



HAL
open science

L'ode au moyen âge, une lyricité en sommeil ?

Anne-Zoé Rillon-Marne

► **To cite this version:**

Anne-Zoé Rillon-Marne. L'ode au moyen âge, une lyricité en sommeil? . Généalogie de l'ode, Feb 2015, Paris, France. hal-01694713v1

HAL Id: hal-01694713

<https://hal.science/hal-01694713v1>

Submitted on 28 Jan 2018 (v1), last revised 2 May 2024 (v2)

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

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

Anne-Zoé RILLON-MARNE

L'ODE AU MOYEN ÂGE, UNE LYRICITE EN SOMMEIL ?¹

Si l'on s'en tient à l'étymologie, chercher les liens qui unissent l'ode à la musique relève du pléonasmе. Or il ne fait pas de doute que la question de la lyricité de l'ode, ou plus spécifiquement la réalité de sa performance musicale et vocale, est problématique, et cela certainement dès ses origines². Au Moyen Âge, cette question n'est pas résolue, d'autant que l'ode n'y est pas particulièrement en vogue, contrairement à l'engouement que lui porte la Renaissance humaniste³.

Le mot est pourtant bien connu des médiévaux comme en témoigne la définition donnée par Papias dans l'*Elementarium doctrine rudimentum* (vers 1060) : « *Ode, gr<ece> cantatio. Oda, -e, componitur et cantatur* ». Les usages courants du terme oscillent entre un sens littéraire, désignant un poème chanté (comme chez Papias), et un sens musical, celui du « chant », signifiant autant la composition (l'hymne notamment) que le support mélodique pur⁴. Cette ambivalence est aussi présente chez les théoriciens de la musique⁵. Certains auteurs en font un usage plus spécifique, comme par exemple Jacques de Liège, théoricien de la première moitié du XIV^e siècle, auteur d'une vaste encyclopédie sur la musique, le *Speculum musicae*. Le terme *oda* y est utilisé à quelques reprises dans un sens technique original, pour caractériser un court mélisme, une formule qui permet de terminer dans un mode déterminé. Le théoricien en fait un synonyme de *neuma*, *jubilus* ou *cauda*, autant de termes qui insistent sur l'absence de texte⁶.

Jacques de Liège est un contemporain de Dante, et c'est pourtant selon un sens très différent que le terme *oda* est utilisé chez le Poète. Dans le *De vulgari eloquentia* (livre II, x, 2), Dante nomme *oda continua* la forme d'une chanson dont la mélodie ne comporte pas de répétition et l'oppose à la *diesis* :

Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi —et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam[...].⁷

¹ Je tiens à remercier les organisateurs de la journée d'étude « Généalogie de l'ode », Maxime Pierre et Jean-Pierre De Giorgio, de m'avoir invitée à me pencher sur ces questions nouvelles pour moi. Je remercie également Isabelle Fabre pour sa relecture attentive et bienveillante de la version écrite de ma communication.

² Je me réfère pour cela à la notice « Ode » rédigée par J.-P. De Giorgio et al., *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, s. d. S. Neiva, A. Montandon, Genève, Droz, 2014, p. 559-569. Dans la suite de ce texte, j'utilise le terme « lyrique » selon son sens étymologique de chant accompagné de la lyre, et plus largement comme synonyme de poème conçu pour être chanté.

³ N. Dauvois, *Renaissance de l'Ode : l'Ode française au tournant des années 1550*, Paris, Champion, 2007.

⁴ Union académique internationale, *Novum glossarium mediae latinitatis : ab anno DCCC usque ad annum MCC*, Hafniae, E. Munksgaard, 1975, p. 324.

⁵ Voir les occurrences relevées dans M. Bernhard, *Lexicon musicum Latinum mediæ aevi*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1992, vol. 14/13.

⁶ Jacques de Liège, *Speculum musicae*, American Institute of Musicology, 1955, VI, 82, 1 : *Sunt adhuc quidam cantus accommodati singulorum tonorum antiphonis, per quos de tono illarum iudicamus, et illi diversis vocantur nominibus. A quibusdam enim vocatur aptitudines sive formulae, ab alii neumae ; odae vel iubili ; a modernioribus vocantur caudae.*

⁷ Livre II x 2. Traduction de l'édition dirigée par Irène Rosier-Catach (*De l'éloquence vulgaire*, Fayard, 2011) : « Nous disons donc que toute stance est harmonisée afin de recevoir une certaine mélodie. Mais elles semblent, ces stances, se diversifier dans leurs modes, parce que certaines se déroulent dans une mélodie unique et continue jusqu'à la fin c'est-à-dire sans répétition d'un air quelconque et sans dièse ; et nous

Ici *oda* ne désigne pas la mélodie au sens large. Ce sont d'autres termes que Dante utilise pour cela. Ainsi, lorsqu'il explique comment distinguer la chanson en tant que musique, par opposition à la chanson en tant que paroles, il suggère les mots *sonus*, *thonus*, *nota*, *melos*; ailleurs, il utilise également *cantus* ou *modulatio* mais pas *oda*. La spécificité d'*oda* porte donc précisément sur la structure musicale et son rapport à la métrique du texte. Contrairement à l'usage de Jacques de Liège, il me semble que l'exemple de Dante tend à montrer le lien profond qui unit le terme *oda* à la conception du rapport entre le texte et la musique et en fait donc un terme fondamentalement lié au lyrisme.

Par ailleurs, l'ode en tant que genre poétique lyrique est indéfectiblement associée à la figure d'Horace. La définition formulée par Huguccio de Pise dans les *Derivationes* (début du XIII^e siècle) en témoigne clairement :

*ODA, -E, grece, latine dicitur laus; et oda cantus, et oda finis, et oda via. Hinc quidam liber Oratii intitulum Liber Odarum, idest cantuum vel laudum, quia ibi laudare intendit et quelibet eius distinctio est cantabilis; unde et quelibet eius distinctio oda dicitur, quasi laus vel cantus. [...]*⁸

S'interroger sur le devenir de l'ode au Moyen Âge revient donc aussi à étudier la réception d'Horace au cours de cette période⁹. On sait pourtant que le terme d'ode est d'un usage tardif, et les médiévaux ne s'y trompent pas en conservant le terme de *carmen* dans les rubriques des manuscrits des œuvres « lyriques » d'Horace. Il est donc quelque peu surprenant de constater que la vocalité de l'ode horatienne semble un fait établi pour les lexicographes, alors même qu'aucun répertoire mélodique authentique n'a jamais été associé au recueil¹⁰. Par ailleurs, si elle reste la survivance d'un monde ancien et vénéré, l'ode ne correspond à aucune création nouvelle avant le XV^e siècle.

Pourtant, entre l'Antiquité et la Renaissance, l'ode en tant que chant n'est pas complètement silencieuse. En effet, certains manuscrits d'Horace réalisés entre le X^e et le XII^e siècle sont enrichis de notations neumatiques qui témoignent d'une réalité sonore associée à ces textes. L'ode en tant que genre poétique chanté existe donc bel et bien au Moyen-Âge, mais de manière plus latente que manifeste. Ce sont donc ces apparitions discrètes ou transformées qui m'intéressent ici, de manière à comprendre comment l'ode a pu conserver et affirmer la dimension musicale qu'elle adoptera dans la suite de son histoire, en néo-latin et en français. Pour mener cette réflexion, je traiterai des questions suivantes : comment, d'une part, interpréter la présence de notations musicales dans les sources médiévales des *Odes* d'Horace ? d'autre part, la disparition de cette pratique de notation à la fin du XII^e siècle marque-t-elle la fin de l'idéal lyrique horatien ?

