



HAL
open science

Exultemus sobrie : gestualité et rythmique des rondeaux latins du manuscrit de Florence (Pluteus 29.1)

Anne-Zoé Rillon-Marne

► To cite this version:

Anne-Zoé Rillon-Marne. Exultemus sobrie : gestualité et rythmique des rondeaux latins du manuscrit de Florence (Pluteus 29.1). *Le Jardin de Musique – Revue de l’association Musique ancienne en Sorbonne*, 2018, 9 (1), pp.25-48. hal-03958310

HAL Id: hal-03958310

<https://hal.science/hal-03958310v1>

Submitted on 9 Feb 2023

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.

Exultemus sobrie : gestualité et rythmique des rondeaux latins du manuscrit de Florence (Pluteus 29.1)

Anne-Zoé Rillon-Marne

Université catholique de l'Ouest (Angers) / CESCO (Poitiers) / IReMus (Paris)

L'existence d'un répertoire de rondeaux en latin au XIII^e siècle peut surprendre. Par la langue et les thèmes qu'il aborde, ce corpus s'enracine dans une culture liturgique et une longue tradition de créations lyriques sacrées. En revanche, la forme à refrain du rondeau le lie à la danse, donc à un divertissement de nature profane, ne serait-ce que parce que cette forme naissante deviendra, pour les deux siècles suivants, l'un des vecteurs privilégiés du chant courtois. Le répertoire du *rondellus*¹ et en particulier celui que contient le manuscrit Pluteus 29.1 de la Bibliothèque Laurentienne de Florence (I-Fl MS Pluteus 29.1, nommé F par la suite) a déjà fait l'objet de plusieurs études visant à élucider ses caractéristiques formelles autant que ses enjeux culturels. Nous proposons ici de tenter de comprendre comment s'exprime la gestualité supposée de ces pièces musicales : qu'est-ce qui fonde leur valeur chorégraphique ? En quelle mesure la musique, par sa forme mais surtout par sa dimension rythmique, porte-t-elle les éléments d'une gestualité qui implique le corps tout entier ?

Ce que l'on entend par « danse cléricale » et que les Latins désignent du terme de *chorea* est difficile à préciser². La dimension sacrée et symbolique de ces pratiques chorégraphiques est reliée d'une part à la thématique des rondes angéliques qui expriment la perfection des cieux³, et d'autre part à la danse de David devant l'Arche d'Alliance (2 Sam 6, 10-23), où l'abandon du corps à la danse est une manifestation de l'extase de l'adoration. La danse a donc sa place dans l'Église, mais fait toutefois l'objet d'une grande méfiance. Les études historiques visant à faire émerger la réalité pratique des danses cléricales médiévales se sont essentiellement fondées sur les témoignages émanant des autorités ecclésiastiques qui apparaissent périodiquement dans les décrets synodaux, sermons ou traités moraux⁴. Ceux-ci constituent des traces indirectes, qui décrivent, souvent en

1 J'utilise ici le latin *rondellus* comme traduction du français *rondeau*, pour désigner la forme dans laquelle la mélodie du refrain est intégralement ou partiellement utilisée pour les couplets. Pour une clarification sur les autres usages du terme, voir Robert FALCK, « Rondellus, Canon, and Related Types before 1300 », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 25, n° 1, 1972, p. 38-57 ; Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing in the Round: Latin Sacred Songs with Refrains, circa 1000-1582*, University of Chicago, 2013, p. 101 sq.

2 Pour une approche lexicale de la *chorea*, voir Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2008, p. 164.

3 Philip KNÄBLE, « L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte cléricale au Moyen Âge », *Médiévales*, vol. 66, 2014, p. 65-80.

4 Louis GOUGAUD, « La danse dans les églises », *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. 15, 1914, p. 5-22 ; Yvonne ROKSETH, « Danses cléricales du XIII^e siècle », *Mélanges 1945, III: Études historiques*, 1947, p. 93-126 ; Jacques

forçant le trait pour appuyer leur argumentation, des usages essentiellement locaux dont la chronologie est incertaine. Leurs voix sont unanimes pour condamner les danses des clercs, lorsque celles-ci impliquent des laïcs ou sont d'origine profane. Ils sont cependant plus nuancés voire bienveillants à l'égard des danses proprement liturgiques, réalisées par des clercs lors de fêtes solennelles, en marge des offices⁵. Vraisemblablement, les frontières qui permettaient de distinguer la danse sacrée du divertissement profane se sont avérées très étroites, surtout lorsque la liturgie en question s'enracine et s'acculture à des traditions païennes anciennes et plus proches du peuple. Les chapitres cathédraux de France septentrionale (Paris, Sens, Auxerre, Rouen) semblent avoir été des lieux propices à ces manifestations chorégraphiques liturgiques. Elles sont attestées à l'occasion de Pâques, de la Pentecôte, certaines vigiles de saints, mais c'est surtout dans la documentation relative aux liturgies festives de l'octave de la Nativité que sont mentionnées des danses ou des pratiques chorégraphiques s'en approchant, sous le terme de *tripudia*⁶. Dans ce type de sources, le répertoire musical concerné par ces moments de danses n'est que très rarement précisé. Lorsqu'il est mentionné, il s'agit de pièces issues de la liturgie du jour, et non d'un répertoire spécifique⁷, *a fortiori* jamais les *rondelli* latins auxquels la critique musicologique a pourtant pris l'habitude de les associer⁸. Dans le répertoire de rondeaux latins qui nous est parvenu, les textes sont majoritairement liés à la saison de Pâques, pendant laquelle les circonstances festives ont manifestement intégré des ajouts chorégraphiques⁹. En revanche, l'évocation de la Nativité y est considérablement moins représentée, alors qu'elle est un sujet massivement traité, de manière plus ou moins directement liturgique, dans le répertoire des conduits¹⁰.

Les études musicologiques portant spécifiquement sur le répertoire des rondeaux latins sont assez peu nombreuses. Hans Spanke a publié deux études en 1930 qui constituent un modèle pour une étude historique de la forme du rondeau, se posant la question de l'antériorité du corpus latin par

CHAILLEY, « La danse religieuse au Moyen Âge », dans *Arts libéraux et Philosophie au Moyen Âge, actes du IV^e congrès international de philosophie médiévale*, Montréal, 1969, p. 357-380 ; Jeannine HOROWITZ, « Les danses cléricales dans les églises au Moyen Âge », *Le Moyen Âge*, vol. 95, 1989, p. 278-292.

5 Constant J. MEWS, « Liturgists and Dance in the Twelfth Century: The Witness of John Belet and Sicard of Cremona », *Church History*, vol. 78, n° 3, 2009, p. 512-548.

6 Pour une approche culturelle générale, voir Jacques HEERS, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983. Le répertoire liturgique est plus précisément étudié par Wulf ARLT, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Cologne, Volk, 1970 ; Océane BOUDEAU, *L'Office de la Circoncision de Sens (le manuscrit 46 de la Médiathèque municipale de Sens)*, thèse de l'EPHE, 2013.

7 Remarque faite par Jacques CHAILLEY, « La danse religieuse au Moyen Âge », art. cit., p. 371. Voir par exemple la description de Jean Belet (XIII^es) qui préconise le chant du *Magnificat* en *tripudium* pour la fête de la saint Étienne (Jean BELETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, Turnhout, Brepols, coll. « CCCM » n° 41, 2010, p. 130).

8 Yvonne ROKSETH, « Danses cléricales du XIII^e siècle », art. cit. ; Margit SAHLIN, *Étude sur la carole médiévale : l'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, thèse de l'Université d'Upsala, 1940.

