La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique

David Fiala
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
CNRS - Université François Rabelais de Tours

À l'image de leur cour et de sa réputation, le mécénat musical des ducs de Bourgogne fut un des plus fastueux et le plus constant de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne. Cette synthèse entend en mesurer l'importance dans toute sa globalité, en recherchant ses limites et en précisant ses singularités.

La première de ces singularités est liée à un trait distinctif de l'histoire de la musique européenne: de 1400 à 1550 environ, l'art savant de la composition écrite (le contrepoint) fut dominé presque sans partage par cinq générations de musiciens nés et formés dans une aire géographique allant de la Picardie à Amsterdam, un espace centré sur les Pays-Bas bourguignons que la musicologie qualifie le plus souvent de »franco-flamand«. Illustres compositeurs et interprètes recrutés dans toute l'Europe, l'élite musicale du XV^{e} siècle est une communauté cléricale de chantres formés dans les églises des provinces du Nord, dont le phare et l'épicentre était la cité épiscopale de Cambrai. Princes naturels de la plupart de ces provinces, assistant régulièrement aux offices de ces églises, les ducs de Bourgogne furent, de fait, les »mécènes naturels« des meilleurs musiciens de leur temps. Une telle situation suffit à les distinguer des autres mécènes européens, tous amenés à employer des chantres franco-flamands. L'autre singularité du mécénat musical bourguignon est liée à la richesse des archives de l'État bourguignon, et surtout de l'hôtel ducal. De fait, ses institutions musicales sont les mieux documentées d'Europe, au point de servir de trame à l'histoire du mécénat musical de cour à la fin du Moyen Âge[1]. L'effectif des musiciens et les modalités de leur carrière dans la cour sont connus presque sans lacune de 1384 à 1506 et encore au-delà, au sein de la maison de Habsbourg, sous Marguerite d'Autriche et Charles Quint.

Mais si d'innombrables documents témoignent de la volonté des souverains de faire vivre leur cour dans la plus luxueuse des »sonorisations«, cette documentation a une limite: elle ne concerne que l'interprétation, l'exécution musicale. Le pan de la création demeure obstinément absent de ces sources. À deux ou trois exceptions près, aucun paiement de la cour ne concerne la composition et aucun chroniqueur n'évoque d'œuvre précise, ni ne cite un musicien en tant que créateur ou compositeur. Dans toutes ces sources, la musique reste d'une immatérialité presque complète, un art de l'instant dont le seul témoignage est la présence de musiciens payés pour *être là*. Ils chantent et jouent des instruments avec un art reconnu et célébré, mais leur travail de création est sans témoin.

Évidemment, la musique avait bien alors, et depuis des siècles déjà, une existence matérielle: la partition. Après ce qui vient d'être dit des sources documentaires et narratives, on comprend que tout ce qui touche à la création musicale se trouve dans ces manuscrits musicaux, conservés en nombre réduit, surtout au nord des Alpes, et dont le contenu s'avère souvent vierge de paratexte. Face à ces anthologies, l'historien de la musique s'estime heureux quand les compositeurs de certaines œuvres sont nommés, quand un blason ou une

[1] Seule cour européenne à avoir fait l'objet de trois monographies qui couvrent toute son histoire : deux parues (Craig WRIGHT, Music at the Court of Burgundy, 1364-1419. A Documentary History, Brooklyn 1979, et Jeanne MARIX, Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467), Strasbourg 1939 ; réimpr. Genève 1972) et une à paraître (David FIALA, Le Mécénat musical des ducs de Bourgogne et des princes de la maison de Habsbourg, 1467-1506, à paraître aux éditions Brepols).

devise permet d'identifier un possesseur, voire un commanditaire du manuscrit, et plus encore quand, par ailleurs, une pièce d'archive documente la production de l'objet.
Or, même en ce domaine, la documentation de l'État bourguignon, avec ses registres comptables et ses inventaires pourtant riches en informations sur la production, l'achat et la conservation d'objets manufacturés, s'avère limitée. Avant l'organisation, sous Philippe le Beau, d'un atelier de production de luxueux manuscrits musicaux, placé sous la responsabilité de Pierre Alamire à partir de 1503, la copie, l'acquisition et la conservation des manuscrits musicaux relevaient apparemment de la vie interne de la chapelle; si ces activités donnèrent lieu à la production de documents, ce pan de la documentation est perdu et n'affleure guère dans les fonds conservés. Au regard de la foisonnante vie musicale décrite par les archives et les chroniques, ces limites sont d'autant plus gênantes que le nombre de manuscrits conservés ayant eu un lien avec la cour de Bourgogne avant 1500 se compte au mieux sur les doigts d'une main.
Restent les œuvres elles-mêmes. Là encore, on pourrait s'attendre à ce que nombre d'œuvres transmises par les manuscrits musicaux (indépendamment du contexte de production de ces livres) contiennent des allusions, dans leur texte notamment, à la vie de la cour. Mais alors que, par exemple, une demie douzaine d'œuvres de cérémonie dont les textes nomment et célèbrent les papes des années 1430-1460, une seule pièce de cérémonie, conservée à l'état fragmentaire, se réfère à un événement de la cour de Bourgogne: le motet *Nove cantum melodie*, composé par Gilles Binchois pour le baptême du premier fils de Philippe le Bon, Antoine, célébré le 18 janvier 1431. Certes, en établissant le catalogue des œuvres attribuées à des musiciens employés par les ducs, la musicologie reconstitue en partie la musique en vogue à la cour. Par ailleurs, le rôle de la cour ou de l'ordre de la Toison d'Or dans l'émergence de certains répertoires musicaux fait l'objet de spéculations parfois solidement étayées. Mais, du fait de la difficulté qu'il y a à relier d'une part, les sources archivistiques et narratives et, d'autre part, les sources et les œuvres musicales, notre vision des choses reste morcelée et ne permet que rarement d'identifier les choix directs et l'influence réelle du mécénat bourguignon en matière de création.
C'est pourtant bien dans cette globalité, et sur toute la période, qu'il convient d'appréhender le rayonnement et les limites du mécénat musical bourguignon. Pour aborder le terrain mouvant de l'évaluation son influence artistique, il faut d'abord prendre la mesure de sa réalité la plus évidente, que la documentation décrit sans ambiguité: la présence fourmillante des musiciens à la cour.

I. Permanence et prestige de l'organisation musicale de la cour

L'histoire de l'organisation des musiciens de la cour de Bourgogne frappe par sa permanence. Si certains détails évoluent, un registre de compte des années 1380 ne présente pas de différences majeures avec un registre des années 1500 quant à la gestion des musiciens, recrutés dans des offices qui relèvent de quatre catégories:

- Membres de la chapelle domestique: clercs lettrés, en majorité prêtres, regroupés dans une institution autonome au sein de l'hôtel, la chapelle domestique, qui comprend entre vingt et trente membres, tous avec des compétences musicales, minimales pour les officiers chargés de célébrer les services religieux à l'autel, plus aboutties, voire exceptionnelles, pour les chantres qui chantent au pupitre.
- Trompettes (ou »trompettes de guerre«): officiers laïcs ayant pour fonction d'annoncer la présence du prince au son de fanfares jouées sur des trompettes droites (à la différence des trompettes »de menestrel«, recourbées), auxquelles sont fixées des banières. Ce corps bien identifiable dans l'hôtel, comprenant entre quatre et douze individus selon les périodes (avec une inflation continue au fil du temps), est à fois proche des officiers d'armes et des hauts ménestrels.

- Hauts et bas ménestrels: instrumentistes (laïcs) de la cour, divisés en joueurs d'instruments dits hauts (vents aux sons puissants, joués à l'extérieur ou dans les salles d'apparat ou de danse) et bas (cordes ou flûtes, aux sons plus doux, joués dans des espaces plus réduits, notamment la chambre).
- Valets de chambre: dans ce corps, les princes recrutent parfois un musicien, le plus souvent un joueur de bas instruments (souvent un »harpeur«) mais parfois un chantre, laïc ou non.

En plus d'entretenir ces serviteurs en son hôtel, les ducs accordent une multitude de dons occasionnels aux musiciens qui ont l'occasion de se présenter devant eux, et notamment, de manière systématique, aux joueurs d'instruments des princes qu'ils côtoient et des régions qu'ils traversent. Les comptes enregistrant les dons accordés lors des voyages des ducs sont une litanie de »trompettes de la ville de X« et de »ménestrels du comte de Y«. Dans une cour qui élevait l'affichage de sa richesse au rang de politique, la musique était, par tradition, un objet privilégié de la largesse du prince.

Enfin, même si cet aspect de la vie musicale à la cour reste mal documenté (pour la simple raison qu'il ne donnait lieu à aucune rétribution), une partie des courtisans avait de réelles aptitudes musicales. Un document remarquable, l'ordonnance additive du 19 avril 1472 précise ainsi que Charles le Téméraire entendait être entouré de »seize gentils hommes qui scavoient de la musicque pour son esbat et passe temps[2]«. Quelques témoignages confirment la participation de gentils hommes de la cour à des activités musicales, comme à Cambrai en 1449 où Philippe le Bon, »attendant apres ses gens«, fut diverti par deux »petits des enfans d'autel [qui] canterent une canchonette de le quelle un de ses gentils homes tint le tenure[3]«. L'éducation musicale des ducs semblait d'ailleurs incontournable. En 1372, le groupe de serviteur attaché à Jean sans Peur, alors âgé d'un an, comptait déjà un ménestrel et, un peu plus tard, il jouait lui-même de la flûte et de la musette. Des documents de ce genre existent pour la plupart des héritiers de la dynastie et Charles le Téméraire fut reconnu comme un musicien accompli, capable de lire la musique, chanter avec ses chantres et même composer.

Mais avant d'être associée à la distraction des banquets et des bals ou au délassement de la chambre princière, la présence de la musique à la cour était liée à une affaire de première importance: la dévotion princière. C'est ainsi qu'Olivier de la Marche justifie le fait de commencer son *Estat de la maison du Duc Charles de Bourgoingne dit le Hardy* par la description de la chapelle: »Et commencerons à l'estat de sa maison, et au service de Dieu et de sa chapelle, qui doit estre commencement de toutes choses[4]«.

La chapelle »la meilleure du monde«

La chapelle domestique est un corps autonome de l'hôtel, dont la fonction consiste à chanter quotidiennement la messe, les vêpres et complies. Cette institution essentielle de l'hôtel comprenait un noyau de chapelains chargés des aspects proprement religieux de la célébration à l'autel, quelques officiers personnels du prince, attachés à l'oratoire depuis lequel il assistait aux services, et, enfin, les chantres réunis autour d'un pupitre. Rien n'est plus parlant qu'une image pour saisir cette triple organisation des services religieux.

---

[2] Cité par Werner PARAVICINI, Charles le Téméraire en ses ordonnances de l'hôtel, dans: Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1999), p. 342.

[3] C'est à dire »chanta la partie de ténor«. MARIX, Histoire, p. 67.

[4] Olivier DE LA MARCHE, Mémoires, éd. H. Beaune & J. d'Arbaumont, t. 4, Paris 1888, p. 1.



Illustration 1: Philippe le Bon assistant à un service religieux celébré par la chapelle de Bourgogne. *Traité sur l'oraison dominicale*. Bruxelles, BR, ms. 9092, fol. 9.

