

Sur l'expression théorique du la musique en France à la Renaissance

Philippe Vendrix

▶ **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Sur l'expression théorique du la musique en France à la Renaissance. 1994. halshs-00985975

HAL Id: halshs-00985975
https://shs.hal.science/halshs-00985975

Preprint submitted on 30 Apr 2014

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.

SUR L'EXPRESSION THEORIQUE DE LA MUSIQUE EN FRANCE A LA RENAISSANCE

Philippe Vendrix
(CNRS - CESR, Tours - Université de Liège)

1. PROEME

Il ne semble pas toujours évident de débuter quelque étude de la musique française de la Renaissance par une référence au domaine théorique. En intitulant son étude *Ut musica poesis*, Howard Mayer Brown a tenté de pallier cette carence[1]. Pourtant, et cette remarque ne déprécie en rien son travail, il résulte une série de paradoxes, d'incertitudes sur les liens qui unissent en France durant la Renaissance pratique musicale et pensée musicale, qu'il s'agisse de la pensée philosophique ou de la pensée théorique. Il est vrai que des expressions comme "renaissance musicale" ou "humanisme musical", vocables aisés et pernicieux, mènent la vie dure au domaine français. Et c'est précisément parce qu'ils sont aisés et pernicieux qu'ils peuvent se comporter de la sorte. Car s'il n'a jamais été question de mettre en doute le rôle des compositeurs français dans la construction du paysage musical de la Renaissance, il n'a, en revanche, jamais été imaginable d'écrire une histoire de l'humanisme dans la pensée musicale française de la Renaissance[2]**.** Un peu comme si, provoquant une rupture brutale dans le cours de l'histoire, les lettrés et théoriciens français des XVe et XVIe siècles avaient abandonné l'art des sons aux seuls praticiens, compositeurs et interprètes. Or, il n'existe aucune culture occidentale qui put vivre le musical sans le penser, sans la volonté d'y découvrir un prétexte, une fonction paradigmatique ou même un champ expérimental. Il a certes existé des périodes durant lesquelles l'accent porté à la fonction paradigmatique a entraîné la réflexion dans des recoins perdus du discours esthétique, où rien ne permettait d'entr'apercevoir une quelconque

---

1 Howard Mayer Brown, "*Ut musica poesis*. Music and poetry in 16th century France", *Early Music History*, 13 (1993), sous presse.

2 Ce qui n'est pas le cas pour l'Italie comme en témoigne l'étude de Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

interaction entre l'acte réflexif et l'acte créateur, mais mêmes ces rares moments ont révélé une réelle présence du son dans l'écrit[3].

Ou alors, la musicologie, victime de présupposés hérités d'une vision idéaliste de l'art, s'est enfermée dans une optique diachronique : celle faisant du théorique un succédané du pratique. Il est tout aussi simple de réduire à l'injustice une telle conception qu'il était évident de souligner l'incohérence de la première. Et puis, surtout même, le poids du nombre a pesé lourdement, comme si la quantité jouait le rôle de paramètre premier de l'autonomie. L'objet d'une étude d'histoire de la théorie musicale ne s'articule pas seulement sur les sujets, sur les acteurs. Elle s'étend aux conditions du discours, en analyse la formulation autant que le contenu; se détache du nombre pour la lettre, plus encore dans cette époque marquée par le carcan du quadrivium que dans toute autre.

Ces préambules n'ont pas fonction de parangonnage. Ils inscrivent ce projet dans un cadre bien déterminé : la définition d'une spécificité, celle du discours sur le musical en France à la Renaissance. Cependant, cet article ne cherche à poser qu'une série de questions sur lesquelles je reviendrai ultérieurement[4].

* * * * *

2. L'AMPLEUR DU CORPUS

Poser des limites géographiques et chronologiques au corpus théorique français de la Renaissance est hasardeux mais primordial pour la définition d'un espace/temps autonome. Chronologiquement, l'apparition de traités imprimés aurait pu servir de point de départ. Dans ce cas, le corpus aurait débuté avec une œuvre remarquable dont l'influence a déjà été soulignée à maintes reprises : le *Musica libris demonstrata quattuor* de Jacques Le Fèvre d'Etaples dont la première édition date de 1496[5]. Cette date confirme en tous les cas que la France n'arrive pas sur la scène théorique beaucoup plus tard que ses voisins. En 1496, à Milan, Gaffurio fait paraître son *Practica musicae*, et il n'y

---

3 Sur la place des arts dans la pensée et ses modalités d'existence, voir le livre récent de George Steiner, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1992.

4 Je prépare dans le cadre du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance une étude analytique et bibliographique sur la théorie musicale française des XVe et XVIe siècles, dont la parution est prévue pour 1994.

5 Sur l'influence du traité de Lefèvre, voir Claude Palisca, *op. cit.*, et Anne E. Moyer, *Musica scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992, p.220.

avait que deux décennies que Tinctoris avait offert son *Terminorum musicae deffinitorium* (1473)[6]. Situer les débuts de l'expression théorique musicale de la Renaissance en France à l'extrême fin du XVe siècle occulte cependant presque un siècle de réflexions. Il convient de repenser l'humanisme musical français à la lumière des études récentes sur l'émergence d'idées nouvelles dans le courant du XVe siècle[7]. Ainsi pourrait-on tenter d'appliquer au domaine de la théorie musicale la périodisation généralement utilisées pour le mouvement humaniste français et distinguer trois humanismes. Un premier couvrirait la période charnière entre les XIVe et XVe siècles. Marqué par la polémique avec Pétrarque, cet humanisme joue incontestablement un rôle fondateur. Tant au Collège de Navarre que dans les Chancelleries, érudits et penseurs s'activent, produisent un nombre impressionnant d'ouvrages qui marquent une rupture avec le Moyen Âge. La théorie musicale ne connaît pas de véritables bouleversements, elle pose toutefois les prémisses de nouvelles conceptions, plus d'un point de vue idéologique que d'un point de vue pragmatique. L'œuvre théorique de Jean Gerson (1363-1429) s'offre comme le paradigme de ce mouvement[8]. Le deuxième humanisme couvre les règnes de Charles VII et Louis XI (1422-1483) et est marqué par un indéniable recul de la production[9]. Cette défection de la France est liée à des conditions socio-politiques: disparition des princes mécènes, massacre bourguignon des protagonistes du premier humanisme, dispersion et découragement des survivants, guerre franco-anglaise, centralisme parisien. Surtout, le Royaume ne compte pas d'auteur vraiment influent, capable d'imposer le sens des *studia humanitatis* tel qu'il pouvait se développer dans les états de la péninsule italique où tant les conditions politiques que religieuses incitaient à une réflexion sur l'antiquité

---

6 Le catalogue des sources théoriques françaises manuscrites est en cours de réalisation. Il pose de nombreux problèmes de localisation, mais s'annonce d'ores et déjà très réduit en nombre.

7 A ce sujet, voir les deux volumes d'études : *L'aube de la Renaissance*; éd. par D. Cecchetti, L. Sozzi et L. Terreaux, Genève, Slatkine, 1991; et *Préludes à la Renaissance. Aspects de la vie intellectuelle en France au XVe siècle*, éd. par Carla Bozzolo et Ezio Ornato, Paris, Editions du CNRS, 1992. Ces deux volumes réactualisent les récherches réunies par A.H.T. Levi dans *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester, Manchester University Press, 1969.

8 Voir ses *Tres tractatus de canticis* qui contiennent le *De canticorum originali ratione* (écrit avant 1426), le *De canticordo* (écrit avant 1423) et le*De canticis* (écrit entre 1424 et 1426). Pour les sources de ces traités, voir P. Glorieux, *Jean Gerson. Oeuvres complètes. Volume I. Introduction générale*, Tournai, Desclée & Cie, 1960. Pour une approche de l'oeuvre de Gerson, voir Joyce L. Irwin, "The mystical music of Jean Gerson", *Early Music History*, 1 (1981), p.187-202.

9 Evencio Beltran, "L'humanisme français au temps de Charles VII et Louis XI", *Préludes à la Renaissance... op. cit.*, p.123-162.

gréco-latine. Les intellectuels français du deuxième humanisme se concentrent plus sur la *lectio* que sur les *artes*.[10] Une telle orientation aura une influence déterminante sur l'attitude face aux sources classiques concernant la théorie musicale et surtout leur exploitation. Cette situation change progressivement dans le dernier tiers du XVe siècle, principalement suite à une nouvelle orientation de l'humanisme. D'abord le détachement à l'égard du politique, ensuite l'affirmation, en Italie, de l'universalisme de la culture et non plus de son monopole détenu par les auteurs classiques, permet à tous les pays d'Europe de s'intégrer, d'adhérer au mouvement humaniste : "Tout en se réclamant du monde commun de l'Antiquité, les humaniste européens pouvaient enfin donner libre cours à leurs préférences personnelles dans le cadre de leur propre tradition culturelle"[11]. Ce regain se traduit notamment par la régularisation de l'enseignement du grec à la Sorbonne[12].