9 À titre indicatif, parmi les 60 *rondelli* de F, 34 célèbrent Pâques, ou plus largement le printemps associé au message de renouveau.

10 Mark EVERIST, *Discovering Medieval Song: Latin Poetry and Music in the Conductus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 181 sq.

rapport au rondeau profane¹¹. Yvonne Rokseth se penche à son tour sur le répertoire en 1947 dans une perspective plus large, visant à mettre en relation les témoignages historiques de la pratique des danses cléricales avec le répertoire des rondeaux contenus dans le manuscrit de Florence¹². Elle porte un regard bienveillant sur ces pièces, faisant l'éloge de leur simplicité, non sans certains préjugés folkloristes :

Simplets sont les textes, simplettes sont les mélodies. Simplettes mais non niaises. Leur franchise est sans fadeur comme sans lourdeur. Malgré la modicité des moyens mis en œuvre, chaque thème est bien frappé ; il garde dans la mémoire sa figure propre et inoubliable. Il a poussé dans le même terreau qui a produit aussi la chanson populaire française, avec sa netteté et sa fraîcheur, et telle qu'elle a pu se transmettre à travers vingt générations.¹³

Dans cette perspective, de si petites pièces ne peuvent être destinées qu'au divertissement, et qui plus est, celui des plus jeunes clercs. Voici comment elle présente l'usage de ces pièces à danser :

La contrainte des longues heures passées à chanter l'office excédait évidemment les forces de résistance de la nature humaine. Il fallait accorder aux clercs, et surtout aux enfants des maîtrises ; aux *clericuli* nourris à l'ombre des cathédrales, quelques répit, quelques récréations. Cela était surtout nécessaire au moment de deux fêtes, Noël et Pâques, qui succèdent à une période de pénitence. Ces jours-la, la jeunesse des cloîtres sautillait en cadence, en chantant des morceaux latins se rapportant à la solennité. Par ce moyen, pouvaient être apaisées les tentations inévitables : cette union du plaisir et de la piété détournait des amusements profanes auxquels les clercs ne participaient que trop souvent au gré des censeurs sévères.¹⁴

Il semble que cette description vivante mais probablement caricaturale de clercs qui « sautillent en cadence » pour se détendre d'une liturgie austère et sérieuse peut être aujourd'hui révisée à la lumière de ce que nous savons des festivités en question. Pour la très fameuse « fête des fous », il s'agit d'une liturgie à part entière dont les gestes et les acteurs sont rigoureusement décrits, et non des célébrations débridées¹⁵. Cependant, cette idée que le répertoire des rondeaux reflète des pratiques relevant d'une « liturgie populaire » tolérée à demi-mot ou encouragée par l'autorité ecclésiastique de manière à contrecarrer d'autres pratiques jugées plus déviantes¹⁶ marque durablement la représentation des chercheurs modernes. Ces pièces sont effectivement souvent perçues comme légères et, somme toute, anecdotiques. À ma connaissance, seuls les travaux récents

11 Hans SPANKE, « Das lateinische Rondeau », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 53, n° 1-3, 1930, p. 113-148 ; *id.*, « Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 31, 1930, p. 143-170.

12 Yvonne ROKSETH, « Danses cléricales du XIII^e siècle », art. cit.

13 *Ibid.*, p. 93.

14 *Ibid.*, p. 101.

15 Voir notamment Yann DAHHAOUI, « Enfant-évêque et fête des fous : un loisir ritualisé pour jeunes clercs ? », *Schweizerische Gesellschaft für Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, vol. 20, 2005, p. 33-46, et plus récemment Océane BOUDEAU, « La fête du nouvel an à la collégiale Saint-Martin de Tours d'après l'ordinaire-coutumier du XIII^e siècle », *Revue de Musicologie*, vol. 105, n° 1, 2019, p. 9-50.

16 Margit SAHLIN, *Étude sur la carole médiévale*, *op. cit.*, p. 137. Christopher PAGE distingue différents niveaux à l'intérieur de F, laissant à penser que le répertoire tel qu'il est assemblé dans ce manuscrit est le résultat de pratiques hétérogènes (Christopher PAGE, *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, Londres, Dent, 1987, p. 90-91).

de Mary Channen Caldwell¹⁷ se penchent sur ces rondeaux pour en renouveler l'interprétation. Dans sa thèse, elle propose une approche musicologique et culturelle des répertoires latins exploitant les formes à refrain, visant à les inscrire pleinement dans la création poético-musicale liturgique et les pratiques intellectuelles sur la longue durée.

Ces courtes pièces latines à refrains sur textes latins ont été relativement peu diffusées, si l'on en juge par le nombre restreint de sources qui nous les transmettent. Cela corrobore l'idée selon laquelle il s'agirait de répertoires répondant à des usages locaux et non uniformisés. De fait, les *rondelli* ne trouvent pas leur place dans les manuscrits liturgiques traditionnels, mais sont plutôt disséminées dans des sources liées à la dévotion, de contenus souvent hétérogènes et originaux¹⁸. Ces sources s'inscrivent dans une chronologie assez large (entre le XIII^e et le XIV^e siècle) et témoignent d'une vaste circulation géographique. Parmi elles, il existe trois manuscrits qui conservent chacun un nombre significatif de rondeaux latins, groupes dont la cohérence et l'unité résident dans leurs familiarités formelles et thématiques. Ces trois collections sont produites au XIII^e siècle et deux d'entre elles émanent de la cité parisienne. La plus développée de ces collections se trouve être le onzième fascicule du manuscrit de Florence. En effet, aux folios 463 à 471v sont copiées soixante monodies latines dont la grande majorité adopte une forme à refrain de type rondeau¹⁹. Réalisée à Paris un peu avant 1250, cette célèbre anthologie organise, tout au long de ses onze fascicules, un très vaste répertoire latin associé aux pratiques musicales parisiennes dans l'entourage et sous l'égide de la cathédrale Notre-Dame²⁰. S'y trouvent ainsi assemblés les grands *organa quadrupla* attribués à Pérotin, mais aussi un nombre considérable de polyphonies à trois et deux voix (*organa*, clausules, conduits ou motets) et de monodies dans ses deux derniers fascicules. L'inclusion des rondeaux dans les folios ultimes de ce manuscrit de prestige associe donc ces

17 Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing*, op.cit. ; ead., « Cueing Refrains in the Medieval Conductus », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 143, n° 2, 2018, p. 273-324. Je remercie chaleureusement Mary Channen Caldwell de m'avoir fourni une version de sa thèse inédite ainsi que les articles mentionnés avant leur publication.

18 Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing*, op.cit., p. 44 sq.

19 Plusieurs folios vides suivent le dernier rondeau, ce qui laisse à penser que le projet envisageait une collection plus fournie encore que l'état dans lequel le manuscrit nous est parvenu. Pour l'édition poétique et musicale des rondeaux, voir Gordon A. ANDERSON (éd.), *Notre-Dame and Related Conductus: Opera Omnia*, Henryville, Institute of medieval music, 1979, vol. 8.