Dans cette miniature, parfois attribuée à Jean le Tavernier, Philippe le Bon est agenouillé dans son oratoire, assisté par son sommelier de l'oratoire, qui maintient le rideau ouvert. Entre l'autel et l'oratoire, derrière un rideau, se trouve un des deux sommeliers de la chapelle chargé »d'administrer au prêtre«, d'être »present a porter les joyaulx sur l'autel et a les rapporter« et, les jours de fêtes où la messe était célébrée par un prélat invité, situation qui pourrait être représentée ici, de l'aider »sur le faict de l'office tant de vespres que de messe en luy administrant livre, aornemens et aultres choses servant a l'office et aux cerimonies«[5]. Les bourses qu'on aperçoit à la ceinture de ces deux sommeliers qui encadrent Philippe le Bon rappellent qu'ils étaient chargés de distribuer des offrandes quotidiennes, en plus des offrandes exceptionnelles dont se chargeait le premier chapelain et des aumônes dont l'aumônier était responsable. Dans la partie inférieure droite de la scène, les chantres sont au nombre de neuf, deux sur un banc et sept debout, au pupitre, dont six chantent alors que le dernier, son aumusse au bras, semble occupé à chercher une page dans le livre posé sur le lutrin, sur lequel figure une notation musicale.

La chapelle de Bourgogne ne fut pas la première chapelle musicale de l'histoire, mais elle fut, à partir de sa création et pour cent cinquante ans, la plus régulièrement célébrée de toutes les chapelles européennes. En 1353, le roi de France Jean le Bon entretenait neuf chapelains et huit clercs, placés sous la houlette du premier chapelain Gace de La Buigne, dont la culture musicale est illustrée par deux passages de son *Roman des deduiz de la chasse*, poème

[5] Ces citations proviennent de l'ordonnance de l'hôtel du 1er janvier 1469, sur laquelle on reviendra ci-dessous. Ses dispositions concernant la chapelle sont publiées par David FALLOWS, Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400-1474, dans: Stanley BOORMAN (dir.), Studies in the Performance of Late Mediaeval Music, Cambridge 1983, p. 145-159.

pédagogique destiné au jeune Philippe le Hardi[6]. Avec une telle éducation, on s'étonne presque que le premier duc de Bourgogne n'ait pas entretenu de chapelle avant de devenir comte de Flandre, en 1384. Son prédécesseur, Louis de Male, disposait, lui, en 1383, d'un groupe de quatre chapelains et quatre clercs qui formèrent le noyau de la chapelle de Philippe le Hardi, qui fut donc d'abord une »chapelle de Flandre«. En 1385, elle comptait huit chapelains et sept clerc, et son effectif ne cessa de croître. Le religieux de Saint-Denis, Michel Pintoin, note que Philippe le Hardi avait veillé »avec le plus grand soin à ce que le service divin fût célébré royalement nuit et jour en son hôtel. Il entretenait même dans sa chapelle, pour donner plus d'éclat aux cérémonies du culte, un nombre de musiciens beaucoup plus considérable qu'aucun de ses ancêtres; et je blâmerais en cela son excessive prodigalité, si ce n'était une marque particulière de dévotion envers Dieu«[7].

Comme l'a montré Craig Wright[8], cette prodigalité dépassait non seulement celle de ses ancêtres, mais de tous ses contemporains. Pour sa chapelle, Philippe le Hardi dépensa en moyenne entre 9000 et 11000 francs annuels; en 1398, la dépense de la chapelle fut de 10050 francs, dont 1769 francs pour les livrées, qui changeaient alors apparemment chaque année. À titre de comparaison, Jean de Berry, qui entretenait une chapelle depuis 1372 au moins, versait entre 5500 et 6000 francs de gages à ses chapelains en 1400-1402, alors qu'en 1404, le pape d'Avignon Benoît XIII en dépensait 3300. Dans ces mêmes années, les livrées de la chapelle royale de France, qui comprenait en général douze chapelains et six clercs, revenaient environ à 370 livres parisis, contre 1500, voire 1700 francs pour les livrées des chantres bourguignons. La »prodigalité« de Philippe le Hardi l'entraînait en outre à employer un nombre de chanteurs supérieur à ses contemporain, un critère décisif si l'on en croit les commentaires des observateurs. En 1401, la chapelle de Bourgogne comptait vingt chapelains, deux clercs et trois sommeliers, alors que les chapelles de Charles VI ou Jean de Berry culminaient à une vingtaine de membres.

À la mort de son père, en avril 1404, Jean sans Peur ne conserva que jusqu'à la cérémonie funéraire à Champmol sa »grande chapelle«, officiellement congédiée le jour même, 16 juin 1404. Comme Philippe le Hardi avant 1384, le duc se contenta dès lors d'une »petite chapelle« composée d'un ancien chapelain de son père et des deux chapelains qui l'avaient servi quand il était comte de Nevers[9]. C'est en 1414-1415 qu'il reconstitua une chapelle musicale, dont l'ordonnance du 5 novembre 1415 fournit l'effectif: un premier chapelain, quinze chapelains et quatre clercs[10]. Si cette chapelle ne connut pas le train dispendieux des années 1400, la qualité de son effectif lui fit rapidement retrouver la réputation qui avait été la sienne. Dès 1418, lors de la rencontre de Jean sans Peur avec Sigismond de Luxembourg à

---

6 Voir WRIGHT, Music (voir note 1), p. 13-14. Pendant sa captivité à Londres, Jean le Bon ne disposait plus que d'une chapelle réduite mais avait à son service Pierre de Molins, compositeur de deux chansons célèbres. Tout comme son père, Charles V assistait à des services divins célébrés, selon les termes de Christine de Pizan, »glorieusement chascun jour à chant mélodieux et solemnel« par une »souveraine chappelle«, qui comprenait onze chapelain et six clercs.

7 Cité (notamment) par Bertrand SCHNERB, Jean sans Peur, Paris 2005, p. 403. Ce passage est déjà paraphrasé par Jean Le Laboureur dans son Histoire de Charles VI publiée en 1633 (t. I, p. 484). Le religieux de Saint-Denis énonce des critiques voisines envers Louis d'Orléans, auquel il reproche, sans l'excuse de la dévotion, de sacrifier le gouvernement »à une honteuse oisiveté et à des plaisirs frivoles, tels que le son des orgues et le bruit des tambours«.

8 Les données qui suivent sont tirées de WRIGHT, Music (voir note 1), p. 79-83.

9 Mais à Noël 1411, le paiement accordé à des chapelains tant »de l'hôtel« que »du dehors« qui ont célebré le service divin, montre comment on rehaussait ponctuellement les célébrations.

10 En 1416, ce sont au total vingt-neuf robes de drap bleu fourré qui sont confectionnées pour l'entourage religieux du prince. La comptabilité de 1419 rémunère seize chapelains (plus le premier), cinq sommeliers, trois enfants (écoliers à Paris) et un fourrier. Voir SCHNERB, Jean sans Peur (voir note 7), p. 402-407 et les détails dans WRIGHT, Music (voir note 1), p. 85-110.

Montbéliard, un membre de la suite de Sigismond, Antonio Tallander, pouvait écrire à son ancien protecteur, Alphonse V d'Aragon: »c'est la plus riche chapelle que j'aie jamais vue«.
Comme au début du règne de Jean sans Peur, l'accession de Philippe le Bon au pouvoir entraîna une nouvelle interruption d'une dizaine d'années dans l'histoire de la chapelle[11], qui ne fut reconstituée qu'en 1430 ou peu avant. Ce rétablissement témoigne d'une volonté de continuité encore plus nette qu'en 1415, puisqu'au moins sept anciens chapelains de Jean sans Peur qui avaient trouvé à s'employer ailleurs, notamment à la chapelle pontificale, reprirent du service. Le mariage du duc avec Isabelle de Portugal en janvier 1430 à Bruges fut de toute évidence la première grande occasion de faire admirer la chapelle, lors de la messe du 10 janvier qui fut »haultement et solemnellement chantée par ceulx de la chapelle de mondit seigneur qui estoient en grand nombre, des plus excellents en art de musique que l'on peust et seust eslire et trouver[12].«
Ce même jour fut annoncé la création d'une institution qui devait s'avérer importante pour l'histoire du mécénat bourguignon en matière de musique religieuse: l'ordre de la Toison d'Or[13]. Si les descriptions des cérémonies religieuses associées aux premiers chapitres de l'ordre ne signalent pas la participation des chantres du duc, les statuts promulgués en 1431 stipulent bel et bien la présence de sa chapelle domestique[14]. La création de l'ordre fut complétée en janvier 1432 par une fondation à la Sainte-Chapelle de Dijon, qui en faisait la chapelle officielle de l'ordre, établissait une messe quotidienne à chanter »solennelment a haulte voix a chant et a deschant«, et finançait les revenus de quatre nouvelles prébendes[15].
L'activité internationale de Philippe le Bon dans ces années 1430 donnèrent à sa chapelle l'occasion de se faire admirer. Lors du séjour de la cour à Chambéry en février 1434, Jean Le Fèvre raconte que la messe du 8 février fut »chantée par les chappelains du duc, tant mélodieusement que c'estoit belle chose à ouir; car pour l'eure, on tenoit la chappelle du duc

---

[11] Pendant cet intervalle, le duc n'en veilla pas moins à développer la musique dans ses territoires, comme le montrent deux fondations réalisées en 1425, à la Sainte-Chapelle de Dijon en février et à la collégiale Saint-Pierre de Lille en décembre. Presque identique à celle de Dijon, la fondation de Lille finance l'entretien et l'éducation de »quatre petits enfans innocens et habiles […] et un maistre expert et suffisant pour les instruire en bonnes moeurs et doctrine et les apprendre en l'art de musique, tant de chant, contrepoint comme deschant«, à la condition que soit chantée tous les samedi par »lesditz maistre et quatre enfans, une messe de Nostre Dame a note, a orgues et deschant [i.e. polyphonie].« Voir MARIX, Histoire (voir note 1), p. 162-163.

[12] Récit anonyme publié par Louis-Prosper GACHARD, Collection de documens inédits concernant l'histoire de la Belgique, t. 2, Bruxelles 1834, p. 86. Aucune ordonnance ne permettant de fixer la date officielle de l'établissement de la chapelle de Philippe le Bon, dont les premiers paiements conservés datent de 1436, J. Marix reste évasive sur la question. Mais la formulation de ce récit bien informé semble indiquer que la chapelle fut précisément recrutée pour les fêtes de janvier 1430, une hypothèse développée par Philip WELLER, Rites of Passage: Nove cantum melodie, the Burgundian Court and Binchois' Early Career, dans: Andrew KIRKMAN et Denis SLAVIN (dir.), Binchois Studies, Oxford 2000, p. 49-84, aux p. 55-59.

[13] Sur la musique et les cérémonies de l'ordre, voir, de William F. PRIZER, Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece, dans: Early Music History 5 (1985), p. 113-153 et ID., Brussels and the Ceremonies of the Order of the Golden Fleece, dans: Revue belge de Musicologie 55 (2001), p. 69-90, et, de Barbara HAGGH, The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music, dans: Journal of the Royal Musical Association 120 (1995), p. 1-43, et 121 (1996), p. 268-270, ainsi que, EAD., The Virgin Mary and the Order of the Golden Fleece, dans: Marie-Thérèse CARON et Denis CLAUZEL (dir.), Le banquet du Faisan. 1454: l'Occident face au défi de l'empire ottoman, Arras 1997, p. 273-287.