Ces deux temps de réflexion amènent ainsi à cheminer à travers une large période qui s'étend du X^e au XIII^e siècle en interrogeant d'un point de vue principalement musicologique la dimension lyrique des traces qui nous parviennent.

ODES D'HORACE MISES EN MUSIQUE DANS LES MANUSCRITS MEDIEVAUX

appelons dièse l'inflexion qui fait passer d'une mélodie vers une autre ».

⁸ Huguccio de Pise, *Derivationes*, éd. E. Cecchini *et al.*, Florence, Sismel, 2004, vol. 2, p. 862-863.

⁹ K. Friis-Jensen, « The Medieval Horace and his Lyrics », *Horace : l'œuvre et les imitations: un siècle d'interprétation*, éd. T. Hermann, L. Walther, Genève, 1993, p. 257-303. L'auteur explique la traduction de *oda* par *laus* en suggérant l'équivalence implicite de l'hymne.

¹⁰ Sur cette question débattue, voir G. Wille, « Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz », *Eranion. Festschrift für Hildebrecht Hommel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1961, p. 169-184. Voir également l'ouvrage de S. Lyons, *Music in the Odes of Horace*, Oxford, Oxbow Books, 2010.

Comme l'indique la définition de Huguccio rappelée ci-dessus, l'ode est indissociable de l'œuvre lyrique d'Horace. On sait bien combien celui-ci est important pour les médiévaux et la culture latine : les *carmina* servent de modèles dans les écoles où l'on apprend le latin à la lecture et l'imitation des anciens¹¹. De nombreux manuscrits horatiens portent la trace du travail scolaire effectué sur ces textes par la présence de gloses, de marques de lecture, de ponctuation ou d'accentuation¹². Ces interventions témoignent de la dimension sonore et orale des pratiques de lecture et d'enseignement des textes dans les écoles monastiques.

La présence de notations musicales neumatiques dans une partie de ces sources (certaines cumulent différents niveaux d'information) est à comprendre comme un moyen d'appropriation supplémentaire à destination des maîtres pour expliquer et mémoriser les textes qui sont le support de leur enseignement. Les signes ajoutés sur certains vers des *carmina* sont majoritairement des neumes « adiastrématiques » ou *in campo aperto*, c'est-à-dire que leur disposition dans l'interligne n'a pas vocation à refléter avec précision les variations de la hauteur. Il est donc impossible d'en transcrire précisément la mélodie si l'on n'en connaît pas le modèle. Seules quelques sources du corpus horatien font usage d'une notation de type aquitaine diastématique, dans laquelle les courbes mélodiques sont figurées par l'espacement des signes, nous permettant de déchiffrer et chanter les vers qui les portent.

C'est grâce au travail des philologues et musicologues de ces vingt dernières années qu'un aperçu de ces traces musicales est aujourd'hui possible. Depuis le début des années 1990, les sources horatiennes neumées ont été référencées¹³ et ont fait l'objet d'une édition systématique¹⁴. Parallèlement, d'autres travaux se sont penchés sur les aspects musicologiques¹⁵ ou plus culturels de ces sources¹⁶.

Bien entendu, les textes lyriques d'Horace ne sont pas les seuls classiques latins à être notés au Moyen Âge : des neumes ont été ajoutés aux manuscrits de Virgile, Juvénal, Lucain, Stadius, ou encore Térence, ainsi que sur les mètres d'auteurs tardo-antiques comme Martianus Cappella ou Boèce. Ainsi, si l'on peut voir une propension des *Odes* à être accompagnées de musique en raison du nombre important de sources horatiennes impliquant des neumes, cela ne doit pas masquer une pratique plus générale liée aux pratiques de lecture et à la culture liturgique des moines médiévaux¹⁷. Il me semble néanmoins intéressant d'interroger la manière dont l'ode fut ornée ou augmentée de musique, dans la mesure où cette pratique de « mise en forme sonore » du texte nous permet d'entrevoir comment était comprise la dimension proprement « lyrique » du genre.

¹¹ S. Reynolds, *Medieval Reading : Grammar, Rhetoric, and the Classical Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 14.

¹² J. Ziolkowski, *Nota Bene : Reading Classics and Writing Melodies in the Early Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007 ; J. Ziolkowski, « Nota Bene : Why the Classics were Neumed in the Middle Ages ? », *The Journal of Medieval Latin*, 10/1, 2008, p. 74-114, S. Reynolds, « Glossing Horace : Using the Classics in the Medieval Classroom », *Medieval Manuscripts of the Latin Classics : Production and Use*, éd. C. Chavannes Mazel, Los Altos Hills, Californie, Anderson-Lovelace, 1996, p. 103-117.

¹³ Y.-F. Riou, « Chronologie et provenance des manuscrits classiques latins neumés », *Revue d'histoire des textes*, 21, 1991, p. 77-113.

¹⁴ S. Walli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften: Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel, Bärenreiter, 1997. Voir également le compte-rendu très complet de l'ouvrage : S. Barrett, *Early Music History*, 23/1, 2004, p. 285-305.

¹⁵ W. Arlt, « Hymnus und Ode: Horaz-Vertonungen des Mittelalters », *Der lateinische Hymnus im Mittelalter Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung*, éd. A. Haug, C. März, L. Welker, Kassel, 2004, p. 257-277.

¹⁶ J. Ziolkowski, *Nota Bene*.

¹⁷ *Ibid.* ; J. Ziolkowski, « Nota Bene ».

Dressons d'abord un aperçu des traces qui nous parviennent. Ces notations musicales neumatiques portent sur 48 passages issus de 26 odes différentes¹⁸. Elles proviennent de 19 manuscrits réalisés entre le X^e et le XII^e siècle, d'origines géographiques variées (à l'exclusion de l'Angleterre et l'Italie).

Ode	<i>Incipit</i>	Nombre de versions
1.1	<i>Maecenas atavis</i>	5
1.2	<i>Iam satis terris</i>	2
1.3	<i>Sic te diva potens</i>	5
1.4	<i>Solvitur acris hiems</i>	1
1.5	<i>Quis multa gracilis</i>	2
1.6	<i>Scriberis Vario fortis</i>	1
1.7	<i>Laudabunt alii</i>	1 (deux fragments)
1.8	<i>Lydia dic per omnis</i>	2
1.9	<i>Vides ut alta stet</i>	1
1.10	<i>Mercuri facunde</i>	1
1.11	<i>Tu ne quaesieris</i>	1
1.15	<i>Pastor cum traberet</i>	1
1.25	<i>Parcius iunctas</i>	1
1.33	<i>Albi ne doleas</i>	7 ¹⁹
2.2	<i>Nullus argento</i>	1
3.9	<i>Donec gratus eram tibi</i>	3
3.12	<i>Miserarum est</i>	1
3.13	<i>O fons Bandusiae</i>	4
3.28	<i>Festo quid potius die</i>	1
4.2	<i>Pindarum quisquis</i>	1
4.8	<i>Donarem pateras</i>	1
4.11	<i>Est mihi nonum</i>	1
4.13	<i>Audivere Lyce</i>	1

Ces notations sont de nature fragmentaire. Aucune source ne donne la totalité des *Odes* notées, ni même une pièce dans son intégralité. La plupart de ces fragments portent sur les

¹⁸ J'utilise les données de l'édition de S. Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften*. Voir la liste des sources p. 24. Le catalogue est identique à celui que dresse J. Ziolkowski, *Nota Bene*, p. 251-256. Je laisse de côté deux textes des *Epodes* (*Ibis liburnis* et *Beatus ille qui*) ainsi que *Phoebe silvarumque* (*Carmen saeculare*).