20 Le manuscrit est consultable sur site de la bibliothèque (<http://teca.bmlonline.it>) et reproduit en noir et blanc (Luther A DITTMER (éd.), *Facsimile Reproduction of the Manuscript Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29, I*, Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1966) ou sur micro-fiches en couleurs (Edward ROESNER (éd.), *Antiphonarium seu Magnus liber Organi de Gradali et Antiphonario: Color Microfiche Edition of the Manuscript Firenze, Biblioteca medicea Laurenziana, Pluteus 29.1*, Munich, H. Lengenfelder, 1996). Pour une présentation codicologique, voir l'introduction de Roesner citée ci-dessus ou Mark EVERIST, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, New York, Garland Pub., 1989. Pour le contexte de fabrication du manuscrit, voir Rebecca BALTZER, « Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 25, n° 1, 1972, p. 1-18 ; Barbara HAGGH et Michel HUGLO, « Magnus liber : Maius munus. Origine et destinée du manuscrit F », *Revue de Musicologie*, vol. 90, n° 2, 2004, p. 193-230.

courtes pièces au répertoire de Notre-Dame et aux cercles ecclésiastiques parisiens. Rien n'indique cependant qu'elles ont été exclusivement destinées à l'usage des clercs de la cathédrale, ni même seulement ceux de Paris. Les circonstances qui encadrent l'exécution des *rondelli* restent assez difficiles à déterminer. Il ne me semble pas en revanche que leur situation en fin de livre ainsi que la très faible quantité de concordances avec les autres sources de Notre-Dame²¹ soient la preuve d'une considération moindre à leur égard de la part des architectes du manuscrit. Si la logique générale du *codex* classe bien les compositions selon le nombre de voix et la perception des « genres » musicaux dont elles relèvent, cette organisation n'implique pas nécessairement une hiérarchisation entre différentes catégories plus ou moins prisées à l'époque de la confection du livre. Au contraire, je montrerai plus loin les raisons qui m'incitent à penser que la place conclusive accordée aux rondeaux leur fait jouer un rôle tout à fait intéressant dans la construction globale du livre, nous invitant à reconsidérer la représentation que l'on s'est construite de ce répertoire.

Les deux autres sources contenant un nombre significatif de rondeaux latins n'avaient fait l'objet d'aucune étude spécifique avant que Mary Channen Caldwell ne leur consacre une attention particulière. Je me contenterai ici d'en faire une présentation rapide puisque ma réflexion se concentre sur la collection de F. Le manuscrit 927 de la bibliothèque municipale de Tours (F-TMS 927) assemble trente-six pièces à refrains dont quatorze sont concordantes avec le onzième fascicule de F²², tout en présentant un nombre important de variantes textuelles et musicales. Les deux manuscrits témoignent ainsi d'une même tradition mais ne sont pas directement liés. L'analyse paléographique de la notation permet de dater le manuscrit entre 1225 et 1245, soit sensiblement avant la réalisation de la copie de F, mais sa localisation géographique demeure imprécise (probablement un centre ecclésiastique du sud de la France). Le répertoire qu'il contient, quant à lui, est bien originaire du nord.

La troisième source à nous transmettre des rondeaux latins en nombre est un manuscrit hétérogène monastique, F-Pn latin 15131, florilège de matière spirituelle diverse probablement composé à la fin du XIII^e siècle pour l'usage de l'abbaye de Saint-Victor à Paris²³. Les dix-sept pièces rapportées sont toutes des *unica* sans notation mélodique – raison pour laquelle elles ont peu intéressé les musicologues –, et sont mêlées à d'autres poésies latines. Il ne s'agit donc pas d'une collection, au

21 Les autres manuscrits du répertoire de Notre-Dame ne rapportent aucun conduit, à l'exception de *Luto carens et latere* dans D-W Guelf. 628 Helmst. (W1), dans une version à trois voix (fol. 73).

22 Fol.9v-14 et 18-20. Le manuscrit de Tours, Bibliothèque Municipale 927 est une source bien connue pour contenir le *Jeu d'Adam*. Sur la collection de rondeaux, voir Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing*, *op.cit.*, p. 27-37, *ead.*, « Pax Gallie: The Songs of Tours 927 », dans Christophe Chaguinian (dir.), *The « Jeu d'Adam »: MS Tours 927 and the Provenance of the Play*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2017, p. 87-176.

23 Fol. 177-189. Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing*, *op. cit.*, p. 37-44.

sens où elles ne sont pas isolées pour leurs caractéristiques propres. Fait particulièrement intéressant, les rubriques des rondeaux indiquent les refrains profanes sur lesquels ils devaient être chantés, parfois suivis de la mention *contra in latino*. Ces pièces procèdent donc du *contrafactum*, et relient de manière tout à fait unique la pratique du *rondelli* avec celle du rondeau profane par l'usage de la citation utilisée comme refrain.

Par ces trois sources du XIII^e siècle, la pratique des rondeaux latins semble s'ancrer dans le nord de la France, territoire au sein duquel Paris a probablement joué un rôle moteur, au moins pour la réalisation des livres puisque deux d'entre eux en sont originaires. La géographie du répertoire coïncide donc relativement bien avec les lieux désignés par les témoignages textuels qui font état de pratiques chorégraphiques associées à des célébrations liturgiques. Les liens tangibles qui réunissent ces moments liturgiques « ouverts » et les *rondelli* sont donc pour le moins imprécis, à ce stade de l'enquête. Voyons à présent les éléments qui nous informent sur la gestualité de ces pièces, en concentrant notre étude sur le répertoire transmis dans F qui se distingue par sa cohérence et sa complétude.

L'un des arguments qui permet de relier le corpus des rondeaux de F à la danse réside dans son iconographie, particulièrement abondante dans ce manuscrit²⁴. Le motif de la ronde de clerc y apparaît à deux reprises (voir fig. 1). La première fait partie du très fameux frontispice du manuscrit, figurant la tripartition de la musique chez Boèce²⁵ et la seconde est la lettrine qui introduit le fascicule 11, au folio 463.

24 F est la seule des sources musicales de Notre-Dame à être systématiquement illustrée, ce qui témoigne de l'attention particulière qu'a suscitée l'élaboration de ce manuscrit. L'atelier d'enlumineur parisien à qui cette tâche a été confiée est celui de Johannes Grusch. Voir Robert BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis: a Study of Styles*, Berkeley, University of California Press, 1977 ; *id.*, « The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter », *The Art Bulletin*, vol. 54, n° 1, 1972, p. 24-30.

25 BOËCE, *Traité de la musique*, traduit par Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004. « Au moment de traiter de la musique, il semble bon de dire combien à notre connaissance, les érudits en cette matière ont distingué de genres de musique. Il y en a trois : la première est la musique du monde, la deuxième est la musique de l'homme, la troisième est celle qui est réalisée sur certains instruments, comme la cithare ou l'aulos et tous les autres qui sont au service de la cantilène » (p. 31).



Fig. 1 : à gauche, détail du frontispice (fol. 1v), registre central représentant la *musica humana* ; à droite, lettrine historiée introduisant le début du fascicule 11 (fol. 463) (reproduit avec l'autorisation du MiBAC)

Le centre de la composition du frontispice représente la *musica humana* sous la forme d'une ronde ou d'une farandole qui fait alterner clercs et laïcs, distingués par la tonsure pour les premiers et une chevelure abondante pour les seconds²⁶. Il y a là une relecture intéressante du texte du Prologue du

26 Louis TRICHET, *La Tonsure : vie et mort d'une pratique ecclésiastique*, Paris, Cerf, coll. « Histoire », 1990. La couronne cléricale devient, à partir de la lettre de Grégoire VIII (1187) et confortée par le canon 16 du concile de Latran IV (1215), une marque distinctive des clercs et des laïcs, bien plus que le costume qui n'a encore rien d'un uniforme. On remarque que le laïc le plus à gauche porte la même robe que le clerc de droite et que l'autre clerc se distingue par le port d'une chasuble.

De institutione musica, car l'interprétation de l'harmonie des hommes n'est pas, comme chez Boèce, la perfection du rapport de l'âme et du corps²⁷, mais celle des laïcs et des clercs, soit une harmonie de nature sociale, dans laquelle les clercs assurent la cohésion de la société des hommes au moyen de la danse et du chant²⁸. On ne peut imaginer plus belle introduction pour une anthologie musicale que de donner à voir une figuration de l'encadrement spirituel des fidèles par le chant des clercs, garant de l'ordre du monde.