Il y eut donc au cours du XVe siècle une rupture dans le développement de l'humanisme. L'engouement pour les classiques de la première génération cède la place à une forme relative de léthargie qui laisse s'infiltrer et s'imposer les travaux des Italiens. La troisième génération cherche immédiatement à affirmer son autonomie, tant dans la forme de l'expression que dans le contenu de la réflexion. L'œuvre de Lefèvre d'Etaples se présente comme le point de départ de ce renouveau pour le domaine musical.

L'autre pôle chronologique est nettement plus simple à définir. Car il est marqué non par des transformations, mais par une révolution tant dans le champ du savoir scientifique que dans le champ du savoir philosophique. La rédaction du *Compendium musicae* de René Descartes inaugure une ère nouvelle. Quelques années plus tôt, en 1615, la parution des *Institutions harmoniques* de Salomon de Caus cristallisait la pensée musicale humaniste, lui conférant même une dimension européenne[13].

Les limites géographiques posent des problèmes tout aussi complexes, d'autant que doit s'y traduire cette volonté de définition d'un espace autonome.

---

10 La preuve en est fournie par l'oeuvre de Tinctoris. Ainsi, son style latin précédent son installation en Italie n'a rien de commun avec le style de ses premiers ouvrages écrits à Naples où il fait montre d'une recherche de qualité de langue. Sur ce sujet passionant, voir Ronald Woodley, "Renaissance music theory as literature : on reading the *Proportionale Musicis* of Iohannes Tinctoris", *Renaissance Studies*, I/2 (1987), p.209-220.

11 Evencio Beltran, *op. cit.*, p.160.

12 Georges Hermonyme joue à cet égard un rôle primordial, et d'autant plus important pour la théorie musicale qu'il fut le maître de Lefèvre d'Etaples.

13 Les *Institutions harmoniques* de Salomon de Caus révèlent par leur titre même leur dette à l'Italie : la référence à Zarlino est évidente. L'ouvrage fut rédigé en français et publié dans le Saint-Empire par un ingénieur passionné par mille sujets. Sur Salomon de Caus, voir Christina Maks, *Salomon de Caus : 1576-1626*, Paris, Jouve, 1935.

Réduire le corpus théorique français de la Renaissance aux ouvrages rédigés et publiés par les Français en France ne peut aucunement donner une idée précise de l'activité spéculative sur la musique. D'une part, certains théoriciens se sont expatriés, comme Salomon de Caus et ont publié leurs ouvrages hors des frontières du royaume[14]. D'autre part, quelques théoriciens étrangers se sont établis à Paris et y ont publié l'un ou l'autre ouvrage influent. C'est le cas notamment de Nicolaus Wollick[15]. A ces deux catégories s'en ajoute une troisième : celle des théoriciens ayant publié dans les régions frontalières du royaume de France. C'est le cas de certains traités publiés à Strasbourg ou à Genève, à Anvers, Louvain ou Maastricht.

Tableau 1 : Lieu d'édition des écrits théoriques sur la musique

Lieu	**Nombre**
Anvers	1
Avignon	1
Basel	1
Beaujeu	1
Caen	1
Frankfurt am Main	2
Genève	1
Langres	1
La Rochelle	1
Louvain	1
Lyon	9
Maastricht	1
Paris	30
Poitiers	1
Strasbourg	1

14 Le cas de Johannes Tinctoris (ca.1435 - ca.1511) est particulier. D'origine brabançonne, il a séjourné en France, à Cambrai, Orléans et Chartres avant d'entrer au service de Ferdinand I de Naples vers 1472. Son oeuvre théorique, considérable et primordiale pour l'expression théorique, sera cependant écartée de cette étude. D'abord parce qu'il ne semble pas avoir rédigé ses ouvrages théoriques avant de s'installer en Italie; ensuite, parce que son oeuvre semble être restée étrangère aux théoriciens français.

15 Voir l'ouvrage de Klaus Wolfgang Niemöller, *Nicolaus Wollick (1480-1541) und sein Musiktraktat*, Köln, Arno Volk, 1956, 350 p. (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Heft 13).

Tournai	1
Tournon	1
Troyes	1
s.l.	1

Ce tableau révèle immédiatement l'importance de deux centres de l'édition: Paris et Lyon[16]. Cette double concentration sera mise plus loin en relation avec la provenance des théoriciens et le type d'ouvrage qu'ils ont rédigés. Ce n'est qu'exceptionnellement que d'autres villes sont le lieu d'édition de textes théoriques concernant la musique. Cette répartition est conditionnée par des causes diverses. La présence de lieux périphériques s'explique par des contingences particulières. Jean Guyot exerçait dans la Principauté de Liège[17]. A Louvain était ancrée une des grandes maisons d'édition musicale, les Phalèse, qui ne dissimule pas sa prédilection pour le répertoire destiné aux instruments à cordes pincées[18]. Anvers occupe une position assez identique à celle de Louvain. Ce sont certainement des raisons commerciales qui incitèrent Guillaume Vosterman à offrir une traduction française de l'ouvrage célèbre de Sebastian Virdung[19]. Loys Bourgeois, protestant né à Paris, s'installe à Genève en 1541 et y exerce ses talents de compositeur et de pédagogue. Actif dans les milieux de l'enseignement réformé, il publie tout naturellement son traité dans la ville qui l'accueillit, sachant que son projet ne récolterait pas l'appréciation de tous dans le Royaume[20].

---

16 Il n'existe pas encore d'étude d'ensemble sur les éditions musicales parisiennes. Il faut se référer à plusieurs monographies comme celle de Geniève Thibault et François Lesure pour Ballard et Le Roy (*Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Société française de musicologie, 1955) et Daniel Heartz pour Attaignant (*Pierre Attaignant Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley and Los Anegeles, University of California Press, 1969). Quant à Lyon, on dispose de l'excellent travail de Laurent Guillo, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991, 494p.

17 Bénédicte Even, "Jean Guyot de Châtelet, musicien liégeois du XVIe siècle: synthèse et perspective de recherches", *Revue belge de musicologie*, XXVIII-XXX (1974-1976), p.112-

18 Henri Vanhulst, *Catalogue des Editions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils, 1545-1578*, Bruxelles, Palais des Académies, 1990, p.xxxi-xlii (Académie Royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, t.XVI, fasc.2).

19 Les lecteurs visés étaient certainement les amateurs de luth, francophones ou francophiles, des Pays-Bas : les explications de la tablature allemande pour luth sont remplacées par une description du système français. Ce même traité a été traduit en 1568 en flamand et édité par Jan van Ghelen à Anvers, sans doute avec les mêmes motivations commerciales.

20 P. André Gaillard, "Nachwort" du fac-similé (Kassel, Bärenreiter, s.d., *Documenta Musicologica*).

Publier un traité dans la ville où l'on exerce son métier semble être une caractéristique de la vie musicale au XVIe siècle. Cette constatation vaut surtout pour le Saint-Empire où chaque maître important publie dans sa propre ville un traité à l'usage de telle ou telle maîtrise ou école. En France, cela semble être le cas avec les traités sur le plain-chant, petits manuels rudimentaires à l'usage des maîtrises.

Toute une série de lieux apparaissent dans le tableau ci-dessus en raison de l'inclusion dans le corpus d'ouvrages concernant la danse. Ici également, des raisons religieuses et/ou socioprofessionnelles justifient le choix de lieux périphériques comme La Rochelle, Langres. L'inclusion de Strasbourg est uniquement liée à l'édition des œuvres de Jean Gerson (1488), dont le rôle dans la formation du premier humanisme français a déjà été mentionné. La ville alsacienne occupait au XVIe siècle une place importante dans l'édition musicale[21]. Les traités qui y sont publiés sont nombreux, mais relèvent plutôt du monde germanique[22].

Ce tableau met également en évidence la faible quantité d'ouvrages publiés. Il s'agit là d'une singularité du corpus français que Wilhelm Seidel[23], à la suite d'Albert Seay[24], n'a pas manqué de souligner, insistant même sur la "distance" que mettent les Français dans leurs rapports avec le domaine théorique. Il convient néanmoins de justifier cette attitude quelque peu paradoxale, surtout en ce siècle préoccupé par l'institutionnalisation de sa langue vernaculaire et sa volonté d'accorder le statut de métier intellectuel aux arts visuels[25]. Pris sous cet angle de vue, la théorie se distingue effectivement par sa pauvreté quantitative. Toutefois, contrairement à ce qu'avance Howard Mayer Brown, je ne proposerai pas une comparaison avec la production théorique sur la peinture ou la sculpture[26]. En revanche, se tourner vers le

---

21 M. Lang, "Bibliographie de l'histoire de la musique en Alsace", *La musique en Alsace hier et aujourd'hui*, Strasbourg, 1970, p.373-459.

22 Signalons les travaux inédits de Cunradus Dasypodius, et surtout en 1612, la parution du *Synopsis musicae* (Carl Kieffer) de Johann Lippius.

