

Article

« La musique du vulgaire. Arts de seconde rhétorique et constitution de la littérature »

Eric Méchoulan

Études littéraires, vol. 22, n° 3, 1990, p. 13-22.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500909ar>

DOI: 10.7202/500909ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



LA MUSIQUE DU VULGAIRE

ARTS DE SECONDE RHÉTORIQUE ET CONSTITUTION DE LA LITTÉRATURE

Éric Mechoulan

■ Les premières réflexions sur la poésie en français apparaissent à la fin du XIV^e siècle. Apparemment ce ne sont guère que des manuels de versification allant du dictionnaire de rimes aux règles du *e* muet en passant par l'enseignement des diverses sortes de rimes et de formes poétiques¹. Face aux ambitions des arts poétiques, les arts de rhétorique vulgaire font pâle figure. Mais, à la vérité, leur propos est parfaitement adapté aux problèmes de la poésie des XIV^e et XV^e siècles, à savoir comment écrire les règles d'une manière éminemment orale, comment allouer à la poésie un statut spécifique au sein du savoir médiéval, comment affirmer la valeur de la langue vulgaire contre

le latin². Plus encore, les arts de seconde rhétorique vont jouer un rôle charnière dans la constitution de la « littérature ». Pour l'entendre, il faut considérer ce qui se noue sous la notion de musique au Moyen Âge et comment le savoir moderne s'en *distancie*.

Chez Boèce, de l'être au savoir, nulle différence fondamentale, nul hiatus. La division du savoir s'ordonne parallèlement aux modalités de l'être. Il y a comme une « diffusion » de l'unité à tous les niveaux des essences, puisqu'une essence peut avoir soit une unité continue et indivise (un arbre), et c'est une « magnitude », soit une unité discontinue et divisée (une population), et c'est une « multitude ». Les magnitudes el-

1 Voir l'« Art de dictier » de Deschamps (1392). Sept autres arts (dont celui de Molinet) ont été réunis sous le titre d'*Arts de seconde rhétorique* par E. Langlois. On peut y ajouter Evrart de Conty, *la Glose des « Échecs amoureux »* (c. 1400), dont B. Roy et F. Tesson préparent une édition critique. Au début du XVI^e siècle « l'Infortuné constructif », Pierre Fabri et Gratiën du Pont ramènent peu à peu les arts français dans la tradition de la rhétorique latine et font le « pont » avec les arts poétiques.

2 Sur ces points je me permets de renvoyer à mon article « les Arts de rhétorique du XV^e siècle : la théorie masque de la *theoria* ? »

les-mêmes se subdivisent en unités immobiles ou mobiles ; de celle-ci l'astronomie et de celle-là la géométrie sont les sciences. Quant aux multitudes, elles sont *per se* – et l'arithmétique en rend compte –, ou bien *relativim ad aliud* – et la musique en fait la théorie. Tel est le modèle du savoir (le *Quadrivium*) sur lequel tout le Moyen Âge se réglera.

La musique, cependant, occupe une place bien particulière. Alors que les autres sciences se vouent à la recherche de la vérité, la musique est à la fois spéculation et moralité – plus encore, elle est jugement de raison et plaisir des sens. Comment justifier une telle spécificité ? Comment comprendre la référence éthique en même temps que l'instance sensuelle ? C'est que le principe de plaisir chez Boèce n'est autre que le principe de similitude : si nous comparons ce qui, en nous, est uni de façon cohérente et harmonieuse avec ce qui, dans les sons, est uni de manière harmonieuse et cohérente – c'est-à-dire ce qui nous donne du plaisir –, alors nous reconnaissons que nous sommes nous-mêmes assemblés (*compactas*) selon cette même similitude (I, 1). Il existe bien sûr toute une relativité des plaisirs : Boèce suit le *Timée* en soulignant qu'un esprit lascif est mû par des modes lascifs comme le violent, excité par des mélodies violentes. Le plaisir est relié à la morale en ce qu'il opère comme un révélateur du principe d'unité.

