

L'*alba* dans le système des genres troubadouresques. Réflexions sur le rapport des troubadours à la production non troubadouresque
Christophe Chaguinian

Citer ce document / Cite this document :

Chaguinian Christophe. L'*alba* dans le système des genres troubadouresques. Réflexions sur le rapport des troubadours à la production non troubadouresque. In: Cahiers de civilisation médiévale, 50e année (n°198), Avril-juin 2007. pp. 131-147;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.2007.2961>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2007_num_50_198_2961

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Abstract

As a consequence of the importance of the poetry of the troubadours for the literary history of Europe, and the almost exclusive interest of the *chansonniers* for this poetry, scholars tend to forget that the lyric production of medieval *Occitania* could not be limited to the troubadours. For the study of their genres shows that theirs was an artistic poetry whose public was made up of a minority of literary aficionados, a conclusion supported by narrative texts that depict courtly festivities from which troubadours are absent. It is therefore highly probable that other poets, whose repertory was more within reach of ordinary courtiers, possibly also of peasants and city-dwellers, were competing with the troubadours and their genres. Documentary evidence supports the hypothesis that, just as in the territories of langue d'oïl and in the Iberian Peninsula, the lyric type of the woman's song (*chanson de femme*) must have been one of the popular genres in this parallel production. Since this type of composition is almost absent from the troubadour corpus, it appears that, unlike the *trouveres* and the Galician-Portuguese *trobadores*, the troubadours deliberately shunned a genre of traditional origin. Yet they made a surprising exception for the *alba*, a sub-genre of the woman's song. A comparison of the Occitan *alba* with the dawn-songs of other Romance traditions, however, shows important differences at both the formal and the thematic level : the *alba* had clearly undergone an intensive reworking which permitted the troubadours to include it in their System of genres.

Résumé

L'importance de la poésie des troubadours pour l'histoire littéraire européenne et l'intérêt quasi exclusif des chansonniers pour cette poésie tendent à faire oublier que la production lyrique de l'Occitanie médiévale ne pouvait se réduire aux œuvres des troubadours. En effet, l'étude du système générique des troubadours révèle qu'il s'agissait d'une poésie artistique s'adressant à une minorité de lettrés, conclusion confirmée par certains textes narratifs qui dépeignent des festivités dont sont absents les troubadours. Il est donc vraisemblable que les troubadours et leurs genres se voyaient concurrencer par d'autres poètes au répertoire plus accessible au courtisan moyen, voire à un public populaire ou bourgeois. Les données documentaires laissent deviner que, comme ce fut le cas dans les territoires d'oïl et dans la péninsule Ibérique, la chanson de femme avait été un des genres en vogue dans cette production parallèle. Étant donné que ces compositions sont quasi absentes du *corpus* troubadouresque, il apparaît qu'à la différence des trouvères d'oïl et des *trobadores* galiciens-portugais, les troubadours ont délibérément ignoré cette poétique d'origine traditionnelle. Pourtant ils ont fait une exception pour l'*alba*, un sous-genre de la chanson de femme. Mais la comparaison de la variante troubadouresque avec les *albas* des autres traditions romanes révèle des spécificités formelles et thématiques qui montrent un travail de réécriture important au terme duquel elle avait pu être incluse dans leur système générique.

Christophe CHAGUINIAN

L'alba dans le système des genres troubadouresques
Réflexions sur le rapport des troubadours
à la production non troubadouresque

RÉSUMÉ

L'importance de la poésie des troubadours pour l'histoire littéraire européenne et l'intérêt quasi exclusif des chansonniers pour cette poésie tendent à faire oublier que la production lyrique de l'Occitanie médiévale ne pouvait se réduire aux œuvres des troubadours. En effet, l'étude du système générique des troubadours révèle qu'il s'agissait d'une poésie artistique s'adressant à une minorité de lettrés, conclusion confirmée par certains textes narratifs qui dépeignent des festivités dont sont absents les troubadours. Il est donc vraisemblable que les troubadours et leurs genres se voyaient concurrencer par d'autres poètes au répertoire plus accessible au courtisan moyen, voire à un public populaire ou bourgeois. Les données documentaires laissent deviner que, comme ce fut le cas dans les territoires d'oïl et dans la péninsule Ibérique, la chanson de femme avait été un des genres en vogue dans cette production parallèle. Étant donné que ces compositions sont quasi absentes du *corpus* troubadouresque, il apparaît qu'à la différence des trouvères d'oïl et des *trobadores* galiciens-portugais, les troubadours ont délibérément ignoré cette poétique d'origine traditionnelle. Pourtant ils ont fait une exception pour l'*alba*, un sous-genre de la chanson de femme. Mais la comparaison de la variante troubadouresque avec les *albas* des autres traditions romanes révèle des spécificités formelles et thématiques qui montrent un travail de réécriture important au terme duquel elle avait pu être incluse dans leur système générique.

