

Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre

Numéro 12 (2008)
Varia

Charlène Mercier, Antoine Roux, Vanessa Vermeulen et Jennifer Verpiot

L'amour courtois et la symbolique de la Kénose dans le motet 10 de Guillaume de Machaut

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

Charlène Mercier, Antoine Roux, Vanessa Vermeulen et Jennifer Verpiot, « L'amour courtois et la symbolique de la Kénose dans le motet 10 de Guillaume de Machaut », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 09 avril 2009. URL : <http://cem.revues.org/index8442.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/index8442.html>

Document généré automatiquement le 06 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Tous droits réservés

Charlène Mercier, Antoine Roux, Vanessa Vermeulen et Jennifer Verpiot

L'amour courtois et la symbolique de la Kénose dans le motet 10 de Guillaume de Machaut

- ¹ Dans l'esprit médiéval, chaque chose est ordonnée par l'harmonie de Dieu, décidée selon un plan unique. Il en va ainsi du macrocosme, de l'ordre régissant l'univers tout entier, au microcosme, allant jusqu'à gouverner la structure interne de chaque création de l'intellect humain. D'après la première épître de saint Paul aux Corinthiens (13, 12) : « *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* ¹. » Étudier une pièce de l'époque reviendrait-il à décrypter les liens cachés entre l'architecture spécifique de l'œuvre et celle de l'univers ? Les motets du XIV^e siècle répondent particulièrement bien à cette conception : on y trouve une étroite correspondance entre texte et musique et une surprenante exploitation du symbolisme numérique. Inspirés du travail de Margaret Bent sur les motets 9 et 15 de Guillaume de Machaut ², nous avons voulu vérifier ces mêmes principes dans le motet 10, jamais étudié de manière approfondie jusqu'à présent ³.

2

10. Helas! ou sera pris confors

AI

II

III

Echanges rythmiques

Echanges mélodiques



Cellules en « V » ou « V inversé »

Cellules en miroir

A ou V



Hoquet : « h. »

3

The image displays a musical score for Motet 10 by Guillaume de Machaut. It consists of five systems of staves, each with a vocal line and a lute line. The lyrics are in French. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and performance markings like 'V' (Vivace) and 'R' (Ritardando). The lyrics are as follows:

32 Pour ce qu'il est fins, loysans et cer- teins: Si que j'ay poir que de .vi. et yert, eins
 mei . . . re, sans plus, Pour ce que je l'aim
 34 mer, et il a . se . u . re Par la ver- te d'es- pe- rance se . u . re. Car pour li seul, qui
 plus que nulz, Et Sou . ve . nir pour
 36 en . du . re mal meint, Fi - tie deffant, en tou . te bien . te meint; Dur . .
 en - an - prie L'ar - dur de mon tri .
 38 . tes y regne et Dan- giers y re- meint, Des - deins y vit et Loy - an- tes s'i feint
 . ste de - sire Me moultre
 40 Et Amours c'a de li se de moy cu . re. J'ai le bet, ma da- me li est de . re,
 des sa grant ben - te Et

The image displays a musical score for a motet, consisting of six systems of staves. Each system includes a vocal line with lyrics and a lute line with musical notation. The lyrics are in French and describe the poet's spiritual journey and devotion to God. The score is marked with various musical notations, including clefs, time signatures, and dynamic markings. There are also some annotations in the original image, such as circles around specific notes and boxes around certain phrases.

System 1: Lyrics: Et, pour craindre mes deus mes chies, Met dedens sa fi ne vrai e bleu te Qui deu.

System 2: Lyrics: moy a mouers, qui est mes chies, En des espoir qui si mal en te. blement me fait ar. dier. Sans si sans cuer

System 3: Lyrics: chies Et que tous biens a de moy es. sa. chies, et sans es. voir. No puis pas vi vre lan. guent.

