

L'aube française *Gaite de la tor* : pièce de ballet ou poème lyrique ?

† Pierre Bec

Citer ce document / Cite this document :

Bec Pierre. L'aube française *Gaite de la tor* : pièce de ballet ou poème lyrique ?. In: Cahiers de civilisation médiévale, 16e année (n°61), Janvier-mars 1973. pp. 17-33;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1973.1935>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1973_num_16_61_1935

Fichier pdf généré le 25/03/2019

L'aube française *Gaite de la Tor* : pièce de ballet ou poème lyrique ?

Il peut paraître stérile de revenir encore une fois sur ce célèbre poème dont l'interprétation a déjà fait couler tant d'encre depuis quelque soixante-quinze ans, et tout particulièrement, entre 1904 et 1906, avec les travaux d'Alfred Jeanroy¹, Antonio Restori² et Joseph Bédier³. Récemment encore, Brian Woledge⁴ et Luciana Cocito⁵ ont repris la question dans des articles que nous examinerons ci-après. A vrai dire, de toutes les hypothèses émises, toutes plus ou moins contradictoires, aucune n'est satisfaisante pour l'esprit et ne parvient à rendre compte de la spécificité profonde de ce texte, habituellement rangé dans le genre « aube ». L. Cocito parle à juste titre « di questa tormentata 'alba' francese su cui, dopo un periodo di vivaci polemiche e di contrastanti ipotesi, pare essersi fatto il punto da molti anni con il lavoro del Restori ». Et l'on conviendra volontiers qu'on puisse parler d'un « confuso groviglio delle ipotesi » conduisant à des « illusioni arbitrarie » et à d'« arbitrarie interpretazioni », assez pardonnables au demeurant puisque l'unique manuscrit qui nous ait conservé le texte (Paris, Bibl. Nat., fr. 20.050, fol. 83) ne fournit ni titre caractérisant ni l'ombre d'une indication.

Les choses — il faut bien le dire — ne sont guère plus claires aujourd'hui, les diverses approches du texte, depuis la fin du siècle dernier, se soldant la plupart du temps par de simples divergences quant au nombre de personnages et à la distribution de leurs rôles. Si l'on piétine encore sur de tels fétus de paille, c'est que, nous semble-t-il, toutes les explications se sont plus ou moins engluées dans un postulat que jamais personne n'a cherché à remettre fondamentalement en cause : nous voulons parler d'une certaine *théâtralité* du texte, comme nous le verrons dans le rapide compte rendu que nous donnerons des divers essais d'interprétation. Ce prétendu caractère scénique est en effet sous-jacent à la plupart des types d'explication ; et l'on peut voir comment Restori, par exemple, est persuadé que les jongleurs (car il en fallait *plus d'un* selon lui pour *représenter* cette aube) imitaient le cor avec la main ; que, par leurs gestes et leurs travestissements, ils *représentaient* vraiment les chansons et les débats qu'ils exposaient dans leurs chants⁶. Comme si une chanson de ce type, facilement mémorisable par tous, devait être fatalement l'apanage, quant à son interprétation, des seuls jongleurs professionnels, et supposait inévitablement une récitation, voire un mime, devant un public, à l'instar des interminables laisses de l'épopée par exemple que seul,

1. A. JEANROY, dans « Romania », t. XXIV, 1895, p. 288-289 ; XXXIII, 1904, p. 615-616 ; voir aussi *Les origines de la poésie lyrique en France*, 3^e éd., Paris, 1925, p. 79 ; *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse/Paris, 1934, t. II, p. 294 (abréviations : *Orig.* et *Poésie lyr.*).

2. A. RESTORI, *La Gaite de la Tor*, dans « Miscellanea nuziale PETRAGLIOSO SERRANO », Messine, 1904, p. 4-22.

3. J. BÉDIER, *Les plus anciennes danses françaises*, dans « Rev. des deux Mondes », 1906, p. 398-424.

4. Cf. EOS, *An Enquiry into the Theme of Love Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, éd. A. T. HATTO. — *Old Provençal and old French* by B. Woledge, p. 345-389 ; textes : p. 358-378 ; notes : p. 380 sq. (abréviation : *Wol.*). Les références aux diverses aubes renvoient à cette édition.

5. L. COCITO, *Ancora sulla « Gaite de la tor »*, dans « Saggi di Filologia Romanza », Gênes, 1971, p. 49-56.

6. RESTORI, *op. cit.*, p. 5.

en l'occurrence, un jongleur de métier était à même de mémoriser! Même en admettant en effet le caractère *dramatique* d'une grande partie de la poésie médiévale, et que les textes tendent à fonctionner souvent dans des conditions théâtrales, il n'en est pas moins vrai que la lyrique reste sans doute le moins théâtral de tous les codes poétiques du moyen âge; que cette non-théâtralité est peut-être même son trait distinctif le plus pertinent (cf. *infra*, n. 19).

Nous ne pensons pas utile de reprendre par le menu — et traditionnellement —⁷, toutes ces tentatives d'exégèse. On en trouvera un compte rendu précis dans l'article de Restori⁸. De ces diverses hypothèses, nous n'en retiendrons que deux, vraisemblablement à l'origine de l'interprétation théâtralisante que nous essayons aujourd'hui de remettre en question : 1) celle de Jeanroy, reprise et amplifiée par Bédier; 2) celle de Restori.

Pour Alfred Jeanroy en effet, qui a fait autorité jusque dans ces derniers temps⁹, il n'y a pas seulement dialogue mais *action*, comme cela découle de ses propres termes : cette aube « nous fait assister au dialogue de deux guetteurs qui, du haut des murailles, veillent complaisamment à la sécurité du couple auquel ils s'intéressent. A la fin, l'amant, sortant de la 'chambre coïe', leur fait part de sa joie et se plaint, comme il convient, que le lever du jour y ait mis fin »¹⁰. Donc, trois personnages (dont deux guetteurs) parlant et agissant dans le cadre de localisations précises comme sur une scène (les deux guetteurs veillent au sommet des murailles, l'amant sortant de la « chambre coïe »).

Mais l'auteur qui, à la même époque, est allé le plus loin dans la voie d'une interprétation par un véritable *scénario*, est sans doute Joseph Bédier. Au prix d'une assimilation plutôt gratuite entre *Gaite de la Tor* et la chanson de *Bele Aeliz* de Baude de la Quarière, qu'il interprète par ailleurs comme une *balerie* avec jeu de personnages assez compliqué¹¹, Bédier explique la difficulté de notre pièce comme étant normale pour qui la lisait ou l'écoutait : cette obscurité cessant dès lors qu'elle était jouée. Cette pièce en effet « devrait se comprendre d'emblée; et pourtant, au moyen âge comme aujourd'hui, elle restait nécessairement obscure à qui la lisait ou l'écoutait. C'est peut-être qu'elle a été faite non pour être lue ni écoutée, mais pour être jouée et regardée. Je suppose que nous sommes ici en présence (comme pour la pièce de Baude de la Quarière), d'un *menu spectacle dramatique*, d'une *pièce de ballet* [c'est nous qui soulignons]. C'est le 'jeu du guetteur'. Que certaines danses du moyen âge aient introduit une *gaite*, c'est-à-dire un veilleur de nuit, comme personnage typique, c'est ce que nous apprennent très sûrement quelques textes »¹².

Et nous allons retrouver les localisations scéniques indispensables, en l'occurrence, à la représentation de cette sorte de jeu mimé. « La scène représente (ou est censée représenter) une tour... Derrière les murs de cette tour, deux amoureux sont réunis. Pour la distribution du dialogue, nous n'avons qu'à accepter la très simple et très ingénieuse interprétation que vient enfin de proposer...

7. Déjà, en 1895, A. Schlaeger commençait son propre commentaire par un résumé des tentatives précédentes! (cf. *Studien über das Tagelied*, Jena, 1895).

8. Pour A. Schlaeger par exemple, toute la poésie serait un dialogue entre le chevalier et la dame; le guetteur ne jouerait du cor qu'au début de la pièce mais il ne continuerait pas pendant toute la nuit. Par la suite les onomatopées du refrain *hu et hu* seraient dites par le chevalier ou la dame. A la fin, le chevalier sortirait du château (v. 56-77) pour se lamenter, auprès du guetteur, sur le retour de l'aube. En somme, le guetteur ne serait qu'un comparse et ne dirait rien.

9. Paris, au contraire, dont le commentaire n'est pas très explicite, irait jusqu'à y voir un jeu scénique à quatre personnages : l'amant, la dame, le guetteur et un compagnon de l'amant. Quant à A. Restori, après avoir critiqué les interprétations de Wilmotte, Freymond et Springer, il donne raison à Stengel pour qui le dialogue est aussi à quatre personnages : les deux amants et les deux guetteurs. Pour le tableau schématique de la répartition des rôles selon RESTORI, *op. cit.*, p. 18 et, repris par L. COCITO, *op. cit.*, p. 50.

10. Voir, par exemple, les interprétations de BÉDIER (*infra*), de B. WOLEDGE (*infra*) et de Jean FRAPPIER, *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles : les auteurs et les genres*, Paris, Centre de Doc. Univ., 1966, p. 47.

11. Cf. *Orig.*, p. 79.

12. Cf. *La chanson de Bele Aeliz par le trouvère Baude de la Quarière* (Étude métrique par P. MEYER; essai d'interprétation par J. BÉDIER; étude musicale par P. AUBRY), Paris, 1904, p. 12-13.