23 Wilhelm Seidel, "Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert".", *Entstehung nationaler Traditionen*, Darmstatd, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, p.4-140.

24 Albert Seay, "French Renaissance Theory and Jean Yssandon", *Journal of Music Theory*, (1971), p.254-271.

25 Gabriella Repaci-Courtois, "'Art mécanique' ou 'état contemplatif'? Les humanistes français du XVIe siècle et le statut des arts visuels", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIV/1 (1992), p.43-62.

26 Les traités sur la peinture et la sculpture ne sont pas légion en France à la Renaissance. Cependant, procéder à une comparaison des modes d'expression théorique de la peinture d'une part, et de la musique d'autre part soulève des questions qui seront abordées en fin d'article, mais qui ne figurent en fait qu'exceptionnellement dans le

domaine de la théorie architecturale semble plus prometteur et affirme l'étendue de cette distance[27] Ainsi, l'anomalie disparaît pour laisser place à un constat de malaise ou de refus.

C'est donc dans cette perspective que je voudrais engager le débat sur l'écriture théorique française de la Renaissance. Il va s'agir de révéler la nature de ce refus ou de ce malaise, les intentions de dissimulation également pour tenter d'expliciter cette relative exclusion de la musique d'un système des arts alors qu'elle paraît être centrale pour l'inspiration des poètes. Cet objectif, je l'envisagerai plutôt de manière hypothétique : tant que nous ne disposerons pas d'études sur toutes les traditions théoriques de la Renaissance, il restera difficile de définir l'autonomie de l'expression théorique française. Et même à l'intérieur du corpus français, il conviendra de ne pas centrer le discours autour d'un ouvrage au risque, comme c'est le cas si l'on prend comme point de référence le *Solitaire second* de Pontus de Tyard, de procéder par litotes.

Cet article tente de répondre à des questions destinées à définir l'autonomie du domaine français à une époque précise. Je recourrai donc aux concepts généraux et à leur mise en œuvre. Ces concepts, exceptés un, peuvent être appliqués à tout espace culturel européen des XVe et XVIe siècles : la découverte du monde antique, les voies nouvelles de la pédagogie, la légitimation d'une pratique artistique par la formulation du discours et ses idéologies sous-jacentes, la construction d'un ordre des savoirs et des pratiques. Seule la question de la confrontation des milieux catholiques et protestants relève d'une dimension spécifiquement française, dans la mesure où elle engendra un répertoire marquant dans le paysage musical français de la seconde moitié du XVIe siècle.

L'analyse des titres des traités a conditionné ce questionnement. Le tableau ci dessous répartit en 5 catégories le corpus des écrits théoriques concernant la musique rédigés dans le domaine français au cours des XVe et XVIe siècles. Certaines catégories soulèvent des problèmes normatifs. Ainsi en est-il du traité de Munérat qui appartient à la fois à la catégorie des ouvrages pragmatiques sur le plain-chant et à la catégorie des ouvrages de réflexion théologique sur la musique.

Tableau 2 : Typologie des ouvrages théoriques

---

corpus théorique musical. Le discours par analogies occupe au XVIe siècle une place nettement plus importante en Italie. Voir David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aersthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 365p.

27 Jean Guillaume, éd., *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1991.

Type	Danse	Plain-chant	Apprentissage	Général	Mathématique
Numéro[28]	7, 8, 12, 13, 17, 25, 26, 48, 52	3, 6, 19, 24, 35	1, 2, 4, 5, 9, 10, 14, 15, 16, 28, 29, 32, 33, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 54, 56, 57	11, 18, 22, 23, 27, 30, 31, 34, 40, 46, 50, 51, 53, 55	20, 21, 38
Total	9	5	26	14	3

Le cheminement chronologique de chacune de ces catégories permet de cerner les grandes tendances de l'expression théorique. Une première constatation s'impose : il ne paraît pas en France de compilation, de somme identique à celle de Gaffurius. Il y a, au contraire, une affirmation de la spécialisation des domaines. Ce mouvement est identique à celui que connut l'Italie dans les années 1500-1550 et qu'allaient résorber Zarlino et Galilei, ouvrant de nouveau le musical à la réflexion générale. La conséquence la plus évidente de cette spécialisation réside dans l'exclusion de la musique des ouvrages généraux, qu'ils concernent la philosophie ou l'histoire. Il faudra attendre le XVIIe siècle pour que le musical puisse de nouveau intégrer les études des grands mouvements des civilisations. Le point limite de 1615 est ainsi encore justifié comme fondamental dans l'évolution de l'expression théorique du musical. Le rôle du père Marin Mersenne n'est plus à prouver[29].

Cette carence renforce également le constat de malaise ou de refus. Le statut de la musique comme discipline de la connaissance subit des conséquences lourdes, porteuses pour une longue durée d'un dédain; mais parallèlement, cette relative exclusion amena une récupération par les poètes d'un domaine du savoir que la tradition médiévale avait ancrée dans les arts du quadrivium de façon presque inamovible. C'est cette récupération qui oblige de tenir compte du discours poétique comme source de définition d'une autonomie. Les textes littéraires portent en eux des informations précises sur des conceptions historiographiques, par exemple, malgré le recours aux figures rhétoriques normativement étrangères au discours scientifique[30]. Dans ce cas précis, il est possible de rapprocher le parcours du discours sur le musical du discours sur les arts plastiques et l'architecture dont l'autonomie (entendons, l'autonomie du discours) traversera bien des méandres qui retardèrent, à un

---

28 Les numéros renvoient au "Corpus des ouvrages théoriques français de la Renaissance en fin d'article.

29 Voir René Lenoble, *Mersenne et la naissance du mécanisme*, Paris, 1926.

30 Même si le discours scientifique de la Renaissance n'hésite pas à recourir aux figures poétiques dans sa formulation. Voir notamment François Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980, p.86-206.

niveau plus général et à la dimension de l'Europe, l'énonciation d'une esthétique philosophique qu'il appartiendra aux penseurs du XVIIe siècle de concevoir.

* * * * *

3. RENAISSANCE ET HUMANISME MUSICAL

La Renaissance participe d'une multitude de mouvements qui ont trop souvent été affublés de manière réductionniste du terme d'humanisme[31]. Cet humanisme a été associé à une redécouverte de l'Antiquité et au regain du néoplatonisme au détriment d'autres tendances. Pour cette raison, et fort justement, on en a vu le foyer en Italie aux confins des XIVe et XVe siècles. Cependant, d'autres mouvements émergeaient parallèlement, qu'ils fussent issus de la tradition scolastique ou radicalement opposés à celle-ci. Tout comme l'on parle d'une théologie du sud et d'une théologie du nord, on pourrait parler d'une pensée musicale renaissance du sud et d'une pensée musicale renaissance du nord. Cette dichotomie ne vit pas que d'oppositions, loin de là. Elle met en évidence une pluralité des discours basés sur des postulats et des conditions différentes qui ne participent toutefois pas moins à la culture de la Renaissance. Relire Aristote au XVe siècle contribue autant à la fondation de l'humanisme que recréer une académie d'obédience platonicienne[32]. De même, publier des petits traités musicaux de nature introductive remplit dans la société du XVIe siècle un rôle tout aussi important, voire plus, que rédiger des sommes techniques sur les procédés compositionnels.

Un concept communément acquis présente la Renaissance comme le lieu de redécouverte passionnée du corpus théorique de l'Antiquité. L'Italie joua à cet égard un rôle incomparable[33]. La France s'adonna à cette frénésie philologique avec un peu de retard par rapport à son voisin. Cependant, ici, il convient d'utiliser les critères de définition de cette renaissance d'une manière quelque peu différente. Plutôt que parler de redécouverte, il serait plus juste de

---

31 Voir la thèse de Roy Martin Ellefsen, *Music and Humanism in the Early Renaissance : their Relationship and its Roots in the Rhetorical and Philosophical Traditions*, Ph.D., The Florida State University, 1981, 284p.

32 Voir l'ouvrage récemment traduit en français de Carl Schmidt, *Aristote à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

33 Alberto Gallo, "Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance", *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikrezeption und Satzlehre*, Darmstadt, Wissenschaftliches Buchgesellschaft, 1989, p.7-38 (*Geschichte der Musiktheorie*, 7).

parler d'ajustement de la tradition[34]. L'apport français doit être considéré plus sous l'angle de la diffusion d'un savoir ancien fondé sur des principes philologiques assez solides que d'une volonté de donner à lire des auteurs inconnus jusqu'alors[35].