¹⁹ Mélodie notée deux fois dans Montpellier H425 (voir plus loin) et deux versions différentes dans Périgueux, BM, 1, fol. 15v.

carmina du livre I, dont les onze premières pièces sont particulièrement représentées²⁰. Certains textes apparaissent avec des neumes dans plusieurs sources : *Albi ne doleas* (six fois), *Maecenas atavis* et *Sic te diva potens* (cinq fois chacune) et *O fons Bandusiae* (quatre fois). Cette propension lyrique peut trouver son origine dans leur renommée, leur contenu ou encore leur situation dans le recueil. Les propositions mélodiques que l'on découvre dans ces sources concordantes semblent parfois être reliées par une même tradition. En revanche, d'autres cas sont manifestement issus de traditions mélodiques parfaitement indépendantes²¹. Aucun répertoire mélodique uniforme attaché à ces textes ne semble avoir existé, et chacune de ces traces écrites résulte d'une initiative plus ou moins isolée.

La nature fragmentaire de ces notations interroge sur la fonction de ces mises en musique. Il est souvent difficile, voire impossible, de dater ces neumes par rapport au texte. La très grande majorité des copistes n'avait manifestement pas prévu d'espace pour la mélodie qui se trouve insérée dans un espace interlinéaire très réduit (ce qui en complique aussi la lecture), ou ajoutée dans les marges ou sur les folios vides²². Seuls quelques manuscrits anticipent la présence de la notation, prouvant ainsi que le copiste a pensé l'ode comme originellement musicale. Cette situation reste cependant exceptionnelle et donne à penser que les mélodies sont des ajouts dépendant d'initiatives singulières et contextuelles.

Dans près de la moitié des cas, la notation est rapportée sur les quatre premiers vers, que la structure du texte soit celle de quatrains ou de distiques. La forme musicale semble strophique, réutilisant la même mélodie sur chacune des entités du texte. Cependant, certaines sources agissent complètement différemment : certaines ne notent que le premier vers, tandis que d'autres donnent la mélodie pour 2, 3, 5, 7 ou 8 d'entre eux. L'entité structurelle du quatrain n'est donc pas systématique, et la logique mélodique n'est manifestement pas complètement assujettie à celle du texte, ce que l'on aurait pu attendre dans un contexte didactique²³. Par ailleurs, certaines notations sont portées sur des vers autres que l'incipit, ce qui questionne sur l'interprétation vocale de l'ensemble du texte.

Même si nombre de ces notations ne sont pas précisément déchiffrables, les neumes utilisés nous informent sur la prosodie. Dans la très grande majorité des cas, le rapport des notes aux mots est syllabique, permettant une perception claire des enjeux métriques. Quelques exemples de courts mélismes sont cependant observables et peuvent avoir posé des difficultés aux copistes (voir le cas relevé dans Montpellier H425 expliqué plus loin). Les exemples les plus lisibles montrent, dans certains cas, la mise en place d'un système mélodique en accord avec la métrique. Dans *O fons Bandusiae*, Silvia Wälli discerne une mise en valeur de l'*ictus* par les hauteurs mélodiques²⁴. Les syllabes accentuées longues semblent marquées soit par un mouvement mélodique descendant, soit par un grand intervalle comme, le saut de quinte au début de la mélodie²⁵. La relation de la construction mélodique

²⁰ Le Ms St Petersburg, Bibliothèque nationale de Russie, Class. Lat. 8 v 4 adopte une démarche plus systématique car les onze premières odes sont neumées (première strophe) ; ensuite c'est le cas d'un poème dans chaque livre. Ce manuscrit du XII^e siècle est le plus richement noté de tous les manuscrits horatiens.

²¹ Voir l'étude réalisée par W. Arlt sur les différentes versions de *Maecenas atavis* dans « Hymnus und Ode », p. 260 *sq.* ; l'auteur montre différentes configurations et relations entre les versions mélodiques de mêmes odes, mais le nombre de pièces que l'on peut transcrire et comparer sous cet angle est trop faible pour pouvoir généraliser ces comportements à tout le répertoire.

²² Y.-F. Riou, « La musique et la poésie latine classique dans le haut-moyen âge », *Revista de musicología*, 16/4, 1993, p. 2198-2209.

²³ S. Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften*, p. 291 *sq.*

²⁴ *Ibid.*, p. 254 *sq.*

²⁵ W. Arlt, « Hymnus und Ode », p. 266 *sq.* L'auteur montre que les tournures mélodiques de cette strophe

à l'accent, qu'il soit métrique ou rythmique, n'est pourtant nullement systématique, que cela soit dans le reste du répertoire noté des *Odes* d'Horace ou dans les nombreuses autres traces musicales des classiques latins²⁶.

À bien des égards, la transmission de *Est mihi nonum* fait figure d'exception et apparaît comme l'une des réalisations musicales les plus abouties des *Odes*²⁷, voire de toutes les mises en musique de textes classiques au Moyen Âge. Il s'agit de la seule version musicale connue pour cette ode. Elle est notée dans le manuscrit 425 de la Bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier. Cette source du XI^e siècle (selon la datation proposée par Riou et Munk Olsen²⁸) du Midi ou Sud-Ouest de la France est presque entièrement dédiée à Horace²⁹. La mélodie de *Est mihi nonum* est notée sur les quatre premières strophes poétiques, ce qui distingue déjà cette source des autres qui ne rapportent jamais plus de quatre vers. Ici, la mélodie est copiée quatre fois à l'identique, pratique plutôt rare dans le cas d'une forme strophique. Les neumes aquitains diastématiques sont parfaitement lisibles, ce qui permet de reconnaître le dessin mélodique caractéristique de l'hymne à st Jean-Baptiste, *Ut queant laxis*, attribuée à Paul Diacre et composée en strophes sapphiques³⁰. La forme particulière de cette mélodie qui commence chacune de ses phrases par un degré différent de l'échelle hexacordale explique que Gui d'Arezzo en ait fait un outil pédagogique bien connu, la solmisation, à l'origine du nom des notes que nous utilisons encore aujourd'hui. Les premières syllabes de chaque vers (ou demi-vers car l'hendécasyllabe est partagé en 5 + 6) permettent de fixer relativement les hauteurs entre elles selon un hexacorde fixe. Il est fort peu probable que le choix de l'hymne pour mettre en musique *Est mihi nonum* soit une conséquence de son succès à travers les suggestions pédagogiques de Gui d'Arezzo qui en ont fait un succès plus théorique que pratique. Quoi qu'il en soit, l'utilisation d'une mélodie existante pour chanter un texte lyrique d'Horace est unique³¹, mais n'est pas surprenante, car c'est une pratique courante dans l'hymnodie chrétienne. On devrait plutôt s'étonner que cette exploitation d'un répertoire mélodique

sont fortement redevables des formules propres au répertoire des hymnes.

²⁶ La démonstration est menée par J. Ziolkowski, *Nota Bene*, p. 109-142. L'auteur montre que l'intention est souvent explicable par la recherche d'une rhétorique émotionnelle.