Reste à expliquer pourquoi c'est à la musique de jouer pareil rôle. D'abord les autres

sciences raisonnent trop loin des sens, le principe de plaisir leur est étranger ; seule la musique sait dire le lien de l'esprit au corps : c'est une harmonie musicale. Mais surtout la musique s'occupe de la multitude et de la relation à l'autre en cette multitude – *la musique est ce qui permet de penser l'altérité comme unité*³. Entendons bien qu'il ne s'agit pas de réduire l'autre au même ou le multiple au singulier, mais seulement de marquer le principe de similitude qui agite tel corps en certaines de ses proportions à la manière dont il meut tel autre en certaines des siennes. La musique, comme l'astronomie, est savoir du mouvement ; la relation y est toujours translation. Pour Boèce, qui dit consonance, dit son ; qui dit son, dit pulsation et percussion ; et qui dit cela, dit mouvement, ou plus précisément rapports de vitesse au sein du mouvement des corps : si le mouvement est *velox*, la note est haute, s'il est *tardus*, elle est basse ; et les sons seront consonants ou dissonants selon la proportion ou la disproportion dans leur synchronisation (*simul pulsae*). Car une consonance n'est pas la rencontre de deux sons similaires (là serait la réduction de l'autre au même), mais bien l'événement de deux sons *dissemblables* arrivant dans un et même accord (I, 3 ; I, 31). Boèce prend l'exemple de la toupie : si on trace une ligne rouge sur le pourtour d'une toupie, une fois lancée à pleine vitesse, on ne verra plus la toupie que rouge – de même, alors qu'une consonance est formée de sons hétérogènes,

³ C'est pourquoi la musique se subdivise sans peine et sait joindre le cosmos (*mundana*), les hommes (*humana*) et l'instrumentation (*instrumentalis*) : toutes musiques concordantes quoique déterminées.

on n'entend que l'unité d'un son : *la musique est une pensée de la vitesse des apparences et de leur synchronisation dans l'unité de l'être.*

C'est pourquoi la musique requiert d'en passer par du calcul. Le déploiement mathématique fait partie intégrante de la musique boécienne, autant pour sa symbolique métaphysique que pour le rigoureux étalonnage des harmonies instrumentales. Tout l'enseignement du Moyen Âge suivra ce double enjeu d'une *musica speculativa* et d'une *musica practica*. Division qu'il ne faut surtout pas entendre à l'aune de notre propre séparation du théorique et du pratique. Car, dans la pensée médiévale, cette division, à l'image de celle entre forme et matière, n'est pas une dichotomie : dans l'inscription de la différence se maintient une indiscernabilité dans la mesure où théorie et matière sont au potentiel ce que forme et pratique sont à l'actuel (au moment où l'opposition se durcira, le recours à la pratique concordera avec l'efflorescence des formes). Il n'est d'ailleurs, pour réaliser qu'il y a là un autre type d'opposition que le nôtre, que de rappeler le mot d'Albert le Grand : « *Omnis scientia aut practica sive moralis, aut poetica sive factiva et artificialis, aut est theorica* », ou que de s'étonner devant la constante relecture du *De re militari* de Végèce lors même que batailles et guerres médiévales ne répondent plus des théories de la Rome antique : la pratique n'est pas simplement l'application d'une théorie, ni la théorie seulement la réflexion sur une pratique. Semblable

conception requiert un autre modèle du savoir ; non plus une unité, une harmonie, une proximité au sein des différences, mais une *distance*, probatoire entre sujet et objet de la connaissance - ce qui demandera une lente mise en place du XIV^e jusqu'au début du XVII^e siècle.