ABSTRACT

As a consequence of the importance of the poetry of the troubadours for the literary history of Europe, and the almost exclusive interest of the *chansonniers* for this poetry, scholars tend to forget that the lyric production of medieval *Occitania* could not be limited to the troubadours. For the study of their genres shows that theirs was an artistic poetry whose public was made up of a minority of literary aficionados, a conclusion supported by narrative texts that depict courtly festivities from which troubadours are absent. It is therefore highly probable that other poets, whose repertory was more within reach of ordinary courtiers, possibly also of peasants and city-dwellers, were competing with the troubadours and their genres. Documentary evidence supports the hypothesis that, just as in the territories of langue d'oïl and in the Iberian Peninsula, the lyric type of the woman's song (*chanson de femme*) must have been one of the popular genres in this parallel production. Since this type of composition is almost absent from the troubadour corpus, it appears that, unlike the *trouvères* and the Galician-Portuguese *trobadores*, the troubadours deliberately shunned a genre of traditional origin. Yet they made a surprising exception for the *alba*, a sub-genre of the woman's song. A comparison of the Occitan *alba* with the dawn-songs of other Romance traditions, however, shows important differences at both the formal and the thematic level : the *alba* had clearly undergone an intensive reworking which permitted the troubadours to include it in their system of genres.

L'influence des troubadours sur les autres traditions lyriques a été reconnue très tôt dans les études romanes. Aussi, dans chaque tradition, les chercheurs ont pu distinguer les genres influencés par la production troubadouresque (par exemple tant le *grand chant courtois* d'oïl que la *cantiga*

d'*amor* galicienne-portugaise s'inspirent de la *canso*) de ceux qui échappaient à cette influence et, de ce fait, semblaient appartenir à un fonds national. Margit Frenk a résumé ce procédé contrastif :

Los géneros que por alguno o algunos de sus rasgos se apartaban de ese estilo [troubadouresque] tenían que ser *unöflisch*, no trovadorescos, o sea — puesto que fuera de la *Kunstpoesie* no había sino *Volks-poesie* —, de origen popula¹.

qui a fourni des données sur la thématique, la fonction ainsi que la versification des genres autochtones. Bien entendu son application mécanique a ses limites puisque conclure qu'une composition qui s'éloigne des modèles troubadouresques intègre *ipso facto* des modèles traditionnels est excessif. C'est en effet oublier la liberté artistique propre à tout poète et la part qu'il faut faire aux expérimentations individuelles. Il n'en demeure pas moins qu'en soi la validité de l'approche contrastive est indéniable et que ce que nous savons sur la poétique non troubadouresque² romane repose sur son application. En ce qui concerne ses thèmes, seul sujet qui nous importe dans le cadre de cet article, la comparaison de la production non troubadouresque des différentes traditions révèle une remarquable unité. En effet, dans chacune d'entre elles, celle-ci repose sur le type lyrique de la chanson de femme, la différence entre les traditions consistant essentiellement dans le nombre des exemples³.

L'origine courtoise de nombreux auteurs de chansons de femme ainsi que des chansonniers qui nous les ont transmises est de nos jours une vérité admise⁴. Mais si, tel qu'il nous est connu, ce *corpus* est courtois – au sens étymologique du terme – il est communément admis que son origine n'est pas à chercher dans ce milieu. En effet les romanistes supposent qu'avant l'apparition de

1. M. FRENK, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, Mexico, 1975, p. 61. Ce remarquable ouvrage offre tant un historique des études sur la poésie « populaire » (au sens de non troubadouresque) qu'une très utile présentation de l'image (thèmes, fonctions, versification) que les romanistes s'en sont faite.

