

Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre

Numéro 11 (2007)
Varia

Martine Clouzot

Les figures du musicien au Moyen Âge. Figures, discours et images

Centre d'études médiévales d'Auxerre, 24-25 mai
2007

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Martine Clouzot, « Les figures du musicien au Moyen Âge. Figures, discours et images », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 29 août 2007. URL : <http://cem.revues.org/index1552.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

<http://cem.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://cem.revues.org/index1552.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Tous droits réservés

Martine Clouzot

Les figures du musicien au Moyen Âge. Figures, discours et images

Centre d'études médiévales d'Auxerre, 24-25 mai 2007

- 1 L'idée d'un atelier sur « Les figures du musicien au Moyen Âge » est née à la Casa de Velasquez à Madrid en juin 2005, lors du colloque organisé par Eliana Magnani sur « Le Moyen Âge vu d'ailleurs ». Je la remercie d'avoir favorisé ainsi des collaborations scientifiques fructueuses et prometteuses, qui se concrétisent grâce au Centre d'études médiévales d'Auxerre et à l'UMR 5594 ARTeHis de l'Université de Bourgogne.
- 2 Les discussions de cet atelier se sont articulées autour de la question à laquelle les musicologues sont rompus et habitués à répondre : qu'est-ce qu'un musicien ? Cette question a d'emblée été pensée au pluriel, car le terme recouvre une typologie complexe de termes et de formes. Elle s'est posée en trois temps : d'abord, sur le mot, le concept, la figure ; puis sur les usages qui en sont faits selon les contextes ; enfin dialectiquement, en confrontant les vocables et leurs usages insérés dans leur contexte historique. Dès lors, la mention du « musicien » dans un document, qu'il soit d'archives, narratif, figuratif, qu'il soit l'objet lui-même, relève-t-elle d'un concept, d'une idée, a-t-elle un usage ? Quelles significations et quelles finalités ce mot, cette figure, ce personnage revêtent-ils dans le document, dans la société, dans la pensée des auteurs qui les évoquent ? Le terme n'apparaissant pas, semble-t-il, dans les documents médiévaux en français, nous sommes partis du latin : le *musicus*.

Musicus, cantor et poète

- 3 Chez saint Augustin et chez Boèce, le *musicus* est l'homme libre qui maîtrise l'art libéral de la *musica* d'où il tire son nom. À partir de l'orphisme pythagoricien, puis de Platon et Aristote, ces deux autorités n'ont jamais défini la *musica* comme une pratique de l'art musical, mais comme un ordre transcendant que l'on approche par la spéculation théorique, par la *theoria* au sens de « contemplation »¹. Elle est conçue comme activité spirituelle qui repose sur la contemplation des principes mêmes de cet art. Dans l'ordre antique des disciplines du savoir, la *musica* est la science du Nombre, du *numerus* et fait partie du *quadrivium*, des sciences mathématiques qui mesurent et relient le monde terrestre et céleste. C'est pourquoi Boèce le platonicien a enseigné au Moyen Âge à penser non pas *sur* la musique, mais *selon* la musique, selon ses principes et ses signes : les trois musiques boéciennes exposent cette conception universelle : la *musica instrumentalis* qui est produite par l'homme et la technique instrumentale et la voix, la *musica humana* qui se révèle à l'homme lorsqu'il descend en lui-même et découvre dans son microcosme les lois qui gouvernent le macrocosme, enfin la *musica mundana* dont l'harmonie gouverne l'univers² - c'est le *Timée* de Platon.
- 4 Parallèlement à cette classification tripartite, Boèce a divisé l'art musical en trois types de « musiciens », dans le chapitre intitulé « *Quid sit musicus* » du *De Musica*. Le premier genre exclut les joueurs d'instruments de la spéculation musicale - c'est en quelque sorte le héraut d'armes, instrumentiste, originaire du monde des ménestrels, que Maria Narbona a étudié à la cour de Charles III roi de Navarre au XIV^e siècle. Le deuxième genre de *musicus* boécien regroupe les poètes qui composent par instinct naturel plutôt que par spéculation ; leurs poésies restent alors en dehors de la musique - nous trouvons là le jongleur de Silvère Menégaldal et les poètes du *Tournois de Chauvency* de Jean-Marie Fritz. Enfin le 3^e genre est celui du musicien authentique qui pense selon la musique, qui est capable de juger des modes, des rythmes, des chansons, des poèmes, incarné par les « figures de compositeurs » présentées par Eduardo

