

## L'ORIGINE DE LA THÉORIE DU CURSUS RYTHMIQUE AU XII<sup>e</sup> SIÈCLE

Parmi <sup>1</sup> les mérites du livre de M<sup>me</sup> G. Lindholm, *Studien zum mittellateinischen Prosarythmus* (1963) <sup>2</sup>, on comptera sans doute le fait qu'il nous rend sensibles au manque de fondement des opinions courantes qu'on se fait sur l'origine de la théorie du *cursus* rythmique. Le livre débute notamment par un excellent aperçu de l'état actuel des recherches sur la rythmique de la prose médiolatine, mais, précisément parce qu'on trouve cet aperçu si clair et si bien informé, on y perçoit davantage les lacunes de nos connaissances relatives au phénomène que les grammairiens du moyen âge désignaient parfois par le nom de *cursus*.

On voudra bien remarquer que ce n'est pas la pratique de la prose rythmique et cadencée qui fait l'objet de ces remarques. Nous croyons pour notre part qu'il a été suffisamment démontré, et pas seulement d'après les données dont M<sup>me</sup> Lindholm fait état dans son livre, que cette pratique s'était maintenue depuis l'époque antique jusqu'aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, atténuée sans doute durant le haut moyen âge, mais sans jamais tomber dans une désuétude totale. La situation était différente dans le domaine de la théorie : celle-ci disparut avant la fin de l'antiquité et pour retrouver les documents qui en parlent il faut descendre jusqu'à la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Comment cette théorie de la prose rythmique renaquit-elle et dans quel milieu fit-elle sa

---

1. En reproduisant ici le texte de la conférence donnée à l'université de Stockholm en 1969, nous tenons à souligner que nous nous proposons de revenir sur ce sujet dans un cadre plus large.

2. Voir le compte rendu de ce livre, dû à la plume de M<sup>me</sup> U. WESTERBERGH, dans *ALMA*, XXXV (1967), pp. 76-80.

première apparition ? Voilà les questions auxquelles nous nous proposons de chercher une réponse.

Nul besoin de rappeler que, si l'on en croit la plupart de nos manuels de l'histoire littéraire du moyen âge, cette réponse aurait déjà été trouvée. On prétend que la théorie du *cursum* est apparue dans les *artes dictandi* italiens du XII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement dans la chancellerie pontificale. Il semble pourtant que la réalité n'a pas été si simple.

Il est vrai que, depuis le début du XII<sup>e</sup> siècle, une tendance à recommander l'emploi de la prose cadencée se manifeste dans les *artes dictandi* provenant de la région bolonaise. Un certain Albert, dit le Samaritain (*Adalbertus Samaritanus*), l'auteur de *Præcepta dictaminum*<sup>3</sup> (écrits entre 1111 et 1118) insiste sur la nécessité d'agencer une période par membres et césures (*cola* et *commata*). Les exemples qu'il cite pour illustrer ces notions ne laissent aucun doute que l'idéal qui présidait à son enseignement était celui de la phrase symétriquement balancée<sup>4</sup>. Son contemporain, Hugues, chanoine de Bologne, affirme que l'emploi des *coma* et *cola* est indispensable pour l'art de bien dire : c'est grâce à eux que le style devient harmonieux, puisque les membres d'une phrase, s'ils sont à peu près de la même longueur, produisent l'impression de la diction rythmique<sup>5</sup>. Hugues ne tarde pas d'ailleurs à remarquer fort à propos qu'il vaut mieux ménager les effets de ce genre<sup>6</sup>.

C'est probablement aussi à Bologne que parut, vers 1135, un troisième manuel de l'art épistolaire, fort estimé dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, intitulé *Rationes dictandi*, dont l'auteur reste anonyme (autrefois on l'a attribué à tort à Albéric du Mont Cassin<sup>7</sup>). Il recommande lui aussi l'ordre soigné des mots, différent de la construction grammaticale ; il veut la phrase

3. Ed. F.-J. Schmale, Weimar, 1961.

4. Schmale, p. 45. (*Nota editoris* : Cf. *ALMA*, XXXVII (1970), p. 121, dans *Corpus Stigmatologicum minus*).

5. Ed. L. ROCKINGER, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, I (= « Quellen zur bayerischen und deutschen Geschichte », IX, 1), München, 1863, p. 58. (*Nota editoris* : Cf. *ALMA*, XXXVII (1970), p. 110).

6. *Op. cit.*, p. 60. (*Nota editoris* : Cf. *ALMA*, *ibidem*).

7. Voir Ch. H. HASKINS, *The Early artes dictandi in Italy*, *Studies in Medieval Culture*, New York, 1930, pp. 170-192, en particulier p. 181.

sonore, martelée, rythmique. Mais, ajoute-t-il, on apprend ces qualités du style en suivant le jugement de l'oreille et par pratique plutôt que par application de règles précises. Toutefois, comme les règles sont utiles aux débutants, il en donne quelques-unes, relatives à l'ordre des parties du discours dans la phrase <sup>8</sup>. Il faut avouer que ses préceptes nous paraissent un peu bizarres : il exige par exemple que le vocatif ne prenne pas la première place dans la proposition, que le cas sujet suive le cas régime, qu'on évite d'employer les pronoms personnels de la première et de la seconde personne, etc. Cependant ses remarques ont fait école : elle se retrouvent ensuite même chez les esprits cultivés comme Pierre de Blois. Notre auteur admet d'ailleurs que ce ne sont pas des règles sans exception qu'il énonce <sup>9</sup>. Il devient plus intéressant lorsqu'il va réfléchir sur la place du verbe dans la proposition. En général un verbe, et surtout un verbe personnel, doit se trouver, selon lui, à la fin de la proposition, à condition que ce soit un mot d'au moins trois syllabes. Dans le cas contraire, ce sont les mots voisins, noms, adverbes ou les autres parties du discours, qu'il faut mettre à la fin de la phrase, pourvu qu'ils se composent de plus de deux syllabes. Mais ici encore l'auteur des *Rationes dictandi* se montre peu catégorique : il ne nie pas que, parfois, les formes verbales monosyllabiques et dissyllabiques vont bien à la fin d'une phrase soignée <sup>10</sup>.

