

## 1392 *Ars nova poetica*. La voix d'Eustache Deschamps

Jacques-Kees Noble-Kooijman\*

**Résumé:** *Fait « au commandement d'un [sien] tresgrant et especial seigneur et maistre » l'Art de dictier et de faire chançons, balades, virelays et rondeaux est présenté le 25 novembre 1392 par Deschamps ce qui fait de lui le premier auteur d'un art poétique en français. Ce traité, méconnu jusqu'à l'aube du XXème siècle est à considérer comme la pierre milliaire du lyrisme moderne. En situant la poésie avec la musique dans les arts du quadrivium Deschamps en parle comme d'une « musique naturelle » dont les moyens sont la musicalité des « paroles métrifiées » qu'un poète sent, dit-il, de façon innée et qui rend sensibles les pensées, les sentiments, les sujets dont il traite, s'adressant à des auditeurs et des lecteurs qui ont aussi ce sens de la musique naturelle du langage poétique dont les moyens d'expression, sons et rythmes, sont ordonnés par le poète. Bien que Deschamps honore la dignité et les pouvoirs de séduction des compositions harmonieuses de la musique « artificielle » (artistique) définie comme *Ars nova*, depuis 1320, par Philippe de Vitry, puis par Machaut, il présente la poésie elle aussi comme une musique « naturelle », qui doit sa musicalité au langage poétique. Il ouvre ainsi une voie lyrique à celle qui était jusqu'alors dans la dépendance de la Rhétorique. Il annonce de ce fait avant les enthousiasmes de la Pléiade la délectation de la voix lyrique telle qu'un Valéry a pu la définir cinq siècles plus tard.*

**Mots- clés :** Deschamps- XIVème siècle-Art de dictier-musique naturelle-lyrisme.

**Abstract:** *Made "at the command of a [his] gracious and special lord and master" the Art de dictier et de faire chançons, balades, virelays and rondeaux is presented on November 25 1392 by Deschamps which makes him the first author of a poetic art in French. This treaty, unrecognized until the dawn of the twentieth century is now like the milestone of modern lyricism. By situating poetry with music in the arts of the quadrivium Deschamps speaks of it as a " natural music" whose means are musicality of "metrified words" that a poet feels, he says, in an innate way and which makes sensitive the thoughts, feelings, topics it deals with, addressed to listeners and readers who also have this sense of the natural*

---

\* Maître de conférences émérite Nancy

*music of poetic language whose means expression, sounds and rhythms are ordered by the poet. Although Deschamps honors the dignity and powers of seduction of his harmonious compositions of the "artificial" (artistic)music, newly defined as Ars Nova since 1320 by Philippe de Vitry and later Machaut, he presents also poetry as a "natural" music whose musicality depends from its poetic language. He thus opens a lyrical way to that which was until then dependent on Rhetoric. He thus announces long before the enthusiasms of the Pléiade the delight of the lyrical voice such as Valéry defines it five centuries later.*

**Keywords:** Deschamps- XIVth century-Art de dictier - Natural music-Lyricism  
**De l' Art de Dictier à l'Art Poétique**

Quelles pouvaient être les intentions de Deschamps quand il a rédigé son traité et quel regard pouvait-il porter sur son œuvre et sur la poésie de son siècle pour le composer ? Assurément, comme il le dit en conclusion, voulait-il soumettre à son seigneur (le Duc Louis d'Orléans probablement) un guide de rédaction des poèmes dans les formes en vigueur à l'époque. Ce guide fait l'objet de la seconde partie du traité et présente comme modèles de ballades, chants royaux, rondeaux et virelais, mais enfin, des textes de Deschamps lui-même, exception faite de deux rondeaux de Guillaume de Machaut. L'introduction du traité est théorique et consacrée à une définition nouvelle de l'acte poétique qui dépasse de loin les préceptes instrumentaux de sa seconde partie. La poésie dit-il est devenue au fil de son siècle un art qui suppose un talent inné pour le poète mais aussi une sensibilité spécifique pour ses lecteurs ou auditeurs. Comme la musique « artificielle » (artistique), elle est aussi une musique « naturelle » qui toutefois « ne puet estre aprinse a nul se son propre couraige naturellement ne s'i applique » (QSH, T. VII p.270)<sup>1</sup>. Il se distingue ainsi par avance des rimeurs qui peuvent apprendre à composer sur des formes et des rimes convenues. Depuis *Eustache Deschamps Leben und Werke*, dissertation doctorale d'Ernst Hoepffner en 1901, toujours nécessaire, et l'édition des œuvres complètes du poète à la SATF, où le texte figure au tome VII, les exégètes de son *Art de dictier* (copié de la fin du folio 394 à celle du folio 395 du manuscrit BnF 840 de ses œuvres complètes) se sont appliqués dans les décennies de 1960 à 1980 à trouver la juste valeur de ses déclarations théoriques<sup>2</sup>. On note ici que les remarques déterminantes des musicologues sur la question n'ont guère été alléguées dans ces exégèses. Celles de Nigel Wilkins dès 1968, reprises dans

<sup>1</sup>Les citations du texte sont extraites de l'édition de la SATF des Œuvres complètes de Deschamps en 11 volumes par le Marquis de Queux Saint-Hilaire et Gaston Raynaud (cf. bibliographie) En abrégé QSH et le volume concerné.

<sup>2</sup>R. Dragonetti, Laurie Olson, Varty Wilkins, principalement. cf. bibliographie

un article de *Romania* en 1991 étaient spécialement éclairantes : « A partir du XIV<sup>e</sup> siècle seuls les compositeurs « professionnels » savaient maîtriser les subtilités des nouveaux rythmes, des nouvelles harmonies. Guillaume de Machaut fut le dernier grand poète maître du double art : même lui ne mit en musique qu'une fraction des poèmes inclus dans sa *Louange des dames* (ed. N. Wilkins, Edinburgh, 1972).

La synthèse lucide et complète des études de *l'Art de dictier* présentées par Dragonetti, Laurie, Varty et Olson est l'œuvre de Karin Becker<sup>3</sup> (p. 22-23 in *Eustache Deschamps en son temps*, Sorbonne, Paris, 1997) et laisse penser à une justification de l'absence de musique dans les poèmes qui serait due à l'incompétence des auteurs en matière de musique, la complication des polyphonies du temps devenant insurmontable. Ian Laurie dans son article réduit le rôle de la musique « artificielle » dans les arts à un simple divertissement, ce qui est injuste pour les compositions musicales de Machaut, Andrieu, Solage ou Binchois, œuvres artistiques s'il en fut, même si Machaut dans son *Prologue* du *Dit dou Vergier* (après 1360) disait de la musique que : « Partout ou ele est joie y porte » (v. 91).