- Aubert, Étienne Anheim, David Fiala, Gregor Metzger. Toutefois, il sera nécessaire de nuancer la part de la pensée boécienne dans la culture musicale au tournant des XIII^e et XIV^e siècles.
- 5 L'étude d'Eduardo Aubert sur « Figuration de la musique et musicalité de la figure : les miniatures et les neumes dans le tonaire d'Auch (BnF, ms. lat. 1118) » a en effet démontré de façon très convaincante le système dynamique et cohérent, visuel et sonore, qui structure d'une part l'écriture, l'iconographie, le chant, d'autre part les rapports de lecture dynamique et de geste musical entre le manuscrit et son lecteur. On peut penser, comme l'a proposé Daniel Russo, que le manuscrit a été conçu comme un objet-*medium*, dont l'iconographie « iconise » les mouvements du chant selon Eduardo Aubert. En avançant dans le temps, Étienne Anheim a mis en évidence le « compositeur-auteur » dont la figure émerge au tournant des années 1275 à Paris autour du fameux traité de l'*Anonyme IV*, qui convoque les figures d'autorité du « compositeur » que sont Léonin, Pérotin ; annonçant ainsi la « figure d'auteur » revendiquée, identifiée, exemplifiée et intériorisée, notamment par Guillaume de Machaut, Pétrarque. Étienne Anheim a montré la genèse du statut de compositeur, à partir du verbe *componere* (et non du mot *compositor*) dans l'espace canonial, puis curial du XIV^e siècle. Au XV^e siècle, le « compositeur » citant son nom dans ses œuvres est interprété, à juste titre, par David Fiala, comme une « figure musicale de la nomination » qui relève d'une mise en scène de l'individu, d'autoportrait, d'autobiographie musicale, notamment chez Guillaume Du Fay, Gilles Binchois, Ockeghem, Johannes Tinctoris, Josquin Desprez.
- 6 D'autres usages de la parole musicienne transitent par le « musicien », certes souvent au détriment de l'art musical, mais au profit d'une autre harmonie, sociale et politique. Le « musicien » est aussi le poète qui, pour composer, joint l'expérience de la *theoria* musicale à la connaissance technique du langage et à une sagesse inspirée³. Le *numerus* est dans ce contexte l'équivalent latin du grec *rhythmus* ; tous deux introduisent une « rationalité musicale » dans l'écriture et la parole poétiques, par le mouvement réglé des vers, des rimes, des sonorités. C'est le mariage des arts⁴, et en particulier celui de la musique du *quadrivium* avec la grammaire du *trivium* qui, depuis l'Antiquité, et surtout depuis Augustin et Boèce, unit le *musicus* au poète. Empreinte et science de la lettre, (*gramma*), la grammaire rend audible la parole mesurée par le rythme et le nombre, elle donne corps à l'écriture musicale par ses signes et ses figures. Le poète, ou plus exactement le « facteur », le « faiseur », « l'ouvrier » (aristotélien), mais aussi « l'acteur », « l'auteur », le « rimeur », le « versifieur », sont autant de termes pour nommer un autre « musicien » dont les activités sont orientées vers l'action « *agere* ». Le « poète » désigne ses ancêtres de l'Antiquité, les devins de la fable, les prophètes le *vates*. Mais l'art du « faiseur » à partir du milieu du XIV^e siècle s'appelle la poésie ou « poésie », qui raconte les histoires (fictives) les plus nobles, elles sont empruntées à la mythologie antique, à la « fiction » mythique dont le poète réactualise la mémoire. Le poète Jacques Bretel a composé son récit du *Tournois de Chauvency* (1285, Lorraine) comme une partition musicale, en jouant sur une large palette sonore de cris de hérauts, d'instruments de musique, de chants, de bruits de bataille, mais aussi de rythmes et de couleurs : le manuscrit est par le texte lyrique, les images et l'héraldique, un objet musical. Jean-Marie Fritz a fort bien montré comment Jacques Bretel s'est mis en scène tout au long du poème à la fois comme « narrateur », « auteur » du livre, spectateur et « acteur » du tournoi. De même, le héraut d'armes analysé par Maria Narbona joue un rôle central dans l'économie politique et cérémonielle de la cour : maître de cérémonie, il est un « maître de la parole » qui annonce, par la voix et au son de la trompette, les familles de la noblesse dont il crie et décrit les armoiries, les situant ainsi selon un protocole hiérarchique à la cour et dans la société aristocratique. Des compositeurs de haut niveau ont contribué idéalement à l'harmonie politique. Heinrich Isaac au service du pape Léon X, puis « maître de musique » de l'empereur germanique Maximilien I^{er}, illustre le statut politique du *musicus* à travers le rôle diplomatique