[14] Les protocoles de l'ordre ne détaillent pas le déroulement des cérémonies, seul le récit du premier chapitre, à Lille en 1431, évoquant les »solennitez du divin service faites notablement et en grant cerimonies […] par excellens musiciens et organistes«; voir Sonja DÜNNEBEIL, Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies, vol. 1, Stuttgart 2002, p. 30. Mais les statuts publiés à la fin de ce volume omettent une ordonnance complémentaire de 1431 sur »Les ceremonies a garder et solempnitez et festes de l'Ordre du Thoison d'Or«, qui stipule que les services seront célébrés par »les chappelains et aultres gens de la chappelle de mondit seigneur«. Voir PRIZER, Brussels (note 13), p. 80-82.

[15] Ibid. p. 88-90.

la meilleure du monde, du nombre qu'ils estoient[16].« De même, dans son récit des cérémonies de la Toison d'Or à Gand en 1445, Olivier de La Marche évoque des vêpres »chantées par les chantres de la chapelle du duc, qui fut une des meilleures chapelles, des mieux acordees et en plus grand nombre de chapellains que l'on sceust nulle part[17].«
À partir des années 1430, l'histoire de la chapelle fut d'une absolue régularité jusqu'à la mort de Marie de Bourgogne en 1482. Charles le Téméraire fut le souverain le plus attentif à la musique. Dans son portrait du duc, Jean Molinet souligne qu'il »employoit ses jours, non pas en fole vanité ou mondain spectacle, mais en saintes escriptures, hystoires approuvees et de haultes recommandation, souverainement en l'art de musicque dont il estoit amoureux que nul plus […] Et comme le roy Charlemaigne avoit honouré celle science en son temps, lors qu'il avoit mandé les expers musiciens de Rome pour enseigner ceulx de France en vraye modulation, le duc Charles recoeilloit les plus famez chantres du monde et entretenoit une chapelle estoffee de voix tant armonieuses et delitables que, apres la gloire celeste, il n'estoit aultre leesse[18].«
Même dans la période de tourmente qui suivit la fin de la dynastie Valois de Bourgogne, la chapelle ne connut qu'une brève période d'inactivité, avant d'être reconstituée en octobre 1485 par Maximilien d'Autriche, qui réorganisait alors son hôtel en prévision de son couronnement comme roi des Romains à Francfort. Molinet raconte que c'est encore la chapelle qui fut alors l'objet des premiers soins du prince: »Dont, pour commencement de ses preparatoires, affin que Nostre Seigneur Dieu fut honoré, loét et servi, il retint la chapelle en estat, laquelle, du tampz des ducz Philippe et Charles, avoit esté d'excellente renommée de par le monde universel, et fort amenrie et quasy du tout aneantie par torment de guerre, tellement que les chapelains d'icelle estoyent dispers et retenus en divers marches. Neantmoins, il fit cherchier et choisir les plus experimentez musiciiens, ayans les plus consonantes et proporcionnées voix que possible estoit de trouver, tant de ceulx qui paravant y estoyent comme aultres […] lesquelz, ensamble unis, estoffoyent une très bonne chapelle dont il fut grandement honouré et prisiét des princes d'Alemaigne[19].« L'activité de cette chapelle »de Bourgogne« au service de Maximilien semble avoir été irrégulière jusqu'en 1491, et les services du chapitre de la Toison d'Or tenu cette année-là à Malines, en l'absence de Maximilien, furent chantés par les chantres de la collégiale Saint-Rombaud. Mais la chapelle fut définitivement réorganisée en 1492. En novembre, elle passa au service de Philippe le Beau, qui lui accorda dès lors une attention à la mesure de l'»excellente renommée« que lui avaient assuré ses ancêtres, explicitement invoquée dans divers règlements du jeune Habsbourg. Cette chapelle plus que centennaire connut une dernière apothéose lors des deux voyages d'Espagne de 1501 et 1506, pour lesquels fut recruté un effectif aussi impressionnant en nombre qu'en qualité.
En résumé, de 1430 à 1506 (et même jusqu'à la majorité de Charles Quint en 1515), la chapelle ne connut jamais plus de dix ans d'inactivité, conservant toutes ses prérogatives dans l'hôtel bourguignon et s'attirant les louanges plus ou moins hyperboliques des chroniqueurs. La chapelle de Philippe le Bon oscilla entre vingt et vingt-cinq membres, celle de Charles le Téméraire plutôt entre vingt-cinq et trente, comme à l'époque de Philippe le Hardi[20]. Les

16 Jean LE FEVRE, Chronique, éd. F. Morand, t. 2, Paris 1881, p. 293.
17 DE LA MARCHE, Mémoires (voir note 4), t. 2, p. 87.
18 Jean MOLINET, Chroniques, éd. G. Doutrepont & O. Jodogne, t. 1, Bruxelles 1935, p. 62.
19 Ibid. p 470.
20 Ces chiffres fluctuaient au gré de réformes qui incluaient ou non dans la chapelle divers ecclésiastiques non-musiciens (confesseur, aumôniers, etc.). Ainsi, La Marche écrit dans son Estat de la maison du Duc Charles de Bourgoingne que: »En sa chappelle [le duc] a quarante hommes.« (DE LA MARCHE, Mémoires [voir note 4], t. 4, p. 1). Si la date de novembre 1474 qui figure à la fin de ce texte mérite, semble-t-il, un »examen approfondi« (PARAVICINI, Charles le Téméraire [voir note 2], p. 312, n. 9), il se trouve que l'effectif de la chapelle compté par les écrous n'approcha de la quarantaine que, précisément, en novembre-décembre 1474 à Neuss, avec trente-

commentateurs de l'époque faisant souvent état du nombre, comme on l'a vu, on peut considérer que les ducs de Bourgogne s'arrangèrent pour disposer d'un nombre de chanteurs au moins équivalent, et le plus souvent supérieur à celui des chapelles contemporaines[21].
Enfin, dernier fait révélateur de la continuité du mécénat bourguignon, le budget de la chapelle resta étonnamment constant: en 1469, le duc ordonna que, pour payer sans faute les gages de la chapelle, le premier chapelain percevrait auprès du receveur des aides d'Artois les sommes nécessaires à leur entretien à concurrence de 10 000 francs royaux, exactement la moyenne dépensée par Philippe le Hardi vers 1400. Jusqu'à la mort de Charles le Téméraire, les gages et les livrées des chapelains étaient démeurés exactement au niveau fixé en 1397: un franc par jour, de loin le salaire le plus élevé des chapelles contemporaines[22]. Cela dit, du fait des considérables disparités documentaires entre les cours, ces comparaisons demeurent d'une portée limitée. Que la chapelle de Bourgogne ait joui d'une »excellente réputation de par le monde universel«, nul n'en doute; qu'elle ait été »la meilleure du monde« est affaire d'appréciation. Ainsi, les deux relations du voyage de Leo de Rozmital ne disent rien de la chapelle de Philippe le Bon alors que, face à la chapelle du roi d'Angleterre d'Édouard IV, l'un des auteurs s'exclame: »Nulle part nous n'entendimes de musiciens plus réjouissants et suaves que là: leur chœur compte environ soixante chanteurs[23].«

Les autres musiciens de la cour
La chapelle tend à focaliser l'attention car, outre son importance pour la représentation du pouvoir, c'est en son sein que furent recrutés les musiciens les plus illustres, ceux que citent les théoriciens de la musique et dont des œuvres ont été conservées par écrit. Mais la cour était animée par de nombreux autres musiciens dont l'art improvisé, transmis par tradition orale, n'est que très incomplètement connu. Les cours princières furent un creuset décisif pour l'ascencion sociale de ces musiciens, le plus souvent joueurs d'instruments mais aussi chanteurs et chanteuses, qui animaient les banquets, fêtes et bals, et, au quotidien, les repas et

---

sept personnes — en fait, comme le montre l'ordonnance de l'hôtel du 13 février 1474, la chapelle comptait vingt-neuf membres, les autres personnes comptées avec elle relevant d'un groupe normalement distinct de »confesseurs et autres chapelains.« Pour être clair, il faut considérer que la chapelle de Charles le Téméraire culmina à vingt-deux musiciens (chantres et organiste) et que c'est à la fin du principat de Philippe le Beau que fut atteint le sommet de vingt-sept chantres, la chapelle comptant bien, cette fois, quarante membres au total.

[21] Entre 1455 et 1465, Charles d'Orléans employait une quinzaine de chantres, un peu plus que René d'Anjou, qui en recruta douze en 1449. Les rares listes de la chapelle royale de France à cette période culminent à une vingtaine de membres, tandis que les effectifs de la chapelle royale anglaise entre 1413 et 1457 oscillent entre vingt-quatre et trente-sept adultes (Andrey WATHEY, Music in the Royal and Noble Households in Late Medieval England, Londres, 1989, p. 126-127; voir aussi Laëtitia STEENS-VAUXION, La musique dans la mise en scène du pouvoir en Angleterre à la fin du Moyen Âge: peut-on réellement parler d'influence bourguignonne?, dans: Christian FREIGANG et Jean-Claude SCHMITT (dir.), Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2005, p. 51-64).

[22] Les deux seules listes détaillant les gages de la chapelle de France indiquent qu'en 1453 et 1461, les chapelains percevaient »15 livres tournois chascun par mois«, soit la moitié du salaire bourguignon. Les chantres recrutés par René d'Anjou en 1449 recevaient six écus mensuels. En Italie, le salaire de 120 ducats annuels pour lequel Ercole d'Este entendait faire venir à Ferrare des chantres milanais à l'hiver 1479-1480, reste environ un tiers en-deça des gages versés aux chapelains bourguignons jusqu'en 1476. À titre de comparaison, C. Wright rappelle que, dans les années 1390, Sluter et Broederlam percevaient 8s de gages quotidiens, une pension annuelle de 60 ou 100 francs, un cheval et deux valets à leur service. Les chapelains complétaient, eux, leurs gages par les revenus des bénéfices ecclésiastiques que leurs protecteurs les aidaient à obtenir, qui représentaient sans doute entre un quart et la moitié de leur salaire annuel. Le pouvoir du roi de France en matière de nominations ecclésiastiques pourrait expliquer la relative modestie des gages de ses chapelains.

[23] »Musicos nullo uspiam in loco jucundiores et suaviores audivimus quam ibi: eorum chorus sexaginta circiter cantoribus constat.« Leo de ROZMITAL, Des böhmischen Herrn Leo's von Rožmital Ritter-, Hof- und Pilger-Reise durch die Abendlande, 1465-1467, éd. J.A. Schmeller, Stuttgart 1844 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 7), p. 42; le récit de Tetzler (p. 155-157) loue le talent des »douze ou quatorze chanteurs du roi« (»des kunigs cantores ob zwen und vierzig«). Sans commentaire.

les moments de délassement du prince. Ces instrumentistes, recrutés à titre individuel (ou à deux ou trois) et en nombre variable, ne formaient pas dans l'hôtel un groupe aussi clairement défini que la chapelle ou les trompettes. Les joueurs de hauts instruments, au nombre de quatre à six, jouaient un répertoire constitué de musique à danser et d'arrangements de chansons le plus souvent en trio (en général deux chalemies et une trompette à coulisse). Le duc et de nombreux seigneurs et dames de la cour entretenaient en outre des »tambourins« qui pouvaient à tout moment entamer quelque air à danser, en jouant la flûte d'une main et d'un petit tambour de l'autre. Mais c'est parmi les joueurs de bas instruments (flûtes, cordes, orgue portatif) que s'illustrèrent les plus fortes individualités, dont la célébrité est due à quelques témoignages marquants.

