

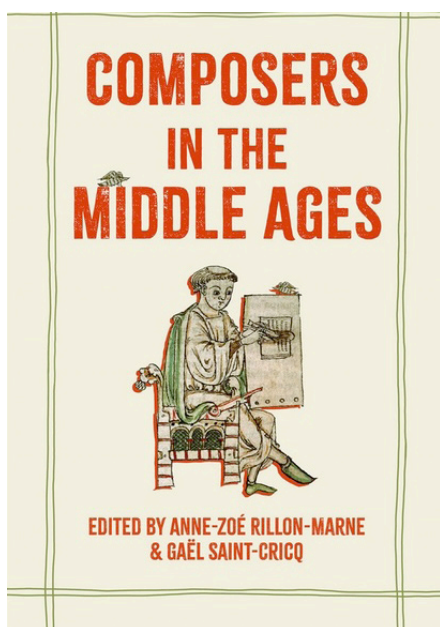
Compte rendu de *Composers in the Middle Ages* par Anne-Zoé Rillon-Marne et Gaël Saint-Cricq (dir.)

Boydell & Brewer, 2024, 342 pages

Kévin Roger

Mots clés : *Ars antiqua* ; *Ars nova* ; auctorialité ; compositeur ; Moyen Âge.

Keywords: *Ars antiqua*; *Ars nova*; authorship; composer; Middle Ages.



« Être compositeur au Moyen Âge ». À peine le terme « compositeur » est-il invoqué qu'il semble déjà trahir le contexte historique dans lequel on cherche à l'inscrire, soulevant, en réaction aux connotations modernes qui lui sont associées, une série de questions épineuses : le compositeur médiéval était-il défini par une sémantique aussi limpide qu'aujourd'hui ? Est-ce vrai dans toutes les langues et dans tous les contextes occidentaux ? Quelle conscience avait-il de lui-même ou de ses pairs ? Une telle fonction était-elle d'ailleurs clairement identifiée au regard de plusieurs savoir-faire ? Et si oui, de quels savoir-faire parle-t-on exactement ? Ces questions sont au cœur de *Composers in the Middle Ages*, dirigé par Anne-Zoé Rillon-

Marne et Gaël Saint-Cricq. Ce volume rassemble les actes du colloque du même nom tenu en 2019 à l'université de Rouen Normandie. Les différents chapitres s'organisent en cinq parties et abordent essentiellement la période du XII^e au XV^e siècle. Elles

comptent chacune deux ou trois contributions qui explorent des problématiques allant de la critique historiographique aux compétences du compositeur, en passant par l'attribution, la signature ou encore le vocabulaire que renferment les témoignages d'auctorialité.

Cette pluralité d'approches n'est pourtant pas superflue, tant le sujet est vaste. L'ouvrage apporte une vision d'ensemble claire des problématiques soulevées, sans pour autant chercher absolument à dépasser les lacunes documentaires. Au contraire, plusieurs chapitres invitent à arpenter des terrains alternatifs où la notion même du compositeur s'efface au profit de concepts plus conformes à ce que suggèrent les sources et les pratiques du Moyen Âge. Il apparaît d'emblée que le « créateur musical » relève d'un sens ambigu qui, dans le vocabulaire médiéval, se manifeste de manière tout aussi incertaine. Ainsi, Margaret Bent rappelle que de nombreux polyphonistes sont davantage célébrés pour leurs savoir-faire poétiques et littéraires, l'auctorialité semblant plus commune et partagée dans ces domaines. Estelle Doudet propose un autre point de comparaison saisissant avec le théâtre, où le terme « compositeur » (synonyme ici de « fatiste ») trouve sa place en français bien avant son acception musicale commune. Quant au latin, avant le XV^e siècle, il ne fait guère mieux et confond souvent la fonction avec des substantifs comme « *musicus* », terme souvent utilisé dans les traités pour désigner une personne disposant du savoir musical (un théoricien plus qu'un musicien). Si le verbe « *componere* » se rencontre également, celui-ci reste toutefois ambigu. Il renvoie en effet à l'idée plus générale d'assembler, d'ordonner ou de mettre en adéquation des éléments, sans se limiter par ailleurs au versant proprement musical. Le français dispose bien des verbes « faire » et « trouver ». Mais là encore, comme le souligne Brianne Dolce, le *trouvère* échappe dans les faits au sens moderne qu'on lui prête : sa signification oscille entre celle de musicien, poète et compositeur, sans véhiculer en outre l'identité artistique que nous y projetons aujourd'hui.

