

LE MOTET DU XIII^e SIÈCLE

**SIMPLE PRÉTEXTE ? UNE REVALORISATION DU MOT DANS LE MOTET
DU XIII^e SIÈCLE**

**By
DEANNA MILLER, B.A.**

A Thesis
Submitted to the School of Graduate Studies
in Partial Fulfilment of the Requirements
for the Degree
Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Deanna Miller, September 2007

MASTER OF ARTS (2007)
(French)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITLE: Simple Prétexte? Une revalorisation du mot dans le motet bu XIII^e siècle

AUTHOR: Deanna Miller, B.A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Dr. Madeleine Jeay

NUMBER OF PAGES: v, 100

RÉSUMÉ

Cette thèse de maîtrise se propose d'examiner le motet du XIII^e siècle dans ses contextes historiques, culturel et littéraire afin de le situer dans le corpus littéraire de l'époque, dont il a été exclu jusqu'à ce jour par les critiques. Le motet est classé le plus souvent dans la catégorie d'œuvre musicale, mais ses textes sont perpétuellement oubliés ou ignorés par les érudits. Quelques théoriciens modernes suggérèrent que le motet mérite une étude profonde pour pouvoir établir les liens entre ses textes et les textes qui sont généralement acceptés comme appartenant à la littérature « légitime » de l'époque, mais jusqu'à présent, personne n'a pris l'initiative d'entreprendre cette tâche. Cela est donc précisément ce que vise à faire dans cette thèse.

Pour pouvoir comprendre le contexte littéraire du motet du XIII^e siècle, il faut d'abord établir quelle était la situation historique précédant le motet, ainsi que la façon dont ce genre de musique se développa. Il faut ensuite investiguer son rôle dans la société de son époque et aborder la question de sa compréhension, ce qui est un sujet de débats ardents. La prochaine étape est de tracer des liens entre les textes des motets du XIII^e siècle et les textes connus de l'époque. J'ai donc choisi de démontrer des similarités générales de forme entre les textes de plusieurs motets du codex de Montpellier et la poésie lyrique du XIII^e siècle, de discuter les concordances de thèmes dans les textes des motets et des œuvres littéraires particulières de l'époque, et de signaler des allusions et des citations provenant des œuvres précises d'écrivains connus. J'ai aussi mentionné des éléments littéraires des textes motets qui, par leur sophistication, prouvent que les textes des motets ont du mérite en eux-mêmes, et ne devraient jamais désormais être ignorés en faveur de leur musique seule.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier ma directrice de thèse, Dr. Madeleine Jeay, pour ses efforts interminables, et son amitié. Elle a consacré un nombre d'heures incalculable à mon succès, sans me faire sentir que j'envahissais son temps. Sans ses conseils et sa direction, je n'aurais certainement jamais réussi. J'aimerais aussi exprimer ma gratitude à mes deux lecteurs Dr. Gabriel Moyal et Dr. Elzbieta Grodek pour leur enthousiasme et leur encouragement. Ils ont rendu l'expérience de la soutenance très agréable. Finalement, j'aimerais remercier M. Roland Packer, qui m'a suggéré d'investiguer le motet du XIII^e siècle pour cette thèse. Sans lui je n'aurais jamais découvert ce sujet riche et passionnant.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre I : Situation historique qui mène au développement du motet	5
Chapitre II : L'Histoire et le développement du motet	12
Chapitre III : Contexte culturel du motet du XIII ^e siècle	26
Chapitre IV : Le contexte littéraire du motet du XIII ^e siècle	34
Conclusion	83
Indications Bibliographiques	85
Annexe : Classification des motets du Codex de Montpellier par genre littéraire	87

INTRODUCTION

À première vue, le sujet de cette thèse, le motet français du XIII^e siècle semble assez arbitraire, et peut-être même inapproprié pour une étudiante de *littérature* française, puisque le motet est typiquement classifié comme œuvre musicale plutôt que littéraire. Je veux donc d'abord éclaircir comment je suis arrivée à ce domaine de recherche. J'ai commencé à étudier la musique à l'âge de quatre ans, en prenant des leçons de piano. Après plusieurs années, j'ai commencé aussi à suivre des cours d'histoire de la musique et de théorie musicale. Comme mes études académiques ont éventuellement eu la priorité sur mes études périscolaires, je n'ai jamais achevé mon Diplôme d'Associée en piano du Conservatoire Royal de Musique de Toronto. Maintenant, me trouvant à la fin de mes études universitaires, il me semble logique que mon sujet inclue non seulement ma passion académique, mais aussi ma passion artistique. Pour moi, cette thèse n'est pas seulement le point culminant de mes études en littérature, mais plutôt de toutes les études de ma vie. Alors pour moi, il est impossible d'écrire une thèse qui me représente sans marier les deux passions de ma vie.

Maintenant, comment suis-je arrivée au motet? J'ai toujours su que je suis médiéviste au fond, alors l'époque à laquelle je me consacrerai est décidée depuis longtemps. Mais, comment incorporer la musique? L'événement déclencheur fut un mariage québécois auquel j'ai assisté : je suis tombée amoureuse des chansons populaires qui animaient les invités. J'ai fait un peu de recherche sur les chansons que j'ai entendues et heureusement j'ai trouvé que la plupart dataient du Moyen Âge. Il y avait seulement quelques problèmes : mon éducation fut en musique classique et non en musique

populaire. En recherchant plus profondément j'ai trouvé que les ressources sur les chants populaires français étaient éparées. Puisque la chanson populaire appartient presque exclusivement à la tradition orale, les origines des chansons sont impossibles à déterminer, et leurs évolutions varient tellement selon la région géographique qu'il faudrait vraiment visiter presque chaque communauté française pour observer leurs adaptations. Par ailleurs, ce sujet me semblait n'avoir rien à voir avec mon éducation musicale, ne représentant donc guère mon long engagement en musique, et en fait il n'a presque rien à voir avec la littérature de l'époque non plus.

J'ai donc consulté mon ancien professeur de théorie musicale, M. Roland Packer, grand érudit et innovateur musical, en le priant de me conseiller pour m'aider à trouver un sujet qui allie littérature et musique. Il y a longtemps que j'ai étudié l'histoire de la musique, alors sauf les chants grégoriens, je ne me souvenais pas vraiment de la musique médiévale, encore moins de la musique avec les paroles, ce qui est important pour l'aspect littéraire du projet. Après avoir réfléchi et discuté avec M. Packer, il m'a mentionné qu'il y a un genre de musique médiévale, le motet, que lui, un expert en musique, n'avait jamais vraiment compris. Il était intrigué par le fait que cette forme de chant avait l'habitude d'inclure non seulement une pluralité de voix, montrant la complexité du contrepoint de l'époque, mais une pluralité de textes chantés, et même de langues ! Tout de suite j'ai su que ce serait un sujet parfait pour une thèse de littérature française qui traite aussi la musique classique, puisque les motets sont aussi complexes dans leurs textes simultanés que dans leurs riches harmonies et contrepoints.

La première question que je me suis posée c'est : « Comment le motet était-il perçu comme étant une seule unité quand il y a tant de divergences musicales,

thématiques, textuelles, linguistiques, etc.? » Qu'est-ce qui l'unifie pour un auditoire? Est-ce que c'est, comme le dit Chailley, que « les mots n'étaient plus qu'un prétexte, un assemblage de syllabes sans autre raison d'être que de permettre d'ingénieux contrepoints »¹, ou est-ce que les textes eux-mêmes ont une signification plus profonde qui est de nos jours souvent négligée ? Plusieurs des textes des motets que j'ai observés sont dignes d'être considérés en eux-mêmes comme des œuvres littéraires et sont comparables aux formes légitimes de la littérature de l'époque. Un texte d'un motet peut être une pastourelle, une chanson de toile, un lai, un poème ou une chanson d'amour, un commentaire philosophique, un éloge religieux, ou n'importe quelle forme de littérature qui existait à l'époque, même une petite histoire ou une partie d'une chanson de geste. Ce qui est encore plus intéressant, c'est que plusieurs de ces genres peuvent coexister dans le même motet. Ce fait me pousse à demander pourquoi les textes sont si souvent laissés de côté en faveur de la musique, quand ce sont eux qui constituent le grand mystère du phénomène du motet. La musique pose moins de problèmes. Au Moyen Âge, elle fut traitée comme une science, puisqu'elle est aussi structurée, logique, et réglée que les mathématiques. Depuis le Moyen Âge, on a continué à analyser la musique et sa théorie si bien qu'on en connaît toutes les règles. On peut donc voir comment la musique des motets est construite et harmonisée, comment toutes ses polyphonies fonctionnent ensemble, et pourquoi elles plaisent à l'oreille. Ce qu'on ne connaît pas, c'est le lien entre les divers textes et langues, celui des textes à la musique, comment ces textes fonctionnent ensemble pour construire un seul morceau de musique, et comment les textes étaient perçus ou interprétés par un auditoire.

¹Jacques Chailley. *Histoire musicale du moyen âge*. (Paris : Presses Universitaires de France, 1950) 237.

Il est impossible d'investiguer ces questions sans placer le motet dans son contexte historique, musical, socioculturel et littéraire, c'est pourquoi je m'appuie d'abord sur le travail des experts pour comprendre sa place dans la société française du Moyen Âge. En explorant des questions telles que : « quelle était la situation historique de la France lorsque apparut le motet », « comment le motet s'est-il développé? », « qui participait à la performance et à la réception du motet? », « que représente le motet par rapport au corpus musical et au corpus littéraire de l'époque? », je vise à situer cette forme dans son contexte original pour pouvoir mieux essayer de comprendre sa perception dans toutes ses complexités. Ensuite je présente une analyse des textes d'une sélection de motets du Codex de Montpellier afin de porter mon attention sur le mérite littéraire de ce genre, qui depuis longtemps est éclipsé par son mérite musical.

À qui prétend que le motet n'est plus pertinent dans la société moderne, je rappelle que sans ses développements harmoniques, la musique moderne n'existerait pas telle qu'elle est. Si l'organisation du motet semble trop complexe pour exister encore dans sa forme originale, on n'a qu'à considérer une comédie musicale par exemple où plusieurs personnages chantent souvent à la fois, chacun ayant sa propre mélodie et son propre texte. Ces mélodies et textes simultanés sont certainement perçus comme étant une seule chanson, et on réussit à comprendre chacun d'une certaine façon. Toutefois, la plupart du temps, il s'agit seulement de parties courtes de chanson et non de chansons en entier, alors on se rend compte qu'il est difficile de suivre deux ou trois ensembles différents de paroles pour une durée assez longue. Ceci n'est qu'un exemple de la pertinence contemporaine du motet, alors plongeons dans l'exploration de ce phénomène à la fois musical et littéraire.

CHAPITRE I

SITUATION HISTORIQUE QUI MÈNE AU DÉVELOPPEMENT DU MOTET

La vie quotidienne

À la fin du X^e siècle, la France jouissait d'une expansion économique et démographique. Désormais libérée de la menace des grandes invasions, la vie quotidienne devient plus aisée, et les villes commencent à trouver leurs fonctions indépendantes dans l'économie et dans le système féodal. La puissance monarchique est assurée, et l'unité de la France comme pays est renforcée. La vie urbaine commençait à se développer, mais la plupart de la population vivait à la campagne, qui connaît un essor démographique dont les causes sont mal connues. Puisqu'on ne connaît pas les chiffres exacts, on estime qu'en l'an mil la France pouvait compter dix-sept millions d'habitants, presque tous ruraux. Comparons ce chiffre aux quatorze millions de ruraux français de nos jours (vs quarante-quatre millions d'habitants urbains)². Au début du XIV^e siècle, on estime que la population des campagnes françaises a doublé depuis le X^e siècle. Les défrichements et les avances agricoles, comme le moulin et la charrue ont assuré l'épanouissement économique de la campagne, ainsi que la subsistance des habitants, tandis que les villes subissaient l'hostilité des seigneurs voisins, et la pauvreté. Plusieurs villes étaient trop loin des grandes zones d'échanges pour connaître la prospérité. La plupart d'entre elles, particulièrement celles dans l'ouest de la France, étaient de simples communes qui hébergeaient beaucoup plus d'artisans que de marchands. Les gens étaient

² Blanc, Michel. « Population urbaine et rurale en France métropolitaine ». *INSEE : La France en faits et chiffres*. Septembre 2005. Paris. Le 8 octobre, 2006.
<http://www.insee.fr/fr/ffc/chifcle_fiche.asp?ref_id=NATTEF01205&tab_id=174>

forcés de vendre leur travail, et même si cela menait éventuellement au développement de l'industrie textile, entre autres, il était difficile de gagner sa vie. À la campagne, où on ne se souciait pas autant de la survie, la culture folklorique française se développait, produisant les danses populaires, et les chants dont quelques uns apparaissent dans les motets du XIII^e siècle.

L'Église et l'éducation

Pendant les siècles qui précèdent directement l'apparition du motet, l'Église réalise plusieurs réformes et joue un grand rôle spirituel, et l'éducation devient plus accessible que jamais. Ces deux facteurs, religieux et scolaire, ont permis au motet de se développer, ce qui est tout à fait naturel, étant donné qu'ils sont intrinsèquement liés. La vie intellectuelle à l'époque se situait principalement dans les cloîtres, et un hymne religieux composé par Paul Diacre en 770, *Ut queant laxis...* fournit même les noms actuels des notes de la gamme (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si)³. Le texte original de Diacre en latin est : *Ut queant laxis resonare fibris / Mira gestorum famuli tuorum / Solve polluti labii reatum / Sancte Iohannes*. La note **Ut**, difficile à prononcer, fut remplacée par « Do » en 1536 par les religieux italiens, **Do** étant la première syllabe de **Domine** (Seigneur en latin). La traduction française de cet hymne est : « Pour que puissent résonner / sur les cordes détendues de nos lèvres les merveilles de tes actions / enlève le péché de ton impur serviteur / ô Saint Jean! »⁴ Les paroles de cet hymne sont représentatives de l'attitude de l'époque en ce qui concerne l'adoration de Dieu et la prière : qu'il n'y avait pas de meilleur moyen d'adorer Dieu qu'à travers la voix humaine.

³ André Castelot, Alain Decaux. *Histoire de la France et des Français au jour le jour, tome 2 : 1180-1408, le flamboyant Moyen Age*. (Paris : Librairie académique Perrin, 1976) 182.

⁴ Serge Mehl. *Gamme & notes de musique de Pythagore à nos jours*. 1997. Le 15 novembre, 2006. <<http://serge.mehl.free.fr/anx/gamme.html> >

Il n'est donc pas surprenant que les chants religieux soient désormais devenus de plus en plus importants. Avec les avances en contrepoint et la polyphonie, les premiers motets ont évolué à partir des hymnes religieux. Ce qui permit aussi ces avances musicales, ce fut au XIII^e siècle, le développement des universités, qui enseignaient la notation et la théorie musicales comme partie du cycle scientifique des « arts libéraux ». Les « arts libéraux » enseignés étaient groupés en deux cycles : le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et le *quadrivium*, (arithmétique, géométrie, musique, astronomie). Même si on considère la musique comme étant un art créatif, sa théorie structurée et logique la rapproche des sciences. De nouveaux types de musique apparaissent toujours quand on repousse les frontières des règles musicales. Ceci et l'accessibilité de l'éducation associée au désir de créer de la musique plus belle et plus ornée pour adorer Dieu a pavé la voie pour le développement du motet.

Les réformes ecclésiastiques

Au cours du IX^e siècle, les biens ecclésiastiques sont devenus tellement importants, et l'influence des membres du clergé tellement forte, que l'Église menaçait l'autorité des souverains. Plusieurs abbés et évêques ont été obligés d'entrer dans le système féodo-vassalique, afin d'être soumis aux pouvoirs laïques. Le résultat fut une corruption et une décadence, marquées par la simonie, et le nicolaïsme qui sévirent de la fin du IX^e siècle jusqu'au milieu du XI^e siècle. La simonie est la vente ou l'achat des biens spirituels, comme des bénédictions, des grâces, des bénéfices ou des dignités ecclésiastiques, pour un prix temporel, qui pourrait être une somme d'argent, un présent matériel, la protection ou une recommandation. Le nicolaïsme est un terme qui décrit le mariage ou concubinage des clercs astreints au célibat. Le mouvement de Cluny,

encouragé par le pape Grégoire VII (1073-1085) donne au clergé le droit de choisir ses évêques et engendre encore du luxe dans l'Église. Les Clunisiens pensaient que la gloire de Dieu est mieux exaltée par la beauté matérielle. Ils se consacraient donc plutôt à une riche liturgie dans des monastères splendides, qu'au travail manuel ou à la recherche intellectuelle, auxquelles ils attachaient peu d'importance. Pourtant, vers la fin du XI^e siècle, on commençait à revaloriser l'austérité monastique, avec pour conséquence que Cluny ne pouvait plus satisfaire aux exigences de la foi, et que de nouveaux ordres apparurent. L'ordre cistercien, fondé par saint Bernard en 1115, interdit la centralisation excessive et rétablit le dépouillement dans l'abbatiale comme dans la vie des moines. En adaptant ce nouvel ordre à la situation économique et sociale de l'époque, les cisterciens devaient s'imposer la pauvreté et la solitude. Même s'ils essayaient de garder la pauvreté des individus, l'opulence collective de l'ordre est devenue scandaleuse. Cela semblait être de l'hypocrisie d'avoir à la fois la richesse foncière et la pauvreté monastique, et en plus, la solitude du « désert » rural et le dédain des activités intellectuelles ne correspondaient plus avec les valeurs d'une société plus cohérente, plus urbaine, et plus affamée de savoir que jadis. Alors, encore d'autres ordres apparurent, comme les ordres mendiants, franciscain et dominicain, qui permettaient à l'Église de s'adapter encore une fois. Ces ordres cherchaient aussi le rapprochement de Dieu à travers la pauvreté, mais de plus, ils refusaient tout bien immobilier afin de leur enlever la tentation de la corruption. Cette fois, ils restaient dans les villes, jouant un rôle plus engagé dans la société. L'activité intellectuelle pour eux était essentielle et la règle dominicaine impose même aux moines l'interdiction de toute propriété sauf celle des livres. En fait, tous les grands penseurs du XIII^e siècle ont été formés par les dominicains ou les franciscains. Si leur

intellectualisme s'exprime dans la vie spirituelle, il s'exprime également dans l'art et dans la pensée.

L'art gothique et l'adoration de Dieu

Le XI^e siècle apporte une sécurité religieuse qui mène à un renouvellement de la prospérité d'autrefois. L'art fleurissait, et les églises, qui semblaient surgir partout, devenaient de plus en plus ornées, puisqu'on revisitait l'idée que la gloire de Dieu est exaltée par l'embellissement de ses lieux d'adoration. Au XII^e siècle, on passait du style roman au style gothique en ce qui concerne l'architecture et la décoration des églises. L'oculus typique des cathédrales romanes fut remplacé par la rosace colorée et détaillée. Comme on découvrait comment créer de nouvelles couleurs avec les oxydes métalliques, les vitraux devenaient de plus en plus sophistiqués, et pouvaient représenter des histoires et scènes entières que les églises romanes ne pouvaient créer qu'avec la peinture. La sculpture gothique assumait des proportions et des traits beaucoup plus réalistes que naguère. On n'épargna rien en ce qui concernait l'adoration de Dieu, et cette idée s'étendit aussi à la musique. On cherchait des structures de musique plus élégantes et plus ornées qui reflétaient mieux la gloire de Dieu, et comme l'art et l'architecture, elle connaissait des embellissements, grâce aux progrès de l'enseignement.

Le foisonnement des universités

Avant le XII^e siècle, l'éducation était reléguée largement aux monastères, où on étudiait la liturgie et la prière, et dont peu produisaient de vrais intellectuels. On enseignait déjà les sept arts libéraux au XI^e siècle, mais avec le but de former de bons clercs, à la fois prêtres érudits et éducateurs adroits. Ces écoles demeuraient toujours loin

des centres urbains et donc manquaient du contact essentiel avec la réalité de la vie quotidienne. Puisqu'au début du XII^e siècle on cherchait à s'approcher de Dieu plutôt à travers une vie simple et pure dans les monastères que dans la compréhension intellectuelle de la divinité, cet isolement continua à augmenter. Les écoles épiscopales connaissaient aussi un grand succès, mais au milieu du XII^e siècle, l'école de Paris devenait l'école la plus célèbre. Du *trivium* et *quadrivium*, on agrandissait la portée des études, enseignant les grands classiques pour leur mérite littéraire au lieu de les considérer seulement comme un moyen d'apprendre le latin. Les contacts avec l'Italie et le monde arabe, permis par les pèlerinages et les croisades, amenèrent de nouveaux domaines de recherche. Ce fut d'abord l'enseignement des mathématiques qui profitèrent aux musiciens et aux architectes, ensuite la médecine, et la philosophie. La philosophie dominait à Paris sous Pierre Abélard, et bientôt la scolastique s'élargit pour inclure le domaine de la théologie. Au XIII^e siècle, outre le cycle des sept Arts, les étudiants de la Faculté des Arts pouvaient choisir de se consacrer à la philosophie, à la médecine, à la théologie, ou au droit. Cette laïcisation de l'art et de l'éducation commençait aussi à toucher la littérature. La diffusion des premières œuvres créées en langue vulgaire et en dehors de l'Église, comme les Chansons de geste, fut principalement orale, mais la littérature évoluait manifestement avec la société elle-même. Une fois écrite, la littérature romanesque courtoise fut destinée à un public dont la plupart savait lire. Au XIII^e siècle, la littérature se diversifiait. Les épopées captivaient encore l'aristocratie, mais on appréciait de plus en plus les romans symboliques comme *Lancelot du Lac*, ou les romans allégoriques comme le *Roman de la Rose*. La bourgeoisie avait sa propre littérature aussi, dont les fabliaux ne provinrent probablement pas, puisqu'on y

ridiculisait autant les marchands que les princes ou les vilains. Tous ces types de littérature prêtaient des éléments aux textes des chansons profanes, éléments qui s'ajoutaient à la polyphonie musicale ingénieuse se développant dans les églises et les universités pour créer le nouveau genre du motet.