13. Par ces textes, J. Bédier entend deux *pastorales* où il est question de danses et de jeux auxquels prend part un guetteur ou quelqu'un qui joue son rôle. Les incipits en sont : *L'autre jour par un matin* et *De Pascour un jor erroie*. Cf. *Wol.*, p. 347-348.

M. A. Jeanroy... Le guetteur, complice des amoureux, veille sur eux et devise avec un compagnon du galant : ce personnage attend (comme dans une chanson célèbre du troubadour Guiraud de Bornelh), que son ami, à l'aube, sorte de la tour ».

Il s'agit donc, on le voit, d'une sorte de *mimodrame* dans lequel les éléments dramatiques et chorégraphiques joueraient un grand rôle. Ce jeu mimé serait le résultat d'une évolution de la danse en rond (ou carole ordinaire) à la *balerie* (ou carole mimée) : ces mêmes textes nous apprenant en effet que « ... les danseurs ne se tiennent pas par les mains, comme dans la carole ordinaire, ce qui immobiliserait leurs bras, mais que, comme le dit joliment l'auteur de Guillaume de Dôle (v. 754 et ss.), 'ils dansent et chantent des bras et des mains'. Certains fragments nous invitent à imaginer non pas 'deux groupes', deux chœurs alternant, mais deux ou trois danseurs qui miment une scène »¹³.

D'où l'essai de Bédier de « reconstituer » quelques « scénarios de danse » dont il distingue huit types différents¹⁴. Pour ce qui est de *Gaite de la Tor*, il nous donne, après Jeanroy, des indications très précises sur les divers personnages (le compagnon de l'amoureux, le guetteur, l'amoureux lui-même), sur la répartition des rôles et les divers jeux scéniques rendus nécessaires par le postulat représentatif. Tout cela, évidemment, en vertu d'une fragmentation du texte, une ventilation des éléments du dialogue, logique certes, mais vraisemblablement arbitraire.

Il n'est pas de notre propos de discuter ici des rapports entre carole ordinaire et carole mimée, non plus que de ceux existant éventuellement entre ces danses médiévales et nos rondes enfantines modernes. Il y a là une direction de recherche d'un haut intérêt, mais là n'est pas la question. Ce qui est primordial pour notre pièce, c'est de savoir si nous avons le droit, comme nous le verrons, de la ranger d'emblée, et sans une distorsion fort contestable, dans la catégorie de ces différentes danses mimées¹⁵.

Nous retrouvons cette même théâtralité (l'élément chorégraphique en moins) dans l'interprétation de Restori (*op. cit.*, p. 15-17) ; en particulier dans la division de la pièce en trois moments brefs de l'action, trois petits actes en somme, qui sont : 1) La rencontre des amants ; 2) La tombée de la nuit ; 3) L'arrivée du jour. Cette division tripartite, qui ne serait pas somme toute, compte tenu de son postulat exégétique (événementiel, non lyrique), plus inacceptable que les compartimentages précédents, est malheureusement et maladroitement justifiée par un essai de commentaire aussi circonstancié qu'imaginaire. On ne peut qu'être d'accord, après celles de Jeanroy¹⁶, avec les pertinentes critiques de L. Cocito¹⁷.

La dernière tentative d'élucidation est, à notre connaissance, celle de L. Cocito qui, comme nous l'avons dit plus haut, reconnaît la difficulté de résoudre le « confuso groviglio delle ipotesi », et propose dans ce sens une interprétation nouvelle et féconde. Il faudrait en effet distinguer dans la pièce deux parties successives correspondant, non pas seulement à deux moments d'une seule et même structure narrative, mais bien à deux genres différents amalgamés en un seul : 1) Le chant de veille (*gaita*) ; 2) L'aube proprement dite (*alba*). Et cette dichotomie de structure et de genre

13. Cf. J. BÉDIER, *op. cit.*, p. 401-402 et JEANROY, *Orig.*, p. 394.

14. Qui sont : 1. Le jeu du « chapelet » de fleurs, 2. La balerie de la reine de printemps (type : la chanson occitane *A l'entrada del temps clar*), 3. Le bois d'amour, 4. La belle enlevée (rare), 5. La balerie du jaloux (distinct de 2.), 6. La danse robarquoise (décrite en détail dans les *Tournois de Chauvenci*), 7. Bele Aeliz, 8. Le jeu du guetteur, en l'occurrence, *Gaite de la tor*. Cet examen des différents « jeux » se termine par un rapprochement avec nos rondes enfantines (p. 423-424), en particulier *La tour, prends garde*. Jeanroy y ajoute la *Belle Marjolaine* et le *Chevalier du Guet* (*Orig.*, p. 394).

15. Un des derniers travaux d'ensemble sur l'aube, qui est du reste une excellente synthèse, celui de B. Wolledge, ne remet pas en question l'interprétation mimologique de ses prédécesseurs (« this interpretation has been accepted by later scholars, and I have followed it in my translation »). Mais il reconnaît que « some details remain obscure » et surtout que nous ne sommes guère en mesure de cerner la spécificité fondamentale de la pièce et sa véritable connotation sociale : « It seems very unlikely that we shall ever know exactly what mediaeval performers did with these words, and there is no agreement on whether *Gaite de la tor* deserves the adjective of 'popular' ».

16. A. JEANROY, dans « Romania », t. XXXIII, 1904, p. 615-616.

17. L. COCITO, *op. cit.*, p. 50-51, et *infra*.

se trouverait confirmée par la distinction faite dans les traités poétiques médiévaux eux-mêmes, comme par exemple celui de l'auteur catalan du *De Doctrina de comprendre* (= compondre?) *dictats*, édité par Paul Meyer¹⁸. Distinction entre, d'une part : la *gaita* (*Gayta es dita per ço gayta car es pus covinent a far de nuyt que de dia, per que pren nom de la hora que om la fa*) ; et, d'autre part, l'*alba* (*Alba es dita per ço alba car pren nom lo cantar de la hora que om la fa, e per ço car se deu pus dir en l'alba que de dia...*). Certes, les critères discriminatifs du traité catalan peuvent paraître bien fragiles. Il est en effet peu probable que ceux-là se ramènent essentiellement à une distinction entre les moments précis où le poème est élaboré ou récité (*gaita* si c'est la nuit, *alba* si c'est au lever du jour). Mais il n'est pas impossible que cette discrimination tardive et superficielle ne recouvre l'existence réelle de deux genres (ou mieux de deux sous-genres), anciennement traditionnels. Il s'agit bien, quoi qu'il en soit, des deux lignes de force de la plupart des aubes :

- 1) Le chant du guetteur ; 2) Le chant de « départie » à l'aube. On aurait donc, en somme :
 - 1) Partie *gaita* : les cinq premières strophes avec leur refrain correspondant. Elle serait constituée d'un dialogue entre l'ami de l'amant et le guetteur, dialogue ventilé entre la strophe (ami) et le refrain (guetteur) ;
 - 2) Partie *alba* : jusqu'à la fin. La nuit est passée et c'est l'amant qui apparaît maintenant pour exprimer à la fois sa joie et ses regrets. « Col sorgere delle prime luci, tacciono le voci di coloro che hanno vigilato e atteso. Il loro compito è finito, la loro funzione non ha più ragione di esplicarsi ed essi scompaiono dalla scena » (cf. L. Cocito, *op. cit.*, p. 55).

On voit ce que cette interprétation apporte de neuf : un essai d'inscription du poème dans une nouvelle spécificité de genre mieux définie ; un effort pour dégager en un mot un nouveau système d'écriture qui la définisse plus fondamentalement. Mais l'hypothèse n'est pas poussée jusqu'à ses ultimes conséquences et la problématique demeure au niveau :

- 1) De la part d'originalité de la variante textuelle (notre texte singulier) sur la tipicité des genres (ou sous-genres) auxquels il s'intègre (*gaita* et *alba*) ;
- 2) De la « théâtralité » ou non de cette variante.

Or c'est précisément cette « théâtralité » de la pièce qui ne semble pas être remise en question. L'auteur continue de parler de l'« *azione* di questa lirica », avec des « *personaggi* di varia natura e indole » qui y participent (p. 51) et, plus loin, d'une action qui se déroule en deux moments successifs, deux *actes*, avec deux personnages dans le premier (ami de l'amant, guetteur), et un seul dans le second (amant). Il s'agit donc bien toujours d'un scénario qu'on essaie de reconstituer, avec plus ou moins d'habileté certes, mais toujours d'un scénario, c'est-à-dire d'une succession dans le temps et dans un lieu de comportements individualisés, s'inscrivant dans le cadre d'une action organisée et se mouvant dans un espace scénique quelconque, réel ou supposé. On voit que l'auteur n'hésite pas à dire, à la fin du premier « acte », que les personnages, une fois leur rôle terminé, « *scompaiono dalla scena* ». Même pris au sens figuré, ce terme est sans doute significatif d'un postulat exégétique qui, finalement, ne se différencie pas fondamentalement des principes explicatifs antérieurs : cette interprétation « théâtralisante » étant d'ailleurs en contradiction avec l'hypothèse, ingénieuse par ailleurs, d'une juxtaposition en une seule pièce de deux sous-genres différents.

