



HAL
open science

Le prince au miroir des musiques politiques des XIVe et XVe siècles

David Fiala

► **To cite this version:**

David Fiala. Le prince au miroir des musiques politiques des XIVe et XVe siècles. Le prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières, Mar 2005, Rouen, France. pp.319-350. halshs-00989722

HAL Id: halshs-00989722

<https://shs.hal.science/halshs-00989722>

Submitted on 12 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le prince au miroir des musiques politiques des XIV^e et XV^e siècles

David FIALA

L'idée de ménager une place à la musique dans des travaux sur la littérature politique exige, outre des remerciements, quelques précisions. Le genre du miroir des princes n'a rien d'un genre musical. En règle générale, la musique n'entretient guère de relation avec (pour le dire vite) la littérature « d'idées », didactique ou spéculative, philosophique ou théologique. Rien n'interdit *a priori* de mettre en musique la *République* de Platon, la *Critique de la raison pure*, ou le *Régime des princes* de Jean de Salisbury. Mais chacun sait que rien de tel n'existe et que, quand il se marie à du texte, en Occident comme ailleurs, l'art musical est lié à des genres lyriques, dramatiques, religieux ou épiques, c'est-à-dire à des textes indissociables de pratiques déclamatoires. Aussi riches et profondes que soient leurs résonances symboliques et leurs implications philosophiques, morales ou politiques, les genres littéraires « musicophiles » supposent une matérialité et un rapport au temps qui — précisément — les distinguent des écrits théoriques.

Constater ces limites des relations entre miroirs des princes et art musical, c'est reconnaître leur irréductibilité aux rapports les plus communs entre texte et musique : la musique n'est pas évoquée dans les miroirs des princes, qui ne sont pas mis en musique. Mais leur confrontation peut emprunter d'autres biais. A la fin du Moyen Âge, la coïncidence chronologique de l'essor des traités de bon gouvernement et de la création d'un répertoire musical savant sur des textes politiques témoigne d'une préoccupation commune pour la chose publique. Ce qui sépare ces deux corpus a été évoqué à l'instant. Les miroirs des princes valent d'abord par leur *enseignement*. Face à leur efficacité, concrètement mesurable par l'aide qu'en retirent (ou pensent en retirer) leurs princiers lecteurs dans l'exercice de leurs fonctions, leur forme est seconde, au service de cet objectif premier. Un traité de bon gouvernement est un discours « méta-politique » plus

que politique. Néanmoins, il porte sur un domaine qui est un champ d'expression par excellence de l'art oratoire, celui d'une parole tribunicienne qui importe autant et parfois plus que les actes. C'est sous cet angle rhétorique que la musique entre en résonance avec la pensée et l'action politiques.

Par un tour d'horizon des terrains communs entre musique et écrits politiques à la fin du Moyen Âge, les pages qui suivent cherchent à évaluer ce que la connaissance de vie musicale contemporaine de la vogue du miroir des princes peut apporter à la compréhension de cette tradition littéraire. Il s'agit d'abord de signaler ou rappeler à l'attention des spécialistes de littérature politique les sources que sont les poèmes des motets politiques des XIV^e et XV^e siècles, notamment les quelques œuvres qu'on peut qualifier de conseils politiques en poésie et en musique. Sans préjuger de l'intérêt de ces textes pour l'histoire de la pensée politique, qu'on serait en peine de mesurer, c'est leur incarnation musicale, la manière dont il furent mis en musique qu'on interrogera, notamment dans un motet de Machaut. Mais avant d'aborder la place et le traitement dans la musique de la fin du Moyen Âge de thèmes apparentés à la tradition du miroir des princes, quelques mots sur les points de contact entre musique et pouvoir préciseront ce qu'on peut entendre par « musique politique ».

Musique, politique et musique politique à la fin du Moyen-Âge

Pour l'auteur anonyme du long poème des *Échecs Amoureux* (ca. 1370), la musique a trois fonctions : récréation, spéculation et vie politique. Cette dernière (« Comment musique vault et prouffitte a la vie pollitique ») est assez vite évacuée, sous la forme d'une liste des effets de la musique dont la portée politique, qu'on qualifierait aujourd'hui de sociale, se résume à sa capacité à adoucir les mœurs, à remédier aux vices les plus néfastes à la vie de la cité : « Briefment, Musique a tel puissance / Qu'elle refraint les passions, / Les folles inclinacions / Et les mauvaises volentés, / Dont li cuers puet estre tentés. » Entre autres prodiges, elle ramène « Le cuer d'avarice à larguesce, / De couardise a hardiesce / Et de paour a seureté » ; elle reconforte les ennuyés, éveille les endormis, endort les éveillés, etc.¹ Bien qu'apparemment lié à la cour de France et suffisamment conscient du lien entre musique et politique pour en faire une vertu de la musique, le poète brode un *topos* antique sans la moindre allusion à

¹ Hermann Abert, « Die Musikästhetik der *Echecs amoureux* », *Romanische Forschungen*, XV (1904), p. 884-925, p. 912-914 pour ces citations.

ce qu'il pouvait voir de ses yeux et entendre de ses oreilles : les musiciens du roi, un aspect plus strictement « politique » de la musique de son temps.

Une grande partie de la musique des XIV^e et XV^e siècles peut être qualifiée de politique pour la simple raison qu'elle a été conçue et pratiquée dans les cercles du pouvoir, au contact des puissants, grâce à leurs moyens financiers et, donc, avec l'espoir de servir peu ou prou leurs intérêts. Dans les années 1470, le théoricien Jean Tinctoris retrace l'histoire récente du mécénat musical dans la dédicace d'un de ses traités à son employeur, Ferdinand d'Aragon : « Puis les princes très chrétiens désirant augmenter le service divin à la manière de David, fondèrent des chapelles dans lesquelles ils recrutèrent à prix d'or des chanteurs capables [...] d'offrir une louange convenable et agréable à notre Seigneur. Et puisque, si leurs maîtres sont prédisposés à la libéralité qui rend les hommes illustres, les chanteurs des princes reçoivent en partage honneur, gloire et richesse, beaucoup d'entre eux s'appliquent à ce genre d'exercice avec la plus grande ferveur. »² Dans la décennie suivante, l'historiographe de la maison de Bourgogne Jean Molinet conclut son récit de la réorganisation de la chapelle de Maximilien de Habsbourg en 1485 en soulignant que ses nouveaux chanteurs lui valurent d'être « grandement honoré et prisiét des princes d'Alemagne » lors de son couronnement comme roi des Romains à Francfort³. Cette thématique de la gloire réversible entre l'artiste et son mécène n'est pas propre à la musique. Mais en ce domaine, les fonctions étaient distribuées avec une particulière précision.

Au sortir de la chapelle, dont Tinctoris et Molinet, comme Olivier de La Marche et tant d'autres, signalent l'importance, la chambre, les salles de danse et les jardins du prince résonnent des hauts et bas instruments, emblèmes sonores de l'agrément de la vie de cour et de son raffinement, tandis que ses trompettes emplissent les salles d'apparat, les rues et même des églises, du son de sa magnificence. Avec les officiers d'arme, ces instrumentistes suscitent et mettent en scène la libéralité des princes comme Charles Le Téméraire, qui récompense ses « roys, héraulx et poursuivants d'armes, trompettes et menestrelz [...] quant [...] a la feste et solempnité qu'il a tenue en sa

² Ma traduction de Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, éd. A. Seay, Rome, 1978, vol. 2a, p. 10 (texte intégral en ligne sur le site du *Thesaurus Musicarum Latinarum* : www.music.indiana.edu/tml/15th/TINPROM_TEXT.html).

³ Jean Molinet, *Chroniques*, éd. G. Doutrepont & O. Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1935-1937, t. 1, p. 470.

ville de Bruges pour faire le conte de Chimay, ilz ont cryé 'largesse' ⁴ ». La sonorisation de la cour participe d'un programme de gouvernement où l'exaltation des vertus de dévotion, générosité, raffinement et force tient une place essentielle. Comme le résume Martine Clouzot, « à travers l'enluminure et la musique, le prince [...] se voit et se donne à voir (et à entendre) en prince idéal aux yeux et aux oreilles du plus grand nombre ⁵ ». Les musiciens de cour sont à la fois vitrine et miroir du prince.

Ce miroir-là est un miroir embellissant. La beauté qu'il réfléchit revêt une fonction politique : la distanciation. La vie à proximité du prince ne saurait être confondue, ni même comparée avec celle du commun des mortels ; son esthétisation et, en l'occurrence, sa sonorisation marquent cette différence. Des musiciens qu'il emploie et dont la seule présence contribue à l'identifier, le mécène recherche en outre la capacité à créer de l'inouï, à faire entendre « la plus belle musique qui fut jamais entendue », commentaire récurrent des récits d'exécutions musicales. Un mérite que les observateurs de la cour ne manquent pas de reconnaître aux artistes qui s'y produisent est leur capacité à décourager toute comparaison. En ce sens, c'est d'abord par son art que l'artiste sert son mécène. Considérée dans sa fonction, comme une des armes de l'arsenal de séduction et de dissuasion qu'offre au prince l'esthétisation de son cadre de vie, la musique de cour est, dans son ensemble, politique. Elle l'est la plupart du temps par sa simple qualité esthétique, sans se distinguer des pratiques extérieures à la cour. Mais elle se singularise en certaines occasions qui réclament un effort de communication supplémentaire. Cette musique « la plus politique », c'est la musique de circonstance.

Le musicologue Albert Dunning a proposé du motet politique (*Staatsmotette*) de la Renaissance une définition qui peut s'appliquer la plupart des répertoires musicaux de circonstance : « Nous entendons par musique politique (*Staatsmusik*) des compositions exécutées à l'occasion d'événements de la vie politique ou dynastique, qui avaient pour fonction de contribuer à l'élévation de la circonstance solennelle et qui, à chaque fois, n'étaient déterminées que pour cette occasion unique. » Un peu plus loin, il précise que « la spécificité du genre de la musique politique est fondée en premier lieu dans sa fonction sociale. A la différence, par exemple, de la musique d'église

⁴ Archives départementales du Nord, B 2085, n° 66135 (quittance du 14.1.1473).