C'est à une dignité esthétique comparable à celle de la musique artistique que Deschamps prétend pour la musique « naturelle » telle qu'il la conçoit, et qui apporte le même plaisir esthétique aux auditeurs (comme le reconnaît G. Olson qui parle d'une délectation pour distinguer le plaisir sensible des satisfactions intellectuelles ou morales que les poèmes apportent aussi sur d'autres sujets). Ce n'est donc pas à dire que Deschamps ignorait ou minorait la musique artistique, dont tous les termes techniques lui sont connus, du déchant à la teneur, contreteneur, voire hoquet rythmique, mais il n'aurait pu composer la partie d'Andrieu pour ses ballades funèbres composées en tombeau à la mémoire de Machaut (Bal. 123 et 124, QSH, I, p. 243 et 245). Il a vécu ses premières études probablement à l'école canoniale de Reims, protégé par Machaut qui l'a ensuite « nourri » lors de sa formation en droit à Orléans<sup>4</sup>. Machaut a été d'évidence un initiateur en poésie pour lui comme le suggère la valeur didactique de son « *Prologue* » (composé vers 1362 selon Hoepffner dans l'édition de la SATF des œuvres de Machaut) car il contient bien des conseils à un jeune poète sur les genres, les rimes, et il s'ouvre sur une affirmation révélatrice au vers 4 : « Nature (...) t'a dit qu'a part t'a voulu faire » consacrant l'élection innée d'un talent poétique. Sur les genres et à propos des virelais, Machaut écrit « Qu'on [les] clamme chansons baladées » au vers 15, un détail qui confirme la dette de Deschamps qui reprendra la même remarque dans son *Art de dictier* malgré la désignation convenue des virelais. Vingt ans avant le *Prologue*, vers 1342, le *Remède de fortune* du même Machaut offrait déjà nombre de pièces lyriques intercalées

---

<sup>3</sup>cf. en fin d'article la bibliographie de Karin Becker pour examen

<sup>4</sup>cf B.447, QSH, III, p. 259, à Peronne d'Armentières. Machaut dit-il, l'a « nourri et fait maintes douceurs ».

qui sont autant de modèles pour les poètes du temps. Le virelai « Qu'on clamme chansons baladées, Ainsi doit elle estre nommée » v. 3349-3350 y faisait déjà l'objet de la même qualification, reprise par Deschamps dans son *art de dictier* cinquante ans plus tard malgré la pratique commune ! La filiation paraît évidente et, outre la conception du talent naturel du poète Deschamps a pu recevoir de Machaut bien des conseils. Même s'il n'a pas pratiqué la musique, ses propos de l'*Art de dictier* sur cet art, qu'il place au pinacle des arts libéraux comme la « médecine » des sept arts révèlent sa culture. Mais mieux que Boèce il distingue de la musique « artificielle » (artistique et sujette à formation technique) cette musique « naturelle » qui n'est plus le simple chant vocal de Boèce mais la sensibilité innée à la musicalité du langage poétique et qui apparaît pour le lecteur comme un huitième art. Kenneth Varty est le premier dans son étude du traité à faire allusion à ce propos à Verlaine, avec raison, car le rapprochement n'est nullement abusif et Deschamps, au terme de son œuvre et de sa réflexion comprend comme un don esthétique cette faculté de percevoir et de rendre sensible la musique du langage « métrifié » comme il le dit.

### **L' Art de dictier...un art poétique**

« *Zum sagen und zum lesen bestimmte er seine Gedichte.* »

(Ernst Hoepffner, *Eustache Deschamps Leben und Werke*, Genève, Slatkine reprint, 1974, p.126)

Le 25 novembre 1392 est donc présenté l'*Art de Dictier*, art propre aux écrivains, poètes, « faiseurs » ou « rhétoriques » ainsi que Deschamps qualifiait Guillaume de Machaut défunt dans les ballades funèbres de 1377 au refrain identique: (Pleurez...) « *La mort Machaut le noble rhétorique* ». Son texte est didactique et il annonce dès le titre la façon de « faire chansons, balades, virelais et rondeaux ». On s'attendrait à un traité de versification qui aurait été le premier des Arts de seconde rhétorique (édités par Ernest Langlois<sup>5</sup> en 1902), traités datés des 15<sup>ème</sup> et 16<sup>ème</sup> siècles. C'est un traité en vérité, offrant des exemples de formes poétiques, tous issus de l'œuvre de Deschamps à l'exception de deux rondeaux de Machaut, révérence obligée pour celui qui fut son protecteur à Reims et peut-être comme dit plus haut son initiateur en poésie. Mais ce qui pouvait n'être qu'une application à la versification des nombreux artes dictandi qui depuis le XII<sup>ème</sup> siècle proposaient jusqu'à Gervais de Melkley des formulaires et modèles d'écrits consacrés, voire un « guide de lecture » comme l'écrit Clotilde Jobert-

<sup>5</sup> cf Langlois Ernest : *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, 1902, Genève, Slatkine reprint 1974

Le volume VII de l'édition de la SATF des Oeuvres de Deschamps est paru en 1891. Il contient *L'art de dictier* et Langlois ne l'a pas repris dans son ouvrage, malgré son projet initial, le texte n'étant plus inédit. Il considère lapidairement que Deschamps soumet la versification à la musique au contraire des rhétoriciens.

Dauphant dans une utile anthologie de l'œuvre de Deschamps (p. 18) se révèle plus complexe, plus proche déjà des arts poétiques qui apparaîtront au 16<sup>ème</sup> siècle avec Peletier du Mans, Ronsard et Du Bellay<sup>6</sup>. Dans son introduction théorique Deschamps parvient à cerner la spécificité de la poésie en alléguant la musique propre au langage, musique « naturelle » accessible pour ceux qui ont le don de la percevoir et ceux qui la font paraître, de façon innée puisqu'elle ne peut être ni apprise ni enseignée. Elle se distingue de la musique artistique, science propre aux musiciens qui à l'époque rivalisent de subtilités polyphoniques dans la lignée de Vitry et Machaut. Deschamps est conscient de son incompetence en ce domaine comme de celle de la plupart des poètes de sa génération mais son traité fait paradoxalement de lui l'initiateur conscient ou non de la lyrique poétique telle que nous l'entendons depuis le 19<sup>ème</sup> siècle et son *art de dictier* mérite bien la qualification de premier art poétique en français.

En 1392 Deschamps a plus de cinquante ans. Il est à l'apogée de sa carrière d'officier royal et de son œuvre versifiée. Il écrit son *art de dictier* « sur le commandement d'un[sien] tresgrand et especial seigneur et maistre » (QSH, VII, p. 292) pour lequel Ernst Hoepffner pensait à Charles VI. On peut estimer plutôt que Louis d'Orléans, son cadet, serait plus vraisemblable car si Deschamps est Bailli de Senlis depuis 1389, il est aussi en 1392 (date de la première crise du Roi) Maître d'Hôtel et Conseiller de Louis d'Orléans et sera en outre Maître des forêts de Champagne et de Brie. Son œuvre écrite est presque achevée et, à sa mort, en 1404 ou 1405, le recueil en sera fait et transmis à Raoul Tainguy pour transcription dans son atelier de scribes, constituant le manuscrit principal de l'œuvre du poète (manuscrit BN fr 840). Ce manuscrit (A) est la source des volumes de la SATF (Société des anciens textes français) composés par le Marquis Auguste Queux Saint-Hilaire, puis par son successeur, Gustave Raynaud. Seul un second manuscrit, plus modeste, le Bnaf 6221 apporte une seconde leçon pour l'*Art de dictier* et quelque 170 pièces rimées de Deschamps ainsi que de Chartier et Machaut pour quelques-unes.<sup>7</sup> Ce qui importe pour notre analyse est le constat que Deschamps puisse établir une sorte de bilan de son œuvre à ce moment de sa vie et faire porter sa réflexion sur son art.