System 4: Lyrics: Et en tous ras mon corps si des. na. tu. fe N'en feu cuer lu. meins sul. le. ment

System 5: Lyrics: Qu'il me courraint ma. rie mal. gre Na. tu. re. Ne peut lan. guo du. re. e a. voir.

5

Triplum

	6	Hareu ! hareu ! le feu, le feu, D' ardant desir , qu'einc si ardant ne fu, Qu'en mon cuer a espris et soustenu Amours , et s'a la joie retenu <u>D'espoir qui doit attemper telle ardure.</u> Las ! se le feu qui ensement l'art dure, Mes cuers sera tous bruis et esteins, Qui de ce feu est ja nercis et teins, Pour ce qu'il est fins, loyaus et certains ; Si que j' espoir que deviez yert, eins <u>Que bonne Amour de merci l'asseüre</u> <u>Par la vertu d'esperance seüre.</u> Car pour li seul, qui endure mal meint, Pitié deffaut, où toute biauté meint ; Durtés y regne et Dangiers y remeint, Desdeins y vit et Loyautez s'i feint <u>Et Amours n'a de li ne de moy cure.</u> <u>Joie le het, ma dame li est dure,</u> Et, pour croistre mes dolereus meschiés, Met dedens moy Amours, qui est mes chiés, Un desespoir qui si mal entechiés Est que tous biens a de moy esrachiés, <u>Et en tous cas mon corps si desnature</u> <u>Qu'il me convient morir malgré Nature.</u>	A A A A B B C C C C B B D D D D B B E E E E B B	} 12 vers
	6	Et, pour croistre mes dolereus meschiés, Met dedens moy Amours, qui est mes chiés, Un desespoir qui si mal entechiés Est que tous biens a de moy esrachiés, <u>Et en tous cas mon corps si desnature</u> <u>Qu'il me convient morir malgré Nature.</u>	E E E E B B	} 12 vers

Color A

Color B

Motetus

	6	Helas ! où sera pris confors Pour moy qui ne vail nès que mors ? Quant riens garentir ne me puet Fors ma dame chiere qui vuet Qu'en desespoir muire, sans plus, Pour ce que je l'aim plus que nulz, Et Souvenir pour enasprir L'ardour de mon triste desir Me moustre adès sa grant bonté Et sa fine vraie biauté Qui doublement me fait ardoir. Einssi sans cuer et sans espoir , Ne puis pas vivre longuement , N'en feu cuers humeins nullement Ne puet longue durée avoir.	F F G G H H I I J J K K L L K
--	---	--	---

Color A

Color B

Tenor

Obediens usque ad mortem
 (Christus factus est, Graduel du Jeudi Saint d'après Saint Paul, Epître aux Philippiens, 2, 8-9)

6 Cette pièce est un motet à trois voix, comportant des textes profanes en français aux deux voix supérieures, et un *tenor* liturgique en latin. Le *triplum* évoque l'espoir d'un amour impossible tandis que le *motetus* énonce le désespoir de l'amant face à l'indifférence de sa dame, le poussant à envisager la mort comme libération de ses souffrances. La première tâche de la

composition d'un motet consiste à choisir le fragment du plein chant. Ici, le *tenor* « *Obediens usque ad mortem* » est extrait du graduel de la messe du Jeudi saint, inspiré de l'épître de saint Paul aux Philippiens (2, 8-9). Machaut façonne le *tenor* en deux *colores* (énoncé mélodique) qui coïncident chacun avec six *taleae* (énoncé rythmique), délimitant la pièce en deux parties. Le second *color* est en diminution, les valeurs rythmiques du *tenor* se retrouvent divisées par deux. La construction du *tenor* est la base de toute la structure de la pièce, ses caractéristiques modales et mélodiques déterminent l'œuvre entière ⁴.

