanche, il cite abondamment les poètes anciens (Ovide, Horace, Juvénal) et il lui arrive de recourir aux vers qui sont un outil pour la mémoire. Dans le sermon 194 des *Distinctiones super Psalterium*, après avoir fait le détail des douze fruits de la discipline, Philippe le Chancelier en fait la synthèse versifiée :

De his duodecim disciplinæ fructibus vt memoriæ mandentur sunt sequentes versiculi :
Purgat, et extinguit, securat, signat amorem.
Pignorat, exultat, solatur, vulnera sanat,
*Excitat, ac animat, docet, et capiti similem dat.*¹³⁵

Ces vers sont bien loin de la poésie des conduits, mais montrent l'intérêt que porte Philippe le Chancelier à la valeur mnémotechnique des vers. Il est également coutumier

¹³³ Sigfried WENZELS, *Preachers, Poets and the Early English Lyric*, Princeton, 1986.

¹³⁴ Voir l'article de Tony HUNT, « De la chanson au sermon : *Bele Aelis* et *Sur la rive de la mer* », *Romania*, CIV (1983), p. 433-456.

¹³⁵ éd. Josse BADE, *op. cit.*

de la citation des proverbes et maximes en langue vernaculaire. Il est donc ouvert à l'utilisation d'une matière très diverse, pourvue qu'elle « parle » à l'auditeur.

Le contenu d'un conduit n'est pas équivalent à celui d'un sermon. Le conduit ne peut donc être compris comme un sermon miniature, une formulation courte et synthétique d'un même contenu. La profondeur et la virtuosité argumentative des sermons sont absentes des conduits et les deux discours ne se valent pas. Ce n'est que sur le plan des savoir-faire et de certains *modus operandi* qu'existent des points de passage entre l'un et l'autre. Il faut donc comprendre les conduits moraux comme une pratique en marge des sermons, comme une exhortation musicale qui trouve sa place dans les mêmes circonstances. On peut imaginer qu'un conduit soit chanté avant le sermon, en matière d'introduction, ou après. Le conduit distrait l'auditoire, commence ou continue de le convaincre. Il lui donne matière à réflexion, à méditation. Peut-être fonctionne-t-il dans le même rapport de dialogue que l'enluminure avec le texte dans un manuscrit : dans un premier temps, elle est un plaisir pour l'œil et elle illustre le texte. Dans un deuxième temps, elle a une fonction rhétorique beaucoup plus profonde, explicative, exégétique et aussi mnémonique. Elle explique par la métaphore et par le raccourci ce que le texte peut développer. Certaines citations bibliques peuvent faire le lien entre le poème et le sermon et permettre à l'auditoire de poursuivre sa réflexion intime, sa « ruminantion » sur le texte biblique. Les différents groupes de conduits peuvent ainsi correspondre à différentes expériences de la prédication. Les conduits du groupe 1 sont répétitifs et mémorisables et s'intègrent bien à un sermon qui souhaite faire réfléchir et réagir un auditoire sur ses fautes. Le groupe 2 participe d'une approche plus méditative et plus intellectuelle. L'effort demandé à l'Homme pour accéder au Salut est ardu et exigeant. Les conduits cléricaux du groupe 3 agissent comme un signal d'alarme à l'égard de ceux qui s'écartent de leur mission sacerdotale. Ce thème est par ailleurs amplement développé dans la prédication de Philippe le Chancelier. À ces mêmes clercs, le groupe 4 offre une matière d'une très grande subtilité à l'intention des plus sensibles aux charmes des mots et des sons. Ces conduits de différents niveaux sont donc un dispositif sonore subtil et éloquent que le prédicateur a façonné pour compléter sa pratique, améliorer la diffusion du message moral et agir efficacement à l'encadrement spirituel de toute la société chrétienne.

Quomodo cantabimus canticum domino in terra aliena dit le psalmiste. Cette interrogation résonne fortement¹³⁶ : comment chanter dans l'adversité ? Quel chant produire pour résister et se défendre contre les assauts du Mal ? Comme la Parole peut être une arme, l'étude du corpus des conduits monodiques moralisateurs de Philippe le Chancelier nous a permis de constater que des textes chantés avaient pu être conçus et utilisés pour combattre les vices et convaincre les Hommes de choisir une voie vertueuse. La présence de mélodies sur ces textes forts, faisant partie intégrante du projet, montre à quel point le fait sonore est un enjeu de taille. L'histoire sonore du Moyen Âge est un sujet encore peu abordé, tant les sources qui en sont le reflet sont délicates à interpréter. Qu'entendaient les gens du Moyen Âge et dans quel monde sonore beignaient-ils ? Leurs capacités en matière de perception auditive étaient-elles différentes des nôtres ? Dans une société à prédominance orale, ces questions se posent de manière d'autant plus frappante que le sonore est généralement le premier mode d'accès à l'information. Dans cette perspective, les compositions musicales peuvent

¹³⁶ Ce verset du psaume 136 est utilisé à deux reprises par Philippe le Chancelier : dans le sermon des *Distinctiones super Psalterium* proposé en annexes, et comme incipit d'un conduit monodique exhortant à la Croisade (F, f°425v-426, W1, f°168, Fauvel, f°32, Da, f°4).

nous renseigner. L'étude des conduits monodiques moraux a fait apparaître à cet égard un nombre impressionnant de subtilités qui témoignent de l'intelligence de leur concepteur, mais aussi de celle de leurs auditeurs.

Ces œuvres monodiques peuvent pourtant apparaître comme minimales, par rapport aux constructions polyphoniques impressionnantes entendues à la même époque à Notre-Dame ou dans d'autres hauts lieux liturgiques. La simplicité des moyens musicaux du *conductus simplex* n'est pas synonyme de facilité ou de pauvreté. La monodie permet en effet au compositeur de mettre en valeur certains aspects que d'autres constructions musicales auraient probablement desservis. L'habileté d'un compositeur tel Philippe le Chancelier à faire de la monodie un langage riche et varié en accord avec ses objectifs, montre que son utilisation persistante par les compositeurs contemporains de Pérotin et de Notre-Dame est le résultat d'un véritable choix, effectué en raison des caractéristiques propres au matériau. L'adaptation des moyens au sens profond de la démarche moralisatrice que les analyses des conduits ont révélée ne permet pas de douter de l'aptitude du Chancelier à effectuer ce choix, à le tester, à l'adapter ou l'enrichir selon les cas. La polyphonie ne lui est bien sûr pas inconnue, qu'elle soit utilisée dans les conduits ou les motets. Il est lui-même un contributeur important aux répertoires de ces productions musicales à deux ou trois voix. Dans tous les cas, c'est la présence du texte qui semble avoir suscité sa démarche. Il est un poète qui conçoit ses textes pour être chantés. Il les adapte au style musical pour lequel ils sont destinés et prend en compte, dès l'origine, le résultat sonore. Dans cette perspective, la musique est un art du langage à part entière et participe pleinement des sciences du *trivium*.

Le choix de la monodie par Philippe le Chancelier pour une grande partie des textes moralisateurs se justifie par un souci d'intelligibilité, mais aussi une variété de jeux sonores et de constructions de figures qui mettent en place une rhétorique musicale parallèle à celle du texte. Cette rencontre est un terrain fertile pour des jeux de formes et de sons d'une inlassable inventivité. Cette poétique musicale est au service du sens et du contenu, de sa mise en valeur et de sa transmission. L'expressivité et la force des conduits naissent de la réunion et d'une certaine adéquation ou collaboration du fond et de la forme. Le travail ornemental et la construction artificielle sont liés à un désir de transmission et de communication dans un premier temps, puis à une démarche d'adhésion et de conviction à un niveau supérieur. Cette pertinence du média poétique

et musical à son contenu nous a semblé mériter une plus grande investigation que celle menée jusqu'à présent.

Notre lecture des œuvres, dans les analyses successives, s'est attachée à mettre à jour la diversité des démarches rhétoriques des conduits. Chacun semble résulter de choix propres, probablement liés aux circonstances, à l'auditoire ainsi qu'à d'autres paramètres qui nous échappent encore probablement. Les outils à disposition du poète-compositeur sont empruntés aux *artes poeticae*. Les *colores* ou autres schémas rhétoriques sont adaptés à la spécificité de la matière sonore musicale. On pense en particulier aux différentes figures construites à partir de schémas répétitifs qui se déclinent, à leur manière, dans le langage mélodique. Les habitudes de la composition poétique sont réinvesties de façon plus ou moins systématique dans les savoir-faire utilisés pour la fabrication de ces mélodies nouvelles. Si certaines figures musicales semblent délibérées, parfois martelées, d'autres apparaissent plus furtives, comme des formes sous-jacentes qui émergent sans s'imposer. Figures de mots et figures mélodiques cohabitent, collaborent souvent, mais se côtoient parfois aussi sans dialoguer. Certaines constructions mélodiques gagnent en effet leur indépendance face au texte. Aucun système ne se dégage et les usages rhétoriques ne semblent pas faire l'objet d'un traitement généralisé. Le compositeur est libre d'adapter à chaque situation et à chaque texte une stratégie de l'audition.

La rhétorique des conduits moraux se joue aussi à l'échelle de la perception dans la durée de l'ensemble. Chaque texte est construit et conçu selon les mêmes étapes structurelles qu'un discours. Tous les auditeurs en connaissent les codes et y trouvent leurs repères. La *dispositio* rhétorique a suffisamment été théorisée pour que ces éléments de construction interviennent comme par réflexe automatique, tant pour celui qui invente que pour ceux qui écoutent. Tout autant qu'il utilise des procédés de structure fermes et rassurants, le compositeur aime aussi jouer de la surprise ou de la *diversitas*. Tout est affaire de stratégie. L'auditeur aime reconnaître ce qu'il perçoit, mais il aime aussi la nouveauté. L'objectif élevé justifie la multiplicité des moyens : il s'agit de capter l'attention, puis de la maintenir en éveil, de se faire comprendre, de remporter l'adhésion et enfin de laisser une trace dans la mémoire. L'objectif le plus élevé est de fournir à l'intelligence de l'auditeur des méthodes pour organiser sa réflexion et de la matière à ruminer pour améliorer son existence. Le compositeur de conduits moralisateurs est soumis aux mêmes problématiques qu'un orateur et les

affronte avec les moyens propres au média qui est le sien. Il s'inscrit néanmoins dans une communauté de discours qui se transmet depuis l'Antiquité et qui fixe les paradigmes de la communication dans des contextes culturels essentiellement transmis oralement. La voix chantée n'est pas moins communicative et signifiante que celle du tribun, bien au contraire.

Dès lors, le conduit monodique apparaît comme un outil façonné pour servir les mêmes objectifs que la prédication : diffusion d'un message moral, démarche d'émotion et de persuasion. Sans toutefois prétendre que les deux types de discours sont équivalents, il est possible de trouver, dans les conduits, un certain nombre de compétences et de savoir-faire issus d'une pratique experte de la prédication : la maîtrise des références textuelles, la construction de réseau d'images, le respect d'une démarche didactique exégétique, l'exploitation d'une rhétorique liée à l'oralité visant à entrer en connivence avec l'auditoire. Le poète est donc, par certains de ses modes opératoires et le fonds thématique qu'il exploite, redevable de la science et des habitudes du prédicateur, tout comme l'inverse est aussi vrai bien que l'éthique du discours sacré s'en défende. On peut même imaginer qu'un homme comme Philippe le Chancelier, conscient des menaces qui planent sur la réputation du prédicateur abusant des artifices de la parole, se sente libéré une fois qu'il change de média sans pour autant renier ses exigences en matière de morale et ses objectifs de séductions des âmes pécheresses. La poésie lyrique est un outil différent mais complémentaire de la prédication. Comme lorsqu'il compose un sermon, il veille à adapter sa parole à ceux qui la reçoivent. Nous avons en effet constaté qu'il ne s'adresse pas de la même manière à un auditoire clérical qu'à une assemblée plus diversifiée et moins marquée par l'appartenance à la communauté ecclésiastique. Il sélectionne le contenu et les thèmes qu'il adopte, mais aussi les formes et la difficulté de son discours poétique et musical aux capacités de ceux qu'il souhaite toucher. Mots et mouvements mélodiques forment des ensembles ajustés et efficaces pour le projet qu'ils défendent. Ces tendances qui permettent de faire des distinctions au sein du corpus des conduits moraux ne sont pas à comprendre comme une classification théorique. De telles observations n'ont de valeur que par leur mise en perspective historique et ne prétendent pas épuiser l'interprétation des intentions qui déterminent la composition. Elles apportent un éclairage sur le rôle des conduits monodiques dans la société, sans pour autant révéler complètement les circonstances concrètes pour lesquelles ces œuvres ont été conçues. L'adaptation à

différents auditoires apporte une explication à ce qui a pu être interprété comme une faiblesse de ce répertoire : la diversité ou l'inégalité des compositions serait due à l'existence volontaire de plusieurs degrés de complexité et d'intelligence dans l'élaboration.

L'observation d'un corpus restreint à une vingtaine de compositions ne doit pas faire oublier que cet échantillon prend place dans un ensemble bien plus large d'œuvres, monodiques et polyphoniques. Est-il possible d'élargir les résultats de notre lecture ? Le corpus des conduits monodiques moraux de Philippe le Chancelier n'est pas unique et les outils qu'il développe ne lui sont pas exclusifs. Le Chancelier parisien n'est effectivement pas le seul à composer des chants moralisateurs. D'autres conduits monodiques transmis dans les mêmes sources semblent tout aussi dénonciateurs et répondent aux critères qui ont servi à élaborer notre corpus d'étude. Voyons par exemple :

*Homo cur degeneras.
cur christo persequeris ?
per quem prius fueras
redemptus ad infernis.
miser non consideras
quod cinis es et eris [...]*¹³⁷.

Seule l'absence d'attribution à Philippe le Chancelier dans les sources médiévales différencie ce conduit de ceux que nous avons choisis pour cette étude. Les éléments constitutifs de la poésie des conduits moraux ne sont donc pas propres à leur auteur, mais probablement à leur objectif. Philippe le Chancelier est un représentant illustre d'une communauté culturelle pourvue d'un ensemble de capacités, ayant appris dans les mêmes conditions et jouant un rôle semblable dans la société. Peut-être Philippe doit-il à sa notoriété de Chancelier le fait d'être nommé dans les sources. C'est une chance pour les chercheurs, mais il ne faudrait pas voir dans son corpus une œuvre d'exception. La lecture proposée des conduits moraux du Chancelier pourrait donc s'étendre à l'analyse de l'ensemble des textes moralisateurs transmis dans les sources contemporaines.

De plus, si la monodie des conduits semble particulièrement indiquée pour les compositions observées en raison des objectifs liés à leur contenu, il existe des textes moralisateurs portés par de la polyphonie, dans le corpus de Philippe le Chancelier

¹³⁷ F, f° 444. Le style mélodique est comparable à celui de *Homo qui semper moreris* (n°11), avec des *caudae* au début et à la fin des strophes.

comme dans d'autres œuvres transmises dans les mêmes sources dites de Notre-Dame. Le motet n'échappe pas au thème moralisateur : le texte du motet *Homo quam sit pura*¹³⁸, attribué à Philippe le Chancelier, présente du point de vue de la facture poétique bien des éléments communs aux conduits monodiques. Le Christ s'adresse aux Hommes de la même manière que dans le conduit *Homo vide que pro te patior* (n°13). On peut signaler que certains conduits polyphoniques sont aussi des réquisitoires contre les mauvaises mœurs¹³⁹. L'étude pourrait donc s'élargir à un corpus thématique qui dépasserait les limites des genres pour tenter de comprendre comment le compositeur adapte ses savoir-faire et les techniques propres au genre musical à son dessein moralisateur. Cependant, le nombre total des œuvres non monodiques concernées par la thématique moralisatrice est bien moins important que celui des *conductus simplices*, comme si la monodie l'avait emporté sur les autres grâce à une meilleure adaptation au projet d'édification et de transformation de la société.

Il faudrait également poursuivre le questionnement hors de la thématique moralisatrice. Les outils rhétoriques mis en évidence dans le contexte d'une prédication morale convaincante sont aussi présents dans des œuvres consacrées à d'autres sujets, donc participant à d'autres projets. L'entreprise de moralisation n'a pas certainement pas l'exclusivité de l'utilisation de la rhétorique. Ces outils relèvent d'une tradition commune, mais il serait intéressant d'observer s'ils varient et s'ils s'adaptent aux particularités des diverses fonctions servies par les compositions.

Toutes ces pistes futures peuvent être proposées parce que des principes ont été dégagés de l'étude d'une partie très restreinte et souvent laissée de côté dans l'approche de la musique composée autour de Notre-Dame. L'échantillon choisi n'a pas valeur d'exception, il est un témoin d'un ensemble de pratiques. Le milieu dans lequel elles s'enracinent est éminemment savant. Ce niveau d'intelligence ne peut être mis en place et acquis que parce qu'il est commun à différents domaines d'exploitation du discours, comme un tronc unique d'où partent une multitude d'applications possibles. La culture du compositeur et de ses auditeurs, leur aisance à manipuler les citations, relier les références, entendre les structures et bien d'autres choses encore ne sont pas un talent spécifiquement musical. Il se décline de diverses manières dans les pratiques qui relèvent de la Parole. Les médias de la Parole sont nombreux et se logent partout où ils

¹³⁸ Teneur *Latus* ; sources : F, Fascicule 8, f°385v (1 strophe), Sab, f°138v (3 strophes).

¹³⁹ Exemple dans le corpus de Philippe le Chancelier : *Mundus a mundicia* ou *Clavus pungens acumine*.

trouvent un espace signifiant, qu'il s'agisse de la voix proférée ou chantée, des images ou des gestes. Le XIII^e siècle est probablement un temps pendant lequel les modalités de cette transmission orale sont questionnées et réévaluées en profondeur. Les populations changent et la maîtrise spirituelle de ces masses nouvelles passe par une recherche d'efficacité, non pas dans la rupture mais dans l'amélioration des procédés de la Parole et l'intensification de ses manifestations. L'appropriation du média musical à la diffusion du message spirituel semble donc aller de soi et correspond intimement aux aspirations du siècle. L'augmentation du nombre des productions musicales destinées à la propagation de la « bonne » Parole est ce que l'on peut appeler un « signe des temps ». Le compositeur de ces œuvres participe pleinement au projet qui l'anime, lui et ses contemporains, pour la réforme spirituelle et morale de la société. Ce projet n'est pas nouveau, mais il se pose, en certains lieux comme Paris, avec une certaine urgence liée à l'actualité. Les conduits monodiques moralisateurs s'inscrivent donc à la fois dans un temps long, celui de la tradition des séquences et de la poésie latine et religieuse tout en correspondant précisément aux enjeux de l'actualité dans laquelle ils prennent vie. Ils répondent par la pratique aux aspirations pastorales animant plusieurs générations d'ecclésiastiques. Ces compositions parlent des aspirations profondes d'une communauté en recherche de moyens d'expression. Une fois cette phase d'expérimentation terminée, les conduits perdent certainement une partie de leur intérêt. On constate en effet que, si des sources postérieures continuent d'assurer la diffusion des conduits de la première moitié du XIII^e siècle, il n'existe plus, dans les décennies qui suivent, de création poético-musicale comparable par ses modes opératoires et ses moyens rhétoriques. La pastorale a probablement trouvé ses marques, fait ses preuves et n'a plus besoin de faire appel à l'efficacité de ce chant pour se faire entendre.

Bibliographie

Éditions des textes

Auteurs

ADAM DE SALIMBENE :

SCALIA, Guiseppe (éd.), *Cronica*, CCCM 125, Turnhout, 1999.

ALAIN DE LILLE :

Summa de arte praedicatoria, PL 210, col. 109-198.

ALBERIC DE TROIS-FONTAINES :

PERTZ, George Henri (éd.), *Chronica, Monumenta Germaniae Historica*, Leipzig, 1925.

« ANONYME IV » :

RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiedsbaden, 1967.

CICÉRON :

ACHARD, Guy (éd.), *De inventione*, Paris, 1994.

ÉTIENNE DE BOURBON :

BERLIOZ, Jacques, EICHENLAUB, Jean-Luc (éd.), *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, CCCM 124, Turnhout, 2002.

GERVAIS DE MELKLEY :

GRÄBENER, Hans-Jürgens (éd.), *Ars poetica*, Münster, 1965.

GUILLAUME D'AUVERGNE :

DE POORTER, Alphonse (éd.), « Un manuel de prédication médiévale : Le ms. 97 de Bruges », *Revue néo-scholastique de philosophie*, XXV (1923), p. 192-209.

HENRI D'ANDELI :

CORBELLARI, Alain (éd.), *Les Dits d'Henri d'Andeli*, 2 vol., Paris, 2003.

HERON, Alexandre (éd.), *Œuvres de Henri d'Andeli*, Paris, 1881, reimpr. Genève, 1974.

HORACE :

HERRMANN, Léon (éd.), *Ars poetica*, Bruxelles, 1951.

JEAN DE GARLANDE (grammairien) :

LAWLER, Traugott (éd.), *The « Parisiana Poetria » of John of Garland*, New Haven-Londres, 1974.

JEAN DE GARLANDE (théoricien de la musique) :

REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia : De mensurabilis musica*, 2 vol., Wiesbaden, 1972.

JEAN DE GROUCHY :

ROHLOFF, Ernst (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, 2 vol., Leipzig, 1943.

MATTHIEU DE VENDOME :

MUNARI, Franco (éd.), *Opera Mathei Vindocinensis, Ars versificatoria*, vol. 3, Rome, 1988.

MARBODE DE RENNES :

LEOTTA, Rosario (éd.), *De ornamentis verborum*, Florence, 1998.

PIERRE LE CHANTRE :

BOUTRY, Monique (éd.), *Petri Cantoris Parisiensis Verbum abbreviatum : textus conflatus, CCCM 196*, Turnhout, 2004.

PHILIPPE LE CHANCELIER :

BADE, Josse (éd.), *Philippi de Greve cancellarii Parisiensis in Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*, Paris, 1523.

WICKI, Niklaus (éd.), *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de bono*, 2 vol., Berne, 1985.

QUINTILIEN :

COUSIN, Jean (éd.), *Institutio oratoria*, 7 vol., Paris, 1975.

RHETORIQUE A HERENNIUS :

ACHARD, Guy (éd.), *Rhétorique à Hérennius*, Paris, 1989, rééd. 1997.

THOMAS DE CANTIMPRE :

COLVENEER, George (éd.), *Bonum universale de apibus*, Douai, 1627.

VULGATE

WEBER, Robert, FISCHER, Boniface, GRIBOMONT, Jean, SPARKS, H. F. D. et THIELE, W. (éd.), *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, 1969.

WALTER ODINGTON :

HAMMOND, Frederick (éd.), *Summa de speculatione musicae*, Rome, 1970.

Anthologies et collections de textes

BOURGAIN, Pascale (éd.), *Poésie lyrique latine du Moyen Age*, Paris, 2000.

COUSSEMAKER, Edmond de (éd.), *Scriptorum de Musica Medii Aevi*, 4 vol., Paris, 1865.

DENIFLE, Henri et CHATELAIN, Émile (éd.), *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 vol., Paris, 1889.

DREVES, Guido Maria et BLUME, Clemens (éd.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 56 vol., Leipzig, 1886-1908.

FARAL, Edmond (éd.), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1924.

GUERARD, Benjamin (éd.), *Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris*, Paris, 1850.

HILKA, Alfons et SCHUMANN, Otto (éd.), *Carmina Burana*, Heidelberg, 1930.

RABY, Frederic J. E (éd.), *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford, 1959.

SZÖVÉRFY, Joseph (éd.), *Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters*, Ottawa, 2000.

Fac-similés

DITTMER, Luther (éd.), *A Central Source of Notre-Dame Polyphony*, New York, 1959.

IDEM (éd.), *Wolfenbüttel 1099 (1206)*, New York, 1960.

IDEM (éd.), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29,1*, 2 vol., New York, 1966-1967.

ROESNER, Edward H. (éd.), *Antiphonarium seu Magnus liber organi de gradualis et antiphonario : color microfiche ed. to the ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1*, Munich, 1996.

ROESNER, Edward H., AVRIL, François et FREEMAN REGALADO, Nancy (éd.), *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain : A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript, Paris, Bibliothèque National, Fonds Français 146*, New York, 1990.