⁵ Martine Clouzot, « Le prince, le fou et l'ange. Figures et pratiques sociales (XIII^e-XV^e siècles) », *Moyen Age, entre ordre et désordre*, Paris, Cité de la musique, 2004, p. 54.

ou de la musique de théâtre, elle ne s'est pas créée d'univers formel propre ou de langage sonore qui lui appartiendrait exclusivement⁶ ». Voici posée une difficulté sur laquelle achoppe toute définition d'une musique politique. Qu'on la définisse de manière extensive (toute musique qui, pratiquée dans un environnement curial, contribue à l'identification d'un pouvoir) ou restrictive (musique de circonstance, dont le texte se réfère à des événements politiques), seuls le contexte et / ou le texte d'une œuvre musicale en révèlent le caractère et la fonction politiques.

Le chant comme *amplification* du discours

La musique politique se définit simplement comme « de la poésie de circonstance en musique ». Les traces de ces traditions lyriques remontent à la plainte funèbre, un des premiers répertoires extralitururgiques conservés avec notation musicale, à la suite du *Planctus Karoli* sur la mort de Charlemagne, copié avec sa mélodie dès le X^e siècle à Saint-Martial de Limoges. Les textes à caractère politique furent ensuite associés à un nombre limité de genres : sirventès et serventois monodiques en langue vernaculaire, conduits monodiques et polyphoniques en latin des années 1170-1250, motets (à partir du début du XIV^e siècle), ballades (de la fin du XIV^e au milieu du XV^e siècle) et, enfin, motets-chansons ou messes du XV^e siècle⁷. Ces affinités entre thématiques politiques et genres musicaux ne furent jamais exclusives. Face à leurs équivalents courtois ou religieux, les chansons, conduits ou motets politiques ne présentent pas plus de traits musicaux propres que les motets ultérieurs étudiés par Dunning.

Mais le fait qu'aucun élément formel, stylistique ou expressif, ne distingue les compositions sur des textes à caractère politique des répertoires amoureux ou religieux ne signifie pas que les moyens musicaux communs à tous ces répertoires étaient déconnectés de leurs textes. La question du rapport de la musique et du texte au Moyen Âge est souvent biaisée par les réponses que les périodes ultérieures y ont apportées, imposant l'idée que la musique s'« associe » au texte, qu'elle en « illustre » les paroles. Or l'énonciation musicale d'un texte (la lyrique) en est d'abord une *amplification*, au sens propre

⁶ Albert Dunning, *Die Staatsmotette, 1480-1555*, Utrecht, 1969, p. XIV-XV.

⁷ Aperçus sur les conduits et les motets politiques dans Alberto Gallo, *Music of the Middle Ages II*, Cambridge, 1985, p. 18-21, 33-36 et 82-86. Sur les conduits, voir aussi, récemment, Barbara Hagg et Michel Huglo, « *Magnus liber — maius munus*. Origine et destinée du manuscrit F », *Revue de Musicologie*, XC (2004), p. 193-230.

(acoustique) du terme. Le chant, essence de la musique médiévale, est une technique vocale parmi d'autres, un des modes de discours d'un *continuum* prose-poésie-musique très concret jusqu'au XV^e siècle ; en forçant le trait, le chant est à la déclamation ce que la déclamation est à la parole quotidienne. Que cette *amplification* ait des implications sémantiques ne peut occulter sa nature acoustique première.

Une musique politique est la caisse de résonance d'un poème évoquant un événement politique, de même que la musique d'église a pour fonction d'« augmenter le service divin ». Plus exactement, le chant se caractérise par sa maîtrise d'une des parties de la rhétorique : la prononciation. De ce paramètre essentiel de l'*actio*, la notation musicale prescrit les hauteurs et le débit (mélodie et rythme) avec une précision variable mais toujours supérieure à un texte écrit. C'est d'abord par ce biais que le prolongement musical d'un poème en est une interprétation, au double sens de *performance* et de glose. Un effet musical de la fin du Moyen Âge illustrera ce point. Dans le motet *Supremum est mortalibus bonum* de Guillaume Du Fay, composé en 1433 pour la rencontre à Rome du roi des Romains Sigismond de Luxembourg et du pape Eugène IV, le contrepoint dense et varié qui se déploie pendant toute l'œuvre s'interrompt juste avant l'amen final, laissant place à un puissant effet théâtral, une déclamation hiératique des trois voix :

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in 4/4 time. The lyrics are: "Eu - ge - ni - us, et rex Si - gis - mun - dus." The notation is a form of medieval chant notation, with large, spaced-out notes and stems, and a few accidentals (sharps) above the notes. The Soprano part starts with a sharp sign above the first note. The Alto and Tenor parts start with a flat sign below the first note. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Exemple 1 : Acclamation (*noema*) du motet *Supremum est mortalibus bonum* de Guillaume Du Fay (mesures 107 et suivantes)⁸

⁸ Discographie récente : *Popes & Antipopes*, Orlando Consort, 1994 (Metronome) ; *O Gemma Lux*, Huelgas Ensemble, P. Van Nevel, 1999 (Harmonia Mundi) ; *Dufay : Sacred music from Bologna Q15*, The Clerks' Group, E. Wickham, 2000 (Signum) ; *Dufay : Voyage en Italie*, La Reverdie, 2001 (Arcana).

Cette déclamation en accords isole du reste de l'œuvre le dernier vers du poème, qui énonce symétriquement, autour des syllabes *et rex*, les deux prénoms tétrasyllabiques des protagonistes. Quelle qu'ait été la réalité sonore de ce passage⁹, son effet spectaculaire d'acclamation et son texte évoquent la pratique déclamatoire des aboyeurs de cour. Cette brutale intrusion est un parti-pris de lecture du cinquième et dernier quatrain du poème (vers 17-20) :

17 Et qui nobis, o pax, te dedere *Et que ceux qui t'ont donné à nous, O paix,*
 18 Possideant regnum sine fine *Puissent régner sans fin ;*
 19 Sit noster hic pontifex eternus *Que ce pontife soit le nôtre pour l'éternité,*
 20 EU-GE-NI-US / ET REX // SI-GIS-MUN-DUS.
 (Eugène, et Sigismond, roi.)
 Amen.

La présentation du vers 20 montre ici comment le phrasé *musical* retranscrit la symétrie interne du vers, par la duplication transposée et légèrement variée d'une même musique sous les deux prénoms¹⁰. Ces deux enchaînements harmoniques, qui ne diffèrent que par leur accord initial, sont séparés par deux accords disjoints sur *et rex* et un silence ajouté avant *Sigismundus*. La saisissante rupture que constitue le *cantus coronatus* a pour première conséquence de dissocier les vers 19 et 20, pourtant soudés aux plans syntaxique et sémantique par la figure du zeugma (au simple sens grammatical de construction elliptique qui fait l'économie de la répétition d'un terme d'une proposition dans celle qui la suit¹¹). Le vers 20 n'est pas une acclamation autonome (au style direct) mais le second membre d'une construction double qui sous-entend la répétition des mots *sit eternus*. Le propos du texte peut être paraphrasé ainsi : 1. de tels pacificateurs méritent de régner à jamais, 2. Eugène comme pape, 3. Sigismond comme roi ; ou, en recomposant le dystique final en un tercet régulier : *Sit noster eternus / Pontifex Eugenius / Et rex Sigismundus*. Mais le poème

⁹ Dans ce procédé appelé *noema* (terme des traités de rhétorique musicale du XVII^e siècle) ou *cantus coronatus* (d'après *corona*, point d'orgue), les points d'orgue qui prescrivent de tenir les notes au-delà de leur durée normale impliquaient peut-être en outre une improvisation ornementale, dont on ne conserve guère d'exemple. Pour une tentative de reconstitution, écouter le disque du Clerks' Group cité en note précédente.

¹⁰ L'impression de symétrie, évidente à l'audition, ne résulte ni d'une transposition exacte ni d'un procédé sériel (rétrograde, inversion, etc.). La symétrie la plus nette se lit à la voix médiane de l'ex.1 (*motetus*, qui fait ici fonction de basse harmonique), qui transpose un motif de quatre notes « à la *Big Ben* » avec une seule modification : saut de quarte (ascendant la première fois, descendant la seconde)-ton-saut de quarte.

¹¹ « L'air était plein d'encens et les prés de verdure » (V. Hugo cité par *Le Robert*).

formule ce parallélisme d'une manière dissymétrique plus élaborée, en rejetant vers l'ultime vers, après un enchevêtrement d'attributs et d'appositions au vers 19, l'énonciation des deux noms autour du seul titre *rex*. Cette construction du dernier quatrain met en abyme la stratégie globale de *retardement* du poème, qui n'aborde l'événement qu'il célèbre qu'après trois quatrains bucoliques généraux sur les bienfaits de la paix. Ce procédé fait écho au sujet même du texte : l'avènement d'une « sainte paix *longtemps attendue* » (vers 13) dont les acteurs ne sont dévoilés qu'*in extremis*, dans un vers qui s'apparente au procédé dramaturgique du *deus ex machina*.