Tableau 3 : Éditions et traductions d'auteurs antiques en France à la Renaissance

Auteur	**Traité**	**Édition**
Aristote	*Problamera physica*	Trad. d'Evrart de Conty[36]
Augustin	*De Musica*	Paris, 1541; Lyon, 1561
Calcidius	*Chalcidii Timaei Platoni*	Paris, 1520
Euclyde	*Rudimenta musices*	Paris, 1557
Euclyde	*Le livre de musique*	Trad.Forcadel, Paris, 1566
Platon	*Glosae super Platonum*	Ed. de Guillaume de Conches
Capella	*De nuptiis*	Lyon, 1539, 1592
Plutarque	*Moralia*	Paris, 1570
Plutarque	*Œuvres morales*	Trad. Amyot, Paris, 1572
Vitruvius		

Ce tableau met en évidence le nombre réduit d'ouvrages antiques traduits ou édités en France durant la Renaissance. Excepté les *Œuvres morales* de Plutarque qui contiennent un traité *Sur la musique* dont l'attribution fut l'enjeu de querelles jusque dans la première moitié du XVIIIe siècle[37], les éditeurs et traducteurs français concentrent leurs efforts sur des textes qui servaient de

---

34 Pour la liste des ouvrages étudiés dans le cursus universitaire, voir Nan Cooke Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Norman, University of Oklahoma Press, 1958, p.46-75, p.140-152; Michel Huglo, "The Study of Ancient Sources of Music Theory in the Medieval University",*Music Theory and Its Sources : Antiquity and the Middle Ages*, éd. André Barbera, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990, p.150-172 (*Notre Dame Conferences in Medieval Stduies*, 1).

35 Sur les éditions d'auteurs anciens et les traductions, voir Alberto Gallo, *op. cit.*, p. 29-34.

36 Cette traduction manuscrite, jamais publiée, est conservée à F-Pn, ms. fr. 211. Elle est datée du début du XVe siècle. Une copie des problèmes concernant la musique a été effectuée vers 1480 et est à présent conservée à la Bibliothèque de Chantilly. Sur Evrart de Conty, voir Paul Chavy, *Traducteurs d'autrefois. Moyen âge et Renaissance. Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français (842-1600)*, 2 vols., Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.

37 Voir Philippe Vendrix, "Pierre-Jean Burette : un archéologue de la musique grecque", *Recherches sur la musique française classique*, 27 (1991-1992), p.99-111.

base à l'enseignement dans les facultés universitaires[38] (*Les Problèmes* d'Aristote[39], le *De nuptiis* de Capella), ou sur des textes fondateurs de la réflexion mathématique comme le *Rudimenta musices* d'Euclyde sur lequel Le Febvre d'Etaples avait abondamment glosé. Cette situation est liée aux réticences des théologiens de l'Université de Paris à l'égard de la culture antique : les programmes y sont figés et n'ouvrent pas les portes de la recherche sur les sources inédites. La frénésie des premiers humanistes du XVe siècle ne connut pas de suite. Le mouvement fut avorté dès les années 1420 et le nouvel élan du dernier tiers du XVe siècle ne fut soutenu ni par un encadrement intellectuel institutionnalisé, ni par une politique d'édition dynamique, et encore moins par une réflexion sur les outils philologiques.

La connaissance des sources classiques ne se limite évidemment pas à ces seules éditions et traductions. Certains travaux des philologues italiens étaient connus. Les théoriciens pouvaient également consulter les manuscrits à la Bibliothèque du Roi ou à la Bibliothèque de la Sorbonne. L'histoire de la pénétration de la production théorique italienne reste à faire, surtout pour la première moitié du XVIe siècle[40]. Les influences étrangères sur le corpus théorique français peuvent être définies en deux périodes : avant et après Zarlino. Dans la première moitié du XVIe siècle, les référents sont des auteurs dont la diffusion était garantie par le contenu de leurs écrits et la langue dans laquelle ils écrivaient, à savoir le latin. De Lefèvre à Menehou, les allusions à Gaffurius (*Practica musicae*), à Glarean (*Dodekachordon*), à Ornitoparchus, à Froschius et à Heyden abondent. Ces références nombreuses aux traités allemands peuvent surprendre. Elles s'inscrivent néanmoins dans le cadre précis d'une formulation théorique qu'avait importée en France Nicolaus Wollick. Son *Opus aureum*, et surtout sa version révisée parue à Paris sous le titre d'*Enchiridion* institutait un nouveau modèle[41] de traité universitaire qui fut

---

38 Sur la tradition philologique au moyen âge, voir les textes réunis dans *Music Theory and its Sources : Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990.

39 Alberto Gallo, "Greek Text and Latin Translations of the Aristotelian *Musical Problems* : A Preliminary Account of the Sources", *Music Theory and Its Sources... op. cit.*, p.190-196. Gallo n'envisage malheureusement pas le cas fort intéressant de la France.

40 On connait effecitivement beaucoup mieux le rôle de la théorie italienne en France dans la seconde moitié du XVIe siècle, grâce notamment au *Solitaire second* de Pontus de Tyard. On possède également des traductions partielles de Zarlino datant du dernier tiers du siècle. Voir Michel Brenet, "Deux traductions françaises inédites des *Institutions harmoniques* de Zarlino", *Année musicale*, (1911), p.125-144. Il s'agit notamment du ms.n.a.fr.4679 de F-Pn contenant une *Reigle Generalle, Et fort familière pour Cognoistre La Situation des Principalles Cadences de tous les modes Ou tons tant par b mol que par b quarre*.

41 Voir Niemöller, *op. cit.*, p.248-266.

abondamment lu dans les facultés, tant du Saint-Empire que du royaume de France. Cette influence est liée à un traitement des matières qui ne bouleversait pas le programme d'étude de l'Université de Paris, bastion assez conservateur du savoir.

Pontus de Tyard a joué un rôle très important pour la diffusion de l'œuvre des humanistes italiens en France. Cathy Yandell a exposé avec force détails la nature des emprunts de Tyard[42].

Tableau 4 : Emprunts de Pontus de Tyard dans le *Solitaire second*

Boèce	*De Musica*
Gafurio	*Theorica Musicae, Practica musicae,* *De Harmonia Musicorum*
Glareanus	*Dodecachordon*
Ficin	*In Timaeum Commentarium*
	In Genialium Dieruù

Plus que ses collègues et prédécesseurs, Pontus a assimilé l'héritage italien[43]. Il tourne le dos au modèle imposé par Wollick et ses successeurs, modèle qui ne prenait sens en fait que dans des traités d'orientation pédagogique. Or Pontus ne cherche pas à enseigner les rudiments de la pratique musicale, mais plutôt à montrer comment la musique s'inscrit dans les *studiis humanitatis*. Il se devait de puiser chez ses collègues d'outre-Alpes les justifications nécessaires à sa démonstration. Même si la forme dialoguée est présente dans de nombreux traités pédagogiques, ici, l'ensemble prend une autre dimension : la forme dialoguée adopte les tournures d'un traité.

La lecture des traités publiés en France au XVIe siècle conduit immédiatement à constater l'importance de lignées. Les auteurs se plagient sans réserves, ne signalant parfois même pas leurs sources. Ainsi, le travail de Guilliaud peut-il être quasiment réduit à la traduction française des deux traités de Martin. Quant à Blockland de Monfort, il ne peut cacher sa dette à Guilliaud et à Bourgeois. Et tous s'inspirent indubitablement du traité le plus fréquemment réédité en France au XVIe siècle, à savoir l'*Utilissime musicales* de Guillaume Guerson (ca.1495, 1500, 1509, 1510, 1511, 1514, 1516, 1518, 1521, 1526, 1540, 1550).

---

42 Cathy Yandell, "Introduction", *Pontus de Tyard. Solitaire Second*, Genève, Droz, 1981, p.31-52.

43 Il conviendrait également de porter une attention particulière à la traduction du *De harmonia mundi totius cantica tria* de Francesco Giorgio, seule traduction d'un ouvrage italien traitant de musique en France au XVIe siècle.

* * * * *

4. UN ENSEIGNEMENT HUMANISTE ?

La plupart des traités français du XVIe siècle ont une fonction pragmatique. A l'intérieur de ce groupe, diverses catégories peuvent être distinguées, suivant que l'ouvrage est destiné à l'initiation à la musique, au jeu des instruments ou à la composition musicale. Certains traités recoupent plusieurs destinations. Ainsi l'*Epitome* de Jambe de Fer sert à la fois à initier à la lecture de la musique et à apprendre à jouer de la viole et de la flûte. Le *Traité de musique* de Jean Yssandon passe des rudiments de la lecture aux principes de l'écriture à plusieurs voix[44].

Tableau 5 : Catégories des ouvrages pédagogiques français

Initiation	Jeu d'instrument	Composition
1, 2, 16, 32, 33, 37, 44, 45, 47, 49	4, 9, 10, 28, 29, 36, 41, 42	5, 43, 56, 57

Au-delà de la diversité des destinations, quelques caractéristiques communes unissent le corpus pédagogique français : la brièveté des ouvrages, l'ordre de présentation, la clarté de l'exposé, le recours à l'exemple et non au modèle.

