

**La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie,
contexte**

Christelle Chaillou

► **To cite this version:**

Christelle Chaillou. La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte. 2008. <hal-00363416v1>

HAL Id: hal-00363416

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00363416v1>

Submitted on 23 Feb 2009 (v1), last revised 12 Mar 2009 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christelle Chaillou

La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte

Contexte

En Occident, les troubadours ont été les premiers représentants de la *fin'amor* ou amour courtois et leurs chansons les premières traces écrites d'une tradition musicale employant une langue romane. La tradition troubadouresque couvre deux siècles de production. Les chansons de Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1126) sont les premières qui ont été écrites, c'est pour cette raison qu'il est communément admis comme le premier des troubadours. Le déclin de ce courant est amorcé dès le début du XIII^e siècle avec la croisade albigeoise (1209). Les cours du nord se rapprochent du roi de France et la division de celles du sud accélère l'unification du royaume. Après la croisade albigeoise, les troubadours sont de plus en plus nombreux à s'exiler dans les cours du nord de l'Italie et de Catalogne où ils reçoivent un accueil très favorable. Guiraut Riquier est considéré comme le dernier des troubadours (...1230-1292...), soulignant ainsi la fin d'une tradition poétique occitane et le début de l'âge d'or de l'Italie et de la Catalogne qui se sont faites héritières du savoir et du savoir-faire des troubadours¹.

Les limites géographiques du monde des troubadours sont à mettre en parallèle avec la délimitation de l'espace linguistique occitan. Le domaine des troubadours s'étend également en Catalogne et au nord de l'Italie où la langue de composition était l'occitan. Les chansons de Guillaume IX représentent les premières sources musicales écrites utilisant une langue autre que le latin. Ce phénomène est significatif d'une langue dont la maturité est telle qu'elle peut rivaliser avec le latin dans une utilisation artistique. L'art des troubadours porte donc une revendication identitaire et culturelle et on comprend aisément pourquoi le roi de France a voulu entériner cette tradition.

Deux principales théories peuvent être évoquées pour expliquer l'apparition des troubadours en Occitanie : l'influence arabe et la réforme du mariage. Au siècle précédent

¹Dante Alighieri fut un fervent admirateur de la poésie des troubadours qu'il considérait comme la plus subtile. Il leur consacra un traité : *De vulgari eloquentia*.

l'apparition des premiers troubadours, l'Eglise réforme le mariage pour réinstaurer des valeurs morales et son autorité. Le mariage devient un pacte social protégeant les biens et les pouvoirs et dénué de sentiments amoureux². Pour continuer à aimer, la noblesse du sud de la France réinvente l'amour sous la forme de la *fin'amor* ou amour courtois. L'influence arabe est également attestée et Guillaume IX avait notamment dans sa cour des conteurs et des chanteurs arabes. La *fin'amor* présente des points communs avec la poésie d'al-Andalus comme le *joy*, le chagrin d'amour, le secret gardé par le seigneur ou la courtoisie³. Cependant, la soumission féodo-vassalique envers la dame aimée est un trait caractéristique de la poésie troubadouresque⁴.

Fin'amor, trobar et oralité

L'amour courtois existe obligatoirement dans l'adultère et, contrairement au pacte marital, les amants se choisissent. Pour déjouer le mécontentement de l'Eglise, l'amour corporel est sublimé pour laisser place, pour les plus habiles, à un amour cérébral. La femme doit toujours être plus fortunée que l'amant afin d'éviter les rumeurs d'intérêts autre que les sentiments amoureux. L'amour courtois fait appel à la notion de *joy* que René Nelli définit comme « la joie de désirer » et « le plaisir d'être amoureux »⁵. Le troubadour doit être dévoué corps et âme à sa dame qui peut lui demander d'accomplir tout ce qu'elle demande. La soumission de l'amant envers la dame se rapproche de celle du vassal envers son seigneur et le vocabulaire courtois emprunte parfois celui de la féodalité. Ainsi, la haute société instaure un rapport fictif entre la dame, l'amant (le chevalier-poète) et le mari. A travers ce trio, le troubadour, représentant l'amant, voue la dame pour avoir peut-être la chance qu'elle lui accorde son amour. Cette passion amoureuse qui anime le troubadour va lui permettre de se surpasser. Elle peut constituer la *razo*, soit la « matière » de ses chansons et conditionne la subtilité de son art. Celui qui n'aime pas ne peut pas chanter l'amour.

Troubadour vient du verbe occitan *trobar*. Le troubadour est celui qui « trouve » avec une grande habileté car il est capable de mêler judicieusement mot et son dans sa chanson. Une des conditions essentielles pour être considéré comme un troubadour est d'employer la langue d'oc. Ainsi, les troubadours se distinguent des trouvères qui composent en langue d'oïl et qui surviennent environ soixante-dix ans après les premiers troubadours. Le courant troubadouresque s'étendit également en Allemagne, avec les *Minnesänger* et dans le domaine galégo-portugais avec les *trovadores*. Contrairement aux idées reçues, ce ne sont pas des saltimbanques mais des érudits qui maîtrisent l'art du discours. Ils sont issus généralement de la noblesse⁶, de la bourgeoisie, du clergé⁷ ou de la

² Voir George Duby, *Mâle Moyen Âge, De l'Amour et d'autres essais*, Paris, Flammarion, 1996, p. 30-31.

³ Martin Aurell, « Fin'amor, wadd et féodalité dans la poésie lyrique des troubadours », *L'espace lyrique méditerranéen*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 86.

⁴ *Ibid.*

⁵ René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1997, p. 85.

⁶ Guillaume IX d'Aquitaine, Alphonse d'Aragon...