CHAPITRE II

L'HISTOIRE ET LE DÉVELOPPEMENT DU MOTET

Les ajouts à la liturgie musicale

Pour pouvoir décrire le développement du motet, il faut commencer par discuter le début de la polyphonie. Comme je l'ai déjà mentionné, la musique, et le chant en particulier, a toujours joué un grand rôle dans la prière. Même les Grecs de l'antiquité ont composé des hymnes pour adorer leurs dieux. Quand le christianisme est devenu la religion dominante en Europe, on a gardé cette tradition. À la fin de l'époque romane, on avait déjà établi la liturgie musicale, comprenant la Messe, les Heures canoniques, des psaumes, et des vêpres, le tout en plain-chant. Au rite en latin adopté par l'Eglise de Rome, s'ajoutèrent les mélismes orientaux, un mélisme étant un groupe de notes brèves placé sur une syllabe pour enrichir la mélodie et cependant plus court qu'une vocalise. Cela aboutit au chant romain ancien dans lequel on reconnaît l'ancêtre du plain-chant. Le plain-chant est devenu plus connu comme chant Grégorien, nommé ainsi pour le pape Grégoire I (590-604). L'église chrétienne s'inspirait de plus en plus de la Bible pour fournir les paroles de sa musique. Les Psaumes, tirés directement de la Bible, furent mis en musique, et on fit de même avec d'autres vers bibliques pour créer un répertoire de prières chantées. Même si au tout début du christianisme, l'origine des textes n'avait pas grande importance, à condition qu'ils louent Dieu, la propagation de cette religion apporta des règles plus strictes, et on commença à supprimer tout texte qui ne venait pas de la Bible. Quelques membres du clergé composèrent des chants eux-mêmes, mais cela

était seulement acceptable si ces chants provenaient de l'inspiration divine, comme les textes de Grégoire I, qui est souvent dépeint dictant du plain-chant, inspiré par une colombe qui représente le Saint-Esprit. Jusqu'au XII^e siècle, on continua ce refus des textes non-bibliques, et on n'accepta surtout pas des textes écrits par des personnes laïques, afin d'éviter les divergences et l'hérésie. Pourtant, de la fin du XI^e au XII^e siècles, on commença à ajouter d'autres formes de chants et de musique liturgique. L'hymne, d'origine non-biblique, utilisait des mélodies empruntées aux chansons populaires pour enseigner des doctrines religieuses au peuple laïc. Les tropes puis les séquences apparaissaient, annonçant l'émancipation du chant liturgique. Un trope est l'ajout d'un texte (une syllabe pour une note) au chant, dans le but d'en soutenir les vocalises. Par extension, une séquence désigne l'ajout d'une pièce strophique. Tropes et séquences conduiront au drame liturgique chanté durant les offices et considéré comme la cellule originelle du théâtre moderne. Plus tard, se développe le *conductus*, qui marque vraiment le passage de la musique liturgique à la musique laïque. Ces nouvelles formes d'expression attirèrent l'attention des troubadours, des trouvères, et d'autres hommes doués en poésie et en musique, qui s'y trouvaient plus libres que jadis, hors des limites de la musique liturgique traditionnelle. Cette liberté d'invention bousculera l'ordre grégorien et permettra à la polyphonie d'apparaître.

De toutes ces additions à la musique religieuse, c'est le *conductus* qui était le plus libre dans sa création puisqu'il était le seul qui ne naquit pas d'un besoin musical propre à la liturgie. La catégorie du *conductus* avait peu de restrictions sur le texte ou la musique, donc sa dimension artistique atteignit les laïques très rapidement, et on suppose même que cette forme musicale exista bien avant son emploi liturgique, comme musique

processionnelle. Comme l'hymne, les strophes du *conductus* étaient assez uniformes, mais l'ensemble du *conductus* ne connaissait pas une structure formelle. Quelques procédures structurelles de l'hymne (souvent le mètre) apparaissaient, mais d'autres formes semblables aux *rondellus* (composition laïque pour 3 voix avec 3 mélodies qui commençaient ensemble et puis alternaient) ou aux ballades (3 strophes 8 ou 10 vers) dominaient. Les origines laïques du *conductus* fournirent une création artistique monophonique, mais vers la fin du XII^e et le commencement du XIII^e siècle, l'Eglise chercha à développer des formes musicales plus élaborées pour mieux exalter la gloire de Dieu. Avec la construction des magnifiques cathédrales gothiques, le *conductus* se développa en type polyphonique, et fournit la base du développement du motet. Vers la fin du XII^e siècle, la composition monophonique sacrée connaissait une courte apogée suivie par sa chute rapide. L'intérêt des musiciens était maintenant dans les nouvelles techniques d'ornementation, et on commençait à remplacer des parties des chansons liturgiques, qu'on avait décorées avec des mélismes complexes, par des parties polyphoniques. Albert Seay croit qu'en examinant la complexité et la variété de ce qui pourrait être pour les musiciens modernes, la forme de musique la plus élémentaire, la simple ligne de la monophonie, on découvre l'essence de la pensée médiévale : des raisonnements élaborés reposant sur une simple hypothèse.⁵

Le début de la polyphonie

Les premières apparitions de la polyphonie résultèrent de l'improvisation des interprètes. Il y a plusieurs théories sur l'origine du contrepoint, la première forme de polyphonie, ayant une structure de note contre note ou *punctus contra punctum* en latin. Selon Albert Seay dans son *Music in the Medieval World*, certains théoriciens attribuent

⁵ Albert Seay. *Music in the Medieval World*, 2nd Ed. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1975) 58.

le contrepoint au type de musique de la Grèce ancienne où deux artistes improvisaient simultanément sur la même mélodie, ce qui est appelé l'hétérophonie, tandis que d'autres prétendent que les variations dans la tonalité et le registre des voix produisant des intervalles parallèles auraient pu inspirer la polyphonie. Quelques autres hypothèses incluent une origine dans la chanson populaire, résultat d'une découverte fortuite, ou bien le fruit de la spéculation philosophique sur la possibilité des intervalles simultanés.⁶ Ce qui est certain est que la polyphonie avait existé ailleurs avant de se développer en Occident. Comme bien d'autres apports musicaux liturgiques, il est probable que la polyphonie fut importée de l'Orient. La première mention connue du contrepoint vient du VII^e ou du VIII^e siècle, sous la forme de l'*organum*, décrit par l'évêque Aldhelm (640?-709) dans son pamphlet sur la prosodie latine. Aldhelm montrait que l'*organum*, technique de note contre note, traduisait bien les accents métriques de la langue. Il nota aussi qu'on jouait fréquemment de l'*organum* lors de joyeuses occasions. Cette idée servit à élaborer des distinctions entre les styles musicaux, favorisant certains types de musique pour les occasions plus importantes, une idée qui persiste jusqu'à nos jours.

Comme les autres additions à la liturgie musicale, le contrepoint se développa dans les monastères et leurs écoles. L'addition d'une ligne de musique à une autre, vient de l'idée d'ajouter des vers à une ligne musicale, ce qu'on observe dans les tropes textuels liturgiques. C'est pourquoi la polyphonie est souvent considérée comme un trope musical. À cause de la nature rigide du plain-chant, plusieurs règles y furent mises en place pour assurer que domine la mélodie de base, même quand les ornements musicaux furent ajoutés. Bientôt, l'esprit d'improvisation de la polyphonie disparut, puisqu'on limitait la possibilité du nombre de notes qu'on pouvait ajouter à chaque note de la

⁶ Albert Seay. *Music in the Medieval World*, 2nd Ed. 79.

mélodie originale. Ces contraintes furent déterminées par la qualité des intervalles, qu'on classait en deux catégories : parfaits (unisson, quarte, quinte et octave) ou imparfaits (seconde, tierce, sixième et septième), sachant que Dieu ne peut pas être adoré par des moyens imparfaits. À cause de ces contraintes rigides, on peut dire que l'improvisation était impossible. En fait, la seule ressemblance avec l'improvisation était que les premières formes de contrepoint n'avaient pas à être écrites, car le choix des combinaisons des notes était minime. Puisque les compositeurs commençaient à s'intéresser à la polyphonie comme expression artistique, les contraintes devenaient de moins en moins strictes, et on se concentrait sur la beauté des sons. Bien que ce soit au XII^e siècle que la polyphonie attirait beaucoup d'attention, elle faisait partie du *quadrivium* depuis le IX^e siècle. Le premier exemple connu de la polyphonie écrite apparut dans un pamphlet du X^e siècle, probablement écrit par Otger de Laon à Valenciennes. Ce pamphlet décrit deux formes de l'organum, la première basée sur les règles strictes des intervalles parfaits, et la deuxième exprimant un style plus libre où les portions qui commencent et terminent pouvaient contenir des intervalles autres que l'unisson ou l'octave. Dans les deux cas, on évitait surtout les intervalles augmentés ou diminués de quarte et quinte, qui étaient considérés comme étant les tons du diable. On remarquait que selon les règles de la notation musicale, il était parfois nécessaire d'inclure ces intervalles interdits, alors on fut obligé de modifier les règles et de permettre plus de possibilités afin d'éviter les tons diaboliques. Il semble contradictoire que ce fût à la fois l'expression créative et les contraintes rigides qui menèrent à une notation musicale plus libre, mais ce furent précisément ces restrictions en apparence contradictoires qui exigèrent l'ouverture.

L'apparition du motet

Vers la fin du XI^e siècle, comme je l'ai déjà mentionné, on cherchait à exalter Dieu avec des riches cathédrales et un art spectaculaire, et cette élaboration atteignit aussi la musique. La découverte de manuscrits consacrés à l'organum et de pamphlets expliquant la fonction de la musique de cette époque nous indique que la polyphonie jouait un rôle important dans la liturgie, et qu'elle était liée plutôt aux cathédrales qu'aux monastères, comme elle l'était avant. Les développements de la polyphonie semblent provenir plus des écoles jointes aux églises publiques que du cloître, ce qui est démontré par l'apparition des textes de théorie musicale écrits en français plutôt qu'en latin, évidemment désignés pour un nouveau lectorat. Pendant le XI^e siècle, la polyphonie passait des œuvres chorales aux fioritures solistes, puisque les nouvelles formes de contrepoint exigeaient une faculté technique trop élevée pour un chœur entier. Les compositeurs commencèrent à décorer des chants standard comme l'Alléluia et les chants de Pâques avec de nouveaux organums où l'on pouvait maintenant inclure le mouvement contraire ainsi que le mouvement parallèle des voix, et où le choix des intervalles était maintenant entièrement libre. L'École de St. Martial, célèbre pour ses tropes liturgiques, fournit vraiment la base du concept du motet. Elle abandonna l'idée de note-contre-note, renommée *discantus*, dans l'organum, et adopta un style où plusieurs notes de la deuxième voix, ou *duplum*, pourraient être introduites contre seulement une note de la voix principale, maintenant appelée « teneur », dérivé de « tenere » ou « tenir » puisqu'on tenait ces notes plus longtemps qu'avant. Les compositeurs de St. Martial étiraient des chants tellement que des mélismes d'au moins vingt notes du *duplum* contre une note de la teneur étaient communs.

L'École de Notre Dame au XII^e siècle alla encore plus loin avec cette idée. On ne sait pas si l'École de St. Martial avait influencé l'École de Notre Dame, puisqu'on ne trouve aucune composition de St. Martial dans les répertoires de Notre Dame, et que les ressemblances des œuvres sont purement stylistiques. Il est probable que les mêmes types de développements en polyphonie apparurent à diverses périodes, dans divers lieux, sans connections entre eux, et on doit se garder de supposer que ce soit seulement dans les lieux ecclésiastiques. Plusieurs développements et standards musicaux sont attribués à l'École de Notre Dame, mais une des contributions les plus importantes est la notation du rythme. Bien qu'on soit assez certain qu'il y avait quelque différenciation rythmique entre les notes dans les performances monophoniques et polyphoniques avant le XII^e siècle, la notation de la musique n'offre aucun indice de ce qu'on faisait. Léonin, le premier grand compositeur de Notre Dame et maître de son chœur vers 1160, développa le premier système de rythme musical basé sur six motifs rythmiques, appelés des modes. Ces modes rythmiques comprenaient des variations des valeurs brèves et longues, ce qui pourrait correspondre aux mètres de la poésie, et même à la structure de la langue latine. Léonin créa aussi un système de notation pour communiquer le rythme au chanteur, dont on emploie une évolution aujourd'hui. Léonin est peut-être mieux connu pour sa composition d'un grand livre (*Magnus Liber*) d'*organum* religieux. Il comprend treize morceaux de musique pour les Heures, et trente-trois œuvres pour la Messe. Les deux sections commencent avec des œuvres pour Noël, et continuent dans l'année liturgique, incluant des chants pour toutes les fêtes majeures, ainsi que pour plusieurs autres occasions moins importantes. Toutes les œuvres dans le *Magnus Liber* sont écrites pour deux voix, soit en style d'*organum*, soit en style de *discantus*. La différence la plus

évidente entre ces deux styles comme ils apparaissent dans les œuvres de Léonin se trouve dans le rythme de la teneur. Dans l'organum, la teneur n'est pas mesurée et n'a pas une longueur fixe, mais est tenue jusqu'à la fin du *duplum* orné, pour que les deux se terminent ensemble. Le style *discantus*, pourtant, a une teneur mesurée où les longueurs des notes sont définies par des petites unités rythmiques. Avec ces distinctions, Léonin créa une nouvelle façon de définir les styles d'*organum* et de *discantus*. Les compositeurs des siècles suivants ajoutèrent au *Magnus Liber*, jusqu'à le doubler.

Pérotin, élève de Léonin, est devenu aussi un grand compositeur de Notre Dame et ajouta beaucoup au *Magnus Liber*, et aussi au corpus musical de l'époque. Il est connu pour ses compositions de *clausulae*, qui sont des sections polyphoniques substituées à l'organum dans des œuvres plus grandes, ainsi que pour ses compositions d'organum de trois et quatre voix. Ces développements vont mener directement au développement du motet vers la fin de XII^e siècle, quand on ajouta du texte au *duplum* des *clausulae*. Cette *clausula* avec du texte ajouté au *duplum*, qu'on renomma *motetus*, est devenue une composition en elle-même, indépendante de la liturgie, puisque les textes ajoutés étaient profanes. On appela cette nouvelle composition le motet, nommé peut-être ainsi pour le terme français « mot », ce qui réfère aux paroles ajoutées aux *clausulae* pour produire le motet. Pourtant une autre explication possible est que le motet est nommé d'après le *motetus*, ce mot étant dérivé du mot latin *motus*, qui signifie « mouvement ». Bientôt on ajouta du texte à la troisième ou à la quatrième voix pour créer des motets plus complexes. Le développement du motet est souvent attribué à Léonin ou à Pérotin, mais quoique les travaux de ces deux compositeurs aient contribué à son développement, il n'existe aucune preuve que l'un ou l'autre ait réellement écrit un motet.

La forme du motet

De la même façon que les mots étaient ajoutés à une mélodie existante pour produire le trope et la séquence, maintenant les mots étaient ajoutés aux *clausulae* polyphoniques pour produire le motet du XIII^e siècle. Comme la polyphonie est considérée comme un trope musical, le motet est considéré comme un trope poétique. Il est donc le résultat de l'addition d'un trope à un autre. Les premiers motets gardaient la musique de la *clausula*, mais à la voix supérieure (ou aux voix supérieures), on ajouta un texte latin qui reflétait le même thème que la teneur. Le prochain développement du motet fut celui des motets doubles et triples, qui avaient un texte différent dans chaque voix, mais dont tous les textes des voix supérieures expliquaient le sens du texte de la teneur. Un troisième stade vit un glissement vers la langue française, et l'abandon de la paraphrase de la teneur. En fait, les voix supérieures ne démontrèrent par rapport à elle aucune filiation.

Maintenant que le motet était reconnu comme étant une catégorie musicale distincte, les compositeurs tâchaient de lui donner un style unique afin qu'il se débarrasse de ses attaches aux *clausulae*. En premier, on se concentra sur l'individualisation des voix supérieures, en ajoutant plus de textes profanes, évidemment en français, et en mettant des textes latins et français dans le même motet. Pourtant, ce n'était pas assez, donc on continua à jouer avec le style et on arriva finalement à une solution basée sur la différenciation non seulement des langues, mais des rythmes aussi. Les modes rythmiques étaient toujours respectés, mais chaque voix pouvait manifester un mode rythmique différent. Le mouvement, ou la vitesse, dans chaque voix variait aussi. La teneur avait le mouvement le plus lent, le *motetus* un mouvement plus rapide, et la

troisième voix, ou *triplum*, le mouvement le plus rapide. Ces variations de rythme dans le motet menèrent à la nécessité de changer la notation du rythme, et puis celle du motet en général. On commença à écrire les motets, chaque voix dans sa propre portée, ou bien dans une portée commune mais identifiable par la position verticale de la queue de ses notes, et avec des mesures fixes pour mieux organiser les voix et les rendre plus faciles à lire pour les chanteurs. D'ailleurs, cette notation, établie définitivement vers 1260, permet au chanteur, ou à l'étudiant, de voir plus facilement l'unité du motet et comment le contrepoint des voix fonctionne. Vers 1280, le *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Cologne changea désormais la notation musicale avec l'idée que la durée des notes pouvait être indiquée par leur forme même. Avant cette œuvre, c'était le contexte qui déterminait la durée des notes, et c'était au chanteur de reconnaître le contexte à travers plusieurs règles mémorisées. Grâce aux développements de Franco de Cologne, le rythme fut plus discernable que jamais. Le développement d'un système de notation complet du motet affirma sa position dans la tradition écrite de la musique, jadis réservée pour la musique ecclésiastique, ce qui permit sa prévalence dès la deuxième moitié du XIII^e siècle ainsi que sa durée jusqu'à nos jours, tandis que plusieurs autres formes de musique profane ont disparu.

Grâce à quelques pamphlets écrits par des théoriciens de l'époque, comme Johannes de Grocheo, Jacques de Liège, Jérôme de Mérovue, et Jean de Garlande, on sait comment un motet fut composé. Le processus de la composition n'était pas vraiment personnel puisque les compositeurs inventaient très peu. Le motet est un exemple parfait du paradigme de la créativité de l'époque – comment on créait quelque chose de nouveau en se servant des exemples existants. Par exemple, Chrétien de Troyes s'est servi de la

poésie des troubadours et des trouvères, des légendes celtiques orales, des œuvres de Geoffroi de Monmouth et de Wace, et des traditions grecques et religieuses pour créer ses romans. Dans les vers *d'Erec et Enide*, il met l'accent sur l'idée de « traire », ou de faire sa propre « conjointure » des histoires qu'il connaissait déjà, disant qu'il : « tret d'un conte d'aventure / une molt bele conjointure. »⁷ Les compositeurs faisaient la même chose en composant un motet, avec la musique et les textes dont je discuterai plus tard. La plupart des mélodies des motets existaient déjà dans le corpus de musique ecclésiastique. Les premiers compositeurs de motets les empruntaient simplement et les manipulaient pour produire une composition qui semblait être nouvelle. Elles étaient les plus accessibles et les plus connues puisqu'on les entendait souvent et qu'elles étaient déjà notées dans d'autres compositions. Ces mélodies étaient considérées comme des propriétés communes, et on ne jugeait pas le caractère d'un motet seulement pour son originalité. Aucun motet ne pouvait donc prétendre être plus valable ou plus original qu'un autre. Les chants populaires se sont développés de la même façon : Le peuple pouvait se rappeler les mélodies que l'on entendait à l'église, mais les gens ne pouvaient pas répéter les paroles latines, alors ils commencèrent à écrire leurs propres paroles dans la langue vernaculaire, toujours en employant les mélodies sacrées. L'idée de « traire » mais de ne pas créer est emblématique de la philosophie de la composition de la musique de l'époque, comme de celle de la composition de la littérature : Si Dieu est le seul créateur, personne ne peut vraiment « créer ». On ne peut que manipuler et imiter Ses créations. Puisque Dieu est la source de toute beauté, et l'homme est fait à l'image de Dieu, la beauté peut seulement exister quand l'homme reproduit ou représente son image

⁷ Chrétien de Troyes. *Erec et Enide; roman traduit de l'ancien français d'après l'édition de Mario Roques par René Louis*. (Paris : H. Champion, 1982) v. 13-14.

ou son essence à travers l'art ou l'artisanat. L'homme et le monde sont considérés comme étant des réflexions de la beauté de Dieu, et la musique comme la réflexion de la beauté de l'homme et du monde, donc elle peut être une reproduction, une représentation, mais jamais une création.