En précisant la diction du texte, la musique vient à la fois clarifier son sens et amplifier sa rhétorique. L'effet spectaculaire du *cantus coronatus* répond d'abord au poids rhétorique que le poème accumule sur son dernier vers. Cet effet de figement hiératique du mouvement musical est une puissante métaphore du souhait d'éternité immuable exprimé par la fin du texte. Chacune avec ses moyens, poésie et musique accomplissent un seul et même geste, d'ordre et sans doute d'inspiration visuel(le) : elles *statufient*. La poésie *statufie* par sa rhétorique retardante, qui *fige* symétriquement les deux prénoms dans le dernier vers, significativement précédé du mot *eternus* ; le *cantus coronatus* est l'amplification sonore de ce geste qui fait du poème le *socle* du vers final¹². D'autres aspects de la symbiose entre le texte et la musique se révèlent dans des détails tels que l'insertion d'un silence entre les mots *rex* et *Sigismundus* (spécifié par les sources à la voix supérieure). Précédé d'un intense accord suspensif sous le mot *rex*, ce silence définit une ponctuation : « Eugène, et (le) roi... Sigismond ». Dans un vers où aucun détail ne peut avoir été laissé au hasard, pas plus que dans un protocole de rencontre diplomatique, ce décalage de la césure traditionnelle du décasyllabe crée une dissymétrie qui ne

¹² Si le *cantus coronatus* peut sembler une figuration plus puissante et plus immédiate de l'idée de figement que son équivalent poétique, c'est parce que notre appréhension de la musique recourt plus intuitivement à des métaphores spatio-temporelles telles que l'opposition entre *horizontalité* (le contrepoint, écoulement éminemment *temporel*) et *verticalité* (succession d'accords, d'autant plus *atemporelle* quand ses durées ne sont pas mesurées). Il est révélateur que le procédé du *cantus coronatus* ait été associé à l'énonciation (« statufiante ») d'un nom propre dès son apparition, aux mots « La mort Machaut » de la double ballade de François Andrieu et Eustache Deschamps sur la mort de Machaut (peut-être en référence aux accords de sa *Messe Notre-Dame* sous les noms « Jesu Christe » et « Ex Maria virgine »). Il fut souvent réutilisé ainsi, au début du refrain d'une ballade nommant un personnage (jusqu'aux ballades de Du Fay et Hugo de Lantins pour les Malatesta) ou un lieu (*Ach Vlaendre vrie* de Thomas Fabri). Cette localisation dans les ballades confirme la fonction « statufiante » commune des procédés de retardement et de *cantus coronatus*.

peut être anodine¹³. Cet ultime effet d'attente semble mimer un autre geste concret, celui d'un couronnement, probable contexte de la création de l'œuvre¹⁴. Sa mise en valeur du titre de *rex* et la nomination, après un instant de suspension, de son nouveau détenteur fait une parfaite *bande-son* pour le moment « tant attendu » où une couronne est déposée sur la tête d'un roi — point d'orgue (*corona*) d'une belle carrière politique. Mais replacé dans le contexte syntaxique du poème, ce silence apparaît aussi comme l'incarnation de la construction elliptique du zeugma, la mesure du temps nécessaire à la pensée pour rétablir le *sit eternus* sous-entendu. La possible double fonction de ce détail musical est à l'image de l'ensemble du *cantus coronatus*, qui conjugue une acclamation spectaculaire à une déclamation fine du texte, attentive non seulement à son sens, mais aussi à ses artifices formels. Un dernier point permettra de donner une idée de ce qui peut se jouer, un peu plus techniquement, dans le détail de la conduite musicale des voix.

L'enchevêtrement poétique de termes qu'autorise le latin (mot-à-mot, le dystique « qu'il soit nôtre ce pape éternel Eugène et roi Sigismond » laisse une relative marge d'interprétation) pourrait avoir son pendant musical dans la superposition d'éléments mélodiques symétriques et dissymétriques au sein du *cantus coronatus*. Si la duplication du motif de quatre notes du *motetus* correspond bien aux noms *Eugenius* et *Sigismundus* (cf. note 10, ci-dessus), la voix de ténor répète, elle aussi, un motif de quatre notes transposé (descentes conjointes de la voix inférieure de l'exemple 1 : Sol-Fa-Mi-Ré / Ré-Do-Sib-La), mais dont la première occurrence est décalée d'un accord — et donc d'une syllabe, de « Eu-ge-ni-us » à « -ge-ni-us et ». Ce décalage rend la duplication imperceptible à l'oreille car le texte, la césure usuelle du décasyllabe et le parcours harmonique de la musique conduisent naturellement les interprètes à marquer un temps entre

¹³ L'ensemble du poème marque la césure usuelle 4//6 (*Eugenius // et rex Sigismundus*) comme dans l'avant-dernier quatrain : 13. *O sancta pax, // diu expectata*, 14. *Mortalibus // tam dulcis, tam grata*, 15. *Sis eterna, // firma, sine fraude*, 16. *Fidem tecum // semper esse gaude*. Dans toute l'œuvre, la quatrième syllabe des vers correspond presque sans exception à une valeur musicale longue et / ou suivie d'un silence. Sur prosodie et musique à cette époque, voir Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 38-39 pour le décasyllabe français et son usage en latin.

¹⁴ Elle fut chantée soit lors de la réception de Sigismond à Rome le 21 mai 1433, soit lors de son couronnement le 31 mai suivant, hypothèse nettement privilégiée par la meilleure étude disponible : Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorythmische Motette*, Hambourg, Wagner, 1993, p. 289-293.

Eugenius et et rex. Néanmoins, la manière dont ce tétracorde descendant est ensuite « recalé » sur le nom *Sigismundus* et repris en parallèle par la voix supérieure laisse penser que sa première occurrence masquée ajoute délibérément une duplication décalée et significative au mélange de symétries et de dissymétries du passage.

Cette micro-analyse de la mise en musique d'un unique vers du début du XV^e siècle peut paraître vétilleuse à qui conçoit la relation du texte et de la musique à l'aune du madrigalisme et de l'opéra. Mais la profondeur de la double science rhétorique et musicale de clercs musiciens aussi érudits que Du Fay, probable auteur des textes d'une bonne partie de ses œuvres, dont ce motet, se mesure sans doute à ce genre de conjonctions musico-poétiques. Que l'agencement d'un passage tel que le dernier vers de *Supremum est* ait été perçu et ausculté de manière fine et attentive, au moins par les musiciens, est d'ailleurs attesté par la pratique de l'intertextualité. Le motet *O rex Fridrice* de Jean Brassart fut sans doute créé pour le couronnement de Frédéric III de Habsbourg en 1442, second successeur de Sigismond de Luxembourg au titre de roi des Romains. Ses références à *Supremum est mortalibus bonum* sont évidemment motivées par ce contexte commun, et par le fait que Brassart avait été collègue de Du Fay à la chapelle pontificale en 1431, deux ans avant la visite de Sigismond. L'exemple 2, ci-contre, confronte le début du motet de Brassart (ex. 2b) à deux extraits du motet de Du Fay (ex. 2a), en surmontant leurs correspondances de crochets horizontaux en pointillés numérotés de 1 à 3. Dans les cinq premières mesures de son motet, Brassart paraphrase l'incipit du motet de Du Fay (n° 1). Le *cantus coronatus* qu'il fait suivre (mesures 8-14) emprunte, lui, deux éléments marquants de la voix de *motetus* du *cantus coronatus* de Du Fay : le motif *et rex*, aussi bref que marquant à l'audition (n° 2) et l'enchaînement quarte-ton-quarte associé à *Sigismundus* (n° 3). Par ces allusions liminaires, le motet de Brassart inscrit son dédicataire dans une généalogie politico-musicale prestigieuse. Mais cette façon de concentrer, dans ses toutes premières mesures, un raccourci de l'ensemble du motet de Du Fay, en citant l'incipit et la fin, souligne aussi que le couronnement de Sigismond n'est ici évoqué que comme un point de départ. Ce duo introductif est aussi, en quelque sorte, la liquidation d'un héritage, une manière de « tourner la page »¹⁵.

¹⁵ Sur les liens de Brassart et Du Fay, voir L. Lütteken, *Guillaume Dufay, op. cit.*, p. 229 et p. 292-293 pour ce motet. Le choix par Brassart d'un ténor emprunté à la liturgie de l'Avent (*ibid.*, n. 112) confirme que son motet est avant tout, y compris dans son retour initial à un passé récent, l'exaltation de nouvelles *perspectives*.

Triplum
Faulx bourdon
Motetus

Su - pre - mum est...
Su - pre - mum est...
Su - pre - mum est... et - rex Si - gis - mun - dus.

Exemple 2a : Guillaume Du Fay, *Supremum est mortalibus bonum*.
Incipit (mes. 1-3) et voix de *motetus*, mes. 108-109 (*noema*)

[Triplum]
[Motetus]

O rex Fri - dri - ce
O rex Fri - dri - ce

Exemple 2b : Johannes Brassart, *O rex Fridrice*. Début (mes. 1-14)

Utilisé comme acclamation, le *cantus coronatus* représente la quintessence de la musique de circonstance, l'aboutissement de la fonction du musicien de cour et de sa capacité à magnifier et exalter la personne de son employeur. Cet effet musical saisissant vaudra pour tous les exemples d'amplification musicale de la déclamation d'un texte exaltant le prince, dont la musique accentue telle ou telle vertu à l'instar de l'image statufiée de la puissance et de la stabilité du pouvoir impérial forgée par Du Fay et reprise par Brassart. La mise en œuvre de ce procédé peut révéler une subtilité plus grande qu'il n'y paraît, dont on a illustré quelques aspects, mais il n'en demeure pas moins, dans le fond, un usage spectaculaire et immédiat de la symbiose texte-musique, étroitement associé à des gestes cérémoniels marquants de la vie politique. Ainsi se dessine bel et bien une certaine image du prince « au miroir de la musique politique de son temps ». Mais, du fait des distinctions évoquées en introduction entre les types de discours littéraires oratoires, d'une part, et spéculatifs, de l'autre, cette musique n'est pas politique au sens où l'on parle de littérature politique. Le type d'usage de la musique auquel le *cantus coronatus* peut servir d'emblème est du domaine (de l'action) politique et non (de la réflexion ou de l'enseignement) méta-politique.