Voilà tout ce que les auteurs des arts épistolaires italiens jusqu'à la moitié du XII<sup>e</sup> siècle ont à nous enseigner au sujet de la prose rythmique. On voit que c'est bien peu et que tout cela ne dépasse pas le domaine des généralités et de vagues tendances. On n'aperçoit encore aucune trace d'une doctrine développée et de règles précises : les propos réitérés des *Rationes dictandi* sur l'oreille comme étant le meilleur juge de la rythmicité d'une phrase en sont la preuve la plus éloquente.

La situation devient entièrement différente lorsqu'on aborde la célèbre « Instruction donnée aux notaires de Rome par le maître Albert (de Morra), le futur pape Grégoire (VIII) » (*Forma*

8. ROCKINGER, *op. cit.*, 10, 26-28.

9. *Loc. cit.*, 27 : *nec tamen hos (casus) aliter poni posse negamus.*

10. *Loc. cit.*, 27 : *nec tamen in monosyllabis et dissyllabis uerbis distinctiones terminantibus omnino bonas fieri appositiones negamus.*

*dictandi quam Rome notarios instituit magister Albertus qui et Gregorius papa*). Le bref document qui ne remplit qu'une seule page (fol. 58v) du manuscrit Lat. 2820 de la Bibliothèque Nationale est bien connu de tous les médiévistes par les extraits qu'en a publiés Noël Valois<sup>11</sup>, mais, autant que je sache, personne ne s'est donné la peine de le relire sur le manuscrit et encore moins de le reproduire tout entier.

A considérer la pièce telle qu'elle nous a été conservée, on ne peut s'empêcher d'observer qu'il ne s'agit que de l'abrégé d'un original jadis plus développé. Elle commence par les préceptes qui ont trait à l'emploi du *cursus* et qui sont suivies immédiatement et sans transition par deux règles détachées, dont l'une interdit de mettre un nom propre au commencement de la proposition, et dont l'autre recommande d'éviter l'hiatus. Ensuite il est question d'un cas particulier de titulature, à savoir comment appeler un évêque en s'adressant à son chapitre. Enfin on nous met en garde contre la répétition, dans la même phrase, des adjectifs tels que *prescriptus*, *prelibatus*, *memoratus*, etc. D'ordinaire, de tels avertissements font partie de divers chapitres des *artes dictandi*, même les moins développés, et il est inconcevable qu'Albert de Morra ait laissé à ses notaires une instruction tellement confuse et incohérente.

Mais ce qui fait le prix du document, c'est évidemment le fait qu'il énonce pour la première fois les règles exactes d'après lesquelles une phrase bien balancée doit être construite. Le contenu de ces règles est trop bien connu pour que nous soyons obligés à nous y attarder<sup>12</sup>. Ce qui importe pourtant, c'est d'abord l'étendue que la notion de *cursus* y reçoit, et ensuite la terminologie au moyen de laquelle les règles sont exprimées.

On ne peut trop insister sur le fait que, selon maître Albert, la notion de *cursus* s'étend aussi bien au commencement de la phrase qu'à son corps et à sa fin. C'était d'ailleurs ce qu'avaient enseigné aussi les anciens : il suffit de citer le nom de Quintilien<sup>13</sup> pour établir qu'ils n'étaient pas moins soucieux de la

11. *Étude sur le rythme des bulles pontificales*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, XLII (1881), p. 181s., p. 188s.

12. On en trouvera le résumé dans tous les manuels de diplomatique.

13. *Inst. or.*, IX, 4, 60ss.

rythmicité de la période oratoire tout entière. Il nous faut garder en mémoire ce trait de l'enseignement de l'Albert parce que, comme nous allons le voir, il disparaîtra bientôt de la doctrine italienne de l'*ars dictandi*. Ce trait fait également toute la différence entre Albert et les maîtres de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle qui voulaient, eux aussi, que la phrase fût cadencée, mais ne se souciaient pas d'être tellement exacts pour préciser les règles relatives à ses diverses parties.

Les règles présentées par Albert de Morra sont énoncées dans les termes de « dactyles » et de « spondées », qui équivalent, grosso modo, aux mots accentués sur l'antépénultième et sur la pénultième. Cette terminologie est toute nouvelle et, à vrai dire, elle serait tout simplement incompréhensible, si Valois ne l'avait pas expliquée en se fondant sur les textes de l'époque ultérieure, voire du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Mais le fait est qu'Albert l'emploie couramment, comme si elle était connue de tout le monde. Faut-il en conclure qu'il l'a créée lui-même et que c'était la faute de l'abréviateur si notre texte de la *Forma dictandi* omet les explications qui avaient peut-être figuré dans la rédaction originale ? Ou bien Albert a-t-il emprunté sa terminologie à quelqu'un d'autre qui aurait été aussi l'auteur de toute la doctrine exprimée dans cette terminologie ? Avant de chercher à répondre à ces questions, poursuivons encore pour quelques instants l'évolution de la doctrine italienne du *cursus*.