²⁷ Signalée pour la première fois par J.-B. Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, vol.1, p. 43. L'auteur pense alors que la mélodie de *Est mihi nonum* précède celle de l'hymne *Ut queant laxis* et pourrait être une mélodie antique. Sur cet aspect, E. de Coussemaker (*Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*, Paris, V. Didron, 1852, p. 103) et T. Nisard (« Musique des Odes d'Horace. Études », *Archives de missions scientifiques et littéraires*, 2, 1851, p. 98-100) restent prudents. Voir la présentation historiographique de Y.-F. Riou, « Chronologie et provenance des manuscrits classiques latins neumés », p. 77-80.

²⁸ *Ibid.*, p. 83 ; B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles*, Paris, Editions du CNRS, 1982, vol.1, p. 466.

²⁹ Le manuscrit contient les *Odes*, les *Épodes*, l'*Art poétique*, les *Épîtres* et les *Satires*. Quelques pièces supplémentaires sont insérées au début : une séquence, quelques poésies didactiques et une hymne. Ces pièces liturgiques sont notées. Tous les folios comportant de la musique sont visibles sur le site dédié aux manuscrits musicaux de la bibliothèque interuniversitaire de médecine de Montpellier (<http://manuscrits.biu-montpellier.fr>).

³⁰ Une variante mélodique survient pourtant et de manière peut-être significative sur la première note de l'*incipit* : la mélodie commence sur un *mi* alors que les autres strophes donnent un *do*. W. Arlt y voit la trace d'un processus d'adaptation de la mélodie (« Hymnus und Ode », p. 258.). On peut néanmoins se demander si la place prise par la lettrine de la lettre « E », dont la copie est antérieure à celle des neumes, n'a pas tout simplement gêné le copiste. Sur la relation mélodique entre *Est mihi nonum* et *Ut queant laxis*, voir S. Lyons, *Music in the Odes of Horace*, p. 101-131.

³¹ S. Wälli signale que *Pastor cum traberet* partage sa mélodie avec *Inventor rutili* de Prudence, mais les variantes sont importantes.

existant sur des formes poétiques similaires n'ait pas été généralisée à d'autres odes.

La notation de *Est mihi nonum* dans le manuscrit H425 est particulièrement lisible car le copiste a laissé une ligne vide pour la notation entre chaque vers. La présence des neumes a donc été anticipée dès la planification du manuscrit. Une observation minutieuse montre que les lettrines et rubriques ont été placées en premier et ne laisse pas de doute quant à la volonté d'adapter la présentation à la présence des neumes. La disposition du texte est elle aussi différente des autres odes sapphiques du recueil : l'adonique est noté à la ligne et non à la suite du troisième hendécasyllabe comme c'est le cas de toutes les autres odes sapphiques. Les neumes sont disposés autour de la ligne de réglure à la pointe sèche de manière à indiquer clairement les hauteurs de la ligne mélodique. Il ne s'agit pourtant pas d'une ligne de portée, car la hauteur déterminée varie d'une ligne à l'autre, indiquant parfois le *mi*, parfois le *fa*.

Par ailleurs, d'autres notations musicales se trouvent dans Montpellier 425, très certainement copiées par une main plus tardive. Les neumes des quatre premiers vers d'*Albi ne doleas* (ode 1, 33) sont présents à deux reprises : le texte et les neumes sont très finement copiés sur le folio d'*exlibris*, alors que la mélodie est également notée verticalement mais sans texte, dans la marge au folio 16, en face de l'ode³². La présence d'une formule mélismatique en fin de vers 4 est peut-être à l'origine de la réécriture du fol. 1. On y constate en effet que le texte est soigneusement espacé pour recevoir un plus grand nombre de signes sur l'antépénultième syllabe. La notation sans texte dans la marge du folio 16 ne permet pas de reconstituer le chant avec précision puisque le nombre de neumes est supérieur à celui des syllabes. L'ambiguïté de cette notation a peut-être suscité chez un lecteur le besoin de copier à nouveau le vers pour en clarifier le placement des paroles. L'intervention du folio 1 serait donc postérieure à celle qui fait face au texte, et prouverait l'importance accordée au rapport du texte et de la mélodie dans cet exercice du chant des *Carmina*.

Signalons également que deux mélodies liturgiques sont notées dans les premiers folios, avant que ne commence le corpus horatien proprement dit : la séquence liturgique pour Pâques *Alleluia Turma proclamet leta* (fol. 1v)³³ et l'hymne du Jeudi Saint *O redemptor sume carmen* (fol. 3r). Cette addition illustre ici l'imbrication du répertoire liturgique et de la culture classique, tant au point de vue formel que culturel. Bien que la provenance exacte du manuscrit ne soit pas établie, on le situe aisément dans un contexte scolaire et monastique, pour lequel la pratique et l'écriture de la musique sous forme de neumes sont un outil de travail régulier.

La présence de la musique dans ce manuscrit laisse donc entrevoir plusieurs aspects des pratiques musicales liées à l'ode. Elle peut être originellement lyrique, à la manière d'une hymne ou de toute autre pièce du chant liturgique, comme le montre l'organisation des deux folios de *Est mihi nonum* ; en revanche, la manière dont *Albi ne doleas* est notée fait d'elle une ode partiellement ou potentiellement lyrique. La présence de deux interventions distinctes témoigne de la dimension plus expérimentale de cette pratique. L'état de la transmission des *Odes* dans les autres sources médiévales ressemble plus à celui d'*Albi ne doleas* qu'à l'achèvement que présente *Est mihi nonum*. Ces variations montrent la diversité des pratiques lyriques des *Odes*. Certaines participent à une tradition lyrique plus établie que d'autres. Le rôle de la mélodie proposée pour le texte est lui aussi variable, parfois très

³² Ce folio est reproduit et commenté dans O. Cullin, *L'image musicale*, Paris, Fayard, 2006, p. 72-73.

³³ La dernière strophe fait l'objet d'une double notation de deux mains différentes : la mélodie copiée sur le texte est aussi redonnée dans la marge, avec suppression du dernier vers avant l'*alleluia* final.

didactique, d'autres fois plus expressif. Exceptionnellement, la mélodie peut être empruntée, alors que, dans la plupart des cas, les mélodies déchiffrables ne sont pas concordantes avec d'autres répertoires. L'intégrité de l'ode horatienne en tant qu'œuvre musicale est donc rarissime et les réalisations lyriques qui devaient correspondre à ces neumes n'ont pas grand-chose à voir avec de véritables « chansons ». Au-delà des informations sur le milieu intellectuel dans lequel ces manuscrits ont vu le jour, il est difficile de préciser les conditions d'exécution ou de « performance » de ces traces musicales : comment sont-elles chantées ? Par qui ? Pour quel auditoire ? L'état disparate et fragmentaire du corpus laisse seulement entrevoir la possibilité d'une multiplicité de réponses, indiquant l'existence de différents niveaux de lyrisme, sollicitant probablement des types de vocalités variés, allant de la lecture cantillée à des constructions mélodiquement plus élaborées.