Pourtant, comme on a pu le noter dans l'extrait des *Échecs Amoureux* cité ci-dessus, si « musique vault et prouffitte a la vie pollitique », ce poème rappelle aussi (et longuement) qu'après sa fonction récréative première, « musique vault secondement / pour

employer l'entendement / en belle speculation »¹⁶. Cet aspect important de la conception médiévale de la musique que le poème qualifie de « musique intellectuelle » est la science des proportions numériques des intervalles dont la découverte était attribuée à Pythagore¹⁷. Comprise comme l'expression ultime des rapports de proportions qui gouvernent l'univers, cette science faisait de la musique un important outil d'appréhension et de compréhension de phénomènes très divers. Certains auteurs développeront ainsi, surtout au XVI^e siècle, la métaphore de l'harmonie musicale en relation avec l'harmonie du corps politique. A la fin du Moyen Âge, ces conceptions ne trouvent guère d'échos directs et le poète des *Échecs amoureux*, préoccupé de questions médicales, n'y fait pas la moindre allusion. Néanmoins, la forte composante intellectuelle ou spéculative de l'approche médiévale de la musique invite à se demander si des points de contact, fussent-ils indirects, peuvent se trouver entre la pensée politique et le répertoire musical savant dont l'arrière-plan, même lointain, est un des principes explicatifs de la nature.

De la théorie politique en musique : les années 1315-1360

Tout au long de son histoire, la musique politique a eu pour principal objet d'amplifier des poèmes célébrant, exaltant, parfois dénonçant un pouvoir spécifique. Dans ce domaine, le XIV^e siècle a produit un document politico-musical exceptionnel : une copie du *Roman de Fauvel* agrémentée vers 1315-1320 d'images et d'insertions musicales, un des plus fascinants exemples d'intrusion de la musique dans des débats politiques brûlants. Cet ouvrage s'inscrit dans la tradition du poème politique de circonstance fondé sur la louange et — en l'occurrence, surtout — l'invective. Mais il marque aussi l'apparition dans le répertoire musical de textes apparentés à l'enseignement des miroirs du prince. Ce contenu plus abstrait que l'exaltation ou la dénonciation d'un pouvoir ou d'un événement

¹⁶ H. Abert, « Die Musikästhetik der *Echecs amoureux* », *op. cit.*, p. 889.

¹⁷ Dans le *quadrivium*, l'expérience acoustique du monocorde démontrait la relation directe entre la hauteur du son produit par une corde en vibration et la longueur de la portion de corde mise en vibration (la mise en vibration de la moitié d'une corde fait entendre l'octave du son produit par la vibration de la corde entière). Son importance est moins acoustique que mathématique, car elle est le principal cadre conceptuel dont dispose l'arithmétique médiévale pour définir des valeurs autres que les quantités discrètes, en l'occurrence des rapports (1/2 pour l'octave, 2/3 pour la quinte, 3/4 la quarte, etc.) ou, pour prendre un terme anachronique, des fractions.

particuliers apparaît clairement dans l'accumulation de préceptes qui caractérise la poésie gnomique de ce texte ¹⁸ :

Servant regem misericordia Et veritas necnon clemencia. Judicii rex sedens solio Malum tollit aspectu proprio.	<i>Elles préservent le roi, la miséricorde Et la vérité, ainsi que la clémence. Un roi siégeant sur le trône de justice Écarte le mal par sa seule apparition.</i>
Rex sapiens dissipat impios, Insiapiens erigit inscios. Impietas regis si tollatur Justicia thronus roboratur.	<i>Un roi sage écarte les impies, Insensé, il promeut les ignorants. Si l'impiété du roi est écartée Par la justice, le trône est renforcé.</i>
Judicium causam determinat Justitia falsum eliminat. Mendacia rex qui libens audit Omnes servos impios exaudit.	<i>Le jugement détermine la cause, La justice élimine la fausseté. Un roi qui écoute volontiers des mensonges Prête attention à tous les serviteurs impies.</i>
Clemencia regis laudabilis, Severitas ejus terribilis. Bona terra cujus rex nobilis; Sed vetere, si sit puerilis.	<i>La clémence du roi est louable, Sa sévérité est terrible. Heureux le pays dont le roi est noble, Mais malheur à lui, s'il est infantile !</i>
Melior est pauper et sapiens Atque puer quam rex insapiens. Rex hodie est et cras moritur Juste vivat et sancte igitur.	<i>Mieux vaut être pauvre et sage, Et enfant, plutôt que roi insensé. Il est roi aujourd'hui, et demain il sera mort, Qu'il vive en juste, et il sera saint.</i>

Les œuvres musicales du XIV^e siècle dans lesquelles figure ce type de texte au propos politique très général ont une particularité : la polytextualité. Elles relèvent du genre du motet, dont une caractéristique centrale jusqu'au XV^e siècle consiste à superposer trois textes différents aux trois voix constitutives du genre ¹⁹. Dans le *Roman de Fauvel*, le texte *Servant regem* est superposé à un poème adressé au roi Philippe V, sans doute à l'occasion de son couronnement, qui invite cet « illustre roi des Français, remarquable dès le jeune âge » à s'appuyer sur « le conseil des hommes honnêtes » et sur l'exemple de « son ancêtre vivant dans la sainteté » pour se

¹⁸ Voix supérieure du motet *Servant regem / O Philippe / Rex regum* du *Roman de Fauvel*, édité dans *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* (ci-après *PMFC*), vol. I, éd. Leo Schrade, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1956, p. 29-31.

¹⁹ Ces voix de *triplum*, *motetus* et *tenor* superposent deux poèmes originaux aux deux voix supérieures (souvent plus long au *triplum* qu'au *motetus*) et, à la voix inférieure (*tenor*), une citation du texte et de la mélodie d'un bref extrait de plain chant. Certains motets comprennent une quatrième voix, sans texte et à la fonction principalement musicale, le *contratenor* qui, comme son nom l'indique, contrepoincte le *tenor*.

hâter, comme il l'a promis, de débarrasser la France du « clan des païens ²⁰ ». Cette combinaison d'un texte de circonstance et d'un poème didactique est reprise dans un motet ultérieur, dont le *triplum*, une obscure admonition apparemment adressée à Philippe VI, est accompagné d'un véritable *vademecum* du prince sage, sans doute à l'intention du dauphin Jean, duc de Normandie, futur Jean le Bon ²¹ :

O bone dux indolis optime	<i>Ô, bon duc Jean, au naturel parfait,</i>
Motus primos, Johannes, reprime	<i>Réprime les premiers emportements</i>
Tirannidis sorde ne sordeas.	<i>Pour que la fange de la tyrannie ne te souille pas.</i>
Rex nature regnare studeas.	<i>Roi, aspire à régner par la nature ²²</i>
Deum cole, Deum inherita	<i>Honore Dieu, reste lui fidèle.</i>
Ecclesia pro matre milita.	<i>Milite pour notre mère l'Église.</i>
Meliora pluraque no[s]cere	<i>Instruis-toi beaucoup et le mieux possible,</i>
Nobilibus sensibus nitere.	<i>Brille par des sentiments nobles,</i>
Rei cura precedat publice	<i>Fais du bien public ta priorité,</i>
Hunc modeste proprium respice	<i>Cela [?] particulièrement, avec mesure, respecte-le.</i>
Pupillulo, vidue, pauperi	<i>A l'orphelin, à la veuve, au pauvre,</i>
Querentibus tribunal aperi.	<i>Qui demandent justice, ouvre ton tribunal.</i>
Non te rodat ambro vel histrio	<i>Ne laisse pas le jaloux [?] ou l'histriion médire de toi</i>
Nec acerba cives exactio	<i>Ni les citoyens de la dureté de l'impôt.</i>
Militibus solve stipendia	<i>Paie la solde de tes soldats</i>
Ne predones fiant inopia.	<i>Pour que le dénuement ne les pousse pas à piller.</i>
Pede calca quodcumque terreum	<i>Méprise tous les biens terrestres :</i>
Aurum, gemmam, murem, ostreum.	<i>Or, pierre précieuse, pourpre, perle.</i>
Bonum pacis quere summopere	<i>Cherche le bien de la paix avec le plus grand soin.</i>
Fede [sic] rare set sano federe	<i>Par une loyauté rare mais avec un sage traité,</i>
Tandem terras eripe sanguine	<i>Enfin, arrache tes terres baignées d'un sang</i>
Diro lotas a falso munere,	<i>Funeste à l'imposture d'un faux don.</i>
Testamentum cura persolvere	<i>Accomplis ce que tu as promis</i>
Donec vivis, et felix morere.	<i>pendant que tu vis, et meurs heureux.</i>

Deux raisons peuvent expliquer l'apparition de textes politiques abstraits dans des œuvres musicales du XIV^e siècle. D'abord, les motets qui illustrent ce phénomène appartiennent à une période non seulement marquée par des troubles politiques intensément débattus

²⁰ Enguerran de Marigny et son entourage. Dans le manuscrit BnF, f. fr. 146, le *triplum* « Servant regem » et le ténor « Rex regum » sont copiés, f. 10v, juste après un motet pour le couronnement de Louis X (*Se cuers joians / Rex beatus / Ave*), et le *motetus* « O Philippe » dans la colonne de droite du f. 11, au centre duquel se trouve la miniature de Fauvel trônant évoquée dans le présent volume par Elisabeth Lalou.

²¹ Voix de *motetus* du motet anonyme *O Philippe / O bone dux / Solus tenor*, dans *PMFC*, vol. V, éd. Frank L. Harrison, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1965, p. 1-6. Deux passages problématiques du texte (pronom masculin *hunc* du vers 10 et sens du mot *ambro* du vers 13) sont indiqués par des [?] dans la traduction.