Éditions musicales

- ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099 (1206)*, 2 vol., New York, 1968.
- IDEM (éd.), *Motets of the Manuscript La Clayette, CMM 68*, 1975.
- IDEM (éd.), *Compositions of the Bamberg Manuscript, CMM 75*, 1977.
- IDEM (éd.), *Notre Dame and Related Conductus, Opera Omnia*, 11 vol., Henryville, 1981.
- GILLINGHAM, Bryan (éd.), *Secular Medieval Latin Song : An Anthology*, Ottawa, 1993.
- GENNRICH, Friedrich (éd.), *Lateinische Liedkontrafaktur. Eine Auswahl lateinischer Conductus mit ihren volkssprächigen Vorbildern*, Darmstadt, 1956.
- ROESNER, Edward H. (éd.), *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, 6 vol., Monaco, 1993-2003.
- ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIII^e siècle*, Paris, 1939.
- ROSENBERG, Samuel N. et TISCHLER, Hans (éd.), *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln, 1991.
- SCHRADE, Leo (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco, 1956.
- TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270), A Complete Comparative Edition*, 3 vol., Yale, 1982.
- IDEM (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, 15 vol., Neuhausen, 1997.
- IDEM (éd.), *Conductus and Contrafacta*, Ottawa, 2001.
- IDEM (éd.), *The Earliest Polyphonic Art Music*, 2 vol., Ottawa, 2005.

Ouvrages sur le contexte historique, culturel et théologique

- AERTSEN, Jan A., « The Beginning of the Doctrine of the Trancendentals in Philip the Chancellor (ca. 1230) », *Mediaevalia, Textos e Estudos*, VII-VIII (1995), p. 269-286.
- BALDWIN, John, *Masters, Princes and Merchants. The Social Views of Peter the Chanter and his Circle*, 2 vol., Princeton, 1970.

- IDEM, « The Image of the Jongleur in Northern France around 1200 », *Speculum*, LXXII (1997), p. 635-663.
- IDEM, *Paris 1200*, Paris, 2006.
- BATAILLON, Louis-Jacques, *La prédication au XIIIe siècle en France et Italie*, Ashgate, 1993.
- BENSON, Robert L., CONSTABLE, Giles et LANHAM, Carol D. (éd.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge, 1982.
- BÉRIOU, Nicole, « La reportation des sermons parisiens à la fin du XIII^e siècle », *Medioevo e Rinascimento*, III (1989), p. 87-123.
- EADEM, « La prédication de croisade de Philippe le Chancelier et d'Éudes de Châteauroux en 1226 », *La prédication en Pays d'Oc (XII^e-début XV^e siècle)*, Toulouse, 1997, p. 85-109.
- EADEM, « La Madeleine dans les sermons parisiens du XIIIe siècle », *La Madeleine (VIIIe-XIIIe siècle), Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, CIV/1 (1992), p. 269-340.
- EADEM, *L'avènement des maîtres de la Parole, la prédication à Paris au XIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1998.
- EADEM, « Les instruments de musique dans l'imaginaire des prédicateurs », *Les représentations de la musique* (colloque international organisé par Martine Clouzot, Paris, Cité de la Musique, 2-3 avril 2004), Paris, 2005, p. 108-119.
- EADEM, « *Pellem pro pelle*. Les sermons pour la fête de saint Barthélemy au XIII^e siècle », *La pelle umana. The Human Skin*, Florence, 2005, p. 267-284.
- BÉRIOU, Nicole et D'AVRAY, David, *Modern Questions about Medieval Sermons. Essays on Marriage, Death, History and Sancticity*, Spoleto, 1994.
- BERLIOZ, Jacques, « Quand dire c'est faire. *Exempla* et confession chez Etienne de Bourbon (+vers1261) », *Faire croire, modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Rome, 1981, p. 299-335.
- IDEM, « La mémoire du prédicateur, recherches sur la mémorisation des récits exemplaires (XIII^e-XV^e siècles) », *Temps, mémoire, tradition au Moyen Age, actes du XIII^e congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Aix-en-Provence, 4-5 juin 1982*, Aix-en-Provence, 1983, p. 159-183.

- BIANCI, Luca, *Censure et liberté intellectuelle à l'Université de Paris (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, 1999.
- BIGET, Jean-Louis, « 'Les Albigeois', remarques sur une dénomination », *Inventer l'hérésie ? Discours polémiques et pouvoirs avant l'Inquisition*, éd. Monique Zerner, Nice, 1998, p. 219-255.
- BOURGAIN, Louis, *La chaire française au XII^e siècle d'après les manuscrits*, Paris, 1879.
- BOURIN-DERRUAU, Monique, *Temps d'équilibres, temps de ruptures : XIII^e siècle*, Paris 1990.
- BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude, *L'« exemplum », Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, 1982.
- BRISCOE, Marianne, *Artes Preadicandi, Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, Turnhout, 1992.
- BULTOT, Robert, *La doctrine du mépris du monde en Occident*, Louvain, 1963.
- IDEM, *La Chartula et l'enseignement du mépris du monde dans les écoles et les universités médiévales*, Spoleto, 1967.
- CALLUS, D.A., « Philip the Chancellor and the *De Anima* ascribed to R. Grosseteste », *Medieval and Renaissance Studies*, I (1941), p.105-107.
- CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory : a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990, trad. française : Paris, 2002.
- EADEM, *The Craft of Thought, Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, Cambridge, 1998, trad. française : Paris, 2002.
- CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana, *Les péchés de la langue*, Paris 1991.
- CEVA, Vittorio da, *De Fide, ex Summa Philippi Cancellarii, +1236*, Rome, 1961.
- CHARLAND, Thomas-M., *Artes praedicandi, contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, 1936.
- CHATILLON, Jean, « Le mouvement théologique dans la France de Philippe Auguste », *La France de Philippe Auguste, le temps des mutations. Actes du colloque international organisé par le CNRS (Paris 29 septembre-4 octobre 1980)*, éd. Robert-Henri Bautier, Paris, 1982, p. 881-902.
- CONSTABLE, Giles, « The Language of Preaching in the Twelfth Century », *Viator*, XXV (1994), p.131-152.
- D'AVRAY, David, *The Preaching of the Friars: Sermons diffused from Paris before 1300*, Oxford, 1985.

- DAHAN, Gilbert, *L'exégèse de la Bible en Occident médiéval, XII^e-XIV^e siècle*, Paris, 1999.
- DALES, Richard C., « Early Latin Discussions of the Eternity of the Word in the Thirteenth Century », *Traditio*, XLIII (1987), p. 171-197.
- DAUNOU, Pierre-Claude-François, « Philippe de Grève, chancelier de l'Église de Paris », *Histoire littéraire de la France*, t.XVIII, 1835, p. 184-191.
- DAVY, Marie-Madeleine, *Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931.
- DELUMEAU, Jean (éd.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, Toulouse, 1979
- IDEM, *Le péché et la peur, la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1983.
- DESSI, Rosa Maria et LAUWERS, Michel (éd.), *La parole du prédicateur, V^e-XV^e siècle*, Nice, 1997.
- DOUCET, Victorin, « À travers le manuscrit 434 de Douai », *Antonianum*, XXVII (1952), p. 531-580.
- EVANS, Gillian R., « The Book of Experience : Alan of Lille's Use of the Classical Rhetorical Topos in his Pastoral Writings », *Analecta Cisterciensia*, XXXII (1976), p.113-121.
- FERET, Pierre, *La faculté de théologie de Paris et ses docteurs les plus célèbres, I, Moyen Âge*, 1894, p. 232-237.
- FERRUOLO, Stephen C., *The Origins of the University. The Schools of Paris and their Critics. 1100-1215*, Stanford, 1985.
- FORNI, Alberto, « la 'nouvelle prédication' des disciples de Foulques de Neuilly : intentions, techniques et réactions », *Faire croire. Modalité de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e et XV^e siècle*, Rome, 1981, p. 19-37.
- GABRIEL, Astrik L., « Conflict between the Chancellor and the University of Masters and Students at Paris during the Middle Ages », *Die Auseinandersetzungen an der pariser Universität im XIII. Jahrhundert*, Berlin-New York, X, 1976, p. 106-154.
- GILSON, Étienne, « Michel Menot et la technique du sermon médiéval », *Revue d'histoire franciscaine*, II (1925), p. 301-350.
- GLORIEUX, Palémon, « Les 572 questions du manuscrit de Douai 434 », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, X (1938), p. 123-152 et 225-267.
- IDEM, « La *Summa Duacensis* », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, XII (1940), p. 104-135.

- GRABMANN, Martin, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, t. II, Freiburg, 1911.
- HASKINS, Charles, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1933.
- HOUSER, Rolle E., *The Cardinal Virtues : Aquinas, Albert, and Philip the Chancellor*, Toronto, 2004.
- HUNT, Tony, « De la chanson au sermon : *Bele Aelis* et *Sur la rive de la mer* », *Romania*, CIV (1983), p. 433-456.
- KEELER, Léo W., *Ex Summa Philippi Cancellarii Questiones de anima*, Aschendorff, 1937.
- LANGLOIS, Charles V., « Le Chancelier Philippe », *Revue politique et littéraire, Revue bleue*, 5^e série, VIII (1907), p. 609-612 et 646-650.
- LE GOFF, Jacques, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, 1957.
- LECLERQ, Jean, « Sermon de Philippe le Chancelier sur S. Bernard », *Cîteaux*, XVI (1965), p. 208-213.
- LECOY DE LA MARCHE, Albert, *La chaire française au Moyen Age, spécialement au XIII^e siècle*, Paris, 1886.
- LEMOINE, Michel (éd.), *Notre-Dame de Paris, un manifeste chrétien (1160-1230), colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 12 décembre 2003*, Turnhout, 2004.
- LERNER, Robert E., « Weltklerus und religiöse Bewegung im 13. Jahrhundert, das Beispiel Philipps des Kanzlers », *Archiv für Kulturgeschichte*, LI (1969), p. 94-108.
- IDEM, « Philip the Chancellor greets the Early Dominicans in Paris », *Archivum fratrum praedicatorum*, LXXVII (2007), p. 5-17.
- Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation, Actes du Colloque international de Louvain-La-Neuve, 25-27 mai 1981*, éd. Robert Bultot, Louvain-la Neuve, 1982.
- LONGERE, Jean, « Le vocabulaire de la prédication », *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge : Paris 18-21 octobre 1978*, Paris, 1981, p. 303-320.
- IDEM, *La prédication médiévale*, Paris, 1983.
- LOTTIN, Odon, « Le créateur du traité *De synderesis* », *Revue néo-scholastique de philosophie*, XXIX (1927), p. 197-222.

- IDEM, « L'influence littéraire du Chancelier Philippe sur les théologiens préthomistes », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, II (1930), p. 311-326.
- IDEM, *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, 4 vol., Louvain-Gembloux, 1942.
- LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, 4 vol., Paris, 1959.
- MAIER, Christoph, « Crisis, Liturgy and the Crusade in the 12th and 13th Centuries », *The Journal of Ecclesiastical History*, XCVIII (1997), p. 626-657.
- MEYLAN, Henri, « Les « Questiones » de Philippe le Chancelier », *Positions de thèses de l'École des chartes*, Paris, 1927.
- MORENZONI, Franco, *Des écoles aux paroisses. Thomas de Chobham et la promotion de la prédication au début du XIII^e siècle*, Paris, 1995.
- IDEM, « La littérature des *artes praedicandi* de la fin du XII^e au début du XV^e », *Geschichte der Sprachtheorie*, vol.3, éd. Sten Ebbensen, Tübingen, 1995, p. 339-259.
- MUESSIG, Carolyn (éd.), *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, Leiden-Boston-Cologne, 2002.
- EADAM, « Sermon, Preacher and Society in the Middle Ages », *Journal of Medieval History*, XXVIII (2002), p. 73-91.
- PARE, Gérard, BRUNET, Adrien et TREMBLAY, Pierre, *La Renaissance du XII^e siècle ; les écoles et l'enseignement*, Paris, 1933.
- POTTS, Timothy C., *Conscience in Medieval Philosophy*, Cambridge, 1980.
- POUILLON, Henri, « Le premier traité des propriétés transcendantes, la *Summa de bono*, du Chancelier Philippe », *Revue néo-scholastique de philosophie*, XLII (1939), p. 40-77.
- PRINCIPE, Walter H., *Philip the Chancellor, Theology of the Hypostatic Union*, Toronto, 1975.
- RASHDALL, Hastings, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, Londres, 1936.
- RICHE, Pierre et VERGER, Jacques, *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, 2006.
- ROBERTS, Phyllis B., « Medieval University Preaching : The Evidence in the Statutes », *Medieval Sermons and Society: Cloister, City, University*, éd. Jacqueline Hamesse, Louvain-la-Neuve, 1998, p.317-328.
- SCHNEYER, Johannes Baptist, *Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962.

- IDEM, *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, 11 vol., Münster, 1972.
- SHOONER, Hugues V., « La production du livre par la pecia », *La production du livre universitaire au Moyen âge : exemplar et pecia, actes du symposium tenu au Collegio San Bonaventura de Grottaferrata en mai 1983*, éd. Louis-Jacques Bataillon, Bertrand Guyot et Richard H. Rouse, Paris, 1988, p.17-37.
- SPATZ, Nancy K., *Principia : A Study and Edition of Inception Speeches Delivered before the Faculty of Theology at the University of Paris c.1180-1286*, Ph.D. Diss., Cornell University, 1992
- EADEM, .« Imagery in University Inception Sermons », *Medieval Sermons and Society: Cloister, City, University*, éd. Jaqueline Hamesse, Louvain-la-Neuve, 1998, p. 329-342.
- TORRELL, Jean-Pierre, « La *Summa duacensis* et Philippe le Chancelier. Contribution à l'histoire du traité de la prophétie », *Revue thomiste*, LXXV (1975), p. 67-94.
- TROTTMAN, Christian, « *Comedit, deditque viro suo*. La syndérèse entre sensualité et intellect dans la théologie morale au tournant du second quart du XIIIe siècle », *Corpo e Anima, sensi interni e intelletto dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani e spinoziani*, Turnhout, 2005, p. 161-187.
- VALOIS, Noël, *Guillaume d'Auvergne, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1880.
- VERGER, Jacques, *Les Universités au Moyen Age*, Paris, 1973.
- IDEM, *La Renaissance du XIIe siècle*, Paris, 1996.
- IDEM, *L'essor des Universités au XIIIe siècle*, Paris, 1997.
- VORREUX, Damien, « Un sermon de Philippe le Chancelier en faveur des Frères Mineurs de Vauvert (Paris) 1 septembre 1228 », *Archivum franciscanum historicum*, LXVIII (1975), p. 13-22.
- WEIJERS, Olga, « La place de la musique à la Faculté des arts de Paris », *La musica nel pensiero medievale*, éd. Letterio Mauro, Ravenne, 2001, p. 245-261.
- WENZELS, Sigfried, *Preachers, Poets and the Early English Lyric*, Princeton, 1986.
- WICKI, Niklaus, « Die 'intellectus agens'-Lehre Philipps des Kanzlers (+1236) », *Theologische Zeitschrift*, VL (1989), p. 160-174.
- IDEM, *Die Philosophie Philipps des Kanzlers*, Fribourg, 2005.
- ZINK, Michel, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, 1976.

IDEM, « La rhétorique honteuse et la convention du sermon *ad status* à travers la *Summa de arte praedicatoria* d'Alain de Lille », *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps. Actes du colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, 1980, p. 171-185.

Ouvrages sur la poésie et la musique

- ANDERSON, Gordon A., « Mode and Change of Mode in Notre Dame Conductus », *Acta Musicologica*, XL (1968), p. 92-114,
- IDEM, « Symbolism in Texts of Thirteenth-Century Music », *Studies in Music*, IV (1970), p. 19-39
- IDEM, « Thirteenth-Century Conductus: Obiter Dicta », *The Musical Quarterly*, LVIII (1972), p. 349-364.
- IDEM, « The Rhythm of *cum littera* Sections of Polyphonic Conductus in Mensural Sources », *JAMS*, XXXVI/2 (1973), p. 288-304.
- IDEM, « Notre-Dame and Related Conductus, A Catalogue Raisonné », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, VI (1972), p. 153-230, VII (1975), p. 1-81.
- IDEM, « The Rhythm of the Monophonic Conductus in the Florence Manuscript as Indicated in Parallel Sources in Mensural Notation », *JAMS*, XXXI (1978), p. 480-489.
- IDEM, « Texts and Music in 13th Century Sacred Songs », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, X (1979), p. 1-27.
- ARBUSOW, Leonid, *Colores rhetorici, eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, Göttingen, 1948.
- ARLT, Wulf, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, Cologne, 1970.
- AUBRY, Pierre, « Un chant historique latin du XIII^e siècle : le saint Clou de Saint-Denis (1233) », *Le Mercure musical*, I (1905), p. 423-434.
- IDEM, « Comment fut perdu et retrouvé le saint clou de l'abbaye de Saint-Denis », *Revue Mabillon*, II (1906), p. 185-192 et 286-300, III (1907), p. 43-50 et 147-182.

- BALTZER, Rebecca, « Thirteenth Century Illuminated Manuscripts and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS*, XXV (1972), p. 1-18.
- BENT Margaret, WATHEY, Andrew (éd.), *Fauvel Studies, Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, 1998.
- BOOGAARD, Nico H. J. van den, « Les formes polémiques et les formes poétiques : dits et motets du XIII^e siècle », *Die Auseinandersetzungen an der pariser Universität im XIII. Jahrhundert*, éd. Albert Zimmermann, Berlin-New York, 1976, p. 220-239.
- BOSSY, Michel André, « Medieval Debates of Body and Soul », *Comparative Literature*, XXVIII (1976), p. 144-163.
- BOURGAIN, Pascale, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, CXLVII (1989), p. 231-282.
- EADEM, « Le vocabulaire de la poésie rythmique », *Archivum latinitatis mediiaevi (Bulletin Du Cange)*, LI (1992-1993), p. 139-193.
- EADEM, « Le tournant littéraire du milieu du XII^e siècle », *Le XII^e siècle, Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e siècle*, éd. Françoise Gasparri, Paris, 1994, p. 303-323.
- EADEM, « Formes et figures de l'esthétique poétique au XII^e siècle », *Rhétorique et poétique au Moyen Age, actes du Colloque organisé à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001*, Turnhout, 2002.
- BREWER, Charles E., « Communication », *JAMS*, XL (1987), p. 154-155.
- IDEM, « *Vitia et Lamie* : Some Notes on Philip the Chancellor's *Vitia Virtutibus* », *Hortus Troporum. Florilegium in Honorem Gunillae Iversen*, éd. A. Andrée et E. Kihlman, Stockholm, 2008, p. 229-243.
- BUKOFZER, Manfred F., « Interrelations between Conductus and Clausula », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, I (1953), p. 65-103.
- BUSSE BERGER, Anna Maria, « Mnemotechnics and Notre Dame Polyphony », *The Journal of Musicology*, XIV/3 (1996), p. 263-298.
- EADEM, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2005
- CHAILLEY, Jacques, *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, 1959.
- CORBELLARI, Alain et ZUFFEREY, François, « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli », *Revue de linguistique romane*, LXVIII (2004), p. 47-78.

- CROCKER, Richard L., « Musica Rhythmica and Musica Metrica in Antique and Medieval Theory », *Journal of Music Theory*, II/1 (1958), p. 2-23.
- D'ANGELO, Edoardo, STELLA, Francesco (éd.), *Poetry of the Early Medieval Europe : Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts*, Florence, 2003.
- DELISLE, Léopold, « Discours prononcé à l'Assemblée générale de la société de l'Histoire de France le 26 mai 1885 », *Annuaire-bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris, 1885, p. 82-139.
- DELORME, Ferdinand-M., « Une prose inédite sur saint François », *La France franciscaine*, X (1927), p. 201-203.
- DEUSEN, Nancy van, « The Use and Significance of the Sequence », *Musica Disciplina*, XL (1986), p. 5-47.
- EADEM, *Theology and Music at the Early University : The Case of Robert Grosseteste and Anonymous IV*, Leiden Londres New York, 1995.
- EADEM, « On the Usefulness of Music : Motion, Music, and the Thirteenth-Century Reception of Aristotle's *Physics* », *Viator*, XXIX (1998), p. 167-188.
- DOBIACHE-ROJDESVENSKY, Olga, *Les poésies des goliards*, Paris, 1931, réimp. Montréal, 1984.
- DRONKE, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1965
- IDEM, *The Medieval Poet and his World*, Rome, 1984.
- IDEM, « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medievali*, XXVIII (1987), p. 563-592.
- DRZEWICKA, Anna, « La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci », *Le Moyen Age*, XCI (1985), p. 33-51 et 179-200.
- ELLINWOOD, Leonard, « The Conductus », *The Musical Quarterly*, XXVII/2 (1941), p. 165-204.
- EVERIST, Mark E., « A Reconstructed Source for the Thirteenth-Century Conductus », *In Memoriam G. A. Anderson*, vol. 1, Henryville-Ottawa-Binnigen, 1984, p. 97-118.
- IDEM, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, New York-Londres, 1989.
- FALCK, Robert, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIV (1967), p. 81-98.

- IDEM, *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1981.
- FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, 1924.
- FASSLER, Margot E., « Who was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequence Manuscripts », *JAMS*, 37(1984), p. 233-269.
- EADEM, « Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises 'De rithmis' », *Journal of Musicology*, V (1987), p. 164-190.
- EADEM, « The Role of the Parisian Sequence in the Evolution of Notre-Dame Polyphony », *Speculum*, LXII/2 (1987), p. 345-374.
- EADEM, *Gothic Song : Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge, 1993.
- FICKERMANN, Norbert, « Philipp de Grève, der Dichter des *Dic Christi veritas* », *Neophilologus*, XIII (1927-1928), p. 71.
- IDEM, « Ein neues Bischofslied Philipps de Grève », *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters : Ehrengabe für Karl Strecker zum 4. September 1931*, éd. W. Stach et H. Walter, Dresde, 1931, p. 37-44.
- FLINDELL, Fred, « Aspekte der Modalnotation », *Die Musikforschung*, XVII/4 (1964), p. 353-377.
- IDEM, « Conductus in the Later Ars Antiqua », *In Memoriam G A Anderson*, vol. 1, Henryville-Ottawa-Binningen, 1984, p. 131-204.
- FLOTZINGER, Rudolf, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*, Bern, 2007.
- GENNRICH, Friedrich, « Die altfranzösische Liederhandschrift London, British Museum, Egerton 274 », *Zeitschrift für romanische Philologie*, VL (1925), p. 402-427.
- IDEM, « Internationale mittelalterliche Melodien », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI (1929), p. 259-296 et 321-348.
- IDEM, *Gundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932.
- IDEM, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Francfort, 1965.
- GHELLINK, Joseph de, *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, 2 vol., Bruxelles-Paris, 1946.
- GILLINGHAM, Bryan, *Modal Rhythm*, Ottawa, 1986.

- IDEM, « A New Etiology and Etymology for the Conductus », *Musical Quarterly*, LXXV (1991), p. 59-73.
- IDEM, *A Critical Study of Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1995.
- IDEM, *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998.
- IDEM, « Turtles, Helmets, Parasites and Goliards », *The Music Review*, LV/4 (1998), p. 249-275.
- GRÖNINGER, Eduard, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame Conductus*, Regensburg, 1939.
- GROSS, Guillaume, « La *repetitio* dans les *organa* quadruples de Pérotin. Nature rhétorique de l'organisation du discours musical », *Musurgia*, VIII (2001), p. 7-29.
- IDEM, « Le *color* dans la théorie musicale au XIII^e siècle : implications et enjeux », *Les Enjeux de la traduction*, n°1, Tours, 2003, p. 35-58.
- IDEM, « Organum at Notre Dame in the Twelfth and Thirteenth Centuries : Rhetoric in Words and Music », *Plainsong and Medieval Music*, XV/2 (2006), p. 87-108.
- IDEM, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12^e et 13^e siècles*, Turnhout, 2007.
- HAGGH Barbara, HUGLO, Michel, « Magnus liber – Maius munus, origine et destinée du manuscrit F », *Revue de musicologie*, XC/2 (2004), p. 193-230.
- HAINES, John, « The Footnote Quarrels of the Modal Theory », *Early Music History*, XX (2001), p. 87-120.
- IDEM, « Friedrich Ludwig's 'Musicology of the Future' : a Commentary and Translation », *Plainsong and Medieval Music*, XII/2 (2003), p. 129-164.
- HANDSCHIN, Jacques, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern, 1925
- IDEM, « A Monument of English Mediaeval Polyphony, the Manuscript Wolfenbüttel 677 (Helmst. 628) », *Musical Times*, LXXIII (1932-33), p. 510-513, p. 697-708.
- IDEM, « Conductus-Spicilegien », *Archiv für Musikwissenschaft*, IX/2 (1952), p. 101-119.
- IDEM, « Zur Frage der Conductus-Rhythmik », *Acta Musicologica*, XXIV /3-4 (1952), p. 113-130.
- HAUREAU, Barthélemy, *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale et autres bibliothèques*, Paris, 1885, t. XXI/2, p. 183-194.
- IDEM, *Des poèmes latins attribués à Saint Bernard*, Paris, 1890.