Toutes les exégèses précédentes débouchant plus ou moins, à notre sens, sur une impasse, parce que toutes, malgré leurs tâtonnements et leurs divergences, se ramènent en fin de compte à un même principe explicatif (à savoir la théâtralité de la pièce), le seul moyen d'en sortir est sans doute de renoncer à ce principe même et de tenter de notre poème une saisie textuelle radicalement

¹⁸ P. MEYER, dans « Romania », t. VI, 1877, p. 341 et ss.

différente. Nous voulons dire qu'il faudrait enfin renoncer à une analyse fondée sur la seule dialectique *jongleur(s)/public* et ne plus voir dans cette aube, comme on l'a fait jusqu'à présent (J. Bédier étant allé le plus loin dans ce sens), un jeu mimé avec des développements scéniques implicites, mais bel et bien et seulement, un poème lyrique destiné au seul chant, devant un public peut-être, mais aussi individuel (avec ou sans participation du chœur), comme il y en a bien d'autres, et comme cela semble découler d'ailleurs du genre même où l'on a coutume de le ranger : à savoir la « chanson d'aube ». Nous partons donc d'une nouvelle hypothèse de travail qui nous conduit logiquement, encore une fois, à une problématique qui est sans doute fondamentale dans toute la littérature médiévale : à savoir la pertinence de la discrimination des « genres » ou, au contraire, de leur convergence.

Il n'est plus question alors de déterminer vaille que vaille les actes successifs d'un cursus narratif et représentatif, mais de cerner des *moments lyriques*, correspondant à une certaine finalité émotionnelle et à un genre plus ou moins fixé, mais indépendants de toute pré-détermination narrative ou représentative dans un cadre spatio-temporel quelconque. De ce point de vue l'aube, comme nous essaierons de le démontrer, rejoint finalement, malgré une actualisation poétique assez différente, le grand genre lyrique qu'est la chanson¹⁹. On voit encore une fois à quel point la distinction de Jeanroy entre genres *objectifs* et *subjectifs* reste fluctuante, la seule présence d'un début ou d'une conclusion narratifs (du reste extrêmement rares) permettant d'inscrire l'aube parmi les genres « objectifs »²⁰. Examinons donc en premier lieu les éventuels traits pertinents de notre pièce, tels qu'on peut les dégager au niveau de sa textualité immédiate.

I. AUBE/NON AUBE

Cette pièce, nous l'avons dit, a été classée par la plupart des critiques, dans le genre « aube »²¹. Seul, J. Bédier, et pour les raisons dites plus haut, la range avec d'autres pièces dans la catégorie des « caroles mimées » : ce qui rend parfaitement cohérente, même si elle est contestable, son explication d'ensemble²². Le problème reste évidemment de savoir si notre poème est réellement une carole mimée, auquel cas il faudrait renoncer à le considérer comme une aube, au moins au sens strict du terme. Tout au plus s'agirait-il de la théâtralisation d'un genre lyrique comme cela a fréquemment lieu en France du Nord, avec la pastourelle par exemple²³. Si, au contraire, la pièce est effectivement une aube — et c'est aussi notre opinion —, la première démarche doit être un examen comparatif serré, plus serré qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, entre notre texte et les pièces considérées traditionnellement et incontestablement comme des aubes. Il y aurait sans doute à faire intervenir là aussi la ligne de clivage socio-linguistique *oc/oïl*, comme nous l'avons fait pour la pastourelle, l'assimilation totale *alba/aube* pouvant également fausser tout ou partie de l'exégèse²⁴. Mais la tâche n'est pas facile étant donné la disparité numérique des deux corpus

19. On peut noter en effet que, dans le cadre des divers codes poétiques médiévaux, tous plus ou moins liés à une actualisation oralo-musicale, la poésie lyrique (et aussi bien le grand chant courtois que l'aube), est sans doute celui qui est le moins lié à la nécessité de produire des équivalents de la sensation spatiale. Elle s'oppose ainsi assez nettement aux autres « genres » dont les procédés de spatialisation sont souvent en relation avec le conditionnement matériel de l'œuvre. « Le cas le plus net est celui du 'jeu' liturgique, qui s'inscrit dans un lieu architectural; mais aussi bien, la chanson de geste se situe sur la place ou dans la cour où l'on interpelle les badauds; le roman dans la chambre des dames; le jeu dramatique, en un lieu de la ville » (cf. P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 38).

20. Pour les interférences registrales entre aube et chanson, cf. P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 244 et 264.

21. Entre autres : JEANROY (*Orig.*, p. 79), RESTORI (*op. cit.*, p. 4 : *aubade*), WOLEEDGE (*op. cit.*, p. 47 et ss. et 388-389), L. COCITO (*op. cit.*, p. 49).

22. Pour les réserves de JEANROY, cf. *Poésie lyr.*, t. II, p. 296.

23. Voir à ce sujet notre article : *Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation*, dans « *Mélanges Rita LEJEUNE* », 1970, p. 1326.

24. Les problèmes restent néanmoins fondamentalement les mêmes, l'aube étant un genre qui dépasse même les cadres de la poésie romane. Cf. WOLEEDGE, *op. cit.*, p. 346 : « In spite of the differences between the French *aube* and the Provençal *alba*, many of the problems they raise are the same, and I shall now deal with the two literatures together ».

(neuf pièces sûres en occitan²⁵, cinq pièces de longueur variable et difficilement classables en français); étant donné surtout la cohérence des traits pertinents d'un côté et l'absence d'homogénéité de l'autre. Il n'en reste pas moins vrai que, parmi les cinq poèmes français, *Gaite de la Tor* est pratiquement le seul qui, dans son ensemble, permette une comparaison sérieuse et motivée avec les *albas* occitanes²⁶. Il représente malheureusement l'unique leçon d'une pièce unique conservée dans un unique manuscrit.

2. THÉÂTRAL (CHORÉGRAPHIQUE)/NARRATIF/LYRIQUE

En d'autres termes, si notre pièce est effectivement une aube, elle doit être assimilable, en vertu d'un nombre plus ou moins grand de traits pertinents, aux autres pièces cataloguées dans le même registre d'écriture et qu'on n'a jamais cherché à expliquer, à notre connaissance, par un « mouvement dramatique » quelconque²⁷. En d'autres termes encore, l'unicité de la pièce française d'une part, et la difficulté d'identification des personnages éventuels, d'autre part, semblent avoir conduit à en multiplier le nombre et à expliquer leur présence sur une scène par une nécessaire réciprocité de comportements, par une *action* qui s'installe dans la durée et n'a de signification qu'en vertu d'une représentation ou d'un jeu scénique donnés.

Or, nous voyons qu'il n'en est jamais ainsi dans aucune des autres aubes, occitanes ou même françaises : ce qui semble d'ailleurs avoir été admis par tous les critiques. L'aube semble en effet — et avant tout — une *chanson*, et la seule définition en profondeur que l'on puisse en donner, c'est celle d'un monologue lyrique, d'un chant singulier dans la bouche d'un seul personnage, aussi bien au niveau du personnage lyrique (dame, amant ou guetteur) que de l'interprète (jongleur professionnel ou non). Tout au plus peut-il y avoir deux monologues, l'un à la suite de l'autre, à l'intérieur du poème, jamais de véritables dialogues, *a fortiori* de trilogie ou de quadrilogie impliquant un cursus représentatif donné. Le ou les personnages n'agissent pas : ils chantent et ils se plaignent. Ils se trouvent tout au plus imbriqués dans une *situation lyrique*, non une action, dont les clefs sont fournies d'emblée par la tradition et certaines données sociologiques, et qui explicite *a priori* un chant dont le pathétisme n'est pas à chercher dans une action contingente, mais dans une tension spécifique, une polarité profonde qui transcende et justifie l'actualisation du poème singulier. Nous parlerons donc avec Paul Zumthor de substrat idéologique (mais aussi traditionnel), en précisant avec lui que, de toute évidence, ce substrat « fait formellement corps avec le code, qu'il constitue la connotation finale de la totalité des connotations contextuelles »²⁸. Or cette polarité de l'aube est finalement on ne peut plus simple, comme on peut s'en rendre compte dans le schéma qui suit :

	aube = plainte lyrique	
+		—
dame		aube
amant		jaloux ³⁰
guetteur ²⁹		

25. Si l'on groupe tous les poèmes occitans qu'on peut retenir comme étant plus ou moins dans la *mouvance* de l'aube, on atteint le chiffre de dix-huit pièces (cf. JEANROY, *Poésie lyrique*, t. II, p. 292 et ss. et *Wol.*, p. 345, n. 6).

26. Cf. WOLEDGE, p. 388 : « The best-known of the French examples, the most elaborate and also the closest to Provençal, since it mentions the watchman ». Il est bien évident que nous parlons ici des seules actualisations textuelles, ce qui ne préjuge en rien de la communauté du thème profond en tant que phénomène d'archéo-civilisation. L'enquête de *EOS* (cf. *supra*) est de ce point de vue hautement significative.

27. Il est assez surprenant, entre autres choses, que l'on se soit un peu moins torturé l'imagination au sujet d'une autre pièce, pourtant très proche de la nôtre (si elle n'en est pas la source) : l'aube occitane attribuée à Raimbaud de Vaqueiras, *Gaita be| Gaiteta del chastel* (cf. *Wol.* 7). Il est vrai qu'en contre-partie ce poème a été à son tour (par DE BARTHOLOMAEIS) assimilé à une chanson de danse et rapproché à ce titre de *Gaite de la tor!* (cf. *Wol.*, p. 386.)

28. Cf. P. ZUMTHOR, *Essai*, p. 207.

29. Le guetteur peut toutefois être « négatif », quand il devient lui-même le signe du retour de l'aube. Mais cela est très rare : cf. *Wol.* n° 5 : *Gaita, s'ieu ti tenia| De mas mas l'auciria...* et : *Gaita, Dieus ti maldia,| Lo filhs Sancta Maria;| Quar tant cochas lo dia...*

30. Une même réprobation unit fréquemment l'aube et le jaloux dans un même syntagme poétique. Ex. : ... *per qu'eu non presi gaire| Lo fol gilos ni l'alba* (*Wol.* 2) et : *Gaitax vos...| Del gilos| Enuios| Plus que l'alba.* (*Wol.* 7).