Tous les médiévistes sont d'accord pour penser que la *Forma dictandi* d'Albert de Morra fut écrite entre 1178 et 1187, c'est-à-dire dans la période où son auteur était le cardinal-chancelier de la Curie Romaine<sup>15</sup>. En ce temps-là, il y avait parmi les notaires un certain Transmond (*Transmundus*), qui agissait même, au tournant des années 1185 et 1186, comme suppléant du chancelier, celui-ci étant sans doute parti de la cour papale ou empêché par une maladie<sup>16</sup>. Ensuite, à une époque dont nous ignorons la date, Transmond entra en religion à Clairvaux et c'est pourquoi il apparaît dans certains textes comme *monachus* (voire *abbas*,

14. *Op. cit.*, pp. 174-181.

15. R. L. POOLE, *Lectures on the History of the Papal Chancery*, Cambridge, 1915, pp. 78s.

16. VALOIS, *op. cit.*, pp. 168-172.

ce qui est faux) *Clarevallensis*. Il fut aussi l'auteur d'une *Vie de St. Alban* (publiée par les Bollandistes dans le « Catalogue des mss. hagiographiques de Bruxelles »), ouvrage écrit en prose rigoureusement cadencée <sup>17</sup>. Cependant il est surtout connu par son *Art épistolaire*, qui n'a pas encore été publié.

Il semble que cette œuvre de Transmond ait connu durant la vie de son auteur au moins deux rédactions ; il est certain qu'elle faisait autorité au XIII<sup>e</sup> siècle, ce qui se reflète dans des rédactions ultérieures, publiées après la mort de l'écrivain, ainsi que dans le fait qu'on en copiait des passages entiers dans les manuels des autres maîtres italiens. La rédaction primitive se trouve dans le même manuscrit de la Bibliothèque Nationale, qui nous a conservé la *Forma dictandi* d'Albert de Morra. C'est un opuscule assez court qui ne remplit pas plus de quatre pages du manuscrit <sup>18</sup>, soit cinq pages de notre texte dactylographié. Après quelques mots d'introduction, il débute, comme d'habitude, par une définition de *dictamen*, suivie d'un chapitre consacré à l'expression soignée (*appositio*). Transmond reprend ici à son compte les préceptes qui nous sont déjà familiers des *Rationes dictandi*, dont il dépend d'une manière évidente. Il parle ensuite de membres de phrase (*distinctiones*) : dans les manuels de ce genre c'est un thème traditionnel, dont l'origine remonte jusqu'à Isidore de Séville. De la division de phrase, Transmond passe d'une façon toute naturelle aux clausules, c'est-à-dire au *cursus*, mais, à la différence de son maître Albert de Morra, il ne dit rien de rythmes recommandables au commencement et dans le corps des phrases. Il renonce aussi à la terminologie empruntée à la métrique en ne parlant que de mots de trois ou de quatre syllabes au lieu de « dactyles » et de « spondées ».

Dans la littérature moderne du sujet, Transmond passe pour celui qui a formulé pour la première fois les règles de la troisième forme de *cursus* qu'on appelle *cursus tardus* ou *ecclesiasticus*. Il semble pourtant que ce fut un malentendu qui lui a valu cet

17. BHL n° 201, *Catalogus codicum hagiographicorum bibliothecae regiae Bruxellensis*, II, Bruxelles, 1889 (= *Analecta Bollandiana*, VIII), pp. 444-455. Comp. C. KRAUS, *Deutsche Gedichte des zwölften Jahrhunderts*, Halle, 1894, pp. 197ss.

18. BN Lat. 2826, ff. 59<sup>r</sup>-60<sup>v</sup>.

honneur. Il dit simplement que si un mot de quatre syllabes, accentué sur la pénultième, se trouve à la fin d'une phrase, le mot qui le précède doit être accentué sur l'antépénultième (ce qui est la forme classique du *cursus velox*), après quoi il ajoute : « et vice versa » (*et e converso*) — ce qui veut dire que devant un mot de quatre syllabes accentué sur l'antépénultième il faut mettre un mot dont l'accent frappe la pénultième (ce qui donne le *cursus tardus*). Mais si on se rend compte que toute la définition consiste seulement en trois mots, *et e converso*, et si on se souvient que nous n'avons qu'un abrégé de la doctrine d'Albert de Morra, on n'hésitera pas à reconnaître que le *cursus tardus* n'était pas non plus inconnu à ce dernier, et que ce n'est qu'une négligence de l'abréviateur qui nous a dépourvus d'une preuve matérielle de ce fait.

Ayant expliqué les règles du *cursus*, Transmond prête son attention aux ornements et aux vices de style (*ornatus et vitia orationis*), après quoi il passe à la définition de la lettre et à l'énumération de ses parties (*salutatio, exordium, narratio, etc.*).

Voilà le contenu de la première rédaction de l'*ars* de Transmond ; la seconde semble appartenir à la période qui suit son entrée en religion puisque dans la dédicace il parle déjà en *frater T.* Cette rédaction est plus longue que la précédente et elle est suivie dans les manuscrits d'un recueil des lettres qui manquaient dans la rédaction primitive. Valois<sup>19</sup>, qui a été le dernier à s'occuper de ces questions, incline à penser que la première rédaction date d'environ 1185, tandis que l'autre serait voisine de l'année 1216. Les paragraphes relatifs au *cursus* ne diffèrent guère dans les deux versions, mais ensuite les manuscrits de la rédaction postérieure intercalent, dans un endroit qui n'a rien à faire avec le *cursus*, quelques lignes qu'Albert de Morra a consacrées à la rythmique du commencement et du corps de la phrase. Valois<sup>20</sup> qualifie ce passage d'« emprunt évident et maladroit ». Soit qu'il s'agisse d'une addition ajoutée par quelqu'un d'autre que Transmond, soit qu'il ait décidé lui-même de revenir après coup sur cet aspect de la doctrine qu'il avait jugé superflu dans la première rédaction de son ouvrage, le fait est que, depuis la

19. *Op. cit.*, pp. 170-172.