Si certains chapitres dressent un état des lieux utile, comme celui de Margaret Bent sur les modalités d'attribution à la fin du Moyen Âge (traités, sources musicales, index, etc.), d'autres envisagent ces problématiques sous l'angle du microcosme, en s'attachant le plus souvent à un compositeur singulier. C'est l'occasion pour des figures en marge des grands noms du paysage médiéval de s'inscrire aux côtés d'Adam de la Halle, de Philippe de Vitry ou encore de Guillaume de Machaut et d'enrichir l'histoire musicale de tout ce qu'elles ont à nous révéler. Tel est le cas de Johannes Vavassoris, mis en lumière par Manon Louvriot, compositeur dont l'identité nous est révélée au moyen d'un subtil acrostiche dans un motet marial, *Ferre solet*, dont la musique est tout aussi sophistiquée. Par cet exemple, il est possible d'observer comment se constitue, au même moment, une conscience de plus en plus limpide du statut ontologique du compositeur, rejoignant en ce sens la perspective développée par Margaret Bent à propos des motets du XIV^e siècle. Si le procédé est explicitement emprunté à l'art littéraire, Manon Louvriot fait toutefois l'hypothèse d'une mention dévotionnelle plus proche de l'art musical. L'attribution entrerait en résonance avec

la prière *Ave maria gratia plena* également dissimulée à l'aide d'un téléstiche¹. Ce cas invite à réviser une vision purement pragmatique de la signature au profit d'interprétations et volontés artistiques implicites, directement liées à la fonction laudative du motet.

C'est que le compositeur, tout comme son œuvre, ne doit jamais être appréhendé indépendamment des contextes dans lesquels il s'inscrit, qu'ils soient liturgiques, géographiques, sociaux ou culturels. À ce titre, un nom peu connu, celui de W. [William ?] de Wicumbe, n'en est pas moins révélateur. Dans son chapitre, Karen Desmond rappelle la forte connexion de ce moine anglais de l'abbaye de Reading avec un corpus d'alléluias polyphoniques du XIII^e siècle à la structure singulière. Ces derniers intègrent des postludes et interludes dont certains relèvent de la technique insulaire du *rondellus*. Si la littérature musicologique s'est montrée généreuse à l'égard de Wicumbe en lui attribuant la paternité de nombreux alléluias, Karen Desmond distingue quant à elle, sur la base de reconstitutions et d'analyses paléographiques, la position du copiste de celle du compositeur, tout en situant l'individu dans la perspective de sa communauté monastique. Elle ajoute ainsi à Wicumbe une autre fonction potentielle : celle d'un collecteur ayant peut-être cherché à agréger les productions musicales de son milieu.