À l'évidence ce modèle est a-musical. La musique boécienne va donc assez rapidement se trouver réduite à sa pure valeur instrumentale : il en va déjà ainsi chez Al-Farabi, puis chez Grosseteste et Bacon, avant que Jean de Grouchy, au XIV^e siècle, ne le théorise explicitement (Boèce n'en demeure pas moins au programme de tout bachelier jusqu'à la fin du XV^e siècle)⁴. C'est aussi le moment où le plain-chant grégorien recule devant la polyphonie (religieux et profane s'y entre-tissant), le moment où le temps mesuré, quantitatif, de l'horloge remplace le temps élastique des cloches de l'église ; le contrôle du temps passe du religieux au laïc : les cloches chantaient les services et l'union à Dieu, l'horloge urbaine régleme le temps de travail des ouvriers (Le Goff). La polyphonie implique, comme l'horloge, une autre façon de vivre le temps puisque celui-ci est désormais spatialisé (dans la rondeur de l'horloge - résidu *formel* des cycles du temps -, ou dans la verticalité de l'écriture polyphonique).

Dès lors le musicien délaissera la diversité, la multiplicité des temps vécus concrets [...], leur juxtaposition et leur disjonction dans la singularité de l'expérience univocale pour assumer dans la simultanéité des voix une autre

⁴ Voir Nan Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*.

forme du multiple, faite de mises en relation, de tensions et de concordances, une musique objet d'analyse et réversible mentalement (Le Vot, p. 150).

À la musique spéculative s'est substituée une recherche formelle sur l'*écriture* des sons. On connaît le motet de Machaut « Ma fin est mon commencement/Et mon commencement ma fin », dont le sens se redouble dans l'écriture musicale d'un mouvement rétrograde alors même qu'un tel mouvement ne peut jamais s'entendre. Le calcul fournissait l'expression privilégiée de l'unité au sein du multiple, la contrainte du flux des temps ; il n'est plus que la recherche passionnée de l'accord du divers, la contrainte d'un temps arrêté dans de l'espace et relancé dans des jeux d'écriture. Mais cette nouvelle manière de se contraindre n'est pas exempte de difficultés : Machaut lui-même doit toujours entendre ses compositions avant de les envoyer à leur destinataire. Cette résistance de l'oral se dessine aussi dans ce qu'il advient des rapports entre musique et poésie. Intimement liées dans le chant, la poésie vient généralement embellir la musique, mais avec la polyphonie, le texte paraît dissocié des sons, de moins en moins compréhensible. D'autant que voix et instrument vont, eux aussi, se différenciant : dans le manuscrit d'un *Kyrie* du XIV^e siècle, aux parties vocales de la page de gauche correspond, pour la première fois, sur la page opposée, une véritable transcription instrumentale (Chailley) : la mise en page fonctionne comme un embrayeur de la différenciation. La poésie se détache du chant comme l'instrumentation de la voix. À la fin du XIV^e siècle, Deschamps, qui est pourtant le disciple de Machaut, ne sait déjà plus la mu-

sique. La poésie, désormais autonome, va devoir se forger un statut. Fleurissent alors les arts de rhétorique vulgaire.

La tactique instantanée de Deschamps consiste à positionner la poésie au sein de la musique (donc à en récupérer l'aura savante) tout en conservant la spécificité nouvellement acquise : il lui octroie la vertu du « naturel » opposé à l'artificiel de l'instrument, montrant bien que la musique instrumentale n'est plus intimement accordée à celle de la Nature (c'est désormais la musique qui vient « embellir » la poésie). L'opposition, qui apparaît chez Al-Farabi, est reprise autant par Vincent de Beauvais que par Raimond Lulle, mais, pour eux, la musique naturelle, à la différence de l'artificielle, ne saurait être appréhendée : elle est trop fugace pour nos sens. Deschamps détourne résolument le propos : la musique naturelle l'emporte sur l'artificielle en ce que celle-ci s'apprend alors que l'autre « ne peut estre aprise ». *C'est de s'opposer au savoir que la poésie tire sa validité*. On ne peut entendre ce curieux retournement qu'à la condition de saisir combien le savoir au XIV^e siècle n'occupe plus le même lieu que chez Boèce. Au moment où pratique et théorie, objet et sujet de la connaissance se distribuent de chaque côté d'un abîme grandissant (et s'ils demeurent encore en vue, ils ne sont plus à portée de voix : au privilège de l'oral se substitue celui de la vue), la division du savoir ne saurait plus être immédiatement reliée aux modalités de l'être : le savoir devient épistémologie. À un tel savoir, Deschamps oppose le naturel qui, pour un temps encore, est synchrone de l'être : la nature est ce qui est signifié par Dieu. On