20. *Op. cit.*, p. 182, n. 3.

fin du XII<sup>e</sup> siècle, on cesse, en Italie, de donner les règles sur l'emploi du rythme ailleurs qu'à la fin des phrases, de même qu'on y abandonne, dans la théorie du rythme prosaïque, la terminologie empruntée à la métrique.

Parmi les maîtres italiens de l'art épistolaire au commencement du siècle suivant, Boncompagno est à coup sûr le personnage le plus important et le plus pittoresque à la fois. Dans une série de traités qui se succèdent de 1195 jusqu'à 1215<sup>21</sup>, il développait infatigablement les principes de la rhétorique épistolaire en cherchant de s'accommoder aux idées les plus modernes, bien qu'il prétendît ne professer que la doctrine traditionnelle, celle qu'avaient suivie les prophètes, les évangélistes, les apôtres, les saints pères, voire notre Seigneur lui-même<sup>22</sup> : Aussi on aurait tort d'attribuer à Boncompagno toutes les opinions qu'il présente dans ses écrits, car il n'hésite pas à rapporter même celles qui lui déplaisent, pourvu qu'elles soient en vogue à un moment donné. C'est ce qui a échappé aux historiens du *cursus*, qui citent parfois les remarques de Boncompagno au sujet de diverses formes de clausules comme si ces remarques exprimaient son enseignement personnel.

Cependant déjà N. Valois a justement fait observer<sup>23</sup> qu'il arrive à Boncompagno de protester contre une rythmicité trop poussée dans la prose épistolaire ; il allègue à ce propos le texte célèbre de la *Rhetorica antiqua* dirigé contre ceux qui, au profit du rythme, négligent le sens (*qui cursum observant et de intellectu non curant*). Il serait facile d'augmenter le nombre de citations de ce genre, car Boncompagno polémique à plusieurs reprises contre les partisans du *cursus*, surtout dans son traité consacré aux qualités du style (*Tractatus virtutum*<sup>24</sup>). Il y dit expressément que ce n'est pas une qualité, mais un défaut d'astreindre la phrase à la loi des « pieds dactyliques » (*non est virtus, sed*

21. Sur leur chronologie, voir l'introduction de G. C. ZIMOLO à *Boncompagno, Liber de obsidione Ancone*, Bologna, 1937 (= *Rerum Italicarum Scriptores*, VI 3), p. VII.

22. C. SUTTER, *Aus Leben und Schriften des Magisters Boncompagno*, Freiburg i.B., 1894, p. 61.

23. *Op. cit.*, p. 185, n. 1, comp. P. RAJNA, *Per il « cursus » medievale*, dans *Studi di filologia italiana*, III, 1937, p. 81.

24. Suter, *op. cit.*, p. 63.

*consuetudo, immo heresis, concludere prosaicum dictamen et sub pedibus dactilicis conculcare*). « Mais, ajoute-t-il, comme il vaut mieux parfois condescendre à des vices, rappelons la manière d'écrire que plusieurs dans la Curie Romaine cherchent à imiter à présent. C'est depuis peu que cette hérésie y prit racine ; nous ne la recommandons point, mais nous nous bornons à rapporter les opinions des « maîtres dactyliques » (*quidquid super hoc magistri dactilici sentiant*) ». Cela dit, il résume en quelques lignes les principes du *cursus*, exactement les mêmes que ceux que nous connaissons par la *Forma dictandi* d'Albert de Morra.

Mais qui sont donc ceux qui, selon Boncompagno, sont responsables d'avoir introduit « depuis peu » cette mauvaise manière d'écrire ? Son œuvre ne laisse aucun doute sur ce point : ce sont les adversaires contre lesquels il se débat à plusieurs endroits de ses écrits et qu'il lui arrive d'appeler *nudi Garamantes* par allusion à un passage de la *Pharsale* de Lucain (4, 334) où les Garamantes sont censés labourer les sables d'Afrique, c'est-à-dire s'adonner à un labeur aussi dur qu'inutile. Bref, ce sont les *Aurelianenses*<sup>25</sup>, les « Orléanais », les gens élevés dans les écoles d'Orléans, de Tours et de Chartres, les Français tout court, si l'on prête au nom de France le sens qu'il avait à cette époque-là, désignant l'Ile-de-France et les provinces voisines situées entre la Seine et la Loire.

Le témoignage de Boncompagno est pleinement confirmé par ce que nous apprend son contemporain et collègue à l'université de Bologne, le maître Bene. C'était un esprit moins fougueux, mais plus érudit et plus systématique. Dans ses deux ouvrages assez étendus, intitulés *Summa dictaminis* et *Candelabrum*, écrits respectivement vers 1215 et 1220, il a mis tout son soin à établir la distinction entre la rythmique de la prose chez Cicéron, chez les Orléanais et à la Curie Romaine<sup>26</sup>. Il fait observer fort à propos que Cicéron a formulé les lois du rythme prosaïque dans les termes de la métrique de sorte qu'on ne peut l'imiter qu'en ayant des connaissances dans le domaine de la prosodie (*Tullius per singulorum pedum artificium hanc tradit doctrinam*,

25. Suter, *op. cit.*, pp. 38, n. 3, 39, 42-46 (en particulier 43), 113. Comp. Rajna, *op. cit.*, pp. 81 et 47, n. 2, et Rockinger, *op. cit.*, p. 138.