⁷ Par exemple Le Moine de Montaudon ou l'évêque Folquet de Marseille.

chevalerie⁸. L'art des troubadours constitue la première musique de cour. De grands mécènes comme Aliénor d'Aquitaine et ses enfants, Richard Cœur de Lion et Marie de Champagne, ont permis à l'art des troubadours d'être promulgué dans les cours de France, d'Occitanie et d'Angleterre.

A cette époque, composer des chansons se fait avant tout oralement. La composition musicale par écrit n'interviendra qu'à partir du XIV^e siècle et ne se généralisera qu'avec l'imprimerie. Il nous faut donc distinguer clairement l'activité d'écriture, consistant essentiellement aux XII^e et XIII^e siècles à la consignation du savoir, et l'activité de création effectuée indépendamment de l'écriture. Le façonnement mental des chansons est actuellement une question ouverte car la prise en compte de l'oralité dans lequel le troubadour évolue lorsqu'il fait ses chansons est une problématique récente, surtout dans l'étude des mélodies⁹. Concernant la transmission du répertoire et le fait que des chansons aient été consignées dans toute l'Europe, il semble que la diffusion orale, le « bouche à oreille » était un moyen efficace de diffuser son talent et de faire parler de soi. Dans ce périple de la tradition orale, les chansons eurent parfois la chance d'arriver jusqu'à l'oreille d'un scribe. Le vocabulaire employé par le troubadour souligne cette réalité : il demande très souvent l'écoute du public (« Ecoutez-moi »), que l'on entende sa chanson pour ensuite la dire à autrui pour qu'elle puisse avoir la chance d'arriver jusqu'au seigneur dont on aspire la protection. Ce mode de diffusion ne peut être accepté comme exclusif car il est possible que des feuilles de parchemin aient pu circuler.

Les chansonniers : la consignation d'un savoir et d'un savoir-faire

Les chansonniers sont la consignation tardive d'un savoir car ils sont postérieurs aux dates effectives des troubadours. Ils ont été élaborés du début du XIII^e siècle jusqu'au début du siècle suivant. Quelques écrits subsistent également du XV^e siècle¹⁰. Les premiers recueils ont donc été écrits plus d'un siècle après l'apparition des premiers troubadours, au moment où la *fin'amor* commence à décliner. Les traités sur la manière de trouver des chansons datent également de cette époque¹¹.

Les chansonniers ne rassemblent pas l'intégralité des chansons composées durant les XII^e et XIII^e siècles, mais celles qui ont survécues à la tradition orale. Ainsi, il ne nous reste qu'une partie de cet art pouvant être assujéti à une esthétique en rapport avec le lieu de consignation. Les chansonniers sont principalement d'origine italienne, occitane,

⁸ Pons de Capduoill

⁹ Le philologue Paul Zumthor fut l'un des premiers chercheurs à encourager les études musicologiques dans ce sens, les musicologues ne s'intéressant que très peu à la lyrique des troubadours car leur musique était jugée simpliste et primitive. Les recherches en la matière ont donc été victimes des théories positivistes du XX^e siècle et du cloisonnement des disciplines, cloisonnement qui tend à se rompre actuellement.

¹⁰ Magdalena León Gómez, « Les chansonniers provençaux », *Europe*, juin-juillet 2008, n°950-951, p. 32.

¹¹ Les traités sont d'origine catalane, occitane et italienne et ne mentionnent que très rarement la musique : *Razos de trobar* de Raimon Vidal de Besalù (ca 1200), *Donatz proensals* d'Uc Faidit (ca 1240), *Doctrina d'acort* de Terramagnino Da Pisa (1282-1296), *Regles de trobar* de Joffre de Foixa (ca 1290), *De vulgari eloquentia* de Dante (1303-1305), *Leys d'amors* de Guilhem Molinier (1332-1356).

française et catalane. L'engouement des italiens pour le courant troubadouresque eut pour conséquence une consignation importante de ces sommes de savoir dans les cours du nord de l'Italie.

L'œuvre des troubadours est consignée dans 90 manuscrits, mais seulement 50 sont des chansonniers. Cela signifie que certaines œuvres de troubadours constituent dans certains manuscrits un corpus secondaire, voir isolé. Le corpus troubadouresque regroupe plus de 2500 poèmes lyriques, mais également des œuvres narratives (*nóvas*, romans) et des textes en prose comme les *vidas* et les *razos*, qui sont respectivement des biographies et des commentaires sur la vie et les œuvres des troubadours. Les mélodies ne sont pas données pour chaque chanson et quantitativement moindre vis-à-vis du nombre de poésie. Les chansonniers nous présentent des chansons monodiques (à une seule voix) et sans accompagnement instrumental. Seules quelques 250 mélodies ont survécues. Quatre manuscrits regroupent la quasi-totalité des mélodies :

- Le chansonnier *W* dit *Le Manuscrit du Roi*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 (fin XIII^e, nord de la France, 51 mélodies de troubadours).
- Le chansonnier *X* dit de *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 (milieu XIII^e, nord de la France, 24 mélodies de troubadours).
- Le chansonnier *R*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543 (début XIII^e, Occitanie, 160 mélodies de troubadours).
- Le chansonnier *G*, Milan, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup (début XIV^e, Italie, 81 mélodies de troubadours).

Certaines mélodies sont notées dans plusieurs manuscrits, ce qui peut sous-entendre un certain succès de celles-ci dans les cours. La mouvance du matériel musical et poétique causé, entre autre, par l'oralité dans lequel les chansons évoluent, a pour conséquence la présence de plusieurs versions textuelles et parfois mélodiques. Ainsi, un texte semblable peut être donné dans plusieurs chansonniers avec des mélodies différentes. Cependant, ces mélodies peuvent comporter des ressemblances structurelles, voir même au niveau de la courbe musicale.