Le plus important de ces témoignages est lié à la cour de Bourgogne pour plusieurs raisons. Il s'agit de six strophes sur la musique qui figurent dans le *Champion des Dames*, le poème de vingt-quatre mille vers rédigé en 1440-1442 par Martin Le Franc et dédié à Philippe le Bon. Maintes fois commenté pour son récit de l'influence de la »contenance angloise« sur la »nouvelle praticque« des deux plus grands compositeurs du temps, Guillaume Du Fay et Gilles Binchois, tout ce passage est d'autant plus célèbre qu'il est orné, dans un des manuscrits du poème d'une remarquable miniature représentant Du Fay à côté d'un petit orgue portatif et Binchois s'appuyant sur une harpe[24]. Le propos de ces six strophes s'inscrit dans une longue digression, un débat entre deux figures allégoriques sur la question de la décadence et de la fin du monde. En élaborant une démonstration du »progrès« de l'art musical de la plus haute antiquité au présent (ainsi, Orphée n'est »qu'une droite faffée / Au regard des harpeurs qui vivent«), *Franc Vouloir* propose un contre-exemple, suivi d'autres, à la thèse de l'inexorable déclin de la civilisation que lui oppose son interlocuteur, *Lourt Entendement*[25].

Ce texte offre un fascinant tour d'horizon de la musique de cour, conçu selon une rhétorique originale, qui renverse la hiérarchie traditionnelle des milieux musicaux. Affirmant sa thèse »progressiste« dans une strophe d'introduction (à l'époque biblique de la découverte de la musique, »L'art ne fut pas si auctentique / Qu'elle est ou temps de maintenant«), *Franc Vouloir* constate (strophes 2 et 3) que Du Fay et Binchois[26] composent mieux que leurs prédecesseurs immédiats (qui avaient pourtant »ébahi tout Paris«) et que, de même, les instrumentistes contemporains (Verdelet[27] et »les harpeurs qui vivent«) surpassent tous leurs devanciers (strophes 4 et 5). Pour finir, il prend son interlocuteur à témoin dans le dernier huitain (strophe 6), en l'invitant tirer lui-même les conclusions d'une scène qu'il a vu de ses yeux: une confrontation entre ces deux catégories de musiciens (les compositeurs Du Fay et

[24] Paris, BnF, fr. 12476, f. 98, autrement dit, le second manuscrit du poème offert à Philippe le Bon, copié à Arras en 1451 par un clerc qui avait auparavant chanté à la chapelle pontificale au côté de Du Fay.

[25] Martin Le Franc, Le Champion des Dames, éd. R. Deschaux, 5 vol., Paris 1999. Ce débat occupe les vers 15 033 à 16 392, les six huitains sur la musique se trouvant aux vers 16 249 à 16 296 (vol. 4, p. 67-69). Pour un commentaire et une bibliographie musicologique à jour, voir Rob C. WEGMAN, New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the 'Contenance angloise', dans: Acta musicologica 75 (2003), p. 201-241.

[26] Gilles Binchois († 1460) fit toute sa carrière dans la chapelle à partir de 1430. Guillaume Du Fay († 1474), qui fit carrière entre Cambrai, le Nord de l'Italie, la chapelle pontificale et la cour de Savoie, n'apparut jamais dans la chapelle, mais maintint toute sa vie des liens étroits avec la cour. Alors qu'il était employé à la chapelle pontificale, il fut recruté par Amédée de Savoie, manifestement en vue des cérémonies de février 1434.

[27] Ce Verdelet, »nagueres trespassé«, évoqué aux v. 16 279-16 280 est Jean Voisart (ou Boysard), dit Verdelet, ménestrel du dauphin Louis, duc de Guyenne en 1414, puis d'Isabeau de Bavière et, en 1423 au plus tard, d'Alphonse V d'Aragon. Voyageant entre l'Espagne, l'Italie et la France, il doit être le Verdelet, malade et qualifié (peut-être par erreur) de »ménestrel du roi des ménestrels«, qui reçut un don de 16 £ de Philippe le Bon en 1435 à Arras (où se trouvait aussi Martin Le Franc; MARIX, Histoire [voir note 1], p. 116).

Binchois, d'une part, et le duo des vièlistes improvisateurs de la cour de Bourgogne[28] de l'autre), dont le résultat est sans ambiguité[29].

— Tu as les avugles ouÿ
Jouer a la court de Bourgongne,
N'a pas? — Certainement, ouÿ.
— Fust il jamais telle besongne?
— J'ay veu Binchois avoir vergongne
Et soy taire emprez leur rebelle,
Et Dufay despité et frongne
Qu'il n'a melodie si belle.

Si l'argument n'est pas explicité, le cheminement rhétorique de la démonstration laisse bien entendre que, pour Martin Le Franc, le niveau artistique des instrumentistes est un des aspects les plus novateurs de la musique de son temps, comme si la preuve ultime, dans le domaine musical, que le monde n'est pas en déclin mais en progrès était la suivante: les compositeurs savants les plus illustres sont eux-mêmes dépassés par l'inspiration de certains instrumentistes improvisateurs.

Le principal autre témoignage sur l'art des instrumentistes bourguignons provient du *De inventione et usu musicae* de Johannes Tinctoris, un traité du principal théoricien de la fin du siècle évoquant la vie musicale des années 1470 avec un rare luxe de détails. Il y évoque l'effet qu'avaient produit sur lui deux vièlistes aveugles qu'il venait d'entendre à Bruges, qui ne sont autres que les deux fils d'un des aveugles loués par Le Franc quarante ans plus tôt, qui avaient servi la cour entre 1462 et 1470. Un autre passage du même texte décrit Henri Bucquelin, le luthiste attitré de Charles le Téméraire, comme le plus grand improvisateur de son temps, et l'un des premiers à avoir maîtrisé la technique du luth polyphonique, les doigts pinçant plusieurs cordes à la fois, alors que le luth était jusque là touché avec un plectre, pour jouer des mélodies et non des accords[30].

Ces deux textes suffisent à montrer, sans recenser plus avant les innombrables joueurs d'instruments qui les servirent, que les ducs de Bourgogne eurent sans arrêt à leur service, au côté des chantres »les plus famez du monde«, des instrumentistes qui faisaient l'admiration de tous. Cette tradition se poursuivit sous Philippe le Beau, avec le recrutement, comme valet de chambre, du premier virtuose du cornet, Augustin Schubinger, dont la participation aux services chantés par la chapelle est relevée par les chroniqueurs, notamment lors des voyages d'Espagne. Mais aussi remarquable qu'ait été l'art des intrumentistes qui firent pâlir de honte Du Fay et Binchois, presque toute la musique transmise par les manuscrits du XVe siècle est l'œuvre de musiciens salariés dans les chapelles princières ou dans les églises. Seul ce patrimoine écrit permet de tenter de mesurer l'influence du mécénat bourguignon sur la créativité des musiciens de leur temps.

[28] Ces deux aveugles joueurs de »rebelle« (rebec, vièle) sont Jean Fernandez et Jean de Cordoue, qui servirent dans l'hôtel de janvier 1435 à 1456, après avoir reçu plusieurs dons extraordinaires, dont un à Chambéry. Sur leur carrière, voir David FIALA, Les musiciens étrangers de la cour de Bourgogne à la fin du XVe siècle, dans: Revue du Nord 84 (2002), p. 367-387.

[29] On ajoute à l'édition Deschaux (loc. cit. note 25) des tirets qui matérialisent le dialogue. La localisation de cette scène à Chambéry en février 1434 est largement admise, car c'est la seule occasion à laquelle est attestée la présence simultanée des trois musiciens bourguignons, de Le Franc et de Du Fay. Rien n'interdit toutefois d'imaginer que ce(s) dernier(s) ai(en)t pu se trouver »à la cour de Bourgogne« (comme le dit le texte) à un autre moment dans les années 1430. Du Fay séjourna dans les Pays-Bas bourguignons en octobre 1434, puis à partir de la fin 1439. Mais, de retour à Rome en juillet 1435, il n'assista pas aux cérémonies du traité d'Arras.

[30] Pour des détails sur les frères Fernandez et Bucquelin, voir FIALA, Les musiciens (voir note 28), p. 380-384.

II. La création musicale à la cour de Bourgogne: limites et incertitudes

Tous les genres musicaux du XVe siècles furent pratiqués à la cour de Bourgogne: chansons (rondeaux, ballades et virelais), motets (au sens général d'œuvres polyphoniques sur un texte latin) et messes (mises en polyphonie de l'ordinaire de la messe). Mais si les archives et les sources narratives concordent pour faire de la cour de Bourgogne un centre de pratique musicale de premier plan, l'évaluation de son rôle en matière de création se heurte à une difficulté: contrairement à l'histoire des arts ou des lettres, la documentation du XVe siècle touchant à la musique ne contient rien de comparable à un paiement pour la création d'une œuvre, à un contrat de commande ou à une dédicace. Seules quelques sources narratives relatent des exécutions d'œuvres précises, comme celles interprétées lors du Banquet du Faisan ou des festivité nuptiales de Bruges en 1468, mais trois des quatre chansons citées ne figurent dans aucun manuscrit musical[31]. L'historien de la musique doit donc mettre en relation, d'une part, des archives parfois très détaillées sur des exécutants et, d'autre part, des sources musicales qui ne livrent guère d'information sur la destination et les conditions d'élaboration et de création des répertoires qu'elles transmettent.

Si l'on sait que la liturgie à la chapelle de Bourgogne suivait l'usage de Paris, les renseignements sur le déroulement exact des services sont rares, et la place que pouvait y occuper la musique polyphonique reste difficile à évaluer. Le plainchant était sans doute la norme, à la cour de Bourgogne comme ailleurs, mais on imagine mal que le salaire des chantres recrutés avant tout pour leurs aptitudes musicales puisse avoir une autre justification que l'interprétation régulière de polyphonie. Cependant, ni l'administration de l'hôtel, ni les chroniqueurs, ni les sources musicales conservées n'offrent d'éléments précis sur la fréquence et le type de musique des interventions des chanteurs de la chapelle. Cette méconnaissance du répertoire musical de la chapelle conduit nombre de musicologues à supposer, sur la base de témoignages épars, qu'une partie des interventions des chantres relevaient du »chant sur le livre«, une polyphonie simple improvisée sur le plainchant (l'antiphonaire posé sur le lutrin).

Si les répertoires musicaux pratiqués à la cour ne peuvent se déduire directement des sources documentaires, trois paramètres permettent de circonscrire des corpus d'œuvres dont la création est plus ou moins directement (et plus ou moins probablement) liée au mécénat musical bourguignon: 1. les œuvres que les sources musicales attribuent à des compositeurs dont l'emploi à la cour est documenté; 2. les œuvres figurant dans des manuscrits produits ou conservés dans l'environnement de la cour; 3. les œuvres dont le texte ou certaines caractéristiques musicales peuvent être associées, sur des bases et avec un degré de certitude variables, à la vie de la cour. Pour mesurer le premier cercle des œuvres liées à la cour, il faut évoquer les principales personnalités musicales employées par les ducs.