On voit donc bien qu'il ne semble jamais s'agir de tension dramatique entre les personnages du groupe *positif*, qui sont toujours fonctionnellement du même côté et imbriqués, sauf de rarissimes exceptions, dans la même situation émotionnelle. Il n'y aurait drame, ou jeu théâtral, que s'il y avait une dialectique quelconque, *au niveau du texte*, entre + et - (par exemple dame/aube, amant/jaloux, guetteur/aube, etc.). Or ce n'est jamais le cas : les personnages ou entités du groupe *négatif* étant toujours dans les coulisses. L'aube, nous le répétons en le précisant, ne saurait être autre chose, à notre sens, que le monologue lyrique de l'un des trois personnages *positifs* (le choix parmi les trois n'étant somme toute qu'une variante dans le registre d'expression; une seconde variante étant la juxtaposition éventuelle, dans un même poème, de deux monologues lyriques successifs ou, rarement, alternés)³¹. La tension dramatique n'existe donc que dans la mesure où elle est présumée par le poème : elle n'est jamais elle-même *représentée*. C'est si l'on veut un postulat poétique, antérieur au poème, lequel n'est en principe que plainte lyrique, effusion chantée, et ne saurait être, sous réserve d'une hybridation toujours possible mais qui ne semble pas attestée, un « ballet en miniature » ou un jeu chorégraphique quelconque.

3. INTÉGRATION/NON INTÉGRATION DU REFRAIN

Après un mot sur le problème du *mètre*, nous allons analyser assez longuement celui du *refrain*. Remarquons d'abord que le mètre de *Gaite de la Tor* est assez complexe. En voici le schéma :

a a b	a a b	c c b c b
5 4 6	5 4 6	7 4 6 7 6

M. Woledge (*op. cit.*, p. 388) fait remarquer qu'il s'agit là d'un mètre peu courant dans les *albas* ou *aubes* et dont la complexité fait plutôt songer à la *canço*. Il attire également l'attention sur la tripartition de la strophe, qui répond aussi à une facture élaborée et qui n'apparaît pas ailleurs dans ce type de poème. Enfin, les rimes *unisonanz*, que l'on retrouve dans d'autres aubes, toutes occitanes (cf. *Wol.* 4, 5, 8), achèvent de faire de ce poème une pièce qui, malgré une certaine infrastructure « popularisante », due au genre même de l'aube et à l'emploi du refrain, est un poème en apparence « aristocratisant » peut-être dans la mouvance formelle de la chanson (cf. *supra*), du moins pour certains de ses éléments.

Mais c'est le refrain, comme il fallait sans doute s'y attendre si l'on voit dans la pièce un « jeu scénique », qui a donné le plus de tablature quant à la présence des « personnages » et leur participation éventuelle au dialogue. C'est à ce niveau, en même temps, que tout l'artificiel de ce type d'exégèse saute aux yeux, menant à toutes les inconséquences, en particulier telles qu'elles apparaissent dans le schéma structural de Restori (*op. cit.*, p. 18). Le refrain en effet, perdant toute

31. Ainsi, sur les neuf pièces occitanes reproduites par Woledge, nous avons sept monologues (1 fois la dame, 2 fois le guetteur et 4 fois l'amant) : 1. *En un vergier sotz folha d'albespi* : dame; — 2. *Reis glorios, verais lums e clartatz* : guetteur (ami de l'amant); B. Woledge n'ayant pas retenu, à la suite d'autres éditeurs, la septième strophe (transmise par les seuls mss. T et R) qui contient la réponse de l'amant et dont l'authenticité est douteuse; — 3. *S'anc fui belha ni prezada* : dialogue alterné dame - guetteur. La ventilation du dialogue est très fluctuante et varie dans une grande mesure selon les mss. (cf. *Wol.*, p. 383) : ce qui prouve entre parenthèses l'intérêt secondaire de cette ventilation, étant donné l'homogénéité, ci-dessus indiquée, du groupe « positif ». Le poème est en outre fortement teinté d'une thématique exogène : celle de la chanson de malmariée : jaloux et mauvais mari s'assimilant aisément l'un à l'autre. — 4. *Us cavaliers si jazia* : amant (s'adresse à la dame, mais celle-ci ne répond pas); — 5. *Ab la gensor que sia* : amant (s'adresse au guetteur mais celui-ci ne répond pas); — 6. *Quan lo rossinhols escria* : amant (mais le poème est réduit à une seule *cobla* et il est difficile de se prononcer); — 7. *Gaita be, Gaiteta del chastel* : amant (s'adresse au guetteur mais celui-ci ne répond pas); — 8. *Dieus, aidatz! S'a vos platz* : monologue I : guetteur (v. 1-44), monologue II : dame (v. 45-66). — 9. *Eras diray ço que.us dey dir* : guetteur; et deux dialogues.

homogénéité organique, est constamment, et différemment, dépecé en fonction des nécessités de l'interprétation scénique :

- Str. I : guetteur/dame; guetteur/amant.
 Str. II : guetteur/dame; guetteur/amant.
 Str. III : dame/amant.
 Str. IV : dame/amant.
 Str. V : dame/amant.
 Str. VI : dame.
 Str. VII : amant³².

Même découpage arbitraire du refrain, chez J. Bédier (*op. cit.*, p. 421 et ss.), de la VI^e et de la VII^e strophe, entre le guetteur et l'amant (alors que les cinq autres sont placés dans la bouche du seul guetteur) : le guetteur ne prononçant plus, finalement, que les onomatopées qui imitent le son du cor :

- Str. VI :
- Le guetteur : *Hu et hu!*
 L'amant : *Pou ai geü*
 En la chambre de joie.
- Le guetteur : *Hu et hu!*
 L'amant : *Trop m'a neü*
 L'aube qui me guerroie.
- Str. VII :
- Le guetteur : *Hu et hu!*
 L'amant : *Bien ai veü*
 De biauté la monjoie.
- Le guetteur : *Hu et hu!*
 L'amant : *C'est bien seü,*
 Gaite, a Dieu tote voie.

Il est donc clair que la problématique du refrain n'a pas été posée en fonction des structures d'ensemble de la pièce (strophique, rythmique et musicale), en relation avec les poèmes similaires, mais en vertu seulement d'un postulat scénique, valable pour cette seule pièce si on la définit comme une aube, l'assimilant à d'autres pièces hétérogènes si on la définit comme une carole mimée. Car enfin quels sont les problèmes réels posés par le refrain de *Gaite de la Tor*? Nous en voyons deux, fondamentaux, dont les autres ne seront que des corollaires :

a) *L'autonomie structurale (ou non) dudit refrain.* Autrement dit, le refrain est-il ou non intégré? Si oui, l'est-il génétiquement ou par une tradition (orale ou écrite) qui a plus ou moins réécrit le poème? Si le refrain reste génétiquement hétérogène, jusqu'où va sa relative intégration et quelle est désormais sa fonction dans notre texte-objet?

Une première remarque s'impose. On sait depuis longtemps que, dans la poésie et la chanson populaires (et partant dans le registre « popularisant » de la lyrique médiévale qui peut leur être plus ou moins assimilé), le refrain jouit d'une véritable disponibilité poétique, déplaçable qu'il

32. Nous renvoyons à la pertinente critique de L. Cocito (*op. cit.*, p. 50-51), « Non si può fare a meno di notare l'artificiosa forzatura con cui vengono suddivise le battute, in un dialogo che, così concepito, riesce complicato e confuso. Anche se dovessimo ammettere — cosa poca probabile — che la dame, il cavaliere e le rispettive scolte si alternino per esprimere variamente i propri sentimenti, non potremmo consentire che il ritornello venga non solo attribuito, di volta in volta, a un diverso personaggio, ma per ben cinque strofe consecutive, addirittura diviso tra due personaggi, senza nessuna corrispondenza simmetrica tra le varie strofe e le varie parti della strofa ». L'interprétation scénique conduit on le voit à une véritable anarchie structurale, rarement de mise dans le cadre traditionnel des rapports strophe - refrain.

est d'un poème à l'autre, même de genre différent : le refrain se caractérisant comme un condensé facilement mémorisable de schèmes poétiques en circulation³³. Il n'est donc pas impossible *a priori* de considérer notre refrain comme résultant d'une intégration plus tardive (à la genèse effective de la pièce), et introduisant *ipso facto* une certaine distorsion sémantique dans les rapports strophe-refrain, distorsion qui est en grande partie à la base des difficultés exégétiques antérieures. En admettant déjà cela comme un postulat, on peut se sentir plus ou moins à l'abri des inconséquences éventuelles qu'une critique trop positiviste, *au mot le mot*, ne parvenait pas — et pour cause — à résoudre³⁴.

Or, cette indépendance formelle du refrain est parfaitement mise en évidence par la structure musicale de la pièce, comme l'avait déjà souligné Th. Gérold : « Le couplet est composé de six vers courts formant deux phrases mélodiques à peu près identiques, sauf la terminaison ; le refrain de cinq vers, en partie en onomatopées, est *musicalement presque entièrement différent de la strophe* » (c'est nous qui soulignons)³⁵.