ODES ET POESIE RYTHMIQUE

Les chercheurs modernes qui se sont intéressés au corpus des sources classiques neumées, et en particulier à celui des *Odes* d'Horace, constatent la disparition de cette pratique à partir du XIII^e siècle et s'interrogent sur les raisons de cette évolution. La fin des neumes ajoutés dans les sources horatiennes semble indiquer que l'on a cessé de chanter ou du moins de les considérer comme des textes à valeur ajoutée musicale. La lyricité du genre de l'ode s'éteint-elle avec les sources notées des *Odes* ? En effet, aucune résurgence ou renaissance ne semble avoir lieu avant le XV^e siècle. Comme à la période précédente, le terme d'ode reste ignoré des rubricateurs des chansonniers latins. Cela dit, la précision générique dans les rubriques des sources poético-musicales est un phénomène relativement rare, et l'interprétation de ces mentions marginales prête souvent à confusion. Pour désigner des compositions latines sur des textes poétiques, ce sont les termes de *carmen*, *versus* ou *conductus* qui reviennent, mais cette terminologie est assez instable³⁴. Sans doute, le terme de *carmen* peut faire référence au corpus poétique d'Horace, mais ce lien reste ténu et la filiation très incertaine. Les usages lexicaux ne posent pas de distinction claire entre ce qui est métrique et rythmique, entre ce qui est liturgique ou non, ou encore entre ce qui est chanté ou non, ce qui rend impossible les classifications génériques. Dans ces conditions, on aurait pu s'attendre à ce que le terme *oda* fasse son apparition dans les marges selon un emploi plus ou moins rigoureux, comme un équivalent grec de la nomenclature latine de l'hymne ou de la laude qui désignent parfois un large corpus de chants latins. Mais cela n'a pas été le cas.

Jan Ziolkowski développe longuement les raisons qui peuvent expliquer cette disparition des pratiques chantées des *Odes* d'Horace mais aussi de l'ensemble des textes classiques neumés³⁵. Il évoque les différences de goûts musicaux et poétiques qui s'imposent dans la culture des XII^e et XIII^e siècles. On sait bien que la poésie rythmique n'a pas fait disparaître l'attrait pour le mètre dans les écoles, les imitations de Jean de Garlande en témoignent. Mais c'est probablement le *rithmus*, lui aussi mis à l'honneur par Jean de Garlande³⁶, qui

³⁴ J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages : Song, Narrative, Dance, and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 48. Pour un point de vue éclairant sur la terminologie poétique, voir P. Bourgain, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147/1, 1989, p. 231-282 ; P. Bourgain, « Le vocabulaire technique de la poésie rythmique », *Archivum latinitatis mediæævi (Bulletin Du Cange)*, 51, 1993, p. 139-193.

³⁵ J. Ziolkowski, *Nota Bene*, p. 225-246.

³⁶ Le dernier chapitre de la *Parisiana poetria* est une *ars rithmica*. Voir T. Lawler, *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven, Yale University Press, 1974, p. 159 sq.

crystallise les efforts en matière de création poétique et mélodique. Les productions musicales qui portent à leur plus haut degré d'élaboration les qualités lyriques du *rhythmus* sont certainement les conduits (*conductus*) qui nous parviennent en nombre dans les sources musicales du XIII^e siècle³⁷. Ce sont des textes latins rythmiques mis en musique, voire composés *pour* être mis en musique. La construction sonore est souvent d'une grande complexité, que cela soit par la subtilité de la forme musicale, la présence luxuriante de mélismes ou par la superposition des lignes de la polyphonie.

Le développement exponentiel de la polyphonie d'une part et la montée en puissance de la poésie rythmique expliqueraient donc que l'on ait délaissé les modèles anciens de la monodie du plain chant et de la poésie métrique au profit de nouveaux supports de création. Plus largement, la disparition du chant des classiques et du goût pour cette littérature apparaît comme l'une des manifestations de la mutation profonde qui voit la culture monastique intimement liée à la liturgie remplacée par le temps de l'Université et de la scolastique³⁸. Ainsi, les *Odes* d'Horace en particulier ne trouveraient plus leur place dans le modèle d'enseignement, face à l'émergence du répertoire lyrique latin que les chercheurs ont pris l'habitude de nommer *nova cantica*³⁹.

Les usages de la notation musicale ont également profondément évolué entre le début et la fin du XII^e siècle. Le répertoire lyrique nouveau utilise majoritairement une notation dite « carrée » sur lignes, issue de la notation neumatique française. Les signes ont désormais vocation à indiquer une hauteur précise ainsi qu'un rythme mesuré dans certains contextes musicaux⁴⁰. Cette notation sur portées exige une certaine anticipation de la part du copiste et occupe davantage de place sur la page. En fixant les chants de manière plus formelle et plus précise, elle diffère donc totalement des pratiques fragmentaires et asynchrones que l'on découvre dans les sources des odes neumées plus anciennes. La transformation des modalités de l'écriture du son accompagne celle des goûts poétiques et musicaux et marque une étape décisive dans la conception des traditions lyriques. Pourtant, la notation neumatique ne disparaît pas complètement dès l'adoption de la notation carrée. Nous le verrons avec l'exemple des *Carmina Burana*, certains scribes conservent la notation neumatique *in campo aperto* pour élaborer des collections où le texte est premier.

De son côté, Karsten Friis-Jensen ouvre une autre piste pour expliquer la disparition des sources classiques notées des odes⁴¹. Plutôt que de les voir tomber dans l'oubli, il interprète

³⁷ Le conduit n'est pas un phénomène nouveau au tournant du XIII^e siècle, mais il connaît un développement numérique remarquable. Pour une présentation générale sur l'histoire du genre, voir, L. Ellinwood, « The Conductus », *The Musical Quarterly*, 27/2, 1941, p. 165-204 et A.-Z. Rillon-Marne, « Stratégies pour la conduite des âmes : la composition poétique et musicale des *conductus* parisiens au début du XIII^e siècle », *Médiévales*, 62, 2012, p. 153-174.

³⁸ J. Ziolkowski, *Nota Bene*, p. 230 : *The old alliance between chant literacy and Latin literacy that had persisted from the Carolingian period into the twelfth century could have been sundered. From the ninth through the early twelfth century, grammar and song would have been taught in tandem ; pupils learned legere et psallere. In the twelfth century this union may have fallen apart, as grammar schools and song schools became separate institutions with separate expectations of their pupils.*

³⁹ W. Arlt, « 'Nova Cantica' : Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 10, 1986, p. 13-62 ; G. Björkvall et A. Haug, « Altes Lied - Neues Lied. Thesen zur Transformation des lateinischen Liedes um 1100 », *Poesía latina medieval (siglos V-XI)*, éd. M. Diaz y Diaz, J. Diaz de Bustamente, Florence, Sismel: Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 539-550.

⁴⁰ Pendant une grande partie du XIII^e siècle, la notation qui fait usage des principes théoriques de la *musica mensurabilis* concerne la musique polyphonique et mélismatique (*organum*). Elle n'est pas appliquée aux répertoires musico-poétiques que sont les conduits. L. Treitler, « Regarding Meter and Rhythm in the 'Ars Antiqua' », *The Musical Quarterly*, 65/4, 1979, p. 524-558.

⁴¹ K. Friis-Jensen, « The Medieval Horace and his Lyrics », p. 293 : *Now a different picture is taking form, and the*

les pratiques lyriques nouvelles comme une forme de continuité de l'ode. Cet héritage ne se traduit pas par la continuation de la tradition manuscrite, mais plutôt par le maintien de la variété (*varietas*) comme idéal poétique qu'incarnaient les *Odes* d'Horace par leurs qualités lyriques. En effet, les commentaires médiévaux étudiés par Friis-Jensen reprennent à Isidore de Séville l'étymologie fantaisiste de *lirin* pour signifier la variété⁴², et la relie à l'esthétique de l'ode et à la diversité métrique des *carmina*. Or c'est bien la variété, qu'elle soit formelle ou thématique qui semble caractériser les nouveaux répertoires lyriques latins. Ceux-ci incarneraient donc une persistance du lyrisme horatien, une forme de renaissance de l'ode qui ne passe pas par l'imitation d'un modèle mais par l'appropriation et la réinvention de ses canons esthétiques tels qu'ils sont perçus à l'époque, en l'adaptant aux goûts contemporains. Bien plus que la poésie métrique scolaire, c'est le *rithmus* et ses mises en voix et en musique variées qui réaliseraient l'idéal de ce que l'on percevait d'Horace. Les répertoires musicaux permettent-ils de vérifier cette proposition ?