2. La critique use habituellement du qualificatif « populaire » pour désigner les œuvres étrangères au système générique des troubadours. Cet usage est critiquable puisqu'il est douteux que tout ce *corpus* soit d'origine traditionnelle. En effet si celle-ci est probable pour le type lyrique de la chanson de femme, tel n'est pas le cas pour les diverses modalités de chansons de danse. Pour celles-ci, *a priori* d'une telle origine repose sur une vieille hypothèse selon laquelle « working and dancing songs belong to the oldest types of lyric poetry in as far as the words and melody are combined in both with rhythmic motions. The origin of the popular song, therefore, is first of all to be sought in these two types of lyrics » (K. VORETSCH, *Introduction to the Study of the Old French Literature*, New York, 1931, p. 135). Or, même si cette hypothèse était justifiée, ce qui n'est nullement certain, il serait absurde de voir dans chacun des types de chanson de danse des avatars de modèles traditionnels. Au contraire, un certain nombre de types de chansons de danse sont vraisemblablement la création de poètes courtois. Par conséquent, dans cet article, nous avons opté pour le terme *non troubadouresque* qui a l'avantage d'éviter de se prononcer sur l'origine variée d'un *corpus* dont le trait commun est simplement de n'avoir pas été une création des troubadours. Soulignons enfin que, du fait de la provenance de nos sources textuelles, seule la variante aulique de ce *corpus* nous est connue. Les genres non troubadouresques, en vogue en dehors des cours, nous sont en effet inaccessibles.

3. Une étude d'ensemble de ce type lyrique est offerte par l'ouvrage de Pilar Lorenzo GRADÍN, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Saint-Jacques-de-Compostelle, 1990. Le *corpus* roman le plus imposant est celui des quelque cinq cents *cantigas de amigo* galiciennes-portugaises, suivi par l'important *corpus* français de même thématique. L'importance du thème dans les chansonniers espagnols de la Renaissance permet de croire qu'il avait joui d'un grand succès dans les territoires de langues ibériques pendant le Moyen Âge. Le type est en revanche assez peu représenté dans la tradition italienne (une trentaine d'exemples) tandis que le *corpus* occitan, dans lequel on peut inclure le catalan, est le plus pauvre de tous car on n'y relève que sept compositions (voir n. 16). Rappelons que le terme « chanson de femme » désigne « un tipo de textos compuestos mediante la combinación de una serie de elementos que no son comunes en otros códigos literarios, como, por ejemplo, el de la canción cortés » (Lorenzo GRADÍN, *La canción...*, p. 7). Par conséquent la simple féminité générique des *cansos* des *trobairitz* (pièces au « je » lyrique féminin composées par des femmes) n'en permet pas l'inclusion dans le *corpus* des chansons de femme – par ailleurs souvent dues à des poètes hommes – car en dépit de certaines ressemblances avec celles-ci (« je » féminin, compositions s'adressant à l'être aimé), ces compositions intègrent la poétique de la *canso* et participent de l'idéologie de la *fin'amors*. Voir à ce propos P. BEC, *Chants d'amour des femmes-trobairitz et « chansons de femme »*, Paris, 1995 (Moyen Âge), p. 29-43.

4. Dès 1889, Alfred Jeanroy écrivait : « nous pensons que ces différents genres (pastourelle, aube, chanson dramatique, etc.), tels du moins que les textes nous les montrent constitués, portent déjà, très profondément marquée, l'empreinte de l'esprit courtois et chevaleresque » (Alfred JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 3^e éd., Paris, 1925, p. XX).

la poétique des troubadours et son importation, les traditions lyriques locales, dont cette production serait un reflet, étaient socialement indifférenciées. Ainsi Alfred Jeanroy a écrit :

jusqu'à la fin du XII^e s., tous les genres poétiques cultivés dans la France du Nord s'adressèrent à la société tout entière, sans aucune distinction de caste : jusque-là, vies de saints, narrations épiques et plaisantes, si elles étaient applaudies sur les champs de foire et les places publiques par les bourgeois et les vilains, étaient également goûtées dans les salles des châteaux, où elles trouvaient un auditoire n'ayant pas une culture d'esprit plus délicate que le reste du public⁵.

Les chansons de femme auraient donc été le bien de toute la société, même si des différences qualitatives existaient entre celles qui égayaient les foules et celles qui visaient le public courtois. Margit Frenk a caractérisé ces dernières en écrivant que « la lírica de tipo popular de aquella época se encuentra a medio camino entre *el folklore y la literatura* »⁶. Les *interférences registrales* de Pierre Bec sont le signe le plus clair des modifications, plus ou moins profondes, subies par le matériau traditionnel aux mains des poètes cultivés⁷.