En somme, le refrain constitue presque toujours, dans le cadre de la poésie oralo-popularisante, un monde sémantique clos dont les rapports dialectiques avec le reste du poème (structures strophiques) peuvent être les suivants, du moins dans l'absolu :

- 1) Refrain parfaitement intégré : pas de rupture, ni thématique, ni métrique ; le poème est un *continuum* sémico-poétique totalement élaboré.
- 2) Le refrain est le centre significatif du poème, vraisemblablement primaire dans la genèse de la pièce.
- 3) Le refrain n'est pas discursivement intégré : il reste un produit étranger, voire un parasite dans le continuum sémico-poétique. Ce qui n'empêche pas que l'effet de *rupture* puisse être poétiquement valorisé, au triple niveau *sémantique* (intrusion d'une thématique exogène), *prosodique* (rimes et mètre différents), et *musical* (structure mélodique divergente). Il faut enfin ajouter à cela, dans le cadre de l'oralisation de la pièce, l'éventuelle opposition *soliste* (strophes) | *chœur* (refrain)³⁶.

Il s'agit évidemment de trois cas-limites — les situations textuelles n'étant presque jamais aussi nettement tranchées —, mais dont la considération doit conduire à une certaine méfiance méthodologique chaque fois que l'on a affaire à une pièce à refrain, surtout — comme c'est le cas pour *Gaite de la Tor* —, lorsque le texte est assez long, unique dans son genre, et de tradition manuscrite précaire.

b) *Le degré d'intégration du refrain.*

Voyons donc dans quelle mesure les rapports strophe-refrain s'inscrivent, pour *Gaite de la Tor*, dans le cadre des trois situations-type précédemment décrites ; quel est en un mot le degré d'intégration du refrain. Nous distinguerons des éléments *conjunctifs* et des éléments *disjonctifs*.

33. Nous signalons pour mémoire la double fonction de certains schèmes poétiques, tantôt refrain, tantôt couplet, en particulier dans la lyrique plus spécialement musicale comme celle des motets ; l'utilisation savante de refrains « populaires » et hétérogènes au poème dans des chansons de trouvères, comme Thibaud de Champagne ; les refrains intégrés de la *Chastelaine de Saint-Gille* : ces refrains pouvant être d'ailleurs des refrains d'aube, etc. Cette disponibilité du refrain est maintenant clairement manifeste grâce au recueil systématique de Nico H. S. van den BOOGAARD, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, Paris, 1969. Voir en particulier p. 14-17. — Une question se pose d'autre part, concernant la « popularité » de ces refrains. On peut convenir avec M. ZINK (cf. *La Pastourelle*, Paris/Montréal, 1972, p. 81, n. 1) que « ces refrains étaient bien populaires, en ce sens qu'ils jouissaient d'une réelle popularité dans le milieu, certes restreint, où ils étaient diffusés, et qu'ils constituent le vestige d'une littérature orale, celle de l'aristocratie. En outre, le départ entre refrain et couplet était sans doute moins tranché que ne le dit Jeanroy ; certains groupes d'un à quatre vers cités par plusieurs chansons en position de refrain peuvent avoir été ailleurs insérés dans un couplet, et rien ne prouve qu'ils aient dès l'origine joué le rôle de refrains ». Ce qui montre bien que c'est à l'intérieur de la pièce même que ce ou les schèmes poétiques en circulation se fonctionnalisent, soit comme éléments constitutifs du *cursus* lyrique, soit comme refrains. Il n'en reste pas moins vrai, semble-t-il, que, dans l'ensemble de la tradition lyrique, certains schèmes sont plus volontiers et plus communément employés comme refrains.

34. Déjà WILMOTTE, dans sa recension à G. PARIS (cf. « Moyen âge », t. VIII, 1895, p. 139-141), était porté à voir dans le refrain des variantes légères d'un thème banal et presque sans signification, sans relation précise avec le sujet de la poésie.

35. Cf. Th. GÉROLD, *La musique au moyen âge*, Paris, 1932, p. 207.

36. Voir à ce sujet M. ZINK, *op. cit.*, p. 81.

Comme éléments conjonctifs (intégrants), on peut signaler : le mètre (vers de sept syllabes comme dans la strophe, sauf dans le vers onomatopéique) et la rime (rime en *-oie* partout). A noter aussi les variantes situationnelles du refrain, ventilées en quatre types (str. I et III; str. II, IV, V; str. VI; str. VII) et sur lesquelles nous reviendrons : ce qui semblerait prouver que le refrain, brisant partiellement son effet de récurrence, se modèle plus ou moins sur la strophe précédente³⁷. On peut signaler dans ce sens que le manuscrit ne donne le refrain *in extenso* que lorsqu'il introduit une variante ou qu'il le présente pour la première fois (str. I, str. III, str. VI, str. VII). Dans les autres cas, le ms. ne porte que les onomatopées du début : *hu* ou *hu et hu*³⁸.

Comme éléments disjonctifs, on peut noter, outre les discordances musicales déjà signalées, les difficultés de concordance sémantique (malgré des adaptations sporadiques). Car c'est essentiellement à ce niveau — ce qui n'a jamais été suffisamment relevé — que se situent les difficultés majeures d'interprétation. Nous y reviendrons.

En somme, toutes nos réflexions sembleraient montrer (ou confirmer) :

- 1) L'autonomie traditionnelle, à tous points de vue, du refrain : autonomie sémantique, prosodique, musicale, génétique.
- 2) Sa globalité structurale : le refrain est généralement un tout, organiquement constitué, difficilement sécable, d'où peu compatible *a priori* avec un découpage dialogué.
- 3) En conséquence, son attribution à un seul personnage, individuel (guetteur éventuellement) au niveau du texte, ou collectif (chœur), au niveau de l'interprétation.

En d'autres termes, le refrain a presque toujours une fonction essentiellement lyrique et c'est le cas ici : il n'est ni narratif ni théâtral, surtout dans un genre chanté (chanson d'aube) et affectivement motivé. On peut aisément se rendre compte qu'en le supprimant de notre pièce, l'« histoire » ou le « jeu scénique » éventuels ne sont ni plus simples ni plus malaisés à interpréter. On peut faire la même expérience avec les aubes occitanes, que le refrain soit réduit à un seul vers (cf. *Wol.* 1, 2, 7) où qu'il constitue toute une strophe (cf. *Wol.* 4, 8) : l'« histoire » ou le prétendu jeu mimé n'en sont en rien touchés pour la bonne raison qu'il n'y a pas d'histoire et encore moins de jeu mimé. La suppression du refrain coïnciderait seulement avec la perte d'une dimension importante dans la structure poético-musicale de ces pièces. D'ailleurs, il faut remarquer avec Th. Gérold (*op. cit.*, p. 208) que si cette pièce « était jouée et chantée en forme de danse mimée, les exécutants devaient être relativement habiles, peut-être même des professionnels ». Étant donné ces difficultés techniques, sur lesquelles les exégètes ne se sont guère arrêtés, on s'étonne que le manuscrit — dont on doit encore une fois déplorer l'unicité — ne fournisse pas quelque rubrique quant au jeu des personnages, comme cela se fait généralement pour la plupart des *ludus*, liturgiques ou profanes³⁹.

Nous allons maintenant, après ces préliminaires méthodologiques, essayer de jeter sur notre pièce

37. Voir, pour la contre-épreuve, les vers-refrains de l'aube traditionnelle : *Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba, tan tost ve* (*Wol.* 1) et *Et ades sera l'alba* (*Wol.* 2).

38. La réduction à quatre vers des cinq vers du refrain pour les seules str. VI et VII, comme l'a fait J. Bédier pour les besoins de sa thèse (cf. *supra*), nous paraît encore une fois peu conséquente dans ce sens qu'elle fait bon marché de l'isomorphisme attendu du refrain. La suite onomatopéique du premier vers (*hu et hu et hu et hu*) étant en effet réduite à *hu et hu* (contrairement au ms.), un vers entier saute. Si l'on tient compte d'autre part du dépeçage du refrain en parties de dialogue (cf. *supra*), on doit reconnaître que l'exécution chantée du refrain ne devait guère être aisée, comme le fait remarquer Th. GÉROLD (*op. cit.*, p. 208) : « Il est d'usage d'attribuer le refrain au chœur et, quoique la mélodie de celui-ci soit un peu moins simple que d'habitude, rien ne s'y oppose pour les cinq premières strophes; mais dans les deux dernières, le refrain est partagé entre l'amoureux et le guetteur (du moins selon l'hypothèse Jeanroy-Bédier), ce dernier ne fait que répéter quelques « hu », sa mission étant terminée. Ici, il y a une exécution un peu plus compliquée, le personnage représentant l'amoureux ayant à reprendre la mélodie immédiatement après le deuxième *hu* du guetteur ».

39. Il faut rappeler toutefois que le ms. U, vraisemblablement un des plus anciens des mss. lyrico-musicaux français, est de dimensions réduites : c'était probablement un ms. de jongleur.

un regard plus frais et d'en donner une analyse renouvelée. Contrairement à tous nos prédécesseurs, nous allons scinder en deux notre approche : examiner d'abord le *continuum* strophique et après seulement le ou plutôt les refrains. Pour ce qui est du *continuum* strophique, nous posons comme postulat que notre aube est un dialogue lyrique entre l'amant et le guetteur⁴⁰, ou plus exactement une succession de deux monologues lyriques, comme c'est le cas dans l'aube occitane de Raimon de la Sala (cf. *Wol.* 8), où le premier monologue est tenu par le guetteur (deux strophes), et le second par la dame (une strophe). Dans notre pièce, le premier monologue serait celui du guetteur (str. II, III, IV et V), coïncidant peut-être avec le sous-genre de la *gaita*, et le second celui de l'amant (str. VI et VII), coïncidant peut-être avec l'*alba* proprement dite. Reste le problème de la première strophe que nous allons examiner ci-après :

I *Gaite de la tor*
 Gardez entor
 Les murs, si Deus vos voie ;
 C'or sont a sejour
 Dame et seignor 5
 Et larron vont en proie.