Il est plus qu'anecdotique de noter le soin avec lequel Deschamps rappelle ses titres de noblesse. Même s'il n'est qu'écuyer, noble homme, il a le titre et la fonction d'huissier d'armes de Charles V dès 1375 et fut très tôt chevaucheur puis bailli de Valois. En 1383, il est nommé Chatelain de Fismes (garnison militaire) et si modeste qu'elle soit, sa noblesse est une distinction qui le place dans la proximité royale. En 1389 sa quittance pour

---

<sup>6</sup>Le terme d'art poétique n'apparaît qu'en 1541 dans la traduction par Peletier du Mans de l'*ars poetica* d'Horace. Ronsard fait un « Abrégé de l'art poétique » et Du Bellay dans la « Défense et Illustration... » exprime les vues de la Pléiade sur le poète enthousiaste.

<sup>7</sup>Ces mss. sont consultables en ligne sur le site de la BNF, Gallica, en accès libre.

les gages de Bailli de Senlis ajoute qu'il est Seigneur de Barbonval, terre de la proximité de Fismes qu'il a pu acquérir depuis peu, avant 1389. Dans la cour amoureuse de Charles VI, il figure à l'Armorial en son écu « parti de sable et d'argent, à l'aigle bicéphale l'un en l'autre » écu identique à celui, voisin, de Gilles Deschamps, son fils cadet qui porte en outre une coquille d'or sur l'aile dextre. Il tire manifestement fierté de cette appartenance aristocratique en un siècle qui connaît pourtant l'essor d'une bourgeoisie industrielle et intelligente et il ne manque pas, présentant les arts libéraux au début de son traité, de rappeler que les nobles seuls y avaient accès. Si modeste qu'elle soit sa noblesse est certaine. Écuyer, chevaucheur dès sa jeunesse, sa nomination comme chatelain de Fismes, poste militaire et garnison confiée à un noble homme en atteste. Mais il appartient aussi aux corps des juristes et des administrateurs (bailli de Valois, bailli de Senlis en fin de carrière), comme ces grands bourgeois responsables du royaume en cette féodalité déclinante. Son revenu ne dépend donc pas de ses écrits poétiques et sur ce point sa liberté reste entière. Il ne concourra jamais dans les concours (bourgeois) des Puy. Il faut cependant lui reconnaître une lucidité parfois amère quand ses poèmes soulignent le déclin des valeurs désormais caduques de l'aristocratie courtoise, des « *Armes, amours, dames, chevalerie* » thèmes obligés de la courtoisie du 12<sup>ème</sup> siècle et des romans de chevalerie dans cet incipit de la balade 123 sur la mort de Machaut. Cette tradition courtoise se perpétue assurément tout spécialement dans les *Puy bourgeois* mais elle est formelle, voire rituelle et les formes de son expression n'ont plus la rigueur de la chanson courtoise des troubadours ou des trouvères.

Est-ce parce qu'il s'adresse à son commanditaire de haut rang qu'il proclame la précellence de la noblesse? Ou bien est-ce le souci de marquer la distinction au sens exact que le sociologue Bourdieu a donné à ce terme) de celui qui peut manier ces arts avec brillant? Le statut du poète prend ici corps avec notre homme.

Les genres dérivés de la Chanson courtoise, thèmes et structures traditionnels, alimentaient depuis le 13<sup>ème</sup> siècle les concours des Puy avec ou le plus souvent sans mélodie et les nouveautés musicales du 14<sup>ème</sup> siècle, l'*Ars Nova*, qui rompent avec l'unité artistique de la chanson, texte et mélodie associés, accentuent après Machaut le divorce entre le texte des poèmes et leur éventuelle musique. Ni Froissart, ni Deschamps, ni Christine de Pisan ne sauront la musique et composeront des textes, parfois seulement mis en musique. C'est en quoi *l'Art de Dictier* est révélateur : il donne à la musique en analysant ses caractères fondamentaux une spécificité nouvelle et promeut la scansion poétique du langage. Dans le texte de Deschamps si l'introduction est de contenu théorique et de nature esthétique, la seconde partie est consacrée à la pratique de la versification, de la lettre à la rime, la strophe et le genre. Cette partie annonce à la manière de l'expert qu'il était,

sur des exemples issus de ses poèmes, ce que les Arts de Seconde Rhétorique développeront en matière de prescriptions formelles pour les rimes, les vers, les strophes et les genres versifiés. Elle est assurément un art, une technique en cette époque où les arts mécaniques enrichissent l'épistémologie scientifique. Cet art souffre d'une grande imprécision dans les formes (qu'on qualifie à tort de fixes) d'autant qu'il inaugure une liberté de composition fondée sur le jeu d'une rhétorique linguistique dégagée du souci de composition musicale qui lui imposait précisément une structure fixe. Les ballades, rondeaux, lais et virelais n'avaient en effet de fixes que leurs patrons musicaux (composés sur deux parties indépendantes mélodiquement dont l'ordre de succession déterminait le genre) comme l'ont noté les musicologues<sup>8</sup>. Nous avons au 14<sup>ème</sup> siècle finissant la confirmation de l'abandon des partitions musicales dans la poésie d'après Machaut. Les poètes font appel au besoin à des musiciens professionnels pour la mélodie (polyphonique) de leurs œuvres soumises alors à une stricte structure. Ainsi des Ballades sur la mort de Machaut (B.123 et 124) complétées d'une partie musicale par Andrieu et construites sur une forme identique.

L'*Art de Dictier* consacre la rupture entre la tradition lyrique de la chanson courtoise, encore respectée dans la première moitié du siècle, et la pratique ultérieure des poètes qui s'accordent souvent pour dire leurs vers sans musique. La poésie cependant dépend toujours des arts du trivium (grammaire, dialectique, rhétorique) elle est *ars dictandi* plutôt qu'art musical malgré ce que Dante écrivait dans « *De vulgari eloquentia* » à propos des chansons des poètes :

« profetur vel ab auctore vel ab alis quicumque sit sive cum sone modulatione profetur sive non » mais il pensait aux troubadours. (Cité par R. Dragonetti, p. 382)

Au milieu du 14<sup>ème</sup> siècle sont composées à Toulouse *las Leys d'amor* (c'est-à-dire les règles de poésie) pour les Troubadours du Gay Saber, consistoire fondé à Toulouse en 1323 (Guilhem Molinier *Las Leys d'amors*, édité par Joseph Anglade, Toulouse, Privat, 1919) qui maintiennent la tradition et fondent la poésie sur le trivium : « La sciença de rhetorica se fa en doas manieras de parlar, la una en proza, e l'autra en rima, pero li ensenhamen de rhetorica son comu a cascuna d'aquestas manieras. » livre 2, p. 13. On lit dans le *Thesaurus* de Brunet Latin, source largement utilisée depuis le début du siècle: « *La grant partison de tous parliers est en deus manières une qui est en prose et une autre qui est en risme. Mais li enseignement de rectorique sont commun d'ambesdeus.* » (p32). Ainsi toutes les formes et moyens d'écrire ou de parler selon certaines règles, la poésie

---

<sup>8</sup>Nigel Wilkins : The structure of Ballades, rondeaux and virelais in Froissart and Christine de Pisan, *French Studies*, 23, Oct. 1969, p. 337

ayant les siennes, relèvent de la rhétorique. Le texte confirme la qualification de « seconde rhétorique » pour la poésie qui se répand au 15<sup>ème</sup> siècle chez les grands Rhétoriciens. Deschamps connaît cette tradition comme tous ses semblables, même s'il ignore les *Leys d'Amor*. De la rhétorique comme art libéral il retient dans son traité sa forme première:

« science de parler droictement et a quatre parties en soy a ly ramenées, toutes appliquées a son non car tout bon rhétoricien doit parler et dire ce qu'il veult monstrier saignement,briefment,substancieusement et hardiement. » (QSH, VII, p. 267).