7 de la musique : Gregor Metzger a démontré que la composition des motets pour l'empereur est une action politique qui vaut comme moyen de communication entre Maximilien I^{er} et Léon X. En revanche, il est un autre type de « musicien » qui ne favorise pas l'harmonie sociale et universelle, alors qu'il use des mêmes « outils », la parole, l'instrument, la mémoire : c'est le jongleur dont Silvère Menégaldo a analysé les très rares occurrences dans la lyrique d'oïl en posant la question du statut du poète et de son œuvre ; pour saisir le mot et le personnage il faut se référer à d'autres éléments thématiques, tels que l'amour, la nature, la sincérité, la musique, la rétribution, la folle vie, la joie de vivre. Le jongleur tire ses origines des auteurs antiques. Tour à tour histrion virtuose dans la tradition de saint Jérôme, de saint Augustin, il est le concurrent du troubadour et du trouvère à partir du XII^e siècle, concurrent dans l'action de « trover », de *tropare*, c'est-à-dire de « tourner le langage en figure », en *versus*, de « renouveler la forme d'un texte ou d'une mélodie », « d'inventer », de « trouver »⁵. Ses paroles sont à l'image de son jeu d'acteur : une *gesticulatio* terme qui a été violemment pris à partie tout au long du Moyen Âge. Contrairement au vrai poète, le jongleur est un imitateur qui n'a pas la mémoire exacte des histoires et des gestes mythiques. Il raconte avec son corps, avec sa voix et sa musique, une histoire au sens romain d'*istoria*, c'est-à-dire de spectacle dont les risques d'excès et d'idolâtrie ont provoqué les condamnations des moralistes, depuis Tertullien, puis saint Augustin. Le jongleur jongle avec sa voix et son corps, il chante. Il trouve en bien des points son prolongement à la Renaissance italienne chez le *cantimbanco* décrit par Florence Alazard comme le chanteur de la place publique, musicien rangé parmi les oisifs et les truands, tout en remplissant les rôles de médiateur des cultures communes et partagées entre les élites et le peuple, de porte-voix des citoyens et de figure politique. Dès lors, le jongleur, serait-il une figure, non du jongleur en tant que personnage social, mais une figure de rhétorique : une figure du mot *joculator* (jongler avec les mots, les sons, les rimes), une figure de sens (tropes), une figure de style, d'éloquence corporelle, une figure de construction (qui joue sur l'inversion - des mots et du corps), une figure de pensée (allégorique, ironique) ? Comment et pourquoi sert-il à transmettre des discours sur l'âme, le corps, le salut, le plaisir, le savoir, la mémoire, l'ordre social ?

Figures et discours

8 De la figure étymologique à la figure rhétorique, nous pouvons questionner le « musicien » sur ses autres figures, celle qui transcrivent leur aspect visible, leur configuration visible. Les « musiciens » sculptés dans le bois des stalles de chœur des XV^e et XVI^e siècles, présentés par Frédéric Billiet à partir de sa riche base de données, appartiennent-ils à des thèmes iconographiques de la musique, sont-ils la « représentation » d'un motif anecdotique, proverbial, historique (au sens de récit) guidée par des codes iconographiques et des attributs ? Par leur fonctionnement même, par leur matérialité, leur mise en scène, l'agencement de leurs formes, les images des « musiciens » ont-elles une finalité, remplissent-elles une fonction⁶, ont-elles une efficacité symbolique, provoquent-elles des effets ? Dépassent-elles leur aspect formel pour servir un discours autre ? À partir du livre d'Heures de Jeanne d'Evreux (New York, Cloisters Museum, ms. 54.1.2., vers 1325) et d'un missel conservé à Montpellier (BM, ms. 261, vers 1350), enluminés par Jean Pucelle, Béatrice Beys a évoqué les « musiciens » hybrides et grotesques des peintures marginales. À partir de cet appareil figuratif qui encadre les feuillets, Daniel Russo a soulevé le problème essentiel du statut de l'instrument en rapport à ces livres et à ce type de « musiciens » : figure-t-on la musique pour elle-même ? Dans ce cas de figures de musiciens ne serait-il pas en effet question, d'après notre perception, de défigurer plus que de figurer, ou bien « figurer » signifie aussi « défigurer ». D'où l'interprétation que donne Georges Didi-Huberman du verbe « figurer »⁷ : figurer une chose, c'est la signifier par autre chose que son seul aspect visible et extérieur.