Les compositeurs de la cour, leur œuvre et leurs mécènes

Les ducs de Bourgogne Valois eurent directement à leur service une quinzaine de musiciens auxquels les sources musicales conservées attribuent au moins une œuvre. Un premier paradoxe veut qu'aucune composition attribuée à un membre de la fastueuse chapelle de Philippe le Hardi ne nous soit parvenue. Le premier duc Valois fut, certes, en contact avec deux musiciens importants (deux des trois cités par Martin Le Franc comme les représentants de la génération qui, avant Binchois et Du Fay, »esbahirent tout Paris«) : Jean Tapissier, son valet de chambre dont un motet et un *Credo* ont été conservés, et Jean Carmen, auteur de trois motets. Mais l'évaluation de l'importance historique de son mécénat musical est rendue

[31] DE LA MARCHE, Mémoires (voir note 4), cite, pour le banquet de 1454 (t. 2, p. 358) *La sauvegarde de ma vie*, qui ne figure dans aucune source musicale, et la célèbre *Je ne vis oncques*, attribuée tantôt à Binchois, tantôt à Du Fay dans de nombreux manuscrits; dans son récit du mariage de 1468, il insère le texte intégral de *Bien veignés la belle bergière* et *Faictes vous l'asne, ma maistresse* (t.3, p. 136 et 153; voir aussi t. 4, p. 110), mais aucune n'apparaît dans les chansonniers de l'époque.

délicate par le caractère hypothétique de plusieurs identifications proposées par Craig Wright, surtout par »le cas Baude Fresnel«. Wright a en effet suggéré d'identifier ce valet de chambre et harpeur du duc, bien documenté de 1384 à sa mort en 1397/1398, au compositeur Baude Cordier, un nom auquel dix chansons et un *Gloria* sont attribués[32]. En l'absence d'hypothèse concurrente, cette identification conserve l'adhésion de certains spécialistes, mais son caractère indécis est problématique: les chansons de Cordier sont en effet des œuvres tellement remarquables[33] que, si l'emploi de Cordier à la cour devait se confirmer, il en serait de loin la plus importante figure musicale. La confirmation tardant à venir, le doute demeure, d'autant que d'autres identifications de Craig Wright posent problème[34].

Jean sans Peur semble avoir accordé une attention particulière à la formation des enfants de chapelle ou »enfants de chant«, dont il confia l'éducation à des musiciens de renom. Fin 1406, le compositeur et ancien valet de chambre du duc Jean Tapissier fut ainsi chargé, contre 200 francs d'or annuels, de nourrir, loger, habiller et instruire en musique et en latin trois enfants qui résidaient ordinairement avec leur maître à Paris, où ils étaient écoliers. Tapissier résigna sa charge en décembre 1408, reprise par Colin de Neuville puis par Pierre Chorot, ancien maître des enfants de Notre-Dame de Paris. En octobre 1412, les enfants ayant grandi et mué, ils furent integrés à l'hôtel du duc, qui confia l'éducation de quatre nouveaux enfants à Nicolas Grenon. Cet ancien maître des enfants à Laon, à Cambrai et à la Sainte-Chapelle de Bourges était un musicien réputé, dont la production conservée couvre les trois principaux genres polyphoniques[35]. Bien que sa présence à la cour ait probablement été intermittente, il en fut une personnalité musicale importante et ses œuvres furent sans doute au moins en partie composées pour y être interprétées.

Le premier membre de la chapelle domestique dont des compositions ont été conservées est Pierre Fontaine, qui fit une des plus longues carrières de musicien à la cour, puisqu'il est mentionné comme clerc dès 1403 et figure sur les toutes les listes de la chapelle (lors de ses périodes d'activités) jusqu'en 1447. Ses sept chansons conservées connurent une diffusion inhabituellement large pour l'époque[36]. Comme entre 1404 et 1415 (avec Tapissier), la

---

[32] À grands traits, la démonstration de C. Wright (Music [voir note 1], p. 124-134), avance deux arguments principaux: Fresnel, comme Cordier, était rémois et, par sa référence aux cordes, »cordier« serait un sobriquet de métier renvoyant à la harpe (mais Étienne ANHEIM, Les calligrammes musicaux de Baude Cordier, dans: Martine CLOUZOT et Christine LALOUE (dir.), Les Représentations de la Musique au Moyen Âge, Paris 2005, p. 46-55, suggère, lui, de lire le nom de Cordier en rapport avec le cœur représenté par le calligramme de la chanson Belle, bonne et sage — »Cordier, c'est celui qui a fait ce cœur«, p. 47). Outre l'absence, malgré une documentation conséquente pour Fresnel, de toute mention d'un »Baude Fresnel dit Cordier«, la démonstration souffre de deux limites: d'une part, certaines chansons de Cordier paraissent postérieures à 1400 et, d'autre part, alors que les attributions à Cordier font précéder son nom du titre de maître, aucun document ne désigne Fresnel comme tel.

[33] Deux d'entre elles, extrèmement célèbres, sont notées sous formes de calligrammes sur des feuillets ajoutés en tête du manuscrit musical de Chantilly, Musée Condé, Ms. 564, f.11v-12.

[34] L'hypothèse de WRIGHT, Music (voir note 1), p. 169-171, selon laquelle le chapelain Johannes François, documenté de 1378 à 1415, serait l'auteur de la dizaine d'œuvres attribuées à Johannes Franchois de Gemblaco est désormais rejetée (voir la notice de David FALLOWS, Franchois de Gemblaco, dans: Stanley SADIE (dir.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 29 vol., Londres ^{2}2001 — abrégé NGD ci-après). Wright propose aussi d'identifier l'auteur de la chanson *Ma seule amour*, attribuée à »Briquet«, au sommelier de corps du duc Jean de Villeroye dit Briquet, ministre de la cour d'Amour. Bien que la notice de FALLOWS, Briquet, dans: NGD, considère que cette chanson est plus probablement l'œuvre du »chanteur Briquet qui vint d'Avignon pour rejoindre la chapelle du roi Charles III de Navarre en 1396-1397«, ce cas reste indécis. Sur les compositeurs de chansons et leurs œuvres, voir la référence désormais incontournable: David FALLOWS, A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480, Oxford 1999.

[35] On conserve de lui cinq chansons, quatre motets et un Gloria (incomplet). À la mort de Jean sans Peur, il revint à la cathédrale de Cambrai avant de servir comme maître des enfants à Rome, dans la chapelle de Martin V de 1425 à 1427. Il demeura ensuite à Cambrai jusqu'à sa mort en 1456, en conservant des liens avec la cour.

[36] Neuf manuscrits contiennent son rondeau à deux voix A son plaisir, et deux autres chansons semblent faire allusion à son nom (le rondeau anonyme Fontaine, a vous dire le voir lui semble adressé, et il pourrait être le

periode d'inactivité de la chapelle au début du règne de Philippe le Bon fut comblée par le recrutement d'un musicien de qualité: Jacques Vide, retenu comme valet de chambre en 1423, puis chargé de la formation de deux enfants de chœur à partir de 1426. Promu au rang de secrétaire en 1428, année où le duc lui fit offrir un petit orgue portatif, il cesse d'apparaître comme officier de l'hôtel à partir de 1433, car il devint alors (non sans conflits) prévôt de Sainte-Gertrude de Nivelles. Mais il continua à servir le duc sur une base plus informelle de »secrétaire et conseiller«, notamment pour des missions diplomatiques[37]. Les musicologues soulignent volontiers la qualité de ses huit rondeaux, d'une simplicité mais aussi d'une variété et d'une imagination pleines de charme.

Que Baude Cordier ait ou non servi Philippe le Hardi, le recrutement des compositeurs de la cour jusque vers 1430 fut assez homogène. Ils figurèrent en marge de la chapelle, dont aucun des chapelains, en dehors de Fontaine, n'a laissé d'œuvres. Si Tapissier et (surtout) Grenon composèrent de la musique religieuse, ce qu'il en reste est trop mince pour tirer de conclusions sur le répertoire des célébrations liturgiques. Par contre, tous ces compositeurs révèlent un talent manifeste dans le domaine de la chanson, et plus particulièrement dans un style d'une simplicité et d'une élégance mélodiques et formelles assez novatrices, qui semblent avoir fixé une norme pour les décennies suivantes[38].

Le recrutement de Gilles Binchois au moment du rétablissement de la chapelle en 1430 marqua un tournant de l'histoire du mécénat musical bourguignon. Malgré les incertitudes que font peser les lacunes des sources musicales du début du XVe siècle, aucun des compositeurs de la cour avant 1430 n'approche la stature de Binchois. Sa vaste production et sa place particulière dans la chapelle en font clairement, bien avant l'apparition d'un tel statut, le premier »compositeur de cour«, à la cour de Bourgogne et peut-être plus largement. En outre, parce que Binchois est le seul compositeur de premier plan à avoir fait toute sa carrière dans la chapelle de Bourgogne[39] (avant, bien plus tard, Pierre de La Rue, qui servit lui aussi environ un quart de siècle en continu), sa production est la seule véritablement représentative des choix esthétiques de la cour (comme celle de La Rue pour les années 1490-1515). La soixantaine de chansons et la quantité comparable de musique religieuse qu'il a laissé présentent d'ailleurs des singularités suffisamment marquées pour dresser un portrait musical de la cour et de ses particularismes esthétiques.

Dans l'ombre de Guillaume Du Fay, dont la production est plus vaste et variée, Binchois est avant tout le plus brillant compositeur de chansons de son temps, et il semble que c'est bien ce pan de son œuvre qui lui valut le plus de reconnaissance de son vivant, et encore après[40]. S'il ne semble avoir écrit qu'un seul motet isorythmique[41], le genre le plus élaboré de l'époque, dans lequel Du Fay et Dunstaple firent alors preuve d'une grande inventivité, des

---

»Perinet« cité dans Ce moys de may de Du Fay). Fontaine passa les années 1405-1407 à la Sainte-Chapelle de Bourges et les années 1420 à Rome.

37 En septembre 1434, Vide est envoyé à Florence auprès d'Eugène IV (Jacques TOUSSAINT, Les Relations diplomatiques de Philippe le Bon avec le Concile de Bale, Louvain 1942, p. 148). Hormis cette information, la notice d'Alejandro PLANCHART, Vide, dans: Ludwig FINSCHER (dir.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1991-2004, offre désormais une biographie très complète (avec la date de sa mort en août 1441).

38 Voir à ce sujet Reinhart STROHM, The Rise of European Music, 1380-1500, Cambridge 1993, p. 141-149.

39 La première mention de Binchois le qualifie, en 1419, de »jovene homme«, organiste à la collégiale Sainte-Waudru de Mons, où il demeura au moins jusqu'en 1423. Avant d'être recruté à la cour, il fut en contact avec William de la Pole, comte de Suffolk, pour lequel il composa un »rondel« en 1424. Il servit dans la chapelle en continu jusqu'en février 1453, date à laquelle il se retira à la collégiale Saint-Vincent de Soignies, dont il était chanoine et prévôt. Sur sa vie et son œuvre, voir KIRKMAN et SLAVIN (dir.), Binchois (voir note 12).