Les théoriciens l'avouent d'emblée : leur but est d'initier à la musique quelque amateur de leur entourage. Cette initiation doit à tout prix éviter le piège des explications complexes et longues qui fatiguent et dégoûtent le lecteur plus qu'elles ne le stimulent et l'accrochent. A peu près tous les ouvrages pédagogiques contiennent dans leur titre un adjectif comme "breve", "facile", "courte"[45]. Dans leurs introductions, les auteurs précisent davantage leurs intentions de brièveté et de clarté :

> Bockland : "Ce qui m'a occasionné de m'efforcer, & employer le peu de sçavoir que Dieu m'a donné à rechercher, & trouver une méthode, & voye plus bresve, & aisée, à fin que ceux qui la voudront apprendre cy apres, y puissent parvenir en moins de temps, & sans si grande facherie."
>
> Philibert [46]: "Ce qui m'a incité de dresser ce brief Epitome musical."

---

44 Herbert Schneider, *Die Kompositionslehre in der erten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, Hans Schneider, 1974.

45 Dix-neuf traités recourent à ces adjectifs.

46 Il n'avait pas précisé ses intentions de brièveté dans son titre, à la différence de presque tous ses contemporains.

> Menehou : "Cela m'a osté toute la crainte que i'avois d'entreprindre ceste petite Instruction familiere, par laquelle ils pourront (moyennant leu labeur, & diligence) facilement parvenir à ce que dessus..."

Les théoriciens ne cachent pas leur opposition aux méthodes ancestrales, celles qu'apparemment ils durent souffrir :

> Bockland : "Lecteur mon ami, vous pouvez maintenant congnoistre de combien ceste mienne Instruction est plus méthodique, & plus aisée, voire plus facile pour apprendre à chanter musicalement en choses faictes, comme on dit, que celle là que les Grammairiens ont mis en avant fort opiniastrement iusques aujourd'huy, pour faire perdre le temps à la ieunesse, en comptant leurs doigts,& contemplant les rôgnes & citrons de leurs mains."

Plusieurs facteurs s'unissent donc pour justifier la brièveté et la clarté des exposés théoriques : ne pas lasser le lecteur, se dresser contre les enseignements traditionnels, toucher un large public. Certains facteurs ne sont pas propres aux méthodes. Ainsi, l'usage de la langue vernaculaire relève d'un souci de légitimation sur lequel il faudra revenir. Il en va de même du recours aux exemples qui s'inscrit plus dans la tradition de l'écriture théorique que dans une volonté de clarifier l'exposé. Ce dernier point mérite quelque approfondissement. Les méthodes offrent effectivement peu d'exemples de compositions célèbres ou d'auteurs réputés. Yssandon, le plus précis des théoriciens, n'en offre étonnement aucun, neutralisant en quelque sorte son discours, lui conférant par la même occasion valeur génératrice. Ce sont les figures, plus que les cas qui intéressent les théoriciens français. Il y a donc ici une différence importante entre théoriciens français et théoriciens italiens; ces derniers puisant largement dans le réperoire des illustrations de leurs remarques et préceptes[47]. Cette volonté de faire court conditionne le traitement des matières. L'intention pédagogique, quant à elle, implique un type d'organisation formel du discours qui se retrouve dans presque toutes les méthodes.

Il a été signalé que la pénétration en France des écrits de Zarlino marque une étape importante. Celle-ci prend toute sa dimension dans le champ de l'écriture théorique pragmatique. Le nom du maître de Chioggia apparaît pour la première fois dans le *Traicté de Musique* d'Adrien Le Roy (1583). A l'instar de ses prédécesseurs, Le Roy indique que son traité est "sommairement extrait de plusieurs traitez", mais excepté cette précaution oratoire, le travail de Le Roy diffère fondamentalement tant par la forme que par le fond du *Traité de la*

---

47 Cette attitude explique également l'absence de polémique dans l'histoire de la théorie française à la Renaissance alors que l'Italie fut scandée de nombreuses querelles pour aboutir au conflit entre Monteverdi et Artusi. Cette ambiance conflictuelle n'était possible que dans la mesure où les théoriciens faisaient référence à l'actualité musicale. Sur la nature des querelles musicales, voir Georgia Cowart, *Origins of modern musical criticism. French and Italian music, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI, 1981.

Musique Pratique (1582) qu'avait rédigé Jean Yssandon. L'importance du *Traicté de Musique* de Le Roy est attestée non seulement par ses nombreuses rééditions -il n'avait quantitativement pour précédent que l'*Utilissime* de Guerson-, mais aussi les usages qu'en firent les théoriciens et compositeurs durant tout le XVIIe siècle[48]. Les emprunts à Zarlino et leur traitement ont déjà fait l'objet d'une analyse détaillée[49]. Il convient ici de signaler la nouvelle orientation du discours théorique.

Même si Le Roy prétend s'adresser aux lecteurs que touchaient ses prédécesseurs, il n'entre pas moins dans des matières que seuls des apprentis compositeurs pouvaient exploiter. Il ne s'agit plus de guider les premiers pas d'un lecteur de musique, mais de décrire les principes fondamentaux de l'écriture contrapuntique d'une façon qu'adoptera encore Antoine Parran dans son *Traité de la Musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la Composition* (Paris, Pierre Ballard, 1639).

* * * * *

5. L'INSTITUTIONNALISATION DU THEORIQUE

Les caractéristiques de l'expression théorique de la musique en France à la Renaissance peuvent également être expliquées par les hommes qui se sont attelés à rédiger des traités. J'ai évoqué plus haut la notion d'institutionnalisation de l'écriture théorique, particulièrement en ce qui concerne les méthodes d'apprentissage. Cette institutionnalisation est aussi fortement conditionnée par l'activité des auteurs.

La première constatation frappante est l'absence, à quelques exceptions près, d'auteurs à la fois théoriciens et brillants compositeurs. On pourrait dire qu'il s'agit là d'une caractéristique commune à la trattistique renaissance. Cependant, il existe en Italie une tradition de l'écriture théorique qui justifie que certains compositeurs occupant des fonctions importantes ou jouant un rôle indéniable dans l'évolution du langage musical, prennent la plume. Il suffit d'évoquer deux des plus célèbre d'entre eux : Gioseffo Zarlino et Vincenzo Galilei. Il serait un peu simpliste d'établir une catégorisation des théoriciens français en n'insistant que sur le paramètre "qualité des compositions". En effet, il est incontestable que Bourgeois, par exemple, a joué un rôle important

---

48 Il en existe deux copies manuscrites datant du XVIIe siècle. La première est de la plume de Louys Chaveneau (F-Pn, Ms.fr.19100, f°187′ ss.) et fut éxécutée en 1634. La seconde, réduite pour la majeure partie et augmentée à la fin de nouveaux chapitres sur les intervalles, la fugue et la basse continue dut être copié vers 1670-1680.

49 Herbert Schneider, *op. cit.*, p.26-32.

dans la constitution du psautier calviniste sans pour autant laisser des compositions impérissables. On pourrait en dire autant de Hesdin, dont les compositions bénéficièrent d'une certaine diffusion en France au XVI siècle. Seul Adrien le Roy peut à cet égard entrer dans la catégorie des compositeurs de grande stature[50]. Le fait passe d'autant moins inaperçu que le traité de Le Roy marque une rupture dans l'écriture théorique d'orientation pédagogique. Tout comme l'Italie avait eut "besoin" de Zarlino pour entraîner la tratistique vers des voies nouvelles, la France avait besoin de compter parmi ses théoriciens un compositeur au fait des nouveautés, un compositeur sensibilisé aux exigences d'étudiants qui ne relèvent pas uniquement des collèges ou des universités, voire de maîtrises de petite taille où l'apprentissage de la musique prenait une tournure résolument passive ou rudimentaire.

De manière générale, on possède peu de données biographiques sur les auteurs des traités. De Jean Yssandon, par exemple, on sait seulement qu'il fut pendant vingt-cinq ans au service du Cardinal Armagnac à Avignon[51]; de Michel de Menehou, qu'il fut attaché à Jean Du Bellay et chef du chœur d'enfants de Saint-Maur des Fossés. Il est en revanche une donnée importante, révélatrice de l'orientation des traités : la plupart des théoriciens appartiennent au monde des lettrés, publient sur de nombreux sujets. Lefèvre d'Etaples a publié autant sur les mathématiques que sur la théologie; Guillaume Guerson s'est fréquemment penché sur des questions générales de liturgie; Nicolaus Wollick a abandonné la théorie musicale pour l'historiographie; Maximilian Guilliaud était docteur en théologie. Claude Martin et Pontus de Tyard, quant à eux, fréquentaient les cercles poétiques : le premier, le salon de Jean de Brinon et le second, l'Académie de Baïf.