Il parle de « rhétoricien » pour un orateur ou un écrivain et réserve son commentaire sur la poésie (seconde rhétorique) dont il traite avec la musique dans le quadrivium alors qu'elle est « parole métrifiée » qui s'accompagne traditionnellement de mélodie.

C'est en quoi *l'Art de Dictier* est révélateur : il définit la musique en analysant son ambivalence, artistique « artificielle » et poétique « naturelle » et ajoute à ses caractères fondamentaux une spécificité nouvelle en promouvant pour les poèmes la musicalité poétique du langage.

Sur ce point l'originalité de Deschamps et de son traité le distingue par avance des écrits des rhétoriciens de la « seconde rhétorique ». Sa pratique, telle qu'elle apparaît dans les exemples qu'il prend, montre une sensibilité à la musicalité du langage dans les rimes et les mesures. Il est le premier, bien avant la Pléiade et bien avant Malherbe, à recommander une alternance de rimes féminines et masculines sans prétendre la théoriser<sup>9</sup>. Il est vrai que la culture de référence est classique et latine et que le vers français attend sa définition. On ne doit pas s'étonner des incertitudes de terminologie qui se lisent dans l'ouvrage de Deschamps, où « pied » et « syllabe » se confondent, où « vers » désigne la strophe ET le vers, même si « couple » est aussi d'usage, repris des « coblas » de la poésie chantée des troubadours. Les ballades, rondeaux, lais et virelais du temps de Deschamps n'avaient de fixes que leurs patrons musicaux comme l'ont noté les musicologues et il fallait formaliser le texte poétique quand au 14<sup>ème</sup> siècle finissant l'abandon des partitions musicales dans la poésie d'après Machaut se confirmait<sup>10</sup>. Les poètes ont fait appel au besoin à des musiciens professionnels pour la mélodie (polyphonique) de leurs œuvres soumises alors à une stricte structure alors que les troubadours composaient vers et chant.

---

<sup>9</sup>Voir notes 12 et 13

<sup>10</sup>cf Nigel Wilkins in bibliographie. Et Willi APPEL : *French secular Music of the late 14<sup>th</sup> Century*, Medieval Academy of America, Cambridge Massachussets, 1950.

APPEL Willi : *Rondeaux, Virelais and Ballades in french 14<sup>th</sup> Century Song*, Journal of the American Musicology Society, VII, 1955, p.121-130

« **En disant..**

L'*Art de Dictier* s'éloigne donc de la tradition lyrique de la chanson courtoise. Après 1350 la pratique des poètes (comme aussi celle de Machaut lui-même, pourtant musicien réputé) est déjà de dire leurs vers sans musique, comme on le constate lors des concours des Puys<sup>11</sup> auxquels Deschamps fait allusion en ces termes :

« Ceuls qui avoient et ont acoustumé de faire en ceste musique naturele serventois de Notre Dame, chançons royaulx, pastourelles, balades et rondeaulx, portoient chascun ce que fait avoit devant le Prince du puys, et le recordoit par musique naturele sanz voix et sanz donner son et pause aux dictez qui faiz en cuer, et ce recort estoit apellé « en disant », après qu'ilz avoient chanté leur chançon devant le Prince, pour ce que neant plus que l'en pourroit proferer le chant de musique sanz la bouche ouvrir, neant plus pourroit l'en proferer ceste sont. » (QSH, VII, p. 271 )

On est loin dès lors de la pratique des troubadours quand Ventadour affirmait composer: « Les moz el.son » ou des trouvères comme Gillion le Muisit qui « bien la lettre et le notte trueve » ainsi que citait Groeber dans ses « Grundrisse der romanischen Philologie » GRP,969) en soulignant la constance du grand chant courtois, mais cette pratique des puys confirme l'oralité des poèmes à cette époque. Par ailleurs Il est intéressant de signaler une autre pratique dont les *Leys d'Amors* (vers 1356) font mention, discrètement, celle d'une recommandation d'équilibre entre les rimes oxytoniques et paroxytoniques pour les genres qui doivent être mis en musique, recommandation que Deschamps reprend pour ses poèmes « de bouche » (dans ses propos sur la balade)<sup>12</sup>.

La poésie cependant dépend toujours des arts du trivium (grammaire, dialectique, rhétorique) elle est ars dictandi plutôt qu'art musical comme l'annonce Deschamps. La conjonction poésie et musique devient exceptionnelle pour Deschamps, Froissart et tous les successeurs de Machaut, après 1350 « no major Poet was able to exploit the double Art owing surely to the mounting Complexity and Sophistication of musical Composition. » (cf. N. Wilkins p. 339). L'*Art de Dictier* consacre cette rupture d'une façon originale qui interdit de le considérer comme un prototype des Arts de seconde Rhétorique. Il inaugure en effet un art poétique nouveau. C'est la réalité de son époque qui explique cette innovation. Deschamps comme Froissart « n'attend plus de la musique proprement dite qu'un accompagnement hypothétique et au fond secondaire. L'intention du poète est entièrement accomplie par le texte. » (D. Poirion, *Le Poète et le Prince*,

---

<sup>11</sup>Il ne semble pas que Deschamps ait fréquenté les Puys, comme l'a fait Froissart. Des plus anciens : Arras, Tournai, Valenciennes, aux plus tardifs : Lille, Amiens, Bethune, etc., il n'en fait nulle mention.

<sup>12</sup>cf. Jacques Kooijman, Rimes féminines et alternance, le legs d'Eustache Deschamps, in *Mélanges H.Naïs*, Presses de l'Université de Nancy, 1986.

p.217). C'est le commentaire du genre de la ballade qui confirme cette rupture et annonce les intuitions de l'auteur sur la musicalité propre du langage poétique.

Dès qu'il présente « la façon des balades », Deschamps le fait sur ses propres ballades : B 814 « Je hez mes jours et ma vie dolente »

B 121 « *De touz les biens temporelz de ce monde* »

B 132 « *Vous qui avez pour passer vostre vie* » (QSH, T. VII, p. 274-275)

cette troisième ballade est commentée comme suit :

« Exemple de balade de dix vers de X et XI syllabes. Et se doit on tousjours garder en faisant balade, qui puet, que les vers ne soient pas de mesmes piez, mais doivent estre de IX ou de X, de VII ou de VIII ou de IX, selon ce quil plaist au faiseur, sans les faire touz egaulx, car la balade n'en est pas si plaisant ne de si bonne façon. » (ibid. p. 276).