Pour sa part, Anna Zayaruznaya questionne la place de Pierre de la Croix, considéré comme un représentant de l'*ars antiqua* (fin du XIII^e siècle) usuellement « opposé » à l'*ars nova* dans l'historiographie. Si la carrière du compositeur semble ne pas dépasser les années 1300, Zayaruznaya souligne que cela tient davantage à la quête d'une histoire séquentielle qu'à une véritable connaissance de sa biographie – les sources à ce propos nous faisant défaut. Seul le *Speculum musicae*, célèbre traité musical du début du XIV^e siècle, mentionne explicitement que Pierre de la Croix, tout comme Francon de Cologne, était décédé depuis plusieurs années au moment de sa rédaction. En rapprochant Pierre de la Croix des premières conceptions théoriques de Philippe de Vitry, Zayaruznaya nuance par la même occasion le traitement biographique de ce dernier. Ce regard est salutaire, car la grande distance qu'on imagine entre les deux individus tient pour beaucoup à notre propre découpage des étapes de la rationalisation du rythme musical et de sa mesure. Dans les faits, celle-ci apparaît certes moindre. La démonstration de l'autrice rappelle toutefois à quel point nous demeurons dépendants des sources. Elle repose en effet sur une datation tardive du *Speculum musicae*, vers 1340-1350, qui fait elle-même l'objet de récents débats. Le traité se révèle ainsi difficile à situer, dans la mesure où des datations plus anciennes, remontant aux années 1320, sont également défendues. Il en va de même pour Philippe de Vitry, dont le statut de théoricien de la transition repose sur un traité hypothétique ou perdu (*Ars vetus et nova*), dont l'existence a été proposée il y a quelques années par Karen Desmond à partir du *Speculum musicae*.

Dès lors, l'ambition de prouver une continuité, voire une adéquation, se révèle peut-être aussi contingente que celle de démontrer une rupture. La cohérence séquentielle que nous prêtons à la chronologie historique relève d'un regard *a posteriori*

1 Poème dont les lettres finales de chaque vers forment un mot.

difficile à maintenir lorsque les sources font défaut – ce qui est le cas du *Speculum musicae*, faute de consensus sur sa datation. Il en va de même pour le « style », qui varie selon les chapitres de l'ouvrage. On ne peut que saluer la prudence de Mark Everist qui rappelle qu'il est aussi ardu de définir le style musical que de l'identifier, même en ce qui concerne un répertoire aussi bien connu que celui d'Adam de la Halle. Pourtant, on observe ailleurs dans l'ouvrage un rapport moins distancié au style, comme dans l'article de Charles E. Brewer où l'auteur cherche à élucider l'origine du *Planctus ante nescia* en ne se basant que sur des analyses stylistiques. C'est de cette manière qu'il en révisé par exemple l'attribution douteuse à Godefroy de Saint-Victor. Au fil des pages, on rencontre ainsi le « style » de Pierre de la Croix et on effleure le « style » de Wicumbe.

Bien entendu, les chapitres s'attachent à intégrer les spécificités génétiques des œuvres médiévales qui, bien souvent, ne sauraient être dissociées d'un vaste réseau de citations et de références. La question de l'emprunt et de l'influence, qui vient naturellement perturber l'idée d'une auctorialité univoque, traverse plusieurs contributions. Il est toutefois frappant de constater que le traitement des sources, et plus encore de leurs auteurs, peut varier d'un chapitre à l'autre. À cet égard, la différence entre les textes de Charles Brewer et Catherine Bradley est éloquente : tandis que le premier propose l'idée, qu'en matière d'inspiration, l'autorité de la source l'emporte sur l'identité de son auteur – l'œuvre primant alors sur l'individu –, la seconde lit dans les emprunts de Pierre de la Croix à Adam de la Halle une référence explicite au trouvère lui-même, également porteuse d'un message critique. Faut-il y voir des perspectives véritablement divergentes ou une subtile variation dans la manière dont les phénomènes de citation se manifestent selon les genres et les traditions ? Il est en tout cas évident qu'aucun point de vue unique ne saurait garantir une compréhension exhaustive du répertoire occidental, ce qui justifie pleinement la pluralité des approches adoptées ici.

