

Notation, mesure et rythme dans la « canso » troubadouresque Gérard Le Vot

## Citer ce document / Cite this document :

Le Vot Gérard. Notation, mesure et rythme dans la « canso » troubadouresque. In: Cahiers de civilisation médiévale, 25e année (n°99-100), Juillet-décembre 1982. pp. 205-217;

doi: https://doi.org/10.3406/ccmed.1982.2199

https://www.persee.fr/doc/ccmed\_0007-9731\_1982\_num\_25\_99\_2199

Fichier pdf généré le 25/03/2019



Que savons-nous aujourd'hui du rythme dans la chanson d'amour des troubadours, la canso, aux XIIe et XIIIe s. ? Je vous propose d'ouvrir à nouveau la question, souvent abordée dans le cadre plus large de la monodie profane médiévale, la chanson¹ des « trouveurs ».

L'indétermination de l'écriture musicale des chansonniers consignant les mélodies de troubadours — indétermination quant à l'expression des valeurs de durée — ainsi que notre difficulté à définir précisément et avec objectivité ce que le terme « rythme » signifie, mais aussi ce qu'il a pu signifier pour l'homme médiéval à une époque où la conception du temps se transforme, ces deux raisons ont donné prétexte à mainte controverse musicologique. Pourtant la manière de résoudre la question rythmique dans la chanson des troubadours, qui en grande partie dépend de notre regard sur l'écrit médiéval, ainsi que de la définition accordée au vocable « rythme », est tout à fait décisive sur le plan esthétique.

A partir d'un rapide historique du problème, je voudrais d'abord proposer quelques préliminaires méthodologiques, avant de m'attacher dans un second temps à la lecture des documents médiévaux : les sources paléographiques musicales de la canso. Enfin, j'évoquerai un certain nombre d'expériences musicales, non achevées, non exhaustives, qui prétendront seulement explorer plusieurs modèles rythmiques, afin de perfectionner pour des travaux futurs les hypothèses et les postulats interprétatifs.

I

Pour pallier l'indétermination rythmique de la notation des manuscrits, les musicologues eurent d'abord recours à des solutions mensuralistes. Qu'il s'agisse de la Vierhebigkeit de Hugo Riemann<sup>2</sup>, qu'il s'agisse encore de la théorie modale de Pierre Aubry<sup>3</sup> qui étendra à la lyrique occitane certains des modes rythmiques de la notation polyphonique, qu'il s'agisse, enfin, des aménagements de cette théorie apportés d'abord par Jean Beck4 (il insistera sur l'importance à donner aux accents du poème dans l'application des modi), puis par nombre de musicologues<sup>5</sup>, toutes ces solutions aboutiront à une impasse méthodologique : les points

<sup>1.</sup> Le terme « chanson » est pris ici dans son acception la plus large, celle d'un poème accompagné de musique. En revanche, par les termes « canso », « chanson courtoise » ou « chanson d'amour » nous nous référerons de manière plus précise à l'un des genres de la lyrique profane médiévale : une pièce dont la thématique est essentiellement inspirée par le fortuner. la fin'amor.

<sup>2.</sup> H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, t. I, 2° partie : Die Musik des Mittelalters, Leipzig, 1905, p. 226-231.
3. P. Aubry, La rythmique musicale des troubadours et des trouvères, Paris, 1907 et Trouvères et troubadours, 2° éd., Paris, 1910, p. 188-209.
4. J.-B. Beck, Die Melodien der Troubadours, Strasbourg, 1908, p. 108-191.

<sup>5.</sup> Citons entre autres: H. Spanke, Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik, Berlin, 1936 et F. Gennrich, Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, • Musikforschung •, VII, 1954, 2, p. 150-176...

206 GÉRARD LE VOT

de vue diffèreront considérablement, et seront à l'origine de transcriptions d'une diversité rythmique surprenante.

Certains musicologues, n'admettant pas le bien-fondé des théories mensuralistes, qui faisaient de la mesure le seul critère rythmique et aboutissaient parfois à une désastreuse rigidité musicale, se tournèrent vers un autre type de solution, celle d'un rythme suscité par la déclamation des poèmes. Se posait alors la question de trouver une procédure qui ne laissât pas la place, de la part de l'interprète, à une totale subjectivité. Là encore, nous étions renvoyés, de façon assez ambiguë, à une marge d'hypothèses et de postulats considérable. La seule façon réelle de passer l'obstacle était d'admettre la distinction essentielle entre deux attitudes : l'observation d'une part, l'expérimentation de l'autre.

Ugo Sesini, le premier, dès 1939, insistait, dans son édition du chansonnier de Milan<sup>7</sup>, sur la nécessité de bien séparer les deux niveaux de la transcription : la base documentaire d'un côté, l'interprétation du transcripteur, en l'occurrence les propositions rythmiques, de l'autre. Mais c'est seulement en 1961, lors du VIIIe Congrès de la Société internationale de Musicologie à New York<sup>8</sup>, que cette position fut admise par tous les participants.

En prenant pour point de départ la séparation entre observation et expérimentation, il devient possible dans une perspective de « dialogue expérimental »9, non seulement de sélectionner les faits étudiés, mais encore d'essayer d'adapter ceux-ci à l'hypothèse dont on veut peser la validité. Une telle attitude rend désormais possible le développement d'une discipline annexe de la musicologie fondamentale : la musicologie appliquée<sup>10</sup>. Celle-ci se fixe comme but, en partant d'une axiomatique, d'un réseau d'hypothèses, d'effectuer des expériences — nous dirions volontiers « en laboratoire » —, d'échafauder des « modèles sonores » au moyen de la connaissance historique et du savoir-faire musical conjugués, le mot « modèle » étant pris ici dans l'acception courante que lui donne le maquettisme, c'est-à-dire non pas une représentation exacte de la réalité médiévale, mais une réduction, une image reflétant l'inévitable écart qui existe entre le réel de notre passé et le discours que tient l'historien sur celui-ci.