Cette discrète recommandation d'alternance entre vers à finale féminine (paroxytonique) et vers à finale (à rime) sonore ou masculine n'a rien d'une règle et est laissée à l'appréciation du faiseur. Elle rappelle la lente évolution de la langue et atteste d'un symptôme à la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle. Ce n'est qu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle que cesse d'être prononcé l'-e final devant consonne ou à la pause<sup>13</sup>. La distinction entre rime féminine et masculine subsiste, assez artificiellement puisque l'œil seul est concerné bien que ces syllabes soient toujours comptées et notées dans la mélodie pour la chanson populaire comme pour le chant artistique. Le français méridional, aujourd'hui encore, prononce en - e sourd l'- e muet. La prise en compte métrique de ces syllabes atones, spécialement à la rime, a fait problème dès leur amuïssement, et c'est aux 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> siècles qu'on voit se fixer la règle de l'alternance des rimes dont Malherbe fera une contrainte. En 1500 Octavien de Saint-Gelais appliquait déjà une alternance régulière dans sa traduction des *Epîtres* d'Ovide en rimes plates. Jean Bouchet le fait aussi pour les rimes croisées et il en recommande la pratique comme le feront Du Bellay et Ronsard ( cf. W.T. Elwert, *Traité de versification française*, §120).

Auparavant l'-e final n'est pas muet mais presque atone et il fait syllabe en ancien français. C'est le début d'effacement qui l'affecte au 16<sup>ème</sup> siècle qui a fait naître les règles d'élision et assuré concurremment son maintien conservateur à des fins stylistiques en poésie. L'-e est prononcé en ancien français et la mélodie des pièces lyriques en tient compte. Mais les embarras des commentaires techniques (et Deschamps en est le premier témoin) apportent la preuve d'une prise de conscience de la prononciation dans l'écriture poétique. Il ne faut pas s'étonner de l'imprécision de ces

<sup>13</sup>voir H.STEN:Manuel de phonétique française, Copenhague 1956, cité par W.T.ELWERT : *Traité de versification française*, Paris, Klincksieck, 1965, p.43

commentaires, car dès 1350 comme on l'a dit, le divorce est consommé entre les poètes et les musiciens et le genre préféré de Deschamps, la ballade, n'est plus assimilable à la *canso* de ses origines et se prolonge souvent d'un envoi dont notre auteur vante la nouveauté dans son septième exemple : « Chascuns se plaint, chascuns ordonne » B. 999 (QSH T. VII, p. 278), sans savoir que la mélodie régulière de la ballade s'en trouverait perturbée<sup>14</sup> puisque cet envoi ne peut être chanté que sur la mélodie finale (ex-cauda de la chanson courtoise) de la strophe. Il n'y a plus de véritable conjonction entre texte et mélodie et Deschamps ne traite que des sons et des rythmes du seul « dictié », le vers poétique, se préoccupant des mètres syllabiques comme on le voit.

Pour revenir à l'évocation liminaire des arts libéraux et à la théorie poétique de l'auteur, on constate qu'Eustache insiste d'abord sur la réservation de cet accès au savoir pour les nobles (dont il est) même s'il précise d'un « anciennement » que « nul n'osoit aprendre les sept ars libéraux s'il n'estoit noble » (tome VII, p. 266)<sup>15</sup>. Il cite ces savoirs dans l'ordre devenu classique depuis Boèce qui place la musique après l'arithmétique dans le quadrivium, avant l'astronomie. Quand il détaille ensuite l'utilité de ces savoirs, les exemples qu'il donne des différentes expertises d'artisans font clairement penser aux arts mécaniques (lorsqu'il évoque à propos de géométrie et d'arithmétique puis d'astronomie qui les arpenteurs, l'agriculture et les saisons, qui le comput ou la divination quasi-thérapeutique). La musique dans son texte apparaît en dernier lieu non plus comme fille soumise de l'arithmétique, liée depuis Pythagore à la transcendance et à l'harmonie céleste dans une métaphysique du Nombre, théorie à laquelle Boèce restait fidèle, mais comme une discipline autonome. Deschamps reste dans le ton du traité pratique mais son objet est de définir la poésie dans ses liens avec la musique et c'est la raison de cette considération nouvelle de la musique et de l'introduction de la poésie dans le quadrivium avec la musique.

C'est pourquoi, il distingue deux types de musiques dans le folio 395 du ms.BN 840 (tome VII, p. 269), l'une toute d'art sonore, la musique artificielle (la musique artistique) qui suppose une mise en œuvre par art et qui couvre la composition, l'exécution musicale et la facture d'instruments, l'autre, qu'il appelle naturelle. Dragonetti a pensé que Deschamps a pu emprunter à Boèce ces distinctions qui s'appuient sur la consonance que la présence du « même » ou « nombre » renvoie à l'harmonie fondamentale du

---

<sup>14</sup> L'envoi, de forme abaR reprend une partie du **frons** de la strophe, donc un motif musical tronqué, puis répète le refrain. C'est une aberration musicale, (ou un tour de force) si la ballade est mise en musique. Mais il faut dire que les envois seront plus souvent conçus comme des reprises partielles de la **cauda**. Voir WILKINS, *The Post-Machaut Generation of Poet Musicians*, p. 71: « There is no place for the envoi in the basic musical structure » (of the ballade).

<sup>15</sup> les extraits cités, issus du folio 395 du ms.840, se trouvent au tome VII de l'édition SATF (QSH), à laquelle nous renvoyons.

monde que le poète, divinement inspiré exprime par son langage rythmé. Mais il est vrai qu'on voit mal pourquoi la musique artistique serait moins efficace que la voix pour ouvrir à la contemplation de cette harmonie transcendante d'autant plus que Boèce à propos de la musique « vocale » pense au chant (vraisemblablement liturgique) et non aux poésies profanes. C'est pourtant à la musique « artificielle » (i.e. artistique) que Deschamps donne dans son introduction à ce débat critique la faculté d'une « *medicine* » des sept arts, capable de délasser et de divertir par sons de voix et d'instruments les pratiquants des autres arts lorsque la fatigue les accable. Cette faculté est constante dans les jugements sur la musique et elle est, selon Boèce, remarque Dragonetti, la source du plaisir musical et la voie de l'harmonie rythmique fondamentale. On a allégué les vers du *Prologue* de Machaut, évoqué précédemment, qui est déjà un art de composer où le nonchaloir, le loisir et le déduit sont invoqués :

« Et musique est une science  
Qui veut qu'on rie et chante et danse.  
Cure n'a de merancolie  
Ne d'homme qui merancolie  
A chose qui ne puet valoir,  
Ains met tels gens en nonchaloir.  
Partout ou elle est joie y porte;»

(v.85-91, Oeuvres de Machaut, SATF éd. Hoepffner, tome II).

De cette musique « artificielle » Deschamps précise qu'elle peut être enseignée et pratiquée avec succès par le chant, la composition ou même la fabrication des cloches ou des instruments à cordes ou à vent (QSH, VII, p. 270). Cela réduit la musique à une technique et dit trop peu de ses qualités artistiques. Les arcanes de l'*ars nova* et ses polyphonies plus complexes qu'auparavant apportent la preuve contraire et privilégient (avec l'isorythmie en particulier) l'harmonie artistique qu'atteint le musicien de talent.