- IDEM, « Philippe de Grève, chancelier de l'Église de Paris », *Journal des savants* (1894), p. 427-440.
- HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet, the Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, 1997.
- HUSMANN, Heindrich, « Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes », *Archiv für Musikwissenschaft*, IX/1 (1952), p. 3-26.
- IDEM, « Das System der modalen Rhythmik », *Archiv für Musikwissenschaft*, XI (1954), p. 1-38.
- IDEM, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIV (1967), p. 1-23.
- JACOBSON, Ritva et TREITLER, Leo, « Tropes and the Concept of Genre », *Pax et Sapientia, Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences in Memory of G. A. Anderson*, (1986), Stockholm, p. 59-89.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, I (1970), p. 79-101.
- KELLY, Douglas, *The Arts of Poetry and Prose, Typologie des sources du moyen âge occidental*, Turnhout, 1991.
- KNAPP, Janet, « Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus », *JAMS*, XXXII (1979), p. 382-407.
- KÜHN Helmut, NITSCHKE, Peter (éd.), „Peripherie“ und „Zentrum“ in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, Kassel, 1980.
- LEHTONEN, Tuomas M., *Fortuna, Money and the Sublunar World : Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the « Carmina Burana »*, Helsinki, 1995.
- LOSSEFF, Nicky, *The Best Concords, Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York-Londres, 1994.
- LUDWIG, Friedrich, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 3 vol., Halle, 1910.
- MEYER, Paul, *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 2^e série, III, (1864), p. 253-259.
- IDEM, « Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe », *Romania*, I (1872), p. 190-215.

- MICHEL, Alain (éd.), *Rhétorique et poétique au Moyen Âge. Actes du colloque organisé à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001*, Turnhout, 2002.
- MISSET, Eugène et AUBRY, Pierre, *Les proses d'Adam de Saint-Victor : texte et musique précédés d'une étude critique*, Paris, 1900.
- MUGGLESTONE, Erica, « Guido Adler's « The Scope, Method, and Aim of Musicology » (1885) : an English Translation with an Historico-Analytical Commentary », *Yearbook for Traditional Music*, XIII (1981), p. 1-21.
- MURPHY, James J., *Rhetoric in the Middle Ages : A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, 1974.
- NORBERG, Dag, *Introduction à l'étude de la versification médiévale*, Stockholm, 1958.
- IDEM, *L'accentuation des mots dans le vers latin du Moyen Age*, Stockholm, 1985.
- PAGANUZZI, Enrico, « L'Autore della melodia della « Altercatio cordis et oculi » di Philippe le Chancelier », *Collectanea Historiae Musicae*, II (1957), p. 339-343.
- PAGE, Christopher, « Angelus ad Virginem, a New Work by Philippe the Chancellor ? », *Early Music*, XI/1 (1983), p. 69-70.
- IDEM, *The Owl and the Nightingale : Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, Londres, 1989.
- IDEM, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, 1993.
- IDEM, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, 1997.
- PAYNE, Thomas B., « *Associa tecum in Patria* : a Newly Identified Organum Trope by Philip the Chancellor », *JAMS*, XXXIX (1986), p. 233-254.
- IDEM, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School*, 2 vol., Ph.D. Diss., Université de Chicago, 1991.
- IDEM, « *Aurelianus civitas* : Student Unrest in Medieval France and a Conductus by Philip the Chancellor », *Speculum*, LXXV/3 (2000), p. 589-714.
- IDEM, « Datable Notre Dame Conductus : New Observations on Style and Technique », *Current Musicology*, LXIV (2001), p. 104-151.
- IDEM, « Philip the Chancellor and the Conductus Prosula : 'Motetish' Works from the School of Notre Dame », *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*, éd. Terence Bailey et Alma Santosuosso, Ashgate, 2007, p. 217-237.
- RABY, Frederic J. E., *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 vol., Oxford, 1934, 2^{de} édition, 1957.

- RANKIN, Susan, « Taking the Rough with the Smooth, Melodic Versions and Manuscript Status », *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, éd. Margot E. Fassler et Rebecca A. Baltzer, Oxford, 2000, p. 213-233.
- EADEM, « Some Medieval Songs », *Early Music*, XXXI/3 (2003), p. 326-346.
- RATHERT, Wolfgang et TRAUB, Andreas, « *Veris floris sub figura - Flos de spina procreatur*, Zwei Notre-Dame-Conductus », *Mittellateinische Jahrbuch*, XIX (1984), p. 191-210.
- REANEY, Gilbert, « A Note on Conductus Rhythm », *Bericht über den siebenten internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, Kassel, 1959, p. 219-221.
- RECKOW, Fritz, « Processus und Structura, über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter », *Musiktheorie*, I (1986), p. 5-29.
- ROBERTSON, Anne Walters, *The Service-Books of the Royal Abbey of Saint-Denis*, Oxford, 1991.
- ROESNER, Edward H., « The Origins of W1 », *JAMS*, XXIX (1976), p. 337-380.
- IDEM, « Who 'made' the *Magnus Liber*? », *Early Music History*, XX (2001), p. 227-266.
- ROTH, F. Wilhelm E., « Mittheilungen aus lateinische Handschriften zu Darmstadt, Mainz, Coblenz und Frankfurt a.M. », *Romanische Forschungen*, VI (1891), p. 429-461.
- SANDERS, Ernest, « The Question of Perotin's Œuvre and Dates », *Festschrift Walter Wiora*, Kassel, 1967, p. 241-249.
- IDEM, « Style and Technique in Datable Polyphonic Notre Dame Conductus », *In Memoriam Gordon A. Anderson*, vol. 2, Henryville-Ottawa-Binningen, 1984, p. 505-530.
- IDEM, « Conductus and Modal Rhythm », *JAMS*, XXXVIII (1985), p. 439-469.
- IDEM, « Rithmus », *Essays on Medieval Music : in Honor of David G. Hugues*, Cambridge, 1995, p. 415-440.
- SAXER, Victor, « Les hymnes magdaléniennes attribuées à Philippe le Chancelier sont-elles de lui ? », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, LXXXVIII/1 (1976), p. 497-573.
- SCHRADE, Léo, « Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, I (1953), p. 9-63.

- SCHÜPPERT, Helga, *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Munich, 1972.
- SÖLCH, Gisbert, « Cod. XIV L3 saec. XIII des dominikanischen Ordensarchivs in Rom ein neuer Zeuge frühdominikanischer Liturgieentwicklung », *Ephemerides Liturgicae*, LIV (1940), p. 165-181.
- SPANKE, Hans, « Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik », *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen*, 3^{ème} série, XVIII, 1936, p. 1-189.
- STEINER, Ruth, « Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200 », *The Musical Quarterly*, LII (1966), p. 56-70.
- EADEM, *Some Monophonic Latin Songs from the Tenth Fascicle of the Manuscript of Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1*, Ph.D. Diss. Catholic University of America, 1966.
- STELZLE, Roswitha, *Der musikalische Satz des Notre-Dame Conductus*, Tutling, 1988.
- STENZL, Jürg (éd.), *Perotinus Magnus*, Munich, 2000.
- STEVENS, John, *Words and Music in the Middle Ages, Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, 1986.
- STRECKER, Karl, *Moralischsatirische Gedichte Walters von Chatillon, aus deutschen, englischen, französischen und italienischen Handschriften*, Heidelberg, 1929.
- SZÖVÉRFY, Joseph, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, 2 vol., Berlin, 1964.
- IDEM, Joseph, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages : a Historical Survey and Literary Repertory*, 3 vol., Concord, 1992.
- TILLIETTE, Jean-Yves, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000.
- TISCHLER, Hans, « Perotinus Revisited », *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, éd. Jan Larue, New York, 1966, p. 803-817.
- IDEM, « Gordon Athol Anderson's Conductus Edition and the Rhythm of Conductus », *In Memoriam Gordon A. Anderson*, vol. 2, Henryville-Ottawa-Binningen, 1984, p. 561-573.
- TRAILL, David A., « Philip the Chancellor and F10 : Expanding the Canon », *Filologia Mediolatina*, X (2003), p. 219-248.
- IDEM, « A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in *Carmina Burana* 21-36 », *Studi Medievali*, 3e Serie, fasc.1, XLVII (2006), p. 267-285.

- IDEM, « Philip the Chancellor and the Heresy Inquisition in Northern France, 1235-1236 », *Viator*, XXXVII (2006), p. 241-254.
- TREITLER, Leo, « Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua* », *The Musical Quarterly*, LXV/4 (1979), p. 524-558.
- IDEM, « Once More, Music and Language in Medieval Song », *Essays on Medieval Music: in Honor of David G. Hugues*, Cambridge, 1995, p. 441-469.
- IDEM, *With Voice and Pen*, Cambridge, 2003.
- WALTHER, Hans, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich, 1920.
- WERF, Hendrik van der, *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Rochester-New York, 1989.
- WHITCOMB, Pamela K., *The Manuscript London, British Library, Egerton 274 : A Study of its Origin, Purpose and Musical Repertory in Thirteenth-Century France*, Ph.D. Diss., University of Texas, Austin, 2000.
- WILMART, André, « Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville », *Revue Bénédictine*, XLIX (1937), p.121-169 et 322-365.
- IDEM, « Florilège mixte de Thomas Bekynton », *Mediaeval Renaissance Studies*, I (1941-1943), p. 41-84.
- WRIGHT, Craig, « Leoninus, Poet and Musician », *JAMS*, XXXIX/1 (1986), p. 1-35.
- IDEM, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge, 1989.
- ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, 1987.

Index des noms médiévaux

- ADAM DE SAINT-VICTOR, 276
ADAM DE SALIMBENE, 39, 41, 62, 405
ALAIN DE LILLE, 20, 26, 27, 29, 31, 300, 389, 392, 393, 415
ALBERIC DE TROIS-FONTAINES, 64
ALBERT LE GRAND, 46
ALEXANDRE III, 23
AMAURY DE BENE, 23
ANONYME IV, 42, 83
ANSELME (SAINT), 406
ARCHIPOETE, 31
ARISTOTE, 23, 46
AUGUSTIN (SAINT), 328, 392
- BERNARD DE BOLOGNE, 324
BERNARD DE CLAIRVAUX, 81, 249, 296, 390
BERNARD DE MORLAIX, 406
BLONDEL DE NESLE, 303, 306
BONAVENTURE, 46
- CHATELAIN DE COUCY, 64, 258, 259
CICERON, 201, 328, 357, 396
- ÉTIENNE DE BOURBON, 22
ÉTIENNE LANGTON, 19, 297
ÉVRARD L'ALLEMAND, 330
- FOULQUES DE NEUILLY, 19
- GACE BRULE, 258
GAUTIER DE CHATILLON, 31, 81, 162, 381
GAUTIER DE COINCI, 303, 306, 307
GEOFFROY DE VINSauf, 125, 330, 337, 356, 357, 396
GERVAIS DE MELKLEY, 330
GILBERT DE LA POREE, 20
GUID'AREZZO, 324
GUILLAUME D'Auvergne, 36, 61, 81, 389, 395, 397, 400
- HENRI D'ANDELI, 6, 37, 38, 41
HENRI DE PISE, 39, 40
HORACE, 328, 415
- HUGUES DE SAINT-VICTOR, 406
HUGUES PRIMAT, 31
HUMBERT DE ROMAN, 91
- INNOCENT III, 23, 24, 105, 406
ISIDORE DE SEVILLE, 263
- JACQUES DE VITRY, 29
JAN P. SWEELINCK, 250
JEAN DE CHALONS, 396
JEAN DE GARLANDE, GRAMMAIRIEN, 184, 330, 333, 337, 344, 349, 356
JEAN DE GARLANDE, THEORICIEN DE LA MUSIQUE, 42, 129, 365
JEAN DE GROUCHY, 258, 379
JUVENAL, 415
- LEONIN, 42, 66, 70
LOUIS IX, 293, 404
LOUIS VII, 22
LOUIS VIII, 75, 105
- MARBODE DE RENNE, 328, 337
MATTHIEU DE VENDOME, 330, 356, 358
MAURICE DE SULLY, 21, 22, 25
- OTHON IV, 105
OVIDE, 200, 259, 262, 264, 357, 358, 415
- PALESTRINA, 43
- PEROTIN, 41, 42, 43, 61, 65, 66, 70
PHILIPPE DE GREVE, 6, 34
PHILIPPE DE VITRY, 89
PIERRE ABELARD, 20
PIERRE DE BLOIS, 31, 381
PIERRE DE NEMOURS, 105
PIERRE LE CHANTRE, 18, 19, 22, 25, 26, 27, 29, 246, 392
- QUINTILIEN, 201, 328, 357
- RAOUL CHAILLOU DU PESTAIN, 89
RAOUL DE FERRIERES, 258

RHETORIQUE A HERENNIUS (PSEUDO-
CICERON), 328, 329, 332, 334, 337,
356, 386
ROBERT DE BASEVORN, 396
ROBERT DE COURÇON, 7, 23, 24
ROBERT DE SORBON, 19
ROLAND DE LASSUS, 250, 405

SALADIN, 105
SENEQUE, 264, 333

THOMAS D'AQUIN, 46
THOMAS DE CANTIMPRE, 6, 36
THOMAS DE CHOBHAM, 403
TITE LIVE, 145

VIRGILE, 200

WALTER ODINGTON, 113

Index des compositions musicales

Ad cor tuum revertere, 80, 83, 86, 88,
92, 93, 97, 98, 131, 149, 181, 224,
338, 347, 348, 350, 352, 357, 359,
361, 368, 372, 373, 387, 388, 400,
401, 408, 411
Adesse festina, 80, 83, 103
Agmina milicie, 39, 80, 81, 83, 103
Amour dont sui espris me semont, 303,
306
Angelus ad virginem, 64
Aristippe quamvis sero, 80, 86, 88, 130,
223
Associa tecum in patria, 65, 80, 83, 86,
87, 103, 380
Aurelianus civitas, 64, 86
Ave dei genitrix et immaculata, 7
Ave gloriosa virginum regina, 7, 80, 84,
86, 102
Ave virgo virginum / verbi, 80, 84, 102

Beata nobis gaudia, 75, 80, 84, 86, 105
Beata viscera, 42, 80, 81, 84, 86, 102
Bonum est confidere, 80, 84, 86, 88, 97,
98, 146, 235, 336, 338, 345, 352, 353,
358, 361, 364, 367, 371, 387, 400,
408, 412
Bulla fulminante, 63, 80, 81, 84, 88, 199,
293, 380

Carmina Burana, 31, 88, 93, 405
Centrum capit circulus, 39, 40, 80, 84
Christus assistens pontifex, 80, 84, 86,
88, 105
Clavus clavo retunditur, 64, 255, 402

Clavus pungens acumine, 64, 105, 386,
422
Crux de te volo conqueri, 40, 84, 86, 92,
223, 275
Cum sit omnis caro fenum, 80, 84, 92,
97, 98, 111, 226, 232, 250, 295, 319,
334, 338, 352, 353, 358, 359, 360,
387, 399, 402, 408, 409, 410

De Stephani roseo, 80, 84, 103
De Yesse naistera, 92, 265
Dic Christi veritas, 63, 84, 88, 102, 199,
293
Dic homo cur abuteris, 296
Doce nos hodie, 81, 103
Doce nos optime, 80, 81, 84
Dogmatum falsas species, 64
Douce dame gres et graces vous rent,
258
Dum medium silentium componit, 87
Dum medium silentium tenerent, 80, 81,
84, 86, 87

Estimavit hortulanum, 102
Excitere de pulvere, 80, 84, 86, 97, 98,
175, 337, 339, 347, 352, 353, 354,
357, 361, 408, 411
Exurge dormis domine, 80, 84, 86, 102

Festa dies agitur, 80, 102
Fontis in rivulum, 80, 84, 86, 97, 98,
133, 189, 196, 339, 340, 342, 350,
352, 363, 366, 367, 387, 398, 400,
408, 413

- Gedeonis area*, 80, 84
- Homo considera*, 75, 80, 84, 86, 92, 97, 98, 111, 131, 158, 224, 265, 303, 332, 335, 347, 352, 408, 409, 410
- Homo cum mandato*, 80, 84, 104
- Homo cur degeneras*, 87, 421
- Homo cur properas*, 87
- Homo natus ad laborem / et avis*, 80, 97, 98, 111, 121, 313, 352, 358, 360, 409, 410
- Homo natus ad laborem / tui status*, 79, 80, 84, 86, 97, 98, 110, 121, 152, 224, 311, 318, 334, 335, 343, 347, 352, 357, 363, 365, 372, 373, 408, 411
- Homo quam sit pura*, 39, 40, 84, 92, 104, 422
- Homo qui semper moreris*, 80, 84, 86, 97, 98, 225, 332, 352, 363, 369, 407, 408, 412, 421
- Homo vide que pro te patior*, 80, 81, 84, 86, 92, 97, 98, 111, 192, 249, 332, 336, 351, 352, 353, 358, 360, 386, 400, 405, 408, 409, 410, 422
- In hoc ortus occidente*, 80, 84, 86
- In nova fert animus*, 87
- In omni fratre tuo*, 80, 104
- In salvatoris nomine*, 59, 80, 81
- In veritate comperi*, 59, 61, 80, 81, 84, 104
- Inter membra singula*, 41, 80, 88, 145
- Inter natos mulierum*, 102
- L'amours dont sui esprits de chanter*, 303
- L'autrier m'iere rendormiz*, 258
- Laqueus conteritus*, 80, 104
- Li cuer se vait de l'ueil plaignant*, 404
- Luto carens et latere*, 80
- Minor natu filius*, 80, 81, 84, 86, 87, 380
- Missus Gabriel de celis*, 7
- Mundus a mundicia*, 80, 84, 88, 422
- Nitimur in vetitum*, 64, 80, 84, 86, 97, 98, 111, 257, 303, 333, 352, 358, 400, 409, 412
- O amor deus deitas*, 102
- O labilis sortis*, 58, 80, 84, 86, 88, 97, 98, 158, 203, 318, 332, 352, 354, 359, 362, 370, 371, 373, 387, 400, 407, 408, 410
- O Maria noli flere*, 102
- O Maria virginei*, 80, 84, 102
- O mens cogita*, 80, 84, 86, 97, 98, 117, 158, 224, 273, 349, 352, 355, 371, 387, 400, 409, 410
- Pange lingua Magdalena*, 40, 62, 102
- Pater sancte dictus Lotarius*, 80, 84, 86, 105, 258
- Phebus per dyametrum luna fugiente*, 7
- Procurans odium*, 304
- Purgator criminum*, 304
- Quant li lousignolz jolis*, 258
- Que est ista que ascendit*, 7
- Quid ultra tibi facere*, 80, 81, 84, 86, 88, 97, 98, 161, 233, 254, 335, 352, 354, 357, 370, 386, 400, 401, 408, 412
- Quisquis cordis et oculi*, 39, 80, 84, 86, 92, 223, 404
- Quo me vertam nescio*, 80, 84, 86, 88, 97, 98, 191, 334, 337, 340, 342, 350, 352, 357, 361, 387, 401, 408, 413
- Quo vadis quo progredieris*, 80, 84, 86, 97, 98, 217, 311, 347, 350, 352, 354, 358, 359, 361, 373, 408, 411
- Quomodo cantabimus*, 80, 84, 86, 88, 97
- Regis decus et regine*, 80, 84
- Rex et sacerdos prefuit*, 80, 84, 86, 88, 105
- Roman de Fauvel*, 88, 89, 113, 161, 192, 226, 275, 405
- Si vis vera frui luce*, 80, 84, 86
- Sol est in meridie*, 80, 102
- Sol oritur in sidere*, 80, 84, 86, 102
- Suspirat spiritus*, 80, 97, 98, 111, 303, 352, 386, 400, 401, 409, 412
- Tempus est gratie*, 80, 102
- Thronus tuus Christe Ihesu*, 7

Vanitas vanitatum, 80, 84, 86, 88, 97, 98, 169, 335, 346, 350, 352, 357, 364, 365, 368, 387, 408, 412
Ve mundo a scandalis, 80, 84, 86, 92, 97, 98, 183, 331, 334, 349, 352, 357, 369, 373, 387, 400, 408, 413
Venditores labiorum, 80, 104
Veni sancte spiritus / spes omnium, 80, 102
Venit Ihesus in propria, 80, 84, 86, 105
Venite exultemus regnante, 7
Veritas equitas, 80, 84, 86, 88, 97, 98, 117, 275, 283, 334, 346, 352, 358, 369, 384, 385, 409, 413
Veritas veritatem, 76, 80, 84, 86, 88, 97, 102
Veste nuptiali, 80, 84, 86, 87, 158, 380
Vide prophecie, 80, 84, 104
Vide quo fastu rumperis, 80, 84, 86
Virgo templum trinitatis, 7
Vitia virtutibus, 80, 292

Index des tableaux

Tableau 1 : Liste des sermons de Philippe le Chancelier dans les éditions modernes, 51
 Tableau 2 : Organisation du catalogue de Gordon A. Anderson, 55
 Tableau 3 : Les compositions de Philippe le Chancelier dans les trois sources comportant l'attribution, 80
 Tableau 4 : Compositions intégrées dans l'une des trois collections mais pour lesquelles d'autres sources apportent des informations contradictoires, 81
 Tableau 5 : Le corpus de Philippe le Chancelier dans les sources de Notre-Dame, 83
 Tableau 6 : Composition des onze fascicules du manuscrit F, 85
 Tableau 7 : Le dixième fascicule de F et la répartition des conduits attribués à Philippe le Chancelier, 86
 Tableau 8 : Liste des compositions de Philippe le Chancelier dans CB et Fauvel, 88
 Tableau 9 : Les compositions de Philippe le Chancelier dans Sab et leurs caractéristiques formelles, 92
 Tableau 10 : Formes poétiques et musicales des conduits moraux de Philippe le Chancelier, 98
 Tableau 11 : Compositions liturgiques du corpus de Philippe le Chancelier, 102
 Tableau 12 : Prosules et motets dans leur contexte liturgique, 103
 Tableau 13 : Les conduits historiques attribués à Philippe le Chancelier par les sources manuscrites, 105
 Tableau 14 : Les schémas des rimes des vingt conduits moraux de Philippe le Chancelier, 352
 Tableau 15 : Les incipit des conduits moraux de Philippe le Chancelier comportant une citation, 357
 Tableau 16 : Les exclamations dans les conduits moraux, 387
 Tableau 17 : L'évocation du Jugement dernier dans les conduits moraux, 400
 Tableau 18 : Le thème du *contemptus mundi* dans les conduits moraux de Philippe le Chancelier, 407
 Tableau 19 : Les conduits moraux et les indications de public, 408
 Tableau 20 : Les conduits moraux simples et adressés à un auditoire large, 410
 Tableau 21 : Les conduits moraux complexes adressés à un auditoire large, 411
 Tableau 22 : Les conduits moraux simples adressés à un auditoire clérical, 412
 Tableau 23 : Les conduits moraux complexes adressés à un auditoire clérical, 413

Université de Poitiers
École doctorale SHES
CESCM – UMR CNRS 6223

Anne-Zoé RILLON-MARNE

**PHILIPPE LE CHANCELIER ET SON ŒUVRE :
ETUDE SUR L'ELABORATION D'UNE POETIQUE
MUSICALE
Volume II : Annexes
Textes, traductions et transcriptions**

Thèse de Doctorat de Musicologie
Sous la direction du Pr. Olivier CULLIN
Poitiers 2008

N° 1 <i>Homo natus ad laborem tui status</i>	
Description	3 strophes doubles
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°415
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1: Hu, f°158v-161
Concordances sans notation musicale	Complet : OxAdd, f°127 Strophes simples (1, 3, 5) : Da, f°3, ZüC58, f°147v
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 115 Szövérfy Roth
Inventaires	Chevalier 7975 Anderson K1 Falck n°160
Littérature	Rebecca BALTZER, « Thirteenth Century Illuminated Manuscripts and the Date of the Florence Manuscript », <i>JAMS</i> , XXV (1972), p. 1-18. Susan RANKIN, « Some Medieval Songs », <i>Early Music</i> , XXXI/3 (2003), p. 326-346.