Nous avons bien là, d'entrée de jeu, les thèmes et les personnages traditionnels de l'aube : ceux du groupe « positif » d'abord : le guetteur (*gaita*) qui surveille (*gardez*) les alentours du château (*entor*), le couple d'amants (*dame et seignor*)⁴¹ ; un personnage inattendu ensuite (individuel ou collectif), mais d'emblée péjorativisé, et qu'on peut placer d'ores et déjà, comme nous le verrons, dans le groupe « négatif » : les voleurs (*larron*).

Tout cela est relativement clair et consacré. Mais le premier problème est de savoir qui parle. Selon l'hypothèse Jeanroy-Bédier⁴², c'est le premier guetteur⁴³. Restori suppose que c'est l'amant : ce que nous pouvons retenir dans le cadre de notre hypothèse. C'est donc lui qui ouvrirait le dialogue. A cela on a objecté les v. 4-5, qui font parler l'amant de lui-même (c'est lui le *seignor*) et de sa dame à la troisième personne. L'objection n'est pas péremptoire. Il y a là, nous l'avons dit plus haut, un certain détachement vis-à-vis d'une situation que les amants (et le public avec eux) savent être *typique*, et à laquelle ils s'intègrent : l'amant parle donc de lui-même et de sa dame, comme il parle des larrons, autres personnages qui ont acquis dans le poème la valeur d'un type⁴⁴.

Mais quelle est la valeur symbolique de ces *larrons* et pourquoi interviennent-ils déjà ? Nous pensons qu'elle est double, aussi bien au niveau des amants qu'à celui du guetteur. Ce dernier n'a-t-il pas pour fonction : 1) de surveiller les voleurs et autres malfaiteurs ; 2) de venir en aide aux amants, en les protégeant *aussi* contre le jaloux (le *traïtor*)⁴⁵. En contre partie, du côté des amants, il est naturel que ces *robeor*, mal individualisés, soient *ipso facto* assimilés au jaloux, dont la menace n'est jamais bien précise, mais toujours obsédante. Tout le monologue du guetteur est bâti sur cette ambiguïté, qui n'a que peu attiré l'attention, et qui constitue pourtant l'originalité de la

40. Dans l'aube occitane attribuée à Raimbaud de Vaqueiras (*Wol.* 7), très proche, nous l'avons dit, de la nôtre, le monologue de l'amant s'adresse au guetteur (mais sans réponse de ce dernier). L'adjonction d'une ou deux strophes contenant cette réponse serait parfaitement admissible dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler les virtualités évolutives de la pièce.

41. Il faut évidemment interpréter *seignor* comme un cas-sujet singulier, malgré la déclinaison, en relation avec *dame* qui est grammaticalement au singulier. Mais il s'agit quand même, sans doute, d'une tournure virtuelle (il n'y a aucun morphème actualisant) : ce qui montrerait la tipicité de la situation, transcendant le cas particulier (cf. *infra*).

42. Nous désignerons désormais par *hyp. I* l'interprétation Jeanroy-Bédier, et par *hyp. II* celle de Restori.

43. Nous avons déjà signalé la gratuité de l'hypothèse qui consiste à « inventer » un second guetteur, ou ami de l'amant. Ce thème du guetteur « professionnel » qui est aussi l'ami de l'amant est bien connu (cf. l'aube de Guiraud de Bornelh : *Wol.* 2). Mais est-il plausible, et nécessaire, de dissocier en deux ce personnage traditionnel (un guetteur professionnel + un ami) ? Il est bien évident que la situation-type du guetteur est d'être du côté des amants (cf. *supra*) : il est donc normalement un ami en puissance.

44. La comparaison avec la première strophe de l'aube de R. de Vaqueiras (?), est un argument de plus dans ce sens. C'est aussi l'amant qui parle : *Gaita be, | Gaiteta del chastel ; | Quand la re | Que plus m'es bon e bel | Ai a me | Trosqu'a l'alba...* (*Wol.* 7).

45. Le *traïtor* symbolise bien le jaloux, plutôt que le *lausengier*, contrairement à l'opinion de L. Cocro (*op. cit.*, p. 53, n. 8). On sait que les *lausengiers* représentent un type collectif et que le terme n'est jamais, à notre connaissance, employé au singulier. Au surplus, il n'apparaît que très rarement dans l'aube (une seule fois : *Wol.* 9, v. 18).

pièce. Le jaloux étant presque toujours un personnage *allusif*, l'allusion est ici d'autant plus voilée qu'on ne le nomme pas directement, du moins au départ. On aurait donc pour cette aube le schéma suivant :

+	—	
dame	aube	
amant	jaloux/larrons	
guetteur/ami		
II	<i>D'un douz lai d'amor De Blancheflour, Compainz, vos chanterioie, Ne fust la paor Del traïtor Cui je redot(t)eroie.</i>	15

Qui parle? Selon l'hyp. I, c'est toujours le premier guetteur, selon II c'est la dame⁴⁶. Selon nous, le guetteur/ami, qui répond à l'amant (son *compain*) et qui commence ainsi son monologue lyrique (*gaita*) : sa fonction est effectivement, tout en gardant et pour mieux garder, de jouer d'un instrument ou de chanter; et il le ferait volontiers, si ce n'était la crainte d'éveiller les soupçons du jaloux (*traïtor*). Ainsi, l'assimilation *larron/traïtor* est désormais explicite dès la seconde strophe. Il faut remarquer aussi la tonalité verbale de toute la strophe, qui est au mode irréel (*chanterioie, ne fust, redotteroie*) : ce qui montre bien que c'est à cause du *traïtor* que le guetteur ne peut chanter, c'est-à-dire, finalement, accomplir sa mission vis-à-vis des amants.

III	<i>Compainz en error Sui, k'a cest tor⁴⁷ Volontiers dormiroie. N'aiez pas paor : Voist a loisor Qui aller vuet par voie.</i>	25
-----	---	----

D'après I, c'est toujours le premier guetteur qui parle; d'après II, la strophe est divisée en deux par un dialogue entre le guetteur et l'écuyer du chevalier. Pour nous, il ne saurait y avoir de rupture de la strophe, pas plus que du refrain (cf. *supra*), et c'est toujours le guetteur qui chante. La motivation psychologique est la même que dans le couplet précédent : le guetteur continue de manifester sa crainte (*sui en error*) du *traïtor* qui, beaucoup plus que les larrons, l'empêche de dormir comme il l'empêche de chanter. La tonalité modale des verbes est la même (*dormiroie*)⁴⁸. Mais le guetteur, conscient de ses responsabilités, ne s'endormira pas, même s'il en a envie (*volontiers*). Les amants peuvent se tranquilliser, du moins eu égard à un premier danger, celui des larrons : les voies sont tranquilles, on peut y cheminer sans nulle crainte (*voist a loisor...*).

IV	<i>Ne sont pas plusor Li robeor, Ni a c'un que je voie, Qui gist en la flor Soz covertor Cui nomer n'oseroie.</i>	35
----	---	----

46. Pourquoi la dame, à supposer qu'elle intervint, le ferait-elle déjà? Pourquoi chanterait-elle — et en particulier un lai d'amour? Et pour qui? Pour le *compain*, sans doute. Mais qui serait ce *compain*? Le guetteur ou son propre ami? Dans aucun cas elle n'emploierait d'ailleurs ce terme, qui semble bien réservé au seul cadre de l'amitié masculine. En outre, il faut signaler la fonction structurale de ce vocatif, qui sert de procédé démarcatif entre les strophes, comme c'est également le cas dans l'aube de Guiraud de Bornelh (Vol. 2), où chaque *cobla* se démarque par un vocatif semblable (*Bel companho*), qui tient tout le premier hémistiche et qui s'applique au guetteur/ami. L'emploi de ce terme affectif, d'autre part, maintient une certaine unité stylistique dans l'ensemble du premier monologue (*gaita*). On voit en contre partie qu'il disparaît dans le second (*alba*).

47. L'expression *a cest tor* pose un petit problème. Elle semble sémantiquement peu chargée : « cette fois-ci, maintenant » (cf. *a cestui tor*, au v. 60). A moins d'y voir une allusion à l'un des *tours* du guetteur, qui fait sa ronde? De toute façon, nous repoussons l'interprétation de J. Bédier qui, dans le sens de sa thèse, y voit une « expression technique de la danse ».

48. Le guetteur est presque toujours inquiet : et la crainte de s'endormir, malgré l'envie qu'il en a, est pour lui une véritable hantise. Dans l'aube de G. de Bornelh, l'amant a prié le guetteur que *no fos dormilhos/ Enans velhes tota noch tro al dia*.

Dans cette strophe, l'assimilation *larrons — traïtor* (= jaloux) est, nous semble-t-il, on ne peut plus claire. La str. IV s'enchaîne logiquement à la précédente. Le guetteur vient de préciser que les chemins sont tranquilles et que ce n'est pas des voleurs que risque de venir un quelconque péril. Ces *robeor* en effet ne sont pas nombreux (*plusor*) : il n'y en a en fait qu'un seul ; mais celui-là (le jaloux) ne va pas par les routes : il est tranquillement couché dans son lit (*qui gist en la flor | Soz covertor*)⁴⁹, et c'est pourtant lui qui fera courir aux amants, quand il s'éveillera, à l'aube, le plus grand danger. C'est comme toujours un personnage allusif, terriblement présent par son absence même, et que, par une espèce de tabou linguistique, on n'ose pas nommer (*cui nomer n'oserioe*). Sinon, quel serait cet unique voleur tranquillement couché dans son lit ? On en parle donc par une voie détournée : en l'occurrence en l'assimilant ici aux larrons contre lesquels la *gaita de la tor* doit protéger le château.