Ce qui ressort également et avec sûrement le plus de force dans l'ouvrage, c'est l'idée de collaboration, consciente ou non, dans la production des œuvres ; une conception somme toute assez répandue en histoire de l'art qui, néanmoins, mérite une plus grande attention en musicologie. Cet aspect traverse habilement la plupart des chapitres et rappelle combien le lien entre une œuvre et un individu, au fondement même de l'identité artistique contemporaine, peut être nuancé. Estelle Doudet mobilise à ce titre le concept d'« atelier d'écriture » proposée par Bernard Cerquiglini pour interroger non pas la genèse originelle supposée des œuvres théâtrales, mais bien leurs multiples strates accumulées au fil du temps, des individus et des usages. Alison Stones, qui s'écarte volontiers de la musicologie pour examiner la situation des copistes et des maîtres enlumineurs, n'hésite pas à envisager son corpus sous l'angle de collaborations fréquentes dans le contexte codicologique. Dans une perspective voisine, Mark Everist aborde la question de l'intertextualité des *conductus*² comme celle d'un réseau de copistes, d'auteurs et de compositeurs : une approche qui, si elle n'éclaire pas l'énigme des attributions, permet justement d'appréhender la réception

2 Pièce liturgique monodique ou polyphonique basée, le plus souvent, sur une poésie latine religieuse.

et le traitement difficile de ces œuvres musicales indépendamment de tout raccourci. Le focus sur trois conduits (*Naturas Deus regulis*, *Leniter ex merito* et *Hac in die rege nato*), entremêlés dans leur création et leur transmission écrite, apporte une vue marquante de leur complexité ontologique. Mark Everist en appelle ainsi à une constellation d'acteurs impliqués, se superposant à un ensemble de compétences tout aussi pluriel. Même à une échelle aussi vaste que celle du répertoire « grégorien », Henry Parkes nous apprend beaucoup sur la complexité des discours médiévaux quant à l'attribution de celui-ci. La figure de Grégoire I^{er} n'est en effet pas la seule à intervenir au cours des siècles. Certains commentaires, comme ceux de Johannes Affligemensis, trahissent la vision d'un chant liturgique composé de strates successives dont il est nécessaire de préciser l'auctorialité.

On comprend ainsi que nuancer l'individualité du compositeur ne revient pas seulement à interroger le nombre de personnes impliquées, mais soulève aussi des questions relatives au savoir-faire de ce dernier. Margaret Bent montre d'ailleurs la primauté sémantique du statut de poète sur celui de compositeur, notamment dans le contexte du motet, proche parent et héritier générique du conduit. Est-ce lié à des transformations entre le XIII^e et le XIV^e siècle ? Faut-il y voir un resserrement pluridisciplinaire des compétences du compositeur, cumulant de manière implicite l'auctorialité textuelle et musicale ? Quoi qu'il en soit, des traces persistantes de collaboration rappellent qu'un tel constat, s'il est juste, ne saurait se réduire à une vision globale. Un exemple particulièrement révélateur pour la fin du XIV^e siècle est celui de la chanson *Puis que je sui fumeux* du codex de Chantilly, étudiée par Yolanda Plumley. En partant d'une inscription incertaine impliquant Jehan Simon Hasprois et un certain Jacquet de Noyon, ménestrel identifié à la cour d'Aragon, Yolanda Plumley propose l'hypothèse d'une composition en deux temps : une première version attribuée à Jacquet de Noyon, puis sa fixation notée par Jehan Simon Hasprois, telle qu'elle apparaît dans le codex de Chantilly.

Au terme de cette lecture, *Composers in the Middle Ages* apparaît moins comme une tentative de figer la notion de compositeur médiéval que comme un chantier critique. On notera toutefois l'absence de regard sur le statut des femmes compositrices au Moyen Âge ; une lacune qui limite les perspectives de l'ouvrage. Cette publication met toutefois en lumière de nombreuses approches nécessaires pour saisir la complexité d'un concept qui, au Moyen Âge, ne recoupe pas (ou peu) les catégories modernes. Qu'il s'agisse de questionner la sémantique, la valeur du style, les attributions ou les collaborations, chaque contribution enrichit la réflexion en proposant un regard affranchi des simplifications anachroniques. C'est sans doute là le mérite principal de l'ouvrage : rappeler que notre conception de l'auctorialité est le produit d'une historiographie parfois séduite par la linéarité, mais que l'histoire effective des pratiques médiévales se révèle bien plus composite et ambiguë.