I	1.	Homo natus ad laborem tui status tue morem sortis considera. propensius me parcus querelis aspera. questus ergo reprime ne animae quod misere commiseris. quod pateris miser impropera.	Homme né pour le labeur, considère le caractère de ton état et de ta destinée, plus profondément ; avec plus de moderation, irrite-moi de tes lamentations. Réprime tes plaintes. Ne va pas reprocher à ton âme ce que tu accomplis misérablement, ce que tu subis, misérable.
	2.	Me dum fecit Deus mundam vas infecit fex immundam corruptit lutea. desipio nec sapio meum Promethea. Nil in carnis carcere fit libere. parit enim contagium et vitium moles corporea.	Alors que Dieu m'a faite pure, La lie boueuse a imprégné la vase, elle m'a corrompue, moi, impure. Je divague et n'apprécie pas mon Prométhée. Rien dans la prison du corps ne se produit librement. La matière du corps enfante en effet la contagion et le vice.
II	3.	In abyssum culpe ducis que commissum opus ducis. procuras ¹ temere me perimis cum opprimis peccati pondere.	Tu attires vers les profondeurs de la faute, toi qui mènes une œuvre délictueuse. Tu avances inconsidérément. Tu me détruis quand tu m'accables du poids du péché.
	4.	In abusum rationis vertis usum. teque bonis privas gratuitis. dum sensibus assensibus faves illicitis.	Tu tournes l'usage de la raison en abus et tu te privas des biens gratuits quand tu favorises les sens par d'illicites approbations.
III	5.	Tibi nomen animae jam adime quia recte non animas cum perimas me mortis opere.	Enlève-toi déjà le nom d'âme car tu ne t'animes pas justement quand tu m'anéantis par l'œuvre de la mort.
	6.	Tibi cogor obsequi et exsequi opus rectum si iudices. vel claudices a recti semitis.	Je suis contraint à céder à tes désirs et à te suivre, que tu choisisses une œuvre juste ou que tu boitilles hors du droit chemin.

¹ *procurras* ?

strophe I

strophe III

Ti-bi no-men a - ni - me iam a - di - me qui - a re - cte non
 Ti-bi co - gor ob - se - qui et ex - se - qui o - pus re - ctum si

a - ni - mas cum pe - ri - mas me mor - tis o - pe - - -
 iu - di - ces. vel clau - di - ces a re - cti se - mi - - -

re.
 tis.

N°2 <i>Fontis in rivulum</i>	
Description	2 triples strophes et 4 simples
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°418-419
Concordances avec les manuscrits musicaux	strophe 1 : Hu, f°158
Concordances sans notation musicale	OxAdd, f°62r et f°123 ZüC58, f°148r Strophes 1, 4, 7-10 : Da, f°3v
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F Anglès-Hu
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 146 Szövérfy Roth
Inventaires	Anderson K6 Falck n°130
Littérature	

I	1.	<p>Fontis in rivulum sapor ut defluit odor ut vasculum infusus inbuit. sic vita populum regentis instruit. sic testa figulum probat vel arguit.</p>	<p>Comme le parfum se déverse de la source dans le ruisseau, comme l'odeur répandue imprègne le vase, de même, la vie du dirigeant instruit le peuple, le pot met à l'épreuve ou accuse le potier.</p>
	2.	<p>Doctor abutitur doctrinae regula. cuius inficitur subiectus macula. defectu mergitur naute navicula. dum caput patitur. et membra singula.</p>	<p>Le savant abuse de la doctrine par une règle dont, soumis, il porte la souillure. La barque coule, en l'absence du matelot, quand la tête souffre chaque membre souffre aussi.</p>
	3.	<p>Omnis ambitio radix malitiae. manat ex vitio romanae curiae. quo privilegio nutuntur hodie matris contagio corruptae filiae.</p>	<p>L'ambition est la racine de tout le mal. Il se répand à partir du péché de la Curie romaine, privilege par lequel les filles sont aujourd'hui ébranlées par la contagion de la mère corrompue.</p>
II	4.	<p>Prelati munera preponunt meritis. opes non opera pensant in subditis. iude vox libera. clamat in compitis. honores dextera dispensat divitis.</p>	<p>Les prélats préfèrent les faveurs aux mérites. Ils évaluent les richesses et non les actes chez leurs subordonnés. La voix libre de Juda appelle aux carrefours. La main droite du riche distribue les honneurs.</p>
	5.	<p>A recto claudicant trium aspectibus. vel sancta publicant emptorum manibus. vel ea vendicant suis nepotibus. vel quibus supplicant cedunt principibus.</p>	<p>Ils vacillent hors du droit chemin aux vues de ces trois (possibilités) : soit ils confisquent les choses saintes avec des mains d'acheteurs, soit ils les revendent pour leur descendance, soit ils les donnent aux puissants devant lesquels ils se prosternent.</p>

	6.	Gemmarum hauriunt fulgores oculis. aures emolliunt liris et fistulis. electis condiunt palatum ferculis. tactum decipiunt blandis obstaculis.	Ils absorbent les éclats des pierres précieuses par les yeux. Ils amollissent les oreilles par les lyres et les flûtes. Ils assaisonnent le palais par des mets choisis. Ils trompent le toucher par des obstacles séduisants.
III	7.	O qui cuncta prospicis punies in clericis adipem superbie. quos nec terror iudicis nec legis aut gratie cohibent mandata.	O Toi qui discerne tout, punis chez les clercs la graisse de l'orgueil, eux que ni la terreur du juge, ni les commendements de la loi ou de la grâce ne retiennent.
IV	8.	De sudore pauperis ornant equos phaleris. et se veste varia. diffuentes prosperis sui luxus gloria predicant peccata.	De la sueur des pauvres, ils décorent leurs chevaux de phalères, et eux-mêmes de vêtements colorés, amollis par la prospérité et la gloire de leur propre débauche, ils prêchent les péchés.
V	9.	Ha cum iudex venerit et cum ventilaverit triticum in area. fructum qui non fecerit de cultoris vinea palmes excidetur.	Ha ! Quand le juge sera venu et quand il aura dispersé le grain sur l'aire ! De la vigne du cultivateur qui n'aura pas fait de fruit, le sarment sera détaché.
VI	10	cicatrices vulnerum christi clamor pauperum sordes quas non tersimus accusabunt operum primus et novissimus quadrans requiretur.	Les stigmates des blessures du Christ, le cri des pauvres, la crasse que nous n'avons pas essuyée, porteront leur accusation. Des nos œuvres, le premier et dernier quart d'as seront réclamés.

strophe I



Fon tis in ri - vu - lum
Do ctor a - bu - ti - tur
Om nis am - bi - ti - o



sa - por ut de - flu - it o dor
do - ctri - ne re - gu - la. cu ius
ra - dix ma - li - ti - e. ma nat



ut va - scu - lum in - fu - sus in - bu - it. sic vi - ta
in - fi - ci - tur sub - ie - ctus ma - cu - la. de - fe - ctu
ex vi - ti - o ro - ma - ne cu - ri - e. quo pri - vi -



po - pu - lum re - gen - tis in - stru - it. sic
mer - gi - tur nau - te na - - - vi - cu - la. dum
le - gi - o nu - tun - tur ho - di - e ma -

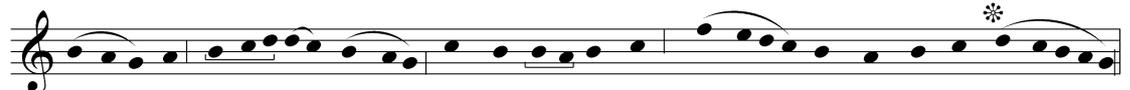


te - sta fi - gu - lum pro - bat vel ar - - - gu - - - it.
ca - put pa - ti - tur. et men - bra sin - - - gu - - - la.
tris con - ta - gi - o cor - ru - pte fi - - - li - - - e.

strophe II



Pre la - ti mu - ne - ra pre - po - nunt me -
A re - cto clau - di - cant tri - um a - spe -
Gem ma - rum hau - ri - unt ful - go - res o -



ri - tis. o - pes non o - pe - ra pen - sant in sub - di - tis.
cti - bus. vel san - cta pu - bli - cant em - pto - rum ma - ni - bus.
cu - lis. au - res e - mol - li - unt li - ris et fi - stu - lis.



1
iu - de vox li - be - ra. cla - mat in com - pi - tis. ho - no - res
vel ea ven - di - cant su - is ne - po - ti - bus. vel qui - bus
e - le - ctis con - di - unt pa - la - tum fer - cu - lis. ta - ctum de -



dex - te - ra dis - pen - sat di - vi - tis.
sup - pli - cant ce - dunt prin - ci - pi - bus.
ci - pi - unt blan - dis ob - sta - cu - lis.

1 : Strophe II, les deux *la sur libera* manquent dans le manuscrit F.

strophe III

O qui cun - cta pro - spi -

cis pu - ni - es in cle - ri - cis a - di - pem su - per -

bi - e. quos nec ter - ror iu - di - cis nec le - gis aut

gra - ti - e co - hi - bent man - da - ta.

strophe IV

De su - do - re pau - pe - ris or - nant e - quos pha - le - ris.

et se ve - ste va - ri - a. dif - flu - en - tes pro - spe - ris su - i lu - xus glo - ri - a

pre - di - cant pec - ca - ta.

strophe V

Ha cum iu - dex ve - ne - rit

et cum ven - ti - la - ve - rit tri - ti - cum in a - re - a. fru - ctum qui non fe - ce -

rit de cul - to - ris vi - ne - a pal - mes ex - ci - de - tur.

strophe VI

ci - ca - tri - ces vul - ne - rum chri - sti cla - mor pau -
 per - rum sor - des quas non ter - si - mus
 ac - cu - sa - bunt o - pe - rum pri - mus et no - vis - si - mus qua - drans re -
 qui - re - - - tur.

N°3 <i>Ad cor tuum revertere</i>	
Description	4 strophes irrégulières, musique continue
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°420v-421v
Concordances avec les manuscrits musicaux	Sab, f°144 Strophe 1 : Mü 18190, f°1 (notation neumatique) Strophe 3 : Hu, f°167 Strophe 4 : Hu, f°161v
Concordances sans notation musicale	Da, f°3v CB, f°3 Brux 2, f°193v OxAdd, f°236v (inscription à la table des matières, mais non copié)
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu
Éditions du texte	AH 21,104 Roth Hilka/Schumann-CB Raby-Ox.book Wolff-CB Szövérfy Bourgain
Inventaires	Anderson K10 Falck n°6
Littérature	Heinrich HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> , XXIV (1967), p. 1-23.

1.	<p>Ad cor tuum revertere conditionis misere. homo. cur spernis vivere. cur dedicas te vitiis. cur indulges malitiis. cur excessus non corrigis. nec gressus tuos dirigis in semitis iustitie. sed contra te cotidie iram dei exasperas in te succidi metue radices ficus fatue. cum fructus nullos afferas.</p>	<p>Reviens à ton cœur, Homme de condition misérable ; pourquoi dédaignes-tu vivre, pourquoi te consacres-tu aux vices, pourquoi t'abandonnes-tu au mal, pourquoi ne corriges-tu pas tes écarts et ne diriges-tu pas tes pas dans la voie de la justice. Mais tous les jours, contre toi, tu exaspères la colère de dieu. Crains que je ne coupe en toi les racines du figuier stérile, alors que tu ne portes aucun fruit.</p>
2.	<p>O conditio misera considera quam aspera sic hec vita. mors altera que sic immutat statum. cur non purgas reatum sine mora cum sit hora tibi mortis incognita. et in vita caritas que non proficit. prorsus aret et deficit. nec efficit beatum.</p>	<p>O misérable condition, considère combien âpre est cette vie, autre forme de la mort qui change ainsi d'état. Pourquoi ne pas purger la faute sans délai car l'heure de la mort t'est inconnue, et dans la vie la charité qui ne progresse pas, se dessèche immédiatement et manque et ne rend pas heureux.</p>
3.	<p>Si vocatus ad nuptias advenias sine veste nuptiali ; a curia regali expelleris et obviam si veneris sponso lampade vacua ; es quasi virgo fatua.</p>	<p>Si l'on t'appelle pour des noces et que tu viens sans vêtements nuptiaux, tu seras chassé de la cour royale et en chemin, si tu viens à l'époux avec une lampe vide, tu es comme une vierge folle.</p>
4.	<p>Ergo vide ne dormias. sed vigilans aperias domino cum pulsaverit. beatus quem invenerit vigilantem cum venerit.</p>	<p>Prends donc garde à ne pas dormir mais vigilant à ouvrir au Seigneur quand il frappera. Heureux celui qu'il trouvera vigilant quand il viendra.</p>

strophe 1

Ad _____ cor tu - um re-ver - te - re con-di-ti - o -
 nis mi - se-re. ho - mo. cur sper - nis vi - ve - re. cur de - di - cas te vi-ti - is
 cur in - dul - ges ma-li-ti - is. cur ex - ces - sus non cor-ri - gis.
 nec gres - sus tu - os di-ri - gis in se-mi-tis iu - sti - ti - e. sed con-tra te
 co-ti - di - e i-ram de-i ex - a - spe - ras in te suc-ci-di me - tu -
 e ra-di - ces fi - cus fa - tu - e. cum fru - ctus nul - los af - fe - ras.

strophe 2

O _____ con-di-ti - o mi - se -
 ra con-si - de-ra quam a - spe - ra sit hec vi - ta. mors al - te - ra
 que sic im-mu - tat sta - tum. cur non pur - gas re - a - tum si-ne mo -
 ra cum sit ho-ra ti-bi mor-tis in-co - gni - ta. et in vi-ta ca - ri -
 tas que non pro - fi - cit. pror - sus a - ret et de-fi - cit. nec ef - fi -
 cit be - a _____ tum.

strophe 3

Si vo-ca - tus ad nu-pti - as ad - ve - ni - as si - ne ve -

ste nu-pti - a - li. a cu-ri - a re-ga - li ex-pel - le - ris et ob-vi-am si ve -

ne - ris spon - so lam - pa - de va-cu-a es _____ qua-si vir - go fa - tu - a.

strophe 4

Er _____ go vi - de ne dor -

mi - as. sed vi-gi - lans a - pe - ri - as do-mi - no cum pul-sa-ve - rit.

be - a - tus quem in - ve - ne - rit vi _____ gi-lan - tem

cum ve - ne rit.

1 : *aperias* : dans F, la phrase se termine sur le conjoncturée, sans le *sol* final.

N°4 <i>Quid ultra tibi facere</i>	
Description	6 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°423
Concordances avec les manuscrits musicaux	Fragmentaire : OxAuct, n°11 ; Fauv, f°6v (texte des strophes 5 et 6 utilisés dans un motet polytextuel à 4 voix avec une mélodie différente.)
Concordances sans notation musicale	8 strophes : Da, f°4 (strophe 1) et f°91r ; OxAdd, f°129v ; Charleville, f°159v (attribution à Gautier de Châtillon) ; Lyon 623, f°142r ; Lincoln Cath.103, 1v-2v ; Paris, BnF, n.a.l. 1544, f°104v ; BnF, n.a.l. 1742, f°302v ; BnF, lat. 14970, f°69 ; Ars 413, f°176v ; Wolf 7, f°2v ; Vienne 883, f°76r ; Rome Vat. Ottob.3081, f°71v ; Rome Vat. Lat. 2233, f°258v. 10 strophes : Madrid, Palacio Real II, 1022, f°100v
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond.
Éditions du texte	AH 21, 141 Raby-Ox.book Roth
Inventaires	Chevalier 16680 Anderson K17 Falck n° 288
Littérature	André WILMART, « Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville », <i>Revue bénédictine</i> , XLIX (1937), p. 121-169 et 322-365.

1.	<p>Quid ultra tibi facere vinea mea potui. quid potes michi reddere qui pro te cedi conspui et crucifigi volui. et tu pro tanto munere baptismi fracto federe presummis vice mutui me rursus crucifigere et habere hostem tui.</p>	<p>Que pouvais-je faire de plus pour toi, ma vigne ? Que peux-tu me rendre ? Moi qui, pour toi, ai voulu être tué, conspué et crucifié. Et toi, en échange d'un tel don, une fois brisée l'alliance du baptême, tu as l'audace, en guise d'échange, de me crucifier une seconde fois et de me considérer comme ton ennemi.</p>
2.	<p>Existimasti temere et me et mundo perfrui. non possunt mihi vivere qui non sunt mundo mortui. at tu quas sperni docui non cessas opes querere. relicto christo paupere. et quem signari volui paupertatis caractere. mundano vacas luxui.</p>	<p>Tu as jugé témérairement pouvoir profiter de moi et du monde. Ils ne peuvent vivre pour moi, ceux qui ne sont pas morts pour le monde. Et toi, les richesses que je t'ai appris à mépriser, tu ne cesses de les chercher, ayant abandonné la pauvreté du Christ. Et toi que j'ai voulu distinguer de la marque de la pauvreté, tu es libre pour l'excès profane.</p>
3.	<p>Verum a sanctuario prodit ista malitia. et a cleri contagio monstra creantur omnia. qui diffluit luxuria turpi marcet occio in apparatu regio. facitque mutatoria de meo patrimonio qui sto nudus ab² hostia.</p>	<p>Mais ce mal émane du sanctuaire. Et de la contagion du clerc, tous les monstres sont créés. Lui qui s'amollit par la luxure et est alanguie par l'indigne oisiveté en pompe royale, et il fait l'échange de mon patrimoine, moi qui me tiens nu aux portes.</p>
4.	<p>Quid quod ipsa religio crucem fert in angaria. et cum datur occasio recurrit cum letitia ad pepones et alia simulato negotio a plangentis officio redit ad secularia qui derelicto pallio fugerat ab egyptia.</p>	<p>La religion elle-même porte la croix comme une corvée et lorsque l'occasion est donnée, revient avec joie vers les pastèques et les aulx. Par un travail feint au service du souffrant, il revient aux activités profanes, celui qui, ayant abandonné le manteau avait fui d'Égypte.</p>

² lire *ad*, comme Ap 3, 20 : *ecce sto ad ostium et pulso*

<p>5.</p> <p>6.</p>	<p>Quasi non ministerium creditum sit pastoribus sed regnum aut imperium nondum precinctis renibus. vacisque lampadibus usurpant sacerdotium. pensantique lane pretium. et non curant de ovibus. de quorum sanguis ovium requirendus est manibus.</p> <p>Meum ire vicarium meis deceret passibus. meumque patrimonium meis dari pauperibus. non ignavis parentibus. at in ovile ovium ingressi non per hostium. sed vel vi vel muneribus. questus per flagitium abutuntur honoribus.</p> <p>Strophes supplémentaires du manuscrit Da :</p> <p>Prope est dies domini mei qui me diligitis tunc conformes imagini me sicut sum videbitis. beati qui nunc plangitis quia consolabimini et vos qui me sequimini super sedes sedebitis et qui nunc iudicamini tunc mecum iudicabitis.</p> <p>At vos qui gloriamini in opibus illicitis qui vobis crucem domini prodesse non permittitis qui lazari et divitis exemplo non terremini cum ipso puniemini. quic quid tamen egeritis dum licet convertimini ad me et salvi eritis.</p>	<p>Comme si ce n'était pas le service confié aux pasteurs mais le trône ou l'autorité, sans avoir encore les reins ceints. Et avec des lampes vides, ils usurpent le sacerdoce. Et ils évaluent le prix de la laine et ne s'occupent pas des moutons, eux dont il faut chercher sur les mains le sang des brebis.</p> <p>Il aurait convenu à mon vicaire de marcher dans mes pas et de donner mon patrimoine à mes pauvres, et non aux proches paresseux. Mais dans la bergerie de moutons, ils sont entrés non par la porte mais soit par la force soit à l'aide de présents. Par l'ignominie du trafic, ils abusent de leurs charges.</p> <p>Le jour du Seigneur est proche. Vous qui me chérissez, conformes à mon image, vous me verrez comme je suis. Heureux qui pleurez maintenant car vous serez consolés. Et vous qui me suivez, vous siégerez sur un trône, et vous qui êtes maintenant jugés, vous jugerez avec moi.</p> <p>Mais vous qui vous glorifiez de pouvoirs illicites, qui ne laissez pas la croix du Seigneur vous être utile, qui n'êtes pas effrayés par l'exemple de Lazare et du riche, avec celui-là, vous serez punis. Quoi que vous ayez fait, tant qu'il vous est encore permis, tournez-vous vers moi et vous serez sauvés.</p>
---------------------	---	---

Quid ul - tra ti - bi fa - ce - re vi - ne - a me - a po -
 tu - i. quid po - tes mi - chi red - de - re qui pro te ce - di con - spu-i
 et cru-ci - fi - gi vo - lu - i et tu pro tant - to mu - ne - re
 ba - pti-smi fra - cto fe - de-re pre-sum-mis vi - ce mu-tu - i me rur-
 sus cru - ci - fi - ge - re et ha - be - re ho-stem tu - i.

N° 5 <i>Vanitas vanitatum</i>	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Plureus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°423
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1 : Fauv, f°4v
Concordances sans notation musicale	OxAdd, f°62 Strophe 1 : Da, f°4
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Rosenberg/Tischler-Fauv. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 100 Szövérfy Roth
Inventaires	Chevalier 21117 Anderson K18 Falck n°355
Littérature	

1.	<p>Vanitas vanitatum et omnia vanitas. sed nostra sic malignitas cor habet induratum. ut verbum seminatam suffocet mox cupiditas opum et dignitatum. licet sit nobis ratum quam sit acerba proprio iudicio conditio magnatum. qui maiori discrimine quam crimine et iugibus merentur cruciatibus eternum cruciatum.</p>	<p>La vanité des vanités et tout est vanité. Mais notre méchanceté a le cœur si endurci que la cupidité des richesses et des mérites étouffe bientôt la parole semée. Pussions nous savoir combien âpre selon leur propre jugement est la condition des puissants, qui, par une décision plus grande que le crime et par les supplices perpétuels méritent le supplice éternel.</p>
----	---	---

2.	<p>Cur ceca cor avarum distrahit ambitio. nescis quod acquisitio tibi divitiarum finis miserarum non erit sed mutatio. quod si habere parum est tibi tam amarum. vide quid habent nimie divitie cotidie rixarum. propter tormenta proprie familie et saucie flagellum conscientie. que est summa penarum.</p>	<p>Pourquoi l'ambition aveugle distrain-elle le cœur avare ? Tu ne sais pas que l'acquisition de tes biens ne sera pas la fin des misères mais seulement un changement, que si avoir peu est pour toi aussi amer, vois, en matière de dispute, ce que causent, chaque jour, les richesses excessives à cause des tortures de ta propre famille et du fouet de la conscience blessée, qui est le châtimeut suprême.</p>
3.	<p>O nondum intellecta nobis dei munera. cur cum avertant prospera multos a via recta. paupertas preelecta christo nobis est aspera. sed vanis mens illecta disce tandem et speta paupertatis quam dulcia sint occia pecunia neglecta. cum pauper expeditius et promptius ad bravium sarcina temporalium rerum currat abiecta.</p>	<p>O, dons de notre dieu encore incompris, pourquoi, quand les prospérités détournent la multitude de la voie juste, la pauvreté, préférée par le Christ est-elle âpre pour nous ? Mais l'esprit est séduit par les vanités. Apprends enfin et regarde combien doux sont les loisirs de la pauvreté, une fois l'argent abandonné, quand le pauvre, plus à l'aise et plus rapide court vers la victoire, une fois le fardeau des affaires temporelles laissé de côté.</p>

Va-ni-tas va - ni-ta - tum et o - mni - a va - ni - tas. sed no -
 stra sic ma - li-gni - tas cor ha-bet in - du - ra - tum. ut ver - bum
 se - mi - na - tum suf-fo-cet mox cu-pi - di-tas o-pum et di - gni-ta - tum.
 li - cet sit no - - bis ra - tum quam sit a-cer - ba pro - pri - o
 iu-di - ti - o con-di - ti - o ma - gna - tum. qui ma - io -
 ri dis-cri - mi-ne quam cri-mi-ne et iu-gi-bus me-ren - tur cru - ci - a -
 ti - bus e - ter - num cru - ci - a -
 tum.

N° 6 <i>Excutare de pulvere</i>	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°426
Concordances avec les manuscrits musicaux	
Concordances sans notation musicale	Strophe 1 : Da, f°4
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 105 Roth
Inventaires	Anderson K26 Falck n°113
Littérature	

1.	Excutare de pulvere dum opus est remedio. qui turpiter et temere iaces in sterquilinio. surge curre pro bravo. dum potes apprehendere viam querens in invio malorum reminiscere. ad patriam revertere cum penitente filio.	Arrache toi de la poussière, pendant qu'on a besoin d'un remède. Toi qui honteusement et inconsidérément gis dans le fumier. Lève-toi, cours vers la récompense. Pendant que tu peux approcher du chemin en cherchant à te retrouver dans les voies impraticables des malheurs. Reviens à ta patrie, avec le fils pénitent.
2.	Homo vilis materie surge de mortis tumulo dum spes est adhuc venie te subtrahe periculo. metire cordis oculo tue statum miserie. qui totus es in pendulo. cum langueat cotidie fides iacens extrarie quia caret cubiculo.	Homme fait de vile matière, lève-toi du tombeau de la mort. Tant que l'espoir de la grâce existe, soustrais-toi du danger. Mesure avec le regard du cœur l'état de ta misère, toi qui es entièrement en suspens. Tandis que la foi se meurt chaque jour, étendue à l'extérieur car elle est privée de chambre.