Le concept d'une origine autochtone a amené les chercheurs à expliquer l'unité thématique de cette production par l'émergence au niveau textuel d'une tradition commune, « ancienne et vigoureuse, puisqu'on la voit se développer sur plus de cinq siècles à partir du XI^e, dans un domaine qui s'étend à tout l'Ouest de l'Europe »⁸ et donc les racines remonteraient « au temps sans doute où la *Romania* formait encore un tout relativement homogène »⁹. Cette interprétation, de nos jours traditionnelle, a été récemment remise en question par Vicenç Beltran qui a mis en doute *l'a priori* d'une culture prétroubadouresque indifférenciée et a voulu démontrer que les chansons de femme étaient le produit du milieu des cours qui nous les ont transmises¹⁰. Selon lui la notion d'une culture indifférenciée est problématique :

en la práctica, su aplicación a cualquier punto de la cultura medieval provoca anacronismos intolerables : ¿cuándo y dónde hemos de situar aquella sociedad culturalmente indiferenciada ? ¿En la época de las invasiones, cuando convivían la estratificación cultural y social propia del Bajo Imperio con las diferencias de la misma índole, aunque basadas en lengua y tradición diversas, que dividían sin lugar a dudas las comunidades germánicas ? ¿En la época carolingia ? ¿En los primeros siglos de la España musulmana, cuando a las peculiaridades lingüísticas y culturales de las clases bajas se superponían una minoría latinizada, otra arabizada y una aristocracia cristiana quizá analfabeta, pero imposible de confundir con el campesino¹¹ ?

Il défend l'idée que, tout comme dans certaines sociétés océaniques ou africaines étudiées par les anthropologues, la production lyrique des sociétés romanes prétroubadouresques a pu connaître des clivages sociaux assez marqués. Il est probable que Beltran a raison de croire à une culture médiévale beaucoup plus variée qu'on ne l'a supposé. Il n'en demeure pas moins que ses réserves

5. *Ibid.*, p. XVIII.

6. M. FRENK, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, 2^e éd. Mexico, 1984, p. 23.

7. Notion introduite par P. BEC dans *La lyrique française au Moyen Âge. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, 1977/78, 2 vol., p. 40-43.

8. P. LE GENTIL, « La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman » (2^e article), *Romania*, 84, 1963, p. 217.

9. *Ibid.*, p. 222.

10. V. BELTRAN, « Poesía popular antigua ¿ cultura cortés ? », *Romance Philology*, 55, 2002, p. 183-230. L'A. a préféré laisser de côté la question des origines qu'il considère stérile, pour s'en tenir à « la sociología de la vulgarmente conocida como lírica popular medieval » (p. 191). Ce faisant, il a bien montré que, telles qu'elles nous sont parvenues, les œuvres non troubadouresques sont le produit des cours. Mais en insistant sur cette réalité sociologique Beltran en arrive à des positions extrêmes qui rappellent la *Rezeptionstheorie*. Ainsi il écrit : « parece problemático identificar el registro expresivo de la canción de mujer medieval y del primer Renacimiento con una poesía popular = vulgar. Sí me parece posible identificarla con una subliteratura aristocrática, fácilmente divulgable entre los estratos bajos de la población e identificable con una 'pequeña tradición' como la que describen los estudiosos de la cultura popular moderna : de ahí su doble irradiación por una parte hacia la literatura escrita, a través de la aristocracia, *la misma clase social que la había creado* [nous soulignons], por otra parte hacia la tradición oral vulgar, vinculada a las clases bajas de la sociedad, por donde muchos de sus productos habrían llegado al folklore » (p. 217).

11. *Ibid.*, p. 195-196.

ne nous semblent pas à même d'invalider les conclusions traditionnelles sur l'origine du type de la chanson de femme. Que différents groupes sociaux aient privilégié différents genres n'aurait rien de surprenant, mais cette idée n'implique nullement que d'autres n'aient été goûtés en commun¹². De plus, l'interprétation de Beltran ne rend pas compte de l'ubiquité de ce type lyrique qu'il faut bien expliquer. S'il ne s'agit pas d'une poétique autochtone, alors sa présence sous la plume des poètes courtois des différentes traditions doit être soit un cas de polygenèse remarquable – et de ce fait improbable –, soit le résultat d'un échange culturel très ancien dont les modalités seraient difficiles à établir. En effet c'est dans les *kharjas*, dont les plus anciennes précèdent d'un demi-siècle la production de Guillaume IX, que nous trouvons les premiers exemples de chansons de femme. Or, à cette époque, ni la tradition mozarabe ni aucune autre tradition romane, comme ce fut par la suite le cas des troubadours, ne semblent jouir d'un prestige suffisant pour exporter sa poétique. La thèse arabe en tout cas ne saurait s'appliquer ici puisque les théoriciens arabes eux-mêmes reconnaissent à ce type une origine romane. E. Garcia Gómez cite ainsi le Tunisien Ben Rasiq qui mourut entre 1063 et 1070 :

Dice alguno, creo que 'Abd al-Karim : Entre los árabes es costumbre que sea el poeta quien galantee a las mujeres y se finja muerto de amor [por ella], mientras los non árabes suelen hacer que sea la mujer la que solicite y desee con sus declaraciones [a su amante], diferencia que consituye un indicio de la nobleza de los árabes y del celo con que guardan a sus mujeres¹³.