Dès lors, il n'est pas question de faire plus que d'entreprendre des essais de simulation, en élaborant des modèles musicaux dont l'opérateur espère qu'ils pourront rendre compte des informations dont il dispose, la principale qualité du modèle étant de se conformer aux documents. Un chassé-croisé pourra s'établir entre modèles différents. En effet, le changement de perspective, la pluralité des regards sont les conditions sine qua non pour affiner ou démentir les images sonores du passé que l'on tente de reconstituer. Que l'on nous comprenne bien : le propos n'est pas alors d'exécuter aujourd'hui, comme en musique ancienne, la chanson médiévale; il est d'utiliser des éléments de la technique musicale actuelle en les appliquant aux documents pour mieux comprendre le fonctionnement de la musique du passé. Il s'agit donc d'une visée essentiellement historique, et de ce point de vue très éloignée de celle que se fixe, par exemple, Hans Tischler<sup>11</sup> lorsqu'il propose au musicologue d'assumer la responsabilité

1974, p. 6 et 23.

<sup>6.</sup> Cf. H. Van der Werf, Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères, « Musikforschung », XX, 1967, p. 122-144 et S. Corbin, La musique des troubadours dans P. Bec, Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age, Avignon, 1970, p. 72-77.

7. U. Sesini, Le melodie trobadoriche nel canzonicre provenzale della Biblioteca Ambrosiana, «Studi medievali»,

n. s., XII, 1939, p. 1-2.

8. Le rythme dans la monodie médiévale (Table ronde sous la dir. de J. Challey), dans Société internat. de musicologie,

Report of the Eigth Congress, New York, 1961 (Kassel/Bâle/Londres/New York), 1962, t. 11, p. 47.

9. I. Prigogine et I. Stengers, La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science, Paris, 1979, p. 11 et 290-291.

<sup>10.</sup> Cf. G. Le Vot, Sur l'interprétation musicale de la chanson des troubadours. Pour une musicologie appliquée, dans Musique, littérature et société au moyen âge, Actes du Colloque d'Amiens, 24-29 mars 1980 (Paris, 1980), p. 99-121 et Id., Pour une problématique à l'interprétation des troubadours et des trouvères, dans Vocal Techniques and Styles in 8th to 16th Century, Actes du Colloque de Louvain, 14-18 sept. 1981, « Rev. belge de musicol. » (à paraître).

11. H. Tischler, Rhythm, Meter, and Melodic Organization in Medieval Songs, « Rev. belge de musicol. », XXVIII,

d'une transcription moderne des chansons médiévales pour l'utilisateur d'aujourd'hui. Ceci est une autre tâche.

Enfin, au chapitre de ces préliminaires méthodologiques, interrogeons-nous sur la signification que l'on donne au terme « rythme ». Le vocable a acquis bon an mal an un nombre considérable de définitions, au point que c'est une gageure que d'en vouloir rappeler rapidement les principales options. On peut grossièrement diviser les différentes acceptions du mot en trois catégories : d'une part les durées quantifiées, c'est-à-dire les mesures musicales, les accents métriques et leur groupement ; d'autre part, ce qui a trait à la forme proprement dite ; enfin, une dernière acception concerne le temps musical : «Le rythme d'une œuvre », selon Robert Francès, « c'est elle-même en tant qu'elle se fait, concue sous la catégorie du devenir, c'est-à-dire in statu nascendi »12.

Ces principales définitions du rythme deviennent équivoques quand il s'agit de traiter de la distinction et des liens entre qualité et quantité, alors que c'est en traitant ensemble ces deux concepts qu'il est peut-être possible d'apporter une définition du rythme plus efficace<sup>13</sup>. C'est pourquoi j'aimerais citer une «théorie du rythme » moderne, en cours d'élaboration, dans laquelle l'auteur, le mathématicien Pierre Lusson<sup>14</sup>, s'efforce de concilier les deux pôles cités. C'est à une compréhension nouvelle de la notion de mètre que celui-ci s'attache. Certes, la régularité temporelle, quantitative (au sens où elle réitère la même quantité de durée), constitue en musique comme en poésie l'un des procédés les plus efficaces pour établir une récurrence métrique, une mesure. Ce procédé n'est pourtant pas le seul. Dans cette théorie, le mètre n'est plus uniquement compris comme mesure de la quantité, mais comme possibilité de mesurer et de réunir en groupements plusieurs qualités différentes, et ceci à différents niveaux hiérarchiques. On mesure l'importance d'une telle acception du rythme : elle nous aide à lever l'équivoque entre mesure-quantité et mesure-qualité, elle nous aide aussi à observer les documents musicaux à partir de cette distinction.

## II

Quand on se tourne vers les sources médiévales de la canso, le bilan des indices significatifs d'une mesure dans la notation des mélodies est la plupart du temps négatif. Il conduit le musicologue, comme dans la récente édition d'I. Fernández de la Cuesta<sup>15</sup>, à noter les mélodies sans valeur de mesure, mais accompagnées, au-dessus, des figures originales, ces dernières n'étant pas forcément dénuées de signification rythmique, particulièrement pour les figures de pliques.