retrouve cette opposition dans un des arts anonymes du XV^e siècle à l'intérieur d'une référence à Euclide qui « trouva la mesure de la musique et les tons [...] et par li fu compassé astrologie la haulte et la basse, et toutes aultres mesures, excepté mesure de parler, mais elle vient de Dieu » (« les Règles de la seconde rhétorique », dans Langlois, p. 40). Au « former » qui qualifie pour Machaut le travail du poète, se substitue au XV^e siècle le « créer », qui auparavant relevait de Dieu seul (M.-R. Jung) : le poète est celui en lequel concordent encore savoir humain et savoir de la nature, dans la mesure où il œuvre dans une matière dépendant d'une économie du don (la parole) et non, comme les autres mesures, d'une économie marchande. On doit noter comment le don vole de manière tautologique chez l'anonyme comme chez Deschamps :

de cette musique naturele et comment homme depuis qu'il se met naturellement a ce faire, ce que nul, tant fust saiges le maistre ne le disciple, ne lui sçauroit aprendre se de son propre et naturel mouvement ne se faisoit (« Art de dictier », p. 272).

Cette tautologie du naturel surgit aussi chez Evrart de Conty qui, à la fin d'un traité de musique, et quoiqu'il mette « mettres et rimes » dans la musique « instrumentale », souligne que la poésie est « droite musique » (elle est à elle-même sa propre musicalité et peut se passer d'accompagnement), et il ajoute que le poète n'a nul besoin de la « connaissance des nombres musicaux : vient comme de nature a ceulx naturellement enclins ».

Deschamps insiste aussi, comme Boèce, sur la place à part de la musique au sein des arts

libéraux, mais à la moralité succède la médecine :

Musique est la derreniere science ainsis comme la medicine des VII ars [car] par sa melodie delectable les cuers et esperis de ceuls qui auxdiz ars par pensee, ymaginaison et labours de bras estoient travailliez, pesans et ennuiez, sont mediceinez et recreez, et plus habiles apres a estudier et labourer aux autres VI ars (« Art de dictier », p. 259).

De la moralité à la médecine, le passage « préfigure » celui de l'état médiéval, avant tout juridique, à l'état moderne qui n'est jamais qu'un médecin du corps social. D'autre part, avec la médecine apparaît l'idée de corps et de matière dont vont traiter ces arts : comment rendre la matière orale de la poésie dans des règles écrites. Problème de la matière encore avec la revendication de la langue nationale, du vulgaire qui est toujours conçu comme informe et impossible à apprendre (à l'instar du don de Dieu). La « nation » qui désigne d'abord la langue natale se coagule peu à peu avec les idées de patrie et d'état. De même le « naturel », qui dénote jusqu'au XII^e siècle le lien du vassal au seigneur, dévie vers le rapport entre peuple, prince et terre : on parlera des « naturels » d'un pays par opposition aux étrangers. Si nation et naturel ont même étymologie, la *natura* est aussi fort proche de la notion de *status* (manière d'être, état), à la différence que celui-ci est passager et celle-là constante : il tiendra à l'état moderne de se donner justement « le statut du naturel ». La « musique naturele » de Deschamps se lit sur le fond de telles revendications : français contre latin, laïc contre clerc, état national contre pouvoir religieux - la musique naturelle est musique du vulgaire.