Aussi est-ce encore l'hypothèse traditionnelle d'une tradition romane commune qui rend le mieux compte de la présence de la chanson de femme dans les diverses traditions. Cette hypothèse n'exclut en revanche pas que le succès européen dont elle a joui au XIII^e s. auprès des poètes courtois s'explique par le prestige d'une poétique reconnue (d'oïl ? galicienne-portugaise ?) qui, en l'accueillant la première dans la sphère de la littérature artistique, lui aurait donné ses lettres de noblesse.

La notion d'une tradition panromane de la chanson de femme en rend la présence logique dans les territoires occitans, ce que confirme, selon nous, un passage de *Flamenca* où de jeunes campagnardes chantent une chanson de malmariée.

Las tosetas agron ja trachas
 Las maias qu'el sera-s son fachas
 E lur devinolas canteron :
 Tot dreit davan Guillem passeron
 Cantan una kalenda maia
 Que dis : « Cella domna ben aia
 Que non fai languir son amic,
 Ni non tem gelos ni castic,
 Qu'il non an a son cavallier
 Em bosc, em prat o en vergier,
 E dins sa cambra non l'amene
 Per son que meilz ab lui s'abene,
 E-l gilos jassa daus l'esponda :
 E, soi parla, qu'il li responda :
 No-m sones mot, faitz vos en lai,
 Qu'entre mos bras mon amic[s] jai.
 Kalenda maia. E vai s'en. » (vv. 3231-3247)¹⁴.

12. La participation des élites sociales dans la « little tradition », c'est-à-dire dans les pratiques culturelles qui ne sont pas issues des centres culturels reconnus à chaque époque, ce qui est particulièrement vrai aux époques où ces élites sont analphabètes, est une idée de base de P. BURKE dont l'ouvrage *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, 1994, est à plusieurs reprises cité par Beltran.

13. Emilio GARCIA GÓMEZ dans la préface à la 3^e éd. (1990) de *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Alianza, 1990.

14. Texte et traduction tirés de *Les troubadours. Jaufré ; Flamenca ; Barlaam et Josephat*, éd. R. LAVAUD et R. NELLI, Bruges, 1960 (Bibliothèque européenne).

Les jeunes filles avaient déjà enlevé les mais qui avaient été plantés la veille au soir, et elles chantaient leurs « devinettes d'amour ». Elles passèrent juste devant Guillaume en chantant une calende de mai qui dit : « Bien en prenne à cette Dame qui ne fait pas languir son ami, qui ne craint jaloux ni blâme, n'en allant pas moins avec son cavalier, en bois, en pré ou en verger, et l'amenant dans sa chambre pour mieux se réjouir avec lui, tandis que le jaloux se tiendra sur le bord du lit ! et s'il parle, qu'elle lui réponde : Ne sonnez mot, retirez-vous ! entre mes bras mon ami repose. C'est Calende de Mai ! Et il s'en va ».

Bien que le texte de la chanson ait clairement été modifié pour intégrer la structure en distiques du récit et que le vocabulaire ait des teintes courtoises (*domna, cavallier*), les réjouissances du renouveau printanier qui servent de cadre à la citation, bien documentées dans le folklore européen, en autorisent l'interprétation comme témoignage d'une réelle tradition populaire¹⁵. Si donc la chanson de femme faisait partie de la culture occitane traditionnelle, les troubadours, en tant que membres de cette même culture, ne pouvaient l'ignorer, d'autant plus que, comme nous le verrons, cette poétique devait être commune dans le milieu de cours. Et, de fait, nous en trouvons quelques-unes dans leur *corpus*. Leur nombre est toutefois fort limité puisque, comme nous l'avons déjà indiqué, le *corpus* occitan est le plus petit parmi les traditions lyriques du Moyen Âge¹⁶. Il apparaît donc qu'à la différence des trouvères et *trobadores* galiciens-portugais, les troubadours ont dédaigné une poétique d'origine traditionnelle dont ils n'étaient pas les créateurs. Mais ce rejet est paradoxalement compensé par leur intérêt pour l'*alba*, genre d'origine non troubadouresque lui aussi et qui est vraisemblablement un sous-type, parmi d'autres, de la chanson de femme¹⁷. Les *albas* occitanes sont en effet les plus nombreuses parmi tous les *corpus* romans et leur nombre dépasse celui des chansons de femme occitanes étudiées par Gradín¹⁸. Le but de ce travail est de tenter

15. Voir les arguments de R. NELLI en faveur d'une telle origine dans *L'érotique des troubadours*, t. 1., Paris, 1974 (Collection 10/18), p. 55-58.