L'image qui ouvre le fascicule 11 consacré aux rondeaux fait délibérément écho à cette ronde harmonieuse et harmonique. Cette représentation clôt un programme iconographique constitué par la succession des lettrines qui ponctuent le début de chacun des fascicules associés à une catégorie de répertoire. La fin de l'ouvrage réaffirme donc la place centrale accordée à l'ordre social assuré par les clercs que le frontispice avait peint sous la forme de la ronde. Au fur et à mesure de l'anthologie et la succession de ses onze fascicules, l'architecture du livre organise un parcours constitué des différents répertoires, menant des plus liturgiques (les *organa*) aux plus séculiers (les conduits et les rondeaux)²⁹. La figure circulaire de la ronde qui ouvre et ferme la collection est ici bien plus qu'une coquetterie rhétorique ; elle porte le cœur du message et énonce l'idéal d'une société réglée par la musique produite par les clercs et donnée à voir par le livre dans son intégralité. Le chant et les pièces collectées sont à la fois le vecteur de l'engagement des clercs dans le monde et, comme le montre le frontispice, ce qui les relie au divin. Le répertoire et ses interprètes ont donc une fonction d'intercession. Dans cette perspective, les *rondelli* placés en fin de volume ne sont pas un ajout anecdotique mais assument un rôle primordial dans l'interface entre les hommes et les réalités supérieures.

27 « Quiconque pénètre en lui-même comprend ce qu'il en est de la musique humaine. Qu'est-ce qui même au corps cette vivacité immatérielle de la raison, si ce n'est une certaine harmonie et un certain équilibre réalisant une seule consonance, pour ainsi dire, entre des sons graves et de sons aigus. Qu'y a-t-il d'autre qui unisse entre elles les parties de l'âme qui, selon Aristote, réunit en elle du rationnel et de l'irrationnel ? Qu'y a-t-il d'autre qui unisse entre eux les éléments du corps ou qui en maintienne les parties selon un ordre soigneusement établi. » (BOÈCE, *Traité de la musique*, trad. cit., p. 31)

28 Anne-Zoé RILLON-MARNE, « Le frontispice du manuscrit de Florence (Plut. 29.1) : une introduction aux proportions musicales », *Polymatheia*, vol. 1, 2015, p. 13-21. Voir également Kees VELLEKOOP, « La place de la musique », dans Olga Weijers et Louis Holtz (dir.), *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts : Paris et Oxford, 13^e-15^e siècles*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 235-238 ; Tilman SEEBASS, « The Illustration of Music Theory in the Late Middle Ages: Some Thoughts on its Principles and a Few Examples », dans André Barbera (dir.), *Music Theory and Its Sources, Notre Dame*, 1990, p. 197-233. Pour une réflexion plus large sur la réception de Boèce au XIII^e siècle, voir Nicolas BELL, « Readings and Interpretations of Boethius's *De Institutione Musica* in the Later Middle Ages », dans Nicolas Bell et Gunilla Iversen (dir.), *Sapientia et Eloquentia. Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama, and Biblical Commentary in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 365-380 ; Christian MEYER, « Lectures et lecteurs du *De institutione musica* de Boèce au XIII^e siècle », dans Alain Galonnier (dir.), *Boèce ou la chaîne des savoirs*, Louvain, Institut supérieur de philosophie, p. 665-678.

29 Anne-Zoé RILLON-MARNE, « *Viderunt omnes*, la musique à l'épreuve de l'œil dans un manuscrit musical du XIII^e siècle », dans Françoise Zamour (dir.), *La musique au risque des images*, Paris, Delatour, coll. « Filigrane », 2014, p. 84-105.

Bien que ces deux images, par l'identité de leur sujet et de leur composition, soient manifestement à mettre en regard l'une de l'autre, elles présentent quelques différences qu'il est intéressant de relever et commenter. Dans la lettrine du fascicule 11, il n'y a pas quatre, mais cinq danseurs, ce qui permet une composition symétrique autour d'une figure centrale. On remarque ici l'absence significative des laïcs que l'on apercevait sur l'image du frontispice. En revanche, les vêtements qui sont soit des surcots chasubles (bleu sur une cote rouge), soit de simples tuniques à manches longues et serrées à la taille, sont disposés en alternance. De la même manière que l'alternance des laïcs et des clercs dans le frontispice pouvait représenter un ordre social où laïcs et clercs sont main dans la main, on peut émettre ici l'hypothèse que cette alternance dans le vêtement, en plus du rythme visuel qu'elle instaure, a pour fonction de montrer l'union de l'Église et de ses différents membres, selon l'ordre ou la hiérarchie³⁰.

La position des bras des danseurs est similaire dans les deux images, mais le détail du contact des mains semble délibérément varier. En effet dans le frontispice, la posture des mains et des doigts pourrait indiquer un geste de pulsation. Le personnage de droite semble diriger de sa main droite, tandis que les autres sont en contact par un geste qui évoque le *tactus*. Il est donc possible que les danseurs soient aussi représentés en train de chanter³¹, ce qui n'a rien d'étonnant puisque les danses – et notamment les *rondelli* – sont des pièces vocales. Dans la seconde image, les mains sont en contact et les deux personnages disposés autour du danseur central semblent très nettement tenir son auriculaire, comme il est parfois décrit pour la carole, c'est-à-dire la ronde profane qui sert de modèle à cette représentation cléricale³². Le geste représenté n'est donc pas tout à fait le même entre ces deux représentations, la première insistant plus sur l'aspect vocal de la *chorea* et la seconde sur la mise en harmonie des corps. L'observation de la position des pieds amène aux mêmes conclusions. Dans la seconde image, les talons sont peints soulevés du sol, pour évoquer le mouvement donc la dimension corporelle de l'action en train de se faire, alors que dans le frontispice les pieds des personnages pointent vers le bas, sortant du cadre de l'image pour assurer le lien avec le registre inférieur représentant la *musica instrumentalis*.

30 L'hypothèse doit rester prudente, le vêtement ecclésiastique étant relativement peu réglementé au XIII^e siècle, si l'on en juge par les textes normatifs étudiés par Louis TRICHET, *Le costume du clergé : ses origines et son évolution en France d'après les règlements de L'Église*, Paris, Cerf, 1986.

31 Cette image a déjà été interprétée comme un ensemble de chanteurs et non de danseurs (voir notamment Tilman SEEBASS, « Prospettive dell'iconografia musicale. Considerazioni di un medievalista », *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 1, n° 18, 1983, p. 80 ; Kees VELLEKOOP, « La place de la musique », art. cit.). Le quatuor de chanteurs peut alors être interprété comme une représentation du groupe interprétant le *Viderunt* à quatre voix qui se trouve sur le folio qui fait face au frontispice. Cette proposition ne tient pas compte de la présence mêlée de laïcs et de profanes, inconcevable pour l'interprétation d'un tel *organum*, ni de la position des pieds qui indiquent un mouvement.

32 Margit SAHLIN, *Étude sur la carole médiévale*, op. cit. ; Robert MULLALLY, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Aldershot, Ashgate, 2011.