26. Rajna, *op. cit.*, pp. 50-59. Lindholm, *op. cit.*, pp. 23-25.

*unde sine lege metrica stilum eius non potest aliquis observare*). Les Orléanais règlent l'agencement des mots en fonction des dactyles et des spondées imaginaires (*Aurelianenses ordinant dictiones per imaginarios dactilos et spondeos*). Bien qu'il n'approuve pas leur doctrine, Bene en donne un précis dont la clarté et l'exactitude ne laissent rien à désirer. Mais c'est le style de la Curie Romaine qu'il recommande surtout comme le plus harmonieux (*cunctis planior invenitur*). Son exposé des principes de ce dernier style reproduit en grande partie mot à mot les formules de Transmond, qui passait évidemment pour une autorité à ce sujet. Il est à remarquer que Bene ne s'occupe que des clauses : ses propos au sujet du commencement et du corps des phrases restent vagues, comme l'étaient les opinions de ses prédécesseurs dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Il va de soi qu'il se sert de la terminologie métrique seulement pour exposer la doctrine des Orléanais.

Résumons. La théorie du rythme prosaïque apparaît en Italie pour la première fois vers 1180 dans la *Forma dictandi* d'Albert de Morra. Elle y fait apparition sous la forme d'un système développé, ayant trait à toute la phrase, aussi bien à son commencement qu'à son corps et à sa fin. Ce système s'exprime dans une terminologie qui lui est propre et qui n'était pas connue auparavant : elle consiste dans l'emploi des termes métriques « dactyles » et « spondées » dans un sens nouveau, celui de mots accentués respectivement sur l'antépénultième et sur la pénultième. Introduite dans la Curie Romaine par Albert de Morra, cette théorie n'y prend pied qu'avec difficulté et se heurte à une résistance bien marquée. Déjà Transmond est obligé d'abandonner la terminologie métrique et réduit ses préceptes à la fin des phrases. Les maîtres bolonais Boncompagno et Bene dénoncent la doctrine, au moins en sa partie terminologique, comme contraire à la tradition et importée par des Français.

Ces faits n'ont pas été cachés aux yeux des historiens modernes du *cursus*, mais on a pris l'habitude de n'y voir que des bagatelles et de minimiser leur importance. Les uns y voyaient « des nuances imperceptibles aux modernes »<sup>27</sup>, les autres prétendaient qu'il ne

---

27. A. C. CLARK, *The Cursus in Medieval and Vulgar Latin*, Oxford, 1915, p. 16.

s'agissait que de différences dans la méthode d'enseignement <sup>28</sup>. Cependant il suffit de parcourir les invectives de Boncompagno pour s'assurer qu'il attachait à ces différences une importance capitale. Essayons de vérifier ses données.

Y a-t-il eu, à l'époque antérieure à l'activité d'Albert de Morra, une possibilité matérielle pour que des influences françaises s'insinuassent dans la chancellerie romaine ? C'est N. Valois qui nous a signalé la présence des trois Orléanais : Jean, Guillaume et Robert, en qualité de notaires dans la chancellerie pontificale sous les papes Alexandre III (1159-1181) et Lucius III (1181-1185) <sup>29</sup>. Une possibilité existait donc. Mais qu'est-ce que les trois Français ont pu apporter à Rome dans leur « bagage intellectuel » ?

D'ordinaire on s'est découragé à chercher l'origine de la théorie du *cursus* dans la France du XII<sup>e</sup> siècle, ne fût-ce que par le fait qu'on n'en trouve aucune trace dans la *Summa dictaminum Aurelianensis*, seul document de l'enseignement de l'*ars dictandi* en France qui nous soit conservé de cette époque et qui date d'environ 1180 <sup>30</sup>. Cependant c'est un préjugé que de rattacher l'origine de cette théorie à l'*ars dictandi*, qui, dans sa forme primitive que l'on peut observer en Italie jusqu'à la même date, n'a rien à faire avec le *cursus* proprement dit. L'*ars dictandi* de Bologne nous rappelle sous plus d'un rapport l'enseignement des *rhetores latini* en Italie au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère : l'un et l'autre visaient à enseigner aux élèves l'art de bien dire dans un minimum nécessaire et facile à maîtriser, sans les entraîner dans des subtilités où ils risqueraient de se perdre. Au début l'*ars dictandi* garde le même caractère en franchissant les Alpes et en prenant pied en France. Il vaut la peine de signaler que les plus anciens manuscrits de la *Summa dictaminum* de Bernard de Meung (p. ex. Bibl. Nat. Lat. 994) ne présentent pas encore ce chapitre consacré au *cursus* qui y apparaît dans les rédactions du XIII<sup>e</sup> siècle <sup>31</sup> et que l'on connaît par la publication de De-

28. M. G. NICOLAU, *L'origine du « cursus » rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Paris, 1930, p. 149.

29. *Op. cit.*, p. 166, n. 2.

30. Rockinger, *op. cit.*, pp. 103-114.

31. Valois, *op. cit.*, p. 172, n. 5.

liste <sup>32</sup>. De même, dans la *Summa* qu'on appelle à tort ou à raison *maior* et qui semble être du « maître Bernard l'Italien » (*the Italian master Bernard* de Haskins), on ne trouve le passage sur le *cursus* que dans le ms. de Vienne 246, qui en est une rédaction française, révisée ensuite en Autriche vers 1210 <sup>33</sup>.