Color	A						B					
Talea	I	II	III	IV	V	VI	1	2	3	4	5	6
	← En diminution →											

- 7 D'après Anna Maria Busse Berger ⁵, la musique du haut Moyen Âge reste fortement marquée par une tradition orale, malgré le développement progressif de la notation ⁶. Ainsi, de nombreux procédés sont utilisés afin de faciliter la mémorisation. Les modes rythmiques sont un moyen mnémotechnique tout comme la versification utilisée aux XII^e et XIII^e siècle. Pour Jean de Garlande ⁷, les motifs rythmiques représentés par des figures précises indiquent le rythme modal. Chaque motif est donc à la base de la conception globale du temps dans la pièce. Il n'est pas étonnant de trouver, dans les voix supérieures du motet, trois cellules rythmiques récurrentes, qui peuvent évoquer le cœur de la conception modale du temps issue de l'oralité. On peut considérer que ces cellules rythmiques permettent d'appuyer la mémoire musicale ⁸.

α :

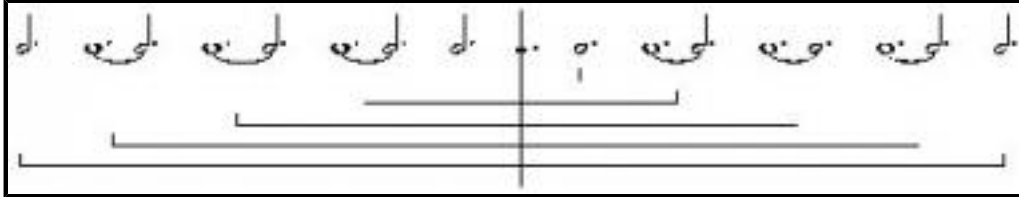


- 8 Dans le même but mnémotechnique, Machaut a construit sa *talea* de façon à ce que la dernière valeur qui la compose soit un silence. Ceci délimite très clairement la fin de la *talea* et met en évidence le passage de l'une à l'autre. Il se combine avec une tenue au *motetus* chevauchant l'enchaînement de deux phrases rythmiques. L'association de ces deux éléments semble servir de point de repère lors de l'exécution par les chanteurs, chacun se synchronisant en fonction – voir par exemple le passage encadré entre le *taleae* III-IV, m. 36-37. De ce fait, la notion de mnémotechnique pourrait englober à la fois l'idée de mémorisation individuelle et de mise en place collective ⁹.
- 9 Le motet est organisé en deux parties qui correspondent aux deux *colores*. Elles se distinguent par l'utilisation de procédés d'écriture différents. La diminution et le hoquet caractérisent la seconde partie. Ce jeu rythmique faisant alterner minimes et silences entre les voix supérieures est souvent employé dans les motets de l'*Ars nova* pour souligner la structure du *tenor* ¹⁰. Dans le motet 10, le hoquet (« h. » en partition) met en avant chaque fin de *talea*. Sa présence est signalée par l'occurrence d'une note longue en homorythmie aux *motetus* et *tenor* dans les deux premières *taleae* et aux trois voix dans les *taleae* suivantes. L'agencement rythmique du hoquet est repris à l'identique à chaque apparition, ce qui constitue un marqueur évident de l'architecture musicale de la pièce. Ainsi, cet ensemble joue la même fonction que le couple « tenue/silence » de la première partie.
- 10 Le texte du *tenor*, « *Obediens usque ad mortem* », est extrait de l'épître de saint Paul aux Philippiens ¹¹ : « Il s'est abaissé devenant obéissant jusqu'à la mort, et à la mort sur une croix,

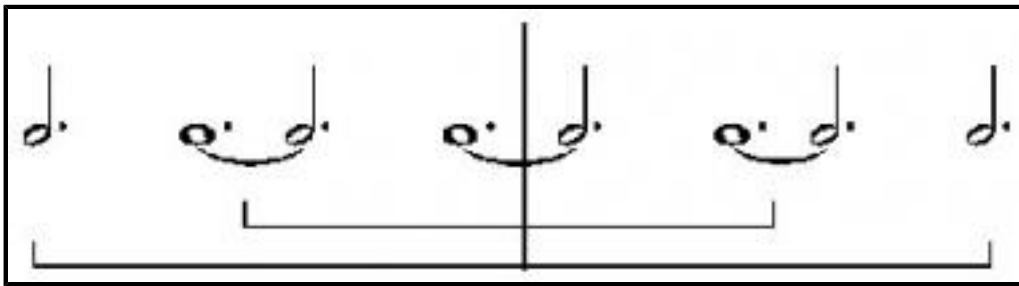
et c'est pourquoi Dieu l'a souverainement élevé et lui a conféré le nom qui est au-dessus de tout nom. »