16. Dans l'étude citée à la note 3, Gradín écrit : « La tradición manuscrita occitana es la que se presenta más pobre respecto al código que nos ocupa » (p. 29) et elle y relève sept compositions, quatre dues à des troubadours (Marcabru, *A la fontana del vergier* PC 293 : 1 ; Raimbaut de Vaqueiras, *Atlas undas que venez suz la mar* PC 392 : 5a ; Cerveri *Al fals gelos don Deus mala ventura* PC 434a : 1a et *No'l prenatz lo fals marit* PC 434a : 34) et trois anonymes (*A l'entrada del tens clar* PC 461 : 12 ; *Coindeta sui* PC 461 : 69 ; *Quant lo gilos er fora* PC 461 : 201) dans un *corpus* qui s'élève, ne l'oublions pas, à plus de deux mille cinq cents compositions ! Bien que l'*alba* soit considérée (voir n. 17), comme un sous-type de la chanson de femme, Gradín ne l'inclut pas dans son étude. La raison doit en être que dans l'*alba* occitane la femme n'a souvent plus un rôle primordial comme c'est le cas dans le *corpus* qu'elle étudie. Comme nous le verrons dans la suite de l'étude, le travail de réécriture des troubadours y est certainement pour quelque chose.

17. L'hypothèse de l'origine traditionnelle de l'*alba* occitane se base d'une part sur l'enquête publiée par A. T. HARTO, *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, La Haye, 1965, qui prouve que la thématique de la séparation à l'aube est universelle et, dans la plupart des cas, autochtone. Certes, la présence universelle du thème, en soi, ne saurait en prouver l'origine traditionnelle puisque ce serait supposer que « los poetas cultos no fueran también – a su manera – seres humanos » (FRENK, *Las jarchas...* [op. cit. n. 1], p. 61) et qu'ils ignoreraient des sentiments éminemment universels. Mais, pour l'*alba* occitane, l'hypothèse d'une telle origine est soutenue par l'existence d'un type roman d'*alba*, similaire dans les traditions mozarabe, italienne, galicienne-portugaise, française, espagnole, catalane et indépendant du type occitan dont les particularités thématiques et formelles doivent être dues, comme nous le verrons, au travail de réécriture en profondeur des troubadours (pour le *corpus* roman, voir Cornejo TORIBIO FUENTE, *La Canción de Alba en la lírica románica medieval : contribución a un estudio tipológico*, Oviedo, 1999). Cette communauté rend plausible, comme pour la chanson de femme, l'hypothèse d'une tradition romane ancienne et traditionnelle. Étant donné que dans le *corpus* roman se fait majoritairement entendre la voix de la femme, parfois dans le cadre d'un dialogue, l'inclusion de l'*alba* dans le type de la chanson de femme proposée par Bec est vraisemblable : « la chanson de femme (...) est un type lyrique bien défini, archaisant et traditionnel, qui a généré depuis le moyen âge jusqu'à nos jours un nombre varié de genres et de sous-genres entre lesquels il assure une certaine cohérence typologique : ces genres étant au moyen âge : l'aube, la chanson de toile, la chanson d'ami (avec les sous-genres : chanson de délaissée et chanson de départie), la chanson de malmariée » (BEC, *La lyrique...* [op. cit. n. 7], vol. 1, p. 68).

18. Les chiffres de l'*alba* occitane s'élèvent à dix-neuf compositions dont treize sont de thématique érotique et six sont des contrafactures religieuses. Seul importe pour notre discussion un ensemble de dix poèmes unis par le thème de la séparation à l'aube et le trait formel constitué par le mot *alba* comme mot-refrain ou dans le cadre d'un refrain, dans lequel les chercheurs reconnaissent un type traditionnel. La liste se trouve dans le tableau page suivante. Les neuf poèmes restants, érotiques et religieux, ne se rattachent au groupe précédent que par la reprise du trait formel et illustrent des thématiques autres. Leur apparition s'explique par le succès du genre parmi les troubadours, ce qui est, là encore, signe du statut paradoxal de l'*alba* chez ces derniers. Ce *corpus* est aisément accessible dans les récentes publications de