La référence à la médecine importe également d'un point de vue institutionnel. Elle n'appartient pas aux arts libéraux alors que, au temps de Cicéron, Terentius Varro l'y admettait pleinement. C'est qu'avec Martianus Capella, au V^e siècle, la médecine ne semble plus avoir affaire qu'au périssable : elle fera donc partie des arts mécaniques. Avec le nouvel essor économique du XIII^e siècle, les arts mécaniques et la notion même de travail sont revalorisés. La poésie, pour faire face aux attaques du clergé, s'était réfugiée sous l'aile de la moralité ; la voici maintenant prête à circuler sur les frontières des nouveaux pouvoirs : la médecine est là pour ce qu'elle suggère de distraction régénératrice aux bonnes fins d'un monde du travail de plus en plus exigeant. La musique naturelle est en fait au service du « labour » comme celui qu'on appelle désormais ménestrel (de *ministerialis* : fonctionnaire) est au service du seigneur.

Le jongleur circule dans la géographie physique comme dans la géographie sociale ; il apporte ici ou là informations quotidiennes et savoir commun : il chante l'unité d'une culture. En ce sens jamais le jongleur ne parle en son nom propre ; il n'est que le lieu par lequel la société se dit, la musique de sa mémoire. Lorsque cette unité mémorielle se décompose, le jongleur se retire devant le ménestrel : la voix d'un particulier. La poésie doit se fonder en une nouvelle légitimité, mais à l'aune des anciens canons institutionnels : d'où l'appartenance à la musique et à la rhétorique. D'où aussi sa situation particulière dans l'ambivalence du « recreez » de Deschamps. L'écrit n'ayant pas encore d'accent, le mot peut se lire aussi

bien « récréé » que « recréé » - et l'hésitation entre ces deux valeurs constituera le postulat d'un nouvel idiome que nous connaissons sous le nom de littérature. « Recréer » est très récent à l'époque de Deschamps : « créer » date du XII^e siècle d'après le latin *creare*, et *recreare* a déjà donné « recrier », lorsque le XIV^e siècle sent le besoin d'une réfection savante qui fait préférer « récréer », dans la mesure où peuvent s'y lire autant la distraction et le repos que la re-création. Dans un monde que Dieu n'unit plus ni temporellement par le pouvoir religieux, ni spirituellement par l'attente oisive d'une heureuse eschatologie, il va falloir, à l'instar du commerce et de la politique, entrer dans des calculs prévisionnels, des recherches de proportionnalités et de mesures auxquels la musique boécienne ne sait plus offrir que l'instrumentalité de ses opérations sans le spéculatif qui les régulaient. L'argent, dans la mesure où il est ce qui permet de rendre équivalents des objets naturellement hétérogènes, et à sa suite tout l'économique, commencent à s'imposer comme modèles pour la conception de tels calculs (Bloch). La spéculation poétique devient ainsi purement monétaire ; comme on va le voir, *c'est une spéculation sur l'intérêt et le rendement des formes*. Quant aux rapports de vitesse où se lisait dans le multiple, l'unité et dans les apparences, l'être, leur lecture sera sérieusement perturbée dans un monde jouant désormais des dissonances et des hoquets des voix diverses de la culture : l'universel ne fait plus seulement face à l'organisation des particuliers, mais au divers, au disparate qu'il ne sait guère contrôler. Ne pouvant plus unir « de l'intérieur » l'harmonie des apparences et de

l'être, le savoir se sécularise et, non seulement constate sa distance d'avec ses objets, mais encore la valorise, en fait une nécessité⁵. Théorie et pratique sont face à face et la poétique, écartée, ne peut plus que jouer de cet écart dans la délassante innovation du recréer/récréer. La « littérature » émergente va ainsi vivre d'être ce lieu du non-savoir qui, par principe, échappe à la dichotomie théorie-pratique parce qu'il opère comme le « repos » des laborieux calculs de l'échange (avec l'échange naît la distance) – mais, à l'instar du zéro pour le système décimal, un repos productif qui permet les calculs. C'est par là que s'explique le caractère tautologique du « naturel » : étant un des éléments de production du système, il ne peut être décrit à l'intérieur du système autrement que sous la forme d'un constatif qui est en même temps un performatif. À l'évidence, la littérature n'est guère au repos, mais elle offre un effet de repos par rapport aux labeurs de l'économie intellectuelle, marchande ou politique parce qu'elle se donne comme un simple *échangeur de vitesses*. *La littérature apparaît alors comme une vulgarisation de la musique, une manière laïque d'accorder la vitesse des apparences dans la vivacité de l'échange plutôt que dans la constance de l'être*. La littérature circule en fait *entre* théorie et pratique, dans l'abîme creusé *entre* ap-