3.	<p>Ne vasa contumelie reprobentur a figulo dum sub obscura specie videmus ut in speculo. in hoc vite curriculo mundemur multipharie. sed in cordis latibulo de sinu conscientie procedat fumus hostie. ne fiat coram populo.</p>	<p>Que les vases de l'injure ne soient pas repoussés par le potier, tant que sous une forme obscure, nous voyons comme dans un miroir. Dans le cours de la vie, soyons purifiés de bien des façons, mais que ce soit dans la retraite du cœur, depuis le sein de la conscience, que s'élève la fumée de l'offrande, afin qu'elle n'apparaisse pas publiquement.</p>
----	--	---

Ex - cu - te - re de pul - ve - re dum o - pus est re - me -
di - o. qui tur - pi - ter et te - me - re ia - ces in ster - qui - li -
ni - o. sur - - ge cur - - - re pro bra - vi - o.
dum po - tes a - pre - hen - de - re vi - am
que - rens in in - vi - o ma - lo - rum re - mi - ni - sce - re.
ad pa - tri - am re - ver - te - re cum pe - ni - ten - te fi - li - o.

N°7 <i>Ve mundo a scandalis</i>	
Description	3 doubles strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°426
Concordances avec les manuscrits musicaux	Sab, f°145 Strophe 1, 3 et 5 : W1, f°168 Strophe 1 et 2 : Hu, f°157v-158 Strophe 4 : Fauv, f°6v (utilisée pour le début du <i>motetus</i> d'un motet)
Concordances sans notation musicale	Tours 927, f°19v Strophe 1, 3 et 5 : Da, f°3v
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F Baxter
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu Hans TISCHLER (éd.), <i>Trouvère Lyrics with Melodies</i> , vol. 10, CMM 107, Neuhausen, 1997, n°1224.
Éditions du texte	AH 21, 148 Szövérfy
Inventaires	Anderson F27 Falck n°356
Littérature	Heinrich HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> , XXIV (1967), p. 1-23.

I	1.	Ve mundo a scandalis. ve nobis ut acephalis quorum libertas teritur. rome dormitat oculus. cum sacerdos ut populus iugo servili premitur.	Malheur au monde à cause des scandales ! Malheur à nous, comme acéphales dont la liberté est foulée ! L'œil de Rome s'endort quand le prêtre, comme le peuple, est oppressé par le joug de la servitude.
	2.	Hic tollit fiscus hodie sue christus ecclesie. que crucis emit precio. nullis terretur casibus. cuius cubat in foribus ultor exserto gladio.	Ce trésor supprime aujourd'hui ce que le Christ achète à son Église au prix de la croix. Il n'est effrayé par aucuns malheurs, celui dont le vengeur au glaive tiré est étendu devant les portes.
II	3.	Ve quorum votis alitur et pinguescit exactio. a quibus nulli parcitur ut suo parcant proprio. sed in eos revertitur sua tandem proditio. et fraus in se colli[d]itur iusto dei iudicio.	Malheur aux désirs de ceux dont la rente est nourrie et s'engraisse. Rien n'est épargné, comme ils épargnent leur propre bien. Mais leur trahison retombera enfin sur eux et l'illusion sera brisée sur elle-même par le juste jugement de Dieu.
	4.	Ve qui gregi deficiunt tempestatis articulo. qui lupum non reiuciant latratu sive baculo. nec pensant nec respiciunt sub cuius peccant oculo. et animas subiciunt graviorum periculo.	Malheur à ceux qui manquent au troupeau au moment de la calamité, à ceux qui ne rejettent pas le loup par un aboiement ou un bâton. Ils ne pèsent ni ne réfléchissent sous l'œil de qui ils pèchent et assujettissent les âmes au danger des choses les plus graves.
III	5.	Ha quo se vertet vinea qua recondet in fovea fructus suos colonus. cum pari mente sitiunt ut labores diripiant hinc pater hinc patronus.	Ha ! Où se tournera la vigne ? Dans quel trou le cultivateur replacera-t-il ses fruits ? Puisque, d'un même esprit, ils aspirent à piller les travaux, ici le père, là le maître.
	6.	Christus misertus vinea sue mucronem lancea ³ in utrumque iam vibrat. ferrum ad ictum acuit. neque dilatatum minuit sed aggravat dum librat.	Le Christ, miséricordieux de sa vigne, darde déjà la pointe de sa lance vers chacun. Il aiguise l'épée pour le coup que le retard n'affaiblit pas mais renforce tandis qu'il l'ajuste.

³ lire *lanceae*

strophe I

Ve - - - - - mun - do a - scan - da -
Hic - - - - - tol - lit fi - scus ho -

lis. ve - no - bis ut a - ce - pha - lis. quo - rum
die su - e chri - stus ec - cle - si - e. que cru -

li - ber - tas te - ri - tur. ro - me dor - mi - tat o - cu - lus.
cis e - mit pre - ci - o. nul - lis ter - re - tur ca - si - bus.

cum sa - cer - dos ut po - pu - lus iu - go ser -
cu - ius cu - bat in fo - ri - bus ul - tor ex -

vi - - - li pre - mi - tur.
ser - - - to gla - di - o.

strophe II

Ve - - - - - quo - rum vo - tis a - li - tur et pin -
Ve - - - - - qui gre - gi de - fi - ci - unt tem - pes -

gue - scit e - xa - cti - o. a qui - bus nul - li par - ci -
ta - tis ar - ti - cu - lo. qui lu - pum non re - iu - ci -

tur ut su - o par - cant pro - pri - o. sed in e - os re - ver -
unt la - tra - tu si - ve ba - cu - lo. nec pen - sant nes re - spi -

ti - tur su - a tan - dem pro - di - ti - o. et fraus in se
ci - unt sub - cu - ius pec - cant o - cu - lo. et a - ni - mas

col - li - di - tur iu - sto de - i iu - di - ci - o.
su - bi - ci - unt gra - vi - o - rum pe - ri - cu - lo.

strophe III 

Ha _____ quo se ver-tet vi-ne - a qua re-ton -
 Chri _____ stus mi-ser-tus vi-ne - a su - e mu -



det in fo - ve - a fru - ctus su - os co - lo - nus. cum pa -
 cro-nem lan - ce - a in u - trum - que iam vi - brat. fer - rum -



ri men - te si - ti - ant ut la - bo - res di - ri - pi - ant
 ad i - ctum a - cu - it. ne - que di - la - tum mi - nu - it



hinc pa - ter hinc pa - tro _____ nus.
 sed ag - gra - vat dum li _____ brat.

N°8 <i>Quo me vertam nescio</i>	
Description	2 doubles strophes + 2 simples
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°426v
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophes 1-4 : Fauv, f°6 (variantes de texte dans 2)
Concordances sans notation musicale	Strophes 1, 3, 5 et 6 : Da, f°3v
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-ND cond. Rosenberg/Tischler-Fauv. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 143 Szövérfy
Inventaires	Anderson K25 Falck n°292
Littérature	

1.	<p>Quo me vertam nescio dum stricto iudicio prelatos circumfero. dum virtutes pondero patrum modernorum. tanta subit raritas quod vix unum veritas probat meritorum.</p>	<p>Je ne sais où me tourner quand, avec un jugement rigoureux, j'examine les prélats, quand je pèse les vertus des pères modernes. Une si grande rareté surgit que la vérité de leurs mérites n'en révèle à peine qu'un.</p>
2.	<p>In prelatos refluit quod a roma defluit. romanis ascribitur quod rome connascitur in eis natura. notum est de singulis quod mens est in oculis. et in questu cura.</p>	<p>Sur les prélats, il coule ce qui découle de Rome ; il est assigné aux Romains, ce qui naît de Rome, en eux, par nature. On sait à propos de chacun que leur esprit est dans les coffres et leur souci dans l'avidité.</p>

II	3.	<p>O si roma respiceret patrum suorum merita salubrius disponderet talenta sibi credita. humilitatem coleret nube fastus deposita. nec spe lucri recederet a veritatis semita.</p>	<p>Ô ! Si Rome prêtait attention aux mérites de ses pères, elle placerait plus sagement les talents qui lui sont confiés. Elle pratiquerait l'humilité une fois la nuée de l'orgueil déposée mais elle ne s'éloignerait pas, par l'appât du gain, du sentier de la vérité.</p>
	4.	<p>En cedit in contrarium nam sanguisuge filie visus cecant sublimium. mentes captivant hodie. sunt eorum supplitium. cura. metus. vigilie. preter laborum tedium. et vermes consciencie.</p>	<p>Voilà, elle avance dans la voie contraire car les filles sangsues aveuglent la vue des plus grands, capturent aujourd'hui les esprits. Telles sont leurs punitions : souci, crainte, veilles, en plus de l'épuisement des travaux et des vers de la conscience.</p>
III	5.	<p>Terre maris aeris cum metus evaseris. et re salva fueris ereptus angustiis. ex quo romam veneris nisi te nudaveris. vix absolvi poteris curie naufragiis.</p>	<p>Quand tu auras échappé aux craintes de la terre, de la mer et de l'air et que, l'affaire étant sauve, tu seras arraché aux difficultés, du fait que tu seras venu à Rome, si tu ne t'es pas [encore] dénudé, tu pourras être absou des naufrages de la Curie.</p>
IV	6.	<p>Sy non cubat ianuis. spem precidens vacuis. Symon in assiduis laborat contractibus. argus circa loculos centum girat oculos. briareus sacculos centum tollit manibus.</p>	<p>S'il n'est étendu devant les portes désertes, coupant court à tout espoir, Simon souffre dans les contractions perpétuelles. Argus, autour des coffres, tourne ses cent yeux. Briare soulève des bourses avec ses cent mains.</p>

strophe I



8 Quo me ver - tam ne - sci - o dum stri - cto iu - di -
In pre - la - tos re - flu - it quod a ro - ma de -



8 ci - o pre - la - tos cir - cum - fe - ro. dum vir - tu - tes pon - de -
flu - it. ro - ma - nis a - scri - bit - tur quod ro - me con - na - sci -



8 ro pa - trum mo - der - no - rum. tan - ta su - bit ra - ri - tas quod vix u - num ve - ri - tas
tur in e - is na - tu - ra. no - tum est de sin - gu - lis quod mens est in lo - cu - lis.



8 pro - bat me - ri - to - rum.
et in que - stu cu - ra.

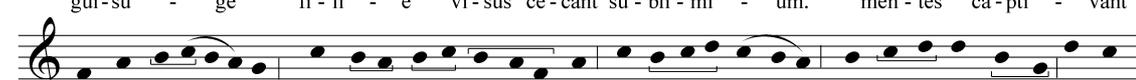
strophe II



8 O si ro - ma re - spi - ce - ret pa - trum
En ce - dit in con - tra - ri - um nam san -



8 su - o - rum me - ri - ta sa - lu - bri - us dis - po - ne - ret ta - len - ta si - bi
gui - su - ge fi - li - e vi - sus ce - cant su - bli - mi - um. men - tes ca - pti - vant



8 cre - di - ta. hu - mi - li - ta - tem co - le - ret nu - be fa - stus de - po -
ho - di - e. sunt e - o - rum sup - pli - ti - um. cu - ra. me - tus. vi - gi -



8 si - ta. nec spe lu - cri re - ce - de - ret a ve - ri - ta - tis se - mi - ta.
li - e. pre - ter la - bo - rum te - di - um. et ver - mes con - sci - en - ti - e.

strophe III



8 Ter - re ma - ris a - e - ris cum me - tus e - va - se - ris. et re



8 sal - va fu - e - ris e - re - ptus an - gu - sti - is. ex quo ro - mam ve - ne - ris



8 ni - si te nu - da - ve - ris. vix ab - sol - vi po - te - ris cu - ri - e nau - fra - gi - is.

strophe IV

8 Sy non cu-bat ia - nu - is. spem pre - ci - dens va - cu - is.

8 Sy mon in as - si - du - is la - bo - - rat con - tra - cti - bus.

8 ar - gus cir - ca lo - cu - los cen - tum gi - rat o - cu - los. bri - a - re - us

8 sac - cu - los cen - tum tol - lit ma - ni - bus.

N°9 <i>O labilis sortis humane status</i>	
Description	2 doubles strophes et 1 simple
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°427v-428
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1, 2 et 3 : Fauv, f°11 (mélodie différente)
Concordances sans notation musicale	Strophe 1 et 3 : Da, f°3v (fin différente)
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Rosenberg/Tischler-Fauv
Éditions du texte	AH 21, 97 Szövérfy Roth
Inventaires	Chevalier13115 Anderson K30 Falck 234
Littérature	

	<p>1. O labilis sortis humane status. egreditur ut flos conteritur et labitur homo labori natus. flens oritur vivendo moritur. in prosperis luxu dissolvitur cum flatibus fortune quatitur. lux subito mentis extinguitur.</p> <p>Ha moriens vita luxu sopita ; nos inficis fellitis condita.</p>	<p>O, état instable du sort humain, il s'élève, comme la fleur, il est accablé et chute, l'Homme né pour le travail, il naît en pleurant, en vivant, il meurt. Il est détruit dans son bonheur par la débauche, comme il est agité par les souffles de la fortune. La lumière de l'esprit est subitement éteinte.</p> <p>Ah, vie mourante, endormie dans la débauche, recouverte de fiel, tu nous contamines.</p>
	<p>2. Quid igitur aura te popularis. quid dignitas. quid generositas extulerit ut gravius labaris. in laqueos quos tendis laberis. dum crapulis scortisque traheris. et luxibus opum quas congeris illicite miser immereris.</p> <p>Ha moriens...</p>	<p>En quoi donc la faveur populaire, quelle dignité, quelle générosité t'auront-ils élevé que tu vacilles plus lourdement ? Dans les pièges que tu déploies, tu trébuches alors que tu es attiré par les excès et les prostituées et que, misérable, tu te tues illicitement aux fastes des richesses que tu accumules.</p>
I	<p>3. Dum effugis fecundam paupertatem, pre ceteris ditari niteris. sed laberis in summam egestatem. cum opibus mavis diffluere quam modicis honeste vivere. quod questibus fedis efficere⁴ dum satagis amans distrahere. vel autumans tibi sufficere.</p> <p>Ha moriens...</p>	<p>Tandis que tu échappes à la pauvreté abondante, tu t'efforces de t'enrichir plus que les autres, mais tu tombes dans la plus grande indigence, alors que tu préfères t'amollir dans l'opulence que vivre dans l'honnêteté et la modération. C'est ce que tu deviens par de honteux bénéfices, tandis que tu t'évertues à aimer détruire ou à prétendre te suffire à toi-même.</p>
	<p>4. Hiis moriens christo sed vivis mundo non proficis vita sed deficis. qui proximi casu strides secundo. reatibus indignum afficis. et salibus amarum inficis. cui detrahis quem fictis allicis blanditiis. vultuque simplicis. huic ballneum meroris conficis.</p> <p>Ha moriens...</p>	<p>En cela tu meurs dans le Christ mais tu vis dans le monde. Tu ne progresses pas dans la vie, mais tu t'affaiblis ; toi qui cries contre le succès de ton prochain, tu couvres l'indigne de reproches et tu l'infectes de fiels amers. Tu lui prépares un bain d'affliction celui à qui tu enlèves, lui que tu attires par les mensonges, les flatteries et ton air sincère.</p>
III	<p>5. Dum diffluis hac labe labiorum. dum solito sordescis. subito adveniet ille sanctus sanctorum. qui dupplices linguas dissitiet⁵. a paleis grana deiciet. et steriles plantas effodiet. Ha miserum te nunc excipiet. et debitis penis te puniet.</p> <p>Ha moriens...</p>	<p>Pendant que tu t'effondres en cette ruine des ruines et que tu te salis par habitude, soudainement il viendra, le saint d'entre les saints, celui qui fendra les langues doubles, qui séparera la paille du grain et arrachera les plantes stériles. Ah, il te recevra enfin, misérable, et te punira des châtements mérités.</p>

⁴ lire *efficeris*

⁵ lire *disjiciet*

strophe I

O la - bi - lis sor - tis hu - ma - ne sta - tus. e - gre -
 Quid i - gi - tur au - ra te , po - pu - la - ris. quid di -
 di - gnitas. quid flos ge - ne - ro - si - tas et la - bi - tur ho - mo - la -
 bo - ri - na - tus. flens o - ri - tur os vi - ven - do mo - ri - tur. in
 us la - ba - ris. in la - que - os quos ten - dis la - be - ris. dum
 pro - spe - ris lu - xu dis - sol - vi - tur cum fla - ti - bus for - tu - ne
 cra - pu - lis scor - tis - que tra - he - ris. et lu - xi - bus o - pum quas
 qua - ti - tur. lux su - bi - to men - tis ex - tin - gui - tur.
 con - ge - ris il - li - ci - te mi - ser im - mo - re - ris.

refrain

Ha mo - ri - ens vi - ta lu - xu so - pi - ta. nos in - fi - cis
 fel - li - tis con - di - - - ta.

strophe II

Dum ef - fu - gis fe - cun - dam pau - per - ta - tem. pre ce -
 Hi - is mo - ri - ens chri - sto sed vi - vis mun - do non pro -
 te - ris di - ta - ri ni - te - ris. sed la - be - ris in sum - mam e - ge -
 fi - cis vi - ta sed de - fi - cis. qui pro - xi - mi ca - su stri - des se -
 sta - tem. cum o - pi - bus ma - vis dif - flu - e - re quam mo - di - cis ho -
 cun - do. re - a - ti - bus in - di - gnum af - fi - cis. et sa - li - bus a -
 ne - ste vi - ve - re. quod que - sti - bus fe - dis ef - fi - ce - re dum sa - ta -
 ma - ris in - fi - cis. cui de - tra - his quem fi - ctis al - li - cis blan - di - ti -
 gis a - mans dis - tra - he - re. vel au - tu - mans ti - bi suf - fi - ce - re.
 is vul - tu - que sim - pli - cis. huic bal - ne - um me - ro - ris con - fi - cis.

strophe III

Dum dif-flu-is hac la-be la-bi-o-rum. dum so-li-to sor-de-scis. su-bi-to ad-ve-ni-et il-le san-ctus san-cto-rum. qui dup-pli-ces lin-guas dis-si-ti-et. a pa-le-is gra-na de-i-ci-et. et ste-ri-les plan-tas ef-fo-di-et. Ha mi-se-rum te nunc ex-ci-pi-et. et de-bi-tis pe-nis te pu-ni-et.

1 : Refrain : dans F, la mélodie sur *condita* est notée une tierce au dessous (*si si-do mi-ré ré-do si*).

N°10 <i>Quo vadis quo progredieris</i>	
Description	2 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°428v
Concordances avec les manuscrits musicaux	
Concordances sans notation musicale	Strophe 1 : Da, f°4v
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond.
Éditions du texte	AH 21, 107 Szövérfy Roth
Inventaires	Chevalier 16862 Anderson K31 Falck n°293
Littérature	

1.	<p>Quo vadis quo progredieris usque quo progressura. quo fugis cui me deseris quo usque desertura mens levis mens dura. tecum delibera considera quam facundum quam iocundum. quanto dispendio de gaudio subduxisti quod cepisti non executura. stultum christi delusisti iustum proditura.</p>	<p>Où vas-tu ? Où avances-tu ? Jusqu'où iras-tu ? Où fais-tu ? Pour qui m'abandonnes-tu ? Jusqu'où m'abandonneras-tu ? Esprit léger, esprit dur. Pense en toi-même, considère, combien éloquent, combien joyeux, quelle quantité de joie perdue tu as enlevée. Ce que tu as pris ne sera pas coupé. Tu as trompé un fou du Christ, tu trahiras un juste.</p>
2.	<p>Sed tu quis es qui musitas. qui contra me gannire. qui contra [me] non hesitas iniuste superbire. vas fumi vas ire. tecum delibera considera quam tumentem quam fetentem raptum de lubrico non modico te coegi summo regi prorsus obedire. stulte feci quod adieci stulto subvenire.</p>	<p>Mais toi qui es-tu, toi qui murmures, qui grognes contre moi, qui n'hésites pas contre moi à t'enorgueillir à tort ? Vase de fumée, vase de colère. Pense en toi-même, considère, combien orgueilleux combien répugnant, toi, arraché du chemin glissant à grands frais, je t'ai contraint à obéir absolument au roi suprême. J'ai agi follement en ce que j'ai envisagé pour porter secours au fou.</p>

8 Quo va-dis quo pro-gre-de - ris us-que quo pro-gres - su - ra. quo fu-gis

8 * cui me de - se - ris quo us - que de - ser - tu - ra mens le - vis mens du -

8 * ra. te - cum de - li - be - ra con - si - de - ra quam fa - cun - dum

8 quam io - cun - dum. quan - to dis - pen - di-o de gau-di - o

8 sub - du - xi - sti quod ce - pi - sti non e - xe - cu - tu - ra. stul-tum chri -

8 sti de - lu - si - sti iu - stum pro - di - tu - ra.

N°11 <i>Homo qui semper moreris</i>	
Description	4 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°428v-429
Concordances avec les manuscrits musicaux	Fauv, f°29v (incipit : <i>Fauvelle qui iam moreris</i> , strophes 1, 3 + une ajoutée. La mélodie est entièrement différente)
Concordances sans notation musicale	strophes 1 et 2 : Da, f°4, Paris, BnF lat. 2303, f°1
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Rosenberg/Tischler-Fauv <i>Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , III, p. 1888
Éditions du texte	AH 21, 98 Szövérfy Roth
Inventaires	Chevalier 7980 Anderson K32 Falck n°162
Littérature	

1.	<p>Homo qui semper moreris qui diffuis cotidie. qui scis quod heri fueris malus et peior hodie. cur oculos non aperis. quid vite viam deseris. et ebrius efficeris inanis fumo glorie.</p>	<p>Homme, toi qui toujours meurs, toi qui t'amollis chaque jour, toi qui sais qu'hier tu fus mauvais et aujourd'hui pire, pourquoi n'ouvres-tu pas les yeux ? Pourquoi délaisses-tu la voie vitale et te rends-tu ivre de la fumée de la gloire vaine ?</p>
2.	<p>Dic homo res instabilis. dic universa vanitas. tu cum non sis mutabilis sed ipsa mutabilitas. quid te pulvis sic stabilis. ac si res esses stabilis. quid te delectat fragilis carnis et vite vilitas.</p>	<p>Dis, Homme, chose instable, dis, vanité universelle, toi puisque tu n'es pas variable mais l'inconstance en personne, pourquoi, poussière, te maintiens-tu ainsi, comme si tu étais une chose solide ? Pourquoi la vulgarité de la chair fragile et de la vie t'attire-t-elle ?</p>
3.	<p>Non vides quod pretereat mundus et mundi gloria. quod fenum carnis marceat hac die peremptoria sit nobilis vel sordeat hoc dives vel egeat oportet quod hinc transeat. nam res est transitoria.</p>	<p>Tu ne vois pas que le monde passe, et aussi la gloire du monde, que la paille de la chair est flétrie. En ce jour destructeur, que l'on soit noble ou misérable, riche ou dans le besoin, ce qu'il faut c'est partir, car la fortune matérielle est de passage.</p>
4.	<p>Te brevis delectatio homo mercator pessime eterno privat gaudio. atque punit iustissime. qui turpi mercimonio ruffe lentis edilio⁶ te fraudas patrimonio vita carnis mors anime.</p>	<p>Le plaisir des choses de passage, Homme, très mauvais marchand, te prive de la joie éternelle, te punit très justement, toi qui, par un commerce honteux, <à savoir> la nourriture du roux de lentille, te fraudes toi-même, dans ton patrimoine ; vie de la chair, mort de l'âme</p>

⁶ lire *edulio*

strophe 1

Ho ————— mo qui

sem - per mo - - - re - ris qui dif - flu - is co - ti - di - e.

qui scis quod he - ri fu - e - ris ma - lus et pe - ior

ho - di - e. cur ————— o - cu - los non a - pe —————

ris. quid vi - te vi - am de - se - ris. et e - bri - us ef - fi - ce -

ris i - na - nis fu - mo glo - ri ————— e.

strophe 2

Dic ————— ho - mo res in - sta - bi -

lis. dic u - ni - ver - sa va - ni - tas. tu cum non sis mu - ta - bi - lis sed ip - sa

mu - ta - bi - li - tas. quid te pul - vis sic sta - bi - lis

ac si res es - ses sta - bi - lis. quid ————— te de - lec - tat fra - gi -

lis car - nis ————— et vi - te vi - li - tas.