De toutes les voix du motet, la teneur engendra le moins de créativité, car elle restait presque toujours identique à son mélisme originel, sauf quelques manipulations rythmiques. La notation du rythme permettait aussi aux compositeurs de jouer avec les mêmes mélodies dans les voix supérieures mais de produire des œuvres différentes en variant leur rythme et leur organisation. La pluralité des voix donnait aussi aux compositeurs l'occasion de créer une nouvelle œuvre simplement en substituant une mélodie d'une voix supérieure par une autre, ou de changer quelle voix chantait quelle mélodie. Finn Mathiassen compare le processus d'un compositeur de motets à celui d'un fleuriste, qui choisit quelles fleurs il incorporera dans son bouquet, et comment il les arrangera : il s'agit donc plutôt de construction que d'invention.⁸ Puisque les mélodies n'étaient pas entièrement inventées par les compositeurs, personne ne cachait son travail de peur d'être imité par un autre. Après tout, l'imitation est une sorte de flatterie, et c'est essentiellement l'imitation qui constituait la base de la composition des motets. En fait, les compositeurs partageaient souvent leurs motets entre eux, et les auraient même composés collectivement. Même les autres membres de la communauté intellectuelle furent invités à assister aux sessions de discussion de la composition des motets, et cela explique le nombre de traités sur ce sujet, ainsi que la précision des détails qui y figurent. Jean de Garlande, Johannes de Grocheo, et l'Anonyme 4 décrivent le processus de la

⁸ Finn Mathiassen. *The Style of the Early Motet (c. 1200-1250): an investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*. (Copenhague : Dan Fog Musikforlag, 1966) 39.

composition des motets comme une construction horizontale par les ajouts des mélodies complètes de chaque voix, commençant par la teneur, qui resta plus ou moins fixe jusqu'au milieu du XIII^e siècle, quand les teneurs profanes furent permises. D'habitude quand on crée une composition à plusieurs voix, on commence au début et on compose chaque mesure en ordre séquentiel, employant toutes les voix pour s'assurer que le contrepoint ou l'harmonie suivent les règles de la théorie musicale. Les compositeurs de motets, après avoir choisi quelle mélodie mettre dans quelle voix, révisaient leur composition pour vérifier l'harmonie et changeaient seulement quelques notes pour qu'elle fonctionne correctement. Puisque on commençait la construction par la teneur, elle devenait la mélodie fondamentale, et les mélodies des voix supérieures devaient être altérées pour bien s'harmoniser avec elle. Cela explique pourquoi la teneur demeurait souvent intacte. Pourtant, avec tant de mélodies, il devenait très difficile de les harmoniser sans les détruire entièrement, donc les règles n'étaient pas toujours respectées à la lettre, et les dissonances devenaient de plus en plus communes. Si on voulait respecter les règles, les mélodies empruntées devaient être changées jusqu'au point où elles devenaient méconnaissables, alors il valait de plus en plus la peine de composer des mélodies entièrement nouvelles.

Le caractère de ces nouvelles mélodies des voix supérieures des motets, était souvent mélodieux, badin, et semblable à la musique de danse. Elles étaient souvent joyeuses et spontanées et pouvaient constituer des chants monophoniques profanes en elles-mêmes. Les teneurs n'avaient pas autant de mérite intrinsèque, puisqu'elles demeurèrent figées dans la tradition rigide très longtemps. La beauté originelle des mélismes des teneurs fut affectée par l'organisation rythmique qui ne sert qu'à guider les

autres voix. Même les paroles des teneurs ne manifestaient aucune originalité. Les mêmes teneurs latines, comme *Et Gaudebit*, furent employées et réemployées *ad nauseam*, si bien qu'elles devenaient négligeables, et dans la performance habituelle, on ne les chantait même pas; on les remplaçait plutôt par un instrument. En fait, n'importe quelle voix pouvait être remplacée par un instrument et l'était souvent, selon le nombre de musiciens qui jouaient un motet particulier. Il est probable, si on examine la complexité de chaque mélodie, que chaque voix du motet était destinée à des solistes, puisqu'il serait trop difficile pour plusieurs personnes de suivre chaque ligne. Aussi, on improvisait parfois les mélodies, partant de ce qui était écrit, et il est peu probable que tous les chanteurs d'une voix aient improvisé d'une manière identique. Il était donc pratiquement impossible d'avoir plus d'un chanteur par voix. On peut supposer que le musicien était libre de choisir son médium d'expression pour sa voix du motet dont il est responsable, selon ses préférences personnelles, ou ses compétences musicales. Même s'il est très structuré dans sa construction, le motet fut toujours une composition assez libre dans sa performance, la musique écrite servant parfois seulement de guide général, sauf pour le ton et la mesure qui était d'habitude à trois temps, ou une multiplication de trois.

Puisque je ne suis pas d'accord avec la plupart des critiques sur ce sujet, qui pensent que l'ingéniosité des techniques musicales du motet éclipse ses paroles, le but de ma thèse est de ne pas me perdre, comme eux, dans la structure musicale des motets. Je ne passerai donc plus de temps sur la musique elle-même, et commencerai à discuter le contexte culturel du motet du XIII^e siècle, pour m'intéresser à son mérite littéraire, ce qui est souvent négligé par les érudits.

CHAPITRE III

CONTEXTE CULTUREL DU MOTET DU XIII^e SIÈCLE

J'ai déjà mentionné que l'art et la musique sont une représentation de la beauté de l'homme, et l'homme, créé à l'image de Dieu est une réflexion de Sa beauté. La musique peut être donc conçue comme étant un microcosme du monde. La structure musicale du motet représente l'Histoire de la culture française, puisque son évolution reflète les changements des structures sociales et religieuses en France. La littérature est un microcosme de la société d'où elle vient car même aujourd'hui elle est la façon dont on représente et comprend notre culture, et celle des autres. Les textes des motets représentent aussi l'Histoire de la France, ainsi que la culture contemporaine de l'époque. En fait, quasiment chaque type de la littérature française du XIII^e siècle est représenté dans les motets de ce siècle. Dans la mesure où il rassemble chaque élément de la culture française médiévale dans sa musique ainsi que dans ses textes, on peut dire que le motet est un microcosme de la société française de l'époque.

Si le motet représentait toute la société et la culture française, on penserait que tous les Français auraient pu jouir de cette forme de musique. Puisqu'il s'agit d'œuvres musicales, même les paysans illettrés auraient pu partager les sentiments exprimés. Pourtant, la question de qui pouvait assister aux performances des motets, et comment ces œuvres complexes étaient perçues par l'auditoire engendre encore des débats ardents. Le texte qui nous donne le plus d'information sur les performances des motets est *De Musica* de Johannes de Grocheo. Malheureusement, le vocabulaire de ce texte latin est

vague et pourrait être interprété de plusieurs manières. Le texte original en latin dit :

« *Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur sed coram litteratis et illis qui subtilitates atrium sunt quaerentes* »⁹. La traduction française serait ceci : *Cette musique ne devrait pas être*

performée devant les illettrés, qui ne comprendraient pas sa subtilité et qui ne

dériveraient aucun plaisir en l'écouter, mais on devrait la performer plutôt devant ceux

qui sont éduqués et ceux qui cultivent les subtilités des arts. Jacques Chailley pense que

l'énoncé de Grocheo forme une prescription et une description de la façon dont le motet

fut performé au XIII^e siècle. Il croit que Grocheo met l'accent sur le fait qu'une « élite

cultivée »¹⁰ pouvait comprendre les complexités des motets, mais que « les autres n'en

retiennent qu'une chose – comme certains auditeurs actuels à l'Opéra – c'est qu'on ne

comprend pas les paroles! »¹¹. Pour Chailley, il n'y avait aucun sens à performer les

motets devant les gens qui n'en pouvaient rien comprendre, donc il pense que Grocheo

expliquait que les motets ne devraient pas être, et n'étaient pas, accessibles aux illettrés.

Hans Tischler, qui a édité notre édition du codex de Montpellier, croit que personne ne

pouvait comprendre les paroles des motets, quel que soit son statut social ou son niveau

d'éducation, et que les motets furent performés principalement pour l'amusement des

musiciens, des chanteurs et des compositeurs qui connaissaient bien les paroles. Pour tout

autre, l'appréciation serait entièrement musicale. Toutefois, bien que les musiciens et les

érudits puissent comprendre plus profondément ce qui se passe au niveau de la théorie

⁹ Johannes de Grocheo. *De Musica (Concerning Music)*, 2nd Ed. Traduit en anglais par Albert Seay. (Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1974) 32.

¹⁰ Chailley 81.

¹¹ Chailley 82.

musicale, je crois que l'appréciation auditive d'un motet pouvait être aussi grande pour un illettré qui aimait la musique.

Plusieurs théoriciens depuis Chailley interprètent les mots de Grocheo d'une autre manière, mais la plupart sont d'accord avec lui qu' « il n'apparaît pas que le motet ait été jamais destiné à être chanté habituellement dans l'église, mais plutôt dans les assemblées de connaisseurs, formant l'équivalent de notre « musique de concert » »¹². Grocheo écrit que les motets furent performés habituellement aux fêtes de l'élite qu'il décrit, pour les rendre plus somptueuses, tandis que c'est le *cantilena* ou *rondellus* qui fut performé aux fêtes des « laïcs vulgaires ». Pourtant, plusieurs érudits modernes appellent le motet « la musique de chambre aristocratique » des XIII^e et XIV^e siècles, soutenant que les motets furent performés aux cours. Je suppose que le motet fut performé dans plusieurs contextes, comprenant, parmi d'autres, des concerts et des fêtes. Quelle que soit l'occasion, la question demeure : qui assistait aux performances des motets ? Christopher Page précise ce qu'il croit constituer l'auditoire habituel d'un « concert » de motets. Il pense que le terme « *literati* » que Grocheo emploie ne désigne pas les gens de haute culture artistique, mais le clergé en général : prêtres, évêques, étudiants, professeurs et théologiens. Il dit que la tendance des théoriciens de nos jours à associer les motets seulement avec l'élite intellectuelle est erronée puisque l'inspiration du matériel des textes venait de plusieurs sources hors de ce domaine. Gerald Hoekstra est d'accord avec Page, que le public général des motets était formé principalement par le clergé, mais il spécifie que ce sont les membres du clergé qui déterminent la composition du reste de

¹² Chailley 164.

l'auditoire, en se basant sur les groupes sociaux auxquels ils appartenaient. Cela inclut les performeurs, les compositeurs, les poètes, et les auditeurs admiratifs.¹³

Sylvia Huot ne dispute pas l'interprétation des termes de Grocheo par Chailley ou les autres pionniers de l'étude du motet, mais elle s'occupe plutôt du ton de cette phrase, ou de la raison pour laquelle elle fut écrite. Elle croit que le fait que Grocheo insistait tellement sur l'élitisme du motet peut indiquer qu'il désapprouvait des contextes dans lesquels on le performait. Pour Huot, Grocheo, dans cette phrase célèbre n'était pas en train de *décrire* ce qui arrivait habituellement, mais il était plutôt en train de le *critiquer*.¹⁴ Si Grocheo s'est donné la peine de proclamer qu'on ne *devrait* pas performer les motets devant le « *vulgarus* », ou les gens communs, c'est probablement parce qu'on le faisait souvent. En fait, Jacques de Liège, dans son *Speculum musicae* (c. 1325) décrit une performance de motets devant de « sages laïcs » (*laici sapientes*)¹⁵ ce qui suggère qu'au moins au début du XIV^e siècle, l'auditoire des motets s'élargissait pour comprendre plus de gens à l'extérieur du clergé.

Quelques théoriciens voient l'ajout des textes français comme une preuve du passage du motet au milieu laïc, supposant que le clergé ne se serait pas intéressé aux thèmes de l'amour courtois, etc., ce qui n'est certainement pas le cas. Il semble, selon les dates qu'on observe de la composition de certains motets, que les textes français y apparurent presque dès le début de ce genre, et quant au clergé, son appréciation pour la culture laïque est certaine. Il y avait même certains évêques qui tenaient des cours

¹³ Gerald R. Hoekstra. « The French Motet as Trope : Multiple Levels of Meaning in Quant florist la violete/El mois de mai/Et gaudebit ». *Speculum*. Vol. 73, No. 1 (Jan., 1998) 50.

¹⁴ Sylvia Huot. *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*. (Stanford, California: Stanford University Press, 1997) 13.

¹⁵ Jacques de Liège. *Speculum musicae*. Cité dans Christopher Page. *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*. (Oxford: Clarendon Press, 1993) 70.

comparables à celles de la noblesse. Il est évident que même si le motet se développa initialement dans les monastères, il fut bientôt employé pour remplir des fonctions laïques plutôt que liturgiques. Quoique les motets aient servi de distraction ou d’amusement pour les membres du clergé, pendant leurs heures libres, il n’y a aucun indice que les motets figuraient dans les messes, et beaucoup d’indices suggèrent qu’ils furent performés aux cours nobles, et aux fêtes de toute classe sociale.

On doit se souvenir du fait que Grocheo et Liège écrivaient sur ce sujet au moins soixante-quinze ans après que les motets furent rassemblés dans un manuscrit et au moins cent ans après qu’ils furent composés. En tout cas, on ne doit pas supposer qu’il y avait seulement une sorte d’auditoire pour tous les types de motets. Les motets plus simples de deux ou trois voix toutes en français auraient été appréciés par un public plus diversifié, soit dans les monastères pour divertir les moines pendant leurs heures de loisir, soit aux cours pour amuser les invités. Peut-être les motets plus complexes de trois ou quatre voix avec des paroles en français et en latin auraient été mieux reçus parmi un public plus raffiné. Pourtant, puisqu’il y avait un répertoire de motets écrits, pourquoi un « laïc vulgaire » avec assez d’argent qui s’ennuyait des *rondellus*, et qui voulait créer pour ses invités une atmosphère de sophistication, ne pouvait-il pas employer des ménestrels pour performer des motets? Les groupes urbains dépendaient du commerce ou des échanges d’une sorte ou autre, alors je suppose qu’il y avait plusieurs fêtes qui avaient pour but l’élargissement de la clientèle ou la sollicitation des services. Si le motet bilingue est une représentation de la haute société, comment mieux impressionner les gens? Même les confréries et les guildes de métiers auraient essayé de procurer une image plus sophistiquée dans la société, et donc auraient aussi employé des musiciens pour chanter

des motets à leurs fêtes. On pouvait choisir les motets qui plairaient mieux aux gens particuliers, basés sur les paroles, ou on pouvait même changer les paroles un peu pour plaire à certaines personnes. Les ménestrels, d'autre part, auraient pu se promouvoir et obtenir plus de travail en apprenant des motets. Ils auraient pu demander plus d'argent aux nobles pour un motet plus complexe, ou par contre, ils pourraient offrir des motets aux gens de classe plus basse pour un prix réduit. La musique est une chose impossible à réserver à l'élite. Tout type de musique peut tracer ses origines à un petit groupe de personnes avec des intérêts similaires, mais si cette musique gagne un haut statut dans la société, tout le monde va essayer de la reproduire si les ressources sont disponibles, et elle se répandra rapidement dans toute facette de la société. Le type de motet performé et l'auditoire dépendaient probablement de l'occasion, des musiciens, et de combien d'argent pouvait être gagné.

La question de l'auditoire des motets est intrinsèquement liée à la question de sa compréhension; un sujet sur lequel il y a aussi diverses théories et opinions. Est-ce que le motet fut conçu pour être destiné à un auditoire ? Les motets de deux voix furent sans doute composés également pour l'amusement du chanteur et de l'auditeur, mais il y a certains théoriciens qui croient que les motets plus complexes furent composés uniquement pour les musiciens qui les performaient. Comme je l'ai dit avant, Tischler suppose qu'il aurait été impossible pour n'importe quel auditoire des motets de discerner les mots des différents textes dans les voix supérieures, donc personne, sauf les chanteurs et les compositeurs n'en aurait dérivé le moindre plaisir en les écoutant. En raison de cette incompréhensibilité, même Chailley considère les mots comme n'étant « plus qu'un prétexte, un assemblage de syllabes sans autre raison d'être que de permettre d'ingénieux

contrepoints »¹⁶. Mais ont-ils raison? Pourquoi le motet aurait-il pu être la forme musicale dominante pendant environ deux siècles si personne ne pouvait le comprendre? Hoekstra propose que peut-être les musiciens médiévaux auraient performé le même motet plusieurs fois en succession chantant seulement un texte chaque fois, les autres voix étant vocalisées mais sans texte, et changeant chaque fois le texte qui serait chanté avant de reprendre tous les textes ensemble. Cette pratique est utilisée aujourd’hui pour mieux comprendre les motets, alors pourquoi pas à l’époque même? Il est possible que les mêmes motets soient performés à plusieurs reprises dans un lieu particulier, ce qui permet à l’auditoire de les entendre plusieurs fois, se concentrant sur une voix et donc un texte à la fois. La performance publique des motets permettait à chaque membre de l’auditoire de choisir quel texte il voulait écouter, puisqu’il pouvait lire les mots sur les lèvres d’un chanteur à la fois. Il pouvait aussi tourner la tête ou se déplacer pour trouver une position qui lui laisserait entendre mieux un chanteur particulier, se déplaçant encore quand il voulait en écouter un autre. En tout cas, il est improbable que les chanteurs aient performé un motet seulement une fois avant de le mettre de côté, étant donné que cette forme exige pas mal d’entraînement et de répétition à cause de la complexité de ses contrepoints. Les motets sont des compositions assez courtes, alors la compréhension est possible si on peut les entendre plus qu’une fois. On peut en déduire que le public développait une bonne connaissance de certains motets particuliers. On peut comparer cela aux chansons populaires qui se jouent à la radio. On ne joue pas un morceau de musique seulement une fois pour l’abandonner ensuite, et les musiciens ne performent jamais une nouvelle chanson seulement une fois. On entend les mêmes chansons plusieurs fois par jour, et les musiciens performent leurs œuvres plus célèbres plusieurs

¹⁶ Chailley 237

fois, en voyageant partout. De cette façon, on vient à connaître les paroles par cœur, même sans le vouloir. Les comédies musicales de nos jours comprennent plusieurs chansons où plusieurs personnages chantent des textes et des mélodies différents en même temps, et cela n'empêche personne de comprendre ce qui se passe. Même si on ne perçoit pas chaque mot, on entend assez de chaque voix pour discerner le sens général et en ressentir une émotion, et c'est l'émotion qui compte avant tout dans la musique. À mon avis, étant donné la complexité et la diversité des textes trouvés dans les motets du XIII^e siècle, et parfois la précision des thèmes, il est impossible de croire que ces paroles tellement soignées et personnalisées n'étaient qu'un prétexte.

CHAPITRE IV

LE CONTEXTE LITTÉRAIRE DU MOTET DU XIII^e SIÈCLE

En recherchant le motet du XIII^e siècle, je me suis rendu compte que la plupart des auteurs considèrent les textes des motets comme étant seulement des prétextes pour la complexité musicale de ce genre. Pour plusieurs auteurs, ce sont les nouveaux contrepoints et l'organisation des voix qui fournissent le caractère d'avant-garde du motet dans son époque, et ils se concentrent sur son effet auditif en l'examinant à travers la théorie musicale. Puisque le motet est un genre de musique destiné à amuser ou divertir les gens pendant les fêtes ou simplement pendant leurs heures libres, l'effet auditif est très important. Pourtant, cet effet n'est pas accompli seulement avec les notes de musique. Les sons des mots contribuent infiniment à la beauté sonore des motets, et de tout chant. Même la poésie qui est destinée à être lue, pas chantée, prend en considération le son des mots et le rythme des vers. En fait, comme je l'ai déjà mentionné, les six modes rythmiques de Léonin furent basés sur le rythme perçu en écoutant la langue latine. Il est irréfutable que la parole a influencé même la structure de la musique, alors pourquoi ignore-t-on les paroles des motets? Quand les paroles existent simultanément avec la musique, les deux fonctionnent d'une manière symbiotique. Quand il y a plusieurs mélodies chantées en même temps, les tons des notes superposées doivent aller ensemble pour construire un son qui est plaisant, mais quand il y a plusieurs textes chantés en même temps, le son des mots superposés est également important. Le mot

polyphonie dans le motet représente donc une pluralité des sons en général, des notes *et* des mots.