parence et être – abîme qui s'institue à partir du XIV^e siècle sous le nom de « fiction ».

La littérature va aussi se constituer, de manière interne, du jeu de ses pôles poétique et prosaïque. Les arts du XV^e siècle sont hantés par le fantôme de la prose. Si certains d'entre eux s'intitulent « art de rhétorique seconde », c'est « que première est prosaïque ». Or jamais une « rhétorique première » n'a été découverte pour la bonne raison que la prose vit de ce qu'on ne la voit pas, existe d'être informe – impossible donc à transcrire dans une taxinomie⁶. La prose tient la place de la matière, elle est ce qui résiste, ce qui

under-stand[s] and under-write[s] speech and verse. But it will not display such understanding [...]. Prose has no dimension of display because, without margins, it cannot be isolated. The dimension of prose is extension » (Godzich et Kittay)⁷.

Il ne reste plus à la poésie qu'à investir dans le jeu des formes, actualisant la coupure entre matière et forme. La prose en tant que matière dit le stable (précisément parce qu'elle est l'instabilité d'un discours sans clôture dans un univers accordé par l'instable), la poésie voudra à son tour stabiliser le processus, *non en l'épousant, mais en le bloquant dans des formes*.

Si tous les arts de rhétorique se présentent

⁵ La perspective, qui naît à la même époque en peinture, n'est jamais que la tentative de constituer un espace à partir des mêmes notions de distance, de point de vue d'un sujet et de différence spatialisée des apparences (premier plan, second plan).

⁶ *L'Art de pleine rhétorique* de Fabri pourrait apparaître comme un contre-exemple, n'était que, comme le note en toute innocence Héron, son éditeur : « la rhétorique prosaïque ne pouvait être autre chose qu'une reproduction des théories de l'antiquité ».

⁷ Tout ce que je dis ici de la prose est largement emprunté à l'ouvrage de ces auteurs.

sous un aspect aussi rébarbatif pour le connaisseur en art poétique, c'est qu'ils s'occupent de deux éléments étrangers aux poétiques : le premier a trait au passage de l'oral à l'écrit, le second à la nécessité d'une circonscription des formes. Matière et forme ayant divorcé, la façon immédiate pour la forme de contrôler le divers de la matière et le différent qu'elle « forme » avec la matière consiste à exhiber son pouvoir, donc à proliférer (c'est ainsi qu'un des arts compte jusqu'à soixante-sept différentes formes poétiques : on fera des rondeaux, des rondeaux doubles, des rondeaux doubles redoublés, etc.). Mais il faut encore gérer cette efflorescence. Du temps où le poète était un « formeur », il participait d'une mémoire, d'une unité où s'assurait la juste formation des formes. Il devient un « créateur » lorsque cette formation des formes semble libre, sans autre spéculation qu'humaine et individuelle. Le problème est de savoir comment rendre lisible à une communauté encore en partie « formée » par la mémoire un tel jaillissement de formes nouvelles. D'où la nécessité d'en passer par une *pédagogie* et un *recensement* des formes autorisées⁸.