N°12 <i>Bonum est confidere</i>	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°430
Concordances avec les manuscrits musicaux	Hu, f°157 OxAuct, n°13
Concordances sans notation musicale	Da, f°3 OxAdd, f°62v CB, f°3
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F Anglès-Hu
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu
Éditions du texte	AH 21, 122 Roth Szövérfly Hilka/Schumann-CB Wolff-CB
Inventaires	Chevalier 2504 Anderson K37 Falck n°50
Littérature	

1.	<p>Bonum est confidere in dominorum domino. bonum est spem ponere in spei nostre termino. qui de regum potentia non de dei clementia spem concipis. te decipis. et excipis ab aula summi principis. quid in opum aggere exaggeras peccatum. in deo cogitatum tuum iacta. prius acta studeas corrigere. in labore manuum et sudore vultuum pane tuo vescere.</p>	<p>Il est bon de croire au Seigneur des Seigneurs, il est bon de placer son espoir dans la fin de notre espérance. Toi qui tiens ton espoir de la puissance des rois et non de la clémence de Dieu, tu te méprends et tu t'exclus de la cour du plus grand prince. Pourquoi augmentes-tu le péché dans l'accumulation des richesses ? Vers Dieu, envoie ta pensée, apprends auparavant à corriger tes actes. Par le travail de tes mains et à la sueur de tes fronts, vis de ton pain.</p>
----	---	--

2.	<p>Carnis ab ergastulo liber eat spiritus. quo peccati vinculo vinciatur et trahatur ad inferni gemitus. ubi locus flentium ubi stridor dentium. ubi pena gehennali affliguntur omnes mali in die novissimo. in die gravissimo. quando iudex venerit ut tricturet aream. et extirpet vineam que fructum non fecerit. sic granum a palea. separabit. congregabit triticum in horrea.</p>	<p>Que l'esprit libre sorte De la prison de la chair où il est enchaîné par la chaîne du péché et traîné vers les gémissements de l'enfer, où est le lieu des pleurs, où est le grincement de dents, où tous les méchants subissent la peine de Géhenne. Au jour dernier, au jour le plus grave, quand le juge viendra pour battre l'aire de blé et arracher la vigne qui n'aura pas donné de fruit, ainsi, le grain de la paille il séparera et rassemblera le blé dans le grenier.</p>
3.	<p>O beati mundo corde quos peccati tersa sorde vitium non inquinat. scelus non examinat. nec arguunt peccata. qui domini mandata custodiunt et sitiunt. beati qui esuriunt. et confidunt in domino. nec cogitant de crastino. beati qui non implicant se curis temporalibus. qui talentum multiplicant. et verbum dei predicant omissis secularibus.</p>	<p>O heureux ceux que, par leur cœur pur, une fois l'ordure du péché nettoyée, le vice ne souille pas que le crime ne met à l'épreuve et que les péchés ne persuadent. Ceux qui défendent les commandements du Seigneur et ont soif. Heureux ceux qui ont faim et qui croient au Seigneur, qui ne pensent pas au lendemain. Heureux ceux qui ne se mêlent pas aux soucis temporels ceux qui multiplient leurs talents et prêchent la parole de Dieu, renonçant aux choses du siècle.</p>

strophe 1

Bo-num est con - fi - de-re in do - mi-no - rum do-mi-no. bo-num
 est spem po - ne-re in spe - i no - stre ter - mi - no. qui de re - gum
 po-ten-ti - a non de de - i cle-men-ti - a spem con - ci - pis te de - ci - pis. et
 ex - ci - pis ab au - la sum - mi prin - ci - pis. quid in o - pum ag - ge -
 re ex-ag-ge - ras pec-ca - tum. in de - o co - gi - ta - tum tu - um
 ia-cta. pri - us a - cta stu-de-as cor-ri - ge - re. in la-bo-re ma-nu - um
 et su-do-re vul - tu - um pa - ne tu - o ve - sce - re.

strophe 2

Car-nis ab er-ga-stu - lo li - ber e - at spi - ri - tus. quo pec - ca -
 ti vin - cu - lo vin-ci-a-tur et tra-ha-tur ad in-fer - ni ge-mi - tus. u - bi lo - cus
 flen - ti - um u - bi stri - dor den - ti - um. u - bi pe - na ge -
 hen - na - li af - fli - gun - tur o - mnes ma - li in di - e no - vis - si - mo. in di - e gra -
 vis - si - mo. quan - do iu - dex ve - ne - rit ut tri - ctu - ret a - re -

am. et ex - tir - pet vi - ne - am que fru - ctum non fe - ce - rit.

sic gra - num a pa - le - a. se - pa - ra - bit. con - gre - ga - bit tri - ti -

cum in hor - re - a.

strophe 3

O be - a - ti mun - do cor - de quos pec - ca - ti ter -

sa sor - de vi - ti - um non in - qui - nat. sce - lus non ex - a - mi -

nat. nec ar - gu - unt pec - ca - ta. qui do - mi - ni man - da - ta cu -

sto - di - unt et si - ti - unt. be - a - ti qui e - su - ri - unt. et con - fi - dunt in do -

mi - no. nec co - gi - tant de cra - sti - no. be - a - ti qui non im - pli - cant se -

cu - ris tem - po - ra - li - bus. qui ta - len - tum mul - ti - pli -

cant. et ver - bum de - i pre - di - cant o - mis - sis se - cu -

la - ri - bus.

N°13 <i>Homo vide que pro te patior</i>	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Rome, Santa Sabina, XIV L3
Localisation dans le manuscrit	f°134
Concordances avec les manuscrits musicaux	strophe 1 : F, f°437v, LoB, f°20, Paris, BnF lat. 8433, f°45v
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38, Donaueschingen 250, f°220, Paris, BnF lat. 15952, f°119 (écrit au pied d'un folio et attribué à Philippe le Chancelier : « <i>Philippus in persona Christi</i> ») Strophe 1 + 4 strophes différentes : Tours 893, f°75 Strophe 1 : Paris, BnF n.a.l. 1742, f°6, Ars. 833, f°68, Rome, Vat. Reg. Lat. 349, f°1v, Basel, f°188r Strophe 1 transformée et strophe 2 différente : Chartres, f°24v (attribué à Bernard. Le ms. est aujourd'hui détruit), Karlsruhe 36, f°46 (une demie strophe supplémentaire, attribué à Bernard), Grenoble 863 (406), f°23 (une demie strophe supplémentaire, attribué à Bernard)
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Bryan GILLINGHAM, <i>The Social Background to Secular Medieval Latin Song</i> , Ottawa, 1998. AH 21, 217
Éditions du texte	AH 21, 18 Szövérfy
Inventaires	Chevalier 7987 Anderson K53 Falck n°164
Littérature	Heinrich HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> , XXIV (1967), p. 1-23.

1.	<p>Homo vide que pro te patior si est dolor sicut quo crucior Ad te clamo qui pro te morior. Vide penas quibus afficio. Vide clavos quibus confodio. cum sit dolor tantus exterior Interior planctus est gravior tam ingratum te dum experior.</p>	<p>Homme, vois ce que j'endure pour toi, s'il est une douleur comme celle par laquelle je suis crucifié. J'en appelle à toi, moi qui meurs pour toi. Vois les peines dont je suis frappé, vois les clous dont je suis percé. Alors que la douleur extérieure est déjà si grande, ma souffrance intérieure est plus grave, quand je te sens si ingrat.</p>
2.	<p>Homo vide quid es et quid eris. flos es set cras favilla cineris. vas sordidum ut quid extolleris mundi gazas dimitte miseris summa petens deum timueris. et mandata eius servaveris dum pauperis manum repleveris cum electis dei vocaberis.</p>	<p>Homme, vois ce que tu es et ce que tu seras. Tu es une fleur mais demain une poussière de cendre, comme le vase sordide dont tu es tiré⁷. Abandonne aux misérables les richesses du monde. Visant les sommets, tu auras craint Dieu, tu auras observé ses commandements, quand tu auras rempli la main du pauvre, alors tu seras appelé parmi les élus de Dieu.</p>
3.	<p>Homo vide que mundi scelera. quid sit mundus nichil in funera. mundum linque metum considera. ad salutis semitam propera. que sum passus pro te considera. tam lateris clavorum vulnera. quam aspera. dulcius pondera. pro me feres hanelans supera.</p>	<p>Homme vois ce que sont les crimes du monde, que le monde n'est rien pour les morts. Abandonne le monde, observe la peur, Hâte-toi dans la voie du Salut. Considère ce que j'ai souffert pour toi, autant des blessures des clous et du côté que des poids amers. Pour moi, tu supporteras plus doucement les choses supérieures en haletant.⁸</p>

Ho - mo vi - de que pro te pa - ti - or. si est do - lor si - cut quo cru - ci - or.

* clé de fa

Ad te cla - mo qui pro te mo - ri - or. Vi - de pe - nas qui - bus af - fi - ci - or.

* clé d'ut

Vi - de cla - vos qui - bus con - fo - di - or. cum sit do - lor tan - tus ex - te - ri - or

In - te - ri - or plan - ctus est gra - vi - or. tam in - gra - tum te dum ex - pe - ri - or.

⁷ passage peu clair
⁸ passage peu clair

N°14 <i>Nitimur in vetitum</i>	
Description	5 strophes
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°25v
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1 : F, f°438
Concordances sans notation musicale	Klosterneuburg 788, f°178
Matière musicale préexistante	<i>Quant li lousignolz jolis</i> (Châtelain de Couci, Raoul de Ferrieres) <i>L'autrier m'iere rendormiz</i>
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 106 Szövérfy Raby-Ox.book Hans TISCHLER (éd.), <i>Trouvère Lyrics with Melodies</i> , vol. 10, CMM 107, Neuhausen, 1997, n°897.
Inventaires	Chevalier 11980 Anderson K54 Falck n°219
Littérature	Robert FALCK, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> , XXIV (1967), p. 81-98.

1.	<p>Nitimur in vetitum et negata cupimus carne contra spiritum luctante succumbimus redimus ad vomitum et retro respicimus. quod erat abolitum libro mortis scribimus in pejorem exitum error est novissimus.</p>	<p>Nous tendons vers l'interdit et désirons les choses refusées. Nous succombons à la chair, en lutte contre l'esprit. Nous retournons au vomi et nous regardons en arrière ce qui a été détruit. Nous écrivons dans le livre de la Mort, vers une fin pire, l'erreur est la dernière.</p>
2.	<p>Qui plangit nec deserit majori se subjicit ut qui quod promiserit in solvendo deficit. ut qui plantas inserit transferens nil proficit sic qui mente conterit et promissum abjicit. ut mater que peperit et partum interficit.</p>	<p>Celui qui se lamente et ne déserte pas se soumet à plus puissant, comme celui qui manque à payer sa dette, de ce qu'il avait promis, comme celui qui sème des plantes, en les transplantant, ne profite de rien, ainsi, celui qui broie par l'esprit et rejette sa promesse, comme la mère qui a enfanté tue son petit.</p>
3.	<p>Sera parsymonia est in fundo loculi. sera penitentia cum clauduntur oculi. talis est ut vitia fatentis latrunculi. cum instant stipendia timore patibuli. querit male conscia mens fugam latibuli.</p>	<p>Tardive est l'économie quand on touche le fond du tonneau. Tardive est la pénitence, quand les yeux se ferment. Il est pareil au vice avoué par le voleur, quand, par crainte du pilori, les réparations menacent. L'esprit complice cherche à tort la fuite de la cachette.</p>
4.	<p>Virgines introitum sero querunt fatue. clauduntur post perditum. equum sero ianue festines ad exitum. preveniri metue, in inferno depositum⁹ tanquam oves pascue tritum et commolitum mors pascet assidue.</p>	<p>Les vierges folles cherchent trop tard l'entrée. Les portes se ferment trop tard derrière le cheval perdu. Hâte-toi vers la sortie, crains d'être devancé. La mort nourrit sans cesse, comme le pâturage les brebis, celui qui, placé dans l'enfer, est battu et broyé.</p>

⁹ Une syllabe de trop pour ce vers. Lire *positum* ?

5.	<p>Quid ergo miserrime. quid dices. quid facies. censetur cum ultime venerit illa dies. cum paschales victime vulnera conspicias. tunc inanes lacrimae. tunc nichil proficies passiones anime fedor. ignis. glacies.</p>	<p>Quoi donc, toi, plus misérable, que diras-tu, que feras-tu ? Cela sera évalué, quand viendra ce jour dernier, quand tu regarderas les blessures des victimes pascales. Alors les larmes seront vaines, tu n'obtiendras rien, les passions de l'âme, l'infection, le feu, la glace.</p>
----	---	--

Ni - ti - mur in ve - ti - tum. et ne - ga - ta cu - pi - mus. car - ne con - tra spi - ri - tum
lu - ctan - te suc - cum - bi - mus. re - di - mus ad vo - mi - tum et re -
tro re - spi - ci - mus. quod e - rat a - bo - li - tum li - bro mor - tis
scri - bi - mus in pe - io - rem ex - i - tum er - ror est no - vis - si - mus.

N°15 <i>Homo considera</i>	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°22v
Concordances avec les manuscrits musicaux	Sab, f°140 Paris, BnF lat. 8433, f°45v Strophe 1 : F, f°438v
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	<i>De Yesse naistera</i> <i>Je chant comme desves</i> (attribué à Jacques de Hesdin) <i>L'autrier m'iere levaz</i>
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Bryan GILLINGHAM, <i>The Social Background to Secular Medieval Latin Song</i> , Ottawa, 1998. AH 21, 218 Hans TISCHLER, <i>Conductus and Contrafacta</i> , Ottawa, 2001. Hans TISCHLER (éd.), <i>Trouvère Lyrics with Melodies</i> , vol. 1, CMM 107, Neuhausen, 1997, n°6.
Éditions du texte	AH 21, 93 Szövérfy
Inventaires	Chevalier 7964 Anderson K56 Falck n°156
Littérature	Friedrich GENNRICH, <i>Lateinische Liedkontrafaktur</i> , Darmstadt, 1956. Heinrich HUSSMAN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> , XXIV (1967), p.1-23. Susan RANKIN, « Some Medieval Songs », <i>Early Music</i> , XXXI/3 (2003), p. 326-346.

<p>1.</p>	<p>Homo considera qualis quam misera. sors vite sit mortalis. vita mortifera. pene puerpera. mors vera mors vitalis. fomentum est doloris. stadium vite laboris. premit per honora. sordet per scelera scaloris et fetoris. fermentum est dulcoris. sompnium umbra vaporis fallit per prospera trahit ad aspera meroris et stridoris figmentum est erroris. gaudium brevis honoris. mordet ut vipera. flebilis vespera algoris et ardoris.</p>	<p>Homme, considère en quelle nature et à quel point le sort de ta vie de mortel est misérable. Vie mortifère, déjà dans l'enfantement ; mort certaine, mort vitale, Elle est le remède à la douleur ; le cours d'une vie laborieuse écrase par les charges, est souillé par les crimes de l'infamie et de l'infection. Elle est le levain de douceur ; le songe, ombre de vapeur¹⁰, trompe par la prospérité, attire vers l'âpreté de la douleur et du cri. Il est l'image de l'illusion ; la joie brève de l'honneur mord comme la vipère, lamentable soir, froid et ardent.</p>
<p>2.</p>	<p>Culpa conciperis gemitu nasceris. victurus in sudore. mori compelleris certus quod moreris incerte mors est hore. momentum es statere. dubius quantum manere potes in prosperis qui cito preteris. qui fenum es in flore. lamentum est ridere. gaudio fletum augere. nudus ingrederis. nudus egrederis. egressus cum pavore. portentum hic gaudere. gaudio celi carere. cur non corrigeris. in memor carceris plectendus a tortore.</p>	<p>Tu es conçu dans le péché, tu nais dans les pleurs, destiné à vivre dans l'effort. Tu es acculé à mourrir, certain que tu mourras, la mort est d'une heure incertaine. Mouvement de la balance, tu ne sais combien de temps tu peux rester dans la prospérité, toi qui déclines rapidement, qui es comme le foin pour la fleur. Le rire est une lamentation, par la joie, les pleurs sont augmentés. Nu tu entres, nu tu sors, tu es sorti dans la crainte. Il est monstrueux de se réjouir ici-bas, de se priver de la joie du ciel. Pourquoi ne changes-tu pas ? Dans le souvenir de la prison, tu dois être châtié par le bourreau.</p>

¹⁰ Pindare : « l'homme est une ombre de vapeur », transformer *umbra*

3.	<p>Vide ne differas. vide ne deseras oblitus creatorem. culpam dum iteras tuum exasperas ingratus redemptorem. cur offendis datorem reprimas parvum pudorem. turpia corrigas. oculos erigas ad pium indultorem. cur defendis datorem deprimas mentis tumorem. humilem eligas vitam te dirigas per viam arctiorem. dum attendis ultorem redimas te per timorem. dominum diligas totum te colligas amantis in amorem.</p>	<p>Veille à ne pas remettre à plus tard, veille à ne pas désertier, oublieux de ton créateur, tandis que tu réitères le péché. Ingrat, tu exaspères ton sauveur. Pourquoi offenses-tu ton bienfaiteur ? Réprime ton peu de pudeur, corrige tes turpitudes, dirige ton regard vers le pieux qui pardonne. Pourquoi repousses-tu le donateur ? Rabaisse le gonflement de ton esprit, choisis une vie humble, dirige-toi vers une voie plus étroite. Tandis que tu tends vers le vengeur, rachète-toi par la crainte, honore le Seigneur, rassemble-toi tout entier dans l'amour de celui qui aime.</p>
----	---	--

Ho - mo con - si - de - ra qua - lis quam mi - se - ra. sors vi - te sit mor - ta - lis.

vi - ta mor - ti - fe - ra. pe - ne pu - er - pe - ra. mors ve - ra mors vi - ta - lis.

fo - men - tum est do - lo - ris. sta - di - um vi - te la - bo - ris. pre - mit

per ho - ne - ra. sor - det per sce - le - ra sca - lo - ris et fe - to - ris. fer - men - tum est

dul - co - ris. somp - ni - um um - bra va - po - ris fal - lit per pros - pe - ra tra - hit ad as - pe - ra

me - ro - ris et stri - do - ris. fig - men - tum est er - ro - ris. gau - di - um bre - vis ho -

no - ris. mor - det ut vi - pe - ra. fle - bi - lis ves - pe - ra al - go - ris - et ar - do - ris.

N°16 <i>O mens cogita</i>	
Description	4 doubles strophes et une simple
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°438v-439
Concordances avec les manuscrits musicaux	LoB, f°20v Fauv, f°29 (Titre : <i>Fauvel cogita</i> ; 1 strophe supplémentaire)
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Rosenberg/Tischler-Fauv.
Éditions du texte	AH 21, 97 Szövérfy
Inventaires	Chevalier 13259 Anderson K57 Falck n° 240
Littérature	

I	1.	O mens cogita quod preterit mundi figura. fugit subita sic interit quasi pictura.	O, esprit, pense que la forme du monde passe. Elle fuit, soudaine, ainsi elle périt comme une image.
	2.	floret ut cucurbita cum ingerit se nox obscura. brevis orbita cum steterit cito lapsura.	Elle fleurit comme une courge, quand s'impose la nuit obscure. Courte rotation, quand elle se sera arrêtée, elle chutera aussitôt.
II	3.	dulcescit. sed inserit amara plura. quis nescit quod leserit fallax mixtura.	Elle s'adoucit mais elle introduit de plus nombreuses amertumes. Qui ignore que ce mélange trompeur a outragé ?
	4.	tabescit et deperit tamquam litura. vanescit cum fugerit non reditura.	Elle se consume et meurt comme un enduit. Elle s'évapore quand elle aura fui elle ne reviendra pas.
III	5.	quanta vanitas sublimitas casura. umbra fragilis. nec stabilis neque segura.	Combien est vanité, la grandeur destinée à tomber ! Ombre fragile ni stable et ni sûre.
	6.	quanta vilitas est dignitas mundana. spuma gracilis flos sterilis spes vana.	Combien vile est la dignité du monde ! Salive misérable, fleur stérile, espoir vain.
IV	7.	o qualis quam misera mors et quam dura. penalis et aspera nec moritura.	O quelle mort combien misérable, et à quel point difficile ! Pénible et âpre, mais immortelle.

V	8.	iam recogita de temporis iactura. sis sollicita de corporis fractura.	Repense déjà à la perte du temps. Tourmente-toi de la faiblesse du corps.
	9.	culpam caveas et veniam procura. tremens paveas de iudicis censura.	Prends garde à la faute et œuvre au pardon. Redoute en tremblant, la censure du juge.

strophe I

O mens co - gi - ta quod pre - te - rit mun - di fi - gu - ra. fu - git su - bi - ta sic in -
te - rit qua - si pi - ctu - ra. flo - ret ut cu - cur - bi - ta cum in - ge - rit se nox
ob - scu - ra. bre - vis or - bi - ta cum ste - te - rit ci - to la - psu - ra.

strophe II

dul - ce - scit. sed in - fe - rit a - ma - ra plu - ra. quis ne - scit quod le -
se - rit fal - lax mi - xtu - ra. ta - be - scit et de - pe - rit tam - quam li - tu - ra. va - ne - scit
cum fu - ge - rit non re - di - tu - ra.

strophe III ⁵

quan - ta va - ni - tas su - bli - mi - tas ca - su - ra. um - bra fra - gi -

⁶

lis. nec sta - bi - lis ne - que se - cu - ra. quan - ta vi - li - tas est di - gni - tas mun - da -

na. spu - ma gra - ci - lis flos ste - ri - lis spes va - na.

strophe IV ⁷

o qua - lis quam mi - se - ra mors et quam du - ra. pe - na - lis

et a - spe - ra nec mo - ri - tu - ra.

strophe V ⁸

iam re - co - gi - ta de tem - po - ris ia - ctu - ra. sis sol - li - ci - ta

⁹

de cor - po - ris fra - ctu - ra. cul - pam ca - ve - as et ve - ni - am pro - cu - ra. tre -

mens pa - ve - as de iu - di - cis cen - su - - - ra.

N°17 <i>Veritas equitas</i>	
Description	9 triples strophes, 3 doubles, 4 simples
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°440v
Concordances avec les manuscrits musicaux	LoB, f°28v Fauv, f°22-23 Paris, BnF fr. 2193, f°17
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38v Paris, BnF lat. 1251, f°105 Rome, Vat. lat. 1037, f°II (ordre des strophes : II, I, XVI, IX, X, VI, VII, XI, XIII, XIV)
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	<i>Flours ne glais</i> <i>Gent menais des cais</i>
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Rosenberg/Tischler-Fauv. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 127 Szövérfy
Inventaires	Anderson K62 Falck n°375
Littérature	

I	1.	Veritas equitas largitas corrui. falsitas pravitas parcitas viguit. urbanitas evanuit.	La vérité, l'égalité, la générosité s'est écroulée ; Le mensonge, le vice, l'avarice a pris force. La civilité a disparu.
	2.	Caritas castitas probitas viluit. vanitas feditas vilitas claruit. rusticitas prevaluit.	La charité, la pureté la probité a été abaissée. La vanité, la laideur, la bassesse a été célébrée. La rusticité a dominé.
	3.	Semitas abditas novitas circuit. solitas cognitatas orbitas ¹¹ arguit. antiquitas quas tenuit.	Cette nouveauté emprunte des chemins secrets. La perte incrimine les choses connues et habituelles que l'Antiquité conservait.
I	4.	Ius ratio discretio concordie communio. compassio correctio miserie protectio proscribitur exilio.	Le droit, la raison, la discrétion, la communion de la concorde, la compassion, le redressement, la protection de la misère, tout cela est déclaré en exil.
	5.	Vis ultio presumpcio discordie contentio suspicio detractio calumpnie vexacio nituntur patrocinio.	La force, la vengeance, le préjugé, la rivalité de la discorde, le soupçon, la médisance, la peine de la calomnie, tous se nourrissent de la justice.
	6.	Fraus fictio seductio iusticie sub pallio ambitio proditio sub cinere cilitio virtutis gaudent pretio.	La fourberie, la fiction, la séduction sous l'habit de la justice, l'ambition, la trahison sous les cendres et le cilice se réjouissent de la vente de la vertu.
III	7.	Avaricia querit spolia quia propria facit communia.	L'avarice cherche le butin parce qu'il fait du bien privé un bien commun.
	8.	De luxuria torpor occia. via devia repat vecordia.	De la luxure viennent la torpeur et les loisirs. Par un chemin détourné, la démente rampe.
	9.	De superbia livor odia tria vitia trahunt omnia.	De l'orgueil viennent l'envie et les haines. Ces trois vices entraînent tous les autres.