Mais, est-ce qu'on choisissait les mots des motets seulement pour la façon dont ils sonnaient ensemble ? Il est vrai que la raison d'ajouter des mots au *clausulae d'organa* était de décorer encore plus la polyphonie, alors, il est probable que les mots ne furent par choisis principalement pour leurs sens, mais plutôt pour leur sonorité. On voulait ajouter à la musique un autre élément purement polyphonique, et l'effet sonore des voyelles et consonnes interagissant créait leur propre forme de contrepoint. On s'occupait aussi d'intégrer les mots d'une manière qui embellissait la musique, sans la dominer, donc dans les motets les plus vieux, il semble que beaucoup de soin fut porté à la sélection des mots pour leur sonorité. On ne peut cependant pas aller aussi loin que de dire que les mots furent un prétexte, puisqu'il n'y a aucune logique à choisir de vrais mots si on voulait seulement des sons. Si c'était le cas, pourquoi puiser à des genres poétiques et des techniques littéraires connus pour élaborer un texte qui a du sens ? Pourquoi ne pas mettre n'importe quels mots ensemble pour produire l'effet sonore désiré ? Pourquoi d'ailleurs choisir des mots ? Pourquoi ne pas simplement vocaliser les notes avec des voyelles et des consonnes arbitraires sans avoir de vrais mots ? Même si la sonorité fut d'abord la première priorité, l'accent fut éventuellement transféré au sens, ce qu'on peut observer dans les motets les plus récents. Leurs textes démontrent un souci plutôt littéraire et il est évident par l'augmentation de techniques littéraires, d'éléments subversifs et de commentaires sociaux, qu'ils furent écrits pour communiquer des messages, non seulement pour accentuer les complexités musicales. On pourrait même dire que c'est la musique qui devint un prétexte, un véhicule pour transmettre le message.

Mon opinion est que la musique et les paroles remplissent des fonctions également importantes et l'une ne l'emporte pas sur l'autre.

L'effet sonore influençait sans doute le choix des mots, mais dire que les mots remplissaient seulement cette fonction dans le motet, c'est enlever aux mots leur raison d'être même : leur sens! La fonction primaire des mots et du langage est la communication des idées, des observations, etc. pour parvenir à une compréhension commune parmi un groupe de personnes. La musique peut aussi communiquer ou inspirer des idées ou des sentiments, mais elle est plus ouverte à l'interprétation, et bien que la poésie aussi soit interprétée de plusieurs manières, le sens des mots limite l'interprétation et un sens commun est habituellement plus reconnaissable pour les locuteurs. La polyphonie est très ornée et belle même sans l'ajout des mots, mais les paroles rendaient le motet encore plus impressionnant pour ceux qui cherchaient de tels raffinements dans les arts. Pourtant, le motet ne serait pas tellement admiré dans son époque, et même aujourd'hui, si l'aspect littéraire, c'est-à-dire le sens des textes et comment ils fonctionnent ensemble, ne maintenait pas le même niveau d'intérêt et de complexité que l'aspect musical. C'est pourquoi quelques théoriciens comme Sylvia Huot, commencent à mettre l'accent sur l'importance des paroles dans les motets non seulement pour obtenir un beau son, mais pour le mérite littéraire de chaque texte des motets et l'effet littéraire des textes chantés ensemble.

Quand on parle de la polyphonie d'un motet, j'ai déjà mentionné que la polyphonie comprend non seulement les notes, mais les mots aussi. Pourtant dans ce commentaire, j'évoquais seulement la pluralité et l'interaction des sons. Maintenant je veux ajouter aux connotations de ce mot celle de la pluralité et de l'interaction des textes.

Ce que je veux explorer maintenant dans cette thèse, est cette « polyphonie » littéraire des motets du XIII^e siècle. Je veux m'attacher non seulement à l'interaction de tous les textes d'un motet, ou l'intra-textualité, mais à leurs interactions avec le monde littéraire, ou l'intertextualité : l'influence de la littérature sur eux, celle qu'ils ont pu avoir sur elle, et la place de ces textes dans le corpus littéraire de l'époque.

Pour pouvoir situer le motet dans le corpus littéraire du XIII^e siècle, il faut d'abord établir les genres littéraires de l'époque qui apparaissent le plus souvent dans les motets, et les décrire pour pouvoir reconnaître les similarités entre ces genres et le motet. Puisqu'il s'agit d'un genre musical, il n'est pas surprenant que les genres littéraires prédominants qu'on observe dans les motets soient des genres de la poésie lyrique : la pastourelle, la chanson d'amour courtois, la chanson de toile, la chanson de mal mariée, et le jeu-parti. Ceci dit, il y a pas mal de convergences et d'allusions à d'autres genres non chantés. Commençons donc avec la description des genres poétiques les plus courants dans les motets :

Pastourelle

La pastourelle date du XII^e siècle, la première étant attribuée aux troubadours de ce siècle, et à Marcabru en particulier. La pastourelle est un poème lyrique, c'est-à-dire chanté, concernant la séduction d'une bergère. Elle se situe toujours dehors, dans la nature, le plus souvent dans une forêt, un verger, ou un pré, pendant le printemps ou l'été. Dans la pastourelle typique, le narrateur, qui est souvent un chevalier/poète, essaie de séduire la bergère. Souvent modeste (parfois faussement) et pleine d'esprit, elle résiste au moins initialement aux avances du chevalier pour diverses raisons, par exemple, si elle a déjà un amant. Une joute langagière et même parfois érotique s'ensuit et plusieurs

résultats sont possibles. Les plus communs peuvent être divisés en deux catégories : la réussite du chevalier, et celle de la bergère. Le chevalier réussit quand il couche avec la bergère. Ceci se produit souvent de quatre façons : 1) la bergère couche avec le chevalier de son propre accord, peut-être le trouvant beau, ou peut-être étant persuadée par ses paroles ; 2) elle y consent parce qu'il lui donne un petit cadeau. 3) la bergère demande un cadeau au chevalier en échange d'actes sexuels. 4) elle est violée par le chevalier (et parfois elle devient amoureuse de lui ensuite). La bergère réussit quand le chevalier n'obtient pas ce qu'il veut. Ceci se produit le plus souvent de six façons : 1) La bergère refuse franchement les avances du chevalier, et le chevalier part. 2) rusée, elle gagne la joute verbale en déconcertant le chevalier, qui quitte la scène, frustré. 3) La bergère, par sa parole rusée, parvient à changer l'idée du chevalier et à le convaincre de la laisser tranquille. 4) elle mentionne qu'elle a un amant, et le chevalier part par respect ou pour éviter un combat si l'amant vient. 5) Le chevalier voit l'amant de la bergère qui arrive, et part pour éviter un combat, ou parfois il est chassé par l'amant, sans un véritable combat, parfois effrayé par l'arrivée du loup. 6) La bergère est sauvée littéralement par son amant qui arrive et l'emporte, parfois après avoir gagné en combat contre le chevalier. Comme je l'ai déjà mentionné, ce genre doit son existence à Marcabru, et à son œuvre pionnière, *L'autrier jost una sebissa (L'autre jour sous une haie)*. Voici un extrait de cette pastourelle qui est la plus ancienne et la plus connue de son genre :

L'autre jour, sous une haie
 J'ai trouvé une bergère
 Pleine de joie et de bon sens,
 Portant cape et capuchon
 Comme fille de vilaine,
 Veste et chemise de toile,
 Souliers et chausses de laine.

Je viens à elle à travers prés
-Fille, dis-je, tendre chose,
J'ai mal car vous pique le froid.
-Seigneur me dit la vilaine,
Grâce à Dieu et à me nourrice,
Le vent peut bien m'ébouriffer,
Je suis gaie et bien portante.

-Fille, dis-je, jolie chose,
Je viens de quitter mon chemin
Pour vous tenir compagnie.
Une si jolie paysanne
Ne doit pas garder ainsi
Un si grand troupeau de brebis
Toute seule en pareil lieu.

-Monseigneur, qui que je sois,
Je connais bon sens et folie;
Quant à votre compagnie,
Monseigneur, dit la vilaine,
Qu'elle reste où elle doit.
Car tel croit saisir ceci
Qui n'en a que l'apparence.

...

-Fille, un coeur fier et sauvage
Finit par s'appriivoiser.
Et j'ai bien vu au passage,
Qu'avec si mignonne vilaine
On peut faire un joli couple.
En toute tendresse de coeur,
Pourvu que l'un ne trompe l'autre

...

-Seigneur, oui, mais selon la nature,
Le fou cherche la folie,
Le courtois la courtoisie,
Le paysan le paysanne.
Le bon sens est vite fêlé,
Si on ne garde la mesure
Ainsi disent les Anciens.

-Fille, je n'ai jamais vu
De fille aussi maline
Ni de coeur plus coquin que vous.

-Seigneur, la chouette dit:
Un tel baille à l'apparence
Et l'autre attend la manne.¹⁷

Marcabru emploie les mêmes mots : « L'autre jour » pour commencer une autre de ces pastourelles célèbres, *L'autrier, a l'issida d'abriu (L'autre jour, à l'issue d'avril)*. En fait, j'ai remarqué que plusieurs pastourelles écrites par divers troubadours et trouvères commencent aussi avec les mots « L'autre jour ». Il est donc évident que ce ne sont pas seulement le contenu et le style généraux des pastourelles de Marcabru qui furent imités pour développer ce genre, mais ses mots mêmes sont utilisés fréquemment. Dans le codex de Montpellier, il y a cinquante et un textes qui sont des pastourelles. Treize de ces cinquante et un textes commencent par « L'autre jour », et au moins cinq autres contiennent ces mots dans leurs premiers deux ou trois vers. Bien d'autres pastourelles dans le codex commencent avec un complément temporel semblable, tel que « Hier », « Hier matin », ou « Ce matin ». Cela montre que la forme originale de la pastourelle fut préservée pendant longtemps et que la plupart des pastourelles ne s'éloignent pas tellement des exemples de Marcabru.¹⁸

Les pastourelles du codex sont très semblables aux exemples que j'ai trouvés dans les anthologies de poésie médiévale en contenu, en style, et même en personnages. Des variations des noms « Robin » et « Marion » rendus célèbres par Adam de la Halle dans sa mise en scène d'une pastourelle, *Le Jeu de Robin et Marion*, apparaissent plusieurs

¹⁷ Marcabru. *L'autrier jost una sebissa*. Traduction en français moderne anonyme. *Poesie Médiévale*, avril, 1998. Le 8 juillet, 2007. <http://lettres.ac-bordeaux.fr/moyenage/Poesie_m.htm>.

¹⁸ Quelques exemples des pastourelles du corpus littéraire de l'époque dans l'*Anthologie poétique française : moyen âge I* Choix, traduction, gloses, introduction et notices par André Mary. (Paris : Garnier Frères, 1967) sont : Anonyme – « Le pique-en-pot », p. 244 ; Jean Erart – « Guiot et Marion », p. 262 ; Jean de Braine(Brienne) – « La tousette » p. 436.

fois dans les motets du codex. La plus grande différence que j'ai observée entre les pastourelles indépendantes et les pastourelles des motets est que ces dernières sont beaucoup plus courtes, et dans presque tous les cas il s'agit plutôt d'un extrait d'une pastourelle que d'un poème entier. Étant donné que les motets sont des pièces de musique assez courtes, les textes ne peuvent pas avoir la même longueur que les pastourelles de Marcabru, par exemple, qui ont souvent plus de 90 vers. Malgré leur dimension, les pastourelles du codex de Montpellier sont néanmoins aussi bien construites et fascinantes que les pastourelles « légitimes ».

J'ai déjà énuméré les résultats typiques de la séduction de la bergère dans les pastourelles, et dans le codex de Montpellier, la plupart des pastourelles se terminent avec un de ces résultats. Dans les motets 32(M), 44(Tr), 106(Tr), 112(Tr), 184(M), 205(M), et 261(Tr), le narrateur voit la bergère, la trouve jolie, et professe son amour pour elle, mais elle le rejette ou l'ignore complètement, ayant déjà un amant. Dans les motets 112(M) et 309(Tr), la bergère est plus accommodante. Elle est flattée par les avances du narrateur et elle est prête à recevoir et à lui retourner son amour. Dans le motet 261(M), la bergère résiste d'abord au narrateur, disant qu'elle n'aimera personne d'autre que Robin, mais le narrateur l'embrasse néanmoins, ce qui fait que la bergère oublie Robin et tombe amoureuse du narrateur. Dans les motets 95(M) et 211(M), le narrateur chasse une bergère terrifiée. Dans le motet 95(M), il la prend par le cou et la viole, convaincu qu'elle le désire malgré sa peur évidente. Dans le motet 211(M), la peur de la bergère excite davantage le narrateur, mais c'est là que le texte se termine alors on ne sait pas de façon certaine s'il la viole ou non. Dans les motets 246(M) et 320, le narrateur déclare son amour pour la bergère, mais les textes se terminent avant que la

bergère ne puisse lui répondre. Dans les motets 239(M), et 259(Tr), les avances du narrateur sont contrecarrées par l'arrivée de Robin, l'amant de la bergère. Le seul motet où le narrateur ne veut pas séduire la bergère est 274(Tr). Dans ce motet, le narrateur trouve une bergère qui « fait semblant de pleurer » (v. 4) puisque Robin en aime une autre. Au lieu d'essayer de la séduire, le narrateur lui demande de lui expliquer pourquoi elle est triste, mais ne fait aucune avance amoureuse. Dans les autres pastourelles du codex, le narrateur n'interagit pas avec les autres, mais les observe plutôt de loin, écoutant les plaintes et chants amoureux des bergers et bergères, et regardant parfois même leurs actes sexuels.

Chanson d'amour courtois

L'amour courtois est un amour hors du mariage qui n'est pas platonique, mais peut être chaste. L'homme est toujours au service de la dame, et il doit lui rester fidèle, même si celle-ci est toujours mariée. La dame exprime son amour en accordant à l'amant des faveurs : des baisers, un anneau, d'autres cadeaux, ou même l'amour physique. Dans la littérature médiévale, l'amour courtois est devenu une valeur très importante du code chevaleresque. L'amour entre Lancelot et Guenièvre, l'épouse du roi Arthur, en est un exemple. Dans *Le conte du graal* de Chrétien de Troyes, Perceval est instruit du code chevaleresque par sa mère qui met l'accent sur l'amour courtois, mais il prend ses préceptes littéralement et finit par embarrasser une demoiselle assez gravement.

Une chanson d'amour courtois commence souvent avec une strophe qui décrit le printemps, appelé la reverdie. La nature est décrite, ainsi que les oiseaux qui chantent. Le désir de chanter son amour est souvent exprimé, mais il est mis en juxtaposition avec l'impossibilité de nommer la dame, à cause du fait qu'elle a un mari, ou peut-être à cause

d'une différence de rang social entre les amoureux. Parfois des noms féminins, ou souvent même masculins, sont employés à la place de celui de la vraie amante. On commençait même à utiliser des noms bibliques pour cette raison, et le genre entier fut éventuellement adapté à des thèmes religieux, la dame devenant la Vierge Marie, comme dans les *Miracles de Notre Dame* par Gauthier de Coincy. On observe un parallèle entre le désir de chanter malgré le silence imposé, et la joie de ressentir les émotions d'amour, ou la joie d'être aimé, et la peine de ne pas pouvoir aimer publiquement, ou celle de l'amour non-réciproque. La peine peut aussi être causée par le fait que la dame est inaccessible à cause de son rang social plus élevé, par une distance géographique entre les amants, ou par l'indifférence, vraie ou feinte, de la dame envers l'amant. Même s'il souffre, l'amoureux trouve souvent une sorte de plaisir dans la douleur et le tourment, à cause de la profondeur de son amour.

Un exemple d'une chanson d'amour courtois est *Quan vey la lauzeta mover (Quand je vois voler l'alouette)* de Bernard de Ventadour :

Quand vois l'alouette mouvoir
 De joie ses ailes face au soleil,
 Que s'oublie et se laisse choir
 Par la douceur qu'au coeur lui va,
 Las! si grand envie me vient
 De tous ceux dont je vois la joie,
 Et c'est merveille qu'à l'instant
 Le coeur de désir ne me fonde.

Hélas! tant en croyais savoir
 En amour, et si peu en sais.
 Car j'aime sans y rien pouvoir
 Celle dont jamais rien n'aurai.
 Elle a tout mon coeur, et m'a tout,
 Et moi-même, et le monde entier,
 Et ces vols ne m'ont rien laissé
 Que désir et coeur assoiffé.

Or ne sais plus me gouverner
 Et ne puis plus m'appartenir
 Car ne me laisse en ses yeux voir
 En ce miroir qui tant me plaît.
 Miroir, pour m'être miré en toi,
 Suis mort à force de soupirs,
 Et perdu comme perdu s'est
 Le beau Narcisse en la fontaine.

Des dames, je me désespère;
 Jamais plus ne m'y fierai,
 Autant d'elles j'avais d'estime
 Autant je les mépriserai.
 Pas une ne vient me secourir
 Près de celle qui me détruit,
 Car bien sais que sont toutes ainsi.

Avec moi elle agit en femme
 Ma dame, c'est ce que lui reproche,
 Ne veut ce que vouloir devrait
 Et ce qu'on lui défend, le fait.
 Tombé suis en male merci
 Car ai fait le fou sur le pont
 Et si celà m'est advenu
 C'est qu'ai voulu monter trop haut...

Et puisqu'au près d'elle ne valent
 Prière, merci ni droit que j'ai,
 Puisque ne lui vient à plaisir
 Que l'aime, plus ne lui dirai;
 Aussi je pars d'elle et d'amour;
 Ma mort elle veut, et je meurs,
 Et m'en vais car ne me retient,
 Dolent, en exil, ne sais où.

Tristan, plus rien n'aurez de moi,
 Je m'en vais, dolent, ne sais où;
 De chanter cesse et me retire,
 De joie et d'amour me dérobe.¹⁹

¹⁹ Bernard de Ventadour. *Quan vey la lauazeta*. Traduction en français moderne anonyme. *Poésie Médiévale*, avril, 1998. Le 10 juillet, 2007. <http://lettres.ac-bordeaux.fr/moyenage/Poesie_m.htm>.

Dans cette chanson on peut voir plusieurs des éléments typiques d'une chanson d'amour courtois. Elle commence avec un oiseau, qui représente la nature et le printemps. Ensuite le désir de voler et chanter comme l'oiseau est exprimé. La description de l'amour est une passion ardente et dévorante qui occupe tout l'être. La perte de soi suit avec les vers du miroir et de Narcisse. Il y a un désir d'être vu par l'amante, mais les yeux de l'autre deviennent un miroir et en fin de compte, c'est soi-même dont on est épris. Le désespoir et la possibilité du rejet changent le ton de la chanson. Finalement, le poète s'adresse à l'amante, mais le nom masculin Tristan est employé au lieu du vrai nom de la dame de qui on demande merci et amour.

Les chansons d'amour courtois dans les motets du codex de Montpellier suivent assez étroitement les exemples de Bernard de Ventadour, Jaufré Rudel, etc., mais à cause des limites de longueur, seuls quelques éléments sont employés. En fait, il y a un *triplum* d'un motet qui commence avec les mêmes mots que la chanson de Bernard de Ventadour que je viens de discuter. Les premiers vers sont : « Quand je vois l'alouette, / qui saute et volette / en l'air heureusement »²⁰. Je ne suis pas convaincue que ceci constitue une citation, ou même une allusion, puisque ce sont seulement les trois premiers mots « Quant voi l'aloete » du motet et « Quan vey la lauzeta » de Bernard de Ventadour qui sont les mêmes : la similitude peut être d'ordre purement stylistique. En tout cas il est évident que c'est le modèle de Bernard de Ventadour qui est suivi ici. Le compositeur du motet continue à décrire le désir et les battements d'un cœur amoureux. Il décrit aussi l'apparence physique de la dame, ce qui est commun dans les chansons d'amour courtois. Elle est blonde, avec des yeux bleus, et la peau blanche, ce qui est typique. Ensuite il

²⁰ Hans Tischler (Editor). *The Montpellier Codex*. (Madison : A-R Editions, 1978) Motet 79, *triplum*, v. 1-3. Toutes traductions des motets en français moderne sont de Deanna Miller sauf si autrement indiqué.

parle des médisants et des obstacles à l'amour, ce qui est aussi un élément standard de l'amour courtois. Le plus grand obstacle, autre que le mari, est le bavardage des médisants. La plupart des textes des motets du codex de Montpellier sont des chansons d'amour courtois, alors je n'énumérerai pas tous les motets correspondants ici. Je renvoie à ma classification complète des textes à la fin de cette thèse.