²² Ou « Roi par nature, apprend à régner par l'étude » ?

mais pendant laquelle les musiciens savants furent sans doute le plus étroitement intégrés aux rouages centraux de l'État alors en plein essor, comme le montre le cas de Philippe de Vitry. Ensuite, il n'est pas indifférent que ces textes n'aient jamais été l'unique matériau littéraire des œuvres dans lesquelles ils apparurent. Inscrits dans la pratique polytextuelle des motets des XIII^e et XIV^e siècles, leur combinaison avec des poèmes de circonstance (célébration d'un couronnement ou admonestation) peut être comparée à la relation entre une fable et sa morale, à la (considérable) différence près que la superposition musicale des textes autorise, en somme, l'énonciation simultanée d'un « récit », au sens très large, et de ses enseignements, en l'occurrence d'une célébration ou d'une critique, d'une part, et de ses fondements ou leçons conceptuels, d'autre part. Les motets qui attestent de la mise en musique de préceptes de théorie politique n'échappent donc pas complètement au cadre circonstanciel ou événementiel de la musique politique. Cela dit, si ces œuvres ne peuvent être assimilées à la mise en musique *per se* d'une théorie politique, s'ils ne sont pas l'improbable version musicale du *Régime des Princes* qu'on imaginait en introduction, il reste à s'interroger sur la manière dont ils mettent en œuvre leur si rare confrontation de musique et de pensée théorique. Ces œuvres posent une question : existe-t-il de la musique qui pense la politique, qui produit sur la politique un discours propre qui ne soit pas seulement « rehaussement » d'un poème célébrant un événement politique ? Pour se demander si la mise en musique d'un texte méta-politique contribue à son élaboration conceptuelle, et pas seulement à sa rhétorique, il faut entrer dans le détail d'une de ces œuvres.

Le motet 22 de Guillaume de Machaut

C'est à la fin des années 1350 que Guillaume de Machaut composa ses trois principales œuvres musicales à caractère politique. Ces trois derniers motets (n° 21, 22 et 23) font allusion aux événements déterminants pour le royaume de France qui se jouèrent à l'hiver 1359-1360, à l'époque du siège de Reims par Édouard III²³. Dans le

²³ Voir Ann W. Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims. Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, chapitre 7 (« Machaut's late motets and the Hundred Years War in Reims »), p. 206-215 pour le motet 22. Discographie : *Machaut : Motets. Music from the Ivrea Codex*, The Clerks' Group, E. Wickham, 1998 (Signum) ; *Machaut : Les motets*, Ensemble Musica Nova, 2002 (Zig-Zag Territoires ; avec texte et traduction des vingt-trois motets) ; *Machaut :*

motet 22, Machaut met face à face le prince et son royaume. Ses trois textes posent le problème de la volonté politique et de l'action militaire. Celui du *triplum* est un tissu de jeux de mot autour de la racine dux / ducere, en cinq quatrains d'octosyllabes :

1	Tu qui gregem tuum ducis	<i>Toi qui guides ton troupeau</i>
2	Opera fac veri ducis	<i>Fais œuvre de véritable guide,</i>
3	Nam ducere et non duci	<i>Car guider et non être guidé</i>
4	Hoc competit vero duci.	<i>Tel est le rôle d'un vrai guide.</i>
5	Dux prudentium consilio	<i>Un guide, avec le conseil des sages,</i>
6	Ducat nec sit in octio	<i>Doit guider et ne pas rester inactif ;</i>
7	Debetque dux ante ire	<i>Et le guide doit marcher devant,</i>
8	Ductus autem obedire	<i>Celui qui est guidé doit le suivre ;</i>
9	Sed si ductor nescit iter	<i>Mais si le guide ignore le chemin,</i>
10	Ambo pereunt leviter	<i>Tous deux sont vite perdus ;</i>
11	Nam ambulat absque luce	<i>Car il marche sans lumière</i>
12	Qui ducitur ceco duce	<i>Celui qui est mené par un guide aveugle.</i>
13	Sed qui habet verum ducem	<i>Mais celui qui a un guide véritable</i>
14	Omnia hora habet lucem	<i>A toute heure est éclairé,</i>
15	Et ille bene ducitur	<i>Et il est bien guidé</i>
16	Qui a nullo seducitur	<i>Celui que nul ne détourne ;</i>
17	Unde qui ducum ductor es	<i>Ainsi, toi, qui es guide des guides,</i>
18	Contere nunc seductores	<i>Ecrase donc les corrupteurs</i>
19	Et taliter nos deducas	<i>Et guide-nous de telle façon</i>
20	Ut ad pacem nos perducas.	<i>Qu'à la paix tu nous fasses parvenir.</i>

Le destinataire de cette leçon de virtuosité lexicale n'est pas désigné mais à ce moment critique de la guerre de Cent ans où le roi d'Angleterre retient le roi de France prisonnier à Londres et conduit son armée devant Reims pour y être couronné, le dauphin Charles, duc de Normandie, est de loin le candidat le plus probable, comme le dauphin Jean, son père, dans le motet *O Philippe* cité ci-dessus²⁴. Les deux premiers quatrains du *triplum* posent leur définition redondante du « vrai guide » (celui qui guide) et les deux suivants exposent les conséquences de la compétence ou de l'incompétence du guide. Le retournement qu'amorce le quatrième quatrain avec l'évocation d'un guide capable d'éclairer le chemin débouche sur l'apostrophe au

Motets, Hilliard Ensemble, 2002 (ECM). Édition musicale : *PMFC*, vol. III, éd. Leo Schrade, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1956.

²⁴ A. Robertson, *Guillaume de Machaut, op. cit.*, p. 209-210, défend l'idée que l'archevêque de Reims Jean de Craon, directement engagé dans la défense de la ville au moment du siège, correspond mieux à l'image pastorale (le troupeau) du vers 1.

« guide des guides » dans le quatrain final, qui appelle à l'action en revenant au « tu » initial et à l'impératif. Le texte du *motetus* accentue ce mouvement global, en concluant sa description de la situation calamiteuse d'un royaume divisé par un dernier tercet plein d'espoir. Ce n'est pas à un prince mais au bien public personnifié que s'adressent ces sizains alternant deux octosyllabes et un tétrasyllabe :

1	Plange regni respublica	a	<i>Pleure, bien public du royaume !</i>
2	Tua gens ut scismatica	a	<i>Ton peuple, par sa désunion,</i>
3	Desolatur	b	<i>Est ravagé,</i>
4	Nam pars ejus est iniqua	a	<i>Car l'une de ses parties est inique</i>
5	Et altera sophistica	a	<i>Et l'autre dans le mensonge,</i>
6	Reputatur.	b	<i>Dit-on.</i>
7	De te modo non curatur	b	<i>De toi on n'a nul souci</i>
8	Inimicis locus datur	b	<i>A tes ennemis on donne la place</i>
9	Fraudulenter	c	<i>Par la fraude ;</i>
10	Tui status deturpatur	b	<i>Ton état est défiguré</i>
11	Sua virtus augmentatur	b	<i>Leur force est désormais augmentée</i>
12	Nunc patenter.	c	<i>Au grand jour.</i>
13	Te rexerunt imprudenter	c	<i>Ils t'ont mené imprudemment</i>
14	Licet forte innocenter	c	<i>Quoique peut-être innocemment,</i>
15	Tui cari.	d	<i>Tes proches.</i>
16	Sed amodo congaudenter	c	<i>Mais à présent, joyeusement</i>
17	Te facient et potenter	c	<i>Qu'ils te fassent, et puissamment,</i>
18	Deo dante dominari.	d	<i>Dominer, avec l'aide de Dieu.</i>

Le ténor résume, à l'impératif, le propos des textes : « Apprehende arma et scutum et exurge ! » (Prends les armes et le bouclier et lève-toi !) Il emprunte son texte et sa mélodie à un répons pour la liturgie du Commun des martyrs :

Posuit coronam capiti meo et	<i>Il a posé la couronne sur ma tête et m'a</i>
circumdedit me vestimento salutis, ad	<i>habillé des vêtements du salut pour</i>
expugnandas gentes et omnes inimicos.	<i>combattre les nations et tous les ennemis.</i>
V. Judica, Domine, nocentes me,	<i>V. Seigneur, juge ceux qui m'accusent,</i>
expugna impugnantes me ; apprehende	<i>abats ceux qui me combattent ; saisis les</i>
arma et scutum et exurge in adiutorium	<i>armes et le bouclier et lève-toi pour me</i>
mihi. (ps. 35)	<i>secourir!</i>

Le fragment de plain-chant cité par le ténor est une référence à l'ensemble de cette pièce et, au delà, à tout le psaume 35 dont l'ouverture sert de verset au répons, un des textes les plus véhéments du psautier, aux multiples résonnances possibles avec le contexte immédiat du motet. Sur ce ténor, les deux poèmes de Machaut

apostrophent, à l'impératif, un interlocuteur désigné par le pronom *tu*, duc dans le *triplum*, personnification du bien public dans le *motetus*. Ces textes reposent en grande partie sur des oppositions entre l'état (substantif) et l'action (verbe) et entre des formes verbales passives et actives. Les rimes du premier quatrain du *triplum* opposent ainsi des formes assonantes du verbe *duco* (v. 1 & 3) et du substantif *dux* (v. 2 & 4), tandis que le vers 3 définit le bon prince par l'opposition *ducere* / *duci*. Dans le *motetus*, l'utilisation de formes verbales exclusivement passives jusqu'au troisième sizain, symbole d'un royaume soumis et démuné, est soulignée par leur position à la rime b. Le troisième sizain amorce le retournement final avec l'apparition du verbe actif *rexerunt*, qui conduit, dans l'ultime tercet introduit par « mais à présent », à un dernier verbe qui n'est sans doute pas par hasard une forme passive avec sens actif (déponent *dominari*). Le statut particulier de ce mot est confirmé par le fait qu'il forme un vers de huit syllabes en lieu et place du tétrasyllabe attendu.

Cette rapide présentation des textes de Machaut met en avant quelques-uns des éléments qu'ils partagent, mais c'est dans la musique que se construit leur relation. Comme tous les motets de son temps, celui-ci s'organise selon le principe de l'isorythmie, qui définit la structure répétitive du ténor. C'est dans la combinaison de cette (infra-)structure avec la déclamation musicale des poèmes des voix supérieures que Machaut livre sa lecture de ses propres textes ²⁵.