- 11 C'est l'expression de la Kénose, mouvement d'abaissement par lequel Jésus renie sa condition divine pour rejoindre l'humanité et vivre dans l'obéissance de la foi jusqu'à la mort. La Résurrection, mouvement d'élévation, est la conséquence directe de la Kénose : le Christ, en acceptant cette condition inférieure, s'est vu ensuite élevé au rang ultime.
- 12 Les vers du *triplum* exploitent le champ lexical de l'amour : « *ardant désir* », « *amours* », « *espoir* », « *feu* », puis du désespoir : « *dolereus* », « *desespoir* », « *morir* ». À six reprises, le feu est mentionné et renvoie à l'image de l'amant consumé par l'ardent désir puis par la douleur. Le *motetus*, quant à lui, décrit la douleur d'un amour sans espoir et le désir de mort : « *Helas !* », « *mors* », « *desespoir* », « *l'ardour de mon triste désir* », « *sans espoir* ».
- 13 La superposition des trois textes rend la compréhension difficile. Cependant, on observe une mise en valeur de certains mots par des silences ou des tenues aux autres voix (en gras dans les textes). Les éléments ainsi isolés agissent comme des mots-clés permettant à l'auditeur de saisir le propos du motet dans son ensemble ¹².
- 14 L'amant du motet est consumé par le feu de l'amour pour sa dame. Dans la religion chrétienne, le feu est associé à la purification de l'âme et le Christ est fréquemment dépeint comme « dame Sagesse » au Moyen Âge ¹³. La recherche obstinée de la dame par l'amant est donc analogue à celle du Christ par le disciple chrétien. En envisageant la mort, évoquée dans le *triplum* et le *motetus*, l'amant accepte l'abaissement énoncé par la voix du *tenor*.
- 15 De façon didactique, Machaut nous entraîne d'une vision lyrique de l'amour courtois à une vision théologique. L'interaction des différents textes conduit à donner un sens spirituel aux vers profanes. La musique fait écho à cette interaction en entremêlant les voix musicales par différents procédés.
- 16 Premier procédé, l'omniprésence des cellules rythmiques récurrentes citées précédemment. Outre leur fonction mnémotechnique, elles confèrent une cohérence stylistique aux deux voix supérieures.
- 17 Conséquence de leur utilisation répétée, on note l'existence d'échanges rythmiques entre le *motetus* et le *triplum* : une cellule énoncée à l'une des voix est reprise par la suite à l'autre voix. Cette technique est poussée à l'extrême avec l'emploi d'un canon rythmique au début de la seconde partie – voir en partition, encadrés m. 73-76, B1.
- 18 Les procédés développés sur le plan rythmique le sont également sur le plan mélodique. En effet, on dénombre plusieurs échanges mélodiques entre les voix supérieures, procédé que l'on retrouve dans la messe de Notre-Dame ¹⁴. De plus, l'omniprésence de cellules mélodiques en « v » ou « v inversé » peut être mise en parallèle avec la recherche d'une cohérence stylistique.
- 19 Le contour de ces deux cellules, aux profils opposés, rejoint la symbolique de la Kénose. La cellule en « v » suivant une ligne descendante puis ascendante, reproduit le mouvement de l'abaissement de l'âme suivi de l'élévation. A contrario, le « v inversé » renvoie au parcours de l'amant, transcendé par la joie de l'amour puis anéanti par la désillusion sentimentale. À deux reprises, ces cellules se retrouvent superposées, formant une figure en miroir. Chaque cellule représente respectivement la Kénose et l'amour charnel. Leur superposition nous conduit à nouveau vers l'idée d'un sens caché des textes profanes révélé par le texte liturgique – voir partition m. 62, encadré en pointillé.
- 20 Si l'on compare le déroulement littéraire du *triplum* et du *motetus* avec le déroulement musical du motet, on observe que les deux premiers tiers des textes se déploient sur le premier *color*. Le second *color* en diminution accompagne le dernier tiers des poèmes dont le sens est centré sur la mort. La mort joue en effet un rôle essentiel, constituant le noyau autour duquel tout s'articule. Elle est simultanément l'horizon de l'amant désespéré et la clé de la résurrection du Christ. Elle constitue un lien fort qui uni la lecture profane à la lecture liturgique.