9 Les « figures » des musiciens sont certainement avant tout des modes d'accès à la compréhension d'autres formes de discours. Elles inviteraient alors à penser et à parler *selon* la musique, pour reprendre la formule de Boèce, et non *sur les musiciens*. Car les discours dépassent les « figures » tant qu'ils traitent non des musiciens en eux-mêmes, mais de la musique et de son fondement pythagoricien et platonicien : le nombre, comme principe et comme action : le mouvement rythmé. La transmission de ce principe rythmique fondamental s'est portée sur la figure des signes – l'écriture musicale, les mouvements de la main guidonienne –, sur la production des sons (la voix, les instruments) et sur leur écoute (leur réception, leur compréhension rationnelle, leur pouvoir sur les sens et les émotions). La spéculation musicale emprunte à partir du XIV^e siècle d'autres voies pour manifester l'harmonie universelle, le nombre en mouvement harmonieux et bien réglé. Avec « les engrenages musiciens. L'horloge et la figuration de la musique de l'univers au Moyen Âge », Philippe Cordez a donné à voir des objets « merveilleux » alliant des images cinétiques à une musique audible de l'harmonie divine. Les horloges astronomiques (celles de Gdansk, Lund, Bourges) les automates d'horloges (le coq, le papotier et le gueulard de Strasbourg) et l'orgue, sont tout à la fois *musica*, rythme, mouvement mesuré, *musici*. Ces engrenages ne forment-ils pas un bel exemple de « figure » dépassée par sa propre fonction – mesurer les mouvements du temps, indiquer l'heure –, de figure transformée par ce qu'elle « préfigure » : sur terre, sous l'aspect visible d'une image mécanique, les automates « préfigureraient » l'harmonie du monde et de son « horloger » : la figure de Dieu musicien. Ils rappellent, par leur matérialité mathématique et sonore, que la *musica* est liée à l'astronomie dans le *quadrivium* et qu'elle est un rapport entre « tout ». Expérience théorique et technique, elle relie la terre au ciel, en invitant l'homme à contempler la beauté de l'harmonie universelle.

10 Cette présentation et cette synthèse générales des définitions de la *musica* et du *musicus*, visent à réfléchir sur un objet commun d'étude - les figures du musicien – afin d'en dégager les discours que transmettaient ces figures au Moyen Âge et ce qu'elles nous ont transmis à nous historiens de l'art, musicologues, historiens de la littérature et historiens. En partant de la musique, de sa place dans la pensée et dans la société médiévales, les « figures des musiciens » nous invitent à réfléchir sur la nature, sur la mémoire et sur les objets.

11 Chacun de ces termes pouvant être pensé et relié *selon* la musique, ils constitueront les axes d'un prochain atelier en 2009.

12 **Rappel du programme :**

- Florence Alazard, Le cantimbanco, figure du musicien dans les villes de la Renaissance italienne.
- Etienne Anheim, La figure du compositeur entre le XIII^e et le début du XV^e siècle.
- Eduardo Aubert, Figuration de la musique et musicalité de la figure : les miniatures et les neumes dans le tonaire d'Auch (Paris, BnF, ms. lat. 1118).
- Béatrice Beys, Vers le Paradis ou l'Enfer : les musiciens des marges de Jean Pucelle et de ses épigones.
- Frédéric Billiet, Les figures musiciennes dans les stalles de chœur.
- Martine Clouzot, Le jongleur, serviteur ou miroir du prince aux XIII^e et XIV^e siècles ?
- Philippe Cordez, Les engrenages musiciens. L'horloge et la figuration de la musique de l'univers au Moyen Âge.
- David Fiala, Le nom propre en musique : noms de compositeurs dans leurs œuvres de Du Fay à Josquin.
- Jean-Marie Fritz, Figures du musicien dans le *Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel.
- Silvere Ménégaldo, Les « Figures du jongleur dans la lyrique d'oïl »
- Gregor Metzsig, Heinrich Isaac (1450-1517). Musique et Diplomatie au service de l'empereur Maximilien I^{er}.
- Maria Narbona Cárceles, Le héraut d'armes dans les officines d'armes en Europe à la fin du XIV^e siècle.

Notes

1 R. Dragonetti, « Le mariage des arts au Moyen Âge », in *Littérature et musique*, Bruxelles, 1982, p. 59-73, ici p. 59 (Publications des Facultés universitaires Saint Louis, n° 28).

2 R. Dragonetti, « Le mariage des arts... », *ibid.*,^{p. 61.}

3 M. Zink, *Poésie et conversion*, Paris, 2003.

4 Fixé par Martianus Capella dans *les Noces de Philologie et de Mercure* au V^e siècle.

5 Voir les travaux de référence de Paul Zumthor, Michel Zink, Roger Dragonetti.

6 G. Didi-Huberman, « Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique », in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, p. 59-86.

7 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, 1995, p. 232.

Pour citer cet article

Référence électronique

Martine Clouzot, « Les figures du musicien au Moyen Âge. Figures, discours et images », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 29 août 2007. URL : <http://cem.revues.org/index1552.html>

Droits d'auteur

© Tous droits réservés