Le ténor isorythmique et la structure musicale

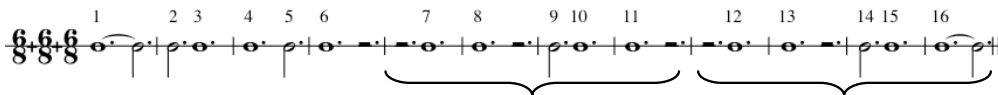
Un ténor isorythmique est la combinaison de deux périodicités distinctes correspondant aux deux paramètres fondamentaux de la musique : les hauteurs et le rythme. Il répète, d'une part, une période rythmique (une série de valeurs rythmiques entrecoupées de silences, appelée *talea*) et, d'autre part, une période mélodique (la *color*, presque toujours extraite d'une pièce de plain-chant). Le motet 22 de Machaut combine une *color* de vingt-quatre notes (exemple 3a) à une *talea* de seize valeurs rythmiques ²⁶ (exemple 3b).

²⁵ La structure isorythmique de *Supremum est mortalibus bonum* était hors du propos de l'analyse présentée ci-dessus, mais son dystique final présente l'autre particularité de se trouver après la fin du cycle de répétitions du ténor. On pourra réfléchir aux implications de ce choix en lisant les remarques qui suivent sur le motet de Machaut.

²⁶ N.B. : valeurs rythmiques « chantables », i.e. sans compter les silences, qui n'en font pas moins partie de la *talea*.

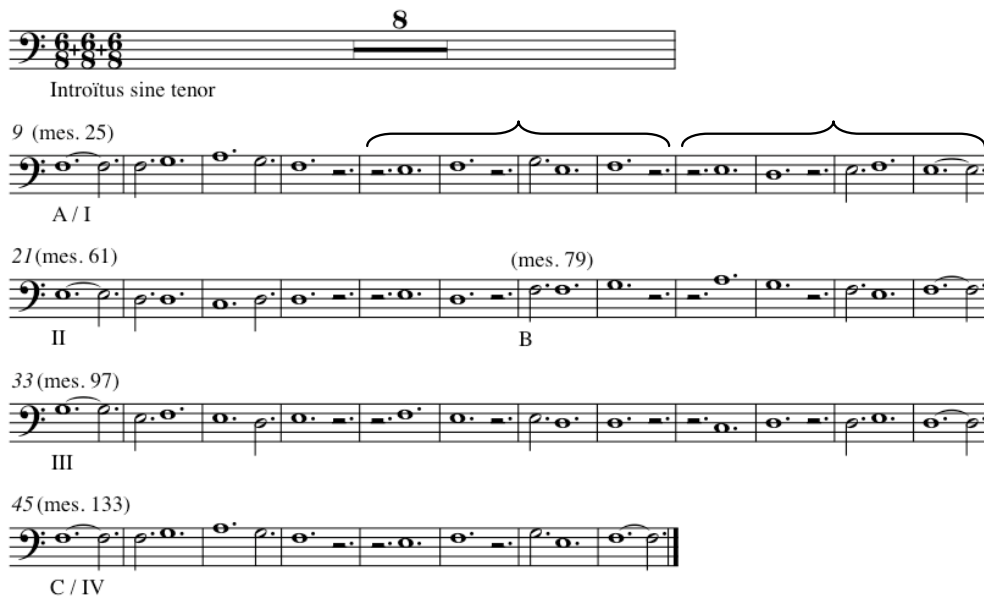


Exemple 3a : la période mélodique (*color*) du ténor du motet 22 de Machaut



Exemple 3b : la période rythmique (*talea*) du ténor du motet 22 de Machaut

De la combinaison de ces deux périodes composées d'un nombre différent d'unités découle, à un niveau supérieur, une troisième périodicité, mélodico-rythmique : pour qu'un cycle mélodico-rythmique revienne à son point de départ, accomplisse sa révolution au sens astronomique, la *color* devra être énoncée deux fois (2x24 notes = 48) et la *talea* trois (3x16 valeurs rythmiques = 48). Au cœur du motet 22 se trouve un énoncé intégral de cette longue séquence de quarante-huit notes, précédé de huit mesures d'introduction et suivi de huit mesures supplémentaires qui forment un pendant à l'introduction, destiné à clore un plan symétrique. L'exemple 4 présente tout ce ténor construit par la combinaison des *talea* et *color* de l'exemple 3 :



Exemple 4 : ténor du motet 22 de Machaut ²⁷

²⁷ Les mesures de cet exemple correspondent à l'unité de base du ténor, la longue (L ci-après). Cette valeur rythmique lente équivaut à trois mesures des voix supérieures, mesurées en brèves (L = 3 B ; l'introduction dure donc 24 mesures [8x3] de ces

Cette structure globale comporte deux occurrences complètes de la *color*, qui occupent les lignes 2 à 4 (indiquées par les lettres A et B), plus une occurrence tronquée qui débute à la lettre C (ligne 5, qui ne comporte que les onze premières notes de la *color*). La *talea* (dont les occurrences sont indiquées par les chiffres I à IV en début de lignes) est répétée trois fois intégralement et une fois incomplète (dernière ligne). Ainsi, la première ligne correspond à l'introduction (huit mesures de duo des voix supérieures, sans ténor), les lignes 2 à 4 au déroulement complet du cycle mélodico-rythmique (deux *colores* pour trois *taleae*) et la dernière au début d'un nouveau cycle, interrompu par la fin du motet. Logiquement, cette dernière ligne, dont on voit, graphiquement, qu'elle est le pendant formel de l'introduction, répète les huit premières mesures de la ligne 2.

Avec le renfort de la voix de *contratenor* qui la complète, la structure périodique du ténor est la fondation de l'œuvre. Sur cette base grave et lente, les deux voix supérieures déroulent un discours musical plus volubile et plus libre en apparence, mais qui est également rythmé par la récurrence régulière d'éléments périodiques, nettement perceptibles dès la première audition de l'œuvre. Le plus évident d'entre eux est un passage solo de la voix de *triplum*, qui déclame un vers entier alors que le *motetus* se tait et que les deux voix graves tiennent une note longue. L'exemple 5 en présente les trois occurrences :

Transition I, mes. 59

Dux pru - den - ti - um con - si - li - o.

Transition II, mes. 95.

Am - - - bo per - e - unt le - vi - ter.

Transition III, mes. 131.

Et il - le be - ne - di - ci - tur

Exemple 5 : Les trois transitions en solo de la voix de *triplum* du motet 22 de Machaut (entre les *taleae* I-II, II-III et III-IV)

parties supérieures, la *talea* 36 mesures [3x12] etc.). Dans l'exemple 4, les numéros de mesure des voix supérieures figurent entre parenthèses.

Ces trois phrases isolées correspondent à trois vers sans caractéristique marquante ni place prééminente dans le poème. Rien ne justifie, au plan poétique, une mise en musique si particulière. Leur fonction est en fait avant tout formelle, ancrée sur la structure du ténor et, plus précisément, sur la dernière mesure de chaque *talea* (fin des lignes 2 à 4 de l'exemple 4). Autrement dit, ces trois solos sont des transitions signalant les énoncés successifs de la période rythmique du ténor. Les signaux récurrents de ce genre sont l'affleurement de la structure de l'œuvre à la surface de la musique.

D'autres récurrences rythment les voix supérieures, dont les plus marquantes sont les deux passages de hoquet²⁸ qui interviennent dans chaque *talea*. Ces diverses répétitions indiquent combien la musique des voix supérieures est conditionnée par la périodicité du ténor. Au total, l'œuvre se compose de cinq parties correspondant aux répétitions de la *talea* du ténor. Le tableau de la page suivante résume cette organisation en représentant, du haut vers le bas, le déroulement temporel du motet. À droite des deux textes dont l'alignement syllabique reproduit approximativement la déclamation, la colonne « Isorythmie » représente les périodes du ténor (répétitions de la *color* indiquée par les lettres à gauche, de la *talea* par les chiffres romains à droite), ainsi que la séquence d'éléments musicaux récurrents aux voix supérieures, concentrée à la fin de chaque *talea* : un hoquet, une courte imitation, un second hoquet et la phrase de transition du *triplum*. Entre les deux textes, le tableau propose dans la colonne « Forme » une version simplifiée de cette périodicité, qui montre que chaque *talea* ou partie de l'œuvre, se subdivise de façon régulière en trois sous-sections récurrentes d'une durée de quatre longues (L). Cette périodicité fondamentale repose sur l'alternance de trois éléments :

- « a » (quatre premières L de chaque *talea*) : passage relativement libre aux voix supérieures, caractérisé par une déclamation syllabique au débit rapide.

- « b » et « b' » (L 5-8 et 9-12 de chaque *talea*) : périodes organisées autour d'une vocalise en hoquet, dont la parenté repose sur une duplication rythmique interne de la *talea* du ténor (indiquée par des accolades horizontales dans les ex. 3b et 5²⁹).

²⁸ Technique de composition qui consiste à entrecouper les voix de brefs silences, de telle sorte que l'une se tait lorsque l'autre chante une note, et vice versa.

²⁹ Dans l'ex. 3b : valeurs rythmiques n° 12 à 16 identiques aux n° 7 à 11. Dans l'ex. 5 : le rythme des quatre dernières mesures de la ligne 2 est une reprise de celui des quatre mesures précédentes (ceci vaut pour les lignes 3 et 4).