Chanson de toile

La chanson de toile est ainsi appelée parce que les femmes la chantaient en travaillant à tisser ou à coudre. Elle tire ses origines du début du XIII^e siècle, dans le domaine du Nord. La chanson de toile se compose de quelques strophes de 4, 5, 6, ou 8 vers, munies d'un refrain, chaque vers ayant 8-10 syllabes assonantes. Décrite comme un récit elliptique, cette chanson nous dévoile un petit tableau, une aventure ou une simple situation d'amour. Elle est aussi appelée « chanson d'histoire » à cause de son style narratif. Les personnages principaux sont une jeune héroïne de haute naissance, de qui sont mis en scène les amours ou les rêves d'amour, et souvent un nonchalant séducteur. La jeune fille s'appelle souvent Aigentine, Doete, Yolande, ou Aeliz. Parfois l'héroïne se révolte assez vivement contre la surveillance maternelle ou la tyrannie du mari. Bien que ces chansons aient été en général composées par des hommes, il s'agit d'un genre qui représente l'amour courtois d'un point de vue féminin, et qui souvent laisse l'héroïne décrire la situation de sa propre voix. La chanson de toile anonyme *Belle Doette* en est une des plus célèbres. Dans ce texte, le personnage principal, Belle Doette, apprend que son époux est mort au tournoi, alors elle décide de devenir religieuse. Ici on n'a ni un mari jaloux ni une mère dominatrice, mais l'obstacle pour Belle Doette est la perte de son mari. Elle doit continuer sa vie, même quand elle est enceinte, sans époux. Elle fait

preuve de beaucoup de courage puisqu'elle prend le contrôle de la situation et qu'au lieu de se laisser abattre par sa propre douleur, elle tend sa main pour aider les autres qui ont ressenti la peine associée à l'amour. Voici le texte :

La belle Doette s'assied aux fenêtres,
lit en un livre, mais son cœur ne s'y intéresse;
il lui ressouvient de son ami Doon
Qui est allé jouter en d'autres terres.
Et j'en ai deuil.

Un écuyer aux degrés de la salle
est descendu, il a défait sa malle.
La belle Doette descend l'escalier;
elle ne pense pas ouïr mauvaise nouvelle.
Et j'en ai deuil.

La belle Doette lui demanda aussitôt :
« Où est mon époux que je ne vis depuis si longtemps? »
Celui-ci eut telle douleur qu'il pleura de pitié.
La belle Doette aussitôt se pâma.
Et j'en ai deuil.

La belle Doette s'est dressée debout,
elle voit l'écuyer, elle se dirige vers lui;
elle est dolente et attristée en son cœur,
à cause de son mari dont elle ne voit pas trace,
Et j'en ai deuil.

La belle Doette se prit à lui demander :
« Où est mon époux que je dois tant aimer?
-Au nom de Dieu, dame, je ne cherche plus à vous le celer :
Messire est mort, il fut tué au tournoi. »
Et j'en ai deuil.

La belle Doette commence à exhaler sa douleur.
« Vous y allâtes pour votre malheur, comte Doon, loyal et débonnaire.
Pour l'amour de vous je vêtirai la haire,
et sur mon corps il n'y aura pelisse de vair.
Et j'en ai deuil.
Pour vous je deviendrai nonne en l'église Saint-Paul. »

Pour vous je ferai une abbaye telle
qu'au jour fixé de la fête du saint,
si nul y vient qui ait trahi son amour,

il ne saura trouver l'entrée du moutier.
 Et j'en ai deuil.
 Pour vous je deviendrai nonne en l'église Saint-Paul.

La belle Doette a commencé à faire son abbaye;
 elle est très grande et sera plus grande encore :
 elle veut y attirer tous ceux et celles
 qui pour l'amour savent endurer peine et malheur.
 Et j'en ai deuil.
 Pour vous je deviendrai nonne en l'église Saint-Paul.²¹

Le *triplum* du motet 94 du codex de Montpellier est aussi dans le style de chanson de toile, et commence avec « Belle » + un nom féminin, comme *Belle Doette* et bien d'autres chansons de toile. Ce texte contient des éléments plus typiques du genre. Le récit d'une fille qui joue dans un pré, songeant à son amour est un motif dominant dans les chansons de toile. On a aussi une mère violente qui essaie de contrôler sa fille. Malgré les corrections qu'elle a reçues, Belle Aelis n'arrête pas de penser à son amour, ce qui montre la force de son esprit et son indépendance. Voici le texte :

Belle Aelis le matin se leva,
 en un pré jouer alla,
 par passe-temps et par plaisir.
 Lors il lui souvient d'un amour
 qu'elle a conçu, il y a bien longtemps.
 En soupirant elle s'écrie :
 « Dieu! que ma vie est douloureuse
 quand on me bat nuit et jour
 pour celui qui a mon cœur!
 Mais plus elle me battra,
 plus ma mère me fera
 penser folie. »²²

²¹ Anonyme. *Belle Doette* dans *Anthologie poétique française: moyen âge I* (édité par André Mary). (Paris : Garnier Frères, 1967) 93-95.

²² Motet anonyme. Traduction en français moderne grâce à André Mary dans *l'Anthologie poétique française: moyen âge I*, p. 261.

Le *triplum* du motet 133 est un récit qui manifeste aussi des éléments d'une chanson de toile. Le personnage principal s'appelle Margot, et elle aussi se promène dans la nature pour passer le temps. Elle rencontre un jeune homme qui souffre d'un amour non-réciproque. Le texte se termine avant qu'on sache ce qui résultera de leur rencontre, mais déjà on a assez d'éléments de base pour déduire que ce texte pourrait représenter le genre de la chanson de toile. Le *motetus* du motet 201 est aussi un récit qui ressemble à une chanson de toile. La belle Englentine s'assoit dans sa chambre et songe à son amant. Le nom Englentine est une variation du nom Aiglentine, qui est un des noms les plus communs de l'héroïne d'une chanson de toile.

Chanson de mal mariée

Dans une chanson de mal mariée, une femme se plaint de son mari jaloux et parfois violent. Elle blâme souvent ses parents de l'avoir donnée à un tel homme. Néanmoins, elle a presque toujours un amant courtois, et bien que son mari soit jaloux, ceci ne présente qu'un petit obstacle. Comme pour la chanson de toile, le style peut être décrit comme lyrico-narratif, l'héroïne ayant le pouvoir de s'exprimer dans ses propres mots. Le pouvoir de héroïne s'accroît pour comprendre non seulement le « je » féminin, mais aussi une indépendance ou même une révolte contre son mari. Elle l'insulte souvent et se moque de lui, disant qu'il ne saura jamais l'identité de son amant. En opposition avec la chanson de toile, où l'héroïne se plaint de son impuissance envers sa mère ou son mari, dans la chanson de mal mariée elle affirme son indépendance, disant qu'elle fera ce qu'elle veut malgré la colère de son mari, ou peut-être même en se vengeant. Une chanson de mal mariée typique est *Pourquoi me bat mon mari?* Cette chanson anonyme contient les éléments fondateurs de ce genre. La narratrice a évidemment un mari violent,

mais elle a aussi un amant. Elle se moque de son mari, et dit qu'elle se vengera en couchant avec son amant. Voici le texte :

Pourquoi me bat mon mari?

Pourquoi me bat mon mari,
petite malheureuse?

Je ne lui ai en rien méfait
je n'ai en rien médit de lui,
hormis d'embrasser mon ami,
Seulette.

Pourquoi me bat mon mari,
petite malheureuse?

S'il ne me laisse vivre
et mener joyeuse existence,
je le ferai appeler cocu
sûrement.

Pourquoi me bat mon mari,
petite malheureuse?

Je sais bien ce que je ferai
et comment je m'en vengerai :
je coucherai avec mon ami,
nuette.

Pourquoi me bat mon mari,
petite malheureuse?²³

Le *motetus* du motet 142 du codex de Montpellier est une chanson de mal mariée.

La femme prie à Dieu de ne jamais lui donner le désir d'aimer son mari quand elle a un beau et courtois amant. Elle dit que son mari sait ce qu'elle fait et est enragé. Il veut savoir le nom de son amant, mais elle se moque de lui, l'appelant laid vilain, et disant qu'elle ne le lui dira jamais. Le *triplum* et le *motetus* du motet 148 sont des chansons de mal mariée, et les deux textes se centrent sur trois femmes qui ont des maris jaloux, et

²³ Anonyme. *Pourquoi me bat mon mari?* dans *l'Anthologie poétique française: moyen âge I* (édité par André Mary). 299.

bien sûr, de beaux amants. Les sentiments de haine envers les maris sont assez forts, car dans les deux textes, les femmes prient Dieu que leurs maris meurent. Les femmes véhiculent une image violente, disant qu'elles aimeraient tenir les peaux de leurs maris.

Dans le *triplum* et le *motetus* du motet 156 du codex, la femme se sent trompée puisqu'elle a dû se marier avec un homme qu'elle n'aime pas. Elle pense qu'elle mérite d'avoir un meilleur homme, alors elle va chercher un amant, pas pour se venger contre son mari, mais pour avoir un homme qu'elle considère digne d'elle. Elle va aussi loin que de dire dans le *motetus* que si son mari est jaloux, il devrait chercher une amante lui-même. Le ton de ces textes n'est pas amer ou violent, mais il est plutôt indifférent. Le *motetus* du motet 233 commence comme une pastourelle, avec le narrateur qui chevauche près d'un verger, mais il prend la position de voyeur que j'ai décrite plus haut, quand il aperçoit une jolie dame. Il l'écoute lorsqu'elle se plaint de son mari tyrannique, et elle exprime son désir d'avoir un amant, mais elle n'ose pas. Dans le *motetus* du motet 243, la femme blâme sa mère de l'avoir donnée à un homme qu'elle n'aime pas, quand elle avait déjà un amant digne de l'épouser. Ce mariage crée un obstacle entre la femme et son vrai amour, puisqu'elle dit qu'ils sont séparés, ce qui contraste avec les femmes des autres chansons de mal mariée, mais comme la femme du motet 233, elle ne trompe pas son mari. Dans le *motetus* du motet 271, la femme dit directement à son mari qu'elle ne l'aime pas, et qu'elle va voir son amant. Elle va jusqu'à lui donner l'ordre de rester là, tandis qu'elle peut sortir quand et où elle veut.

Ce que j'ai trouvé d'intéressant dans le *motetus* du motet 276 du codex de Montpellier est un texte qui semble être une chanson de mal marié, du point de vue masculin. Quand une femme est la narratrice d'une chanson de mal mariée, elle est

typiquement en révolte contre son mari jaloux, ou ses parents tyranniques. Malgré la violence physique qu'elle subit, la dame dit qu'elle continuera à avoir un amant. Ici c'est l'homme qui est le mal marié, et il se plaint de ne plus pouvoir jouir de la compagnie des belles femmes, parce qu'il est marié. Il semble ne pas avoir le pouvoir de faire comme il veut, tandis que la narratrice des chansons de mal mariée possède ce pouvoir et continue sa vie amoureuse comme avant, sauf la petite complication de son mari, de qui elle se moque brutalement.

Jeu-parti

Un jeu-parti est un débat ou un dialogue entre deux troubadours ou trouvères, sous forme de poème ou de chanson. Datant du XII^e siècle, le jeu-parti s'étendit en Arras grâce à Jean Bretel qui s'y intéressa profondément. Dans un jeu-parti, un poète présente un sujet de discussion, typiquement un aspect de l'amour courtois, en donnant son avis, et donc établissant son côté du débat. L'autre poète présente un point de vue contrastant dans la strophe suivante, et le dialogue continue ainsi, chacun présentant son argument à son tour dans des strophes alternantes. La structure des jeux-partis est dérivée de celle de la chanson d'amour courtois. Il s'agit généralement de six couplets, dont le premier contient le dilemme en question et la position respective de chaque poète, et deux envois, où chaque poète nomme un juge. La longueur, et la forme des strophes sont déterminées par la chanson d'amour. Il y a une mélodie pour chaque poète, donc la mélodie de sa première strophe est répétée chaque fois que son côté est présenté.

Le but n'est pas nécessairement de convaincre son contradicteur, mais plutôt de donner ses arguments. Souvent on remet le jugement entre les mains d'un arbitre, qui peut être un seigneur ou une dame. Il est possible qu'un seul poète puisse parfois

composer les deux côtés d'un jeu-parti, mais il est probable que deux poètes l'écrivaient ensemble avant de le chanter devant les autres. Le jeu-parti commence typiquement avec des compliments gracieux des deux partenaires, et lorsque le débat devient plus ardent, le ton des deux poètes devient de plus en plus ironique, condescendant, ou même violent. Le jeu-parti est construit habituellement sur les paradoxes de l'amour, comme « « doux mal », joie et souffrance, spirituel et charnel, secret chanté »²⁴. Les questions posées peuvent être paradoxales, par exemple : « L'amour est-il encore jouissance quand il n'y a que l'espoir? Est-ce raisonnable que la seule sagesse en amour soit d'être fou? Est-il silence s'il pousse impérieusement au chant? »²⁵. Le jeu-parti est aussi plein de situations hypothétiques. Le sujet du débat dans le Jeu-Parti de Thibaut de Champagne²⁶ est ce qui arrive à notre amour après notre mort, et celui du Jeu-Parti de Gace Brulé²⁷: que faut-il faire quand on est trompé par son amante ? Les textes dans le motet 22 du codex de Montpellier pourraient constituer une joute verbale, mais ils sont très différents des jeux-partis traditionnels. Au lieu de proposer un sujet de débat ou une situation hypothétique, le trouvère anonyme explique dans le *quadruplum* qu'il a entendu un berger se vanter d'avoir couché avec son amante. Le trouvère, trouvant cette exhibition vulgaire, exprime son opinion à ce sujet. Il dit que l'amour courtois est plus respectable, et que son amour est plus fidèle. Dans le *triplum*, le berger répond, disant qu'il n'y a aucune place pour la courtoisie et la fidélité dans son amour, mais que le trouvère l'accuse faussement de ne pas servir l'amour assez fidèlement puisqu'il a ressenti les peines d'amour. Il ajoute qu'il doute de la fidélité de l'amante du trouvère. Dans le *motetus*, le trouvère avoue qu'il est

²⁴ Pierre-Yves Badel (éditeur). *Adam de la Halle : Oeuvres complètes*. (Paris : Librairie Générale Française, 1995) 15.

²⁵ Badel 15.

²⁶ *Anthologie poétique française : moyen âge I*, p. 358

²⁷ *Anthologie poétique française : moyen âge I*, p. 236

envieux de la vie du berger, puisque le trouvère ne reçoit pas la fidélité réciproque qu'il mérite. Il exprime sa révolte que le berger, qui ne respecte pas l'amour courtois, puisse coucher avec une dame dans un verger et puis s'en vanter, tandis que lui, qui est si sincère, est trompé, car la dame qui a couché avec le berger était son amante. Quelques aspects de l'amour courtois sont discutés dans ce motet, comme dans les jeux-partis, mais c'est peut être l'amour courtois lui-même qui est mis en question. Il y a aussi un élément paradoxal dans le fait que le trouvère, qui est fidèle et essaie de représenter l'idéal de l'amour courtois, est trompé par son amante, tandis que le berger qui fait ce qu'il veut, sans discrétion, finit par gagner l'amante du trouvère. Même si elles ne sont pas écrites, des questions telles que : « Vaut-il la peine de rester fidèle quand on peut être trompé? » et « Est-on plus heureux en vivant une vie plus impulsive? » sont évoquées implicitement. Le vrai débat sur la philosophie de l'amour se passe à l'intérieur de l'auditeur, inspiré par l'exemple du trouvère et du berger. Ce motet fonctionne différemment que les jeux-partis, qui nous donnent toute l'information, mais la matière essentielle et le style dialogique sont les mêmes.

Maintenant que j'ai présenté quelques genres poétiques qu'on peut retrouver dans les motets du codex de Montpellier, il est temps de parler un peu à propos du codex lui-même.

Le Codex de Montpellier

Le Codex de Montpellier est la source la plus importante et la plus riche pour la polyphonie française du XIII^e siècle, et particulièrement pour les motets. Il contient 336 œuvres polyphoniques différentes, dont seulement 12 ne sont pas des motets, composées probablement entre les années 1250-1300, et sans doute recueillies vers 1300. Ce

répertoire est considéré comme représentatif du corpus musical entier du XIII^e siècle en France. Il est conservé actuellement dans la bibliothèque de l'Université de Montpellier. On croit que son lieu d'origine est Paris. Rien de concret n'est connu ni de son origine ni de son utilisation. Le premier témoignage de son existence nous dit que dans les années 1580, le manuscrit appartenait à Estienne Tabourot, auteur du livre rabelaisien, *Les Bigarrures de Seigneur des Accords* (1588). Le codex est divisé en 8 fascicules : 1) La polyphonie liturgique ; 2) Les motets latins à 4 voix (1 teneur, 3 voix en contrepoint au dessus de la teneur) ; 3) Les motets en latin macaronique à 3 voix (1 teneur, 2 voix en contrepoint) ; 4) Les motets latins à 2 ou 3 voix ; 5) Les motets français à 3 voix ; 6) Les motets français à 2 voix ; 7-8) Les motets à 3 voix, probablement copiés plus tard que les fascicules 2-6, qui furent copiés avant l'année 1280 et qui sont considérés comme étant les plus vieux. Il y a aussi des œuvres supplémentaires ajoutées aux fascicules 3, 5 et 7. Les fascicules 1 et 7 furent copiés pendant l'année 1300 ou juste avant, et le 8^e fut ajouté après un certain temps. À cause des différences de notation entre les fascicules 2-6 et les fascicules 7-8, le codex de Montpellier est devenu une source importante pour l'observation de la chronologie des styles de la polyphonie française médiévale.

Le nombre de scribes qui participèrent à la production du codex de Montpellier est inconnu, mais on pense y trouver entre 11-14 mains différentes, avec un seul scribe qui domine dans les fascicules les plus vieux. Bien que la composition de la musique dans le codex de Montpellier demeure anonyme, plusieurs attributions sont possibles grâce aux concordances dans des autres manuscrits et aux similarités stylistiques avec des compositeurs connus comme Pérotin (1er fascicule) et Pierre de la Croix. Mais ce sont seulement des suppositions, puisqu'on tire ces conclusions à partir d'à peu près

seulement deux œuvres chacune. Il y a quelques textes aussi attribués à des noms connus, comme Adam de la Halle, Guillaume d’Auvergne, et Philippe le Chancelier, mais encore une fois, on n’est pas certain si ces textes portaient une signature ou une autre sorte d’identification concrète, ou si les attributions furent faites par comparaison avec leurs œuvres connues.

Les textes des œuvres musicales dans le codex sont soit en français soit en latin, mais plusieurs présentent une combinaison des deux langues. Huit des œuvres n’ont pas de musique attachée, et quelques autres sont incomplètes. La plupart des pièces dans le codex de Montpellier sont des motets d’amour courtois, mais il y a une variété de genres poétiques et littéraires répandus à travers le codex. Ce dernier fut publié en plusieurs éditions dont le premier est un fac-similé photographique imprimé en 1935. En 1998, les Éditions A-R de Wisconsin ont produit une transcription de huit volumes du codex en notation moderne.

Le jeu de l’intertextualité dans les textes du Codex de Montpellier

Étant donné que la plupart des motets dans le codex de Montpellier apparaissent sous forme de poésie lyrique, il n’est pas surprenant d’observer des similarités de structure, style, ton, et contenu entre eux et des œuvres littéraires connues. Ces similarités devraient suffire à montrer que la place des motets dans le corpus de la littérature « légitime » devrait être reconnue. Toutefois, ces corrélations ne sont peut-être pas assez nombreuses pour certains. J’ai donc trouvé des liens suffisamment forts pour leur conférer la position qu’ils méritent.

Pendant mon travail, certains motets m'ont frappée par leurs divergences par rapport aux sujets typiques que j'ai remarqués dans la plupart des autres. J'ai d'abord remarqué un motet, numéro 49 dans le codex de Montpellier, qui semble être une toute petite partie d'un récit. Il s'agit d'un personnage principal, appelé Sohiers, un tonnelier, qui se trouve dans un béguinage à Cantimpré, près de Cambrai. Dans ce contexte pieux de la vie dans un béguinage où se rassemblent des femmes dévotes, ce qui m'a surprise, c'est une référence phallique à la fin de la strophe. Tout ce que je connaissais des béguinages était que ces communautés semi-monastiques de femmes commencèrent à apparaître au XII^e siècle pendant les croisades. Bien que l'origine et les raisons d'être des béguinages restent encore objet de débat, il se peut que les béguinages furent établis pour les veuves et orphelins des croisés. Les béguines ne faisaient pas de vœux formels comme les religieuses, mais elles menaient une vie assez simple, se consacrant à la piété et à la charité. Pourtant, les derniers vers de ce motet créent une image plutôt négative des béguines, disant que celles-ci accueillent Sohiers souvent, non à cause de son nom réputé, mais à cause de son « long bâton. », c'est-à-dire son phallus. Quand j'ai recherché les éléments de ce motet, j'ai trouvé qu'il comprend des références historiques ainsi qu'une opinion partagée par plusieurs écrivains de l'époque. Tout d'abord, j'ai vérifié l'existence d'un béguinage à Cantimpré, et j'ai trouvé qu'il fut fondé en 1233 par Elisabeth de Flesquières. Le lieu réel fournit un contexte historique, ce qui rend l'histoire plus vraisemblable. J'ai trouvé peu de chose sur le nom « Sohiers », mais il apparaît dans *La chronique rimée* de Philippe Mousket. S'inspirant de sources parfois fantaisistes, Mousket raconte en 31286 vers l'histoire des rois de France depuis les origines troyennes jusqu'en 1243, et consacre un tiers de son œuvre au règne de Charlemagne. Comme le

motet 49, cette œuvre commence à Cambrai. Le personnage de « Sohiers, le sire de Wavre »²⁸ est décrit comme guerrier vaillant, tuant Thomas de Mongobert « D'une lance, tout en apiert »²⁹. Le motet mentionne que Sohiers a un nom honorable, et bien que Sohiers le tonnelier et Sohiers le chevalier soient évidemment deux personnages distincts, il se peut que le nom « Sohiers » fut rendu illustre par le chevalier, et qu'on associe ce nom avec lui. Je ne sais pas s'il s'agit ici d'une allusion délibérée, mais l'apparition du même lieu et du même nom dans un motet et une chronique historique consolide le lien entre ce motet et la littérature « légitime ». Cela montre que le compositeur du motet voulait valider ses points de vue en situant l'intrigue dans un contexte véritable. L'opinion exprimée dans ce motet est que les béguines sont de fausses religieuses, et qu'elles n'agissent pas toujours d'une manière vertueuse, particulièrement quand il s'agit du péché de chair.