Pourtant, l'étude paléographique montre que les chansonniers de troubadours ne sont pas complètement exempts des traits spécifiques de la notation mesurée polyphonique du XIIIe s. Les mss R et  $W^{16}$  de la Bibliothèque nationale semblent les plus inflencés par cette nouvelle

<sup>12.</sup> R. Frances, La perception de la durée, 2° éd., Paris, 1972, p. 246.
13. En cela Pius Servien, en 1930, avait été un précurseur, en pressentant la parenté numérique de concrets différents (Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique, Paris, p. 25-27).
14. Les concepts généraux de cette théorie ont été exposés dans de nombreux textes écrits depuis 1970, dont certains en collaboration. Citons notamment: P. Lusson, Notes préliminaires sur le rythme, « Cahiers de poétique comparée », I, 1973, I, p. 30-54; — Id., Sur une théorie générale du rythme, dans Changement de forme, révolution, langage, I, Change de forme: biologies et prosodies, Colloque de Cérisy, juil. 1973 (Paris, 1975), p. 225-245; — J. Roubaud, La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques étals récents du vers français, Paris, 1978, p. 69-96; — G. Le Vot, P. Lusson et J. Roubaud, La Sextine d'Arnaut Daniel. Essai de lecture rythmique, dans Musique, littérature et société au moyen âge..., op. cit., p. 124-129.
15. I. Fernandez de la Cuesta, Las cançons dels trobadors, Toulouse, 1979.
16. Les sigles des mss utilisés ici sont ceux d'A. Jeanroy, Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux, Paris, 1966. Voici les cotes des principaux mss musicaux de troubadours: ms. G, Milan, Bibl. ambros., R 71 supra; — ms. R, Paris, Bibl. nat., fr. 22543; — ms. W, ibid., fr. 844; — ms. X, ibid., fr. 20050.

208 GÉRARD LE VOT

écriture. Dans le premier recueil, nous relevons quelques traces des modes rythmiques, par exemple aux folios 5 et 5717. Dans le second, il faut citer la notation musicale de neuf pièces occitanes<sup>18</sup> ajoutées par endroits tardivement, et qui témoignent de l'usage des modi : les notes simples, longues et brèves, les ligatures avec propriété opposée, les conjoncturæ avec semi-brèves, et l'ordo explicite rappellent la notation pré-franconienne des codices de Bamberg, Montpellier et Las Huelgas. Mais il s'agit là de pièces qui dans leur style sont très excentrées par rapport au répertoire traditionnel des troubadours. Il faudrait encore, pour terminer ce tour d'horizon, considérer le cas du chansonnier Cangé<sup>19</sup>, un recueil français qui contient un sirventés de Pistoleta<sup>20</sup>, mesuré, et qui présente pour certaines pièces françaises une modalité rythmique très régulière. Cependant, cinq de ces chansons<sup>21</sup>, notées deux fois dans le manuscrit, le sont avec des carrures métriques différentes, incompatibles. Malgré ses inconséquences, c'est entre autres sur ce chansonnier que Pierre Aubry s'appuvait pour étendre l'application des modi à l'ensemble de la lyrique profane médiévale.

Voilà, pour la chanson des troubadours, les principales indications de mesure que je qualificrais de quantitatives, léguées par les documents. C'est peu, comparé à l'ensemble du répertoire, mais, malgré l'écart existant entre la date supposée de création des chansons et celle de leur consignation dans les manuscrits parvenus jusqu'à nous<sup>22</sup>, c'est suffisant pour ne pas écarter totalement une interprétation mesurée de la canso.

A côté de ces quelques éléments de mesure musicale, on relève à l'examen des sources bon nombre d'enseignements d'ordre graphique, qui nous semblent comme la matérialisation par le copiste d'un espace poétique et musical, d'un espace qui devait agir sur la déclamation comme un véritable « catalyseur rythmique ».

En effet, les recueils les plus simples comme les plus abondamment ornés mettent en évidence un découpage du texte très précis, ce que Iouri Lotman appelle « la délimitation de l'espace constructif »23, découpage qui marque, à l'aide de procédés graphiques d'une plus ou moins grande richesse décorative, une série d'unités de grandeur et de nature différentes : les unités du poème, de la strophe, du vers et de la syllabe.

L'unité du poème est marquée, suivant les chansonniers, soit par une grande majuscule de couleur, soit par une initiale très ornée, se prolongeant dans les marges, et souvent rehaussée d'or.

L'unité de la strophe est elle aussi soulignée, soit par une majuscule de couleur (X, W), soit par un signe en forme de gamma : f ou de C : f (G), soit par les deux conjointement (R). Le copiste de W utilise un signal supplémentaire : il va à la ligne au début de chaque strophe, et l'espace laissé libre à la fin de la ligne précédente est comblé par un motif décoratif.

L'unité du vers est peut-être moins mise en valeur. Elle est essentiellement formulée par deux sortes de signes qui peuvent jouer ou non de manière simultanée : les points dans le texte

17. Il s'agit au fol. 5 d'une pastourelle de Marcabru (L'autrier just'una sebissa, P.C. 293, 30) et au fol. 57 d'une canso

<sup>17.</sup> Il s'agit au fol. 5 d'une pastourelle de Marcabru (L'autrier just'una sebissa, P.C. 293, 30) et au fol. 57 d'une canso de Bernard de Ventadour (Ab joi mou lo vers e.l comens, P.C. 70, 1).

18. Ce sont les pièces suivantes : fol. 1 vo, Donna pos vos ay chausida, P.C. 461, 92, anonyme; — ibid., Pos qu'ieu vey la fuella, P.C. 461, 196, anonyme; — fol. 78 vo, Tant es gay et avinentz, P.C. 461, 230, anonyme; — ibid., Ben volgra quem venques merces, P.C. 461, 50, de Blacasset (?); — fol. 117 et 117 vo, Bella donna cara, P.C. 461, 37, anonyme; — fol. 185, Que la ve en ditz, P.C. 10, 45, d'Aimeric de Peguilhan; — fol. 186 et 186 vo, Ben volgra s'esser pogues, P.C. 461, 51a et 244, 1a, de Guiraut d'Espana; — fol. 186 vo et 187, Sens alegrage, P.C. 205, 5, de Guillem Augier Novella; — fol. 187, Amors m'art con fuoc am flam, P.C. 461, 20a, anonyme.