40 Trois chansons qui lui sont attribuées (*Tout a par moy*, *Je ne vis oncques la pareille* et *Comme femme desconfortée*) connurent une fortune particulière auprès des compositeurs de la fin du XVe siècle, qui utilisèrent leurs ténors comme thèmes de plus d'une quinzaine d'œuvres. Malgré des attributions divergentes à Du Fay, Binchois semble bien l'auteur de *Je ne vis oncques*, chantée au Banquet du Faisan (voir note 31).

41 Le *Nove cantum melodie* cité en introduction, conservé à l'état fragmentaire.

travaux récents ont entrepris de redécouvrir sa musique religieuse. Au centre de cette production figurent des mouvements de l'ordinaire de la messe. Conçus comme une élégante déclamation du texte liturgique en contrepoint à trois voix, l'une paraphrasant librement le plainchant, leur esthétique ne peut guère se définir autrement que comme »conservatrice« et »fonctionnelle«. Le reste de la production religieuse de Binchois est d'une nature voisine: simple, voire modeste. En dehors de quelques motets votifs un peu développés, elle est en grande partie constituée de simples »harmonisations« des mélodies du plainchant à l'usage de Paris qui faisaient le quotidien de la chapelle. Quant aux *Magnificat*, David Fallows[42] les décrits comme »franchement ascétiques, même comparés aux versions relativement simples de Du Fay and Dunstaple«, et il note que les quelques œuvres un peu plus ambitieuses ne dépassent guère un contrepoint »sévèrement fonctionnel«. Ayant déjà souligné que »la chapelle de Bourgogne était moins festive et ambitieuse que ses rivales du Sud, et moins "bavarde" que les plus prétentieux établissements anglais«, Fallows conclut sans ambiguité:

> La cour de Bourgogne qui employait Binchois était manifestement un lieu de traditions; Binchois y écrivit donc de la musique traditionnelle. Son talent réside dans son maniement des formes acceptées, non dans des innovations originales. Le sens de la tradition, étroitement lié, comme toujours, au concept du suprême »bon goût«, donna naissance à un répertoire musical qui demeure dans une voie moyenne, sans rien d'incongru ou d'éclatant; d'une certaine distance, il peut paraître à la fois peu aventureux et terne.

En somme, le récent regain d'intérêt pour la musique religieuse de Binchois n'a guère modifié l'idée qu'on s'en faisait. Ce qui a évolué, c'est plutôt l'acceptation du fait que cette musique est bel et bien le répertoire de la chapelle de Bourgogne, et l'émergence de l'idée selon laquelle ses limites artistiques s'expliquent précisément par le prestige des institutions bourguignonnes. En effet, le poids de la tradition était sans doute grand au sein de la chapelle, et la nécessaire retenue de la musique liturgique était, certes, un trait constant du dogme de l'Église, mais Philippe le Bon semble l'avoir appliqué jusqu'à l'austérité au moment même où le pape Eugène IV s'entourait, par exemple, du son luxuriant des motets que Du Fay composait pour les plus grands évenements de la curie.

La figure et la musique de Gilles Binchois donnent vraisemblablement la juste mesure de ce qu'était la chapelle de Bourgogne: une institution prestigieuse, mais que les souverains utilisaient sans ostentation, peut-être pour afficher leur respect des vertus d'humilité que leurs prédicateurs ne devaient pas manquer de leur rappeler. Cette »juste mesure« mérite d'être nuancée sur deux points. D'abord, les chantres de la chapelle exerçaient aussi leur art en dehors des services religieux[43], et tous ceux auxquels on connaît un talent de compositeur furent d'importants auteurs de chansons, à commencer par Binchois. Le second point tient, ensuite, à la personnalité de Philippe le Bon, qui, d'une part, ne manifesta jamais d'attirance personnelle pour la musique[44] et, d'autre part, semble avoir été partisan d'une certaine austérité en matière de religion[45]. Ces traits de personnalité peuvent expliquer les limites de la

---

[42] Toutes les citations qui suivent proviennent de sa notice Binchois dans: NGD (voir note 34).

[43] La participation des chapelains à la vie de cour est également illustrée par les attributions des *Cent Nouvelles nouvelles* qui pourraient se rapporter à des membres de la chapelle: la 22^{e} à »Caron«, sans doute le sommelier de l'oratoire Jean Caron, la 65^{e} au »prevost de Wastennes«, peut-être le chapelain Robert Le Pelé, qui obtint cette dignité en 1462, et la 98^{e} à »Le breton«, probablement le chapelain Simon Le Breton. Voir Les Cent Nouvelles nouvelles, éd. F. Sweeter, Genève, Droz, 1966.

[44] J. Marix (Histoire [voir note 1], p. 93) s'étonne, par exemple, que le duc n'ait employé aucun bas ménestrel avant 1430. On peut ajouter que l'engagement des vièlistes aveugles doit probablement beaucoup à Isabelle de Portugal et que Jacques Vide, le valet de chambre musicien du duc dans les années 1420, ne fut jamais remplacé.

[45] C'est l'impression qui se dégage des biographies de Bonenfant ou Vaughan, mais l'introduction de Graeme Small à la réédition de cette dernière souligne que la piété du duc, figure ambiguë, reste mal connue (Richard VAUGHAN, Philip the Good, Woodbridge ^{2}2002, p. xx)

production religieuse de ses musiciens. Ayant à son service le compositeur de chansons le plus raffiné de son temps, il maintint le rang de la chapelle, mais sans innovation marquée en trente-sept ans de règne. Après 1430, aucun recrutement spectaculaire n'en renouvela l'effectif. À cet égard, le fait que le chantre anversois Jean Pullois ait été auditionné sans succès en 1446, avant de devenir le principal compositeur de la chapelle pontificale, et qu'aucun compositeur de la stature de Binchois n'ait été recruté après sa retraite en 1453, sont révélateurs. De même, le fait que plusieurs membres de la chapelle ne soient connus que par une unique pièce attribuée dans les sources musicales[46] tendrait à montrer que nombre de ces chantres étaient en mesure de composer, mais n'y étaient pas vraiment encouragés.

Les limites du mécénat de Philippe le Bon sont d'autant plus frappantes lorsqu'elles sont confrontées aux initiatives de son fils Charles le Téméraire, le duc le plus mélomane, et même musicien, de la dynastie[47]. Son influence en matière de mécénat musical est perceptible dès la fin des années 1450, notamment à la lecture du compte de son receveur général pour l'année 1457[48], qui enregistre de nombreux paiements à des musiciens et permet de supposer que le comte joua alors un rôle dans les principaux recrutements de la cour. C'est peut-être le cas pour Robert Morton[49], mais le comte fit alors surtout payer le chapelain Constant de Languebrouc »pour le vestement et necessitez d'un jeusne filz appelé Hayne de Ghizeghem«. C'est pour ce chanteur, luthiste et compositeur, auteur de la chanson la plus diffusée de tout le XVe siècle, le rondeau *De tous biens pleine*, que Charles le Téméraire renoua bientôt avec la pratique d'engager des compositeurs comme valets de chambre, non seulement pour Hayne, mais aussi pour Adrien Basin, dont au moins trois chansons sont conservées. Ces deux valets de chambre furent d'ailleurs les derniers musiciens que le duc conserva auprès de lui jusqu'au bout de sa campagne militaire de 1476.

Morton, Hayne (qui sont cités ensemble dans le texte d'une chanson[50]) et Basin offrent les premières preuves de l'intérêt du comte de Charolais pour la musique. Suite à son accession au pouvoir en juin 1467, il imprima clairement sa marque, en faisant insérer en tête de l'ordonnance de son hôtel promulguée en janvier 1469 un texte extrêmement détaillé sur le fonctionnement de la chapelle, dont une disposition emblématique stipulait qu'en matière de progression hiérarchique des membres de la chapelle, les »mérites de voix« devaient désormais être priviliégiés sur tous autres critères, y compris le rang ecclésiastique[51]. Cette précision prend tout son sens dans le contexte des modifications d'effectif que le duc provoqua dans la chapelle, et notamment du recrutement d'un compositeur majeur, à la fois dans le domaine de la chanson et dans celui de la musique religieuse: Antoine Busnoys. Comme l'ensemble des changements imposés à la chapelle, son engagement résulte

---

[46] C'est le cas de Clément Liebert (dont l'unique chanson semble antérieure à son engagement), Richard de Bellengues dit Cardot, Robert le Pele, Constant Breuwe dit de Languebrouc et Simon Le Breton. De Gilles Joye, chanoine de Saint-Donatien de Bruges dont un portrait attribué à Memling est conservé, on conserve quatre chansons, sans doute antérieures à son recrutement en 1462.

[47] Sa compétence musicale est largement attestée. L'ambassadeur milanais Panigarola rapporte qu'au cours du siège de Neuss, il écoutait régulièrement de nouvelles œuvres et chantait parfois en personne avec les chantres de sa chapelle. Olivier de La Marche précise qu'il »aimait la musique, bien qu'il eût une mauvaise voix« et qu'il composa »plusieurs chansons bien faites et bien notées«, dont deux exemples nous sont parvenus. Un motet de sa composition, chanté en sa présence dans la cathédrale de Cambrai en 1460, incita peut-être Guillaume Du Fay à lui léguer par testament »six livres de diverses chanteries«.

[48] Archives départementales du Nord (ci-après ADN), B 3661. Ce registre de 1457 est le seul conservé pour Charles, comte de Charolais, qui assuma une partie du gouvernement cette année-là.

[49] Ce compositeur anglais dont on conserve une dizaine de chansons est alors payé »pour soy entretenir avec les chantres de la chapelle«. Intégré ensuite à la chapelle ducale, il fut régulièrement autorisé à s'en absenter pour servir le comte de Charolais dans les années 1460.

[50] *La plus grant chiere* relate que, de passage à »Cambrai la cité« (peut-être lors d'une des trois visites du comte de Charolais entre 1459 et 1462), ils avaient joué et chanté si fort »qu'on les ouy pres Mais [i.e. Metz]«.

[51] FALLOWS, Specific Information (voir note 5), p. 146.

manifestement d'un choix personnel de Charles, qui le fit venir de Poitiers à l'automne 1466 et le fit rémunérer en marge de la chapelle, au titre inédit de »chantre de mondit seigneur«, tout comme Pasquin Louis, un autre chanteur apparemment talentueux. Il fallut plus de deux ans et demi — que Busnoys utilisa en partie pour obtenir un grade universitaire — et la création, dans le cadre des réformes de l'hôtel, d'un statut de »demi-chapelain« pour que le duc puisse officiellement intégrer à sa chapelle les chantres qu'il souhaitait y entendre.
En arrivant à la cour, Busnoys avait derrière lui une carrière sans doute déjà bien remplie, et avait composé une bonne partie de la soixantaine de chansons qui lui sont attribuées. La chronologie de sa musique religieuse, d'une ambition et d'une inventivité sans commune mesure avec le répertoire fonctionnel composé par Binchois, est moins solidement etayée, mais elle fut composée au moins en partie pour la chapelle de Bourgogne. Surtout, une grande partie de cette œuvre religieuse a été copiée, à cette époque, dans le seul manuscrit qui puisse être identifié comme un »livre de chœur de la chapelle de Bourgogne«. Cet objet unique conduit à aborder, pour finir, la question des sources musicales et des œuvres liés à la cour.