Triplum	Forme	Motetus	Isorythmie Tenor Colores / Taleae	Cadences
	4L	Plange reg-	Introitus	
Tu	4L	-ni respublica		
qui gregem tuum ducis	a 4L	Tua gens ut	A (18L) I (12L)	Fa
Opera fac veri ducis		scismatica		Fa
Nam ducere	b 4L	Desolatur		sol
et non duci		Nam pars ejus est iniqua	Hoquet 1	Fa
Hoc competit vero	b' 4L	Et altera sophistica	Imitation (a)	ré
duci.		Reputatur.	Hoquet 2	Mi
Dux prudentium consilio			Transition	<i>6te desc.</i>
Ducat nec sit in octio	a 4L	De te modo non	II (12L)	Mi Do
Debetque dux ante ire		curatur		sol Ré
Ductus autem	b 4L	Inimicis locus datur		Do
obedire		Fraudulen-	B (18L) Hoquet 1	
Sed si ductor	b' 4L	-ter	Imitation (b)	Ré
nescit iter		Tui status deturpatur	Hoquet 2	
Ambo pereunt leviter			Transition	<i>6te desc.</i>
Nam ambulat absque luce	a 4L	Sua virtus	III (12L)	Do mi
Qui ducetur ceco duce		augmentatur		Mi
Sed qui habet	b 4L	Nunc patenter		Fa
verum ducem		Te rexerunt imprudenter	Hoquet 1	(ré)
Omnia hora	b' 4L	Licet forte	Imitation (a)	
habet		innocenter	Hoquet 2	Ré
lucem		Tui cari.		
Et ille bene dicitur			Transition	<i>3ce asc.</i>
Qui a nullo seducitur	a 4L	Sed amodo	C: 8L IV: 8L	Fa
Unde qui ducum ductor es		congaudenter		
Contere nunc seductores	b 4L	Te facient		Fa
Et taliter nos deducas				sol
Ut ad pacem		et potenter	Hoquet 1	
nos perducas.		Deo dante dominari.		Fa

Le principe de l'isorythmie (et le tableau qui tente d'en présenter la mise en œuvre) peut paraître complexe et artificiel. Pourtant, le phénomène de la périodicité est tout sauf étranger à la musique et à la poésie. En un certain sens, il est précisément ce qui distingue la poésie de la prose : le retour du mètre, du vers, de la rime, de la strophe, du refrain, de l'allitération, etc. Mais alors que le chant lyrique, celui, par exemple, de la monodie courtoise, tend à faire coïncider la périodicité de la mélodie et du vers, le tableau ci-dessus illustre le travail de dissociation des périodicités musicale et poétique qui caractérise la plupart des motets des XIII^e et XIV^e siècles. Ici, la forme poétique des textes, dont les strophes sont indiquées par les divisions horizontales dans les deux colonnes de texte, ne correspond à presque aucune

division importante de la structure musicale. Sous la plume du plus grand musicien-poète français, cette dissonance invite surtout à creuser la question.

Formes et significations

L'organisation périodique de la musique inscrit les textes dans un carcan qui semble aussi indifférent à leur forme qu'à leur sens. Ainsi, l'organisation musicale du *triplum* consiste à première vue en une répartition mécanique des vingt vers du poème en quatre sections égales, refonte systématique de cinq quatrains en quatre cinquains : v. 1-5, introduction-*talea* I ; v. 6-10, *talea* II ; v. 11-15, *talea* III ; v. 16-20, *talea* IV. Mais cette désarticulation du poème, plaqué sur la structure isorythmique avec un bel esprit de système, est en fait soigneusement réajustée par l'écriture musicale, au point de faire apparaître une nouvelle forme du texte. Pour ce faire, Machaut joue des trois vers de transition déjà évoqués³⁰. Dans le poème, les vers chantés lors des transitions 1 et 2 ont un statut bien différent : le vers 5 (transition 1) ouvre une phrase et une strophe, tandis que le vers 10 (transition 2) est la conclusion d'une idée³¹. Tout en conservant à ces deux transitions leur fonction structurelle, leur rythme et leur profil mélodique, Machaut met en musique leur différence : à l'inverse de la transition 1 qui s'enchaîne fluidement à la suite, la transition 2 s'inscrit dans un mouvement cadentiel. La cadence en do auquel elle aboutit peut même apparaître comme le sommet *négatif* de l'œuvre : constat désespérant d'un « état défiguré » et d'un guide lui-même égaré. Cette mise en musique contrastée des vers de transition 1 et 2 a pour conséquence formelle de les agréger au quatrain qu'ils encadrent, et d'inscrire dans une seule continuité musicale la séquence des six vers 5-10, formant un sizain cohérent au plan poétique.

Par un procédé similaire, la transition 3, qui lance la dernière section de l'œuvre, forme avec les cinq vers qui suivent (*talea* IV) un sizain final autonome, qui achève de métamorphoser le poème initial de cinq quatrains en une forme nouvelle de quatre quatrains et sizains alternés. Cette nouvelle forme du *triplum* ajusté sur la structure isorythmique (indiquée par les accolades à gauche du tableau) est poétiquement cohérente : quatrain initial v. 1-4, introduction et *talea* I ; sizain central v. 5-10, *talea* II ; quatrain central v. 11-14, *talea* III ;

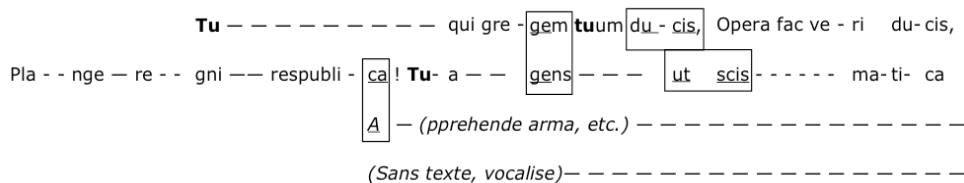
³⁰ Ex. 5. Dans le tableau, ces vers sont en gras, caractère utilisé pour indiquer tous les fragments de texte chantés « en dehors », i.e. sans syllabe « parasite » aux autres voix.

³¹ Proposition principale (apodose) de la subordonnée conditionnelle (protase) du v. 9.

sizain final v. 15-20, *talea* IV. Que ce remodelage soit délibéré et significatif est d'autant plus probable que le « nouveau » quatrain central qu'il dessine (v. 11-14) se distingue par l'unité formelle de ses mots-rimes en chiasme (lucem / ducem / duce / luce) et son opposition parfaitement équilibrée entre le guide aveugle et le guide véritable. Moyennant un « jeu d'écriture » musicale de ses trois transitions, les faisant basculer tantôt vers ce qui précède, tantôt vers ce qui vient, Machaut dévoile une forme masquée de son propre poème.

Cette dialectique de la structure musicale et du texte s'exprime à des échelles plus réduites. Ainsi, la duplication des hoquets à la fin de chaque section est mise à profit pour souligner des oppositions ou des parallèles poétiques de natures diverses. Dans la première section, le *triplum* énonce dans les deux hoquets une opposition emblématique de son discours : *non duci* (hoquet 1) et *duci* (hoquet 2). Au même moment, le *motetus* évoque la division du royaume : « Nam pars ejus est iniqua » (hoquet 1) « et altera... » (imitation) « ...sophistica » (hoquet 2). Le redoublement des hoquets est réexploité dans la troisième partie, sur les paires de mots : *lucem / ducem* du *triplum* et *imprudenter / innocenter* du *motetus*. Le style de hoquet n'est pas utilisé ici pour « illustrer » telle ou telle idée, mais comme un élément de forme reconnaissable dont le redoublement permet de souligner toute construction poétique binaire.

Les difficultés qu'il y a à attacher un sens univoque aux procédés musicaux de Machaut peuvent être illustrées par un dernier procédé caractéristique du genre du motet, d'une échelle encore plus réduite : la polyphonie phonétique. On en trouve un exemple intrigant au début du tutti du motet 22. Après le duo introductif, les voix supérieures font se succéder à un intervalle de temps très bref les deux syllabes *u-cis / ut-scis* appartenant à des mots sans aucun autre lien apparent que ce fugace effet d'écho (cf. exemple 6) :



Exemple 6 : correspondances phonétiques au début du motet 22 de Machaut
(mes. 1-34)

De tels détails laissent perplexes. Pour contourner la difficulté, on peut inverser le raisonnement en se demandant quels aspects du texte

sont susceptibles d'être inscrits dans la musique. Dans le motet 22, le concept de « dux » vient aussitôt à l'esprit. Le couple *dux-comes*, courant en logique, en dialectique ou en arithmétique, fut utilisé en musique pour désigner les voix d'un contrepoint strict, fugué ou en canon, dans lequel une première voix (le *dux*) « guide » celle qui l'imité (le *comes*). Dans le motet 22, l'omniprésence du *dux* et la problématique du « guide qui doit guider » peuvent être reliées aux imitations insérées entre les hoquets, voire aux hoquets eux-mêmes, qui sont un effet de « poursuite ». Plus intéressant, le très fugace exemple d'imitation phonétique cité à l'instant est peut-être une des apparitions les plus claires de cette métaphore *dux-comes*. Du mot *ducis*, « tu guides », il fait entendre en écho les syllabes « ut scis » qui, prises isolément, signifient « comme tu sais ». Lire cet effet comme une allusion malicieuse à l'esprit tautologique de la définition du guide qui, *comme chacun sait*, doit « guider et non être guidé », est aussi séduisant qu'indémontrable.

Si l'interprétation de bien des aspects du motet 22 reste indécidable, comme dans la plupart des motets du XIV^e siècle, y renoncer pour ne voir l'œuvre que comme un jeu formaliste serait une erreur. Son « message » politique est simple, limpide, fort et concret, résumé sans équivoque par le ténor : aux armes ! et développé par les voix supérieures : un guide doit guider ; la situation est catastrophique ; il faut agir ; au guide de le faire. Mais pour chanter la « République en danger » et appeler au sursaut, Machaut prend d'autres voies que Rouget de L'Isle. Son appel à l'action illustre la sophistication du motet de son temps. Mais le résultat n'en est pas moins d'une beauté époustouflante et d'une grande force expressive.