Les variantes musicales et poétiques ainsi que la consignation a posteriori des chansons rendent délicat l'accès à ces sources. L'écriture ne doit donc pas être abordée comme une finalité, mais comme le résultat d'une chaîne de transmission, une performance arrêtée dans le continuum de la tradition orale portant la marque d'un savoir-faire conditionné par l'oralité.

Statut et « performance »

Habituellement, deux catégories sont distinguées dans le jeu du *trobar* : le jongleur et le troubadour. On distinguait le troubadour (*trobador*) qui composait les mélodies et les poèmes des chansons et le jongleur (*joglar*) qui se contentait d'interpréter

les chansons des troubadours¹². Or, dans un bon nombre de *vidas*, le terme jongleur est appliqué à des auteurs dont on a attribué des chansons et des mélodies. Le troubadour Perdigon est montré par le rédacteur des *vidas* comme un *joglar* sachant parfaitement trouver :

« *Perdigons si fo joglars e saup trop ben violar e trobar*¹³. [...]»

Les troubadours qualifiés de *joglar* sont nombreux et ce fait remet donc en question la catégorisation effectuée par la fonction exercée. De la même manière, le troubadour peut également chanter tout en étant un trouveur de talent. Dans sa *vida*, Sordel est montré comme un trouveur de talent et un bon chanteur :

« *e fo bons chantaire bons trobare, e grans amaire*¹⁴ » [...]

Néanmoins, la subtilité de l'invention pourrait distinguer le jongleur du troubadour : le jongleur composerait des chansons mais sans avoir le talent du troubadour¹⁵. Guiraut Riquier, considéré comme le dernier des troubadours, demande au roi Alphonse de Castille de bien différencier le troubadour du jongleur afin de pouvoir se placer au dessus de ces deux catégories, c'est-à-dire comme un *doctor de trobar*¹⁶. Auparavant, jongleurs et troubadours se sont côtoyés pendant deux siècles sans avoir recours à cette catégorisation qui n'intervient qu'à la fin du *trobar*. Cette épître ne donne pas d'interdiction au jongleur quant au fait de composer des chansons¹⁷.

Aucune source d'époque ne donne des informations sur les modes d'exécutions des chansons. La vièle à archet, instrument à cordes frottées, est parfois mentionnée¹⁸, mais la mélodie de l'accompagnement instrumental n'est jamais donnée dans les manuscrits. Seules trois enluminures représentent un troubadour jouant de vièle, dont le célèbre troubadour Perdigon¹⁹. Dans les *vidas*, elle est parfois mentionnée. Prenons par exemple un extrait de la *vida* de Pons de Chaptueil (...1190-1237...) :

¹² Henri-Irénée Marrou, *Les troubadours*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 9.

¹³ Edition et traduction d'Henry John Chaytor, *Les Chansons de Perdigon*, Paris, Champion, 1926, p. 8-11 : « Perdigon fut jongleur et su parfaitement jouer de la vièle et trouver ».

¹⁴ Idem, *op. cit.*, p. 566-568.

¹⁵ Cette question est encore ouverte actuellement.

¹⁶ Joseph Linskill, *Les épîtres de Guiraut Riquier troubadour du XIIIe siècle*, Edition critique avec traduction et notes, AIEO, Liège 1985, p. 230 & 245.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ La vièle des troubadours apparaît au milieu XI^e siècle et disparaît dans le courant du XVI^e siècle.

¹⁹ *Perdigon*, Bibliothèque nationale de France, français 854, folio 49. L'image est consultable sur la base *Mandragore* de la Bibliothèque nationale de France (<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>).

« *Ponz de Capduoill si fo d'aquel evesquat don fo Guilhems de Saint Leidier. Rics hom fo e molt gentils bars ; e sabia ben trobar e violar e cantar*²⁰. » [...]

Le verbe *violar* signifie « jouer de la vièle ». Cependant, les références à l'accompagnement instrumental sont rares et il se pose donc le problème de savoir de quelle manière les chansons étaient interprétées. Etant donné qu'aucun de ces instruments ne nous ait parvenu, des travaux de reconstitution furent nécessaires. Par exemple, Christian Rault, luthier et organologue, a reconstitué cet instrument à partir de sculptures de vièles présentes sur le Portail de la Gloire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle²¹.

La mélodie est donnée seulement pour la première strophe du poème, on en a donc déduit que la mélodie était la même pour toutes les strophes. Or, aucune source ne l'indique : il s'agit là d'une déduction propre à notre société contemporaine. Etant donné la mouvance des matériaux poétiques et musicaux propre à la mentalité médiévale, c'est-à-dire la faculté de réaliser à partir de formules mélodiques et poétiques une quantité innombrables de variations et de répétitions, nous pouvons émettre l'hypothèse inverse, c'est-à-dire celle que la mélodie puisse observer des variations musicales pour chaque strophe. Ainsi, la mélodie de la première strophe serait indiquée comme la base d'un discours mélodique pouvant être varié. Cette seconde hypothèse présente un double avantage : rendre la chanson moins ennuyeuse pour l'auditeur et le fait de s'accorder avec la mentalité médiévale.