19. Paris, Bibl. nat., ms. fr. 846.

20. Le sirventés Ar agues eu mil marcs de fin argen, P.C. 372, 3, au fol. 125.

21. A propos de ces cinq chansons, cf. J. Beck, Le chansonnier Cangé (« Corpus Cantilenarum Medii Aevi », 1re sér., Les chansonniers des troubadours et des trouvères), Paris/Philadelphie, 1927, t. I, p. xv, n. 6 et t. 11, p. 23-26.

22. Rappelons les dates des principaux chansonniers cités: ms. X, mil. xmres.; — ms. W, fin xmres. (début xmve pour les adjonctions tardives); — ms. G, début xmves.; — ms. R, début xmves.

23. I. Lotman, La structure du texte artistique, Paris, 1973, p. 92-93.

et les barres verticales sur la portée. Si dans le ms. X les points délimitent généralement des unités plus grandes que le vers (par exemple les pedes mélodiques), dans G, R et W, ils interviennent presque systématiquement en fin de vers. Quant aux barres verticales, très rares dans X, où elles ne semblent pas servir à indiquer des pauses, elles apparaissent dans R et W presque à chaque fin de vers, et leur fonction de limite et de repos dans le discours chanté ne peut alors être mise en doute. A ces deux signaux, le copiste de G en ajoute un troisième : en effet, mis à part la première strophe des chansons accompagnées de la mélodie, il va à la ligne à chaque début de vers, rehaussant celui-ci d'une initiale majuscule, comme dans la pratique contemporaine.

L'unité de la syllabe, enfin, apparaît avant tout à travers la notation musicale : dans tous les manuscrits, à chaque position syllabique correspond un neume ou un groupement neumatique.

Ainsi les copistes matérialisent un découpage très précis du cadre de la chanson à l'aide de moyens graphiques dûment hiérarchisés, moyens graphiques encore discrets dans les manuscrits les plus anciens (X), mais qui deviennent presque systématiques dans les plus récents (R ct W). Cet espace nous semble jouer le rôle d'une ossature prédéterminée à l'invention tant des mélodies que du texte poétique, un rôle constructif en quelque sorte équivalent à celui d'une mise au carreau pour le peintre, et qui n'est pas sans signification de durée quantifiable. De ce point de vue, le principe du compte de syllabes, préconisé par Heinrich Husmann<sup>24</sup>, paraît bien attesté par la notation. Ces unités poétiques élémentaires, surtout le vers et la syllabe, le transcripteur moderne des mélodies devra en tenir compte, et les indiquer par une présentation idoine.

Toutefois, certains des moyens graphiques utilisés par les copistes médiévaux n'ont pas toujours la fonction de mettre en relief le cadre de la chanson. La ponctuation dans X, les barres sur la portée dans R apparaissent parfois à l'intérieur du vers, afin de mettre en valeur un mot, une expression, peut-être même indiquer une période rythmique. Dans les deux cas cités, le découpage bien mesuré et un peu monotone de la chanson (en strophes, en vers et en syllabes) est ainsi dépassé. Ces signes, dispensés de façon parcimonicuse, n'en offrent que plus d'intérêt, parce qu'ils sont peut-être l'indice d'un mouvement rythmique de la chanson qui s'accorde plus difficilement avec la notion de mesure-quantité.

## III

Une fois effectuées les recherches relatives aux signes de mesure et aux indices rythmiques transmis par la notation, il faut essayer de reconstruire cet élément essentiel de la canso qu'est le rythme. Cette reconstruction ne peut exister en soi, mais en relation avec les autres éléments qui composent la chanson, particulièrement la forme mélodique et le texte poétique.

L'ayant souvent évoqué<sup>25</sup> déjà, je ne reviens ici sur le problème de l'adaptation du texte à la mélodie que parce que la matière poétique a une incidence considérable sur le rythme. D'un point de vue philologique, seul le ms. R ne pose pas de difficulté insurmontable, puisque c'est l'unique chansonnier avec mélodies à proposer un texte en langue d'oc. Les versions textuelles des autres manuscrits, version italianisée pour G, francisée pour W et X, conduisent invariablement à une chanson-compromis, où le critique moderne intervient dans le choix du texte

<sup>24.</sup> H. Husmann, Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Millelallers, «Musikforschung», VI, 1953, 1, p. 8-23. Voir aussi U. Sesini, op. cil., et R. Monterosso, Musica e rilmica dei Irovalori, Milan, 1956, 107-108.
25. Voir surtout G. Le Vot, Sur l'interprétation..., op. cil., p. 107 et Id., Les chansonniers musicaux, dans P. Bec, Anthologie des troubadours, Paris, 1979, p. 367-369.

210 GÉRARD LE VOT

à appliquer à la mélodie. Nous ne nous interdirons pas ici ce compromis. Encore fallait-il le mentionner, et signaler le travail plus précis que nous pourrons entreprendre le jour où le ms. R sera édité.

Cependant, si les contraintes que représentent les faits observés doivent être respectées pour que le modèle rythmique expérimental soit fondé, la cohérence ne joue pas uniquement sur ce que les documents nous donnent de sûr et de stable. Les questions soulevées et non résolues, les hypothèses historiques font aussi partie du modèle.