Heureusement nous disposons d'un document précieux qu'est le *Libellus de arte dictandi rethorice* de Pierre de Blois <sup>34</sup>. On peut le dater sûrement entre 1181 et 1185 ; il est donc exactement contemporain de la *Forma dictandi* d'Albert de Morra, ainsi que de la première rédaction de l'*ars* de Transmond. Le livre a été écrit en Angleterre, mais son auteur, originaire de l'Orléanais, après avoir fait ses études à Tours, à Bologne et à Paris, avait visité plusieurs fois l'Italie <sup>35</sup>, de sorte qu'il eut abondamment l'occasion de se familiariser avec les goûts littéraires en-deça et au-delà des Alpes. C'est au grand détriment de notre connaissance des théories esthétiques du XII<sup>e</sup> siècle qu'on a laissé inédit jusqu'à nos jours son *Libellus de arte dictandi*, parce qu'il se distingue de la plupart des œuvres du même genre par la richesse des idées et par la variété des sujets qu'il traite. Voici le résumé de son contenu d'après le manuscrit unique conservé à Cambridge (Univ. Lib. Dd IX 38).

Après le prologue, le traité débute, comme d'ordinaire, par la définition du *dictamen* et en particulier du *dictamen prosaicum*. L'attention de l'auteur porte ensuite sur la division de la phrase en membres qui sont caractérisés d'après l'*Ars grammatica* de Victorinus. C'est à ce point que s'insèrent, dans le même ordre que chez Transmond, les remarques relatives au *cursus*. Elles précèdent le chapitre sur l'agencement des mots dans la proposition selon l'ordre grammatical et l'ordre artificiel : ces dernières observations se rapprochent de développements analogues des *Rationes dictandi* bolonaises d'avant 1150 ainsi que de celles de

32. *Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque Nationale*, XXXVII, 1899, pp. 181-184.

33. Ch. H. HASKINS, *An Italian Master Bernard, Essays Presented to R. L. Poole*, Oxford, 1927, pp. 211-226, en particulier 219-220 ; cf. E. FARAL dans *Studi Medievali*, n.s., IX (1936), pp. 85-87.

34. Ch. V. LANGLOIS dans *Notices et extraits*, XXXIV, 2, 1895, pp. 23-29.

35. M. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, vol. III, München, 1931, pp. 293s.

Transmond. Mais déjà dans le chapitre suivant l'auteur s'éloigne décidément de la topique qui nous est connue par les autres manuels de l'*ars dictandi* en consacrant un long passage aux métaphores (*translationes*), sujet favori des arts poétiques de la même époque.

Ayant terminé les remarques d'ordre stylistique, Pierre de Blois procède à la division de la notion de *dictamen*, dont il relève sept espèces : la lettre, l'histoire, l'invective, le commentaire ou glose (*expositio que glosa dicitur*), l'enseignement (*doctrina*), le discours ou la harangue (*rethorica oratio que causa dicitur*), enfin le dialogue (*mutua collatio*). C'est la lettre avec ses cinq parties traditionnelles (*salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*) qui obtient la première place, comme on y s'attend dans un manuel de l'*ars dictandi*, mais l'auteur ne manque pas non plus d'analyser amplement les autres espèces de *dictamen* qu'il a distinguées auparavant. L'opuscule s'achève par les observations sur la topique propre à une consolation, à un éloge, à des descriptions de personnes et de lieux, qui constituent aussi les thèmes fréquents des arts poétiques.

On voit facilement que le *Libellus* de Pierre de Blois ne représente pas le type pur de l'*ars dictandi* dont il dépasse largement les limites. C'est ce qui lui donne tant d'intérêt à nos yeux en faisant de lui le croisement d'un art épistolaire et d'un art poétique. Par cette dernière expression nous désignons, à la suite de l'ouvrage fondamental de Faral<sup>36</sup>, les traités médiévaux qui concernent la littérature d'imagination et qui portent à son époque des titres assez divers ; il reste à remarquer que la poésie ne constitue point leur objet exclusif. Il est aussi caractéristique qu'ils appartiennent tous ou presque tous au domaine de la culture française : en tout cas on n'en trouve aucun représentant en Italie, ses auteurs étant pour la plupart des Français ou des Anglais élevés en France.

Comme les maîtres italiens, tels Boncompagno et Bene, dénonçaient la théorie du *cursus* comme une nouveauté, voire une hérésie, qui, venant de France, s'était insinuée dans la chancellerie pontificale, la question paraît légitime, qui consiste à se demander si elle ne fut pas en réalité d'origine française ? L'opus-

---

36. E. FARAL, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1924, p. XIII.

cule de Pierre de Blois est contemporain des plus anciens documents de la réflexion sur les lois de *cursus* qu'on peut relever en Italie, mais son témoignage est dans un certain sens équivoque, car son auteur connaissait autant les doctrines italiennes que les doctrines françaises. Il nous faut donc chercher des ouvrages parlant du *cursus* et dans lesquels une influence italienne ne paraît pas probable.