Genre, forme et style dans la poésie lyrique des troubadours

Différencier des genres, formes et styles est une activité moderne et difficilement applicable au corpus troubadouresque. Jean-Michel Caluwé souligna cette distance entre le monde moderne et le monde médiéval dans la conception du genre :

« Il est vrai aussi que le statut de l'œuvre médiévale est tellement différent de ce que nous attendons aujourd'hui d'une œuvre, que la question des genres, telle que nous la concevons aujourd'hui ne saurait sans difficulté extrapolée au Moyen Âge²². »

Cependant, la classification des genres poétiques chez les troubadours fut une étape nécessaire dans l'étude du *trobar*. Pierre Bec délimita avec justesse deux grands registres de genres dans la poésie lyrique des troubadours : le registre popularisant et le registre

²⁰ Edition et traduction de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 311-313 : « Pons de Chapeuil fut du même évêché que Guilhem de Saint-Didier. Ce fut un homme de haut rang et un très noble baron ; il savait bien « trouver », jouer de la vièle et chanter ».

²¹ Pour une description détaillée de cet instrument : Christian Rault, « La vièle », *La vie en Champagne*, 2003, n° 36, octobre-décembre, p. 28-30.

²² Jean-Michel Caluwé, *Du chant à l'enchantement : contribution à l'étude des rapports entre lyrique et narratif dans la littérature provençale du XIII^e*, Gent, Université de Gent, 1993, p. 33.

aristocratisant²³. Dans le registre popularisant sont regroupées, par exemple, les *albas*, les *pastorelès* ou les *baladas*²⁴. Les sources poétiques sont moins nombreuses que pour le second registre et rarissimes d'un point de vue des mélodies²⁵. Les chansons popularisantes sont souvent anonymes et comportent des traits folkloriques. Quand au registre aristocratisant, il se distingue par un langage souvent raffiné, une versification élaborée où il n'y a pas forcément d'histoire ni la description d'un contexte²⁶. Le troubadour manipule ici une matière poétique et musicale sous la forme d'un discours dans l'objectif de convaincre, d'émouvoir et de montrer toute la grandeur de son talent. Ces pièces sont généralement attestées et regroupe la quasi-totalité des mélodies. Le genre phare est la *canso*, le grand chant courtois, où le troubadour chante et célèbre la Dame (*Domna*). Il reste quelques mélodies de *sirventes*, genre qui se distingue de la *canso* par une matière poétique différente avec des sujets politiques, satiriques ou moraux. Les *tensos* et *partimens* s'ajoutent à ce registre et sont des pièces dialoguées dont il ne reste que deux mélodies.

A l'heure actuelle, nous ne pouvons pas délimiter mélodiquement les genres énoncés ci-dessus. La conception mélodique d'un *sirventes* ne semble pas fondamentalement différente de celle d'une *canso*. Au sens moderne, la notion musicale de « genre » renvoie, par exemple, à l'opéra, la symphonie, la sonate etc... Par exemple, l'opéra se distingue aisément de la symphonie ne serait-ce-que par sa formation musicale ou son organisation structurelle. Or, la distinction des différents genres dans les chansons de troubadours est effectuée par la matière poétique utilisée et ne répond donc pas à la définition même de genre musical, car en musique la chanson est un genre à part entière. La délimitation des genres pose également problème pour les poèmes. Par exemple, le *sirventes Cuendas razos novelhas e plazens* (PC 450,3) d'Uc Brunec (...1190-1240...), comporte un début de *canso* avec le motif de la reverdie, mais les strophes suivantes montrent un sujet de *sirventes*. Ainsi, il est d'usage de l'appeler *sirventes-canso*. De la même manière l'*alba S'anc fui belha ni presada* (PC 106,014) de Cadenet est un mélange de trois genres poétiques de la lyrique troubadouresque : la chanson d'aube, la chanson de mal-mariée et la chanson de guetteur. Les troubadours n'emploient donc pas ces genres poétiques d'une manière conventionnelle. L'interaction entre les différents genres témoigne d'une certaine souplesse du matériel poétique.

Les formes strophiques des chansons ont été définies soit pour le poème, soit pour la mélodie, mais pas d'une manière simultanée. Elizabeth Aubrey, dans *The Music of the Troubadours*, délimitent six générations de troubadours en fonction des formes musicales utilisées²⁷. Les formes musicales sont élaborées en fonction des répétitions

²³ Pierre Bec, « La canson », *Europe*, n° 950-951, juin-juillet 2008.

²⁴ Chansons d'aubes, pastourelles et balades.

²⁵ Selon la base de données italienne www.bedt.it, nous relevons 9 mélodies au total dont 4 sont anonymes : 2 *albas* (PC 106,014 ; PC 242,064), 1 *balada* (PC 461,012), 3 *dansas* (244,001a ; PC 461,020a ; PC 461,196), 1 *estampida* (PC 392,009) et 2 *pastorelès* (PC 293,030 ; PC 461,148).

²⁶ Pierre Bec, *op. cit.* p. 76-77.

²⁷ Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 132-197.

musicales à l'échelle du vers²⁸. Si elle souligne avec justesse que d'autres procédés peuvent être utilisés par le troubadour pour donner forme à la chanson, elle n'en tient pas compte dans sa délimitation des formes. Ainsi, deux grandes catégories de formes musicales se distinguent :

1. les mélodies qui comportent des répétitions musicales à l'échelle du vers²⁹ :

Formes musicales (E. Aubrey)	Pourcentage dans le corpus entier des mélodies de troubadours
AAB	38 %
ABACx	7 %
ABCBx	3 %
ABBCx	3 %
ABCx	2 %
libre avec répétition	21 %

2. les mélodies qui ne comportent pas de répétitions musicales à l'échelle du vers sont nommées « libres » ou *oda continua* par Elizabeth Aubrey³⁰. Elles constituent 18 % du corpus total des mélodies de troubadour.