Proposons un point de départ à l'expérience. La transformation relativement brutale de la conception du temps au XIIIe, mais surtout au XIVe s., n'a peut-être pas été assez mise en relation avec l'interprétation rythmique dans la monodie profane, ainsi qu'avec l'évolution de la notation et des formes musicales à l'époque. C'est au XIIIe s. que l'on commence à mesurer le temps de façon plus rationnelle<sup>26</sup>. Alors que jusqu'à présent la journée avait un découpage mené de manière assez empirique, puisque celui-ci s'appuyait sur le lever du soleil (variable selon les saisons) pour fixer la première heure du jour, sur le coucher du soleil pour en fixer la douzième et dernière heure, le temps laïque et urbain, plus complexe, plus raffiné, entre en conflit avec les anciennes conceptions temporelles, celle du travail rural, celle aussi de l'Église. Jean de Garlande ne nous donne-t-il pas dans la première moitié du XIIIe s. cette définition, qui joue sur les mots, mais est fort révélatrice : « Les cloches (campane) sont appelées ainsi par les paysans qui habitent la campagne (in campo), qui ne savent pas juger des heures autrement que par le moyen des cloches »27 ? De même, le roi de Castille Alphonse X le Sage (1226-1284), dont on connaît l'extraordinaire compilation musicale des Cantigas de santa Maria, établira, avec la collaboration de savants astronomes, les Tables alphonsines qui divisaient avec plus de précision que les Tables de Ptolémée l'année en 365 jours, 5 heures, 49 minutes, 16 secondes, et furent en usage jusqu'à la fin du moyen âge. En outre, Alphonse X se consacrait à des travaux d'horlogerie. Il inventa une horloge mue par des engrenages à poids qui resta un spécimen unique<sup>28</sup>.

Désormais, l'on fixe donc avec plus de rigueur l'économie de l'année, de la journée. Le temps devient objet de mesure et témoigne de l'essor du quantitatif. Ceci ne signifie pas pour autant que le temps rationnel, abstrait, réversible mentalement, en quelque sorte extérieur à l'homme, que ce temps invariant et répétitif, objet de savoir, va alors prendre complètement le pas sur la multiplicité du temps vécu, concret, propre aux rythmes internes du corps, et qui, respectant la diversité et la variabilité qualitative, nous apprend ce qu'est « le passage ou le transit » (Merleau-Ponty)<sup>29</sup>, l'irréversibilité. Simplement, dans la coexistence naturelle de ces deux temps<sup>30</sup>, différents et articulés, à partir du XIIIe s. l'accent sera mis essentiellement sur le premier.

Il se produit là un véritable ébranlement des structures mentales de l'homme médiéval, et il nous semble que cet ébranlement s'observe aussi en musique avec l'épanouissement des formes musicales polyphoniques mesurées (par l'attention nouvelle portée simultanément

<sup>26.</sup> Cf. J. Le Goff, Au moyen âge: temps de l'Église et temps du marchand, « Annales É.S.C. », NV, 1960, p. 417-433 et 15., Le temps du travait dans la « crise » du XIV « siècle: du temps médiéval au temps moderne, « Moyen âge », LNIX, 1963, p. 597-613, repris dans 15., Pour un autre moyen âge, Paris, 1977, respectivement p. 46-65 et 66-79.

27. « Campane dicuntur a rusticis qui habitant in campo, qui nesciant judicare horas nisi per campanas », Jean de Garlande, Dictionarius, éd. H. Géraud, dans Paris sous Philippe le Bel, Paris, 1837, p. 590. Voir aussi J.A.U. Scheler,

Lexicographie latine, Leipzig, 1867.
28. Cf. A.-M. Berryer et L. Dresse de Lébioles, La mesure du temps à travers les âges aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2º éd., Brunelles, 1971, p. 33.
29. M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception [1ºº éd. 1945], Paris, 1976, p. 474-475.
30. I. Prigogine et I. Stengers, op. cit., p. 274-277.

à la verticalité et à la mesure des durées<sup>31</sup>); épanouissement que le philosophe autrichien Karl Popper n'hésite pas à présenter, avec peut-être une pointe d'ethnocentrisme, comme « l'exploit le plus inouï, le plus original... de notre civilisation occidentale, sans exclure la science »32. Ainsi tenons-nous à souligner l'étroite corrélation qui paraît exister entre le développement de la mesure du temps à partir du XIIIe s. et l'apparition, puis le perfectionnement graduel des notations mesurées à la même époque. Il v a là un phénomène original : l'irruption de la mesure-quantité<sup>33</sup>, qui conditionnera de manière durable l'évolution de la musique d'Occident, peut-être même toute notre civilisation. Cette mesure-quantité, en même temps qu'elle concourra à améliorer la perception des durées, contribuera à la dégradation progressive du sentiment de la qualité, qui devait jouer jusqu'alors sur l'élément musical (particulièrement dans les musiques modales improvisées) comme facteur d'organisation moins abstrait et moins intellectuel<sup>34</sup>. Le théoricien de la musique médiévale Jean de Grouchy, dans les années 1300, n'est d'ailleurs pas sans laisser quelques indications sur cette évolution des concepts temporels en musique, lorsqu'il sépare la musica mensurata de la musica immensurala et de celle non ila praecise mensurala<sup>35</sup>, ce qu'exprimait aussi, indirectement, quelques décennies plus tôt, vers 1260, Francon de Cologne dans son Ars cantus mensurabilis<sup>36</sup>.

Nous nous appuierons donc sur l'hypothèse suivante : la notation musicale des cansos troubadouresques, dénuées la plupart du temps d'indications de mesure, ne témoigne-t-elle pas d'une musique fondée plutôt sur un temps qualitatif, un temps vécu, multiple? Seules les quelques exceptions ou ajouts tardifs que nous avons observés, peut-être aussi le besoin des copistes de délimiter de facon très régulière l'espace de la canso participeraient de la seconde conception temporelle, d'ailleurs mieux attestée, quoique avec des incohérences, dans certains manuscrits de trouvères français. Cette thèse se trouverait d'autant plus confirmée que les manuscrits musicaux des troubadours sont très tardifs par rapport à la date de création des chansons. Pourquoi les copistes, alors qu'ils avaient à l'époque les moyens graphiques de noter ces musiques de façon mesurée, ne l'ont-ils pas fait ? Pourquoi, lorsqu'ils l'ont fait, avec tant de rareté, est-ce uniquement pour des pièces peu représentatives du répertoire ? Comme s'il y avait eu en eux conflit entre les deux conceptions du temps, nous avons l'impression que certains compilateurs, des polyphonistes sans doute, étaient gênés par ce répertoire si mouvant, et qu'ils percevaient mal la façon de le noter.