- 21 Dans son ouvrage sur les motets de Machaut, Marie-Bernadette Dufourcet considère que le motet 10 est construit suivant trois *taleae* par *color*¹⁵. Or, dans le second *color*, le hoquet délimite très clairement six parties, qui correspondent à six *taleae*. L'ensemble de la pièce est donc structuré en six *taleae* par *color*.
- 22 Cependant, le palindrome envisagé par Dufourcet dans ce qu'elle considère comme une *talea* reste pertinent. En effet, son palindrome présente un silence comme axe de symétrie entre deux énoncés rythmiques qui sont en fait les *taleae*. Or, on observe un palindrome au sein même d'une *talea*. Il est donc évident de trouver un palindrome entre deux *taleae* séparées par un silence.



Palindrome vu par Dufurcet



Palindrome au sein d'une talea

- 25 De plus, le chiffre six est porteur d'une symbolique primordiale. D'après Vincent Foster Hopper¹⁶, le six représente le nombre nuptial féminin tout en étant le premier nombre parfait : $1 + 2 + 3$. Ceci nous renvoie au double sens des textes, le nombre nuptial féminin fait référence à la dame désirée tandis que l'idée de perfection s'apparente au divin. Outre la construction du *tenor* en six *taleae*, le poème du *triplum* s'organise autour de quatre strophes de six vers délimitées par des couples de rimes refrain sur la sonorité *-ure*.

AAAABB – CCCBBB – DDDBBB – EEEBBB

- 27 Les trois premiers couples de rimes-refrain sont associés à une phrase rythmique qui revient à l'identique et accentue cet agencement par groupe de six vers – voir R dans la partition. Encore une fois, le texte et la musique sont étroitement liés. Il est intéressant d'observer que Machaut utilise le même procédé dans son motet 15 *Amours qui a le pouvoir / Faus Samblant m'a deceü / Vidi dominum* en utilisant la même rime en *-ure* pour structurer le poème du *triplum*¹⁷. De plus, le motet 15 est lié au motet 10 par l'emploi de mots similaires et organisés suivant un plan structurel identique.

- 28 Motet 15, vers 23-24 :

« Mais aveuc tous ces **meschiés**
Sueffre **Amours** qui est **mes chiés** »

- 29 Motet 10, vers 19-20 :

« Et, pour croistre mes dolereus **meschiés**
Met dedens moy **Amours**, qui est **mes chiés** »

- 30 La construction du second *color*, dans lequel la thématique de la mort est centrale, est très nettement régie par le chiffre six. Les six *taleae* se déploient sur une durée de six brèves et accompagnent les six derniers vers du *triplum* et du *motetus*. Sachant que l'écart entre le

nombre de vers des deux poèmes est important, il n'est pas anodin que pour cette partie, le même nombre de vers soit utilisé aux deux voix.