Ces détails liés aux gestes des mains et des pieds des danseurs ne permettent pas de comprendre la réalité chorégraphique des rondeaux, ni même de prouver explicitement que les pièces introduites étaient destinées à la danse. L'enluminure qui introduit le fascicule 11 n'est nullement une représentation de la performance des rondeaux, car aucune des images de F ne fonctionne selon cette modalité réaliste. En revanche, elle est efficace à plusieurs niveaux, dans le réseau de sens qu'elle tisse avec le frontispice et les autres lettrines, mais aussi avec le texte de la pièce qu'elle introduit³³ :

<i>De patre principio Gaudeamus eya. Filius principium cum gloria. Novum pascha predicat ecclesia.</i>	Par l'origine du Père, réjouissons-nous, eya ! Le Fils, origine dans la gloire, l'Église proclame une Pâque nouvelle.
--	--

La première strophe du rondeau qui ouvre le fascicule célèbre la résurrection du Christ comme origine d'un nouveau temps, et affirme la place de l'Église et de la communauté des clercs, désignées par l'énonciation à la première personne du pluriel du verbe *gaudeamus*, dans la réjouissance. La ronde figurée par l'image, en écho à celle du frontispice, symbolise l'Église dans sa mission de célébration et de diffusion du message christique. Ainsi, ce premier rondeau expose de manière très synthétique mais sans ambiguïté le programme ecclésial et pastoral qui peut être celui d'une institution parisienne d'importance dans les décennies qui suivent le concile de Latran IV (1215).

L'expression de la joie suscitée par l'annonce de la résurrection se retrouve dans plusieurs des pièces de la collection puisque la majorité d'entre elles sont dédiées à Pâques. Cette invitation collective à la réjouissance s'exprime par un certain nombre d'exclamations semblables à celle qui sert de refrain au rondeau cité ci-dessus : *gaudeamus eya*. Cette exaltation sacrée désignée par le terme de *tripudium* se manifeste par la voix (invitation au chant et à la louange) ou le corps (frappement de mains, danse), ce que les textes des rondeaux évoquent volontiers³⁴. Cependant, ces mentions restent quantitativement en retrait par rapport à l'ensemble constitué par ces soixante poèmes, dans lesquels l'essentiel de l'attention se concentre sur le message doctrinal et biblique³⁵.

Finalement, c'est par leur forme et leurs qualités musicales que ces pièces semblent le mieux argumenter en faveur de leur fonctionnalité chorégraphique. Elles sont à considérer comme des

33 Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing*, op. cit., p. 19-20.

34 Voir les expressions relevées dans John HAINES, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 67 sq.

35 Mary Channen CALDWELL met en garde contre l'interprétation trop littérale de ce vocabulaire dans les rondeaux, en le resituant dans la tradition lexicale de la poésie liturgique qui exploite volontiers la métaphore de la danse. Voir Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing*, op. cit., p. 211.

rondeaux en raison de leur structure répétitive, par analogie à la forme profane³⁶. Le rondeau français contemporain (*rondet*) semble effectivement être l'une des manifestations musicales qui accompagnent la carole qui se danse, selon les usages, en rond ou en ligne³⁷. Cependant, les soixante pièces de la collection de F présentent une certaine hétérogénéité formelle : trente pièces adoptent la forme de six vers aA ab AB (les majuscules signalent les refrains poétiques identiques dans toutes les strophes), soit la forme du rondeau classique sans son refrain initial. Certaines variations de ce schéma sont à noter, en particulier l'ornementation ou la divergence de cadence lors de la reprise de A (aA a'b A'B). L'inversion des deux propositions musicales (aA ba BA) est également possible, mais beaucoup plus rare³⁸. Une seconde catégorie formelle est présente quinze fois. Celle-ci emprunte le schéma bipartite aA bB. Chaque membre peut comprendre 1 ou 2 vers, composant ainsi des strophes de 4 à 8 vers. La disposition la plus courante adopte la strophe de 6 vers, avec 1 vers pour A et 2 pour B (signalée aA bc BC dans la synthèse en annexe). Par ailleurs, quinze pièces ne relèvent d'aucune de ces deux catégories. Certaines d'entre elles peuvent compter parmi la catégorie des rondeaux, car elles sont constituées de deux propositions mélodiques reprises pour tout ou partie du refrain (voir la colonne des autres types de rondeau dans la synthèse en annexe). Les dix autres ne relèvent pas de la forme rondeau, parce qu'elles sont strophiques (n° 49, *Ecce mundi gaudium*), d'une forme atypique (n° 56, *O summi regis mater inclita*) ou canonique (n° 53, *Leto leta contio*)³⁹. Ces pièces irrégulières apparaissent presque exclusivement à la fin du fascicule. Leur présence peut néanmoins s'expliquer par l'usage d'un refrain pour certaines ou par leur contenu poétique en continuité avec celui des rondeaux environnants.

Seule la forme majoritaire (aA ab AB) se caractérise par une circularité qui la lie formellement et symboliquement à la ronde, caractéristique qui s'accroît lorsque le refrain initial est présent⁴⁰. Quelles qu'en soient les variantes, ces formes de type rondeau que l'on relève dans F se caractérisent par la modicité des moyens mélodiques. Formes courtes composées de deux propositions mélodiques, les rondeaux latins sont d'autant plus répétitifs qu'ils sont tous strophiques (de 2 à 9 strophes, le plus souvent 3 ou 5) alors que les rondeaux profanes sont

36 Pour une étude formelle des rondeaux profanes, voir Friedrich GENNRICH, *Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12 und 13. Jahrhundert*, Francfort, 1963.

37 Margit SAHLIN, *Étude sur la carole médiévale*, op. cit. ; Robert MULLALLY, *The Carole*, op. cit.

38 Dans cette variation le vers poétique refrain de A adopte la mélodie de B, ce qui n'est possible que si A et B ont la même métrique. Par ailleurs, les exemples de cette forme dans F ajoutent l'identité des vers 1 et 3 dans chaque strophe. Voir n° 12 et 21.

39 Sur le *rondellus* comme polyphonie canonique, voir Robert FALCK, « Rondellus, Canon, and Related Types before 1300 », art. cit.

40 Voir la définition du rondeau profane que donne Johannes de Grocheo : « *Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem* » (Ernst ROHLOFF (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Reinecke, 1943, p. 50). « On appelle parfois la cantilène 'rotunda' ou 'rotundellus' parce qu'elle tourne sur elle-même à la manière d'un cercle et commence et termine de cette manière [par le refrain]. »

généralement monostrophiques. À ces formes répétitives s'adjoignent des mélodies extrêmement simples, syllabiques à l'exception de quelques ornements de 2 ou 3 notes en fin de vers. Les intervalles sont souvent conjoints et les contours mélodiques empruntent des formules archétypales, s'éloignant peu de la finale. Quelques mélodies font entendre un saut de quinte ascendante en début de phrase (voir n° 30 et 31). Les entités mélodiques correspondent scrupuleusement aux entités des vers, sauf en cas de vers courts que la mélodie rapproche du précédent. Cette simplicité est plus à comprendre comme une nécessité fonctionnelle que la marque d'une quelconque naïveté populaire. L'action chorégraphique et la dimension communautaire de ces pièces ne sont en effet pas compatibles avec la virtuosité vocale. Danser et chanter ensemble pour s'unir dans un geste de célébration qui vise à éprouver une forme de perfection joyeuse (*tripudium*) nécessite un dispositif sonore qui guide le corps sans surcharger l'esprit et sans le détourner de l'objectif premier. Par tous ces éléments, ces mélodies sont stylistiquement proches de celles des rondeaux profanes dont la dimension populaire est aussi très discutée. Cependant, on ne retrouve pas dans les *rondelli* latins le fonctionnement du refrain typique du rondeau profane au XIII^e siècle où il est utilisé comme un élément de rupture par rapport au reste de la strophe, qu'il soit issu d'une citation ou créé pour assumer ce rôle⁴¹. Sur cet aspect, les répertoires en latin ou en français marquent, à mon sens, une nette différence du point de vue de leur processus de création⁴².