Suivant cette hypothèse, c'est autour de ces deux conceptions du temps qu'il faudrait tenter l'expérimentation rythmique. On proposera donc deux modèles rythmiques fondamentalement contrastés et entre eux une gamme de solutions intermédiaires tenant compte de la forme mélodique, de l'auteur supposé, de la période où le chant a dû être composé ou de celle à laquelle il a été consigné...

Le premier modèle possible, l'exécution mesurée des mélodies, soit qu'il respecte les notations modales existantes, soit qu'il étende les modes ternaires aux mélodies consignées sans mesure (ex. 1), soit encore qu'il applique les modes mixtes préconisés par Higinio Anglès<sup>37</sup>, soit

<sup>31.</sup> J. Piaget (Le développement de la notion de temps chez l'enfant, Paris, 1946, p. 181-203) insiste sur l'acquisition concomitante chez l'enfant des notions temporelles et spatiales, ce qui ne laisse pas d'éclairer sous un jour particulier l'attention nouvelle portée par le musicien du XIII° s. à ces deux notions.

32. K. POPPER, La quête inachevée, Paris, 1981, p. 85.

33. Cf. R. Guénon, Le règne de la quantité et les signes du temps [1rº éd. 1945], Paris, 1970, p. 21-78.

34. L. Xénakis (Musique, architecture, Paris, 1971, p. 55-59) parle à ce sujet de « dégradation progressive des structures forbitectures) here temps et la constant de la

<sup>(</sup>architectures) hors temps ».

<sup>35.</sup> Cf. E. Rohloff, Die Quellenhandschrift zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio, Leipzig [1967], p. 124. 36. Franconis Musica, dans Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, t. 111 [17] éd. 1784], Hildesheim, 1963, p. 2. Voir aussi Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram, éd. E. de Cousse-

MAKER, Paris, 1864, t. I, p. 118.

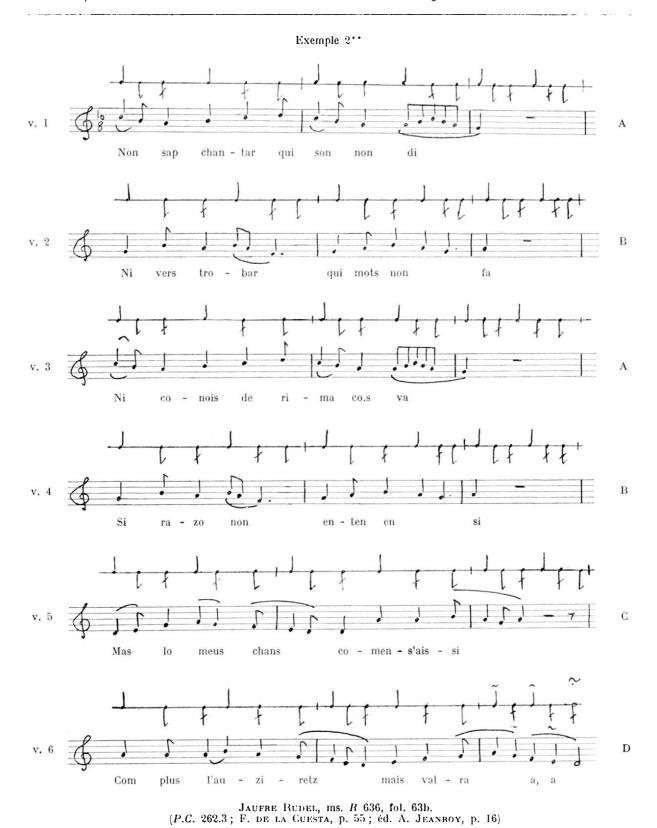
37. Voir entres autres H. Angles, La música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelone, 1935, p. 349-352, et Der Rhythmus in der Melodik mittelalterlicher Lyrik, dans Société internat. de musicologie..., op. cit., t. 1, p. 3-11.



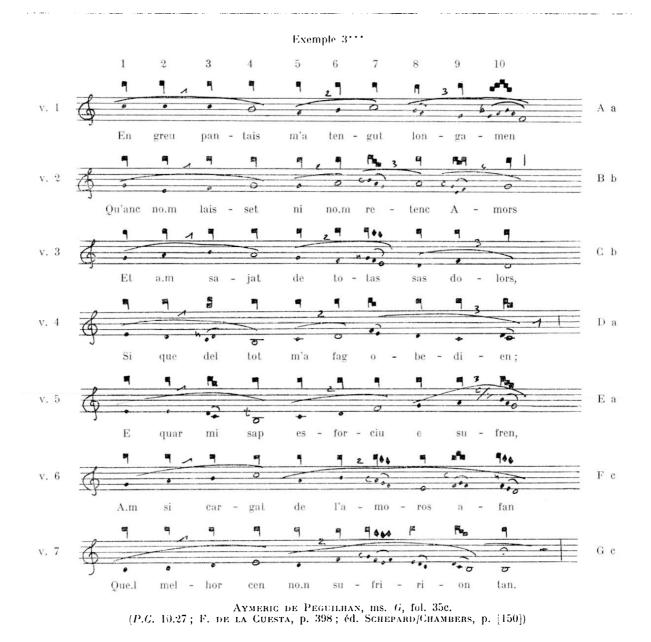
même qu'il s'essaye à adapter des mesures en vigueur dans les musiques du bassin méditerranéen (ex. 2), nous semble admissible pour certaines pièces syllabiques, faciles et légères, à caractère dansé. On veillera cependant dans le chant a une souple application de la mesure, le seul critère rythmique utilisé dans ce cas.