Outre l'inspiration de son langage musical et poétique, la force du motet 22 provient en grande partie de sa forme : introduit par la poignante plainte du *motetus*, il déploie une forme en arche soulignée par le parcours tonal (cf. colonne de droite du tableau). Partant du ton de Fa, il s'en éloigne progressivement, jusqu'à la cadence en Do de la transition 2. Il y revient très progressivement, par une brève allusion, dans la *talea* III (cadence secondaire en Fa aux mots du *triplum*, *Sed qui [habet verum ducem]*) qui s'achève néanmoins dans le ton de Ré, pour mieux mettre en valeur le retournement qu'opère alors la transition 3. Le procédé est aussi simple que puissant : alors que les transitions 1 et 2 ont la même courbe descendante³², réminiscence de la plainte introductive du *motetus*, la transition 3 retourne ce profil de

³² Cf. ex. 5, et les indications « 6te desc. » (sixte descendante) et « 3ce asc. » (tierce ascendante) qui situent les transitions dans la colonne de droite du tableau.

manière triomphale pour conduire au vibrant accord de Fa qui ouvre la dernière section de l'œuvre, sur le *Sed amodo* du *motetus*. L'équation des profils mélodiques descendants avec la passivité, la lamentation ou la dépression et, inversement, des profils ascendants avec la volonté, l'action et l'espoir, est rudimentaire. Mais après les courbes dépressives du *Plange* introductif et des transitions 1 et 2, le motet 22 use magnifiquement de cette association aussi simple que puissante pour amener le retournement sa dernière section ³³.

Comme on l'a souligné, cette dernière *talea* tronquée est à la fois un pendant formel à l'introduction et une reprise du début de la *talea* I. Ces huit dernières mesures (en L du ténor) accomplissent donc deux gestes. Elles bouclent un plan symétrique ouvert par l'introduction, qui fait se répondre l'effet d'apostrophe et les verbes à l'impératifs du début et de la fin des textes ³⁴. En ce sens, elles sont une *résolution* dont la force conclusive est soulignée par le parcours tonal. Mais en tant que reprise *interrompue* du cycle structurel de la musique, laissé en suspens avant même qu'une *talea* ait été énoncée, elles marquent aussi un *inachèvement*. Ce phénomène structurel de grande échelle est difficilement perceptible de manière consciente, mais l'écoute de la fin de l'œuvre laisse une impression d'incomplétude, diffuse mais réelle. Mise en relation avec le sens des textes, cette réexposition tronquée peut apparaître comme un effet d'ouverture, qui inscrit dans la structure musicale l'évocation d'un futur qui « reste à écrire », d'une action qui reste à accomplir par un guide ayant la volonté et le pouvoir de rompre le cours des choses, d'interrompre le cycle néfaste dans lequel est enfermé le « bien public du royaume » ³⁵.

L'isorythmie est avant tout un mode d'organisation du discours musical et bien des musicologues rechignent à y voir trop d'implications symboliques. Mais la forme en arche du motet 22 et le puissant effet de retournement triomphal de sa dernière transition

³³ Parmi les enregistrements cités en note 23, le Clerks' Group donne la pleine mesure de cet effet (mais Musica Nova fait bien entendre l'imitation phonétique « ut scis »).

³⁴ Plan proportionnel : introduction, 8L ; cycle complet (3 *taleae* / 2 *colores*), 36L ; dernière *talea* tronquée, 8L. Le parallèle entre l'introduction et la dernière section est souligné musicalement par deux paraphrases de la plainte initiale (mes. 1-9) au début de cette dernière section : *triplum*, mes. 133-140 et *motetus*, mes. 139-140.

³⁵ La rupture *in extremis* du schéma de versification du *motetus* (qui s'achève non sur le tétrasyllabe attendu mais sur un octosyllabe ; cf. ci-dessus) peut être interprétée dans le même sens. La pertinence d'une interprétation symbolique de telles irrégularités reste à mesurer sur un plus vaste corpus. Une thèse récente balise le terrain : Agathe Sultan, « *En conjonction de science* ». *Musique et rhétorique à la fin du Moyen-Âge*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2005.

forment une image si forte de l'égarement et de la désorientation d'un guide, qui finit par « retrouver son chemin », c'est-à-dire par se (re)trouver lui-même, par (re)devenir le guide guidant et non guidé de la tautologie de Machaut, qu'il semble invraisemblable de dissocier la structure du ténor de ce cadre expressif. Le recommencement du cycle structurel du ténor participe directement, en tant que double réexposition de l'introduction et du début de la *talea* I, à cette sensation de résolution. Pour ce qui est de l'interprétation plus délicate de son inachèvement comme ouverture, comme interruption volontaire de la parole pour laisser place à l'action, peut-être peut-on s'en remettre, puisqu'il est question de passé, de futur, d'effet et de forme, à un autre Guillaume :

Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore
Près du passé luisant demain est incolore,
Il est informe aussi près de ce qui parfait
Présente tout ensemble et l'effort et l'effet ³⁶

Conclusion

Pour s'interroger sur la présence de la pensée politique dans les répertoires musicaux de la fin du Moyen Âge, ces pages ont confronté deux extrêmes : d'abord, un détail célèbre, un passage de *cantus coronatus* dont le spectaculaire dépouillement musical est emblématique de l'exaltation du prince par ses musiciens-hérauts ; ensuite, l'ensemble d'une œuvre, non moins célèbre, un motet isorythmique, combinaison complexe de discours multiples — une longue définition tautologique du « *leadership* », une lamentation, une remontrance au prince et un appel aux armes — sur une structure musicale périodique élaborée en une forme polysémique — une arche symétrique, close, qui est aussi une épiphanie, révélation d'un salut possible, et un inachèvement, peut-être symbole d'ouverture. Opposés à bien des égards, ces deux exemples sont les fruits d'une même culture, lyrique au plein sens du terme : expression poético-musicale d'un idée, symbiose entre musiques *naturelle* (poésie) et *artificielle* (musique). En ce sens, ces musiques politiques font pleinement partie de la littérature politique. Elles sont de la littérature politique lyrique. L'image du prince qu'elles renvoient ne se distingue pas, au fond, des

³⁶ Dernier quatrain de *Cortège* de Guillaume Apollinaire (dans *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920 ; rééd. dans la collection « Poésie », 1988, p. 50).

conceptions qui s'expriment dans les littératures politiques *tout court*. Sage, puissant, généreux et magnanime, son devoir est d'assurer paix et prospérité à ses sujets. Manifestement, le miroir lyrique du prince ne vaut guère pour l'originalité de son reflet.

Mais ce miroir est beau, et cette beauté est une forme de pensée. C'est là peut-être tout le sens du texte tautologique du *triplum* du motet 22 de Machaut. Si ce poème présente une réflexion abstraite sur le pouvoir, s'il est bien un texte de nature méta-politique, son enseignement est bien limité. L'élaboration conceptuelle et le raisonnement logique n'y occupent qu'une part minime et un lecteur mal luné pourrait ne voir que radotage dans cette sentencieuse affirmation qu'un guige guide. Mais, d'abord, il est des circonstances qui justifient le rappel de certaines évidences ; à la fin des années 1350, un chanoine de Reims avait quelque raison de répéter, comme hébété, que l'action est la raison d'être du politique. Ensuite, c'est précisément par son radotage rhétorique, par sa répétition obstinée des dérivés du mot *dux*, notamment de leurs formes verbales (progression *ducere, seducere, deducere, perducere*), en somme, sa démultiplication tautologique presque délirante, que le texte donne à penser. À l'opposé d'un jeu virtuose gratuit, il agit comme un processus de décantation des définitions de la fonction politique qui ne laisse subsister qu'une obsession fondamentale : agir. Le motet met tous ses moyens, dont on a pu mesurer la sophistication, au service de cette simple idée. Et son retournement final est l'affirmation puissante d'une conviction toute aussi simple : le salut est possible, à condition de donner tout son sens au mot *dux*. En exaltant la définition fondamentale du politique comme action, en « montrant le chemin », le motet 22 illustre la nature profonde du discours politique. Même théorique, même abstrait, même réflexif, il ne se justifie que comme prélude à l'action. En dernière analyse, c'est le pouvoir agissant du discours lui-même, sa force de conviction rhétorique que l'amplification musicale qu'elle crée cherche à accroître. Que la beauté créée par Du Fay et Machaut suffise à convaincre de l'éternelle grandeur de deux pacificateurs ou de la nécessité de prendre les armes n'est pas certain, mais après tout, sa fonction première n'est pas si utilitaire, puisque, pour revenir à notre guide, elle est avant tout là pour « donner confort et remède / et plaisant consolacion / contre la peturbacion, / La sollicitude et la paine, / Qui puet estre en la vie humaine³⁷ ».

³⁷ H. Abert, « Die Musikästhetik der *Echecs amoureux* », *op. cit.*, p. 887.

Résumé

A la fin du Moyen Âge, la musique participe activement au dispositif de représentation du pouvoir princier. Une analyse rhétorique du célèbre *cantus coronatus* de la fin du motet *Supremum est mortalibus bonum* de Guillaume Du Fay illustre la fonction d'*amplification* de la musique dans les œuvres musicales associées à des événements politiques. Mais à la marge du répertoire de cour exaltant le pouvoir, quelques motets du XIV^e siècle témoignent de la mise en musique de textes qui sont des résumés poétiques de préceptes de bon gouvernement. L'étude du motet 22 de Machaut tente de préciser le sens et les motivations de ces rares exemples de « conseils politiques en musique », associations exceptionnelles de musique et de réflexion théorique sur le politique. La rhétorique poétique et musicale de Machaut dévoile la nature profonde du discours politique qui, jusque dans son aspect théorique, n'existe que comme prélude à l'action.

Abstract

At the end of the Middle Ages, music plays an active role in the representation of princely power. A rhetorical analysis of the famous *cantus coronatus* at the end of Guillaume Du Fay's motet *Supremum est mortalibus bonum* illustrates the function of *amplification* which music assumes in musical works linked with political events. But next to this courtly music glorifying political powers, a few 14th-century motets show that poems summarizing theories of good leadership were also set to music. The study of Machaut's motet 22 then attempts to explain the meaning and the motivation of these rare examples of « political advice in music » which exceptionally associate music and theoretical thinking on politics. Machaut's musical and poetical rhetoric unveils the deepest nature of political speech, which, even when theoretical, exists only as a prelude to action.