Cette attitude m'a menée à d'autres œuvres littéraires de l'époque qui condamnent les béguines. Rutebeuf (1245-1285) exprime de tels sentiments dans son œuvre satirique, *Le dit des béguines*, écrit en octobre 1260. Il dit :

I

« Quoi que puisse dire une Béguine,
prenez le tous en bonne part :
tout est religion
de ce qu'on trouve dans sa vie.
Sa parole est prophétie,
si elle rit c'est pour être sociable,
si elle pleure, c'est par dévotion,
si elle dort, elle est en extase,
si elle songe, c'est une vision,

²⁸ Philippe Mousket. *Chronique rimée*. Trouvée dans: Ronald N. Walpole. *An anonymous Old French translation of the Pseudo-Turpin Chronicle: a critical edition of the text contained in Bibliothèque Nationale MSS fr. 2137 and 17203 and incorporated by Philippe Mouskés in his Chronique rimée*. (Cambridge, Mass. : Mediaeval Academy of America, 1979) v. 21994.

²⁹ Mousket v. 21995

si elle ment, n'en croyez rien.

II

si une Béguine se marie,
c'est là son genre de vie à elle :
ses vœux, sa profession
ne sont pas pour toute la vie.
Celle-ci pleure, celle-ci prie,
et celle-ci prendra un époux.
Tantôt elle est Marthe, tantôt Marie,
tantôt elle se garde, tantôt elle se marie.
Mais n'en dites rien que du bien :
sinon le roi ne le souffrirait pas. »³⁰

Ici Rutebeuf accuse les béguines d'hypocrisie et de fausseté, disant qu'elles feignent leur dévotion et font tout pour les apparences. Il souligne la frivolité de l'Ordre quand il mentionne que les vœux des béguines peuvent être abandonnés quand ce style de vie ne convient plus à leurs désirs. Rutebeuf renchérit sur ce point de vue dans sa pièce *Les ordres de Paris*, écrite vers la fin de 1260 ou au début de 1261, dans laquelle il consacre une strophe à dénoncer les béguines :

« L'Ordre des Béguines est léger,
je vais vous dire de quelle manière:
on peut bien en sortir pour se marier.
D'un autre côté, qui baisse le visage
et porte une robe bien ample
se trouve béguine du coup sans prononcer de vœux.
Et on ne peut leur défendre
d'avoir de la viande bien tendre.
Si, parce qu'elles ont quelques ardeurs,
Dieu veut leur faire don
de la joie sans fin,
saint Laurent l'a achetée trop cher. »³¹

Cette strophe nous montre que Rutebeuf ne considère pas les béguines comme étant de vraies religieuses puisqu'elles ne prononcent pas les vœux conventuels. Il souligne

³⁰ Rutebeuf. *Le dit des béguines* dans *Œuvres complètes*. Traduit par Michel Zink. (Paris : Bordas, 1989) v. 1-20.

³¹ Rutebeuf. *Les ordres de Paris* dans *Œuvres complètes*. v. 37-48.

particulièrement l'absence du vœu de chasteté, disant qu'on peut quitter l'Ordre n'importe quand pour se marier. Pour lui, sans les vœux officiels, l'Ordre des béguines n'est pas légitime, il est plutôt léger, et donc ne doit pas être pris au sérieux. Il mentionne aussi leurs grandes robes, son ton suggérant que leurs vêtements sont choisis pour créer une certaine apparence qui dissimule une réalité moins respectable. L'image des grandes robes revient dans *La chanson des ordres*, où encore une fois Rutebeuf ne peut pas résister à une autre petite attaque contre les béguines, ici faisant référence particulièrement à leur sexualité. Bien que la sexualité ne soit pas nécessairement le péché original pour tous les théologiens, puisque certains considèrent qu'il s'agit de la désobéissance ou de l'orgueil, Rutebeuf condamne néanmoins toute activité sexuelle chez les béguines. Il dit :

« Nous avons tout plein de Béguines
qui ont de larges robes.
Sous leurs robes elles font
ce que je ne vous dis pas.
Papelards et béguins
deshonorent le monde. »³²

Ces deux derniers vers servent de refrain, répétés à la fin de chaque strophe de cette pièce. Dans cette strophe, la critique est indirecte, car Rutebeuf utilise la technique rhétorique de la prétérition, car il fait allusion à des actes sordides, mais refuse de les nommer explicitement. Il dit plutôt : « Sous leurs robes elles font / ce que je ne vous dis pas ». En disant « sous leurs robes », il pousse le lecteur à tirer ses propres conclusions, mais en lui donnant un indice assez explicite. La technique de la prétérition est employée ici pour pouvoir attaquer les béguines tout en maintenant un style raffiné. La prétérition sert aussi à établir une distance entre l'auteur et le sujet. Si l'auteur ne peut même pas

³² Rutebeuf. *La chanson des ordres* dans *Œuvres complètes*. v. 55-60.

nommer les actions du sujet, il est peu probable qu'il participe aux mêmes actes. J'ai déjà mentionné que la phrase « sous leurs robes » indique la sexualité, mais puisque les robes représentent aussi la fausseté des béguines dans les autres écrits de Rutebeuf, ce qu'elles font « sous leurs robes » peut également comprendre tous les comportements dont Rutebeuf désapprouve.

Le motet 49 ne contient pas une prétérition, mais ne décrit pas non plus ce dont on accuse les béguines. La métaphore phallique du bâton est employée pour suggérer que les béguines ont des relations sexuelles avec Sohiers, mais cela n'est jamais dit explicitement. Le motet 49 du codex de Montpellier fait partie d'un appendice ajouté au troisième fascicule probablement vers 1300 ; il est donc possible que le compositeur du motet 49 ait lu les écrits de Rutebeuf. Au moins on peut dire que les opinions exprimées dans le motet 49 représentent une opinion commune à l'époque, ce qui n'est pas surprenant étant donné la menace que faisaient peser envers le pouvoir masculin et ecclésiastique, des communautés féminines autonomes comme les béguinages.

Continuant avec Rutebeuf, j'ai trouvé encore des corrélations thématiques entre ses œuvres et certains motets du codex de Montpellier. Plusieurs motets traitent du thème de l'hypocrisie et il s'agit souvent d'une critique du clergé ou de la société en général. Parmi les divers types de commentaires sociaux que j'ai observés, il y a deux thèmes que Rutebeuf aborde souvent : l'hypocrisie religieuse et les ordres monastiques.

Le *tripulum* du motet 33 du codex de Montpellier parle de l'hypocrisie du clergé. Le compositeur dit que les membres du clergé ne devraient pas enseigner la foi et la vérité quand ils sont si corrompus par le pouvoir et tellement avarés. Rutebeuf, dans sa pièce *Sur l'hypocrisie* nomme explicitement le clergé comme cible de sa critique. Il dit :

« Seigneurs qui devez aimer Dieu...à vous j'adresse ma plainte contre Hypocrisie »³³, et plus tard dans l'œuvre, il cite des noms particuliers : « Frère Guillaume, Frère Robert et Frère Aleaume, Frère Geoffroy, Frère Lambert, Frère Lanfroi »³⁴ comme ceux qui sont prisonniers de cet ennemi. Il personnifie l'hypocrisie, la décrivant comme triomphant de « Vérité, / Pitié, Foi, Charité, Largesse, Humilité »³⁵ qui sont les vrais « piliers de l'Église »³⁶.

Dans le *triplum* du motet 33, l'hypocrisie est aussi personnifiée, ici s'imposant à la justice et à la fidélité. La personnification de l'hypocrisie continue dans le *motetus* du motet 50. Cette fois elle a des complices, « Envie / et Vilenie »³⁷, et ensemble, elles s'emparent de la France et de tous ceux qui y habitent, faisant fuir « Courtoisie et son amie Générosité »³⁸. On observe le même style ainsi que des mots similaires dans *La complainte de maître Guillaume de Saint-Amour* de Rutebeuf. Il dit :

« Pitié est morte,
Charité, Amitié aussi,
jetées hors du pays
par Hypocrisie,
Vaine Gloire, Tromperie,
Faux Semblant et dame Envie,
qui enflamme toute chose. »³⁹

Dans le motet 50, ce n'est pas seulement la pitié qui est morte, mais la France même :

« Morte est France
par tel decevance,
par tel faus semblant. »⁴⁰

³³ Rutebeuf. *Sur l'hypocrisie* dans *Œuvres complètes*. v. 1-7.

³⁴ Rutebeuf. *Sur l'hypocrisie* v. 82-86

³⁵ Rutebeuf. *Sur l'hypocrisie* v. 64-65

³⁶ Rutebeuf. *Sur l'hypocrisie* v. 68

³⁷ *The Montpellier Codex*. Motet 50. *Motetus*. v. 11-12

³⁸ Motet 50. *Motetus*. v. 14-16

³⁹ Rutebeuf. *La complainte de maître Guillaume de Saint-Amour* dans *Œuvres complètes*. v. 74-79.

⁴⁰ Motet 50. *Motetus*. v. 32-34

Encore une fois, ces « faux semblants » sont les membres du clergé, donc c'est toujours l'hypocrisie religieuse ou « Papelardie »⁴¹ qui est visée. La fin de ce *motetus* est similaire au *triplum* du motet 33, car elle parle du pouvoir et de l'avarice. Dans le *motetus* du motet 185, c'est Avarice qui aide Hypocrisie à chasser Courtoisie et à capturer « ceus qui plus ont pris »⁴², c'est-à-dire, le clergé. Le *motetus* du motet 274 est exactement le même que celui du motet 185, sauf quelques différences d'orthographe.

Le *motetus* du motet 57, écrit en latin par Guillaume d'Auvergne, contient une accusation assez vive. Il dit que tous les membres du clergé sont des criminels et des voleurs; qu'ils sont des hérétiques, adorant les richesses mondaines comme de fausses idoles. Il va encore plus loin et les accuse de feindre leur piété et de ne pas respecter leurs vœux, particulièrement celui de chasteté, les comparant à Tamar, qui dans la Bible s'est déguisée en prostituée pour forniquer avec Judah⁴³. Cette critique ardente du clergé dans le *motetus* est juxtaposée avec le texte du *triplum*, aussi écrit en latin par Guillaume d'Auvergne, qui comprend une prière à la vierge Marie et donc une représentation de la vraie piété. Rutebeuf dit aussi du clergé dans *Sur l'hypocrisie*, qu'« on croit qu'il se frotte au cilice / a sous sa ceinture autre chose »⁴⁴, ce qui montre que Guillaume d'Auvergne n'est pas le seul à douter de la chasteté du clergé.

Rutebeuf réitère les accusations d'hypocrisie religieuse en général dans ses pièces, la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité* et *La complainte de Constantinople*, mais il vise les ordres mineurs et les Jacobins particulièrement dans les suivantes : *La discorde des Jacobins et de l'Université*, *Le dit des Jacobins*, *Les ordres de Paris*, *La chanson des*

⁴¹ Motet 50. *Motetus*. v. 17

⁴² Motet 185. *Motetus*. v. 12.

⁴³ Genèse 38:13-26

⁴⁴ Rutebeuf. *Sur l'hypocrisie* dans *Œuvres complètes*. v. 89-90.

ordres, et aussi dans *La complainte de Constantinople*. L'Ordre des Prêcheurs, fut établi par Dominique de Guzmán en 1215, et est aussi connu sous le nom d'Ordre Dominicain. Cet ordre catholique et l'ordre des frères mineurs, connu aussi sous le nom de franciscains, appartiennent à la catégorie des ordres mendiants. Le premier monastère dominicain en France se situait à Paris et fut fondé en 1218. Ce monastère portait le nom de Saint Jacques, alors les frères dominicains de saint Jacques furent surnommés les Jacobins, et bientôt ce surnom s'étendait à toute la France. Dans *Le dit des Jacobins*, Rutebeuf emploie encore le style allégorique pour personnifier les vices, disant :

« Orgueil et Convoitise, Avarice et Envie
raflent la mise aux dépens de qui vit de nos jours.
Les envieux voient bien qu'ils peuvent doubler l'enjeu,
car Charité s'en va, Générosité meurt. »⁴⁵

Il répète ce qu'il dit dans *La discorde des Jacobins et de l'Université* dans *Le dit des Jacobins*, affirmant que les Jacobins sont entrés dans le monde avec de bonnes intentions et toutes les apparences de la piété et de la bonté :

« Quand les frères Jacobins firent leur entrée dans ce monde,
d'apparence ils étaient purs, propres, nullement immondes.
Ils sont restés longtemps pareils à l'eau profonde
qui ne court pas, mais tourbillonne en rond. »⁴⁶

Mais ceci n'a pas duré longtemps, puisque:

« Ils ont reçu tant de deniers des clercs et des laïcs,
tant de charges d'exécuteur testamentaire, d'aumônes et de legs,
que de leurs humbles maisons ils ont fait de grands palais:
on pourrait y charger au galop, lance en arrêt. »⁴⁷

Il dit que « Ces gens ne suivent pas le droit chemin sur les pas de Dieu »⁴⁸. Similairement aux commentaires de Rutebeuf, le *triplum* du motet 46 comprend aussi une critique du

⁴⁵ Rutebeuf. *Le dit des Jacobins* dans *Œuvres complètes*. v. 5-8.

⁴⁶ Rutebeuf. *Le dit des Jacobins*. v. 17-20.

⁴⁷ Rutebeuf. *Le dit des Jacobins*. v. 25-29.

clergé et vise les Jacobins et les frères des ordres mineurs à la fin, disant que ce sont eux qui sont les plus orgueilleux, les plus envieux, et les plus faux à l'intérieur, malgré leurs extérieurs pieux :

« L'état du monde et de la vie
 Va s'empirant chaque jour,
 car plein d'orgueil et d'envie
 sont ceux qui semblent meilleurs.
 Par dehors, ils semblent religieux,
 et par dedans ils sont pleins d'hypocrisie,
 de fausseté, et de douleur;
 Ils se peinent d'avoir un bon nom
 pour monter leur honneur.
 Je ne laisserai de dire :
 Les Jacobins et les frères mineurs
 Sont tous comme cela. »⁴⁹

Quittons maintenant Rutebeuf pour examiner un autre thème intéressant que j'ai identifié dans mon exploration du codex de Montpellier : la bigamie. J'ai d'abord été surprise de voir dans le motet 286, une critique des bigames, mais après un peu de recherche j'ai compris que la signification du mot « bigamie » a changé depuis le XIII^e siècle. Pendant le Moyen Âge, la bigamie ne signifiait pas être marié à plus d'une personne, comme on la connaît aujourd'hui. Il s'agissait plutôt du remariage des clercs des degrés inférieurs qui ne sont pas prêtres, s'ils sont veufs, ou de leur mariage avec une veuve, ou avec une femme qu'un autre a connue. On considérait parfois aussi comme bigame un clerc ayant une maîtresse, ou un clerc vivant en concubinage avec une femme qui le trompe. Dans *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, il y a une discussion assez longue au sujet de la bigamie⁵⁰. Dans cette pièce, le personnage d'Adam veut devenir clerc au sens étroit de ce terme : clerc d'école, instruit, étudiant, tandis que la plupart des

⁴⁸ Rutebeuf. *Le dit des Jacobins*. v. 30.

⁴⁹ Motet 46. *Triplum*. v. 1-12.

⁵⁰ Adam de la Halle. *Le Jeu de la Feuillée* dans *Œuvres complètes* v. 426-519.

autres « clercs » de la ville n’avaient pas la moindre préoccupation intellectuelle. Les bourgeois riches d’Arras se prétendaient clercs car cette position leur procurait des privilèges, notamment une exemption d’impôt. Cependant, ils se trouvaient également gênés par certaines activités considérées comme incompatibles avec le clergé, comme ces questions de concubinage et de mariage. Le pape commença donc à déposer ces « clercs ». En plus, la municipalité d’Arras généralement prospère, se trouvant en besoin d’argent, décida de taxer les clercs dits bigames.

Quand le Concile se réunit à Lyon le 7 mai, 1274, un des résultats fut un décret qui privait les bigames de tout privilège ecclésiastique, les mettant sous contrôle de la force publique. Avant cela, comme dans la pièce d’Adam de la Halle, beaucoup de patriciens cupides se faisaient passer pour clercs pour jouir d’immunité : des exemptions fiscales et des avantages juridiques. Ce décret provoqua beaucoup d’émotions dans le clergé, puisque les faux clercs se sentaient trompés tandis que les vrais clercs se sentaient validés. *Le Jeu de la Feuillée* date de 1276 ou 1277, quand les discussions du Concile de Lyon de 1274 étaient encore ardentes. L’opinion générale exprimée dans la pièce est qu’il n’est pas juste de déposer « tant de bons clercs »⁵¹, et il n’est pas nécessaire de dire que cette opinion représente celle de la majorité dans le monde réel. Dans la pièce, même les notaires sont bigames, alors cela nous montre que dans la société de l’époque, la corruption était la norme.

Ceci dit, il y en avait certains qui furent content du décret de 1274, notamment les clercs sincères, comme le personnage d’Adam dans la pièce, qui veulent seulement mener une vie pieuse et intellectuelle. Le motet 286 du codex de Montpellier représente ce côté du débat. Le *triplum*, écrit en latin, explique d’un ton neutre, que les clercs qui se marient

⁵¹ Adam de la Halle. *Le Jeu de la Feuillée*. v. 436.

avec des veuves, et d'autres types de bigames, ne seront plus désormais aidés par l'Église, comme le stipule la loi. Le *motetus* de ce motet, aussi en latin, présente une forte opinion, disant que les bigames ne devraient pas se plaindre du pape, puisque ce sont eux-mêmes qui sont la cause unique de leur privation des avantages du clergé. Le fait que ce motet fut écrit en latin, ainsi que le ton, indiquent que ce point de vue peut représenter celui d'un vrai clerc. À la fin de ce *motetus*, le compositeur ajoute une citation directe d'Ovide : « *Non minor est virtus quam querere parta tueri* »⁵², ce qui montre qu'il est bien instruit. C'est un autre indice que le compositeur de ce motet était membre du clergé. Pour un clerc dévot, les faux clercs qui exploitaient leur position pour des avantages financiers auraient été exaspérants. Il est donc facile de comprendre le dédain des vrais clercs envers les clercs bigames, ainsi que leur satisfaction quand cette loi fut établie. Le motet 286 fait partie du fascicule 7 du codex de Montpellier, qui fut copié vers 1300. Puisque le lieu d'origine des motets est inconnu, il est possible que le compositeur fait allusion au décret du Concile de Lyon de 1272 ou à la pièce d'Adam de la Halle. Néanmoins, même si l'influence n'est pas claire, la présence d'un thème d'une pièce d'Adam de la Halle dans un motet anonyme est une preuve des liens entre les motets et les écrits des grands auteurs de l'époque. Si un motet traite les mêmes sujets qu'une pièce célèbre, pourquoi n'est-il pas considéré comme « vraie » littérature?

J'ai déjà mentionné que bien que la plupart des motets du codex de Montpellier soient anonymes, il y en a certains qui sont attribués à des écrivains et compositeurs connus de l'époque. Adam de la Halle, que je viens d'évoquer en est un, et son nom est accompagné par ceux de Guillaume d'Auvergne, Robert de Rains, Le moine de St. Denis,

⁵² Ovide. *Ars amatoria* dans *Ovid with Love : Selections from Ars Amatoria I and II, Commentary, Vocabulary, Introduction by Paul Murgatroyd*. (Bristol : Distributed by Bristol Classic Press, 1982) 2.13.