de rendre compte de ce traitement différent. En premier lieu nous chercherons à montrer que la production des troubadours devait être concurrencée par une production courtoise non troubadouresque dont une des thématiques devait être la chanson de femme. Nous reviendrons ensuite sur les particularités de la production troubadouresque et les raisons pour lesquelles, selon le témoignage des manuscrits, ces poètes se sont détournés des genres d'origine non troubadouresque. Enfin nous procéderons à une analyse comparée du type de l'*alba* romane avec la variante occitane pour montrer que cette dernière s'en distingue par un ensemble de caractéristiques thématiques et formelles, c'est-à-dire un horizon d'attente très précis, qui témoignent d'une formalisation poussée. Il apparaît ainsi – conclusion que nous chercherons à défendre – que l'*alba* avait intégré le système des genres des troubadours – cas semble-t-il unique pour un thème non troubadouresque – après avoir subi un travail de réécriture en profondeur qui en avait fait un genre troubadouresque, mineur certes, mais reconnu comme tel.

Une production courtoise parmi d'autres

L'importance de la poésie troubadouresque pour le développement de la lyrique européenne ainsi que la part du lion que lui ont accordée les chansonniers peuvent donner l'impression erronée que cette poésie avait été adoptée par toutes les strates de la société occitane et que la poésie médiévale de cette région n'avait été que troubadouresque¹⁹. Ce jugement est certainement inexact et il se pourrait fort bien que l'importance de cette production ait été en rapport inversement proportionnel à sa représentation dans les chansonniers. N'oublions pas, en effet, que le public des cours auquel s'adressait cet art ne représentait qu'un faible pourcentage d'une population occitane constituée dans sa majorité de paysans et de quelques citadins. La plus grande partie de cette population n'avait donc pas accès à cet art et devait continuer à se divertir par d'autres genres. Mais l'inadéquation de la production troubadouresque à rendre compte de toute la production occitane médiévale n'est pas uniquement due à ce clivage social, puisqu'une partie importante du public courtois lui-même devait s'en désintéresser. En effet l'analyse du système générique des troubadours montre que ces derniers se limitaient, sciemment, à certains thèmes que leur caractère non festif rendait impropres à servir de moteur aux divertissements de cour. Par exemple, alors que nous connaissons l'importance de la danse dans les festivités du Moyen Âge – rappelons qu'on dansait alors en s'accompagnant de chansons –, les chansons de danse sont presque entièrement absentes du *corpus* troubadouresque tel que nous le connaissons. Cette constatation implique l'existence parallèle d'une autre production courtoise, reposant sur les genres non troubadouresques, et plus à même d'être goûtée par les courtisans²⁰. Nous pouvons nous en

C. T. FUENTE (n. 17) et de G. GOIRAN, *Et ades sera l'alba. Angoisse de l'aube. Recueil des chansons d'aube des troubadours*, Montpellier, 2005 (Lo gat ros). Une édition critique de tout le *corpus*, due à l'auteur de l'article, est en cours de parution chez Honoré Champion.

Anonymes	Attribuées
<i>Quan lo rossinhols</i> PC 461, 203	Guiraut de Borneil <i>Reis glorios</i> PC 242, 64
<i>Ab la genser</i> PC 461, 3	Raimbaut de Vaquieras <i>Gaita be</i> PC 392, 16a
<i>En en vergier</i> PC 461, 113	Cadenet <i>S'anc fuy bela</i> PC 106, 14
<i>Drutç qui vol</i> PC 461, 99a	Raimon de las Salas <i>Dieus aydatz</i> PC 409, 2
<i>Eras diray</i> PC 461, 25a	Bertran d'Alamano <i>Us cavaliers si jazia</i> PC 76, 23

19. L'un des mérites de l'ouvrage de BEC, *La lyrique...* (*op. cit.* n. 7), est d'avoir souligné que dans les territoires d'où le grand chant courtois n'avait pu annihiler la tradition non troubadouresque qui avait continué à vivre de manière parallèle à la nouvelle poétique. Ces considérations s'appliquent aussi bien à l'Occitanie.

20. La *Supplicatio* (1274) et la *Declaratio* (1275) où Guiraut de Riquer demande au roi Alphonse d'instaurer une terminologie (*bufos, joglars, trobadors, doctors de trobar*) pour distinguer les professionnels du spectacle indiquent clairement que l'art troubadouresque était concurrencé par une autre production.

faire une bonne idée grâce à la description de la fête donnée à l'occasion du mariage d'Archambaut et de Flamenca, contenue aux vers 592-709 du roman du même nom, ainsi que par l'*Ensenhamen* de Guerau de Cabrera²¹ qui nous font connaître le répertoire des professionnels du spectacle²². Mais le mérite de ces textes ne se réduit pas à prouver que le divertissement en Occitanie ne se limitait pas à la production troubadouresque car en indiquant l'importance respective de ces productions concurrentes ils nous donnent aussi une idée des préférences du public occitan.