V *Cortois ameor,* 45
 Qui a sejour
 Gisez en chambre coie,
 N'aiez pas freor,
 Que tresq' a jor
 Poez demener joie. 50

Mais il n'y a pas pour le moment de réel danger : le jaloux est endormi et ne se doute de rien : les amants peuvent donc, du moins jusqu'à l'aube (*tresq' a jor*), s'aimer en toute quiétude⁵⁰. La chambre, qui de plus est dans la tour, est vraiment le symbole d'un espace clos et protégé (*chambre coie*) où les amants peuvent s'aimer en paix (*a sejour*)⁵¹, le temps fugace d'une nuit. Après le retour de l'aube, le jaloux qui dormait *soz covertor* risque de se réveiller et de nuire. Nous sommes bien là dans la thématique et l'univers lyrico-poétique traditionnels de l'aube.

VI *Gaita de la tor*
 Vez mon retor
 De la ou vos oioie.
 D'amie et d'amor
 A cestui jor 60
 Ai ceu que plus amoie.

A propos de cette strophe, tout le monde est d'accord, à notre connaissance, pour l'attribuer à l'amant. L'aube est venue et l'amoureux a dû quitter sa dame. C'est le thème de la séparation (*départie*) ou de l'adieu qui apparaît dans quelques aubes (par ex. *Wol.*, 1 et 7). Il y a donc ici une rupture dans le poème. Non pas un nouvel acte dans un développement narratif destiné à la représentation, mais un nouveau « moment lyrique », un nouveau monologue, celui de l'amant, peut-être un nouveau genre poétique (*l'alba* proprement dite), ou mieux relevant de la *mouvance* d'un autre genre. De toute façon, on voit bien que cette rupture structurale, sur laquelle aucune hésitation n'est possible, n'est formellement marquée par rien : la tension dramatique, nous l'avons dit, est connue d'avance et sous-jacente au poème : elle n'est pas le poème lui-même. La succession des « événements » n'a qu'une importance mineure et se situe dans un champ de virtualités qui est une connivence entre poète et auditeur et explicite le texte, mais dont les réalisations effectives restent secondaires. Ni le poète ni l'auditeur n'ont besoin de les préciser. Le rapport

49. Notons au passage une certaine parenté dans l'expression poétique avec l'aube anonyme (*Wol.* 6) : *Quand lo rossignols escria | Ab sa par la nueg e.l dia, | Yeu sui ab ma bell' amia | Jos la flor | Tro la gaita de la tor | Escria : « Drutz, al levar ! | Qu'ieu vey l'alba o.l jorn clar ».*

50. Si l'on admet la division de la pièce entre une *gaita* et une *alba*, il faut quand même reconnaître que le motif de l'aube (qui menace la joie des amants) apparaît dès la fin de la *gaita*. Il se présenterait donc comme un sorte de transition entre les deux parties. Le syntagme du type *jusqu'à l'aube | au jour* est en effet un schème poétique fréquent dans la plupart des aubes : il marque bien la connotation tragique du retour de l'aube, sentie d'emblée comme une limite temporelle inexorable à la joie des amants. Cf. *No mudarai qu'ieu non jassa | Ab mon amic tro al dia et Qui partia malamen | Son amic valen | De si, tro en l'alba* (*Wol.* 3) ; *Yeu sui ab ma bell' amia... | Tro la gaita de la tor | Escria... (Wol.* 6) ; *Quand la re... | Ai a me | Trosqu'a l'alba* (*Wol.* 7), etc.

51. Remarquons que le guetteur reprend en écho la locution *a sejour*, déjà employée par l'amant dans la première strophe.

avec la célèbre aube occitane *En un vergier...* (*Wol*, 1) est donc ici flagrant. Là aussi, nous passons brusquement (entre les str. IV et V) de l'extase amoureuse au chant de *départie* : l'ami n'est plus présent et seule la douce brise qui vient de *là-bas* (*lai*) apporte dans son haleine quelque chose encore de l'aimé⁵². Examinons maintenant quelques détails significatifs : v. 56 : *Gaite de la Tor*. Il est intéressant de constater que le motif introductif du poème se retrouve ici et sert encore une fois de thème inchoatif au second moment lyrique⁵³. Ce qui est une preuve de plus pour attribuer la première strophe à l'amant. Intéressante aussi est la tonalité temporelle des verbes : en particulier l'opposition entre un passé événementiel (*ooie, amoie*), qui renvoie au premier moment lyrique, et un présent duratif (*ai ceu*), qui installe la joie d'amour dans l'éternité.

VII *Se salve l'onor*
 Au Criator
 Estoit, toi tens vouldroie
 Nuit feïst del jor ; 70
 Jamais dolor
 Ne pesance n'avroie.

Les désaccords subsistent à propos de cette dernière strophe : attribuée à l'amant par I, à la dame par Restori : l'amant ne reprenant la parole qu'au refrain⁵⁴. C'est évidemment l'amant qui, selon les lois du « genre », se lamente sur le retour de l'aube en souhaitant une éternelle nuit d'amour. Et encore une fois, comme dans l'aube de Guiraud de Bornelh (*Wol*, 2), c'est Dieu lui-même qui, pour la joie des amants, doit prolonger la nuit l'espace du jour suivant⁵⁵.

Le thème fondamental de l'aube, le retour malfaisant du jour, qui apporte *pesance* et *dolor*, est bien le leitmotiv de ces deux dernières strophes et, comme nous le verrons, des refrains conjoints. Cet ensemble constituerait bien ainsi une entité poétique globale, en rupture avec la première partie de la pièce, peut-être une *alba*, selon l'hypothèse de L. Cocito, par rapport à une *gaita*.

Nous venons donc de voir que la succession des couplets représente un continuum sémico-poétique autonome, dont la cohérence interne nous paraît parfaitement assurée. En l'occurrence, l'intégration sémantique du refrain, qu'elle soit parfaite, partielle ou structurellement « inacceptable » (cf. *supra*)⁵⁶, n'est pas à notre sens un critère de saisie textuelle à lui seul pertinent, du moins à un premier niveau de l'analyse. Le refrain est en principe hors discours : il est lyrique, non discursif, comme nous l'avons plusieurs fois remarqué. Il est toutefois indéniable que, une fois intégré au poème, même au prix d'une éventuelle distorsion sémantique, il puisse lui conférer une nouvelle dimension poético-musicale. Nous avons vu plus haut que, pour ce qui est de notre pièce, l'effet de récurrence, caractéristique de tout refrain, est partiellement brisé par des variantes qu'on peut

52. Même chant d'adieu, associé au retour du jour, dans l'aube de Raimbaud de Vaqueiras [?] (*Wol*, 7) : *Domn' a Deu! Que non puis mais estar | Mal grat meu | M'en coven ad anar | Mais tan greu | M'es de l'alba...*

53. Notons en passant qu'il n'est nullement question ici, ni d'un deuxième guetteur, ni d'un quelconque ami de l'amant courtois. La pièce est bien bâtie sur le seul dialogue entre amant et guetteur.

54. Encore une fois, pourquoi la dame, à qui Restori attribue également le refrain précédent, interviendrait-elle ici ? Il faudrait supposer, comme le fait l'exégète italien, qu'elle fût toujours présente, autrement dit qu'il y eût à ce moment-là trois personnages « sur scène » : le guetteur, l'amant et la dame ; ce qui nous semble en contradiction flagrante avec le thème précédent, indubitable, de la séparation matinale, et du départ présumé de la dame.

55. L'invocation à Dieu, protecteur des amants, ouvre majestueusement le poème :

Reis poderos, verais lums e clartatz,
Deus poderos, Senher, si a vos platz,
Al meu companh siatz fizels ajuda ;

Il faut reconnaître en outre que le caractère liturgique de la mélodie ne paraît guère compatible, en l'occurrence, avec une chanson de danse ou une scène éventuellement dialoguée. J. Chailley a noté une similitude musicale avec le conduit polyphonique *Beata Viscera* de Pérotin : pièce qui devait inspirer à son tour, au XIII^e s., deux chansons pieuses de Gautier de Coinci (cf. H. DAVENSON, *Les troubadours*, Paris, 1961, p. 94). C'est une des rares aubes (avec *Gaite de la tor*) dont nous ayons conservé la musique : ce qui devrait conduire à plus de prudence avant de se prononcer sur l'éventuel caractère chorégraphique de certaines aubes.

56. A la limite, le refrain peut être génétiquement et sémantiquement un corps étranger (cf. *supra*).

a priori considérer comme des adaptations au contexte strophique (éléments *conjonctifs*). Nous avons également vu que, lorsqu'il y a isomorphie parfaite du refrain (refrains I et II; III, IV et V), celui-ci n'est pas totalement transcrit dans le manuscrit mais simplement rappelé par une ou deux des onomatopées qui sont censées imiter le cor du guetteur⁵⁷.