A l'opposé, le second modèle rythmique de la canso, l'exécution musicale sans mesure de durée fixe et régulière, doit être envisagé pour la plus grande part du répertoire, parce que les mélodies correspondent le plus souvent à des chants longs, très ornés, qui supportent mal l'armature rigide de la mesure. Ce second « pôle interprétatif » a souvent été compris comme

<sup>\*</sup> Enregistré dans une version mesurée un peu différente sur France-Musique au cours de l'émission de J. Merlet «Le Matin des Musiciens» en janvier 1980. Interprètes : G. Le Vot, chant et percussions, et J. Skowron, rebec.



\*\* Enregistré sur France-Musique au cours de l'émission de D. Lémery «Six-Huit» en février 1981. Interprètes : G. Le Vot, chant et percussions, et J.-Cl. TRICHARD, percussions.



une exécution en « rythme libre »38. L'expression nous semble mal appropriée ; celle de « rythme déclamatoire » alléguée par H. van der Werf<sup>39</sup>, puis par Solange Corbin<sup>40</sup>, serait peut-être mieux venue, encore qu'elle ne rende pas clairement compte du carcan que représente l'ensemble des critères rythmiques qui se combinent dans la chanson et que les analyses rythmiques tentées par ailleurs avec Pierre Lusson et Jacques Roubaud<sup>41</sup> ont mis en évidence.

A partir d'un exemple musical, la canso d'Aimeric de Peguilhan En greu panlais m'a tengul longamen (ex. 3), dont l'unique mélodie conservée est tirée du ms. G, présentons brièvement

<sup>38.</sup> Pour une discussion sur l'expression «rythme libre » ou «free rhythm », voir J. E. Maddrell, Mensura and the Rhythm of Medieval Monodic Song, «Current Musicology», 1970, 10, p. 64-69 et H. Van der Werf, Concerning the Measurability, ibid., p. 69-73.

39. H. Van der Werf, Deklamatorischer..., op. cit.

<sup>40.</sup> S. Corbin, op. cit., p. 77. 41. G. Le Vot, P. Lusson et J. Roubaud, op. cit.; --- 1d., La convenance du texte et de la mélodie dans la chanson des troubadours, « Rev. de musicologia » (à paraître).

<sup>\*\*</sup> G. LE Vot, Chansons des troubadours. La lyrique occitane au moyen âge, XIIe-XIIIe siècles, Studio SM, 30 1043, 1981, Face A, no 1. Interpretes: D. Vellard, chant, et J. Skowron, vièle à archet.

quelques-uns des multiples facteurs de rythme — de nature et de qualité différentes —, qui peuvent s'allier, mais aussi s'interposer, se «syncoper» les uns les autres. Le cadre de la chanson dans lequel ils s'inscrivent est constitué d'une strophe de sept vers décasyllabiques, souvent coupés 4+6, rimés suivant la formule a b b a a c c, donc sans coupure strophique. La composition musicale, sous forme d'oda continua A B C D E F G, ne présente pas de réelle récurrence mélodique sur la strophe, et nous donne pour la mélodie des informations rythmiques relativement pauvres ou ne se laissant pas observer aisément<sup>42</sup>. Au contraire, l'analyse du texte poétique en tant que matériel rythmique fournit un grand nombre d'indications. De ce point de vue, les accents de la langue sont à prendre en compte, de même que la barre verticale sur la portée à la fin du v. 2 qui indique la coupure mélodique des pedes, de même aussi que, s'ils existaient (ce qui n'est pas le cas dans G), devraient être pris en compte les points dispensés à l'intérieur du vers. Nous sommes donc obligé de nous confier à nousmême pour retrouver les principaux groupements syntagmatiques du texte, une part interprétative n'étant pas à exclure. Nous notons ces groupements dans la transcription « pratique » par un signe de liaison en les numérotant, une ronde matérialisant la fin de chaque groupe, sans avoir forcément valeur de durée. Enfin, l'analyse mélodique apporte également des enseignements : alors que dans la première moitié du vers, les intonations, les mouvements agogiques — les uns et les autres syllabiques —, créent une tension avec le cadre, dans la seconde moitié, l'ornementation, bien que relativement discrète, produit une certaine détente.

L'énoncé de ces quelques facteurs rythmiques n'est pas limitatif. Les thèmes poétiques, les intervalles mélodiques et la modalité (la pièce est polymodale, et oscille entre les principaux modes médiévaux : sol, fa, mi, ré) demanderaient à être observés dans le détail. De même, d'autres éléments d'ordre plus général peuvent intervenir. Bien qu'ici ce ne soit pas le cas, la question des variantes mélodiques, et particulièrement celle du déplacement du poids des ornements à la fin des vers sont à prendre en compte. De même encore, le choix de la voix, qui agit sur la façon d'exécuter l'ornementation, le contexte aussi dans lequel se déroule l'exécution musicale aujourd'hui peuvent interférer : nous suggérerions une certaine stylisation des ornements et de l'exécution, un moyen peut-être pour ne pas trop s'éloigner du document. Dans le cadre expérimental que l'on s'est donné, il est possible de privilégier certains de ces facteurs. De tels leviers sont cependant à manipuler avec précaution, la sollicitation introduite devant toujours être explicitée.