Quant à la musique naturelle (QSH, VII, p. 270-272) elle a deux spécificités : elle ne peut être enseignée à personne et ses auteurs la possèdent « naturellement » (ibid., p. 270). Le poète doit donc avoir ce sentiment inné de la musicalité propre au langage (« *son propre courage s'y applique* ») et plus loin dans son texte (ibid., p. 272) Deschamps revient sur cette condition d'élection du poète « *qui se met naturelement à ce faire, ce que nul, tant fu saiges le maistre ne le disciple, ne sauroit apprendre se de son propre et naturel mouvement ne se faisoit* ». Ce qui apparaît d'évidence dans ce texte c'est la conception du poète que la Brigade de Ronsard (la Pléiade) et plus tard les théoriciens de la lyrique moderne ont distinguée, ce que Charles d'Orléans, Villon, Ronsard et ses pairs, Racine, La Fontaine et tant d'autres jusqu'à Valéry ont mis en pratique de façon lumineuse : une

poésie musicale « *de bouche* » dans laquelle les intentions, les contenus, la forme et l'élocution soient dans cette harmonie qui fait parler d'alchimie du langage poétique par ses exégètes. Elle confirme la revendication d'une personnalisation du poète comme individu d'exception, ce qui apparaît dans les citations qu'ils feront désormais de leur nom.

La seconde spécificité des poèmes de cette musique naturelle est « *qu'ils se lisent de bouche et profèrent par voix non pas chantable tant que les douces paroles ainsi faictes et recordées par voix plaisent aux « écoutans qui les oyent.* » (ibid., p. 271) Ce disant Eustache parle en expert et sait que la séduction du poème est dans son élocution : « *Les diz des chançons se puent soventes fois recorder en plusieurs lieux ou ils sont volontiers oys où le chant de la musique artificiele n'aroit pas toujours lieu comme entre seigneurs et dames estant à leur privé et secrètement; ou la musique naturele se puet dire et recorder par un seul de bouche ou lire aucuns livre de ces choses plaisans devant un malade et autres cas semblables ou le chant musicans n'aroit point lieu pour la hauteur d'icellui et la triplicité des voix pour les teneurs et contreteneurs nécessaires à ycellui chant proférer par deux ou trois personnes pour la perfection dudit chant.* » (ibid., p. 272) Ce passage ajoute une précision dans les circonstances de l'élocution lyrique qui laisse penser que les poèmes (comme c'était souvent le cas pour les chansons des trouvères et des troubadours, *a fortiori* pour les anciennes chansons de toile ou d'histoire) étaient repris (au moins pour le cantus sinon pour la polyphonie) selon les circonstances par d'autres que leur créateur, tels ces « seigneurs estans a leur privé » comme le dit Deschamps. Le fait est banal et se retrouve de nos jours pour les chansons populaires ou celles des chanteurs compositeurs, auteurs ou non, mais il met l'accent sur l'élocution d'un poème dit et non plus chanté, donc sur la musicalité de ses vers. Il fait comprendre l'insistance de Deschamps sur la nécessité d'« avoir » la musique naturelle (de façon innée), le sens du rythme, comme on dit à tort, pour servir le poème. Il apporte surtout un éclairage inattendu sur la réception des œuvres poétiques : les poèmes pouvaient être repris, récités par leurs auditeurs ou lecteurs et cela fait comprendre l'apparition de recueils ,de florilèges, précisément en cette fin du siècle et aux siècles suivants. On doit ajouter que Deschamps est conscient de l'importance à ce sujet du sentiment poétique dans la restitution du poème, par son auteur ou par un de ses lecteurs, de la nécessité d'« avoir » comme il l'écrit, le sens de la « musique naturelle » pour en donner tout l'effet. Il faut y voir la différence avec l'interprétation musicale, tout entière soumise à des règles établies alors que l'interprétation du poème par un lecteur ou récitant autre que l'auteur n'atteint son effet sensible que si ces interprètes ont eux aussi « naturellement » le sentiment de la musicalité des paroles métrifiées par le poète et peuvent les dire en choisissant le tempo, la hauteur, les pauses, qui leur paraissent les mieux appropriés. On voit bien toute la nouveauté de

ces réflexions de Deschamps sur la création lyrique qui associe une réception à la création du poète.

### **Composer le poème...**

Chercher la source du lyrisme d'un poème conduit à analyser les étapes de la composition poétique : **une intention** d'expression y préside même si le souci d'expression n'est pas absent de la démarche. Cette expression de la personnalité de l'auteur dans ses jugements, ses affects, son environnement, ses expériences, peut faire parler de lyrisme comme le remarque finement K. Becker au sujet de Deschamps témoin de son époque, pitre au besoin, rimeur expert, capable de rire de tout comme de lui-même. Mais c'est de poésie personnelle qu'il faut parler « entre poésie et pragmatisme » comme le dit le sous-titre de son « Lyrisme d'Eustache Deschamps » (cf. Bibliographie) qui, dans une introduction, souligne à raison la montée de l'individualisme dans cette société du Moyen Âge finissant, bien avant la Renaissance (p.35). Sans doute faut-il encore parler du lyrisme courtois que perpétuent ses modèles anciens et ses schèmes et formes traditionnels : il a eu, il a encore, des élans musicaux séduisants, mais au temps de Charles VI rien encore des « monuments » poétiques futurs n'est vraiment discernable, et particulièrement dans les quelque 1500 pièces composées par Deschamps on cherche en vain la musique naturelle qu'il a su définir.

Ian Laurie (cf. bibliographie) a rappelé, dès 1964, (op.cit. p. 561) que l'œuvre du poète n'offre que peu de réussite dans la musicalité du langage, alors qu'il accorde à Deschamps une réussite de « faiseur » qui le classe en précurseur des rhétoriciens. Mais c'est oublier que tous les thèmes (et non plus seulement les thèmes courtois) que la personnalité originale d'un auteur choisit deviennent poétiques, lyriques au sens plein comme la critique moderne l'a mis en lumière . De son lyrisme on ne vante que l'expression de ses constats, de ses tourments au besoin, de ses propos sur le siècle qu'il a vécu, sans plus. Encore faut-il noter cependant le rôle du « sentement » dans la composition, un sentiment, une conscience, une sensibilité qui relèvent précisément du lyrisme et que les lecteurs devront eux-mêmes éprouver.

En matière de **contenu** des poésies il affirme en particulier que nulle restriction n'est admise, le « sentement » du poète, c'est-à-dire son jugement, ses sentiments, son for intérieur, est la seule loi :

*« et ja soit ce que ceste musique naturele se fasse de volenté amoureuse a la louange des dames et en autres manières selon les matières et sentement de ceulx qui en ceste musique s'appliquent [...] toutesvoiz est appellée musique ceste science naturele pour ce que les diz et chançons par eulx faicts ou les livres métrifiés se lisent de bouche et profèrent par voix non pas chantable tant que les douces paroles*

*ainsi faites et recordées par voix plaisent aux écoutans qui les oyent.* » (QSH, VII, p. 270-271).