¹¹ *Debitas* dans les autres sources

IV	10.	Latet dubie malitie ferbura	La brûlure du mal sournois se tient cachée.
V	11.	Zeli spetie fraus calumpnie iustitie figura.	Sous l'apparence du zèle, la fourberie de la calomnie, [se cache] sous l'image de la justice.
	12.	Tristis ¹² facie vultus macie ypocrisis pictura.	Triste d'expression, Par la maigreur de son visage, [c'est] une représentation de l'hypocrisie.
	13.	Amicitie sub effigie nequitie structura.	Sous l'image de l'amitié, [c'est] une disposition de la félonie.
VI	14.	Iam prelati sunt pilati iude successores pium rati christum pati, cayphe fautores.	Maintenant les prélats deviennent Pilate. Les successeurs de Judas, Ayant pensé [qu'il est] pieux que le Christ souffre, les défenseurs de Caïphe.
VII	15.	Dum cognati prebendati surgunt ad honores. pulsant dati paupertati hostia doctores.	Quand les proches qui reçoivent des prébendes s'avancent vers les charges, les professeurs, laissés à la pauvreté, frappent aux portes.
	16.	Litterati spe fraudati egent post labores probitati ac etati desunt provisos.	Les lettrés, coupables par l'espoir sont dans le besoin après leurs peines. Ils manquent de donateur pour la probité et l'âge.
	17.	Non vocati, nec creati presunt iuniores. vi nitrati ¹³ , vi plantati, meritis minores.	Sans être appelés, sans être choisis, les plus jeunes précèdent la mitre gagnée par la force, implantés par la force, inférieurs par leurs mérites.

¹² *tristi* dans Fauv.

¹³ lire *mitrati*

VIII	18.	Canes imprudencie avidii muti.	Chiens d'imprudence, avides, muets.
	19.	Sues immunditie, luto polluti.	Porcs d'immondice, pollués par la boue.
	20.	Tigres avaritie questum secuti.	Tigres d'avarice, à l'affût du butin.
IX	21.	Nulli custodie familie sed nimie student lascivie cum ingluvie procurande cuti.	Aucun ne recherche la conservation de la famille, mais la luxure excessive. Avec gloutonnerie [ils sont] occupés à leur apparence.
	22.	Non stant in acie a facie contrarie cedunt potentie patientie scuto destituti.	Ils ne se tiennent pas sur la ligne de bataille, à l'apparition du pouvoir contraire, ils abandonnent, privés du bouclier de l'endurance.
	23.	Nichil eximie constantie sed proprie timent ignavie. plus pecunie student quam saluti.	Ils ne craignent rien des circonstances exceptionnelles mais pour leur propre paresse. Ils se préoccupent plus d'argent que du Salut.
X	24.	Prece precio fit intrusio. nam prelatio venditur emitur. nec officio pudor est abuti.	Par la prière et l'argent, l'intrusion est faite, car la prélature, se vend, s'achète. Et il n'y a pas de pudeur à abuser de l'office.
	25.	Cleri concio ac religio fit opprobrio. sternitur spernitur privilegio dato servituti.	L'assemblée du clergé et la religion sont dans l'opprobre. Elle est abattue, dédaignée quand est donné le privilège de servitude.

	26.	Nulla studio fit protectio. iugo nimio premitur leditur quorum brachio solent esse tuti.	Aucune protection ne s'applique au zèle. Il est oppressé, blessé par le joug excessif, par le bras de ceux qui sont habituellement en sécurité.
XI	27.	Omnis status immutatus gregis et pastoris. conturbatus principatus regis iunioris.	Toute la situation du troupeau et du berger est transformée ; la suprématie du trop jeune roi est troublée.
	28.	Nutat thronus, dum patronus nullus est honoris. nemo bonus portat honus gratia minoris.	La couronne vacille, quand il n'y a pas de protecteur de l'honneur. Personne de bon ne porte la charge en faveur du plus petit.
XII	29.	Vota plura preces thura gemitus amari pro secura regni cura planctu pari fiunt in altari.	Beaucoup de vœux, des prières, d'encens, les pleurs amers pour l'administration tranquille du règne. Par les mêmes lamentations, ils s'élèvent à l'autel.
	30.	Sicut navis peritura fluctat ¹⁴ in mari, ita gravis hec pressura nec sedari potest nec sanari.	Comme un bateau en position désespérée balloté par la mer, ainsi cette lourde pression ne peut être apaisée ni compensée.
	31.	Sicut panni commissura rupti reparari. tanti dampni sic scissura reformari nequit sed deformari.	Comme la jointure réparée du haillon déchiré, ainsi la déchirure d'un tel préjudice ne peut être corrigée mais empirée.

¹⁴ *fluctuat*

XIII	32.	Cepit per odia crevit invidia. fremit militia sevit malitia.	Elle a commencé par les haines et grandit par la jalousie. Elle gronde avec l'armée ; elle se déchaîne par méchanceté.
XIV	33.	Omnes querunt propria milites et cleri timent hii de curia per hos amoveri.	Ils cherchent tous les biens, soldats et clercs : ceux-ci craignent d'être écartés de la Curie par ceux-là.
	34.	Unde palpant vitia subversores veri. dolent hii negotia per ignotos geri.	D'où ils caressent les vices, corrupteurs du vrai. Ceux-là souffrent que les affaires soient gérées par des ignorants,
XV	35.	Primus ad consilia peregrinus heri.	Le premier pour les conseils, était hier un étranger.
XVI	36.	Dic ergo veritas ubi nunc habitas. equitas largitas ubi nunc latitas quid profuit que profuit malignitas.	Dis enfin, vérité, où résides-tu maintenant ? justice, générosité, où es-tu cachée ? Qu'a-t-elle apporté, cette méchanceté, qui prédomine ?

strophe I



Ve - ri - tas e - qui - tas lar - gi - tas cor - ru - it. fal - si - tas pra - vi - tas par - ci - tas
 Ca - ri - tas ca - sti - tas pro - bi - tas vi - lu - it. va - ni - tas fe - di - tas vi - li - tas
 Se - mi - tas ab - di - tas no - vi - tas cir - cu - it. so - li - tas co - gni - tas or - bi - tas

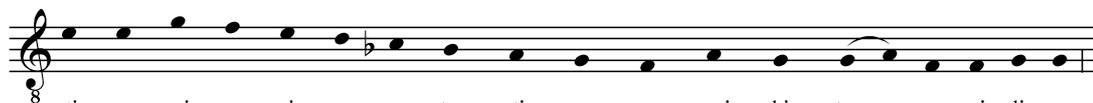


vi - gu - it. ur - ba - ni - tas e - va - nu - it.
 cla - ru - it ru - sti - ci - tas pre - va - lu - it.
 ar - gu - it. an - ti - qui - tas quas te - nu - it.

strophe II



Ius ra - ti - o dis - cre - ti - o con - cor - di - e com - mu - ni - o. com - pas - si - o cor - re -
 Vis ul - ti - o pre - sum - pti - o dis - cor - di - e con - ten - ti - o su - spi - ti - o de - tra -
 Fraus fi - cti - o se - du - cti - o ru - sti - ti - e sub pal - li - o am - bi - ti - o pro - di -



cti - o mi - se - ri - e. pro - te - cti - o pro - scri - bi - tur e - xi - li - o.
 ti - o ca - lum - pni - e ve - xa - ti - o ni - tun - tur pa - tro - ci - ni - o.
 ti - o sub - ci - ne - re ci - li - ti - o vir - tu - tis gau - dent pre - ti - o.

strophe III



A - va - ri - ti - a que - rit spo - li - a qui - a pro - pri - a fa - cit com - mu - ni - a.
 De lu - xu - ri - a tor - por oc - ci - a vi - a de - vi - a re - pit ve - cor - di - a.
 De su - per - bi - a li - vor o - di - a tri - a vi - ti - a tra - hunt o - mni - a.

strophe IV



La - tet du - bi - e ma - li - ti - e fer - bu - ra

strophe V



Ze - li spe - ti - e fraus ca - lum - pni - e iu - sti - ti - e fi - gu - ra.
 Tri - stis fa - ci - e vul - tus ma - ci - e y - po - cri - sis pi - ctu - ra.
 A - mi - ti - ti - e sub ef - fi - gi - e ne - qui - ti - e stru - ctu - ra.

strophe VI



Iam pre - la - ti sunt pi - la - ti iu - de suc - ces - so - res pi - um ra - ti christum pa - ti ca - y - phe fau - to - res.

strophe VII



Dum co - gna - ti pre - ben - da - ti surgunt ad ho - no - res. pul - sant da -
 Li - cte - ra - ti spe frau - da - ti e - gent post la - bo - res pro - bi - ta -
 Non vo - ca - ti nec cre - a - ti pre - sunt iu - ni - o - res. vi - mi - tra -



ti pau - per - ta - ti ho - sti - a do - cto - res.
 ti ac - e - ta - ti de - sunt pro - vi - so - res.
 ti vi plan - ta - ti me - ri - tis mi - no - res.

- 1 *querit : ré ; torpor et livor : do*
 2 *communia et vecordia : la-sol sol fa sol ; omnia : do si la*

strophe VIII



Ca-nes im-pru-den-ti - e a - vi - di mu - ti.
 Su - es im-mun-di - ti - e lu - to pol - lu - ti.
 Ti-gres a - va - ri - ti - e que - stum se - cu - ti.

strophe IX



Nul - li cu-sto-di - e fa - mi - li - e sed ni - mi - e stu - dent la - sci - vi - e cum in -
 Non stant in a - ci - a a fa - ci - e con - tra - ri - e ce - dunt po - ten - ti - e pa - ti -
 Ni - chil e - xi - mi - e con - stan - ci - e sed pro - pri - e ti - ment i - gna - vi - e. plus pe -



- glu - vi - e pro - cu - ran - de cu - ti.
 - en - ti - e scu - to - de - sti - tu - ti.
 - cu - ni - e stu - dent quam sa - lu - ti.

strophe X



Pre - ce pre - ti - o fit in - tru - si - o. nam pre - la - ti - o. ven - di - tur e - mi - tur.
 Cle - ri con - ci - o ac re - li - gi - o fit op - pro - bi - o. ster - ni - tur sper - ni - tur
 Nul - la stu - di - o fit pro - te - cti - o. iu - go ni - mi - o pre - mi - tur le - di - tur



nec of - fi - ci - o pu - dor est a - bu - ti.
 pri - vi - le - gi - o da - to ser - vi - tu - ti.
 quo - rum bra - chi - o so - lent es - se tu - ti.

strophe XI



O - mnis sta - tus im - mu - ta - tus gre - gis et pa - sto - ris con - tur - ba - tus prin - ci - pa - tus re -
 Nu - tat thro - nus dum pa - tro - nus nul - lus est ho - no - ris. ne - mo bo - nus por - tat ho - nus gra -



gis iu - ni - o - ris.
 ci - a mi - no - ris.

strophe XII

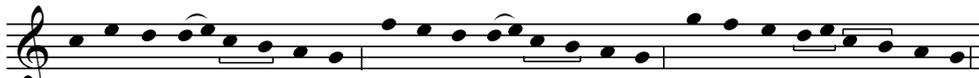


Vo - ta plu - ra pre - ces thu - ra ge - mi - tus a - ma - ri pro se - cu - ra reg - ni cu -
 Si - cut na - vis pe - ri - tu - ra flu - ctu - at in ma - ri i - ta gra - vis hec pres - su -
 Si - cut pan - ni com - mis - su - ra ru - pti re - pa - ra - ri. tan - ti dam - pni sic scis - su -



ra plan - ctus pa - ri fi - unt in al - ta - - ri.
 ra nec se - da - ri po - test nec sa - na - ri.
 ra re - for - ma - ri ne - quid sed de - for - ma - ri.

3 altari et sanari : ré-do ; deformari : ré-ré-mi-do

strophe XIII  Ce-pit per o - di - a cre-vit in - vi - di - a. fre-mit mi - li - ti - a.

 se - vit ma - li - ti - a.

strophe XIV  O - mnes que-runt pro - pri - a mi - li - tes et cle-ri ti-ment hii de cu - ri - a
Un - de pal-pant vi - ti - a sub-ver-so - res ve-ri. do-lent hii ne-go - ti - a

 per hos a - mo - ve - ri.
per i - gno - tos ge - ri.

strophe XV  Pri - mus ad con-si - li - a pe - re - gri - nus he - ri.

strophe XVI  Dic er-go ve-ri-tas u - bi nunc ha-bi-tas. e - qui - tas lar-gi-tas u - bi nunc

 la - ti - tas quid pro - fu - it que pre-fu - it ma - li - gni - tas.

4 Omnes querunt : ré ré ré do ; Unde palpant : la si do do

N° 18 <i>Cum sit omnis caro fenum</i>	
Description	3 strophes avec refrain
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°27v
Concordances avec les manuscrits musicaux	5 strophes : Évreux 39, f°3 4 strophes : Sab, f°146v
Concordances sans notation musicale	Bol.1563, f°9v Camb.Ee VI 29, f°42r Paris, BnF lat.5557, f°134v Vienne 4217, f°88v BnF lat.15163, f°219v (<i>Cum sit homo fenum</i>) Ox 1207, f°77 (Étienne Langton)
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham AH 21, 214
Éditions du texte	AH 21, 95 Szövérfy PL 184, col. 1315-1316
Inventaires	Chevalier 4105 Anderson L3 Falck n°76
Littérature	Heinrich HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> , XXIV (1967), p. 1-23.

<p>1.</p> <p>2.</p> <p>3.</p>	<p>Cum sit omnis caro fenum et post fenum fiat cenum. homo quid extolleris cerne quid es et quid eris modo flos es sed verteris in favillam cyneris.</p> <p>Terram teris terram geris et in terram reverteris qui de terra sumeris.</p> <p>Per etatum incrementa immo magis detrimenta ad non esse traheris sicut umbra cum declinat vita fugit et festinat claudit meta funeris.</p> <p>Terram...</p> <p>Homo dictus es ab humo cito transis quia fumo similis effectus es homo nascens cum merore vitam ducens in labore et cum metu moreris.</p> <p>Terram...</p> <p>Strophes supplémentaires dans Évreux BM 39 :</p> <p>O sors gravis. o sors dura. o lex dira. quam natura promulgavit miseris. homo nascens cum merore. vitam ducens in labore. et cum metu moreris.</p> <p>Terram...</p> <p>Ergo si scis qualitatem tue sortis. voluptatem carnis. quare sequeris memento te moriturum. et post mortem id messurum quod hic seminaveris.</p> <p>Terram...</p>	<p>Comme toute chair est herbe et après l'herbe devient fange, Homme, pourquoi t'exalter ? Vois ce que tu es et ce que tu seras. Tu es comme la fleur mais tu te changeras en poussière de cendre.</p> <p>Tu foules la terre, tu portes la terre, et tu es rendu à la terre, toi qui es pris de la terre.</p> <p>Avec les progrès de l'âge, ou bien plutôt les pertes, tu es entraîné au non-être, comme l'ombre quand elle décline, la vie fuit et se hâte. La borne de la mort achève.</p> <p>Homme, tu tires ton nom de l'humus, tu passes rapidement, parce que tu as été fait semblable à la fumée. Homme, naissant dans la douleur, menant ta vie dans le travail et tu meurs dans la peur.</p> <p>O destin pesant, o sort âpre, o loi terrible que la nature a instituée pour les misérables. Homme, naissant dans la douleur, menant ta vie dans le travail et tu meurs dans la peur.</p> <p>Donc, si tu connais l'état de ton sort, la volupté de la chair, pourquoi les suis-tu ? Souviens-toi que tu es destiné à mourir et qu'après la mort, tu devras récolter ce que tu auras semé.</p>
-------------------------------	--	---

Cum sit o - mnis ca - ro fe - num et post fe - num fi - at ce - num
 ho - mo quid ex - tol - le - ris cer - ne quid es et quid e - ris
 mo - do flos es sed ver - te - ris in fa - vil - lam cy - ne - ris.

refrain
 Ter - ram te - ris ter - ram ge - ris et in ter - ram re - ver - te - ris
 qui de ter - ra su - me - ris.

N°19 <i>Suspirat spiritus</i>	
Description	8 strophes
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°39v-40
Concordances avec les manuscrits musicaux	
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38
Matière musicale préexistante	<i>Amour dont sui espris me semont de chanter</i> (Blondel de Nesle) <i>L'amours dont sui espris de chanter me semont</i> (Gautier de Coinci)
<i>Contrafacta</i>	Tenor de <i>Procurans odium</i> (F, f°226, Ma, f°124, texte : CB, f°47v) et <i>Purgator criminum</i> (W1, f°73, texte: OxAdd, f°65, Ox Rawl, f°15)
Fac simile	
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Friedrich GENNRICH, <i>Lateinische Liedkontrafaktur</i> , Darmstadt, 1956, vol. II, p. 19. Hans TISCHLER (éd.), <i>Trouvère Lyrics with Melodies</i> , vol. 10, CMM 107, Neuhausen, 1997, n°888.
Éditions du texte	AH 21, 110 Szövérfy
Inventaires	Anderson L6 Falck n°344
Littérature	Hans-Herbert RÄKEL, <i>Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie</i> , Bern-Stuttgart, 1977, p. 120-122.

1.	<p>Suspirat spiritus murmurat ratio erumpunt gemitus querelas audio dic homo peditus mentis arbitrio cur taces subditus carnis contagio.</p>	<p>L'esprit soupire, la raison murmure, les gémissements éclatent. J'entends les plaintes. Dis, Homme, toi qui es doté du discernement de la pensée, pourquoi te tais-tu, assujetti à la contagion de la chair?</p>
2.	<p>Natura duplici homo componeris ex parte simplici deo coniungeris cum ergo subici carni te pateris sordibus affici. brutum efficeris.</p>	<p>D'une nature double, Homme, tu es composé : par ta partie simple, tu es uni à Dieu. Quand donc tu souffres d'être soumis à la chair et affecté par les impuretés, tu fais la bête.</p>
3.	<p>Cum dei bonitas formavit hominem impressit trinitas suam ymaginem tenet hec dignitas supremum cardinem. sed tua pravitas pervertit ordinem.</p>	<p>Quand la bonté de Dieu modela l'homme, la trinité marqua son image. Cette dignité tient Le pivot suprême mais ta perversité ruine l'ordre.</p>
4.	<p>Cui rident pocula. cui splendent epule. syndones specula. purpura gemmule. cui paras singula. mihi vel famule. recumbit famula. servitur emule.</p>	<p>À qui sourient les coupes ? Pour qui brillent les mets, les étoffes, les miroirs, la pourpre, les petites pierres précieuses ? Pour qui les prépares-tu ? Pour moi ou pour l'esclave ? La servante se couche, mise au service de sa rivale.</p>
5.	<p>Ancilla pascitur inops esurio. potu reficitur arida sitio. purpura tegitur nuda deficio. ordo pervertitur perit conditio.</p>	<p>La servante se nourrit, pauvre je suis affamée. Elle peut se désalterer, j'ai ardemment soif. Elle est couverte de pourpre, je vais nue. L'ordre est inversé, la situation périt.</p>

6.	<p>Dei iustitia inter nos iudicet agar convicia pro sara vindicet et cui nequitia ysmael displicet. ysaac gaudia risus multiplicet.</p>	<p>Que la justice de Dieu entre nous juge ! Qu' Agar reprenne les remontrances à la place de Sara ; et celui à qui Ismaël déplaît par son mauvais caractère, qu' Isaac multiplie pour lui les joies du rire.</p>
7.	<p>Quid in iudicio dicere poteris cum fiet questio que me contempseris de tuo vitio quicquid responderis deseret ratio quam modo deseris.</p>	<p>Que pourras-tu dire au jugement, quand adviendra l'interrogatoire, toi qui m'a négligée. Quoi que tu répondes de ton vice, la raison désertera, toi qui viens de deserter.</p>
8.	<p>Ad tui respice ceptri dominium tam carnem subite quam carnis vicium a iusto iudice exit iudicium. ancillam eice et eius filium.</p>	<p>Regarde la propriété de ton trône. Supporte tant la chair que le vice de la chair. Le jugement provient du juge juste. Chasse la servante et son fils.</p>

Su - spi - rat spi - ri - tus mur - mu - rat ra - ti - o e - rum -

punt ge - mi - tus que - re - las au - di - o dic ho - mo pre - di -

tus men - tis ar - bi - tri - o cur ta - ces sub - di - tus car - nis con - ta - gi - o.

N°20 <i>Homo natus ad laborem / et avis</i>	
Description	1 strophe
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°42
Concordances avec les manuscrits musicaux	
Concordances sans notation musicale	
Matière musicale préexistante	
<i>Contrafacta</i>	
Fac simile	
Transcriptions	Anderson-NDcond.
Éditions du texte	AH 21, 197
Inventaires	Chevalier 7976 Anderson L7 Falck n°159
Littérature	Rebeca BALTZER, « Thirteenth Century Illuminated Manuscripts and the Date of the Florence Manuscript », <i>JAMS</i> , XXV (1972), p. 1-18.

<p>Homo natus ad laborem. et avis ad volatum. cur sequendo mundi florem spernis Dei mandatum bonum perdis increatum et post huius vite statum thesaurizas dolorem.</p> <p>Verbum patris incarnatum pro te natum morti datum. provocas ad furorem.</p> <p>Vide latus et cruorem lege zelum et amorem in plagis cor ingratum Christo passo gere mortem¹⁵.</p> <p>Verte risum in merorem et corrige rea [tum]</p>	<p>Homme, né pour le labeur comme l’oiseau pour le vol ; Pourquoi, en poursuivant la fleur du monde, dédaignes-tu le commandement divin ? Tu perds le bien incréé et après l’état de cette vie, tu accumules la douleur.</p> <p>Le verbe incarné du père qui, pour toi, est né et a été donné à la mort, tu le provoques à la fureur.</p> <p>Vois la côte et de sang, lis le zèle et l’amour dans les blessures, cœur ingrat. Obéis au Christ souffrant.</p> <p>Change le rire en tristesse et redresse ta faute.</p>
---	---

¹⁵ Lire *morem*

strophe I

Ho
Me

mo na - tus ad la - bo - rem. tu - i sta -
dum fe - cit de - us mun - dam. vas in - fe -

tus tu e - mo - rem sor - tis con - si - de - ra.
cit fex im - mun - dam cor - ru - pit lu - te - a.

pro - pen - si - us me par - ci - us que - re - lis a - spe - - - ra.
de - si - pi - o nec sa - pi - o me - um pro - me - the - - - a.

que - stus er - go re - pri - me nec a - ni - me quod mi - se - re
nil in car - nis car - ce - re fit li - be - re. pa - rit e - im

com - - - mi - se - ris. quod pa - te - ris mi - ser imp -
con - - - ta - gi - um et vi - ti - um mo - les cor -

pro - pe
po - re

ra.
a.