Il n'y a donc rien d'étonnant à constater l'orientation résolument généraliste des traités et méthodes. Par contre, les recherches mathématiques s'inscrivent naturellement dans le cursus d'un Lefèvre, d'un Blockland de Montfort, ou d'un Salomon de Caus. Cette diversité de provenance, de vocation aussi, explique l'apparente institutionnalisation du théorique. Le vocabulaire est incertain, les tournures parfois ancestrales. Ces aspects découlent certainement des plagiats mentionnés plus haut. Guilliaud, lorsqu'il traduit Martin, ne dispose pas d'un vocabulaire précis en français. Certaines de ses définitions se perdent dans le vague, dans l'imprécis. Une fois de plus, la France marque un retard par rapport à l'Italie où le travail d'un Zarlino contribua à la constitution d'un vocabulaire théorique riche et précis.

---

50 Samuel F. Pogue, "Le Roy, Adrien", *New Grove*, London, MacMillan, 1981, vol.10, p.686-687.

51 Albert Seay, *op. cit.*.

L'institutionnalisation du théorique découle d'une légitimation du musical, mais surtout du discours sur le musical. Les deux légitimations ne suscitent pas des enjeux identiques. Les difficultés de la légitimation du musical seront abordées plus loin. Le fait d'appartenir à un cursus semble détourner les théoriciens de tout discours propédeutique. Une sorte de silence plane sur les raisons de théoriser le musical, en dehors de toute intention pédagogique. Tinctoris a oeuvré en Italie pour la constitution d'un vocabulaire spécifique. Parallèlement, Alberti effectuait un travail semblable pour l'architecture, premier des arts visuels à faire l'objet de réflexions épistémologiques. En France, ces types de discours échappent aux lettrés. La musique est présente, paradoxalement; de façon muette. Cette situation, si elle laisse la place à une émancipation du discours sur les arts visuels, entraîne la musique vers un plan secondaire.

* * * * *

6. *UT MUSICA POESIS*

La définition de la musique comme art résulte d'un long processus de légitimation que la Renaissance mit en place. Cependant, cette mise en place s'effectue plus dans le champ de la pratique que dans le champ du théorique. Ainsi, ne fut-il meilleure et plus efficace légitimation de l'acte créateur que l'acte créateur à proprement parler[52]. Le compositeur est le seul à légitimer et même à légiférer un style. L'œuvre peut se poser comme lieu de revendication identitaire dont la portée dépasse le niveau purement relationnel, maître-apprenti. Les discours théoriques et même poétiques n'atteignent pas cette profondeur. Plusieurs facteurs expliquent cet échec. Ils relèvent d'un large éventail de causes, sociologiques, idéologiques et théologiques.

6.1. Les difficultés d'une légitimation

L'identification sociale du musicien comme appartenant à un groupe ne peut pas s'effectuer par le discours théorique et spéculatif. La notion de service - non de contribution - guide bien souvent la plume du théoricien. Ce service, il le rend aux étudiants d'un collège ou d'une université, à l'un ou l'autre amateur désireux de connaître les rudiments de la musique, aux catholiques et aux protestants afin qu'ils formulent correctement leurs louanges. Une forme de légitimation porte sur l'expression du discours plus que sur sa nature. La

52 Voir Howard Mayer Brown, "Emulation, Competition, and Homage : Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance", *Journal of the American Musicological Society*, 35 (1982), p.1-48

volonté des théoriciens de s'exprimer en langue vernaculaire se fera de plus en plus présente. Cette croissance de la langue vernaculaire n'est pas l'apanage de la France. En Italie, mais aussi en Espagne et dans le Saint Empire, les théoriciens s'orientent vers les langues nationales. Le XVIe siècle joue à cet égard un rôle fondateur.

> Yssandon : "Considérant donc la cause estre en deffaut de l'intelligence de la langue latine, i'ay prins de cela occasion de faire ce petit Traité, tiré de plusieurs Auteurs,... Et ay le tout reduict ensemble & mis en forme d'épitome en langue françois, afin qu'à l'advenir ils puissent plus seurement composer, & mettre par écrit leurs inventions."

Le mode d'expression pourrait également être considéré comme agent de légitimation. Il intervient cependant à un niveau autre qui n'est plus celui de la légitimation d'un art, mais de la légitimation du discours sur l'art. Par le recours au discours dialogué, les théoriciens inscrivent leurs ouvrages dans une tradition de l'écrit sur la musique qui remonte à l'Antiquité. Cette pratique du discours dialogué répond également à une institution de l'expression théorique, étroitement liée à la destination du traité. L'écrit se substitue à l'oral pour cristalliser un savoir dans une forme qui emprunte à un univers pédagogique familier à tous.

6.2. Le mythe protecteur

Les théoriciens français de la Renaissance semblent s'être protégés d'un discours philosophique - plus précisément spéculatif - sur le musical. Cette protection apparaît comme un évitement de la légitimation de la musique comme art. Seul le mythe porte en lui la possibilité de transparence; transparence nécessaire pour briser l'opacité du hiatus entre la musique comme *imago mundi* et la musique comme *imago humanis*. En dehors de cette transparence, révélatrice du réseau complexe de l'ordre universel, la musique ne peut défendre son autonomie en tant qu'acte créateur. Le problème ne se posait pas en ces termes auparavant. Car la transparence des deux niveaux résultait d'un ordre uniquement logico-mathématique, le seul envisageable et concevable pour autant que la dimension individuelle de la création n'était pas prise en compte.

Revendiquer la force de l'ordre poétique à rompre aussi cette opacité, autrement dit, à révéler, c'était bouleverser un ordre du savoir. Légitimer ou connaître non par un ordre immuable, mais par le regard sur l'activité créatrice de l'être humain. C'était en quelque sorte, passer de l'unicité à la multiplicité : briser le cadre, ouvrir à et vers l'infini, démythifier l'art pour le confier au seul pouvoir de l'individu.

Les théoriciens de la musique contribuèrent bien moins que les poètes à cette rupture. Et les poètes mêmes l'amèneront sans trop de vagues. Le récit mythique les sert idéalement en ce qu'il s'inscrit dans la tradition du discours

poétique et théorique et en ce qu'il fait office de métaphore riche de possibilités. A maintes reprises, les théoriciens font appel à leur illustre ancêtre, Orphée, pour justifier la place de la musique[53]. Ils mettent ainsi de l'eau au moulin des poètes qui, avec dissimulation, revendiquaient une nouvelle alliance des arts.

6.3. Perception *versus* intériorisation

Définir la musique comme art oblige à définir le beau musical, donc à emprunter les techniques de la critique plutôt que du théorique. Il est certain que la révolution épistémologique provoquée par René Descartes en matière d'esthétique musicale s'effectua par ce réajustement du discours sur le musical. Les théoriciens de la Renaissance n'en ébauchèrent que les contours, pour une raison riche en implications : la suspicion à l'égard du discours sur le perceptif.

En effet, s'il est une caractéristique du discours théorique sur la musique en France, c'est bien sa neutralisation. Une fois encore, cette conjonction d'un malaise et d'un refus qui avait déjà suscité bien des hésitations sur le fait même d'écrire sur le musical, surgit, rend opaque à l'interprétation le corpus théorique. En Italie et dans le Saint-Empire, l'infiltration des catégories du jugement propres à la poésie avait orienté les théoriciens vers des définitions de la musique relevant de catégories esthétiques. La France s'emprisonne dans un système qui rejette le phénomène perceptif et se fonde presque uniquement sur l'intériorisation. A la théologie reposant sur la loi du Silence correspond une esthétique du silence. L'ordre mathématique et l'ordre normatif se suffisent à eux-mêmes et justifient la pratique de la musique.

Ce principe d'intériorisation est fortement inspiré de saint Augustin. La relecture au XVIe siècle de ses écrits et notamment de son *De musica* est attestée par les éditions[54]. Il est révélateur de constater le rejet constant de la jouissance qui, même si elle n'est pas sans éveiller la méfiance, occupe malgré tout une place centrale dans les confidences du Docteur de l'Eglise. Témoigne de l'attitude des lettrés le *Cymbalum Mundi*, petit ouvrage fort contesté, entouré de beaucoup de publicités et dont la rédaction a été attribuée à un auteur d'un traité sur la musique[55].

Les théoriciens de la musique dressent des rapports d'équivalence entre nature - musique - être humain, en maintenant entre eux une hiérarchisation de haut (le plus général) en bas (le plus particulier). C'est donc directement que l'être humain peut comprendre la nature : il lui faut seulement fournir un effort

---

53 Voir le volume d'études, *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*, éd. par John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982.

54 Voir à ce sujet Philippe Vendrix, "L'augustinisme musical en France au XVIIe siècle", *Revue de musicologie*, 78/2 (1992), p.237-255.

55 Le *Cymbalum Mundi* est parfois attribué à Des Périers.

intellectuel pour appréhender les principes immuables. Tant que la perception et la multitude de ses conditions sortent du cadre, il n'existe qu'un seul ordre, qu'une seule nature, qui a elle-même engendré une nature humaine unique[56].

L'expérience auditive est exclue du champ théorique de la Renaissance en France. La pratique, autre forme de l'expérience, l'est également par l'absence d'un vocabulaire évaluatif. Le jugement n'appartient pas au monde du discours théorique, et cette situation de refus de prise en compte des paramètres d'expérience et de pratique, empêche toute définition de la musique comme art.