Les manuscrits musicaux et leur répertoire
Tout ce qui vient d'être dit du mécénat musical des ducs est soumis à une incertitude radicale: le faible nombre de sources musicales qui permettent 1. d'affirmer que tel ou tel chanteur ou instrumentiste de la cour était ou non »compositeur« et 2. d'évaluer l'œuvre de ce musicien. Le cas de Binchois est instructif, puisque son œuvre est presque intégralement transmis par quatre manuscrits copiés bien loin des Pays-Bas bourguignons, en Italie du Nord[52]. Cet état des sources du principal compositeur de la cour pendant un quart de siècle donne la mesure du problème.
Non seulement les sources produites pour et/ou par la cour sont pratiquement inexistantes avant 1470 (alors qu'elles deviennent pléthoriques après 1500), mais les archives ne comblent qu'imparfaitement cette lacune. Les informations fournies par les inventaires et la comptabilité en matière de production, d'acquisition et de conservation de manuscrits musicaux se résument sans difficulté. En 1384, Philippe le Hardi acheta un »livre de moctés« à un chapelain de la Sainte-Chapelle et fit payer Jean Carmen en 1403 en tant qu'»escriptvain et nocteur de chant, pour avoir nocté au livre des noctes de la chappelle dudit seigneur certains himes, glorias et patrems nouvellement faiz[53]«. Sous Philippe le Bon, trois paiements témoignent d'une production de livres de musique dans les années 1430[54]. Le premier chapelain paya ensuite, en 1446, un »grant livre achaté à Malines plain de nouvelles chanteries comme messes, mottés et plusieurs autres choses […] pour servir en la chapelle«, mais il faut attendre 1465 pour retrouver mention de la copie d'une »certaine messe de chanterie nouvelle«[55]. À nouveau, seul le registre du receveur de Charles de Charolais en 1457 témoigne entre temps d'une réelle activité de copie musicale, d'ailleurs intense[56].

---

[52] L'un, conservé à Oxford, contient près de la moitié de ses chansons et, pour la plupart, l'unique attribution existante; les autres sont conservés à Trente, Aoste et Modène. Des très rares sources produites dans le Nord de l'Europe, aucune n'apporte d'éléments décisifs pour la connaissance de l'œuvre de Binchois.
[53] WRIGHT, Music (voir note 1), p. 139-160.
[54] Le chapelain Guillaume Ruby reçoit 19 francs en 1431 »en recompensacion de deux livres de chant qu'il a faiz pour ladicte chappelle et aussi pour avoir un breviare«, puis 9£ 10s en 1434, »pour faire escrire, notter et enluminer ung livre ou sont escriptes les Passions«; en 1438, c'est Binchois qui est récompensé pour avoir offert »ung livre qu'il avoit fait et composé pour l'ordonnance de monseigneur des Passions en nouvelle maniere«. Voir MARIX, Histoire (voir note 1), p. 174 et 180.
[55] Ibid. p. 20 et 130.
[56] Dans ce registre déjà cité (ADN, B 3661), on voit le comte rémunérer la reliure de »deux livres de chant que mondit seigneur avoit fait escripre«, récompenser »ung pauvre prebstre hollandois qui aporta a mondit seigneur des livres de chant« et »un povre clerc escochois qui autreffois avoit aporté de la musique a monseigneur«, et rembourser son peintre Jean Hennekart pour divers travaux liés à la musique, dont l'enluminure d'»un grand role

Le nombre limité de mentions de copie de musique à la cour montre d'abord qu'avant Philippe le Beau et l'apparition d'une politique de commandes de luxueux livres de musique[57], il n'existait pas de »bibliophilie musicale« à la cour de Bourgogne. Ce fait n'est pas surprenant, la production de manuscrits musicaux de luxe n'ayant jamais été courante. En outre, cette rareté semble conforme à la simplicité et au conservatisme du répertoire liturgique de la chapelle, qui n'était peut-être pas renouvelé souvent. Mais cela indique sans doute aussi que les partitions de la chapelle devaient être des objets avant tout utilitaires, dont la copie se faisait en interne et n'était qu'exceptionnellement rémunérée. Ceci expliquerait que ces manuscrits n'aient guère laissé de trace dans la comptabilité et qu'une fois leur répertoire passé de mode (phénomène alors rapide en musique — au plus une génération), ils aient été détruits ou, au mieux, recyclés.

C'est ainsi, en couverture d'un compte de l'hôtel du duc de la Trémoïlle pour l'année 1512, qu'a été redécouvert dans les années 1920, au château de Serrant, propriété de la famille, l'index d'un volumineux manuscrit qui avait servi à la chapelle royale de France puis à celle de Philippe le Hardi[58]. Ce recueil de motets copié en 1376, qui pourrait bien être le volume acheté en 1384 à un chapelain de la Sainte-Chapelle, contenait un répertoire ni particulièrement novateur, ni particulièrement original. D'autres manuscrits du même type figurent dans les inventaires de la librairie ducale, au côté des joyaux qu'étaient les manuscrits de Machaut. Mais en dehors des livres liturgiques, ces inventaires ne recensent aucun livre susceptible d'avoir réellement servi à la chapelle, qui conservait elles-mêmes ses livres, dont elle dressait des inventaires particuliers, mentionnés en marge de ceux de la librairie mais dont aucun exemplaire n'a été conservé.

Ni la comptabilité, ni les inventaires ne fournissent de précisions sur la création et la circulation des répertoires musicaux à la cour. Si, dans le domaine de la musique religieuse, ceci peut sembler conforme à l'idée que le répertoire de la chapelle était »conservateur« et simple (et, qu'à ce titre, il n'exigeait ou ne méritait pas d'être conservé précieusement), ce constat ne peut s'appliquer au répertoire des chansons, manifestement le pan le plus créatif de la vie musicale bourguignonne jusque vers 1460, au point que la musicologie a l'habitude de qualifier de chanson »bourguignonne« le style mis à la mode par Binchois et poursuivi par Morton et Hayne de Ghizeghem.

Il se trouve que le corpus des chansonniers autrefois qualifiés de »bourguignons«, un petit groupe homogène de recueils de chansons du troisième quart du XVe siècle, dont le plus célèbre est conservé à Dijon (les autres à Paris, Washington, Wolfenbüttel et Copenhague), sont désormais considérés comme originaires de la vallée de la Loire et de l'entourage de la cour royale[59]. S'ils contiennent nombre de chansons de compositeurs employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire, ils n'ont qu'un lien indirect avec la cour et le fait qu'ils aient pu être si longtemps considérés comme »bourguignons« témoigne surtout de la perplexité des musicologues face au manque de sources associées à ces fastueux mécènes. Mais les »vrais«

---

de parchemin d'un motet qui fu fait a la nativité de mademoiselle de Bourgogne« ou la fabrication d'»ung leut fait en parchemin d'enluminure et de musique a un motet a Nostre Dame«. En outre, il accorde trois dons à un chapelain de Tournai nommé Waghe Feustrier, qui pourrait avoir joué un rôle dans la compilation d'un important manuscrit (voir l'introduction au fac-similé de Reinhard STROHM (éd.), The Lucca Choirbook, Chicago 2007, qui résume des arguments de FIALA, Le mécénat [voir note 1], p. 269-273).

57 Herbert KELLMAN (dir.), The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts. 1500-1535, Gand 1999.

58 Comme l'indique une annotation en tête de l'index: »iste liber motetorum pertinet capelle illustrissimi principis Philippi ducis Burgundie«. Sur ce manuscrit perdu, voir WRIGHT, Music (voir note 1), p. 147-158.

59 Cette démonstration, désormais largement acceptée, fut développée par Paula Higgins, d'abord dans sa thèse, Antoine Busnois and Musical Culture in Late Fifteenth-Century France and Burgundy, Princeton 1987, puis dans le volume collectif qu'elle dirigea ensuite : Paula HIGGINS (dir.), Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music, Oxford 1999.

chansonniers bourguignons — ceux qui ne manquèrent pas d'être produits dans l'entourage de Binchois, Morton ou Hayne, même si les archives sont muettes à leur sujet — ont apparemment bel et bien disparu, comme tous les manuscrits de la chapelle avant 1470.
Il faut donc attendre l'accession de Charles le Téméraire au pouvoir et l'arrivée d'Antoine Busnoys pour avoir des traces écrites de la musique de la cour. Dès 1468-1469, les registres de compte témoignent d'une activité de copie inédite: en juin 1468, trois messes nouvelles sont notées »ès livres de la chapelle«; en mars 1469, on relie deux messes nouvelles et un motet et en juin 1469, on copie une messe nouvelle et un magnificat »en un des livres de la chapelle«. Confirmant ces indications (même si aucun lien direct ne peut être établi), deux manuscrits de musique religieuse dus à un même copiste témoignent directement du répertoire musical sous Charles le Téméraire. Dans le premier, conservé à Bruxelles[60] et commencé pour le fastueux mariage avec Marguerite d'York célébré à Bruges en 1468, ce copiste copia cinq messes de compositeurs anglais, toutes ornées d'une lettrine initiale illustrée, les deux premières avec des références héraldiques aux nouveaux époux. À la suite de ce noyau initial, un ensemble disparate de cahiers contenant des messes de compositeurs actifs dans le Nord de l'Europe (dont Ockeghem et Du Fay) fut compilé et relié, avant que la plupart des motets de Busnoys soient ajoutés sur les pages restées vides, vraisemblablement par le compositeur.
Le second manuscrit dû au copiste des messes anglaises du livre de chœur de Bruxelles est conservé à Naples[61]. Il contient un cycle de six messes *L'Homme armé* anonymes, un projet artistique exceptionnel souvent attribué, sur des bases stylistiques, à Busnoys. Le poème dédicatoire qui figure à la fin de ce manuscrit offert à Béatrice d'Aragon, contient le vers suivant: »Charolus hoc princeps quondam gaudere solebat«. Ce »prince Charles« qui appréciait ces œuvres est de toute évidence Charles le Téméraire, et cette information renforce une des hypothèses les plus importantes sur l'influence de la cour en matière de créativité musicale: la possible origine bourguignonne de la riche tradition des messes *L'homme armé*. En l'absence de preuves directes offertes par les archives ou les sources musicales, cette hypothèse repose sur des allusions symboliques contenues dans les œuvres elles-mêmes, notamment leur texte, dont on conserve quelques exemples.
Au-delà de leur attribution à un musicien de l'hôtel, ou de leur présence dans un manuscrit produit ou utilisé à la cour, certaines œuvres contiennent en effet des allusions qui permettent de les associer à la vie de la cour. Ainsi, le rondeau »Nul ne s'y frotte a ma maistresse«, anonyme dans les chansonniers de Copenhague et de Dijon, et dans le manuscrit poétique du cardinal de Rohan, offre une référence transparente à la devise d'Antoine, grand batârd de Bourgogne, »Nul ne s'y frotte«[62]. Dans un manuscrit napolitain des années 1490, ce rondeau est attribué à »Magister Simon«, probablement le chapelain bourguignon Simon Le Breton. Ce maître Simon apparaît dans le texte d'une autre chanson, très fameuse, aux attributions

[60] Bibliothèque Royale, Ms. 5557. Facsimilé: Rob C. WEGMAN (éd.), Choirbook of the Burgundian Court Chapel. Brussel, Koninklijke Bibliotheek, ms 5557, Peer 1989.
[61] Naples, Biblioteca nazionale, ms. VI E40. L'identification du copiste de ce manuscrit avec celui du manuscrit de Bruxelles est due à Klaas VAN DER HEIDE, New claims for a Burgundian origin of the L'homme arme Tradition, and a different view on the relative positions of the earliest masses in the tradition, dans: Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 55 (2005), p. 3-33.
[62] Une allusion similaire apparaît dans une œuvre de Johannes Ghiselin, copiée dans un manuscrit de musique instrumentale des années 1480 avec pour seul texte l'incipit *Je l'ay emprins*, devise du Téméraire. Cette pièce est conservée par ailleurs comme *Christe* d'une messe du même compositeur, dont le titre, *Missa De les armes*, n'a pas été élucidé, mais semble indiquer un lien symbolique avec des armoiries, probalement celles du duc. Les rondeau *Plus n'en aray* de Hayne de Ghizeghem et *N'aray-je jamais mieux que j'ai?* de Morton pourraient aussi être interprétés comme des allusions à la devise de Philippe le Bon »Aultre n'aray«.

toujours débattues, qui combine un rondeau chanté par la voix supérieure et la mélodie *L'homme armé*, dont l'origine reste inconnue, chantée par le ténor[63]:

[cantus]

Il sera pour vous conbatu
Le doubté Turcq, Maistre Symon,
Certainement ce sera mon,
Et le crocq de ache abatu.