31 La présence du nombre six dans le second *color* en diminution découle directement de celle du nombre douze dans le premier *color*, conséquence du rapport de 1/2 provoqué par la diminution. Le motet contient douze *taleae* au total et on recense douze brèves dans chaque *talea* du premier *color*. De plus, le texte du *motetus* compte cent vingt syllabes et celui du *triplum*, deux cent quarante. Enfin, le premier et le treizième vers du *triplum* sont mis en relief par une phrase mélodique et rythmique singulière, réexposée à l'identique, qui délimite clairement à l'audition deux parties égales de douze vers. L'omniprésence du nombre douze mérite que l'on s'intéresse à sa symbolique.

32 Selon Hopper¹⁸, ce nombre évoque l'idée de cycle, tout comme la Kénose, où Jésus Christ, de condition divine, s'abaisse à vivre tel un homme avant de réintégrer son statut initial. Robertson démontre également que chaque motet s'inscrit dans un ensemble dont l'ordre aurait été voulu par Machaut et qui correspondrait au voyage spirituel chrétien¹⁹. Il serait intéressant d'envisager une analyse de chacun d'entre eux, pour émettre l'hypothèse d'un rapport entre le nombre douze et une logique de cycle musical.

33 En plus d'utiliser deux nombres symboliques, Machaut intègre le nombre d'or à l'architecture de sa pièce dans une optique de perfection. Sur le plan littéraire, on le trouve dans le rapport des vingt-quatre vers du *triplum* avec les quinze vers du *motetus*. Un mot joue le rôle de marqueur d'une section dorée. Mesure 41, on trouve le mot « que » superposé aux voix supérieures et souligné par une brève en homorythmie aux deux voix. Fait exceptionnel puisque c'est le seul moment dans le motet où un mot se trouve énoncé simultanément aux deux voix et traité rythmiquement à l'identique. La partie précédant ce mot s'étend sur une durée de quarante brèves, puis la pièce se poursuit sur un temps de soixante-cinq brèves. Du rapport de ces deux valeurs, on obtient le nombre d'or²⁰.

34 Ayant pris connaissance des nombreux travaux musicologiques réfutant l'existence volontaire du nombre d'or dans les œuvres musicales de l'époque²¹, nous avons malgré tout choisi de considérer son existence dans ce motet. Au vu du caractère unique de la synchronisation du mot « que » aux deux voix supérieures et de son traitement homorythmique, le mettant incontestablement en valeur, il paraîtrait improbable d'avoir à faire à une pure coïncidence. De plus, Machaut étant lui-même l'auteur de ses textes, il a consciemment décidé du nombre de vers les constituant, preuve d'un emploi volontaire du nombre d'or dans ce motet.

35 D'autre part, Jack Goody démontre que l'une des conséquences de l'écriture était l'invention de jeux de nombres, inimaginables dans une conception orale de l'œuvre²². Machaut conçoit ses pièces de manière figée, contrôlant avec précision chaque détail de l'œuvre. Ceci joue une fois de plus en faveur d'une utilisation intentionnelle du nombre d'or. Cependant, l'écriture précise du motet ne contredit en rien la présence de procédés mnémotechniques issus de la tradition musicale du temps. Enfin, la volonté de Machaut de diriger l'élaboration des manuscrits du cycle de ses motets, nous prouve à nouveau le désir du compositeur de garder une emprise forte sur ses créations. Il conserve ainsi intacte toute la puissance symbolique de sa poésie révélée et enrichie par la beauté de sa musique.

36 Intrigués par les nombreuses similitudes révélées entre les motets 10 et 15, il nous apparaît à présent nécessaire d'étendre l'analyse à tous les motets de Machaut. Ceci permettrait d'enrichir l'hypothèse de Robertson d'un sens spirituel à l'ensemble, par une cohérence stylistique, symbolique et poétique.

Pour citer cet article

Référence électronique

Charlène Mercier, Antoine Roux, Vanessa Vermeulen et Jennifer Verpiot, « L'amour courtois et la symbolique de la Kénose dans le motet 10 de Guillaume de Machaut », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 09 avril 2009. URL : <http://cem.revues.org/index8442.html>

Droits d'auteur

© Tous droits réservés