Or, de tels documents existent et ils sont faciles à trouver. On ne s'est pas seulement soucié d'eux, tellement l'opinion de l'origine italienne du *cursus* avait prévalu. Commençons par l'*Ars versificatoria* de Gervais de Melkley (*Gervasius de Saltu Lacteo*), écrite entre 1208 et 1213, dont le chapitre concernant le *cursus* a été publié par Faral<sup>37</sup>. On y rencontre tous les thèmes que nous a rendus familiers la lecture des traités d'Albert de Morra, de Transmond et de Pierre de Blois, notamment la définition du *dictamen*, l'exposé de l'articulation des phrases (encore selon Victorinus), les règles permettant de former les cadences accentuées etc., tout cela nourri, cette fois, d'exemples puisés dans le *De mundi universitate* de Bernard Silvestre et dans l'enseignement de Jean de Hanville. Les mêmes maîtres, accompagnés d'Alain de Lille, font autorité dans un curieux texte qui nous était déjà connu par la *Poetria* de Jean de Garlande<sup>38</sup> (avant 1250), mais qui se lit aussi dans les deux manuscrits d'Oxford comme faisant partie du *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* de Geoffroi de Vinsauf, et qui de ce fait date des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>. Dans le chapitre consacré aux *quattuor styli modernorum* on y trouve, entre autres, une analyse du style dit Grégorien, qui n'est rien moins que la prose cadencée selon les règles du *cursus*. Il s'ensuit que la théorie du *cursus* appartenait à la topique des arts poétiques au moins depuis le début du XIII<sup>e</sup> siècle, et comme elle y

37. *Studi medievali*, n.s., IX (1936), pp. 67-69 ; le commentaire du savant éditeur se lit pp. 65-67. Voir aussi l'édition complète de l'ouvrage due à H. J. GRÄBNER, Münster, 1965.

38. Rockinger, *op. cit.*, p. 501 ; MARI dans *Romanische Forschungen*, XIII (1902), pp. 928s.

39. Voir notre article *Quattuor stili modernorum — Ein Kapitel mittellateinischer Stillehre*, dans *Orbis mediaevalis, Festgabe für A. Blaschka*, Weimar, 1970, pp. 192-210.

est déjà répandue à cette époque, il y a lieu de croire que ses origines remontent encore au siècle précédent. Ce sont aussi les noms de Bernard Silvestre, Jean de Hanville et Alain de Lille, tous appartenant au XII<sup>e</sup> siècle, qui nous font penser à la même date.

A la lumière de ces données, il paraît fort probable que la théorie de la prose rythmique, codifiée dans les règles du *cursus*, s'est développée en France, et notamment entre les bords de la Seine et ceux de la Loire, dans les fameuses écoles de Tours, d'Orléans et de Chartres. Il est encore un argument qui semble nous orienter vers la même région : c'est cette étrange terminologie des « dactyles » et des « spondées » qui a tellement scandalisé les professeurs italiens. Elle est de toute évidence empruntée à la métrique, ce qui donne à penser que celui qui l'a inventée s'intéressait à la versification. Or, selon G. Mari <sup>40</sup>, qui a publié plusieurs traités médiévaux concernant la versification rythmique, ces traités ont leur source commune dans l'enseignement des écoles françaises, comme on le voit dans le choix d'exemples qu'ils citent, ces exemples étant pour la plupart pris dans les poèmes des auteurs français. Et en effet, nous retrouvons chez le maître Syon de Vercelli, auteur d'un manuel de la versification de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, la même terminologie qui nous a paru étrange dans les textes relatifs au *cursus*. Maître Syon l'emploie systématiquement en parlant de *rithmi spondaïci* pour désigner les vers dont la cadence finale repose sur des paroxytons, et de *rithmi dactilici* par lesquels il entend les vers dont la cadence finale est faite de proparoxytons. De même il distingue deux césures : une spondaïque, c'est-à-dire paroxytonique et l'autre dactylique, c'est-à-dire proparoxytonique <sup>41</sup>. Jean de Garlande, ainsi que l'auteur anonyme du traité conservé dans le manuscrit 763 de l'Arsenal, préfèrent tous les deux parler dans ce contexte de vers spondaïques et iambiques, mais Jean ne manque pas de nous expliquer qu'il se sert du mot « iambique » au lieu de « dactylique » parce que, personnellement, il considère cette première nomenclature comme plus appropriée <sup>42</sup>.

40. G. MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, 1899, pp. 1-10.

41. Mari, *op. cit.*, pp. 17-19 *passim*.

42. *Op. cit.*, pp. 51 (Jean de Garlande) et 24 (ms. d'Arsenal).

Cependant ce qui vaut plus que les simples coïncidences de la terminologie c'est le fait que les théoriciens de la rythmique se rendaient pleinement compte de ce que l'alternance des mots accentués sur la pénultième et sur l'antépénultième est devenue à leur époque la base de la nouvelle versification latine, qu'ils appelaient eux-mêmes rythmique. Aussi Evrard l'Allemand, l'auteur de *Laborinthus*, fait-il de cette alternance le principe de la division de rythmes dits simples, desquels se composent chez lui les strophes combinées <sup>43</sup>. Ce n'est qu'après avoir établi ces deux catégories des vers simples, les uns avec la cadence proparoxytonique et les autres avec la cadence paroxytonique, qu'il procède à grouper dans chacune d'elles les vers selon le nombre respectif de leurs syllabes.

C'était d'ailleurs une conséquence inévitable du changement profond qui s'était produit dans la prononciation du latin depuis l'époque antique. La quantité syllabique disparue, la versification métrique ne pouvait être maintenue qu'artificiellement. Au XII<sup>e</sup> siècle, la nouvelle versification fondée sur l'accent d'intensité existait depuis longtemps et la production poétique revêtue de cette forme venait de prendre un essor inconnu auparavant. On pourrait dire qu'il était grand temps de réfléchir sur la nature du vers rythmique déjà pleinement développé et c'est ce qu'ont fait les maîtres français, contemporains d'Hugues d'Orléans et de Gautier de Châtillon. Il était naturel que leur réflexion ne s'arrêtât pas devant la frontière qui sépare le vers de la prose. Le rythme de celle-ci était certainement plus difficile à codifier, mais ils s'y sont mis avec une énergie et une perspicacité qui méritent notre estime. Leur intérêt s'étendait à la phrase toute entière, à son commencement aussi bien qu'à son corps et à sa fin. Pour lui donner une allure harmonieuse, ils n'avaient d'autre moyen que d'exploiter l'alternance fondamentale des mots paroxytons et proparoxytons, en déclarant que ces derniers devaient être séparés les uns des autres par des mots de plusieurs syllabes accentués sur la pénultième. Les règles particulières concernant le commencement, le corps et la fin des phrases ne sont que les applications de cette loi générale.