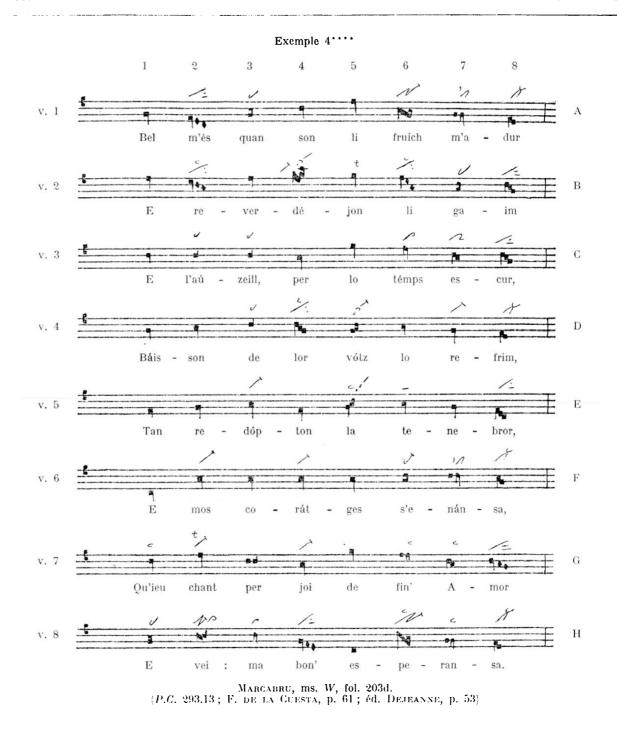
Pour traduire dans l'écrit ces intentions rythmiques parfois contradictoires, et que seul le geste vocal peut vraiment concilier, nous nous essaierions volontiers à l'invention de notations (ex. 4), que celles-ci s'aident ou non du matériau paléographique médiéval, dotées en tout cas, d'un statut expérimental. Ainsi l'écriture neumatique sangallienne ou celle de Laon 239 pourraient-elles préciser, au moyen par exemple des lettres significatives, les possibles nuances de réalisation ornementale.

\* \*

Voici les premières conclusions auxquelles mène la méthode de simulation utilisée ici :

1) Suivant le postulat à partir duquel on raisonne, à chaque pièce se présente un problème nouveau, les solutions rythmiques trouvées dépendant de l'hypothèse initiale. Ainsi, l'hypothèse relative à la transformation des structures mentales temporelles de l'homme médiéval

<sup>42.</sup> Nous avons pu observer que la structure de l'oda continua pouvait jouer sur des critères musicaux non immédiatement identifiables à l'oreille (cf. G. Le Vot, P. Lusson et J. Roubaud, La convenance..., op. cit.). Comme dans la musique post-tonale, il devient nécessaire de trouver des critères d'analyse plus fins et n'ayant pas forcément de relation directe avec l'audition (cf. Ch. F. Hasty, Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion, « Journ. of Music Theory », XXV, 1981, 2, principalement p. 185-194).



pousse à des propositions de rythme très éloignées, suivant que la chanson a été composée à l'aube du XIII ou à la fin du XIII es.

Dans un tel cadre spéculatif, l'interprétation modale et d'une manière générale mesurée a droit de cité; elle n'a pas à être écartée a priori. Si des expériences restent à effectuer dans cette direction, afin de déterminer quelles mesures (modale, binaire, mixte, etc.) rendent compte de ce premier pôle rythmique, et dans quelles proportions, cette première solution néanmoins ne convient

<sup>\*\*\*\*</sup> LA DOUCEUR D'UN SON NOUVEL, Cants dels trobadors : regreth, Ventadorn, VL 35-62, 1979, Face A, nº 1. Interprête : G. Le Vot, chant.

pas aisément à la canso. Elle s'accorde mieux aux mélodies les plus simples et les plus syllabiques du répertoire occitan, mélodies qui ne sont pourtant pas les plus tardives.

Hors de ce cadre spéculatif, l'interprétation mesurée paraît difficilement conciliable avec les documents musicaux les plus représentatifs des troubadours, et devrait par conséquent être abandonnée. Le second modèle, celui où la canso est interprétée en suivant une multiplicité de facteurs rythmiques de qualités et de quantités différentes qui combinent leurs propriétés, ce second modèle, s'il semble conforme aux observations initiales, et apparaît donc opératoire, doit être encore précisé à la lumière de la théorie du rythme et d'un affinement des procédures d'obtention de mètre ; les algorythmes obtenus devenant de plus en plus complexes et nuancés.

- 2) Mais l'hypothèse d'une nouvelle habitude de penser le temps n'est pas la seule à pouvoir être invoquée, d'autres seraient à éprouver, même si malheureusement elles sont parfois difficiles à expérimenter dans une perspective de musicologie appliquée. Il s'agirait, par exemple, d'apprécier combien et comment le contexte de l'exécution en milieu de tradition orale (milieu où probablement naquit et évolua la canso avant sa consignation écrite) est susceptible de provoquer pour une même mélodie des variations rythmiques<sup>43</sup>. On voit mal aujourd'hui comment simuler pour le moyen âge ce contexte et cette tradition orale disparus.
- 3) A vrai dire, cette seconde hypothèse est en étroite corrélation avec celle que nous avons tenté de peser. L'une et l'autre nous engagent à porter sur les témoins musicaux des troubadours un regard nouveau, qui nous affranchisse d'une lecture trop exclusivement tournée vers la recherche d'une mesure quantitative, et nous conduise à envisager le rythme de la canso comme traversé par la multiplicité du temps vécu par l'homme médiéval, un temps qualitatif, plus concret, aux prises avec l'irréversible, un temps que notre quête du passé ne pourra jamais totalement retrouver.

<sup>43.</sup> A. Sychra (La chanson folklorique du point de vue sémiologique, « Musique en jeu », nº 19, surtout p. 13-14) a signalé combien les timbres de la chanson folklorique sont susceptibles de variations rythmiques suivant le contexte dans lequel s'insère l'exécution de la chanson, suivant les liens de convenance, de sensibilité aussi qui se tissent entre le chanteur et son auditoire.