Cette mise en perspective des *Odes* horatiennes avec la lyrique latine du XII^e et XIII^e siècles incite à revisiter avec souplesse les distinctions génériques qui renvoient dos à dos la poésie métrique et rythmique. À ce sujet, il me semble que le célèbre manuscrit des *Carmina Burana* (Munich Clm 4660, 2^e quart du XIII^e siècle) peut constituer un cas d'étude particulièrement intéressant⁴³. On s'en doute, il ne comporte aucune ode à proprement parler, si bien que les éléments que cette source peut apporter sur le sujet ne sont qu'indirects. L'architecture de la collection illustre avec subtilité la relation ménagée entre la poésie lyrique collectée et ses modèles antiques. À première vue, les concepteurs du manuscrit ont souhaité cultiver la distinction entre poésie rythmique et métrique. Les rubriques et la présentation des vers marquent visuellement le passage d'un genre à l'autre. En effet, la poésie métrique est systématiquement introduite par le terme de *versus*⁴⁴, la disposition par ligne est soulignée par la présence d'une majuscule au début de chaque vers, suivant les habitudes anciennes de mise en page des vers quantitatifs. Par opposition, les nombreux *rithmi* sont copiés en disposition continue et seule l'indication *item* en rubrique signale le début d'un nouveau texte⁴⁵. Les frontières entre les deux registres poétiques sont ainsi bien marquées pour l'œil du lecteur, et ce jeu de contraste formel organise la collection et lui donne sens⁴⁶. En nombre moins important, les *versus* métriques encadrent

profile of a medieval lyrical poet Horace is emerging from the commentaries. It seems to me that this new lyric Horace has a potential influence on our assessment of the development of rhythmical lyric poetry. The key concepts of the medieval lyric Horace were a variety of meters, of themes, including all the generally-accepted themes of the lyrical tradition, and last, but not least, melodiousness or singability, since it was generally believed that Horace's Odes were ment to be sung. All these features of the Horatian ode are also characteristic of the medieval rhythmical lyrics. The important thing is not whether modern scholars are able to feel any affinity between Horace and these poems, but whether they may have appeared Horatian in the eyes of a medieval poet.

⁴² Isidore de Séville, *Etymologies*, III, 22, 8 et VIII, 7, 4.

⁴³ Le manuscrit est en ligne sur le site de la Bayerische Staatsbibliothek. Éditions littéraires : A. Hilka, O. Schumann et B. Bischoff, *Carmina Burana*, Heidelberg, 1930, vol. 3 ; É. Wolff, *Carmina Burana*, Paris, Impr. nationale, 1995 (traduction française) ; B. Konrad Vollmann, *Carmina Burana: Texte und Übersetzungen; mit Miniaturen aus der Handschrift*, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

⁴⁴ Usage lexical en contradiction avec celui des sources liturgiques, dans lequel *versus* s'applique à la poésie rythmique et rimée ajoutée aux célébrations. Voir M.-D. Popin, « Le versus et son modèle », *Revue de Musicologie*, 73/1, 1987, p. 19-38.

⁴⁵ Seul *sequentia* apparaît au fol.94 et *cum conductu* au début du second *ludus*. Pour une étude de la présentation des chansonniers, voir P. Bourgain, « Les Chansonniers lyriques latins », *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, éd. M. Tyssens, Genève, Droz, 1991, p. 61-84.

⁴⁶ M. Galvez, *Songbook : how Lyrics became Poetry in Medieval Europe*, University of Chicago Press, 2012, p. 25-31.

visuellement et complètent la lecture des *rithmi* dont ils sont des commentaires ou des reformulations sous forme didactique.

Par ailleurs, la réglure large de ce manuscrit laisse suffisamment d'espace pour l'insertion de neumes *in campo aperto*. Une cinquantaine de textes sont complètement ou partiellement neumés. Ceux-ci relèvent tous de la poésie rythmique, ce qui confirme bien la prédisposition lyrique du *rithmus* par rapport aux vers métriques, ainsi que la nature intrinsèquement musicale de la collection⁴⁷. Ces notations ne permettent pas de déchiffrer précisément les mélodies, mais certaines d'entre elles nous sont connues grâce aux concordances avec d'autres sources musicales parfaitement lisibles⁴⁸. Les *Carmina Burana* sont donc bien un chansonnier latin, héritier d'une tradition ancienne, comme en témoigne la conservation de l'usage de la notation neumatique.

Pourtant, malgré les apparences, la relation entre les *versus* et les *rithmi* n'oppose pas une poésie scolaire imitant les modèles anciens à une poésie libre et novatrice. Cette vision schématique ne fonctionne pas lorsque l'on observe les rapports entre ces deux domaines. L'exemple qui va suivre a pour objectif de mettre en évidence l'intrication entre l'héritage antique et la création lyrique.

Le texte de *Celum non animum* (CB 15, fol. 48r-v) fait l'éloge de la constance par l'évocation de la figure de la *stabilitas*, opposée à celle de Fortune qui est l'objet du groupe de cinq poèmes auxquels il participe (CB 14 *O varium fortune*, CB 16 *Fortune plango vulnera*, CB 17 *O fortuna velut luna*, CB 18 *O fortuna levis*). À cet égard, *Celum non animum* fait figure d'exception ou d'antithèse dans la mesure où il n'évoque pas directement Fortune, mais plutôt son opposé. Le contenu moral reste cependant parfaitement cohérent, valorisant un message empreint de stoïcisme christianisé.

1.

*Celum, non animum*⁴⁹
mutat stabilitas,
firmans hiis optimum
quod mentis firmitas,
probet cum animi
tandem iudicio;
nam sic turpissimi
voti consilio
vim scelus imprimi
facto nefario,
debet hec perimi
facta promissio.

C'est le ciel que change la stabilité
 et non l'âme
 renforçant au mieux par cela
 ce que la fermeté de l'esprit
 approuve finalement
 avec le discernement de l'intelligence ;
 car, suivant le conseil
 des désirs les plus infâmes
 le crime doit marquer la force de son empreinte,
 et une fois le forfait accompli,
 abandonner la promesse faite.

⁴⁷ Il était manifestement prévu qu'un plus grand nombre de textes soient neumés, car le copiste a conservé l'espacement des mélismes sur les cadences finales. Peu d'études sont pourtant spécifiquement consacrées à la musique dans ce manuscrit. Voir cependant : H. Spanke, « Der Codex Buranus als Liederbuch. », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 13, 1931, p. 241-251 ; G. Bobeth, « Wine, women, and song ? : Reconsidering the 'Carmina Burana' », *Manuscripts and Medieval Song*, éd. H. Deeming, E. Eva Leach, 2015, p. 79-115.

⁴⁸ W1, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf.628 Helmst et Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1. Il existe 19 concordances textuelles entre ces sources et le manuscrit des *Carmina Burana*.