Nos travaux rejoignent les conclusions d'Elizabeth Aubrey sur le fait que les répétitions musicales du vers jouent un rôle dans l'organisation de la strophe. Cependant, cette classification pose le principal problème d'être en dehors de la réalité du *trobar* qui implique un façonnement des mots et des sons. Les mélodies dites « libres » ou « libres avec répétitions » constituent 39 % du corpus global et sont donc considérées comme n'ayant pas de formes définies. Prenons par exemple la mélodie du *sirventes* de Pistoleta, *Ar agues eu mil marcs de fin argen*³¹ (PC 372,003³²) accompagnée de la première strophe du poème. La mélodie de chaque vers est symbolisée par une lettre. Dans le cas où la mélodie se réitère, on utilise la même lettre. A partir de ces répétitions, Elizabeth Aubrey en déduit une forme globale. Dans le cas de chanson de Pistoleta, la forme globale est AAB avec une sous-structure ABABCDEF, chaque lettre dénommant un vers mélodique³³. La répétition de la mélodie des deux premiers vers (AB) aux vers 3 et 4 lui permet de donner de distinguer la partie qui ne contient pas de répétition, c'est-à-dire B :

²⁸ Idem, *op. cit.*, p. 147.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Edition et traduction de Cyril P. Hershon, « Pistoleta », *Revue des langues romanes*, 2003, n°2, p. 285-287 : « Si j'avais maintenant mille marcs d'argent fin, et autant de bon or roux ; si j'avais en abondance avoine et froment, bœufs, vaches, brebis et moutons ; si j'avais chaque jour cent livres à dépenser, un solide château où je pourrais me défendre, tel que personne ne pourrait me le prendre de force, et si j'avais un port en eau douce et en mer ! ».








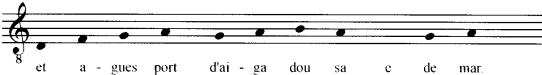
³² Selon la classification d'Alfred Pillet et d'Henry Cartens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933, 518 p.

³³ Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 165.

EXEMPLE n°1

Forme Répétition
globale /vers

X, f°82r

A	A	
	B	
A	A	
	B	
	C	
B	D	
	E	
	F	

Lorsque la mélodie n'observe pas de répétition à l'échelle du vers, la forme est dite « libre » ou *oda continua*. Ainsi, Elizabeth Aubrey donne pour « libre » la mélodie de la *canço Trop ai estat mon bon esper no vi* (PC 370,014)³⁴ de Perdigon³⁵ :

³⁴ Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p.165.

³⁵ Edition et traduction de la strophe I d'Henry John Chaytor, *Les Chansons de Perdigon*, Paris, Champion, 1926, p. 8-11 : « J'ai été longtemps sans voir mon Bel espoir; aussi bien qu'il est juste que toute joie me manque, car c'est moi qui m'éloigne de la société à cause de ma folie, car de sagesse je ne jouis jamais. Néanmoins cela ne lui coûte rien à elle, car c'est moi qui supporte tout le malheur, et plus je m'écarte d'elle, moindre est ma vie et plus grande est ma douleur. »

EXEMPLE n° 2 :

Forme Répétition Mélodie du chansonnier G, folio 64v

globale /vers

*oda
continua*

A	
B	
C	
D	
E	
F	
G	
H	

Les critères de cette classification formelle sont purement musicaux, il se pose donc le problème de l'adéquation entre musique et poésie. En ne prenant en compte qu'un aspect de la chanson, on contredit les principes même du *trobar* qui sont de mêler ingénieusement musique et poésie³⁶. La prise en compte du poème est donc indispensable pour arriver à circonscrire les contours formels de la strophe. Le travail effectué sur les concordances entre musique et poésie dans l'art de *trobar* permet de circonscrire des techniques de compositions où d'autres procédés musicaux suppléaient à la répétition musicale à l'échelle du vers pour une mise en forme de la strophe et pouvaient s'accorder avec les schémas métriques, rimiques, la syntaxe et le sens du texte³⁷. Ces procédés musicaux sont :

- les répétitions musicales à l'échelle du motif (plusieurs syllabes musicales).
- les changements d'échelles musicales.
- la disposition des cadences musicales.

³⁶ Christelle Chaillou, « Les rapports entre musique et poésie dans l'art de *trobar* : bilan et perspectives », *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives, Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, éd. par Angelica Rieger, Aachen, Shaker, 2009.

³⁷ Christelle Chaillou, *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université de Poitiers, 2007, 585 p.

- la disposition des ornements.
- les contrastes dans la courbe musicale (répétition/non répétition, cadence ouverte/cadence fermée, ornementation/syllabisme, courbe conjointe/courbe disjointe, amplitude de l'ambitus).

Les schémas métriques, rimiques et syntaxiques ainsi que le sens de la strophe permettent très souvent une mise en valeur de deux sections strophiques communément appelées *pedes* et *cauda*, y compris dans les chansons où la mélodie est dite « libre » ou « libre avec répétition ». Les analyses ont révélées une organisation musicale très souvent similaire, que la mélodie comporte ou non des répétitions musicales à l'échelle du vers. Pour la chanson de Pistoleta précédemment citée, la versification et le sens du texte montrent une organisation bipartite de la strophe³⁸. La disposition, la qualité des rimes et la métrique changent dans les quatre derniers vers, ce qui permet de distinguer deux dispositions et par conséquent deux sections différentes³⁹ :

TABLEAU n°1

Vers	Schéma métrique	Rimes	Schéma des rimes	
1	10	-en	a	I
2	10	-os	b	
3	10	-en	a	
4	10	-os	b	

5	10'	-endre	c	II
6	10'	-endre	c	
7	10	-ar	d	
8	10	-ar	d	

La strophe mélodique observe également un contraste entre les quatre premiers vers musicaux et les quatre derniers : dans la première section nous relevons des répétitions à l'échelle du vers et dans la seconde aucune. Dans le cas de la chanson de Pistoleta, les répétitions empruntent la même disposition que les rimes (ABAB et abab). C'est un cas peu banal chez les troubadours. Cependant, le contraste s'exerce généralement par un changement dans la disposition (répétition / non répétition), sans pour cela se calquer littéralement sur l'enchaînement des rimes.