La poésie des rhétoriciens invente des formes faute de pouvoir contrôler la matière du langage. Elle joue d'une déstabilisation maximale de cette matière au sein d'une contrainte et

d'une formalisation stricte du cadre⁹. La poésie mise sur la totalisation de l'incadrable dans la mesure où la prose, toujours déjà-là, n'est jamais totalisable. Elle tente de battre la prose sur le terrain du calcul, car la poésie française, isosyllabique et rimée, possède cet avantage de nécessiter un calcul élémentaire qui peut aisément se raffiner à l'extrême - calcul qui atteint autant le sens par les vers équivoqués ou holorimes que l'écriture par le palindrome ou l'acrostiche. La poésie récupère ainsi la pratique nombrée et délectable de la musique, car pour les Grands Rhétoriciens, c'est de la forme que vient le « plaisans » :

Quelle que soit la matière, *la manière est toujours joyeuse*, elle enlève à ce qui est dit tout aspect de contingence, elle le promet dans l'ordre de ce qui s'offre à une contemplation intemporelle et délectable. Qu'on entende bien qu'il s'agit [...] de la forme même, formésens inépuisable, dont la face tournée vers le lecteur du Traité est celle de ces heureuses contraintes dont parle Molinet (Zumthor, p. 92).

C'est bien pourquoi tous les traités insistent sur l'usage des vers équivoqués au point d'en dresser des listes entières : « qui veut pratiquer la Science choisisse plaisans equivoques », dira Molinet. L'équivoque est plaisante en ce qu'elle annule la matière, elle ramène le divers de la matière à consonner dans une forme, elle contraint et contient la matière de la langue dans

8 Un même problème de recensement apparaît lorsque l'état veut mettre en place un impôt direct (fouage au XIV^e, taille au XV^e), et plus particulièrement un problème sur la *forme* de l'impôt ; c'est que l'état ne sait pas encore comment calculer et percevoir un impôt en fonction de la disparité et de la prolifération de sa population.

9 Evrart de Conty trouve une manière originale de bloquer la prolifération des formes en l'encadrant analogiquement par une double tradition, celle des trois styles et celle du calcul musical : l'alexandrin étant le vers le plus *long*, à l'instar de la corde la plus *longue*, émettra un son *grave* qui, donc, se prêtera aux « hautes matieres ». D'ailleurs, plus on avance dans le XV^e siècle, plus les arts tentent de limiter les formes par le contenu.

la musique d'une unité – son privilège est celui du *rendement* : maximum de matière dans un minimum de forme. Et pour citer encore Zumthor qui a fort bien vu le point (sans toutefois le lier à la forme même des traités),

La « règle » est donc ici proprement « génératrice ». Elle constitue la « raison » du poème, pour reprendre un terme même de Molinet : cette raison capable de récupérer, en les transmuant en figures, dira Fabri, les pires incongruités du langage (p. 94).

Si le poème le peut c'est que « Rétorique vulgaire est une espèce de musique appelée richmique, laquelle contient certain nombre de syllabes avec aucune suavité de equisonance » (Molinet, p. 216). Il faut peser chaque mot : l'équisonance souligne la recherche du Même et de l'accord dont la suavité (la musique) découlera, mais le délectable provient aussi du nombre « certain » (entendez déterminé), c'est-à-dire du nombre *contraint* de syllabes, et du nombre certain au sens de ce qui impose une *certitude* à l'univers risqué du temps moderne. L'intérêt marchand se fonde sur le risque, c'est un calcul d'incertitude. Le calcul poétique veut encore trouver, dans la ressource de la *Musica*, un calcul du certain voué à un échec rapide en raison de l'hétérogénéité des modèles.

Les arts de rhétorique n'auront pas de postérité. Les arts poétiques sans doute prendront le relais, mais sur un pied si différent qu'ils les rendront illisibles : on les réduira à n'être que