⁴⁹ Le texte est édité sans les corrections suggérées par les autres sources et la traduction proposée respecte les spécificités de la version des *Carmina Burana*.

2.

*Non erat stabilis
gradus qui cecidit,
pes eius labilis
domus que corruit.
hinc tu considera
quid agi censeas,
dum res est libera;
sic sta ne iaceas;
prius delibera
quod factum subeas,
ne die postera
sero peniteas.*

Il n'était pas stable
le pas de celui qui est tombé,
et dont la base instable
de la maison s'écroule.
Considère par cela
les raisons qui te poussent à agir
quand le choix est libre.
Ainsi, tiens toi et ne te courbe pas ;
réfléchis d'abord
à l'acte que tu envisages
pour ne pas te repentir
le jour suivant, trop tard.

3.

*Cepti dimidium
habet qui ceperit,
ceptum negotium
si non omiserit,
ne tantum deditus
circa principia,
verum sollicitus
pro finis gloria;
nam rerum exitus
librat industria,
subit introitus
preceps incuria.*

Celui qui commence
n'en est qu'à la moitié ;
s'il n'a pas renoncé
au commerce commencé
et s'il n'est pas si soumis
au commencement,
ni aussi agité
par la recherche de la gloire ;
car l'activité se mesure
à l'issue des affaires
alors que le commencement progresse
négligemment, tête la première.

4.

*Coronat militem
finis non prelium;
dat hic ancipitem
metam in bravium;
istud quod tribuit,
dictat stabilitas;
istud quod metuit,
inducit levitas;
dum formam annuit
mentis integritas,
quam dari respuit
vana nobilitas.*

L'issue du combat couronne le soldat
et non la bataille ;
celle-ci donne une fin incertaine
à la victoire ;
la stabilité commande
ce qui est accordé
alors que l'instabilité amène
ce qui est craint.
La fermeté de l'esprit
approuve un idéal
que la notoriété vaine
refuse d'accorder.

5.

*Mutat cum Protheo
figuram levitas,
assumit ideo
formam sui cognitas*

La frivolité, à l'instar de Protée,
change d'apparence,
elle emprunte en cela
une forme connue d'elle seule.

*vultu constantia
conservans intimum,
alpha principia
et o novissimum
flectens fit media
dat finem optimum,
mutans in varia
celum non animum.*

La constance, conservant
le plus profond de son expression,
l'alpha du commencement
et l'oméga ultime,
elle fait ployer par le milieu,
elle donne la meilleure fin,
transformant de multiples manières
le ciel, et non l'âme.

Comme les textes qui l'entourent, *Celum non animum* participe au genre de la satire, et pour ce faire, rend hommage à Horace poète moraliste en intégrant deux citations des *Epistulae*⁵⁰. Ce *rithmus* ne relève pas à proprement parler des strophes *cum auctoritate*⁵¹, que l'on rencontre à d'autres endroits du recueil. En effet, il n'est pas ici question de mettre en tension le vers classique et le vers moderne, mais bien de construire un texte nouveau à partir d'Horace. La première citation est donnée dès l'incipit. Les mots *Celum non animum* sont empruntés à la onzième Épître (vers 27) : « *caelum non animum mutant qui trans mare currunt* ». La suite du vers horatien est adaptée à la poursuite de la phrase du poème rythmique puisque le verbe *mutant* est mis au singulier pour porter sur le sujet *stabilitas*, produisant l'oxymore saisissant d'une stabilité qui change. Il faut ici comprendre ici que l'homme ne doit pas tenir compte des variations du ciel et que seule compte la stabilité de l'âme. De cette contradiction découle tout le poème. L'insertion de la citation d'Horace n'est donc pas une simple coquetterie rhétorique, mais la source d'un jeu référentiel et spirituel. Le vers emprunté est également déterminant pour la métrique. En effet, l'hexamètre des Épîtres n'impose pas sa forme puisque seuls les deux premiers pieds donnent naissance au module hexasyllabique qui structure l'ensemble du *rithmus*. Par ailleurs, le même vers est réutilisé pour clore la dernière strophe. Cette figure d'épanadiplose illustre le thème général du texte, la stabilité, en terminant comme il a commencé. Elle fait écho aux images du texte, et notamment à la métaphore apocalyptique rappelée quelques vers avant la fin, par laquelle le Christ est exprimé par l'alpha et l'oméga (*alpha principia / et o novissimum*). Notons également la transformation entre la première et la seconde apparition de la citation avec la reprise du verbe *mutare* au participe présent cette fois : *mutans in varia / celum non animum* (transformant de multiples manières le ciel, et non l'âme). La citation d'Horace est donc un apport essentiel pour la construction formelle comme pour l'expression du message véhiculé ; cette remarque se confirme par l'observation de la mélodie, comme on le verra juste après.

Une seconde citation des *Épîtres* d'Horace survient au début de la strophe 3, soit exactement au centre du poème de 5 strophes. L'hexamètre *Dimidium facti, qui coepit, habet ; sapere aude* (Ep, I, 2, 40) devient :

⁵⁰ Le texte est présenté par T. Lehtonen, *Fortuna, Money, and the Sublunar World: Twelfth Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the Carmina Burana*, Helsinki, Finnish Historical Society, 1995, p. 103 *sq.* L'auteur signale également la référence à Boèce au début de la strophe 2 (*Consolation de Philosophie*, I.1.22)

⁵¹ P. G. Schmidt, « The Quotation in Goliardic Poetry : the Feast of Fools and the Goliardic Strophe *cum auctoritate* », *Latin Poetry and the Classical Tradition : Essays in Medieval and Renaissance Literature*, éd. P. Godman et O. Murray, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 39-55 ; V. Bridges, « 'Goliardic' Poetry and the Problem of Historical Perspective : Medieval Adaptations of Walter of Chatillon's Quotation Poems », *Medium Aevum*, 81/2, 2012, p. 249-270.

*Cepti dimidium*⁵²
habet qui ceperit,
ceptum negocium

La mélodie sur laquelle se chante le texte de *Celum non animum* est copiée en neumes sur les deux premières strophes du manuscrit des *Carmina Burana*. Bien que la notation ne donne pas d'indication précise, le profil mélodique pour le premier vers est uniquement composé de points isolés (*punctum*), suggérant une allure *recto tono* qui se démarque de la mélodie des vers suivants. Ce dessin mélodique particulièrement simple est confirmé par les deux autres sources qui transmettent cette pièce dans des dispositions polyphoniques à trois voix⁵³.

CB
 F (voix inférieure)

Ce-lum non a-ni-mum mu-tat sta-bi-li-tas. fir-mans hiis o-pty-mum quod men-tis fir-mi-tas.
 Ce-lum non a-ni-mum mu-tat sta-bi-li-tas fir-mans id o-pty-mum quod men-tis fir-mi-tas
 pro-bet cum a-ni-mi tan-dem iu-di-ti-o. nam si tur-pis-si-mi vo-ti con-si-li-o
 vo-vet cum a-ni-mi ta-men iu-di-ti-o nam si tur-pis-si-mi vo-ti con-si-li-o
 vim see-lus in-pri-mi fa-cto ne-fa-ri-o. de-bet hec pe-ri-mi fa-cta pro-mis-si-o.
 vis see-lus im-pri-mi fa-cto ne-fa-ri-o de-bet hec pe-ri-mi fa-cta pro-mis-si-o.