Dans *Trop ai estat mon bon esper no vi* de Perdigon⁴⁰, la versification démontre clairement une organisation bipartite par une opposition métrique et dans l'agencement des rimes entre les quatre premiers vers et les quatre derniers :

³⁸ Chaque strophe comporte le même schéma métrique et rimique (*coblas unissonans*).

³⁹ La disposition de la versification de la strophe correspond à celle des répétitions.

⁴⁰ Chaque strophe comporte le même schéma métrique et rimique (*coblas unissonans*).

TABLEAU n° 2

Vers	Schéma métrique	Rimes		Schéma des rimes	
1	10	-i	Rimes embrassées	a	I
2	11	-an ^{ha}			
3	11	-an ^{ha}			
4	10	-i			

5	8	-e	Rimes suivies	c	II
6	8	-e			
7	8	-an			
8	8	-an			

La mélodie de la chanson de Perdigon rejoint l'organisation bipartite de la strophe poétique, mais n'emploie pas pour cela la répétition musicale à l'échelle du vers. Les trois cadences musicales sur *DO* circonscrivent le début (vers 1), le milieu (vers 4) et la fin de la strophe (vers 8)⁴¹. A ces bornes formelles, Perdigon emploie la répétition d'un même motif (*a*) sur le second hémistiche du vers 4 pour souligner la cadence, ce dernier n'apparaissant plus dans la seconde section de la strophe. Pour mettre en valeur le début de la seconde section, il place une ornementation de quatre sons sur la première syllabe du vers 5. Cette ornementation permet un contraste car les deux premières syllabes des sept autres vers n'en comportent pas :

⁴¹ L'emploi des modes chez les troubadours n'est pas conventionnel et pose encore beaucoup de problèmes vis-à-vis des appuis mélodiques. Ainsi, les cadences finales ne se font pas forcément sur la finale du mode.

EXEMPLE n°3

Trop ai es - tat mon Bon Es - per no - vi

per qu'es ben dreitz que totz jois me so - fra - nha.

car ieu me luenh de la so - a com - pa - nha

per mon fol sen. don anc jom no.m jau

si - vals lieis no cos - ta re.

que.l dans tor - na totz so - bre me.

et on ieu plus m'en vau lonh - an.

meins n'ai de joi e mais d'af-an

I

II

○ ornementation permettant un contraste entre 2 parties

□ répétition du motif *a*

▨ cadence musicale sur *DO*

La mélodie est donc un élément fondamental dans la perception formelle de la strophe. Elle permet de rendre audible son organisation. Ces deux exemples permettent de souligner la nécessité de prendre en compte, dans une étude formelle, l'intégralité des éléments musicaux et poétiques de la chanson. Le troubadour n'emploie pas toujours les mêmes procédés, chaque chanson trouve sa propre cohérence et doit être étudiée dans toute sa pluralité. En alliant musique et poésie, la construction formelle intègre ainsi les valeurs même du *trobar*.

Le terme « style » est moderne et les troubadours ne l'employaient pas ainsi. Cependant, l'œuvre des troubadours démontre certaines constantes comme des topoi sans cesse exploités, les procédés de citations, le caractère monodique de la chanson, l'usage de la vièle à archet, les principes du *trobar* ou la soumission du poète envers la Dame. Si une grande partie des œuvres sont attestées, l'emprunt mélodique et/ou textuel se

résumant par le principe de la centonisation est une idée commune de la civilisation médiévale. Reprendre un schéma métrique, rimique, des motifs musicaux ou textuels, la mélodie d'une chanson pour l'adapter à un autre texte (*contrafactum*) ou l'inverse sont des techniques de répétition faisant partie intégrante de l'œuvre des troubadours et en assure même la qualité⁴². Le troubadour se doit de manier ces techniques de citation car la chanson n'en sera que plus agréable pour l'auditeur, qui pourra, selon son niveau de connaissance du *trobar*, en percevoir les références.

L'authenticité de l'œuvre est une valeur moderne car dans l'art de *trobar* reprendre une mélodie préexistante pour l'adapter à un autre poème est un principe de création. Pour ces raisons, il est parfois difficile de cerner le style d'un troubadour en particulier, notamment lorsque le corpus de l'auteur est restreint, rendant la recherche de constantes très hasardeuse. Etant donné la consignation tardive des sources, l'oralité omniprésente et la possibilité de modifier le contenu musico-poétique selon la performance, le résultat consigné ne peut être considéré comme le reflet fidèle d'un auteur en particulier. La performance intègre l'œuvre car chaque interprète a la possibilité d'ajouter un peu de son talent en variant la chanson. Dans *La mesure du monde*, Paul Zumthor résumait cette pratique par le terme d'« auteur-participant⁴³ ».