6.4. Elever le statut de l'oreille

Si *Ut pictura poesis* semble fréquemment traité par les théoriciens des arts, la raison en incombe certainement à la haute estime dans laquelle était tenu le sens de la vue; estime dont ne jouissait pas dans la longue tradition médiévale l'ouïe. Or cette hiérarchie des sens subit au début du XVIe siècle en France des bouleversements dont les conséquences pèseront sur la naissance d'une esthétique musicale philosophique dans le courant du XVIIe siècle. Ce bouleversement fut l'œuvre d'un philosophe-mathématicien, proche de Lefèvre d'Etaples, dont les ouvrages ont intéressé de près les historiens des sciences et peu la musicologie : Charles de Bovelle[57].

En 1509 paraît son *Liber de sensibus* où, en trois sections, l'auteur traité :

1. des sens en général et de leur intégration dans sa conception anthropologique et cosmologique,

2. des rapports hiérarchiques entre les sens,

3. de l'usage de l'ouïe et de la vue dans l'acquisition du savoir.

Tentant de ne se dresser ni contre la tradition platonicienne, ni contre la tradition aristotélicienne concernant le rôle des sens, Bovelle n'en dresse pas moins une hiérarchie des sens fondée sur des raisons quantifiables. Ces raisons s'organisent en trois points qui précisent progressivement son classement :

1. la valeur est déterminée par la rareté, or le touché n'est pas limité à un organe particulier,

2. les sens activés par un medium -eau ou air- possèdent un champ d'action plus large et opèrent plus précisément, ce qui n'est le cas ni du touché, ni du goûté,

---

56 L'influence d'Aristote est ici tangible et devrait être reconsidérée pour toute la pensée musicale de la Renaissance.

57 Voir l'excellent article de Thomas Frangenberg dont je résume ici les grandes lignes : "*Auditus visu prestantior* : Comparisons of Hearing and Vision in Charles de Bovelle's *Liber de sensibus*", *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, London, The Warburg Institute, 1991, p.71-94 (*Warburg Institute Surveys and Texts*, XXII).

> 3. plus les organes d'un même sens sont éloignés l'un de l'autre, plus ils sont importants.

Les deux premières raisons lui avaient permis d'écarter le touché et le goûté. La dernière lui permet de mettre en évidence la place de l'ouïe, de la vue et de l'odorat. Au départ d'une figure pyramidale, il lui est aisé de prouver le rôle premier à accorder à l'ouïe. Sa conception pyramidale est renforcée par une autre idée tout aussi peu respectueuse de la vérité anatomique, mais cadrant parfaitement avec une description mathématisée de l'être et de la nature. Bovelle considère que les organes des sens reçoivent leur pouvoir perceptif d'un point précis et que les lignes reliant les organes à leur centre vital forment des angles. Ceux-ci sont répartis en trois types : obtus, droit et aigu.

La théorie des sens de Charles de Bovelle ne fit pas l'objet, contrairement à ses autres travaux, de nombreux commentaires. Cependant, Bovelle semble avoir exercé une influence sur des penseurs importants du XVIe siècle : Symphorien Champier et Pontus de Tyard. L'extrait du *Symphoriani Champerii philosophici*... (1537) que donne Franck Dobbins reflète exactement la pensée de Bovelle[58]. Les sens sont considérés sous un angle de vue numérologique et la vue et l'ouïe occupent un rang égal dans la quête de connaissances. Cette vision aristotélicienne -elle est notamment développée dans les *Problèmes*-, sera reprise par Pontus de Tyard de façon beaucoup plus ambigüe, moins affirmée que chez Symphorien Champier :

> "Si ne pouvez-vous, toutefois, nier que la voix ne soit plus puissante energie que la vüe, vu que la voix penetre les corps plus solides, epaiz, et opaques; comme murailles, et autres semblables entredeux, et la vüe ne peut seulement outrepasser ce chassi de papier."[59]

Les idées avancées par Charles de Bovelle, puis reprises par Symphorien Champier et Pontus de Tyard s'inscrivent plus dans une conception aristotélicienne que platonicienne. Elles relèvent toujours d'une intériorisation de la sensation et empêchent encore les développements qui aboutiront à repenser le phénomène musical aux confins des XVIe et XVIIe siècles. Elles rejoignent cette théologie reposant sur la Loi du Silence évoquée plus haut, à laquelle se réfère abondamment Des Périers. Mais tant que l'ouïe n'avait pas bénéficié de cette réhabilitation, il était impensable de tenir quelque discours que ce soit sur une poétique musicale dont les implications auraient pu dépasser le simple jeu des rapports mathématiques.

Ut musica poesis reste impossible au moment où la chanson française connaît son heure de gloire.

---

58 Frank Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p.32-34.

59 Pontus de Tyard, *Solitaire second*, p.197.

CORPUS DES OUVRAGES THEORIQUES FRANÇAIS

DE LA RENAISSANCE[60]

1. **ANONYME**, *L'art, science & practique de Plaine Musique tresutile, profitable, & familiere, nouvellement composee en Françoys : Moyennant laquelle ung chascun pourra comprendre, parctiquer, & scavoir par soy mesmes, & parvenir a grand cognoissance & perfection en ladicte Musique*, Paris, veuve de Jehan Trepperel, [1502].

2. **ANONYME**, *La Main harmonique, ou les Principes de Musique antique et moderne, et les propriétés que la moderne reçoit des sept Planettes*, Paris, Nicolas du Chemin, 1571.

3. **ANONYME**, *Utilissimum gregoriane psalmodie enchiridion tonorum artem et regulas aperte demonstrans tractus de arte accentuandi epistolas et evangilias metrice et prosaice a pluribus extractus...*, Paris, D. Maheu, [1530].

4. **ANONYME**, *Des chansons reductz en tablature de lut à deux, trois et quatre parties. Avecq une briefve et familière introduction pour entendre par soy mesmes à jouer dudict lut. Livre premier.*, Louvain, P. Phalèse, 1545.

5. **ANONYME**, *Traicté de musique contenant une théorique succinte pour méthodiquement pratiquer la composition*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1583.

6. **ANONYME**, *Utilissime musicales regules cunctis pernecessarie planicantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum seu organorum blualium et artis accentuandi tam speculative practice novissime impresse*, Paris, Jean Petit, 1512.

7. **ANONYME**, *L'art et l'instruction de bien dancer*, Paris, Michel Tholouze, [1490].

8. **ANONYME**, *S'ensuyvent plusieurs basses dances tant communes que incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans*, Lyon, J. Moderne, [1535].

9. **ANONYME**, *Livre plaisant et très utile pour apprendre a faire et ordonner toutes tablatures hors le discant dont et par lesquelles l'on peut facilement et legierement aprendre a jouer sur les manicordion, luc, et flutes*, Anvers, Guillaume Vosterman, 1529.

10. **ANONYME [DES PERIERS, PELLETIER DU MANS, ELIE VINET]**, *Discours non plus mélancolique que divers, de choses mesmement qui appartiennent à notre France: & à la fin la manière de bien & justement entoucher les lucs & guiternes*, Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1557 [1556].

11. **ANGLEBERME, JEAN PYRRHUS**, *Index opuscolorum Pyrrhi Anglebermei... Sermo de musica et saltatione ex Luciano festivissimus*, Paris [Orléans], J. Hoys [A. Boucard], 1517.

12. **ARBEAU, THOINOT**, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, Jehan Des Près, [1588].

13. **ARENA, ANTONIUS DE**, *Antonius de Arena provincialis de bragardissima villa de Soleriis ad suos compagnones studiantes qui sunt persona friantes bassas dansas de novo bragarditur in gallanti stillo compositas*, Lyon, Claude Nourry, 1528.

14. **BASANIER, MARTIN**, *Plusieurs beaux secrets touchant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1584 (perdu).

15. **BERNARD, EMERY**, *Brieve et facile méthode pour apprendre à chanter en musique*, Paris, 1541 (perdu).

16. **BLOCKLAND DE MONFORT, CORNEILLE**, *Instruction fort facile pour apprendre la musique practique, sans aucune gamme, ou la main, jusques aujourd'huy tant accoustumée de plusieurs musiciens*, Lyon, Jean de Tournes, 1573.

17. **BOISEUL, JEAN**, *Traité contre les danses*, La Rochelle, hér. de Hierosme Haultin, 1606.

18. **BOULENGER, JULES CESAR**, *de theatro ludisque scenicis libri duo*, Troyes, Pierre Chevillot, 1603.

---

60 Cette liste ne mentionne que la première édition de chaque traité.

19. **BOURGEOIS**, **LOUIS**, *Le droict chemin de musique avec la manière de chanter les pseaumes...*, Genève, [Jean Girard], 1550.