Par leurs formes et les itérations prévisibles qu'elles génèrent, les *rondelli* contribuent donc à forger une image sensible de l'harmonie céleste, que les clercs célèbrent au moyen de la danse. Ce système de répétition qui organise les pièces impose donc une circularité sonore par le retour mélodique et les reprises textuelles du refrain. Plus spécifiquement, la rythmicité sur laquelle se fonde la dimension chorégraphique des rondeaux s'incarne dans les durées : les vers qui composent les propositions A et B, se distinguent par le nombre des syllabes et des hauteurs puisque le style est syllabique. Le langage des *rondelli* est celui de la poésie rythmique (*rithmus*), dont l'esthétique repose sur le nombre et de la consonance des rimes⁴³.

41 Nico H. J. VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains : du XII^e siècle au début du XIV^e*, Paris, Klincksieck, 1969 ; voir la discussion sur le rôle du refrain dans le *rondet de carole* dans Ardis BUTTERFIELDS, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 43-49.

42 Seuls quelques cas de *contrafacta* sont avérés, mais l'intertextualité est peu tournée vers la lyrique profane. De plus, l'usage des citations ne marque pas spécifiquement le refrain. Voir Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing*, op. cit., p. 184 sq. ; Mary Channen CALDWELL, « A Medieval Patchwork Song: Poetry, Prayer and Music in a Thirteenth-Century Conductus », *Plainsong and Medieval Music*, vol. 25, n° 02, 2016, p. 139-165.

43 Pascale BOURGAIN, « Le vocabulaire technique de la poésie rythmique », *Archivum latinitatis mediæevi (Bulletin Du Cange)*, vol. 51, 1993, p. 139-193.

La question du rythme des conduits dont les *rondelli* sont considérés comme une émanation, reste l'une des plus débattues de la littérature musicologique sur la période⁴⁴. Pour resituer le problème en quelques mots et en lien avec le manuscrit F, rappelons que la notation « modale », c'est-à-dire pouvant être lue selon le système de modes rythmiques tel qu'il est expliqué par Jean de Garlande⁴⁵ s'applique aux ligatures. Il est utilisé par les copistes de F et des autres sources de Notre-Dame pour noter les mélismes des *organa* et certaines *caudae* des conduits. En revanche, les répertoires relevant du style syllabique (*cum littera*) sont notés au moyen de signes sans indication rythmique (notes carrées sans hampes significatives), qui ne laissent en rien préjuger de l'application ou non des modes théoriques. Dans l'historiographie du conduit, la question de la modalité a suscité des positions contradictoires. La réponse apportée aujourd'hui par les musicologues est plutôt défavorable à l'application des modes aux passages syllabiques⁴⁶. Mais la question reste ouverte pour le corpus des pièces du fascicule 11, si l'on présume qu'elles sont destinées à la danse. En effet, la destination chorégraphique de ces pièces argumente en faveur de la modalité. On pourrait simplifier la pensée des partisans de la modalité rythmique de la manière suivante : qui dit danse dit mesure et qui dit mesure dit mode.

C'est notamment le point de vue d'Yvonne Rokseth qui développe longuement dans son article le choix des modes à appliquer aux rondeaux⁴⁷. Dans son analyse, elle décrit très justement l'impression de carrure propre à la danse que dégagent ces pièces. Elle montre en effet que la longueur assez régulière et l'organisation des vers permettent presque systématiquement de frapper quatre temps par vers, si l'on applique à chacun les cellules des modes rythmiques (souvent le premier mode). Or, les explications de Rokseth datent d'un temps où l'application des modes aux conduits n'était nullement questionnée. Nous pouvons donc nous interroger aujourd'hui sur ce qui demeure de cette carrure modale justifiée par la danse, en cherchant une raison rythmique qui serait davantage liée aux mots et à la gestualité qu'à un système théorique⁴⁸.

44 Pour ne citer que quelques contributions importantes sur le rythme dans les conduits : Gordon ANDERSON, « The Rhythm of the Monophonic Conductus in the Florence Manuscript as Indicated in Parallel Sources in Mensural Notation », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 31, n° 3, 1978, p. 480-489 ; Janet KNAPP, « Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 32, n° 3, 1979, p. 383-407 ; Leo TREITLER, « Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua* », *The Musical Quarterly*, vol. 65, n° 4, 1979, p. 524-558 ; Ernest H SANDERS, « Conductus and Modal Rhythm », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 38, n° 3, 1985, p. 439-469 ; Christopher PAGE, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, Royal Musical Association, 1997.

45 Erich REIMER (éd.), *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica*, Wiesbaden, F. Steiner, coll. « Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft » n° 10-11, 1972.

46 Mark EVERIST, *Discovering*, op. cit., p. 91 sq.

47 Yvonne ROKSETH, « Danses cléricales du XIII^e siècle », art. cit.

48 Cette idée est développée par John STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 197 : « *The melodies of both these rondelli fit naturally into the patterns set up by the words ; any transcription, whether in duple or triple time, has to acknowledge this. [...] It might be better to think of the pattern being set up by movement – the movement of the dance. The words themselves do not require this particular kind of pulsed, metrical response and can easily have*

Comment percevoir et envisager la relation entre le rythme poético-musical des *rondelli* et celui du corps en mouvement ? La dimension communautaire de la *chorea* laisse à penser que la rythmique gestuelle devait avant tout s'appuyer sur le mouvement de la marche, la danse se rapprochant alors d'une forme de procession chorégraphiée. De manière naturelle, on comprend que cette gestuelle favoriserait de larges structures binaires. Pour la suite de notre réflexion, nous partons de l'hypothèse que cette structure qui encadre le geste est en correspondance avec l'accentuation du texte, et non un rythme ajouté artificiellement.

Une observation de l'ensemble des rondeaux de F⁴⁹ permet de relever trente-trois formes métriques différentes ce qui témoigne d'une grande diversité. Il n'y a donc pas de carrure systématique dans laquelle se fondrait la poésie des rondeaux. Chacun est le résultat d'une combinaison singulière (vingt-six ne sont utilisées qu'une seule fois) pour créer un balancement rythmique entre les deux propositions A et B. Les vers les plus utilisés sont l'heptasyllabe et l'octosyllabe proparoxytons (pp), avec une nette préférence pour le premier. La cadence proparoxyton est choisie pour une très écrasante majorité de vers. L'accent sur la pénultième (paroxyton) est bien moins fréquent, généralement placé dans la partie B pour contraster avec la première. Seules quatre pièces ont des vers paroxytons (p) dans leur partie A. Lorsque les vers de A et B sont de longueur différente, le vers le plus long est celui de la partie A. Le contraste entre les deux est parfois très accusé (par exemple 10pp / 4p dans le n° 35, 7pp / 3p dans le n° 36), ménageant une véritable rupture au moment du B. Les formes à trois propositions (principalement de type aA bB, lorsque B fait deux vers pour faire un sizain) sont toutes composées à partir d'heptasyllabes proparoxytons pour A et le premier vers de B puis une longueur différente pour le vers supplémentaire (7pp / 7+4 ; 7pp / 7+5, etc.). Si le contraste entre les deux parties semble être souvent recherché, on note en contrepartie un goût marqué pour les formes équilibrées : dix-huit pièces utilisent le même vers dans leurs deux parties, la plus utilisée étant la forme 8pp / 8pp, sur le modèle du dimètre iambique.