Les troubadours qualifient parfois leur *trobar* de *leu* (simple), *ric* ou (riche). Cependant, la distinction se joue sur le vocabulaire choisi et non sur la qualité du *trobar*. A l'heure actuelle, il n'a pas été démontré de manière probante que ces trois qualificatifs avaient des incidences mélodiques. Dans son *alba*, Cadenet emploie une structure musico-poétique dès plus subtile. Pourtant, l'*alba* est considérée comme un genre popularisant et Cadenet se réclamait du *trobar leu*⁴⁴. Cependant, John Haines a observé une tendance des mélodies du *trobar clus* à opter pour l'*oda continua*, les chansons de *trobar leu* ayant une préférence pour les répétitions musicales à l'échelle du vers⁴⁵. Néanmoins, il faudrait appliquer cette étude à l'ensemble du corpus de la poésie lyrique des troubadours afin de confirmer ou non ces deux tendances.

⁴² Ce sont les principes du trope et de la glose dont la musique médiévale liturgique regorge.

⁴³ Paul Zumthor, *La mesure du monde*, Paris, Édition du Seuil, p. 366 : « L'espace de l'œuvre vocale est public. L'œuvre est reçue comme une émanation du discours social : juste assez en avance ou en retrait par rapport à celui-ci pour s'auréoler de l'autorité des Anciens ou de l'audace des novateurs. Son lieu est donc ouvert, sinon à tous, du moins à une multiplicité d'auteurs-participants. Supposé que le texte soit ensuite noté par écrit et soumis à la lecture, il tend à basculer dans l'espace intellectuel et affectif du « for intérieur ». Une oreille le saisissant, vibrant des bruits de la vie, sous les apparences de son lieu ; maintenant, un œil décode une graphie à laquelle se réduit, durant la lecture, toute évidence. »

⁴⁴ Pour une analyse musico-poétique de l'*alba S'anc fui belha ni presada* de Cadenet (PC 106,014) voir Olivier Cullin et Christelle Chaillou, « La mémoire et la musique au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2006, n°49, p. 143-162.

⁴⁵ John Haines, « Vers une distinction *leu/clus* dans l'art musico-poétique des troubadours », *Neophilologus*, 1997, n°81, p. 341-347.

L'art de trobar : un art de la mémoire

Musique et poésie sont pensées ensemble en mémoire, données de mémoire en performance et transmises en partie oralement. Les principes de compositions sont subordonnés à ces pratiques orales. L'écrit renferme ces traces et l'organisation formelle évoquée dans le point précédent le prouve. Penser ensemble les formes poétiques et musicales permet de mémoriser plus facilement la chanson et assure au troubadour la possibilité que l'on mémorise la chanson, celle-ci devenant plus facilement diffusible.

La chanson du troubadour ayant pour objectif de toucher sensiblement la femme aimée en la convaincant de son amour, le texte suit très souvent un déroulement discursif. Tout en suivant une forme musico-poétique, les mélodies peuvent présenter également cette tendance discursive. Dans ce cas, le troubadour travaille son idée musicale (*inventio*), souvent entendu pendant le premier de vers de la strophe, comme il pourrait le faire pour une idée poétique. Cette technique de composition comporte plusieurs avantages. Tout d'abord, elle permet au troubadour de circonscrire en mémoire une formule mélodique et non l'intégralité de la strophe musicale, engendrant une facilité de remémoration de la chanson pendant la performance, celle-ci devenant par conséquent facilement mémorisable pour autrui⁴⁶. La remémoration de cette formule musicale pendant la performance lui permet de dérouler son discours en créant de la diversité (variation) dans l'unité (idée musicale commune)⁴⁷. Dans le corpus troubadouresque, nous avons relevés des formules mélodiques travaillées à partir de procédés de répétitions communs au chant grégorien⁴⁸ :

- les modifications par « suppression » (aphérèse, syncope, apocope)
- les modifications par « addition » (prosthèse, épithèse, épenthèse)
- les modifications par « contraction » (synérèse, crase, élision)
- les modifications par « diérèse »
- les modifications par « permutation »

Nous avons également observés les procédés de répétition suivant :

- la répétition par « transposition »
- la répétition par « inversion »
- la répétition par « rétrogradation »
- la paronomase et l'allitération

Ces procédés peuvent se cumuler simultanément et permettent de circonscrire des périodes musicales pouvant correspondre à une délimitation bipartite de la strophe (ou tripartite), d'une manière semblable au chant grégorien⁴⁹. Ces périodes peuvent se scinder en phrases et celles-ci en demi-phrases correspondant au vers ou à un groupe de vers.

⁴⁶ Il y avait certainement plusieurs niveaux d'écoute, les auditeurs n'ayant pas forcément la même connaissance du *trobar*.

⁴⁷ C'est une idée commune à la mentalité médiévale des XII^e et XIII^e siècles.

⁴⁸ Dom Paolo Ferretti, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938, p. 73-85

⁴⁹ Idem, *op. cit.*, p. 47-65.

Trobar, entendre, dire

Comme tout d'artiste, le troubadour cherche, à travers ses compositions, la reconnaissance. Les 250 mélodies qui nous sont parvenues ont donc survécues à l'oralité et peuvent être considérées comme le « meilleur » du *trobar*. Le *trobar*, présenté par les troubadours eux-mêmes comme un tissage ingénieux des mots et des sons fait donc appel à un savoir-faire poétique mais également musical. Le premier lien établi entre musique et poésie dans le *trobar* relève de la forme. A partir de cette grille formelle, de la délimitation d'une organisation générale, le troubadour peut travailler son idée musicale en employant des techniques de répétitions relevant de l'amplification et de l'abréviation. Ces modes de construction créent une unité dans la strophe musicale, chaque élément étant relié au précédent, et permet de garder en mémoire juste le premier vers mélodique, facilitant une remémoration et une transmission orale des chansons. D'une manière semblable, le poème peut être construit comme un discours ayant l'objectif de convaincre, mais vise également la progression du personnage et de son amour pour la Dame, la *Domna*. La progression est une idée commune au Moyen Âge où tout porte à la pérégrination.