20. **CAUS**, **SALOMON DE**, *Institution harmonique divisée en deux parties. En la première sont montrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxiesme les compositions d'icelles*, Frankfurt am Main, Jan Morton, 1615.

21. **CAUS**, **SALOMON DE**, *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utilles que plaisantes... Livre troisiesme traitant de la fabrique des orgues*, Frankfurt, Jan Norton, 1615.

22. **CHAMPIER**, **SYMPHORIEN**, *Symphoriani Champerii, philosophi ac medici ingenio eruditioneque summi viri libri VII de dialectica, rhetorica, geometria, arithmetica, astronomia, musica, philosophia naturali...*, Basel, Heinrich Petri, 1537.

23. **COYSSARD**, **MICHEL**, *Discours de l'utilité que toute personne tire de chanter en lla Doctrine Chrestienne, et ailleurs, les Hymnes, et chansons spirituelles en vulgaire : et du mal qu'apportent les lascives , et hérétiques, controuvées de Sathan*, Tournon, Claude Michel, 1596.

24. **DANDIN**, **LAURENT**, *Instruction pour apprendre à chanter à quatre parties, selon le plain chant, les Pseaumes, et Cantiques ensemble les Antiphones, et Pneumes, qui se chantent ordinairement aux églises suyvant les huict tons usitez en icelles*, Caen, Bénédic Macé, 1582.

25. **DANEAU**, **LAMBERT**, *Traité des danses, auquel est amplement resolue la question, à sçavoir s'il est permis aux chrestiens de danser*, [s.l.], 1579.

26. **DANEAU**, **LAMBERT**, *De saltationibus et choreis, pius et eruditus tractatus. Quo quidem illas inter christianos ferendas non esse demonstratur ex gallico auctoris*, Lyon, Jean Berjon, 1581.

27. **DU FAUR DE SAINT-JORRY**, **PIERRE**, *de re athletica ludisque veterum gymnicis, musicis, atque circensibus spicilegiorum tractatus, tribus libris comprehensi. Opus tessellatum, nunc primum in lucem editum*, Lyon, Franciscus Faber, 1592.

28. **FINE**, **ORONCE**, *Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes à jouer toutes chansons reduictes en la tablature de luth*, Paris, Pierre Attaignant, 1529.

29. **FINE**, **ORONCE**, *Epithoma musice instrumentalis ad omnimodum hemispherii seu luthine atque theoricam et praticam*, Paris, Pierre Attaignant, 1530.

30. **GERSON**, **JEAN CHARLIER**, *Tertia pars operum Johannis de Gerson doctoris christianissimi*, Strasbourg, 1488.

31. **GREGOIRE**, **PIERRE**, *SYNTAXEON artis mirabilis, alter tomus. In quo omnium scientarum et artium tradita est epitome, unde facilius istius artis studiosus, de omnibus propositis, possit rationes et ornamenta rarissima proferre*., Lyon, Ant. Gryphius, 1576.

32. **GUERSON**, **GUILLAUME**, *Utilissime musicales regulae cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice par magistrum...*, Paris , Michel Toulouse, [1495].

33. **GUILLIAUD**, **MAXIMILIEN**, *Rudiments de musique prac ticque, reduits en deux briefs traictez, le premier contenant les preceptes de la plaine, l'autre de la figuree*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554.

34. **GUYOT**, **JEAN**, *Minervalia Ioan. Guidonii, Castiiletani in quibus scientiae praeconium, atque ignorantiae socordia, consideratur. Artium liberalium in musicen de certation lepida appingitur*, Maestricht, J. Baethen, 1554.

35. **HESDIN**, **JEROME**, *Regles communes de plain chant avecques la fin des tons tant reguliers que irreguliers nottée. Pour bien cognoistre de quel ton est le chant que l'on chantera. Et aussi pour bien scavoir et seurement hault ou bas entonner toutes sortes de plain chant. Lesquelles regles ont esté baillées par mestre...*, Avignon, Jehann de Channey, [1530].

36. **JAMBE DE FER**, **PHILIBERT**, *Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'Alleman, FLeustes à neuf trous, Violes, & Violons. Item. Un petit devis des accordz de Musique par forme de dialogue interrogatoire & responsif entre deux interlocuteurs, P. et I.*, Lyon, Michel du Bois, 1556.

37. **JULIEN**, **PIERRE**, *Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute sorte de musique*, Lyon, 1570 (perdu).

38. **LE FEVRE D'ETAPLES**, **JACQUES**, *In hoc opere contenta. Arithmetica decem libris demonstrata. Musica libris demonstrata quattuor . Epitome in libros arithmeticos diui Seuerini Boetij. Rithminachie ludus qui et pugna numerorum appellatur*, Paris, Johann Higman & Wolfgang Hopyl, 1496.

39. **LE GENDRE**, **JEAN**, *Briefve introduction en la musique, tant au plein-chant que choses faictes*, Paris, Pierre Attaignant, 1554 (perdu).

40. **LE MUNERAT**, **JEAN**, *Martirologium (explicit:) simul et antiqua atque nova regula canonica seu ecclesiastica, cum tractatu de concordia grammatice et musice in ecclesiastico officio, Parisii per Guidonem Mercatoris*, Paris, Guy Marchant, 1490.

41. **LE ROY**, **ADRIEN**, *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth*, Paris, 1557.

42. **LE ROY**, **ADRIEN**, *Brève et facile instruction pour apprendre la tablature, à bien accorder, conduire et disposer la main sur le cistre*, Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1565.

43. **MAILLART**, **PIERRE**, *Les tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église, et la distinction entre iceux,... divisez en deux parties; ausquelles a esté adjoustée la troisième, par ledict autheur, en laquelle se traicte des premiers éléments et fondements de la musique*, Tournai, Charles Martin, 1610.

44. **MARTIN**, **CLAUDE**, *Claudii Martini Colchensis elementorum musices practicae pars prior, libros duobus absoluta, nunc primùm in lucem aedita*, Paris, Nicolas Du Chemin, 1550.

45. **MARTIN**, **CLAUDE**, *Institution musicale, non moins brève que facile, suffisante pour apprendre à chanter ce ,qui ha cours aiour-d'huy entre les Musiciens; extraicte de la première partie des Elémens de Musique Practique de Claude Martin, et par luy mesmes abregée*, Paris, Nicolas Du Chemin, 1556.

46. **MAUBURNE**, **JEAN**, *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum, in quo etiam habetur materia predicabilis per totius anni circulum*, Paris, J. Petit et J. C. Scabeler, 1510 (1e édition àZwolle chez Peter van Os en 1494).

47. **MENEHOU**, **MICHEL DE**, *Nouvelle Instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la Musique, auecques le nombre des concordances, & accords: ensemble la maniere d'en user, tant à deux, à trois, à quatre, qu'à cinq parties: nouvellement composée* , Paris, Nicolas du Chemin, 1558.

48. **PARADIN**, **GUILLAUME**, *Le blason des dances*, Beaujeu, pour J. & P. Garils, 1556.

49. **POSTEL**, **GUILLAUME**, *Musices ex Theorica ad praxim aptatae compendium à Guilielmo Postello ex variis authoribus collectum*, Paris, Guillaume Cavellat, 1552.

50. **RIVAULT**, **DAVID DE**, *L'art d'embellir tiré du sens de ce sacré Paradoxe... Estendu en toute sorte de beauté, et és moyens de faire que le corps retire en effet son embellissement des belles qualitez de l'ame*, Paris, Julien Bertault, 1608.

51. **TELIN**, **GUILLAUME**, *Bref sommaire des sept vertus, sept ars libéraulx, sept ars de poésie, sept ars méchaniques, des philozophies, des quinze ars magicques. La louenge de musique*, Paris, Galliot Du Pré, 1533.

52. **TUCCARO**, **ARCHANGE**, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air. Avec des figures qui servent à la parfaicte demonstration et intelligence dudict art*, Paris, Claude de Monstr'oeil, 1599.

53. **TYARD**, **PONTUS DE**, *Solitaire second, ou Prose de la Musique*, Lyons, Jean de Tournes, 1555.

54. **VARENIUS**, **ALANUS**, *Dialogus de harmonia, et de harmoniae elementis*, Paris, Robert Etienne, 1503 (perdu).

55. **VIGENERE**, **BLAISE DE**, *Les images ou tableaux de platte-peinture de Philostrate lemmien, sophiste grec. Mis en françois par Blaise de Vigenère avec des argumens et annotations sur chacun d'iceux*, Paris, Nicolas Chesneau, 1578.

56. **WOLLICK**, **NICOLAUS**, *Enchiridion musices de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans, omnibus cantu oblectantibus perutile et necessarium*, Paris, Jehan Petit et François Regnault, 1509.

57. **YSSANDON**, **JEAN**, *Traité de la musique pratique, divisé en deux parties : contenant en bref les règles et préceptes d'icelles, ensemble les tables musicales, avec divers exemples pour plus facile intelligence de l'art. Le tout extraict de plusieurs auteurs latins et mis en langue françoise*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1582.