La manière dont a pu se traduire dans la gestuelle la rythmique de l'accentuation repose nécessairement sur des hypothèses et intuitions. Chaque vers pourrait ainsi être marqué ou frappé de deux temps⁵⁰, afin de correspondre au mouvement naturel de la marche rituelle : de manière évidente, l'appui porte sur l'accent de la cadence donc, selon les vers, sur l'antépénultième (cas le

their natural subtleties over-ridden. »

49 L'étude omet les n° 45, 46, 49, 50, 53, 56, 55, 56, 57 et 59 qui ne sont pas des rondeaux (voir table de synthèse en annexe).

50 Jean de Garlande (le grammairien) dans son *Ars rhythmica* (ca 1220) utilise le terme *percussio* pour décrire le fonctionnement du vers rythmique par analogie au vers métrique. Il s'inscrit dans la tradition des rhétoriciens latins et du *De musica* de Saint Augustin où *percussio* désigne le mouvement du corps qui accompagne la diction des vers rythmiques. Traugott LAWLER (éd.), *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven, Yale University Press, 1974, p. 160.

plus fréquent) ou la pénultième. Un premier temps doit également survenir au début du vers, sur la première ou la deuxième syllabe, selon l'accentuation propre du vers. Il en résulte une battue régulière qui se place assez facilement et intuitivement sur les heptasyllabes proparoxytons. La déclamation sur texte se fait alors de manière souplement isosyllabique.

Le rondeau *Vivere que tribuit* (n° 7, voir ex. 1⁵¹) présente une métrique parfaitement régulière, ce qui permet de pulser la première et la cinquième syllabe de chaque vers :

<i>Vivere que tribuit.</i>	7pp	a	a	C'est en vivant qu'il a fait tribuit.
<i>Vita mori voluit.</i>	7pp	a	A	Par sa vie, il a voulu mourir.
<i>Perdita restituit</i>	7pp	a	a	Par cette perte, la grâce régénère
<i>gratia non meritum.</i>	7pp	b	b	et non le profit.
<i>Vita mori voluit</i>	7pp	b	A	Par sa vie, il a voulu mourir
<i>mortis ob interitum.</i>	7pp	a	B	d'une mort pour contrer le déclin.

On remarque ici que, si le contraste entre les deux propositions n'est pas signifié par la métrique, il est bien perceptible dans la phrase mélodique de B qui plonge de manière expressive vers le grave.

Ex. 1 : *Vivere que tribuit*. Transcription d'après F, fol. 463v et suggestion rythmique en notation moderne.

Ici, la régularité ne pose pas de difficulté lors de la performance et le rythme du vers s'impose de manière assez intuitive. Les vers plus longs en revanche nécessitent de presser certaines syllabes de la première partie pour conserver la régularité qui sied à la marche.

51 La proposition rythmique placée au-dessus la portée est à interpréter avec souplesse en se laissant guider par le placement du texte et la régularité de la battue générée par les syllabes accentuées. Il ne s'agit pas véritablement d'un rendu binaire, contrairement à ce que la notation moderne laisse percevoir, et chaque syllabe accentuée peut être librement allongée.

Voyons à présent un exemple dans lequel l'irrégularité métrique, constatée dans un nombre important de pièces, peut se réaliser dans la performance par une structure de trois pulsations. *Mors vite propitia* (n° 9, voir ex. 2)⁵² traite du même sujet que *Vivere que tribuit*, mais sa forme est de type aA bB, avec une partie B de deux vers 7pp+4p :

<i>Mors vite propitia.</i>	7pp	a	a	Mort favorable à la vie,
<i>Sexta passus feria.</i>	7pp	a	A	il a souffert le vendredi,
<i>Mortis a miseria</i>	7pp	a	b	il nous a relevés
<i>nos erexit.</i>	4p	b		de la misère de la mort.
<i>Die Christus tertia</i>	7pp	a	B	Au troisième jour,
<i>resurrexit</i>	4p	b		Christ est ressuscité.

Le quadrisyllabe du quatrième vers rompt la régularité des heptasyllabes et ajoute une instabilité par sa cadence paroxyton. Du point de vue du sens et du son, ces vers 4p sont particulièrement mis en valeur, car ils partagent une terminaison riche dont l'efficacité s'accroît de strophe en strophe : les vers *nos erexit*, *nos tranuexit* (strophe 2), *liber exit* (strophe 3), *iam detexit* (strophe 4), *quos dilexit* (strophe 5), *nos direxit* (strophe 6) riment tous avec le dernier mot du refrain, *resurrexit*. Ce procédé vise à faire résonner sur l'ensemble de la strophe le message de la résurrection. Comment interpréter rythmiquement ces vers ? Contrairement aux heptasyllabes, les vers 4p sont trop courts pour faire l'objet de deux pulsations, à moins de réduire considérablement de débit. De plus, ils s'enchaînent musicalement (absence de cadence sur la finale aux vers 3 et 5), syntaxiquement et sémantiquement au vers qui précède. Nous proposons ici de concevoir la proposition B comme une structure de trois temps, en contraste avec A qui se place sur deux pulsations. L'interprétation obligerait ainsi à bousculer le début des quadrisyllabes, tout en laissant le temps de bien entendre la rime. La strophe dans sa totalité composerait une structure rythmique 2 2 3 3 ; après la régularité des deux premiers vers interviennent deux périodes de 3 pulsations, dont on peut imaginer qu'elles donnent lieu à une variation dans les mouvements ou pas effectués par les danseurs.

52 L'emprunt textuel et mélodique d'une séquence pour Pâques à l'usage de Paris (*Sexta passus feria*) est imbriqué dans les strophes. Voir Mary Channen CALDWELL, « Pax Gallie: The Songs of Tours 927 », art. cit., p. 108 sq. ; Mary Channen CALDWELL, *Singing, Dancing, and Rejoicing*, op. cit., p. 381 sq.

The image shows two staves of musical notation in a modern style. The first staff contains the lyrics: "Mors vi-te pro-pi-ti-a. Sex-ta pas-sus fe-ri-a. Mor-tis a mi-se-ri-a nos e-re-xit." The second staff contains the lyrics: "Di-e Chri-stus ter-ti-a re-sur-re-xit." Above the notes, there are rhythmic markings consisting of vertical lines and beams, indicating the intended rhythm. Some notes are grouped with numbers 1, 2, and 3, suggesting specific rhythmic interpretations or accents.

Ex. 2 : *Mors vite propitia*. Transcription d'après F, fol. 464 et suggestion rythmique en notation moderne.

À travers ces deux exemples, nous avons proposé une interprétation rythmique appuyée sur l'accentuation du texte dont la logique organise le chant et le mouvement. La contrainte formelle des vers, la régularité imposée par le retour mélodique et métrique des strophes et du refrain s'harmonisent pour soutenir un mouvement de marche dont la pulsation est lente, mais le rendu textuel rapide, proche du débit naturel de la parole. Pour poursuivre, il faudra étendre cette proposition à la totalité des pièces, en cherchant pour chacune la logique rythmique qui s'incarne dans le geste. La diversité constatée dans le détail des structures invite à penser que chaque rondeau pouvait donner lieu à des solutions d'interprétation et de mise en mouvements propres. Le charme de cette poésie rythmique particulièrement épurée s'exprime ainsi dans un cadre simple mais subtil, au service de la célébration du message et de la ferveur d'une expérience de dévotion collective. Bien que toute proposition sur la réalité de ces danses reste pure spéculation, on peut néanmoins penser que l'hypothèse de cette gestuelle simple d'un chœur en déambulation répond à un idéal chorégraphique par lequel la communauté des danseurs-chanteurs entre en correspondance avec le sentiment de joie extatique exprimé par la plupart des textes de ces rondeaux. À l'abri de l'agitation frénétique, la procession lente et majestueuse réalise les aspirations à la mesure des gestes et à la maîtrise du corps par lesquelles l'Église montre l'exemple et encadre la société dans son ensemble. « *Exultemus sobrie* »⁵³, chante l'un des rondeaux de la collection de F, résumant par ces deux mots en forme d'oxymore l'esthétique et l'éthique caractéristiques de ce répertoire encore trop peu connu.