---

43. Faral, *Les arts poétiques*, pp. 370-376.

Dans la perspective que nous venons d'esquisser, certains détails de la théorie du *cursus* prennent une signification nouvelle. C'est d'abord le fameux *cursus spondaicus* qui a donné tant de trouble aux érudits modernes comme « faisant partie d'un système rythmique différent », et, par la suite, « condamné à disparition » (Nicolau <sup>44</sup>), et qui devient dans cette perspective, une simple variante de la longue et majestueuse clausule composée de plusieurs syllabes à l'accent paroxytonique et précédée d'un mot proparoxyton. Les clausules *vinculo excommunicationis* ou *intendere compositioni* ne sont que d'autres espèces du même genre, car, dans cette théorie, ce ne sont pas les coupes ni le nombre des syllabes, mais les accents qui comptent. Aussi n'avons-nous aucun besoin, pour expliquer la cadence *excommunicationis*, de recourir à la notion de l'accent secondaire, duquel d'ailleurs nos textes ne soufflent mot <sup>45</sup>, ni de reprocher, avec Guillaume Meyer <sup>46</sup>, « une grosse faute » (*ein grober Fehler*) aux théoriciens médiévaux qui considéraient candidement la clausule *exhibitum reputabo (cursus velox)* comme équivalent à *subsidium mihi detis*. C'est plutôt la « loi Meyer » sur le nombre pair des syllabes inaccentuées entre les deux accentuées qui nous paraît arbitraire et incompatible avec les données de nos sources.

Il nous reste enfin à reconsidérer, à la lumière de ces faits, l'histoire du *cursus* dans la chancellerie pontificale au cours du XII<sup>e</sup> siècle. Nous n'hésitons point à ajouter foi au témoignage du *Liber pontificalis* sur le rôle que Jean Caetani aurait joué, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, dans l'introduction du rythme prosaïque dans cette chancellerie <sup>47</sup>. Nous pensons pourtant qu'il a bien réussi à y faire revivre les anciennes traditions de la prose cadencée, mais qu'il l'a fait par une voie purement pratique, sans avoir formé une théorie complète, surtout sans l'avoir fixée par écrit. C'est ce que prouve, à notre avis, l'autre témoignage classique, celui de Pierre de Blois, qui dit que les notaires de la curie romaine cachaient comme des mystères les cadences en usage dans leur

44. Nicolau, *op. cit.*, pp. 3, 125, 154.

45. Nicolau, *op. cit.*, pp. 146s. ; Lindholm, *op. cit.*, pp. 27s.

46. W. MEYER, *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rythmik*, Berlin, 1905, vol. II, p. 267.

47. Nicolau, *op. cit.*, pp. 5s.

chancellerie, en refusant de les révéler à personne (*quas velut sanctuaria celantes nulli volunt penitus revelare*), parce qu'ils s'en servaient pour authentifier leurs bulles <sup>48</sup>. L'emploi de clause avait donc, dans la chancellerie pontificale, un but tout pratique.

Pourquoi Albert de Morra s'est-il décidé à divulguer ce mystère ? A notre avis c'était parce qu'il avait pris connaissance de la théorie établie par les maîtres français. Vu la popularité croissante de leur enseignement, il était inutile de tenir secrètes les règles consacrées par la pratique curiale et par la tradition remontant à l'époque antique. Ainsi les a-t-il formulées dans la terminologie créée par les Orléanais. Il avait pu se mettre au courant de leur doctrine par l'intermédiaire des trois notaires venus d'Orléans à Rome, dont nous avons déjà parlé, mais on oublie trop souvent que, bien qu'originaire de Bénévent, il était lui-même un chanoine de St Martin à Laon et que, pendant toute sa vie, il entretenait avec cette abbaye des relations affectonnées <sup>49</sup>. Il a eu donc tout loisir d'apprendre par lui-même la doctrine qui commençait à se répandre en France vers la moitié du XII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi qu'on découvre d'une façon assez simple, cette source commune d'Albert de Morra et de Pierre de Blois, dont l'existence a été postulée très justement par M<sup>me</sup> Westerbergh dans son excellente revue du livre de M<sup>me</sup> Lindholm <sup>50</sup>.

Cependant la tradition curiale ou, si l'on veut, italienne en général, si peu fondée en théorie qu'elle fût, était trop puissante pour qu'elle pût être simplement remplacée par un système étranger. C'est elle qui fut la cause des réticences de Transmond et des polémiques violentes de Boncompagno. Elle avait pour elle toute l'autorité de la curie romaine. Aussi s'était-elle répandue partout dans l'Europe latine. Elle n'a pourtant pas pu supprimer sa concurrente française et nous les retrouvons, l'une à côté de l'autre, dans les manuels de la rhétorique épistolaire jusqu'à la fin du moyen âge.

Cracovie

Marian PLEZIA.

48. Langlois, *op. cit.*, p. 26.

49. G. KLEEMAN, *Papst Gregor VIII*, Bonn, 1912, diss., p. 58.

50. *ALMA*, XXXV (1967), p. 78.