Pierre de la Croix, et Philippe le Chancelier. Ces noms étant assez connus dans la communauté littéraire, je me demande pourquoi leurs autres œuvres, comme les dits, les lais, les pièces, etc. sont acceptées et même respectées comme parties intégrales du corpus littéraire de l'époque, alors que leurs motets sont oubliés? J'ai déjà établi que les motets appartenaient d'abord à l'élite intellectuelle, et donc représentaient un haut niveau social, alors il me semble que les motets écrits par des auteurs respectés auraient encore plus de valeur. Pour ne citer qu'Adam de la Halle, quand on fait des recherches sur ses œuvres, on est inondé de livres, d'articles, de dissertations, et de sites Internet qui parlent de ses pièces, de ses chansons, et même de ses jeux-partis, mais on ne trouve qu'à peine ses motets. Il est vrai que quelques uns de ses motets apparaissent dans les éditions de ses œuvres complètes, et que des motets écrits par les autres ont une place dans certaines anthologies poétiques. Toutefois ils ne sont que rarement discutés en profondeur par les érudits. J'espère qu'en mettant en évidence les similarités de forme, style, et thèmes, j'aurai contribué à renforcer le lien entre les motets et la littérature « légitime » de l'époque.

Si cela n'est pas suffisant, je peux encore réduire la distance entre les motets et le corpus littéraire du XIII^e siècle avec des allusions et même des citations des œuvres connues. Les similarités de forme et style sont assez générales, même s'il y a des éléments particuliers qui ressemblent aux œuvres connues. Les similarités thématiques, quoique valables, sont seulement évidentes à travers un peu d'interprétation. Même s'ils présentent un certain sujet important, une opinion, une critique sociale, ou un autre thème courant à l'époque, il n'y a pas assez de preuves concrètes que les motets furent influencés directement par les œuvres littéraires. Il peut s'agir de coïncidences provenant

du fait qu'au XIII^e siècle, les mêmes thèmes apparaissent dans toutes les formes d'écriture. Cependant, quand on trouve un petit détail, unique à une seule œuvre de « vraie » littérature, dans un motet, il est irréfutable que le compositeur de ce motet tira de l'inspiration de cette œuvre originale. Le *triplum* du motet 146 du codex de Montpellier comprend une prière à la Vierge Marie, mais il fut écrit en français et non en latin, comme la plupart des motets religieux. Dans ce *triplum*, le compositeur fait allusion particulièrement à Théophile, et il fait appel à la Vierge pour qu'elle intervienne afin qu'il puisse être absout de ses péchés, comme elle l'avait fait pour Théophile. À première vue, on peut penser qu'il s'agit ici d'une allusion biblique. Il y a quelques raisons pour lesquelles ce n'est pas le cas. Premièrement, dans la Bible, Théophile n'est qu'un personnage périphérique, étant seulement une personne à laquelle Luc adressa son évangile. Il n'y a presque aucune autre mention de lui. En fait, très peu est connu de ce personnage biblique. Certains croient qu'il fut un officier de l'Église, tandis que d'autres pensent qu'il fut un fonctionnaire romain. Il y a même quelques personnes qui pensent que Théophile est seulement un terme général qui signifie tous les chrétiens, mais puisque Luc commence avec « Cher Théophile »⁵³, il est probable que Luc désignait une personne réelle. On trouve aussi quelques saints qui s'appellent Théophile, et parmi eux, Théophile d'Adana, personnage principal de la pièce de théâtre de Rutebeuf, *Le miracle de Théophile*. Ce Théophile d'Adana est un moine cilicien qui, destitué par son évêque et réduit à la mendicité, vend son âme au diable. Éprouvant bientôt des remords, il prie la Vierge Marie de récupérer son pacte maudit, et sans doute, elle parvient à le sauver de la damnation. L'histoire de ce Théophile provient d'un thème faustien et des éléments tirés des vies des saints et de la vie de la Vierge. Cette pièce est très célèbre, et le compositeur

⁵³ Luc 1:1

du motet 146 l'aurait certainement connue. En fait ce thème devint assez prolifique pendant le Moyen Âge, et plusieurs récits sur Théophile en surgirent. Puisque cette histoire est la première et la plus connue qui corresponde à ce qui est écrit dans le motet 146, il est certain que ce motet fait allusion à la pièce de Rutebeuf uniquement. De plus, le texte est écrit en français, la langue de Rutebeuf et non en latin, la langue de la Bible. Si le compositeur voulait présenter une prière avec des allusions bibliques, il l'aurait écrite en latin.

La teneur française du motet 25 du codex de Montpellier dit : « En vérité, / je veux prouver / que le vin français / surpasse le vin de Rennes / et tous les vins d'Auxerre »⁵⁴. Ces vers nous font penser au texte d'Henri d'Andeli, *La bataille des vins*. Dans ce poème, il s'agit d'une évaluation des vins de plusieurs endroits. La « bataille » se déroule à la table du roi Philippe-Auguste, qui, déjà enivré, envoie ses messagers rassembler tous les meilleurs vins blancs. Les vins sont personnifiés, et d'abord les mauvais vins sont excommuniés par un prêtre ou chassés à coups de bâton. Les vins qui restent s'engagent dans une dispute ardente à propos de leur qualité. Pendant la bataille verbale des vins, les vins de l'Île de France se défendent contre les attaques des autres vins, disant : « Si vous êtes plus forts que nous, / Nous sommes savoureux et doux »⁵⁵. Ils ajoutent : « Nous ne causons nulle tempête / Aux cœurs, aux corps, aux yeux, aux têtes / Mais les vins de Saint-Bris et d'Auxerre / Mettent sur la paille leurs buveurs. »⁵⁶. L'éditeur de *La bataille des vins*, H. Héron dit que « Le vin d'Auxerre était très estimé au Moyen Âge et fréquemment cité (Héron, 103-104), par exemple dans le *Jeu de Saint*

⁵⁴ Motet 25. *Triplum*. v. 1-5.

⁵⁵ Henri d'Andeli. *La bataille des vins*. Traduit par Madeleine Jeay. (Ms. Paris, B.N. fr. 837, f. 231-232v., Édition H. Héron, 1881) Source : < <http://tapor.mcmaster.ca/~hyperliste/texte.php?file=bataille.xml> > v. 145-146.

⁵⁶ Henri d'Andeli. *La bataille des vins*. v. 147-150.

Nicolas de Jean Bodel (v. 253) »⁵⁷. Mais les vins de l'Île de France, ainsi que le compositeur du motet 25, affirment que les vins de France sont meilleurs que ceux d'Auxerre. L'autre ville mentionnée dans le motet 25 est la ville bretonne de Rennes. *La bataille des vins* attaque aussi le vin de Rennes, disant :

« Vin d'Argenches , Chambeli , Renes,
S'en fuïrent tornant lor resnes,
Quar se li prestres les veïst,
Je croi bien qu'il les oceïst. »⁵⁸

Michel Zink traduit ceci par : « Nous passons Châlons et Reims, / Nous ôtons la goutte des Reins »⁵⁹, mais H. Héron dit que « Rien n'empêche d'admettre que ce mauvais vin soit celui du Rennes de Bretagne »⁶⁰, et non de Reims. Le vin de Rennes est mauvais, et le vin d'Auxerre, quoique bon, est trop fort, alors l'affirmation du motet 25 que les vins de France surpassent ces deux semble être fondée sur l'information donnée dans *La bataille des vins*. Vous demandez, Auxerre et Rennes, ne font-ils pas partie de la France? Oui, aujourd'hui cela est vrai, mais au Moyen Âge les régions qui appartenaient à la monarchie française correspondaient au territoire de l'Île de France autour de Paris. Auxerre était un comté qui subit plusieurs invasions et changements de propriété à travers les siècles et ne se rattacha à la France définitivement qu'à la fin du XV^e siècle. Rennes aussi changea de mains plusieurs fois avant d'être pris par la France en 1491. Étant donné la singularité de *La bataille des vins*, il est certain que le compositeur du motet 25 du

⁵⁷ Madeleine Jeay. Notes sur Bataille I36. :

<<http://tapor.mcmaster.ca/~hyperliste/texte.php?file=bataille.xml>>

⁵⁸ Henri d'Andeli. *La bataille des vins*. v. 73-76.

⁵⁹ Henri d'Andeli. *La bataille des vins* dans Michel Zink, "Autour de La Bataille des Vins d'Henri d'Andeli : le blanc du prince, du pauvre et du poète", dans *L'Imaginaire du vin*, Actes du colloque de Dijon (15-17 octobre 1981) (publiés par Max Milner et Martine Chatelain Courtois, Préface d'Emile Peynaud, Editions Jeanne Laffitte, Marseille, 1989) v. 73-74.

⁶⁰ H. Héron (p. 113), cité dans Madeleine Jeay. Notes sur Bataille I73.

<<http://tapor.mcmaster.ca/~hyperliste/texte.php?file=bataille.xml>>

codex de Montpellier fut influencé par cette œuvre, et donc son affirmation constitue une allusion littéraire à l'écrit de Henri d'Andeli.

Le motet 319 du codex de Montpellier, surtout le *motetus*, semble résumer ce que dit *Les Crieries de Paris* de Guillaume de Villeneuve. Dans sa pièce, Guillaume de Villeneuve décrit les cris qu'on entend dans un marché parisien à son époque. Il y a des voix qui se vantent des bains chauds⁶¹, du poisson frais et de la viande salée⁶², du fromage, du pain, des noix, des fruits, des sauces, des vêtements, des chandelles, des fèves, du charbon, etc. La liste continue pour des dizaines et dizaines de vers, et à la fin le narrateur se trouve dépouillé, ayant dépensé tout son argent au marché. Le motet 319 reprend le même ton pour faire la publicité pour le marché de Paris, sauf qu'au lieu de réciter tous les biens et services disponibles, le compositeur décide de tout résumer, disant :

« À Paris soir et matin
on trouve bon pain et bon clair vin,
bonne viande et bon poisson,
et toutes sortes de compagnons,
pleins d'esprits et de bonne humeur,
des belles joyeuses dames d'honneur,
et en plus on peut tout trouver,
au prix réduits pour l'homme destitué. »⁶³

Dans les deux cas, l'argent est mentionné, ainsi que la possibilité d'être ou de devenir dépourvu.

Le *triplum* du motet 319 évoque une sorte de paradis terrestre à Paris, disant que le labour n'est pas amusant, mais que pour mener une bonne vie, il faut être à l'aise, avec

⁶¹ Guillaume de Villeneuve. *Les Crieries de Paris*. (Ms. Paris, B.N. fr. 837, f. 246-247). Traduction par Madeleine Jeay. Source: <<http://tapor.mcmaster.ca/~hyperliste/texte.php?file=crieries.xml>> v. 15.

⁶² Guillaume de Villeneuve. *Les Crieries de Paris*. Traduction par Madeleine Jeay. v. 18-23.

⁶³ Motet 319. *Motetus*. v. 1-8.

de la bonne nourriture, du bon vin, les amis qui chantent et sont joyeux, et les belles dames, et le texte se termine en disant qu'on peut trouver tout cela à Paris. Le ton et les mots presque identiques, et le style d'énumération des produits et personnes à Paris sont tous des preuves que le compositeur du motet 319 était familier avec le texte, *Les Crieries de Paris*. Il y fit allusion dans son motet en adoptant les mêmes éléments littéraires et en réemployant quelques mots clés du texte original.

Maintenant je montrerai le lien le plus solide et le plus irréfutable de tous entre les motets et la littérature « légitime » du XIII^e siècle : la citation. Il est vrai que quelques motets employèrent quelques mots des autres œuvres de littérature, le plus souvent au début du texte, mais je pense que ces imitations sont plutôt le produit d'une tendance stylistique du genre. Il y a un nombre limité de façons par lesquelles on peut dire essentiellement la même chose, alors pour rester fidèle à la forme, il faut parfois emprunter des mots des textes connus. Par exemple, pour les chansons d'amour courtois, on commence typiquement avec la reverdie, et donc les arbres, la nature, et les oiseaux. Il y a certains oiseaux qui représentent le printemps, comme le rossignol, ou l'alouette, ce qui explique pourquoi plusieurs chansons commencent avec l'apparition d'un de ces oiseaux printaniers.

Pourtant, quand plus qu'un vers d'une œuvre littéraire apparaît dans sa forme exacte dans un motet, particulièrement quand ce n'est pas pour produire un effet de style, il est incontestable qu'il s'agit d'une citation au lieu d'une allusion ou une similarité. Dans le *motetus* du motet 265 les vers : « Robin m'aime, Robin m'a; / Robin m'a

demandee, si m'avra »⁶⁴ commencent et terminent la strophe. Ce sont les vers exacts qui commencent *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle : « Robins m'aime, Robins m'a / Robins m'a demandee, si m'ara »⁶⁵. La strophe du motet continue dans le même style et la même forme que les vers suivants de la pièce. Regardons ces vers du motet :

« Robin m'achata corroie
et aumoniere de soie,
pour quoi donc de l'amerioie?
Aleuriva!
Robin m'aime, Robin m'a;
Robin m'a demandee, si m'avra. »⁶⁶

Comparons-les aux vers suivants de la pièce d'Adam de la Halle :

« Robins m'acata cotele
D'escarlade bonne et bele,
Souskanie et chainturele. Aleuriva!
Robins m'aime, Robins m'a,
Robins m'a demandee, si m'ara. »⁶⁷

À part quelques petites différences de mots et d'orthographe, les deux strophes sont identiques. La teneur du motet 269 est aussi tirée directement du *Jeu de Robin et Marion*. La teneur du motet est la suivante :

« Hé, resveille toi, Robin,
car on enmaine Marot,
car on enmaine Marot. »⁶⁸

Dans la pièce d'Adam de la Halle, un chevalier essaie d'enlever Marion et Robin vient de prendre une gifle du chevalier et il est trop peureux pour aller le confronter encore une fois. Son cousin, Gautier, quand il voit le chevalier prêt à enlever Marion, crie :

« Hé! Resveille toi, Robin!

⁶⁴ Motet 265. *Motetus*. v. 1-2.

⁶⁵ Adam de la Halle. *Le Jeu de Robin et Marion* dans *Œuvres complètes*. v. 1-2.

⁶⁶ Motet 265. *Motetus*. v. 3-8.

⁶⁷ Adam de la Halle. *Le Jeu de Robin et Marion*. v. 3-7.

⁶⁸ Motet 269. *Triplum*. v. 1-3.

Car on en maine Marot,
Car on en maine Marot. »⁶⁹

Étant donné que *Le Jeu de Robin et Marion* était tellement connu, il n'est pas possible que ce soit une coïncidence, que ces deux écrivains aient construit des strophes presque identiques, complètement par hasard. La seule autre explication est que peut-être Adam de la Halle est l'auteur de ces deux motets, mais il omit de les signer. Pourtant, ce qui est le plus probable est que ce sont des citations délibérées pour ajouter un élément familier aux motets. Les motets sont déjà difficiles à comprendre, à cause de leur pluralité de voix, de textes, et de langues, mais si les gens pouvaient reconnaître un petit morceau d'une pièce de théâtre célèbre, ils auraient été ravis. Ils se seraient trouvés ingénieux de pouvoir identifier cette référence intertextuelle.

La littérature d'une société est une représentation de sa culture, donc les œuvres littéraires que les compositeurs ont choisies d'inclure dans leurs motets, sous forme de citation, allusion, ou influence thématique doivent être significatives pour la culture française de l'époque. Les thèmes et sujets que les motets empruntent à la littérature « légitime » sont les plus importants de la société française, donc les motets représentent cette société aussi bien que la « vraie » littérature. On se demande donc pourquoi les motets n'occupent pas une place équivalente dans le corpus littéraire français de l'époque.

Intratextualité ou la polyphonie des textes au sein du motet

Maintenant que les liens entre les motets et diverses œuvres littéraires ont été confirmés, regardons comment les différents textes fonctionnent ensemble dans un motet pour créer une seule unité. Parfois les textes d'un motet semblent n'avoir aucune

⁶⁹ Adam de la Halle. *Le Jeu de Robin*. v. 354-356.

corrélation, mais parfois on observe entre eux des interactions littéraires. Ces interactions peuvent être une concordance, ou « consonance » thématique. Parfois les textes peuvent être remarquables pour leurs contrastes, ou « dissonances ». Quelques motets ont des textes qui présentent de différentes perspectives sur la même situation ou évènement, ou qui se complètent, donnant de l'information additionnelle, et d'autres ont des textes qui répondent les uns aux autres. Dans certains motets, les textes sont employés pour illustrer une technique ou une fonction littéraire. L'intratextualité peut aussi inclure l'autoréférentialité, qui arrive quand un texte parle de sa propre composition.

Les consonances textuelles se produisent quand tous les textes d'un motet sont du même genre poétique ou portent sur les mêmes thèmes. Il y a plusieurs motets qui ont des consonances textuelles, puisque plusieurs sont composés de deux chansons d'amour ou de deux pastourelles. Parfois même les teneurs font partie de ces consonances. Le motet 189 a un *motetus* français qui parle de la Vierge. Il dit qu'elle est la « clarté qui tout *enlumina* »⁷⁰. Similairement la teneur est « ET ILLUMINA(RE) », qui veut dire « illuminer ». Le motet 34 contient trois textes qui portent sur l'amour physique. Ces trois textes sont écrits du point de vue de deux moines et une nonne. La teneur est « APATUR » qui veut dire « il est adéquat ». Cette teneur pourrait être choisie pour créer un commentaire satirique, disant qu'il est approprié que les moines et nonnes parlent du désir charnel.

Les dissonances textuelles arrivent quand les textes d'un motet contiennent des contrastes thématiques. Le motet 25 contient un *quadruplum* qui est une chanson d'amour courtois, un *tripulum* qui parle de l'Amour personnifié, un *motetus* qui décrit une scène de taverne, et une teneur qui vante les vins français. Il y a un contraste entre la

⁷⁰ Motet 189. *Motetus*. v. 1.

chanson d'amour courtois, dans laquelle le narrateur dit qu'il ne peut pas nommer la dame, probablement parce qu'elle est d'une classe sociale élevée, et la scène de taverne, qui décrit un niveau social plus bas. Le motet 23 aussi contient des contrastes textuels. Le *quadruplum* est une grande chanson d'amour courtois, où la dame est louée, tandis que le *tripulum* est un texte philosophique sur l'amour, qui présente les femmes comme trompeuses et contient le thème de la mal mariée. Le *motetus* est une pastourelle qui n'a rien à voir avec les autres textes, et la teneur est une des teneurs latines les plus génériques : « ET GAUDEBIT ».

Le motet 75 comprend deux pastourelles, qui décrivent la même situation, mais d'une perspective différente. Dans le *tripulum* de ce motet, Robin essaie de séduire Marotele en lui disant qu'elle lui cause de la peine en résistant à ses avances, et il réussit à faire l'amour avec elle. Le *motetus* décrit la première expérience sexuelle de Marot. Elle dit à Robin qu'il lui fait du mal en faisant l'amour. Il y a une juxtaposition entre la « peine » de Robin, qui fait peut-être allusion à la peine émotionnelle du rejet, ou à la peine physique de la congestion pelvienne qui est causée par l'excitation sexuelle prolongée. Comme les hommes utilisent souvent l'excuse de la congestion pelvienne pour contraindre les femmes à faire l'amour, on peut douter de la sincérité de la « peine » de Robin. Pourtant, la peine physique de Marot est probablement réelle. Malgré ce contraste, ces textes ensemble complètent l'histoire nous en présentant les deux côtés.

Dans le motet 30, le *motetus* est une chanson d'amour qui se termine avec le narrateur demandant à son amante quand ils vont dormir ensemble. Le *tripulum* commence avec la dame qui répond « Vous n'y dormira jamais »⁷¹ et elle continue à rejeter l'amant. Il est intéressant de voir des textes qui se répondent ainsi alors que tous les textes étaient

⁷¹ Motet 30. *Triplum*. v. 1.

chantés en même temps. Ce motet peut être une preuve que les textes furent performés séparément aussi bien qu'ensemble. Sinon, on risque de perdre le sens du dialogue.

Dans le motet 27 du codex du Montpellier, trois sœurs chantent au bord de la mer. Dans le *motetus*, l'aînée dit qu'un homme qui a l'amour d'une bonne dame devrait le garder. Dans le *triplum*, la deuxième sœur chante sur son amant, Robin, disant qu'elle veut le voir encore. Dans le *quadruplum*, la plus jeune dit qu'elle est brune, et donc qu'elle veut avoir un amant qui a aussi des cheveux bruns. Ces trois textes fonctionnent ensemble pour remplir une fonction littéraire. La sœur aînée représente le passé, mais aussi la préfiguration, puisqu'elle représente peut-être le futur des deux autres sœurs. Il semble qu'elle a eu un amant, mais il l'a quittée. Ayant eu cette expérience, elle est un peu plus sage, alors elle adopte un ton philosophique quand elle parle de l'amour. La deuxième sœur représente le présent, car elle a un amant et elle prend plaisir dans le moment qu'elle vit et son amour, sans penser au futur. La plus jeune sœur représente le futur, car elle n'a pas encore eu un amant et est encore naïve et même égocentrique, voulant un amant qui lui ressemble. Elle représente aussi le retour en arrière, puisqu'elle représente le passé des deux autres sœurs.