La voix inférieure y est aussi constituée d'une succession de notes sur la même hauteur⁵⁴. On pourrait interpréter cette mélodie statique comme une illustration du texte, un figuralisme de la stabilité dont il est question. Mais une seconde hypothèse me semble apparaître pour expliquer le profil *recto tono* de ce vers. Il peut constituer une allusion aux pratiques de lecture chantée des textes classiques, dont les manuscrits anciens laissent une trace plus ou moins élaborée. Signalons également que ce vers mélodique, dans la version des *Carmina Burana* est réutilisé pour l'articulation centrale de la strophe au septième vers (voir les neumes encadrés dans l'exemple ci-dessus). Son profil nettement reconnaissable permet donc d'affirmer que la mélodie structure ici la strophe en deux parties, ce qui n'est pas le cas des autres versions musicales connues pour lesquelles la musique est continue⁵⁵.

⁵² Les autres sources connues sont plus proches du texte source et donnent *Facti dimidium*.

⁵³ Ms Florence, fol. 223v° et W1, fol. 11. La mélodie des versions polyphoniques ne semble pas strictement correspondre à la version monodique des *Carmina Burana*. On peut supposer que la mise en polyphonie a suscité certaines adaptations qui ne touchent manifestement pas le premier vers.

⁵⁴ L'écriture particulière de cette voix a été repérée par J. Knapp dans le cadre de la discussion sur l'interprétation rythmique des conduits polyphoniques. Elle explique la simplicité mélodique et rythmique comme une expression du cinquième mode rythmique (suite de notes longues). Voir J. Knapp, « Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus », *Journal of the American Musicological Society*, 32/3, 1979, p. 393-395.

⁵⁵ Cette situation pose l'intéressante question du travail des collecteurs des *Carmina Burana* et des sources à partir desquelles ils ont copié les textes et les mélodies. Dans ce cas précis, il semble plus probable que la version monodique qu'ils transmettent soit antérieure aux polyphonies connues, à cause de la répétition mélodique en milieu de strophe qui n'est pas reprise dans les autres.

S'il faut voir, comme nous le suggérons, une allusion aux modalités de performance des textes antiques, alors l'utilisation structurante de ce signal mélodique porte sur l'ensemble de la composition et renforce l'autorité du patronage horatien. Ce jeu de citations renvoie ainsi à la figure du moraliste, mais aussi à celle du lyrisme incarné par Horace à travers le genre de l'ode. La construction de ce système de références se compose de la citation textuelle (l'*auctoritas*), de l'inscription dans une pratique poétique qui valorise la *varietas* formelle et sonore, mais aussi par une allusion à une tradition médiévale de performance chantée attachée aux textes antiques. C'est ainsi une véritable mémoire poétique et sonore qui apparaît ici en filigrane, suscitée par la présence textuelle d'Horace et du lyrisme qu'il incarne.

À travers cet exemple issu de l'un des manuscrits les plus fascinants que le XIII^e siècle a pu faire produire, les propositions formulées K. Friis-Jensens à la lecture des commentaires des *Odes* se trouvent illustrées de la plus belle manière. Le modèle d'Horace nourrit la poésie rythmique chantée, et celui des *Odes* en particulier porte sur la poétique mise en œuvre. Contrairement aux autres recueils d'Horace, les *Odes* ne sont pas citées dans les *Carmina Burana*, pas plus que dans d'autres *conductus* ou *ritbmi* d'autres collections. Pourtant, l'ode en tant que quintessence de la lyrique s'y trouve perpétuée par la continuation d'un idéal poétique lyrique alliant la diversité poétique à la vocalité du chant. À ce titre, il me semble intéressant de citer la seule occurrence du mot *oda* relevée dans les *Carmina Burana*⁵⁶. Il s'agit de la fin de la deuxième strophe de *Furibundi*, poème sacré ajouté à la collection dans un bas de folio (CB 5*, fol. 100v^o avec neumes) :

[...]
o tu christe
o benigne
digne
odis
modis.⁵⁷

Ce texte est un *unicum*, ajouté tardivement en bas d'un des folios du *Ludus de Passione*. En réponse au drame qui se joue dans le corps de la page, les trois strophes de *Furibundi* évoquent le Christ, en passant progressivement du ton rageur de la condamnation de Jésus à l'apaisement de la promesse du Salut. Les neumes sont difficilement lisibles en raison de l'effacement de l'encre, mais ils témoignent bien de la dimension sonore de cette pièce. La forme du poème est celle d'un *descort*, marquée par la variété de l'agencement des rythmes et des rimes. Composé d'un mélange irrégulier de quadrisyllabes et d'octosyllabes, les trois strophes de ce texte adoptent des schémas rimiques et rythmiques différents. L'idéal lyrique est donc ici remarquablement bien illustré, tant par la variété formelle que par la réalisation vocale induite par la notation. La présence du terme *oda* dans ce contexte résonne donc particulièrement dans le cadre de l'étude qui vient d'être présentée. La paronomase qu'il forme avec *modis* explique certainement en partie le choix du poète. On ne peut cependant s'empêcher d'y entendre un écho aux remarques que nous venons de faire sur l'idéal lyrique de l'ode tel qu'il était manifestement compris et vécu par les poètes médiévaux. Ici, l'ode est évoquée comme le chant le plus apte à s'adresser au Christ – alors même que d'autres

⁵⁶ M. Wacht et B. Konrad Vollmann, *Concordantia in Carmina Burana*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1996.

⁵⁷ « O toi, Christ, o bienveillant, digne des odes et des mélodies ». Voir l'édition du texte et les commentaires dans P. Dronke, *The Medieval Poet and His World*, Ed. di Storia e Letteratura, 1984, p. 341-348.

termes, plus habituels, auraient pu être choisis. Ce faisant, la composition de *Furibundi* incarne elle-même l'idéal d'une réactualisation chrétienne du lyrisme horatien tel qu'il pouvait être compris à la fin du Moyen Âge. Le sommeil présumé de l'ode pendant la période médiévale est donc peut-être davantage une germination qu'une hibernation. Ses surgeons, qu'il s'agisse de procédés d'ajouts, d'adaptions ou de réinventions, tissent des liens discrets mais précieux entre l'héritage antique et le renouvellement d'une langue poétique latine en constante recherche de beauté.

BIBLIOGRAPHIE

- ARLT, W., « Hymnus und Ode : Horaz-Vertonungen des Mittelalters », *Der lateinische Hymnus im Mittelalter Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung*, éd. A. Haug, C. März et L. Welker, Kassel, 2004, p. 257-277.
- FRIIS-JENSEN, K., « The Medieval Horace and his Lyrics », *Horace: l'œuvre et les imitations : un siècle d'interprétation*, éd. T. Hermann, L. Walther, Genève, 1993, p. 257-303.
- HILKA, A., SCHUMANN, O., BISCHOFF, B., *Carmina Burana*, Heidelberg, 1930, vol. 3.
- LYONS S., *Music in the Odes of Horace*, Oxford, Oxbow Books, 2010.
- RIOU, Y.-F., « La musique et la poésie latine classique dans le haut-moyen âge », *Revista de musicología*, 16/4, 1993, p. 2198-2209.
- RIOU, Y.-F., « Chronologie et provenance des manuscrits classiques latins neumés », *Revue d'histoire des textes*, 21, 1991, p. 77-113.
- WÄLLI, S., *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften: Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel, Bärenreiter, 1997.
- ZIOLKOWSKI, J., *Nota bene : Reading Classics and Writing Melodies in the Early Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007.