Ce « sentement » était déjà la règle pour Machaut (voir *Remède de Fortune*, avant 1342, v. 412-413 :

« Car qui de sentement ne fait  
Son œuvre et son chant contrefait. » (E. Hoepffner, SATF, vol II, 1911)

De Machaut, Deschamps a peut-être hérité la proclamation de l'élection du poète qu'affirme le *Prologue* au vers 4 comme on l'a noté plus haut, mais de son expérience propre il fait de l'expression poétique quelles que soient ses formes le support lyrique d'une personnalité.

Le poète choisit donc ses sujets, même si certains sont traditionnels et se traitent sous des formes attendues. Le « sentement » du poète reste la règle et il choisit les formes qui l'expriment.

En matière de **genres**, avant que les Rhétoriciens raffinent sur le corset des règles au 15<sup>ème</sup> siècle, le 14<sup>ème</sup> consacre (et Deschamps l'illustre) la Ballade, ample et argumentée, dont l'origine (dans la strophe de la Canso, à frons et cauda strictement entés sur le même patron musical avec finale ouverte pour le frons et finale fermée pour la cauda) est bien oubliée. Son refrain, vers final de ses trois strophes sert de maxime conductrice aux ballades morales ou historiques et, pourvue d'un envoi, elle se rapproche du chant royal et rend encore plus incertain tout accompagnement musical. Sur les différents genres que Deschamps présente dans son *Traité*, avec des exemples, on ne peut, on l'a dit, parler de formes fixes. Lui-même a fait évoluer le genre de la ballade et s'il recommande de pratiquer une alternance (de dix et de onze syllabes par exemple) quand on le peut, il ne systématise nullement. Les Rhétoriciens au siècle suivant multiplieront les variantes, de rimes et de strophes, jusqu'à satiété<sup>16</sup>. Seuls les patrons musicaux basiques de ces genres étaient fixes comme l'était le patron de la Canso et ce que Deschamps et ses pairs et successeurs composeront s'affranchit de ces contraintes, ignorants qu'ils étaient de la musique proprement dite, devenue en outre d'une complexité mélodique (teneur ou cantus, contreteneur et triplum) incompatible avec leurs textes. Une grande liberté était donc possible sous le corset apparent des structures et le rythme seul du poème s'impose : « Cette définition purement formelle des genres courtois est le résultat immédiat de la séparation de la poésie d'avec l'accompagnement musical. Désormais, ce sont le rythme et la rime, la structure métrique et strophique, bref la musicalité, qui garantissent l'unité esthétique du poème. » (Karin Becker, *Le Lyrisme...*, p. 11).

---

<sup>16</sup>Pour mémoire on rappelle le mépris de Du Bellay et des poètes de la Pléiade pour les « épicerie » des Rhétoriciens.

**la voix lyrique :**

Il faut aller plus loin pour analyser l'intuition de Deschamps sur la musique naturelle car le rythme et la rime ne sont qu'éléments d'un tout dans la dernière étape d'une analyse de la poésie lyrique, celle de l'élocution, du « mouvement » dont le rythme n'est que la forme. Verlaine, qui n'a pas théorisé, a fait par l'exemple son « Art poétique » :

« De la musique encore et toujours.  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours. »  
(Jadis et naguère, 1884)

et il interdisait avec humour qu'on déposât de la musique (artistique) sur ses vers. Mais il n'est pas aisé de théoriser la musicalité poétique qui résulte de la mise en harmonie des divers éléments de la création du poème. Pour illustrer l'intuition de Deschamps, il faut citer Paul Valéry :

« Je crois que le véritable principe poétique est à rechercher dans la voix et dans l'union singulière, exceptionnelle, difficile à prolonger, de la voix avec la pensée même. » (Cahiers VII, 71, 1918).

Deschamps parlait d' «une musique de bouche en proférant paroles métrifiées » (QSH,T. VII, p. 270) et Valéry reprend « *Le poème n'a pas de sens sans sa voix.* » (Cahiers CXXVI,807, 1943).

En 1937, dès sa première leçon au Collège de France à la chaire qu'il a vouée à la Poétique il présente les conclusions de ses longues réflexions et de son expérience poétique :

« Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture...Mais parmi toutes ces possibilités il en est une, et une seule, qui place enfin le texte dans les conditions où il prend force et forme d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continue entre **la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir.** Et cette voix doit être telle qu'elle s'impose et qu'elle excite l'état affectif dont le texte soit l'unique expression verbale. Ôtez la voix, et la voix qu'il faut, tout devient arbitraire. Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres [...]. C'est l'exécution du poème qui est le poème. En dehors d'elle ce sont des fabrications inexplicables que ces suites de paroles curieusement rassemblées.

Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fait naître elles-mêmes. »

(Valéry, *Œuvres*, Pléiade II, Paris, Gallimard, 1957, p.1349-1350).

Après une si exigeante mise au point on comprend mieux pourquoi les vers des Grands Rhétoriciens sentent l'huile. Deschamps y échappe par sa poésie personnelle et pragmatique mais ce qu'il a défini comme musique naturelle lui est resté apparemment peu accessible. C'est Charles d'Orléans, puis François Villon, qui montreront qu'ils «ont» la musique naturelle et leurs lecteurs, s'ils ont la voix juste, sentiront et feront connaître, au besoin sur un tempo choisi par eux, le vrai lyrisme.

On parle de «vers donné» pour tel vers musical et parlant. Mais c'est toujours le fruit de l'harmonie de ses composantes, des choix de son auteur, de son travail, et d'une exécution par la voix qui éveille:

« Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons »  
(Paul Valéry, *La Dormeuse*, Charmes, 1922)

### **Le bel art de la poésie :**

Outre son intuition créatrice de lyrisme, Deschamps ajoute dans ce petit traité une transgression de la tradition des Arts. Si le trivium est toujours par le langage à l'origine de tout écrit (dictier), la musique, fille d'arithmétique se libère dans le quadrivium quand elle est « naturelle ». Le moyen âge spécifiait comme « mécaniques » (techniques) les arts de la sculpture, de l'architecture, de la peinture, et tous les arts que des artisans pratiquent, la géométrie, l'arithmétique, la musique, voire l'astronomie présidant à leurs œuvres même s'ils n'ont pas eu accès aux enseignements des arts libéraux. On constate que *l'Art de Dictier* cite aussi bien les arpenteurs que les fondeurs de cloches, les architectes que les facteurs d'instruments. La poésie se trouve donc distinguée mais on remarquera que tous les arts de l'imitation de la belle nature et du plaisir esthétique ne sont pas encore considérés hors des arts libéraux. Même si la Renaissance et le Grand Siècle ont promu la danse, la musique profane et les œuvres d'art, on ne théorise **les Beaux-arts** que dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* quand D'Alembert fait la liste des Beaux-arts, peinture, sculpture, architecture, poésie et musique en reprenant de Charles Batteux (*Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746) cette même liste que Kant adoptera (les Beaux-arts et leurs moyens d'expression dans *Critique de la faculté de juger*, éd. Gallimard, Pléiade 2, 1985) ainsi qu' Hegel, dans le même ordre, pour son Cours d'esthétique, en 1818.