53 « Exultons avec sobriété », rondeau n°36, F fol. 468.

Annexe

Synthèse des formes et vers des *rondelli* de F

NB : X indique la forme archétype. Seules les variations sont précisées.

	Type aA ab AB	Type aA bB	Autre forme rondeau	Autre forme	Vers	Nombre de strophes dans F	Commentaire
1. <i>De patre principio</i>		aAbC1BC2			7pp / 7+4pp	5	Texte C1 et C2 différent
2. <i>Felix dies et grata</i>		X			7p / 10pp	3	
3. <i>Decet vox letitie</i>	X				7pp / 7pp	4	
4. <i>In hac die Dei</i>		aAbcBC			6p / 6p	8	
5. <i>Filii Calvarie</i>	aA a'bA'B				7pp / 7pp	5	Exclamation <i>O o</i> au début du AB
6. <i>Luto carens et latere</i>	aAa'B1A'B2				8pp / 7p	7	
7. <i>Vivere que tribuit</i>	aAaB1AB2				7pp / 7pp	6	
8. <i>A solis ortus cardine</i>	aAa'bA'B				8pp / 7p	4	
9. <i>Mors vite propitia</i>		aAbcBC			7pp / 4p	6	1 vers supplémentaire à la fin
10. <i>In Domino confidite</i>	x				8pp / 7p	6	Le vers 3 devient le vers 1 de la strophe suivante
11. <i>Rex omnipotentie</i>	aAa'bA'B				7pp / 5pp	7	Vers 1 et 3 identiques dans chaque strophe
12. <i>Mundi princeps eicitur</i>	aAbaBA				8pp / 8pp	5	Vers 1 et 3 identiques dans chaque strophe et vers refrain donné sur A et B.
13. <i>Exultet plebs fidelium</i>	X				8pp / 8pp	4	
14. <i>Christo psallat ecclesia</i>	X				8pp / 8pp	3	
15. <i>Vetus</i>		aAbcBC			7pp / 5p	3	A et B ont le même

<i>purgans facinus</i>							texte
16. <i>Omnes gentes plaudite</i>	X				7pp / 8pp	3	
17. <i>Fidelium sonet vox sobria</i>	X				10pp / 10pp	5	<i>contrafactum</i>
18. <i>Christus patris gratie</i>		abAB cdCD			7pp / 6pp	5	
19. <i>A sinu patris mittitur</i>	X				8pp / 8pp	3	
20. <i>Vocis tripudio</i>	X				6pp / 6pp	5	Vers 1 et 3 identiques dans chaque strophe
21. <i>Processit in capite</i>	aAbaBA				7pp / 7pp	7	Vers 1 et 3 identiques dans chaque strophe et vers refrain donné sur A et B.
22. <i>Culpe purgator veteris</i>		X			8pp / 10pp	5	
23. <i>Dies salutis oritur</i>	aAa'bA'B				8pp / 7p	2	Vers 1 et 3 identiques dans chaque strophe
24. <i>Vineam meam plantavi</i>		aAbcBC			8p / 7+6p	7	Vers goliardique pour la seconde partie (bc)
25. <i>Passionis emuli</i>				Strophique avec refrain	7pp / 6p / 6pp	8	Non noté, vers goliardiques
26. <i>Gaudeat hec contio</i>	X				7pp / 8pp	5	Strophe 1 incomplète (manque vers 3 et 4)
27. <i>Transite Syon filie</i>	X				8pp / 8pp	8	Non noté, vers 1 et 3 identiques dans chaque strophe
28. <i>Qui pro nobis mori non respuit</i>		aAbcBC			10pp / 10+4pp	6	
29. <i>Pater creator omnium</i>		aAbcBC			8pp / 8+8pp	5	Centonisation ; vers 1 et 3 identiques dans chaque strophe
30. <i>Offerat ecclesia</i>	aAa'bA'B				7pp / 7pp	5	Vers 1 et 3 identiques dans chaque strophe
31. <i>Descende celitus</i>		aAbcBC			6pp / 7+7pp	3	
32. <i>Procedenti</i>		aAbC1BC2			7pp / 7+5p	4	

<i>puero</i>							
33. <i>Ut iam cesset calamitas</i>	X				8pp / 5pp	1	Non noté
34. <i>Annus renascitur</i>	aAa'bA'B				6pp / 6p	3	
35. <i>Illuxit lux celestis gratie</i>	aAa'bA'B				10pp / 4p	3	
36. <i>Exultemus sobrie</i>	X				7pp / 3p	3	
37. <i>Veris principium</i>	X				6pp / 6pp	3	
38. <i>Christo sit laus in celestibus</i>	X				9pp / 7p	3	
39. <i>Veterem merorem pellite</i>	aAa'bA'B				9pp / 6pp	3	
40. <i>Ecce tempus gaudii</i>		aAbC1BC2			7pp / 7+8pp	3	
41. <i>Novum veroritur</i>	aA1aB1A2B2				6pp / 6pp	3	AB final reprend A1 dans les strophes 2 et 3.
42. <i>Iam veraperit terre gremium</i>	aA1aB1A2B2				10pp / 10p	3	
43. <i>Psallite regi glorie</i>		aAbcBC			8pp / 5+5pp	3	
44. <i>Breves dies hominis</i>				aBcD	7pp / 4p	9	
45. <i>In rerum principio</i>				abababab	7pp	3	
46. <i>Gaude Syon devoto gaudio</i>				aaaBb'	10pp / 10p / 11p	3	Refrain B non copié dans les strophes 2 et 3
47. <i>Salve virgo virginum</i>			ABaBaBabAB		7pp / 6p	3	Mélodie donnée pour AB. Strophe 3 incomplète.
48. <i>Plaudant omnia</i>	X				5pp / 5p	8	Mélodie donnée pour AB.
49. <i>Ecce mundi gaudium</i>				aaa'bCD	7pp	6	
50. <i>In hoc statu gratie</i>				abcd	7pp / 11pp	5	
51. <i>Tempus adest gratie</i>			aA'bCA''C		7 ou 9pp / 6pp	4	
52. <i>Salva nos stella maris</i>	ABa'AabA[B]				7p / 7p	3	Refrain initial seulement dans la strophe 1 ; incipit mélodique pour les

							refrains suivants.
53. <i>Leto leta contio</i>				abcdefgh	7pp / 3pp	1	Canon ; reprise indiquée à la fin.
54. <i>O quanto consilio</i>				abccd efggh	7pp / 3pp / 6p	2	2 strophes mélodiques. Canon ; reprise indiquée à la fin.
55. <i>Iam lucis orto sidere</i>				aBcB'	8pp / 4p ou 6p	2	Strophe incomplète (<i>et sic de aliis versibus</i>)
56. <i>O summi regis mater inclita</i>				a a' a'' a'''	10pp / 12pp / 3pp / 5 pp	6	
57. <i>Nicholae presulum</i>			abA1B1'A2B2'		7pp / 5p	5	
58. <i>Gaudeat ecclesia</i>			aabCA'B'		7pp / 7pp	5	
59. <i>Nicholaus pontifex</i>				ababcca'dA'D'	7pp / 8p	3	
60. [...] <i>Exultet hec contio</i>		X			7pp / 11pp	4	Premier vers manque