En fait, le seul élément vraiment récurrent et, en l'occurrence asémantique, c'est la séquence de ces onomatopées. C'est là sans doute l'élément fondamental du refrain, peut-être originel, dont la fonction n'est donc pas de préciser une situation, suffisamment explicitée par le continuum strophique, mais d'accentuer, par son effet itératif et la participation éventuelle du chœur, le lyrisme profond de chacun des deux monologues. C'est dans un second temps sans doute que le refrain, grâce en particulier à des variantes appropriées, se serait plus ou moins *sémantisé* et intégré (éléments *conjonctifs*). Mais il n'en reste pas moins vrai que cette *sémantisation* n'est pas poétiquement essentielle et qu'elle peut parfois, comme nous allons le voir par l'examen successif des divers refrains, faire bon marché de la logique narrative⁵⁸.

I, II *Hu et hu et hu et hu!*
 Je l'ai veü
 La jus soz la coudroie.
 Hu et hu et hu et hu! 10
 A bien pres l'ocir(r)oie.

La concaténation strophe-refrain est-elle ici parfaitement cohérente? Qui désigne par exemple le régime pronominal singulier *l'* dans le syntagme *je l'ai veü*? Il n'y a dans la strophe aucun référent grammatical sûr. On comprend seulement qu'il s'agit d'un personnage qui se cache (*la jus soz la coudroie*) et qui excite la haine à un point tel qu'on voudrait le tuer (*a bien pres l'ociroie*): donc d'un personnage qui, *a priori*, est péjorativisé comme les larrons dont on vient de parler. Mais l'identification n'est pas encore assurée dans la mémoire poétique.

Ce même refrain, après la deuxième strophe, devient parfaitement clair. Le syntagme obscur *je l'ai veü* est maintenant explicite: le pronom *l'* renvoie au *traïtor*. C'est lui qui se cache⁵⁹ et excite une haine mortelle. Le *l'* allusif de la première strophe, dont le référent implicite était un collectif menaçant (les larrons), renvoie maintenant, d'une manière lumineuse, au jaloux. Preuve de plus de l'assimilation, déjà confusément sentie, du jaloux et des larrons, et que le chœur explicite encore par sa participation à l'émotion. Nous aurions donc un premier « moment lyrique » qui est la *hantise du jaloux*.

III, IV, V *Hu et hu et hu et hu!*
 Or soit teü 30
 Compainz, a ceste voie.
 Hu et hu! bien ai seü
 Que nous en avrons joie.

Ce refrain, qui est identique à la suite des trois strophes suivantes, n'apporte aucune lumière sur une action quelconque ou un éventuel comportement des personnages. Mais il sert de dénominateur commun à un nouveau leitmotiv, un second « moment lyrique »: la *joie d'amour*, cette joie qui ne

57. L'isomorphie des refrains I et II, et de III, IV, V est donc une pure hypothèse, mais qui paraît très vraisemblable. Remarquons en passant que l'emploi du cor par le guetteur n'apparaît qu'une fois ailleurs: dans l'aube occitano-catalane *Eras diray ço que.us dey dir* (Wol. 9): *D'eres en anan/ Sonech un corn en l'alba*. Nous reviendrons ailleurs sur cette aube un peu marginale.

58. Il est notable au surplus que cette *sémantisation* du refrain par l'intrusion probablement postérieure d'éléments *situationnels*, ne se rencontre, semble-t-il, nulle part ailleurs: signe du caractère assez spécifique de cette aube, du moins dans le seul état textuel que nous en ayons.

59. Une contradiction apparente: le jaloux, caché *soz la coudroie* au refrain II, est couché dans son lit à la str. IV. Mais des contradictions de ce genre pourraient être relevées ailleurs; il y en a même de plus fondamentales comme celle qui apparaît dans l'aube occitane *En un vergier* (Wol. 1): il est en effet « absurde » de faire intervenir un guetteur qui doit annoncer l'aube quand l'entrevue a lieu dehors (*aval els pratz*) et probablement en été! Notons au surplus que le motif de la *coudroie* apparaît au refrain, et *celui du lit* dans une strophe: preuve de plus que la *sémantisation* du refrain est toujours relative (cf. *infra*).

durera que *tresq'a jor*, exprimée par le chœur, parlant au nom du guetteur, et collectivement, comme cela ressort du pluriel *nous*, qui englobe à la fois le guetteur (*bien ai seü*) et l'ensemble du chœur (*que nous en avrons joie*).

VI *Hu et hu et hu et hu !*
 Pou ai geü
 En la chambre de joie.
 Hu et hu ! trop m'a neü 65
 L'aube qui me guerroie.

Cette nouvelle variante du refrain est la plus caractéristique dans ce sens qu'elle est sans doute la plus apte à situer le poème dans un certain registre d'écriture, qui pourrait être celui de l'aube, au sens strict du terme.

En effet, nous n'avons pas eu jusqu'à présent d'allusion au retour de l'aube : si ce n'est aux vers 49-50 que nous avons mentionnés tout à l'heure. Ici au contraire nous avons bien les deux thèmes traditionnels et complémentaires de l'aube classique : 1) la brièveté de la nuit d'amour (*pou ai geü*) ; 2) la lamentation sur le retour de l'aube (*trop m'a neü | l'aube qui me guerroie*)⁶⁰. Ce qui justifierait la discrimination proposée par L. Cocito : *gaita* — *alba*. Au surplus, ce même refrain, en cohérence avec la strophe, marque un troisième moment lyrique : la tristesse de la *départie*.

VII *Hu et hu et hu et hu !*
 Bien ai veü
 De biauté la monjoie. 75
 Hu et hu ! c'est bien seü,
 Gaite, a Dieu tote voie !

Ici, le refrain n'ajoute sémantiquement que peu de chose : si ce n'est le thème, déjà connu, d'une joie amoureuse désormais révolue (*bien ai veü | De biauté la monjoie*), liée au topique de la beauté de la dame, et l'adieu du guetteur. Sur le plan de la densité lyrique en outre, ce refrain, qui est censé clore le poème, est nettement en retrait par rapport à la strophe conjointe et au refrain de la str. VI. Si ce n'était l'adieu au guetteur, qu'on peut admettre comme une conclusion « logique » à la pièce, on ne peut nier que ce dernier refrain frise poétiquement la platitude⁶¹. A tel point qu'on peut se demander (si tant est que ce genre de question ait un sens) si les refrains VI et VII n'ont pas été intervertis dans le manuscrit. Il serait en effet plus cohérent que la str. VI, dont le thème dominant est la nostalgie de la joie passée, fût suivie d'un refrain dont la tonalité émotive est voisine ; et que la str. VII, au contraire, qui est fondamentalement une lamentation sur le retour de l'aube (cf. *supra*), soit liée à un refrain qui pleure sur la brièveté de la nuit d'amour et la nuisance de l'aube qui vient de poindre. La pièce s'achèverait ainsi par le vers (le seul qui au surplus contienne le terme-clef *aube*), qui est sans doute le plus caractéristique de cette pièce en tant que *genre* :

Hu et hu ! trop m'a neü
L'aube qui me guerroie.

Mais il est temps de mettre un terme à ce trop long commentaire. Nous dirons donc, en conclusion, de cette pièce :

- 1) Qu'elle ne saurait à aucun titre être assimilée à un quelconque mimodrame, « ballet en miniature » ou carole mimée, destinés à la représentation.
- 2) Que l'élément théâtral et chorégraphique y est vraisemblablement absent ; et que la succession

60. C'est le seul vers qui emploie le terme-clef de *aube*.

61. On retrouve une platitude semblable dans la dernière *cobla* (sur la beauté de la dame), de l'aube *En un vergier* (Wol. 1) ; strophe courtoise et « inutile », qui pourrait bien être due à une couche textuelle postérieure.

narrative elle-même y est réduite à presque rien (elle est, de toute façon, non pertinente). Si l'on peut concevoir, en marge et au-dessus de la bi-partition en deux sous-genres, une structure tripartite de la pièce, elle ne saurait être assimilée à une suite organisée d'*actes*, mais à trois moments lyriques éventuellement réversibles (*la hantise du jaloux ; la joie d'amour ; la tristesse de la départie*).

3) Qu'elle ne met pas en scène, en conséquence, des personnages parlant et agissant. Comme toutes les autres aubes avec lesquelles elle présente d'indéniables ressemblances, en particulier les aubes occitanes de Guiraud de Bornelh et de Raimbaud de Vaqueiras (?) [Wol. 2 et 7], *Gaite de la tor* est avant tout une pièce lyrique, destinée au chant (individuel ou collectif), c'est-à-dire qu'elle privilégie largement les structures poético-musicales sur les structures narratives et *a fortiori* théâtrales.

4) Que son refrain (et ses variantes) doit être considéré selon cette spécificité lyrique et non en fonction d'un dialogue (voire d'un trilogue ou d'un quadrilogue) auquel il est difficilement réductible. On peut tout au plus admettre, en se plaçant sur un autre plan, que, dans le procès de récitation du poème, le refrain se démarquait du continuum strophique par le fait qu'il pouvait être chanté par le chœur.

5) Qu'en conséquence il est inutile d'inventer un second guetteur pour les besoins de la cause ; ou de dédoubler celui-ci en guetteur proprement dit et en ami de l'amant. Il n'y a qu'un seul guetteur, fonctionnellement indispensable, comme dans toutes les aubes. C'est lui qui tient le premier monologue (*gaita*).

6) Qu'on peut tenir pour pertinente, en la précisant, l'hypothèse de L. Cocito : le monologue du guetteur étant dans la mouvance d'un genre (ou mieux d'un sous-genre) spécifique (la *gaita*), celui de l'amant dans celle d'un autre sous-genre, qui serait la chanson d'aube proprement dite (*alba*).