Les textes du motet 21 imitent le développement du motet en vertu de leurs genres. La teneur est « FLOS [FILIUS EIUS] », qui vient directement de l'*organum*. Le *quadruplum* est une louange à la Vierge Marie, mais est structuré presque comme une chanson d'amour. Le *triplum* est une chanson d'amour courtois, et le *motetus* est une pastourelle. Le motet se développa à partir de la musique religieuse mais commença à incorporer de plus en plus d'éléments laïcs. La teneur du motet 21 appartient à la musique religieuse, le *quadruplum* reste dans le domaine sacré avec l'éloge de la Vierge, le

triplum représente la littérature courtoise, et le *motetus* touche le monde laïc. De cette manière le motet 21 est une métaphore qui représente le développement du motet. Un motet qui représente l'évolution de son propre genre est aussi implicitement un exemple d'autoreférentialité.

D'autres motets démontrent une autoreférentialité explicite, puisqu'ils parlent de leur propre composition. Les motets 30, 32, 82, 114, 131, et 135 du codex de Montpellier mentionnent l'acte de composer leurs textes. Par exemple, le *motetus* du motet 82 dit : « Pour me conforter, / et pour qu'on ne m'oublie pas, / je veux composer un petit motet »⁷².

Le motet : un vrai microcosme représente tous les niveaux de la société

Avant de terminer, j'ai un autre sujet à aborder. J'ai dit plus tôt dans cette thèse que les motets représentent la société médiévale dans son ensemble, et il est vrai que presque tous les genres littéraires représentés dans les motets dont j'ai déjà parlé auraient plu aux gens de tout niveau social. Pourtant, il y a quelques motets qui semblent viser un certain groupe de gens ou avoir un usage particulier. Par exemple, les motets en latin qui contiennent des prières pouvaient toucher n'importe qui dans cette société catholique, puisque la religion jouait un si grand rôle dans la vie quotidienne. Les gens auraient reconnu le nom de la Vierge, et les termes latins les plus communs dans les prières. Pourtant, parfois quand il y a des allusions bibliques particulières, ou du jargon religieux plus raffiné en latin, cela suggère que ces motets furent destinés au clergé et à l'élite intellectuelle. Les motets 35, 36, 42, 63, 301, 310, 331, et 341 contiennent des personnages et allusions bibliques assez recherchés, ou mêmes des extraits de la Bible.

⁷² Motet 82. *Motetus*. v. 1-3.

Pour moi, le motet 35 représente une fonction particulière. Tous ses textes furent écrits en latin, tous parlent de la mort, et chacun contient des allusions bibliques. Les trois voix soulignent l'injustice, l'absurdité et la tristesse de la mort. Je trouve ce que ce motet aurait pu servir à reconforter ceux qui ont perdu quelqu'un de très cher. Cela a un effet cathartique quand notre colère envers la mort est partagée et exprimée d'une manière tellement belle. J'imagine que le motet 35 aurait pu même être chanté aux obsèques.

Les motets 36, 63, 301, et 341 présentent des personnages bibliques comme Jacob⁷³, Jessé, David, Judith⁷⁴, Ysaïe⁷⁵, Hérode⁷⁶, et les trois mages.⁷⁷ Étant donné que ces personnages sont assez connus, il est possible que quelques laïcs pourraient identifier l'allusion par le nom propre, mais il est peu probable qu'ils puissent comprendre le texte en entier, puisque la plupart des gens avaient seulement une connaissance élémentaire du latin. Les motets 42, 310, et 331 comportent des extraits de la Bible. Qu'il s'agisse de citations directes ou de paraphrases, ils adoptent le style qu'on retrouve dans l'écriture de la Bible. Quand il s'agit d'allusions particulières et d'extraits, je crois que la langue peut indiquer le public visé. Si le texte religieux est écrit en français, il est probablement destiné au public laïc, mais s'il est écrit en latin et n'est pas seulement une prière typique, il est probablement écrit pour l'élite intellectuelle.

Également, il y a des motets dont je pense qu'ils auraient été même plus accessibles à la bourgeoisie et aux milieux populaires. Ce sont les motets qui contiennent des chansons de taverne. Le narrateur du *motetus* du motet 25 du codex de Montpellier dit que pendant le mois froid de janvier, il aime s'asseoir devant un foyer, avec de belles

⁷³ Motet 36. *Motetus*.

⁷⁴ Motet 63. *Triplum*.

⁷⁵ Motet 63. *Motetus*.

⁷⁶ Motet 301. *Motetus*.

⁷⁷ Motet 341. *Motetus, triplum*.

dames, à manger, boire, chanter, et jouer aux dés. Ce texte évoque vraiment une scène de taverne et donc les gens qui fréquentent des tavernes pouvaient s'identifier avec cette description. Le *triplum* du motet 319 décrit aussi ce qui se passe dans une taverne, nommant les mêmes éléments que le motet 25: les femmes, le vin, la nourriture, la musique, et le plaisir de s'amuser avec les amis. Hans Tischler, dans son livre *A Medieval Motet Book*, inclut un motet anonyme du XIII^e siècle qui ne se trouve pas dans le codex de Montpellier. Le sujet de ce motet est la bière. Le *triplum* commence comme une chanson de taverne, avec le vers « Hare, hare, hye! »⁷⁸, mais continue en se plaignant du fait que la bière anglaise devient de plus en plus populaire à Arras, et donc plus chère. En plus, ce sont les brasseurs anglais qui en profitent, pas les vignerons français, puisqu'on boit moins de vin. Le motet se termine avec une revalorisation du vin. Ce sujet aurait intéressé les bourgeois, puisque ce sont ces gens qui dépensaient le plus d'argent à boire dans les tavernes, et que la plupart d'entre eux étaient des marchands. La question de l'argent et du « capitalisme » apparaissait souvent dans le théâtre profane et les fabliaux du XIII^e siècle, ce qui montre que ce furent des sujets importants pour les milieux bourgeois à l'époque.

Même Adam de la Halle écrit des motets avec des thèmes bourgeois. Le motet 258 du codex de Montpellier contient une scène de taverne. Adam lui-même est présent avec ses amis Hanikel, Hancart et Gautelot, et ensemble ils boivent, chantent, et jouent des jeux de dés. Dans ce texte, Adam de la Halle glorifie les amusements et activités typiques des tavernes. Le motet 263, aussi écrit par Adam de la Halle contient un commentaire social. Le *motetus* de ce motet parle des bourgeois d'Artois et d'Arras qui

⁷⁸ Motet Anonyme dans Hans Tischler. *A medieval motet book : a collection of 13th century motets in various vocal and instrumental combinations*. (New York : Associated Music Publishers, 1973) 82.

furent tellement maltraités qu'ils partent pour des terres étrangères. Il mentionne que les droits et les lois ne sont pas respectés, et il se peut qu'il fasse allusion aux droits ecclésiastiques qui furent enlevés aux « clercs » bigames, ce qui a enragé les bourgeois qui se faisaient passer pour des clercs. On a déjà vu l'opinion d'un vrai clerc sur ce sujet dans le motet 286, et ici dans le motet 263, Adam de la Halle représente la voix des bourgeois. De cette manière, la littérature et donc la culture de toutes les couches de la société à l'époque sont représentées dans les textes des motets du XIII^e siècle.

CONCLUSION

Pour pouvoir terminer cette thèse j'ai dû retourner en arrière pour vérifier si j'ai répondu suffisamment aux questions que je me suis posées dans mon introduction. Ces questions furent: « quelle était la situation historique de la France lorsque apparut le motet? », « comment le motet s'est-il développé? », « qui participait à la performance et à la réception du motet? », « que représente le motet par rapport au corpus musical et au corpus littéraire de l'époque? ». Après avoir suivi l'Histoire et le développement du motet, décrit sa forme, et discuté les implications culturelles et littéraires de ce genre de musique, je pense que j'ai rassemblé assez d'information pour en assouvir ma soif de connaissance.

Il est intéressant pour moi de voir combien j'ai appris en faisant mes recherches. Je ne savais presque rien sur ce sujet quand j'ai commencé ce projet, mais maintenant je me crois capable de discuter le motet avec confiance. Certes, il reste encore plusieurs ambiguïtés, et la recherche des experts continuera toujours à changer les « faits » reconnus sur le motet, mais je pense que j'ai présenté les informations les plus courantes et les plus importantes d'un point de vue littéraire. Je savais dès le début de mes recherches que le motet avait beaucoup de mérite littéraire, mais j'étais surprise de trouver autant de références littéraires particulières.

Bien que les formes et techniques littéraires dans les textes des motets soient importantes pour la reconnaissance du motet comme genre littéraire, ce sont surtout les similarités, les allusions et même les citations des œuvres littéraires connues qui taillent la place du motet dans le corpus littéraire du XIII^e siècle. Grâce au petit nombre d'érudits qui s'intéressent aux paroles des motets, il devient impossible de prétendre que la

musique des motets est plus importante que leurs textes, et si on continue à découvrir des liens entre la littérature « légitime » et les textes des motets, peut-être ces derniers auront un jour l'approbation qu'ils méritent.

Pourtant, en attendant cela, j'irai voir M. Packer, puisque je suis certaine qu'après avoir suggéré ce sujet pour ma thèse, il a passé plusieurs nuits blanches à y réfléchir. En expliquant à mon ancien professeur de théorie musicale ce que j'ai appris du motet français du XIII^e siècle, je serai ravie de pouvoir, pour la première fois, *lui* enseigner quelque chose.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam de la Halle. *Œuvres complètes*. Édition, traduction et présentation par Pierre-Yves Badel. (Paris : Librairie Générale Française, 1995)
- Castelot, André et Alain Decaux. *Histoire de la France et des Français au jour le jour*. Paris : Librairie Académique Perrin, 1976
- Chailley, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Âge*. Paris : Presses Universitaires de France, 1950.
- Chedeville, André. *La France au Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- Chrétien de Troyes. *Érec et Énide; roman traduit de l'ancien français d'après l'édition de Mario Roques par René Louis*. Paris : H. Champion, 1982.
- Henri d'Andeli. *La bataille des vins*. Traduit par Madeleine Jeay. (Ms. Paris, B.N. fr. 837, f. 231-232v., Édition H. Héron, 1881) Source : <http://tapor.mcmaster.ca/~hyperliste/texte.php?file=bataille.xml>.
- Hoekstra , Gerald R. "The French Motet as Trope: Multiple Levels of Meaning in Quant florist la violete / El mois de mai / Et gaudebit". *Speculum*, Vol. 73, No. 1. (Jan., 1998), pp. 32-57.
- Huot, Sylvia. *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- Huot, Sylvia. "Polyphonic Poetry: The Old French Motet and Its Literary Context". *French Forum*, vol. 14, no. 3, pp. 261-278, September 1989.
- Johannes de Grocheio. *Concerning Music. De Musica*. Translated by Albert Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1974.
- Mary, André (éd.). *Anthologie poétique française: moyen âge I*. Paris : Garnier Frères, 1967.
- Mathiassen, Finn. *The Style of the Early Motet : An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*. Copenhagen : Dan Fog Musikforlag, 1966.
- Mehl, Serge. *Gamme & notes de musique de Pythagore à nos jours*. 1997. Le 15 novembre, 2006. <http://serge.mehl.free.fr/anx/gamme.html> »
- Mousket, Philippe. *Chronique rimée*. Trouvée dans: Ronald N. Walpole. *An anonymous Old French translation of the Pseudo-Turpin Chronicle: a critical edition of the text*

contained in *Bibliothèque Nationale MSS fr. 2137 and 17203 and incorporated by Philippe Mouskés in his Chronique rimée*. Cambridge, Mass.: Mediaeval Academy of America, 1979.

- Murgatroyd, Paul. *Ovide. Ars amatoria dans Ovid with Love : selections from Ars Amatoria I and II*. Bristol : Distributed by Bristol Classic Press, 1982.
- Page, Christopher. "Around the Performance of a 13th-Century Motet". *Early Music*, vol. 28, no. 3, pp. 343-57, August 2000.
- Page, Christopher. *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300*. London: J.M.Dent & Sons Ltd., 1989.
- Page, Christopher. *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Poesie Médiévale*, avril, 1998. Le 8 juillet, 2007.
<http://lettres.ac-bordeaux.fr/moyenage/Poesie_m.htm>
- Randel, Don Michael. *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- Rutebeuf. *Œuvres complètes Tome I*. Texte établi, traduit, annoté et présenté avec variantes par Michel Zink. Paris : Bordas, 1989.
- Seay, Albert. *Music in the Medieval world. Second Edition*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1975.
- Smith, Robyn E.. "Music or Literary Text? Two Ways of Looking At the Thirteenth-Century French Motet." *Parergon: Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, vol. 4, pp. 35-47, 1986
- Tischler, Hans. *A Medieval Motet Book. : a collection of 13th century motets in various vocal and instrumental combinations*. New York : Associated Music Publishers, 1973.
- Tischler, Hans. *The Montpellier Codex*. Madison: A-R Editions, 1978.
- de Villeneuve, Guillaume. *Les Crieries de Paris*. Ms. Paris, B.N. fr. 837, f. 246-247.
Traduction par Madeleine Jeay. Source:
<<http://tapor.mcmaster.ca/~hyperliste/texte.php?file=crieries.xml>>
- Zink, Michel. "Autour de La Bataille des Vins d'Henri d'Andeli : le blanc du prince, du pauvre et du poète". *L'Imaginaire du vin*, Actes du colloque de Dijon (15-17 octobre 1981) publiés par Max Milner et Martine Chatelain Courtois, Préface d'Emile Peynaud, Éditions Jeanne Laffitte, Marseille, 1989.

ANNEXE

Classification des motets du Codex de Montpellier par langue et genre littéraire des voix

Numéro de Motet	Voix	Langue	Genre
1	Teneur	Texte I - Latin	Prière
		Texte II - Latin	Prière
2	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
3	Quadruplum	Français	
	Teneur	Latin	
4	Teneur	Latin	Prière
5	Teneur	Latin	
6-18	Teneur	Latin	Prière
19	Quadruplum	Français	Philosophie de l'amour
	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
20	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
21	Quadruplum	Français	Chanson d'amour à la Vierge
	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
22	Quadruplum	Français	Pastourelle
	Triplum	Français	Jeu-parti
	Motetus	Français	Jeu-parti
	Teneur	Latin	
23	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
24	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
25	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson de Taverne
	Teneur	Français	
26	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
27	Quadruplum	Français	Chanson d'amour

	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
28	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Prière
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
29-31	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
32	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
33	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Commentaire social
	Motetus	Français	Chanson de fête
	Teneur	Latin	
34	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
35	Quadruplum	Latin	Plainte à la mort
	Triplum	Latin	Plainte à la mort
	Motetus	Latin	Plainte à la mort
	Teneur	Latin	
36	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
37	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Commentaire social
	Teneur	Latin	
38	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
39	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
40	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
41	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Latin	Discours religieux
	Teneur	Latin	
42	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Discours religieux
	Teneur	Latin	

43	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
44	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
45	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
46	Triplum	Français	Commentaire social
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
47	Motetus	Latin	Sermon religieux
	Teneur	Latin	
48	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
49	Motetus	Français	Récit
	Teneur	Latin	
50	Motetus	Français	Commentaire social
	Teneur	Latin	
51	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Commentaire social
	Teneur	Latin	
52-56	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
57	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Commentaire social
	Teneur	Latin	
58-72	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
73	Teneur	Latin	
74	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
75	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
76	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
77	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
78-93	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	

94	Triplum	Français	Chanson de Toile
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
95	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
96-98	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
99	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
100-105	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
106	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
107	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
108	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Discours religieux
	Teneur	Latin	
109	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
110	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Discours religieux
	Teneur	Latin	
111	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
112	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
113-117	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
118	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
119	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
120	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	

121	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
122-125	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
126	Même que 100		
127-132	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
133	Triplum	Français	Chanson de Toile
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
134	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
135	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
136-139	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
140	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
141	Triplum	Français	Prière
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
142	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson de mal mariée
	Teneur	Latin	
143	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
144	Même que 77		
145	Même que 22		
146	Triplum	Français	Prière
	Motetus	Français	Prière
	Teneur	Latin	
147	Même que 75		
148	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
149	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
150	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour

151	Même que 121		
152	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
153	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Pastourelle
154	Triplum	Français	Prière
	Motetus	Français	Chanson d'amour
155	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
156	Triplum	Français	Chanson de mal mariée
	Motetus	Français	Chanson de mal mariée
	Teneur	Latin	
157-163	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
164	Quadruplum	Français	Chanson d'amour
	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
165	Triplum	Français	Commentaire du narrateur
	Motetus	Français	Récit
	Teneur	Latin	
166	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
167	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
168	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
169	Triplum	Français	Commentaire social
	Motetus	Français	Commentaire social
	Teneur	Latin	
170	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
171	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
172-173	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
174	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
175	Triplum	Français	Chanson d'amour

	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
176	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
177	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
178	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
179	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
180	Motetus	Français	Prière
	Teneur	Latin	
181-183	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
184	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
185	Motetus	Français	Commentaire social
	Teneur	Latin	
186-188	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
189	Motetus	Français	Prière
	Teneur	Latin	
190-200	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
201	Motetus	Français	Chanson de Toile
	Teneur	Latin	
202	Motetus	Français	Chanson d'amour
203	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
204	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
205	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
206	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
207	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
208	Motetus	Français	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
209	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
210	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
211	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
212-220	Motetus	Français	Chanson d'amour

	Teneur	Latin	
221	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
222	Motetus	Français	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
223	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
224	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
225	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
226-232	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
233	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
234-238	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
239	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
240	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
241	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
242	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
243	Motetus	Français	Chanson de mal mariée
	Teneur	Latin	
244	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
245	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
246	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
247-249	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
250	Motetus	Français	Chanson d'amour
251	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
252	Motetus	Français	Dialogue grivois
	Teneur	Latin	
253-255	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
256	Triplum	Français	Récit
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	Chanson d'amour
257	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour

	Teneur	Latin	
258	Triplum	Français	Récit
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
259	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
260	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	Chanson d'amour
261	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
262	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
263	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Commentaire social
	Teneur	Latin	
264	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Latin	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
265	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
266	Même que 177		
267	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
268	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
269	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Français	
270	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
271	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson de mal mariée
	Teneur	Français	Philosophie de l'amour
272	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Français	Chanson d'amour
273	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
274	Triplum	Français	Pastourelle

	Motetus	Français	Commentaire social
	Teneur	Latin	
275	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
276	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Chanson de mal marié
	Teneur	Latin	
277	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
278	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
279	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
280	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	Chanson d'amour
281	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
282	Triplum	Latin	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Récit
	Teneur	Latin	
283	Triplum	Latin	Philosophie de l'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
284	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
285	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
286	Triplum	Latin	Commentaire social
	Motetus	Latin	Commentaire social
	Teneur	Latin	
287	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
288	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
289	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
290	Triplum	Français	Chanson d'amour

	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	Chanson d'amour
291	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
292	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
293	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
294	Triplum	Français	Récit
	Motetus	Français	Philosophie de l'amour
	Teneur	Français	
295	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	Chanson d'amour
296	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
297	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
298	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
299	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
300	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
301	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
302	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
303	Teneur	Texte I - Latin	Discours religieux
		Texte II - Latin	Prière
		Texte III - Latin	Prière
304	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
305	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
306	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	

307	Triplum	Français	Commentaire social
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
308	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
309	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Français	Pastourelle
310	Triplum	Latin	Discours religieux
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
311	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
312	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
313	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Récit
	Teneur	Français	
314	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
315	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Discours religieux
	Teneur	Latin	
316	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
317	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
318	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
319	Triplum	Français	Chanson de Taverne
	Motetus	Français	Description des marchés de Paris
	Teneur	Français	
320	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
321	Triplum	Français	Pastourelle
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	Pastourelle
322	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	

323	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
324	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
325	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Même que le Triplum
	Teneur	Français	
326	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
327	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
328	Triplum	Latin	Philosophie de l'amour
	Motetus	Latin	Philosophie de l'amour
	Teneur	Latin	
329	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
330	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Récit
	Teneur	Latin	
331	Triplum	Latin	Discours religieux
	Motetus	Latin	Discours religieux
	Teneur	Latin	
332	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
333	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	
334	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
335	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
336	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Pastourelle
	Teneur	Latin	
337	Triplum	Français	Chanson d'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Français	Chanson d'amour
338	Même que 289		
339	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Même que le Triplum

	Teneur	Latin	
340	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Même que le Triplum
	Teneur	Latin	
341	Triplum	Latin	Discours religieux
	Motetus	Latin	Même que le Triplum
	Teneur	Latin	
342	Triplum	Français	Philosophie de l'amour
	Motetus	Français	Chanson d'amour
	Teneur	Latin	
343	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
344	Triplum	Latin	Prière
	Motetus	Latin	Prière
	Teneur	Latin	
345	Même que 20		