Cette rapide évocation dans nos conclusions ne vise qu'à attribuer à Deschamps le mérite d'avoir inauguré cette réflexion dans l'ordre de l'esthétique au terme d'un siècle aussi pragmatique que le 14<sup>ème</sup> siècle. Avec lui, dans *l'Art de dictier*, la poésie lyrique, sans peut-être qu'il s'en doutât, prenait son envol en se libérant de son corset convenu de mètres et de formes par la grâce sonore d'une musique du langage dont le poète et ses lecteurs avaient la clé.

**Bibliography:****Editions:**

Œuvres de Deschamps :

**Auguste, Henry, Edouard Marquis de Queux de Saint-Hilaire (vol.1à 6) et Gaston Raynaud,** *Oeuvres complètes d'Eustache Deschamps* éditées d'après le ms. Bnfr 840 par (vol.7à 11), SATF, 11 volumes, Paris, Firmin Didot,1878-1903.(QSH) Réédition anastatique , Johnson Reprint, New York, 1966.

Edition originale consultable en ligne sur le site de la BNF Gallica où les mss. BnF.840 et BNnaf.6221 le sont aussi.

**Englebert, Annick** :édition en ligne d'après QSH et le ms. Fr 840 :Les œuvres sont classées par genres. Ouvrage indispensable et de grande qualité scientifique.

[homepages.ulb.ac.be/~anengleb/enseignement/poetique\\_et\\_poesie\\_medievales.htm](http://homepages.ulb.ac.be/~anengleb/enseignement/poetique_et_poesie_medievales.htm)

Œuvres de Guillaume de Machaut

Œuvres complètes publiées par Ernst Hoepffner, SATF,Paris,Champion, 1908-1921, 3 volumes consultables en ligne sur BNF Gallica , le *Prologue* (du Dit du Vergier)est au tome I, le *Remede de Fortune* au tome II.

**Raynaud G.,** *L'Art de Dictier* (abrégé AD) in QSH vol.7 pièce n° 1396, p 266-292 d'après le ms 840 et les variantes du ms. 6221.

**Englebert, Annick** l'édite sur son site(voir ci-dessus) avec les autres traités (de seconde rhétorique, édités en 1902 par Langlois.) Il figure aussi dans les « œuvres de Deschamps » à l'index -Pièces en prose- in -Theories et pratiques poétiques

**Jobert-Dauphant, Clotilde** in *Eustache Deschamps Anthologie*, Le Livre de Poche,Lettres gothiques,2014,p.582-635:texte accompagné d'une traduction en regard. La belle langue du moyen français pouvait s'en passer au bénéfice de quelques notes marginales et accroître le nombre des pièces choisies. Ouvrage dense et utile.

**Kosta-Thefaine Jean-François,** *L'art de dictier*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2010.

**Sinnreich-Levi, Deborah,** *L'Art de dictier avec introduction et traduction anglaise*, East Lansing, Colleagues Press, 1994.

Ces éditions suivent le ms Bnfr 840 et les variantes utiles du ms Bn6221nafr(nouvelles acquisitions françaises)qui contient, outre l'AD, 171 poèmes dont 78 de Deschamps. De ce ms6221 une édition critique de l'AD avait été remise à Pierre Le Gentil avant sa mort en 1986 et est restée non publiée. Les analyses qu'elle contenait nourrissent le présent travail.

**Etudes:**

Sur l'œuvre de Deschamps, Il faut s'appuyer sur :

**Becker, Karin,** *Eustache Deschamps: l'état actuel de la recherche*, Orléans, Paradigmes, 1996.

Et trois études décisives :

- Becker, Karin**, *Le lyrisme d'Eustache Deschamps, entre poésie et pragmatisme*, Garnier, Paris, 2012.
- Hoepffner, Ernst**, *Eustache Deschamps Leben und Werke*, Strasbourg, Trübner, 1904  
Dissertation (doctorat) toujours actuel, reprint Slatkine, Genève, 1974.
- Poirion, Daniel**, *Le poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Paris, PUF 1965. Reprint, Slatkine, Genève, 1978.

**Sur l'Art de Dictier :**

- Becker, Karin**, *Présentation littéraire d'Eustache Deschamps* in *Eustache Deschamps en son temps*, édité sous la direction de J.P. Boudet et H. Millet, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 21-34.
- Dulong, Gilles**, *Les ballades polyphoniques à la fin du moyen âge. De l'union entre musique artificielle et musique naturelle*, Thèse de Musicologie, Tours, 2000
- Dragonetti, Roger**, « *La poésie...cette musique naturelle* » *Essai d'exégèse d'un passage de l'Art de dictier d'Eustache Deschamps*, in *Mélanges Guiette*, H. Pirenne, Anvers, 1961, p. 49-64.
- Grandemange, Thierry**, *Musique naturelle et musique artificielle sous le règne de Charles VI. Essai de construction d'un modèle prosodique*. Colloque d'Amiens, CEM, Amiens, 1998.
- Huot, Sylvia**, *Lyric Poetics and the Art of Compilatio in the Fourteenth Century*, Princeton, 1982.
- Douglas, Kelly**, *Medieval Imagination, Rhetoric and Poetry in courtly Love*, Madison, UW Press, 1978.
- Kooijman, Jacques**, *Variations sur le rondeau dans l'œuvre d'Eustache Deschamps*, in *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, Colloque d'Amiens 1980, Paris, Champion, 1980, p. 295-304.
- Kooijman, Jacques**, *Rimes féminines et alternance : le legs d'Eustache Deschamps*, in *Mélanges H. Nais*, PU Nancy, 1986.
- Laurie, Ian S.**, *Deschamps and the Lyric as natural music*, *Modern Language Review* 59, 1964, p. 561-579
- Mülethaler, Jean-Claude**, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre moyen âge et modernité*, Paris, Garnier, 2010.
- Olson, Glending**, *Deschamps' Art de Dictier and Chaucer's literary Environment*, *Speculum* 48, 1973, p. 714.
- Sinnreich-Levi, Deborah**, *Eustache Deschamps l'Art de Dictier*, Ph.D.(doctorat), C.U.N.Y. 1986.
- Varty, Kenneth**, "Deschamps' Art de Dictier", in *French Studies*, 19, 1965, p. 164-168,
- Varty, Kenneth**, *One hundred Ballades, rondeaux and virelais, an Anthology*, Leicester, 1965.
- Wilkins, Nigel**, *The Structure of Ballade, Rondeau and Virelai in Froissart and in Christine de Pisan*, *French Studies*, 13, 1969, p. 337, *The post- Machaut Generation of Poet Musicians*, *Nottingham Mediaeval Studies*, 11, 12, 1968.

**Sur les rythmes poétiques :**

**Benveniste, Emile**, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 1, Paris, Gallimard, 1956, p 327-335

**Bourassa, Lucie**, *La forme du mouvement*, Rythmos, 1er janvier 2011 (en ligne : [ruthmos.eu/spip.php?article 234](http://ruthmos.eu/spip.php?article 234))

**Dragonetti, Roger**, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960

**Fraisse, Paul**, *Les structures rythmiques*, PU Louvain, 1956.

**Valery, Paul**, *Première leçon au Collège de France*, Chaire de Poétique, 10 décembre 1937 in « *Œuvres* » Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, Paris, Gallimard, 1957 p. 1349, Écu d'Eustache Deschamps, écuyer, huissier d'armes, Bailli de Senlis, Seigneur de Barbonval.