Si le troubadour se doit de suivre les règles du *trobar* pour une composer une chanson de qualité, la performance constitue un moment primordial et fait partie intégrante de l'œuvre. Il faut séduire l'auditeur par la qualité de son *trobar*, mais également par son art de l'éloquence. Les troubadours sont conscients de l'enjeu de la performance, en témoignent les nombreuses demandes d'écoute au début des chansons, les commentaires sur la prestance, les qualités courtoises, les aptitudes ou non au chant donnés dans les *vida*, les *razos* et les chansons. Avec la chanson, c'est la renommée de l'auteur qui est en jeu, l'objectif étant de se construire une réputation afin d'avoir l'opportunité de rejoindre une cour où l'on trouvera argent, honneur et protection.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBREY, Elizabeth : *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 326 p.
- AURELL, Martin : *La vielle et l'épée, troubadour et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, Editions Aubier, 1989, 379 p.
- « Fin'amor, wadd et féodalité dans la poésie lyrique des troubadours », *L'espace lyrique méditerranéen*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 77-88.
- AURELL, Martin, BOYER Jean-Paul et COULET Noël : *La Provence au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 360 p.
- BEC, Pierre : *La lyrique française au Moyen Âge : XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977-1978, 2 vol., 246 et 195 p.
- Ecrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Paris, Paradigme, 1992, 387 p.
- « La cansón », *Europe*, 2008, juin-juillet, p. 76-87.

- BOUTIERE, Jean et SCHUTZ Alexander-Herman : *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 1973, LVII-643 p.
- CALUWE, Jean-Michel : *Du chant à l'enchantement : contribution à l'étude des rapports entre lyrique et narratif dans la littérature provençale du XIII^e*, Gent, Université de Gent, 1993, 306 p.
- CARRUTHERS, Mary : *Le livre de la mémoire*, Paris, Macula, 2002, 428 p.
- CHAILLOU, Christelle : *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université de Poitiers, 2007, 585 p.
 « Les rapports entre musique et poésie dans l'art de trobar : bilan et perspectives », *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives, Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, éd. par Angelica Rieger, Aachen, Shaker, 2009.
- CHAYTOR, Henry John : *Les Chansons de Perdigon*, Paris, Champion, 1926, 76 p.
- CULLIN Olivier et CHAILLOU Christelle : « La mémoire et la musique au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2006, n° 49, p. 143-161.
- DUBY, Georges : *Mâle Moyen Âge, De l'Amour et d'autres essais*, Paris, Flammarion, 1996, 270 p.
- FERRETTI, Paolo : *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938, 349 p.
- HAINES, John : « Vers une distinction *leu/clus* dans l'art musico-poétique des troubadours », *Neophilologus*, 1997, n° 81, p. 341-347.
- HERSHON, Cyril P. : « Pistoleta », *Revue des langues romanes*, 2003, n°2, p. 247-341.
- LEÓN GÓMEZ, Magdalena : « Les chansonniers provençaux », *Europe*, 2008, juin-juillet, p. 31-45.
- LINSKILL, Joseph : *Les épîtres de Guiraut Riquier troubadour du XIII^e siècle. Edition critique avec traduction et notes*, Liège, AIEO, 1985, XVI-361 p.
- MARROU, Henri-Irénée : *Les troubadours*, Paris, Editions du Seuil, 1997, 191 p.
- NELLI, René : *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1997, 373 p.
- PATERSON, Linda M. : *Le monde des troubadours. La société occitane – 1100-1300*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1999, 358 p.
- PILLET, Alfred et CARTENS, Henry : *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933, 518 p.
- RAULT, Christian : « La vièle », *La vie en Champagne*, 2003, octobre-décembre, p. 28-30.
- ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972, 613 p.
La lettre et la voix de la « littérature » médiévale, Paris, Editions du Seuil, 1987, 347 p.
La Mesure du monde, Paris, Editions du Seuil, 1993, 439 p.

RÉSUMÉ

Etudier les troubadours suppose de prendre en compte le caractère pluridisciplinaire du courant qu'ils supportent. L'œuvre troubadouresque présente une revendication identitaire allant de pair avec l'émergence d'une langue, l'occitan, et d'une culture provençale où le mécénat des cours permit à cet art d'être promu. Les troubadours s'imposent comme des auteurs-compositeurs et parfois interprètes dont les œuvres révèlent une incroyable ingéniosité. Cet article propose un panorama de la question tout en soulignant les limites de certains concepts comme celui du genre, de la forme ou du style dans l'œuvre troubadouresque. Sont expliqués également les principes du *trobar*, savoir-faire musico-poétique subordonné à l'utilisation de la langue d'oc et profondément marqué par l'oralité, qui s'insèrent dans une pensée poétique commune des XII^e et XIII^e siècles.

ABSTRACT

A study of the troubadours should take into account the multidisciplinary nature of the cultural current of which they were a part. The *oeuvre* of the troubadour represents a claim of identity that goes along with the emergence of a language, Occitan, and the culture of Provence where the patronage of the courts allowed for the promotion of this art. The troubadours stand out as author-composers and sometimes interpreters whose *oeuvres* reveal an incredible ingeniousness. This article proposes a survey of this question while underlining the limits of certain concepts like those of genre, form or style in the *oeuvre* of the troubadour. Also explained are the principles of the art of the troubadours, the *savoir-faire* musico-poetical adapted to the use of the language of Oc and profoundly influence by orality that fit into a common current of thought during the 12th and 13th centuries.