Manuscrits contenant les conduits moraux de Philippe le Chancelier

(Abréviation, côte : numéro des conduits)

- Ars 413** : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal : 4
Ars 833 : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: 13
Basel : Basel, Universitätsbibliothek, A IX 2 : 13
Bol 1563 : Bologne, Biblioteca Universitaria 1563 : 18
Brux 2 : Brussels, Bibliothèque Royale 2556 : 3
Cambridge, University Library Ee VI 29 : 18
CB : München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660 : 3, 12, 19
Charleville : Charleville, Bibliothèque municipale, 190 : 4
Chartres : Chartres, Bibliothèque municipale, 341 : 13
Donauschingen : Donauschingen, Fürstlich fürstenbergische Hofbibliothek 250 : 13
Da : Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschulbibliothek, 2777 : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Évreux 39: Évreux, Bibliothèque-médiathèque 39 : 18
F : Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1 : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19
Fauv : Paris, BnF, fr.146 : 4, 5, 7, 8, 9, 11, 16, 17
Grenoble 863 : Grenoble, Bibliothèque municipale 863 : 13
Hu : Burgos, Monasterio de Las Huelgas: 1, 2, 3, 7, 12
Karlsruhe 36 : Karlsruhe, Badische Landesbibliothek 36 : 13
Klosterneuburg 788 : Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, 788: 14
Lincoln, Cathedral Chapter Library 103 : 4
LoB : Londres, British Library, Egerton 274 : 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
Lyon 623: Lyon, Bibliothèque municipale 623: 4
Ma : Madrid, Biblioteca Nacional, 20486: 19
Madrid, Palacio Real II, 1022 : 4
Mü18190 : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 18190: 3
OxAdd : Oxford, Bodleian Library, Add 44: 1, 2, 3, 4, 5, 12, 19
OxAuct : Oxford, Bodleian Library, Auct. VI Q.3.17, 4, 12
OxRawl : Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C 510: 19
Ox 1207 : Oxford, Magdalene College, Pepys 1207: 18
Paris, BnF, n.a.l. 1544 : 4
Paris, BnF n.a.l. 1742 : 4, 13
Paris, BnF lat. 1251 : 17
Paris, BnF lat. 2303 : 11
Paris, BnF lat. 5557 : 18
Paris, BnF lat. 8433 : 13, 15
Paris, BnF lat. 14970 : 4
Paris, BnF lat. 15163 : 18
Paris, BnF lat. 15952 : 13
Paris, BnF fr. 2193 : 17
Prague : Prague, Archiv prazského kradu, N VIII : 13, 15, 16, 17, 19
Rome, Vat. Ottob. 3081 : 4
Rome, Vat. lat. 2233 : 4

Rome, Vat. lat. 1037 : 17
 Rome, Vat reg lat. 349 : 13
Sab : Rome, Santa Sabina, XIV L3 : 3, 7, 13, 15, 18
Tours 927 : Tours, Bibliothèque municipale 927 : 7
Tours 893 : Tours, Bibliothèque municipale 893 : 13
W1 : Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 628 : 7, 19
Wolf 7 : Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 7 : 4
Vienne 833 : Vienne, Nationalbibliothek, 833 : 4
 Vienne, Nationalbibliothek 4217 : 18
ZüC58 : Zürich, Stadtbibliothek, C 58 / 275 : 1, 2

Abréviations bibliographiques utilisées dans les annexes

Anderson-NDcond.	Gordon A. ANDERSON, (éd.), <i>Notre-Dame and Related Conductus, Opera omnia</i> , 11 vol., Henryville, 1981
Anderson Lettre chiffre	Reference du conduit dans « Notre-Dame and Related Conductus, a Catalogue Raisonné », <i>Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology</i> , VI (1972), p. 153-230 et VII (1975), p. 1-81.
Anglès-Hu	Higini ANGLÈS (éd.), <i>El Còdex musical de las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)</i> , Barcelone, 1931.
AH	Clemens BLUME, Guido Maria DREVES (éd.), <i>Analecta Hymnica medii aevi</i> , 56 vol., Leipzig, 1886-1922.
Baxter	James H. BAXTER (éd.), <i>An Old St. Andrews Music Book (cod. Helmst. 628)</i> , Paris, 1931.
Bourgain	Pascale BOURGAIN (éd.), <i>Poésie lyrique latine du Moyen Age</i> , Paris, 2000.
Chevalier	Ulysse CHEVALIER, <i>Repertorium hymnologicum</i> , 2 vol., Louvain, 1892.
Dittmer-F	Luther DITTMER (éd.), <i>A Central Source of Notre-Dame Polyphony</i> , New York, 1959.
Falck	Robert FALCK, <i>The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory</i> , Henryville-Ottawa-Binningen, 1981.
Gillingham	Bryan GILLINGHAM, (éd.), <i>Secular Medieval Latin Song: An Anthology</i> , Ottawa, 1993.
Hilka/Schumann- CB	Alfons HILKA, OTTO SCHUMANN (éd.), <i>Carmina Burana</i> , Heidelberg, 1930.
Raby-Ox.book	Frederic J. E. RABY (éd.), <i>The Oxford Book of Medieval Latin Verse</i> , Oxford, 1959.
Rosenberg/Tischler- Fauvel	Samuel N. ROSENBERG, Hans TISCHLER (éd.), <i>The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel</i> , Lincoln-Nebraska, 1991.
Roth	F.W. ROTH, « Mittheilungen aus lateinische Handschriften zu Darmstadt, Mainz, Coblenz und Frankfurt a.M. », <i>Romanische Forschungen</i> , VI, (1891), p. 429-461.
Szövérfy	Joseph SZÖVÉRFY (éd.), <i>Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters</i> , Ottawa, 2000.
Wolf-CB	Étienne WOLFF (éd.), <i>Carmina Burana</i> , Paris, 1995.

Un sermon des *Distinctiones super psalterium* sur la musique¹⁶

*Quomodo cantabimus canticum domino in terra aliena*¹⁷ ? Hic tria sunt consideranda. Primo quomodo in statu peccati, non est canticum concordiae. Secundo quomodo sit in statu gratiae. Tertio quando incipit prima discordia : et quod tria attenduntur, quae non observata faciunt discordiam.

Quamdiu sumus in peccato sumus in terra aliena. Et sicut filii Israel serui erunt Pharaoni, ita diabolo serui sumus : sicut habet Exodus I et Isaias XXVI *Possederunt nos domini absque te*¹⁸. Unde et Proverbium V *Ne des alienis honorem tuum* etc¹⁹. In terra aliena non cantatur canticum : quia sicut dicit Ecclesiasticus XV *Non est speciosa laus in ore peccatoris*²⁰. Egressi autem de Aegypto cantauerunt canticum domino : ut habetur Exodus XV. In terra aliena non est canticum sed discordia. Unde Ecclesiasticus XXII *Musica in luctu, importuna narratio*²¹.

Quamdiu autem anima est in statu gratiae, in se habet quasi musicam harmoniam. Ubi est concordia, est quaedam diversitas et quaedam unitas. Ubi est sola unitas vocum non est concordia, ut in cantilena cuculi. Ubi etiam est pura diversitas ita quod nulla proportione iungunt se voces, non est concordia. Quando ergo tam diversa quam sunt corpus et anima, ad idem conueniunt : idem quaerunt, idem diligunt : concordia est. Unde Isaias XVI *Super hoc venter meus ad Moab quasi cithara sonabit*²². Venter est sensualitas : quando autem quis est in statu culpae, soluit harmonia, ita quod non solum iam est discordia, sed etiam seditio tumultuosa. Unde Proverbium XXVII

¹⁶ Sermon 302. Le texte est celui que publie Josse Bade, dans *Philippi de Greve cancellarii Parisiensis in Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*, Paris, 1523. Seules quelques modifications ont été effectuées : les abréviations ont été résolues, les citations bibliques sont indiquées en italique, les références précisées en notes et les paragraphes rétablis.

¹⁷ Ps 136, 4.

¹⁸ Is 26, 13.

¹⁹ Pr 5, 9.

²⁰ Eccli 15, 9.

²¹ Eccli 22, 6.

²² Is 16, 11.

*Tecta perstillantia in die frigoris : et mulier litigiosa comparantur*²³. Et Exodus II dicit quod *vir aegyptius litigabat, contra hebraeum et percutiebat eum*. Quis est hic vir aegyptius nisi caro, quae contra hebraeum rixat ? Et hebraeum percutit, dum spiritum affligit.

Et attende quod Moyses occidit illum, et *abscondit in sabulo*²⁴. Moyses autem Aegyptium occidit, quando quis secundum legis mandata carnem mortificat et affligit. In sabulo abscondit, quando se sterilem reputans, omne bonum opus deo ascribens, videri ab hominibus, factum suum ad laudem suam non quaerit. Numquid magnum est litigium, quando hebraeus etiam contra hebraeam litigat ? Nam et ideo ibidem dicit. *Egressus die altero, vidit hebraeos corrixantes*²⁵. Hebraeus rixatur contra Hebraeum, quando non solum caro contra spiritum : sed in interiori homine affectus litigat contra intellectum : quando intellectus ab affectu dissentit : immo ipsa conscientia sibi contradicit. Dixit quod Moyses ei qui faciebat iniuriam : *Quare tu percutis proximum tuum ? Qui respondit. Quis constituit te principem et iudicem inter nos ?*²⁶ Ecce quod noluit Moysen audire. Moysen non vult audire, qui propter legem dei, propter quandocumque praedicationem a peccato non vult desistere. Ideo in persona talium dicit se virum discordiae. Ieremias XV *Vaeh mihi mater mea quare me genuisti virum rixae, virum discordiae in universa terra ?*²⁷ Solet dici de malo cantatore, quod non solum discordat, sed ululat. Ululare ferarum est ut luporum. Ex quo ergo per peccatum transformatur homo in brutum, quomodo de se proferet cantum, et non potius ululatum ? Ideo dicitur Isaias XIII *Ibi ululae respondebunt in aedibus suis*²⁸.

Haec discordia primo incepit a diabolo. Secundo ad Adam. Unde canticum diaboli et canticum Aadae non est verum canticum, sed discordia et ululatus. In cantu attenduntur tria, scilicet arsis et thesis, id est elevatio et depressio : vulgariter amontee et avallee et mutationes, id est muees. Qui nimis elevat vocem plurimum discordat. Enormis fuit elevatio vocis Luciferi qua dixit Isaias XIV *Super astra caeli exaltabo solium meum, sedebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis, ascendam super altitudinem nubium : similis ero altissimo* etc.²⁹ Quia sicut dicit Psalmus *Quis in nubibus aequabitur domino ?*³⁰ Quasi cithara diaboli rupit chordam suam et tunc fecit discordantiam. Unde Ieremias XI *A voce loquelae grandis ignis exarsit id ea*³¹. Et Daniel VII *Oculi quasi hominis erant in cornu isto : et os loquens ingentia*³². Nihil autem ita percipitur sicut discordantia. Unde cum in superioribus non sit nisi concentus : secundum illud Iob XXV *Qui facit concordiam in sublimibus suis*³³. Et Iob XXXVIII *Quis enarrabit caelorum rationem et concentum caeli quis dormire faciet ?*³⁴ Caeli non potuerunt discordantem sustinere et sicut fuit enormis Luciferi elevatio, sicut etiam fuit enormis descensio siue depressio. Unde Isaias XIV *Quomodo cecidisti de caelo Lucifer, qui mane oriebaris ? Corruisti in terram. Et paulo post Ad infernum detraheris, in*

²³ Pr 27, 15.

²⁴ Ex, 2, 12.

²⁵ Ex 2, 13.

²⁶ Ex 2, 13.

²⁷ Jr 15, 10.

²⁸ Is 13, 22.

²⁹ Is 14, 13.

³⁰ Ps 88, 7.

³¹ Jr 11, 16.

³² Dn 7, 8.

³³ Jb 25, 2.

³⁴ Jb 38, 37.

*profundum lacu*³⁵. Et Lucas X *Videbam Sathan sicut fulgur de coelo cadentem*³⁶. Similiter fuit enormis mutatio de angelo in diabolum : de carbunculo in carbonem : de phiala in lebetem. Unde Ezechiel XXI *Perdidisti sapientiam tuam in decore tuo : nihil factus es, et non eris in perpetuum*³⁷. Similiter enormis fuit Adae ascensio siue elevatio cum dictum fuit ei Genesis III *Eritis sicut dii etc*³⁸. Enormis autem descensio cum descendit infra se. Unde Psalmus *Homo cum in honore esset non intellexit : comparatus est iumentis etc*³⁹. Enormis etiam fuit eius mutatio : quando de immortalis factus est mortalis. Quam mutationem dominus innuens, dixit Genesis III *Adam ubi es ?*⁴⁰. Hi ergo propter enormitatem non fecerunt nisi discordantias. Unde non sunt dicendi fecisse cantica : propterea in representatione huius rei cadit et aufert in ecclesia in septuagesima, alleluia. Ex illo seminario orta est in mundo omnis discordia. Unde etiam fuit inter primos fratres Cayn et Abel. Nunquam autem quispiam discordat cum alio, nisi primus discordet secum. Prima ergo fuit illa discordia qua homo secum discordavit. Secunda que cum proximo. Ex hoc sunt tantae in capitulis discordiae : et in claustris inter claustrales : et in ciuitatibus inter ciues seculares. Unde Iacob IV *Unde bella et lites in vobis : nonne est concupiscentiis vestris, quae militant in membris vestris ?*⁴¹

Resumit alleluia in resurrectione : et illi qui resurgunt cum Christo domino debent illud resumere, non alii : quia alii adhuc sunt in terra aegypti, in terra aliena. Ideo dicit in Psalmo *Cantate domino canticum nouum*⁴². Vetus canticum est canticum diaboli et canticum Adae. Unde dicitur : *Recedant vetera de ore nostro*⁴³. Et Isaias XXVI *Ingrediet gens sancta et custodiens veritatem. Vetus error abiit*⁴⁴. Ideo dicitur. *Cantate domino canticum nouum.*

Canticum autem Christi est canticum sponsi, victoris et peregrini. His enim tribus personis solemus cantare. Canticum sponsi cantamus Christo propter in carnationem. Unde Psalmus *Tanquam sponsus procedens de thalamo suo*⁴⁵. Et ideo David eidem cantavit dicens *eructavit cor meum verbum bonum*⁴⁶. Hoc canticum habuit arsim et thesim, et mutationes mirabiles. Arsim, qua miro modo exaltata est humana natura. Unde Psalmus *Magnificavit dominus facere nobiscum*⁴⁷. Et Ecclesiasticus XXXVI *Extolle adversarium, et afflige inimicum etc*⁴⁸. Dominus prius insultaverat Adae dicens illi quasi per irrisionem Genesis III *Ecce Adam quasi unus ex nobis*⁴⁹ : nunc autem vere non irrisorie potuit dicere, quod ipse est Emanuel in nobiscum deus. Unde Isaias VII *Vocabit nomen eius Emanuel*⁵⁰. Thesim, quia miro modo humiliata est diuina natura, descendens usque ad mortem, mortem autem crucis. Unde ad Phillippenses II

³⁵ Is 14, 12-15.

³⁶ Lc 10, 18.

³⁷ Ez 28, 17-19.

³⁸ Gn 3, 5.

³⁹ Ps 48, 13.

⁴⁰ Gn 3, 9.

⁴¹ Jc 4, 1.

⁴² Ps 149, 1.

⁴³ 1 R 2, 3.

⁴⁴ Is 26, 2.

⁴⁵ Ps 18, 6.

⁴⁶ Ps 44, 2.

⁴⁷ Ps 125, 3.

⁴⁸ Eccli 36, 9.

⁴⁹ Gn 3, 22.

⁵⁰ Is 7, 14.

*Christus factus est obediens patri, usque ad mortem, mortem autem crucis*⁵¹. Immo etiam usque ad inferos descendit. Unde miratur Iohannes Baptistus dicens Matthaeus XI *Tu es qui venturus es, an alium expectamus ?*⁵² Mutationem quoque habuit mirabilem et inauditam. Nam inuisibilis nobis, factus est visibilis : aeternus, temporalis : homo, deus : creator, creatura : etc. Et virgo manens virgo, facta est mater. Et hoc significatum est I Reges XXI ubi dicit quod *Dauid mutavit vultum suum coram*⁵³ rege Achis : qui interpretatur, patris mei regnum. Et Christus vultum mutavit coram Iudaeis. Et II Reges XIV Thecuitis immutavit *vertens figuram verbi*.⁵⁴ Verbum est Christus. Verbi immutata est figura, quando humanam naturam assumpsit divina. Sed numquid haec elevatio et depressio et mutatio cum tantae fuerint, fecerunt discordiam ? Nequaquam. Ideo de hac avalee id est descensione dicitur Sapientia VIII quod *Sapientia attingit a fine usque ad fine fortiter : et disponit omnia suaviter*⁵⁵. Ecce concordia et suavitas melodiae. Ecce (inquit dominus, Ieremias XXIX) *cogito super vos cogitationes pacis et non afflictionis*⁵⁶. Pacis inquam inter deum et hominem, inter angelum et hominem, et inter hominem et hominem. Omnem ergo concordiam composuit : hoc est quod mulier Thecuitis *in vertens verbi figuram*, Absalonem Dauidi reconciliauit. II Regum XIV.

Ideo legit Genesis II *Et fluuius egrediebat de loco voluptatis ad irrigandum paradysum, qua inde dividit in quatuor capita. Nomen uni Phison etc*⁵⁷. In quo omnia que dicta sunt de cantico figurant. Phison interpretant oris mutatio : quod pertinet ad dictam mutationem. Gyon, Hiatus terrae, quod pertinet ad dictam depressionem. Tigris, sagitta : cuius est sursum mitti et ascendere siue ferri, quod pertinet ad naturae nostrae sublimationem et dictam elevationem. Et qua dicta tria, arsis, thesis, mutatio, discordiam non fecerunt sed mirabilem harmoniam et pacem universalem : ideo subdit quartus fluuius silicet Eufrates : que interpretatur frugifer. Huius enim depressionis, elevationis et mutationis fructus fuit pax. Hic autem est fructus ventris : de quo Psalmus *Ecce haereditas domini filii merces, fructus ventris*⁵⁸. Et iterum. *De fructu ventris tui ponam super sedem tuam*⁵⁹.

Secundo cantandum est canticum Christo tanquam victori in resurrectione. Unde ad Ephesios V cui et qualiter sit cantandum. *Implemini spiritu sancto loquentes verbis in hymnis et canticis et psalmis spiritualibus, cantantes, psallentes, in cordibus vestris domino*⁶⁰. Sicut significatum est Exodus XV in principio. *Cantemus domino. Glorioso enim magnificatus est etc*⁶¹. Et I Reges XVIII *cum reverteret Dauid percusso philisteo : et ferret caput eius in Hierusalem : egressae sunt mulieres cantantes et choros ducentes*⁶².

⁵¹ Ph 2, 8.

⁵² Mt 11, 3.

⁵³ Ps 33, 1 : David, cum immutavit vultum suum coram Achmelech ; I Rg 21, 13 : Et immutavit os suum coram eis.

⁵⁴ II Rg 14, 20 : ut verterem figuram sermonis huius

⁵⁵ Sg 8, 1.

⁵⁶ Jr 29, 11.

⁵⁷ Gn 2, 10.

⁵⁸ Ps 126, 3.

⁵⁹ Ps 131, 11.

⁶⁰ Ep 5, 18.

⁶¹ Ex 15, 20.

⁶² I R 18, 6.

Cantandum tertio est Christo in Ascensione tanquam peregrino de peregrinatione redeunti. Incarnari enim fuit peregrinari, quando induit chlamydem carnis nostrae. Peregrini nunc temporis quando redeunt de peregrinatione ornant coquillis id est conchiliorum testis chlamydem suam. Et Christus cum carne glorificata quasi cum chlamyde ornata rediit in Ascensione de peregrinatione sua. Unde occurrendum est ei cum gaudio : sicut leguntur angeli occurrisse, dicentes Isaias LXIII *Quis est iste qui venit de Edom, tinctis vestibibus de Bosra ? Iste formosus, in stola sua gradiens, in multitudine fortitudinis suae*⁶³. Et ideo in specie peregrini apparuit post resurrectionem duobus discipulis : ut habetur Lucas ultimo ubi dicitur *Tu solus peregrinus es in Hierusalem et haec ignoras ?*⁶⁴ Et Proverbium VIII *Abit via longissima etc*⁶⁵.

⁶³ Is 63, 1.

⁶⁴ Lc 24, 18.

⁶⁵ Pr 7, 19.

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	5
PARTIE I : LA PAROLE EN MUSIQUE, PERSPECTIVES DE LECTURE	13
CHAPITRE 1 : POESIE ET PREDICATION A PARIS AU DEBUT DU XIII ^E SIECLE	15
1.1 <i>Le contexte culturel : Paris au début du XIII^e siècle</i>	16
1.2 <i>La poésie latine morale, l'héritage de Philippe le Chancelier</i>	30
CHAPITRE 2 : PHILIPPE LE CHANCELIER, UN BILAN HISTORIOGRAPHIQUE.....	33
2.1 <i>Le personnage et sa biographie</i>	34
2.2 <i>L'œuvre de Philippe le Chancelier, théologien et prédicateur</i>	45
2.3 <i>L'œuvre de Philippe le Chancelier, poète et musicien</i>	52
CHAPITRE 3 : UN CORPUS DE CONDUITS MORAUX.....	77
3.1 <i>Les sources du corpus</i>	78
3.2 <i>Les critères de sélection du corpus des conduits moraux</i>	94
3.3 <i>Homogénéité et hétérogénéité des conduits moraux</i>	98
3.4 <i>Remarques sur les autres compositions</i>	100
PARTIE II : VINGT CONDUITS MORAUX DE PHILIPPE LE CHANCELIER, ETUDE DE L'ELABORATION D'UNE POETIQUE MUSICALE	107
CHAPITRE 1 : <i>HOMO NATUS AD LABOREM / TUI STATUS</i>	121
CHAPITRE 2 : <i>FONTIS IN RIVULUM</i>	133
CHAPITRE 3 : <i>AD COR TUUM REVERTERE</i>	149
CHAPITRE 4 : <i>QUID ULTRA TIBI FACERE</i>	161
CHAPITRE 5 : <i>VANITAS VANITATUM</i>	169
CHAPITRE 6 : <i>EXCUTERE DE PULVERE</i>	175
CHAPITRE 7 : <i>VE MUNDO A SCANDALIS</i>	183
CHAPITRE 8 : <i>QUO ME VERTAM NESCIIO</i>	191
CHAPITRE 9 : <i>O LABILIS SORTIS</i>	203
CHAPITRE 10 : <i>QUO VADIS QUO PROGREDERIS</i>	217
CHAPITRE 11 : <i>HOMO QUI SEMPER MORERIS</i>	225
CHAPITRE 12 : <i>BONUM EST CONFIDERE</i>	235
CHAPITRE 13 : <i>HOMO VIDE QUE PRO TE PATIOR</i>	249
CHAPITRE 14 : <i>NITIMUR IN VETITUM</i>	257
CHAPITRE 15 : <i>HOMO CONSIDERA</i>	265
CHAPITRE 16 : <i>O MENS COGITA</i>	273
CHAPITRE 17 : <i>VERITAS EQUITAS</i>	283

CHAPITRE 18 : <i>CUM SIT OMNIS CARO FENUM</i>	295
CHAPITRE 19 : <i>SUSPIRAT SPIRITUS</i>	303
CHAPITRE 20 : <i>HOMO NATUS AD LABOREM / ET AVIS</i>	313
PARTIE III : LA « FABRIQUE » DES CONDUITS MORAUX DE PHILIPPE LE CHANCELIER	321
CHAPITRE 1 : RHETORIQUE ET MUSIQUE	327
1.1 <i>Figures de mots, figures musicales</i>	327
1.2 <i>Poésie et mélodie : l'encadrement sonore</i>	344
1.3 <i>Les conduits et la dispositio rhétorique</i>	355
CHAPITRE 2 : ÉLABORATION D'UN DISCOURS MORALISATEUR.....	375
2.1 <i>Les conduits et la question du genre</i>	376
2.2 <i>Le registre moralisateur : points communs entre les conduits et les sermons</i>	383
2.3 <i>Les conduits et leur(s) public(s)</i>	403
2.4 <i>Propositions pour une mise en contexte</i>	414
CONCLUSION.....	417
BIBLIOGRAPHIE.....	425
ÉDITIONS DES TEXTES	427
<i>Auteurs</i>	427
<i>Anthologies et collections de textes</i>	429
<i>Fac-similés</i>	429
<i>Éditions musicales</i>	430
OUVRAGES SUR LE CONTEXTE HISTORIQUE, CULTUREL ET THEOLOGIQUE	430
OUVRAGES SUR LA POESIE ET LA MUSIQUE	437
INDEX DES NOMS MEDIEVAUX.....	447
INDEX DES COMPOSITIONS MUSICALES.....	448
INDEX DES TABLEAUX.....	450
VOLUME II : ANNEXES TEXTES, TRADUCTIONS ET TRANSCRIPTIONS.....	451
N° 1 <i>HOMO NATUS AD LABOREM TUI STATUS</i>	453
N°2 <i>FONTIS IN RIVULUM</i>	457
N°3 <i>AD COR TUUM REVERTERE</i>	463
N°4 <i>QUID ULTRA TIBI FACERE</i>	467
N° 5 <i>VANITAS VANITATUM</i>	471
N° 6 <i>EXCUTERE DE PULVERE</i>	475
N°7 <i>VE MUNDO A SCANDALIS</i>	477
N°8 <i>QUO ME VERTAM NESICIO</i>	481
N°9 <i>O LABILIS SORTIS HUMANE STATUS</i>	485
N°10 <i>QUO VADIS QUO PROGREDERIS</i>	489
N°11 <i>HOMO QUI SEMPER MORERIS</i>	493

N°12 <i>BONUM EST CONFIDERE</i>	497
N°13 <i>HOMO VIDE QUE PRO TE PATIOR</i>	501
N°14 <i>NITIMUR IN VETITUM</i>	503
N°15 <i>HOMO CONSIDERA</i>	507
N°16 <i>O MENS COGITA</i>	511
N°17 <i>VERITAS EQUITAS</i>	515
N° 18 <i>CUM SIT OMNIS CARO FENUM</i>	525
N°19 <i>SUSPIRAT SPIRITUS</i>	529
N°20 <i>HOMO NATUS AD LABOREM / ET AVIS</i>	533
MANUSCRITS CONTENANTS LES CONDUITS MORAUX DE PHILIPPE LE CHANCELIER	535
ABREVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES UTILISEES DANS LES ANNEXES	536
UN SERMON DES <i>DISTINCTIONES SUPER PSALTERIUM</i> SUR LA MUSIQUE	537
TABLE DES MATIERES	543