Son orgueil tenons abatu
S'il chiet en voz mains le felon,

Il sera pour vous...

En peu de heure l'arés batu
Au plaisir Dieu, puis dira on:
Vive Symonet le Breton,
Que sur le Turcq s'est enbatu.

Il sera pour vous...

Tenor

L'homme, l'homme, l'homme armé
L'homme armé doibt on doubter.

On a fait partout crier
[A l'assault]
Que chascun se viegne armé
D'un haubregon de fer.

L'homme, l'homme…

David Fallows a suggéré de lire cette chanson comme un ironique cadeau de départ en retraite offert par Morton à son collègue Simon Le Breton, à l'automne 1463, période où, en dépit de son âge, Philippe le Bon faillit mettre son plan de croisade à exécution. En mai 1464, Antoine, le bâtard de Bourgogne dont »Maistre Simon« avait mis la devise en musique, embarquait à l'Écluse pour l'Orient. Mais Le Breton était alors au chaud, à la cathédrale de Cambrai avec son ami Du Fay. »Qu'à cela ne tienne!« semble dire le texte, »il sera pour vous combattu / Le doubté Turcq, maistre Symon«[64]. Qui que soit son auteur et quel que soit son contexte exact, cette chanson est une preuve de la célébrité de la mélodie *L'homme armé* dans l'environnement curial bourguignon, et un argument important en faveur de l'origine bourguignonne de la tradition des messes sur le cantus firmus *L'homme armé*.
À une date indéterminée autour de 1460, plusieurs messes citant cette mélodie au ténor firent leur apparition, comme si un concours avait été lancé (dont aucune autre trace que les œuvres ne subsiste). Les trois plus grands compositeurs en activité, Ockeghem, Du Fay et Busnoys furent parmi les premiers (dans un ordre toujours très discuté) à s'illustrer, accompagnés par tant d'autres qu'en 1510, près d'une trentaine de messes rivalisant d'imagination sur ce thème avaient été composées. Le lien entre la cour de Bourgogne et ce phénomène extraordinaire reste incertain, mais la personnalité de Charles le Téméraire, »homme armé« et mécène musicien par excellence, se trouve au centre d'un faisceau de présomptions qui pourrait expliquer l'émergence de cette tradition, dont la vogue soudaine pourrait résulter de l'impulsion d'un mécéne puissant. En marge de la cour, une autre institution bourguignonne pourrait avoir eu un rôle décisif: l'ordre de la Toison d'Or, dont les musicologues ont assez récemment mis au jour l'intérêt pour la musique religieuse.
Tout partit de la découverte par William Prizer, dans des archives italiennes, d'une relation du chapitre de la Toison d'Or tenu à Bruxelles en 1501, dans lequel l'envoyé écrivait que l'ordre avait »récupéré pour son propre usage« la messe de *Requiem* qu'un chanoine de Cambrai

---

63 Textes transcrits tels qu'ils apparaissent aux f. 44v-45 de leur unique source, le chansonnier Mellon, consultable en ligne via http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/. L'interjection « A l'assaut ! » au ténor est un ajout unique à la chanson *L'homme armé*. Voir aussi Leeman PERKINS et Howard GAREY (éd.), *The Mellon Chansonnier*, New Haven 1979, vol.2, p. 330-335.

64.Cette interprétation proposée par David FALLOWS, Robert Morton's Songs. A Study of Styles in the Mid-Fifteenth Century, University of California, Berkeley 1978, a été remise en cause par Alejandro PLANCHART, The Origins and Early History of L'homme armé Tradition, dans: The Journal of Musicology 20 (2003), p. 317. Lire le premier vers du cantus »Il sera *par* vous conbatu« offre un texte plus logique, mais supposer que le copiste aurait mal résolu l'abréviation »par« en »pour« n'est pas satisfaisant.

avait autrefois composée pour lui-même, et qui était désormais chantée à chaque grand chapitre de l'ordre, lors du service à la mémoire des chevaliers trépassés[65]. Ce *Requiem* de Du Fay, l'un des premiers de l'histoire, dont une copie fut réalisée à Cambrai en 1470-1471, est aujourd'hui perdu. Mais la découverte de Prizer a encouragé d'autres travaux, notamment sur la liturgie des cérémonies prescrites, dès sa création, par l'ordre. Alejandro Planchart a ainsi proposé de rapprocher les six services religieux célébrés chaque semaine en la Sainte-Chapelle de Dijon et lors des grands chapitres de l'ordre (la messe des trépassés étant le dernier) de propres de messes copiés vers 1450 dans un manuscrit italien, qu'il attribua à Guillaume Du Fay, dont les contacts avec la cour sont bien attestés à la fin des années 1440[66]. Ces six messes prescrites par l'ordre a évidemment aussi offert un contexte potentiel au cycle, unique dans l'histoire de la musique, des six *Messes L'Homme armé* de Naples tant appreciées par le »prince Charles«[67]. Des hypothèses variées ont été émises sur les liens entre la tradition des messes *L'homme armé* et la cour de Bourgogne, la plus originale restant une étude numérologique de Richard Taruskin qui, découvrant que les sections de la messe *L'homme armé* de Busnoys étaient toutes dans un rapport de durées proportionnel simple (durées réductibles à 1 pour 2, 2 pour 3 ou 3 pour 4) à l'exception d'une section centrale de 31 mesures, proposa de lire ce chiffre comme une référence au nombre des chevaliers de l'ordre[68]. Si aucun document n'est venu confirmer définitivement les liens entre les messes *L'homme armé*, l'ordre de la Toison d'Or et Charles le Téméraire, cette hypothèse séduisante pour de nombreuses raisons permet d'envisager sérieusement la cour de Bourgogne non seulement comme un employeur d'interprètes de talent et un centre de la chanson courtoise, mais comme un commanditaire direct d'œuvres majeures dans l'histoire de la musique.

Conclusion

Enracinée dans l'orbite royale française de la fin du XIVe siècle, la cour de Bourgogne marqua le siècle suivant par la continuité de son histoire. En musique, ce sont les deux hardis, les premier et dernier ducs Valois, qui retiennent l'attention. Philippe, le premier, fut l'inventeur d'un mécénat princier de rang royal, incarné par un personnel musical nombreux, talentueux et voyant, dont l'organisation se maintint presque à l'identique pendant un siècle. Mais au terme de ce siècle, c'est le second hardi, Charles, qui apparaît, en musique, comme le véritable mécène de la dynastie, au sens plein du terme. Autant qu'on puisse en juger, il fut le seul à entretenir avec les musiciens un dialogue personnel, dont les plus forts symboles sont le recrutement de Busnoys juste avant son accession au pouvoir, et la clause du testament de Du Fay qui ordonnait de faire porter au duc six des livres de musique du défunt. Que le duc ait engagé comme historiographe le poète le plus musicien de son temps, Jean Molinet, résonne à cet égard comme une confirmation. De ce dialogue naquirent des œuvres majeures de la seconde moitié du XVe siècle, qu'on s'en tienne à la musique religieuse de Busnoys et aux chansons de Hayne ou Morton, ou qu'on envisage des hypothèses plus vastes.

Si Maximilien d'Autriche chercha à s'inscrire dans la lignée du Téméraire, en réorganisant la chapelle dès 1485, ce n'est qu'une fois devenu empereur qu'il eut les moyens de s'entourer de musiciens, ce dont il ne se priva pas. Mais c'est bien Philippe le Beau qui fut le digne héritier en musique de Charles le Téméraire, dont il compléta même le modèle de mécénat musical en finançant l'organisation du plus remarquable *scriptorium* de l'histoire de la musique.

---

65 PRIZER, Music and Ceremonial (voir note 13).

66 Alejandro PLANCHART, Guillaume Du Fay's Benefices and his Relationships to the Court of Burgundy, dans: Early Music History 8 (1988), p. 117-171.

67 Cet aspect des choses est développé par VAN DER HEIDE, New Claims (voir note 61), qui rapproche ces six messes du projet des six *Livres de la toison d'or* entrepris par Guillaume Fillastre.

68 Richard TARUSKIN, Antoine Busnois and the L'Homme Armé Tradition, dans: Journal of the American Musicological Society 39 (1986), p. 255-293. PLANCHART, The Origins (voir note 64) prolonge cette discussion.

Aménageant l'organisation de la musique de cour héritée de Philippe le Hardi, il enrichit sa chapelle d'un nombre impressionant de compositeurs: Pierre de La Rue d'abord, successeur de Binchois et Busnoys à partir de 1492 sans interruption, mais aussi Gaspar van Weerbeke (de 1495 à 1498), Jean Braconnier (de 1497 à 1506), Alexandre Agricola (de 1500 à sa mort en 1506), Nicolas Champion (à partir de 1501), Antoine Divitis (en 1505-1506) et enfin, Mabrianus de Orto, le premier compositeur de la chapelle à obtenir le rang de premier chapelain, en 1505.

Pris dans son ensemble, sous tous ses aspects, ce tableau séculaire d'une cour en musique est sans comparaison possible. Son rayonnement fut large et permanent, ses limites momentanées. Pour des raisons diverses, c'est le constat inverse qui tend à définir la plupart des cours rivales en ce domaine: Savoie, Anjou, Orléans, Milan, Naples, Ferrare, Florence ou Venise. Seules les cours de France ou d'Angleterre et la chapelle pontificale offrent, sur la durée, des éléments de comparaison. Les circonstances historiques et les singularités du mécénat musical bourguignon évoquées en introduction, au premier rang desquelles la richesse de ses sources documentaires, orientent peut-être en partie ce constat. Mais les lacunes des manuscrits musicaux produits dans les Pays-Bas bourguignons avant 1500 sont si radicales que le seul fait que des œuvres des compositeurs attachés à la cour se retrouvent dans tous les fonds manuscrits d'Europe est une preuve de rayonnement amplement suffisante.