des poétiques du pauvre, le timide et maladroit essai d'une première réflexion poétique. C'est que l'investissement sur la dilatation des formes ne tiendra qu'un siècle. La Pléiade prend le parti inverse : il faut limiter draconiquement les formes et inscrire toute matière dans le minimum contrôlable (le sonnet devient roi). Le « poète » n'est plus un jongleur de mots, mais un être de pouvoir : dans sa capacité à arrêter le mouvement du discours dans des bornes fixes, il s'avère susceptible d'immortaliser ceux dont il parle. La poésie est bien mémoire, mais mémoire d'une contingence qui, par la raison des règles, est élevée à une transcendance de l'histoire ; elle n'est plus unité intime des harmonies du cosmos et de la société ; elle n'est plus composition de règles de mémoire (pour « composer » un poème, Molinet dit encore « recorder », se souvenir) ; la poésie est un investissement sur la valeur de l'histoire. De là l'importance pour les arts poétiques d'être plus justificateurs de règles qui, seules, lui assurent son pouvoir sur le temps : c'est à ses marges que la poésie doit de n'être pas marginalisée¹⁰. Le problème des arts poétiques, c'est qu'ils se donnent comme théorie d'une pratique alors que toute littérature se situe en-deçà, dans l'entre-deux de la division théorie-pratique. Cela voue ces malheureux arts à une précaire oscillation où ils tendront de plus en plus à se donner comme poésie et où certains poèmes seront des morceaux d'art poétique. En fait les règles, tout au long des

¹⁰ On conçoit alors que ces règles soient souvent d'exclusion : il faut exclure les « mauvaises formations » pour ne pas être exclu de la forme même des règles.

XVI^e et XVII^e siècles, permettront de gérer l'écart entre théorie et pratique. Et au XVIII^e siècle la focalisation sur le sublime ne sera guère que la thématization de l'impossibilité des règles, de l'impuissance à entrer dans la division théorie-pratique : elle conduira à la valorisation de l'écart comme règle. Il ne restera plus à Kant qu'à faire la *théorie* de cette *esthétique*, autrement dit à reconnaître le non-savoir de l'art, son caractère purement régulateur, la nécessité de concevoir le « sens commun » comme à la fois un performatif et un constatif, c'est-à-dire une

« nature », et à donner à l'esthétique le rôle d'*articulation* entre le théorique et le pratique, à produire donc une théorie de la jointure, toutes proportions gardées, proche de celle de Boèce : à la musique qui est rythme de la mémoire, Kant substitue le temps qui est accentuation tantôt de la mémoire et tantôt de l'oubli. Entre ces deux grands noms, nos modestes arts de rhétorique jouent eux aussi un rôle de jointure, et pour être vulgaires, ils n'en battent pas moins d'un pouls accordé par les Muses.

Références

- AL-FARABI, *Grand Traité de la musique*, Paris, Librairie orientaliste, 1930.
- BLOCH, Howard, *Etymologies and Genealogies: a Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago University Press, 1983.
- BOËCE, *De institutione musica*, G. Friedlein éd., Frankfurt, Minerva, 1966.
- CARPENTER, Nan, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Norman, Oklahoma Press, 1958.
- CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1984.
- DESCHAMPS, Eustache, « Art de dictier » (1392), dans *Œuvres complètes*, VII, Paris, Firmin-Didot, 1891.
- FABRI, Pierre, *le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, A. Héron éd., Rouen, 1889-1890, 3 vol.
- GODZICH, Wlad et Jeffrey KITTAY, *The Emergence of Prose: an Essay in Prosaics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- JUNG, M.-R., « Poetria: zur Dichtungstheorie des ausgehenden Mittelalters in Frankreich », dans *Vox Romanica*, 30 (1971), p. 44-64.
- LANGLOIS, E. éd., *Arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale, 1902.
- LE GOFF, Jacques, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977.
- LE VOT, Gérard, « Considérations sur le temps et la musique », dans *le Nombre et le temps. Hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988.
- MECHOULAN, Éric, « les Arts de rhétorique du XV^e siècle : la théorie masque de la *theoria* ? », dans M.-L. Ollier éd., *Masques et déguisements [...]*, Paris, Vrin, 1988, p. 213-221.
- ZUMTHOR, Paul, « les Grands Rhétoriciens et le vers », dans *Langue française*, 23 (1974), p. 88-98.