La fête décrite dans *Flamenca* présente les jongleurs dans une multitude d'activités dont l'action simultanée produit un grand bruit :

Per la rumor dels viuladors
E per brug d'aitans comtadors
Hac gran murmuri per la sala (vv. 708-10).

La rumeur des joueurs de viole, / le bruit de tant de conteurs, / faisaient un grand murmure dans la salle.

Ces activités se répartissent dans les catégories suivantes : 1. musique instrumentale et chant ; 2. narration de lais et de contes ; 3. tours de force et spectacles de marionnettes ; 4. accompagnement instrumental d'une danse des courtisans. Alors que les textes narratifs forment une longue liste (vv. 599-602 et 621-705) destinée à impressionner le public par sa richesse et qui révèle, indirectement, l'amour de ce dernier pour la littérature romanesque, la production troubadouresque est à peine citée. En effet si la description de la fête commence par les vers :

Qui saup novella violadura
Ni canzo ni descort ni lais
Al plus que poc avan si trais (vv. 596-598).

Quiconque savait un nouvel air de viole, / une chanson, un *descort*, un lai, / faisait de son mieux pour se pousser en avant.

où le terme *descort* fait certainement référence au genre troubadouresque – cela est moins certain pour *canzo* qui pourrait simplement signifier « chanson » –, le seul troubadour nommé est Marcabru (v. 702) à l'avant-dernière place de la liste des œuvres narratives²³ ! Cette quasi-absence des troubadours dans un texte où l'abondance des titres est une stratégie rhétorique pour indiquer la magnificence de la fête est certainement révélatrice de leur peu d'importance dans les festivités. La même impression se dégage de l'analyse de l'*Ensenhamen*. Bien que Guerau accorde plus d'importance que l'auteur de *Flamenca* à la production troubadouresque – n'oublions pas qu'il était lui-même troubadour ! – en reprochant à son jongleur d'ignorer ces poètes, parmi lesquels il cite Jaufré Rudel, Marcabru, le roi Alphonse et Eble de Ventadorn, ces quatre noms se noient dans une liste, longue de cent quatre-vingt quinze vers, d'œuvres narratives, chansons de geste et romans, que devait connaître un jongleur digne de ce nom. Là encore, la disproportion entre les productions narrative et troubadouresque souligne que le cadre naturel de performance de cette dernière

21. Édition de Lavaud et Nelli citée à la note 14 et dont sont tirées les traductions. La date de composition vraisemblable du roman, 1240/50, en Rouergue où l'art troubadouresque était encore bien connu (voir A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vol., Toulouse, 1934, t. 1, p. 289-290) en rend le témoignage valable. Ceci est d'autant plus vrai de l'*Ensenhamen* de Guerau de Cabrera qui date des années 1169/70. Ce texte a été étudié et publié par Martín DE RIQUER, *Los cantares de gesta franceses. Sus problemas, su relación con España*, Madrid, 1952, p. 378-406.

22. Nous pourrions compléter les enseignements offerts par ces textes par les données tirées des exemples français, les pratiques festives dans les deux domaines semblant avoir été essentiellement les mêmes, conséquence, en partie du moins, des déplacements de jongleurs qui favorisaient la création d'une culture courtoise commune. Ainsi, dans son *Ensenhamen*, Guerau dit à son jongleur : *Jes gran saber / non potz aver, / si fors non iets de ta reion* (vv. 31-33), « tu ne peux pas avoir beaucoup de connaissances si tu ne sors pas de ta contrée ».

23. L'analyse de certains exemples où sont cités des genres troubadouresques donne l'impression que ces derniers servent de cheville, ce qui réduit la valeur documentaire de ces textes. A titre d'exemple voyons, toujours dans *Flamenca*, la liste des chansons satiriques écrites contre Archambaut le jaloux : *Per tot'Alverg[n] en fan cansos / e serventes, coblas e sos / o estribot o retroencha* (vv. 1172-74). Or si le *serventes*, les *coblas* et les *estribots* servaient effectivement à l'expression de la critique et de la satire, tel n'est pas le cas de la *canzo* ou de la *retroencha* telles que nous les connaissons. N'en serait-il pas de même ici pour Marcabru ?

était non dans les festivités mais dans les « smaller gatherings in seignorial residences, where what the troubadours seem to have prized were a liberal welcome, good company and stimulating conversation (*solatz*) » car « this kind of intimacy represented the ideal conditions for a troubadour performance »²⁴.

Venons-en maintenant à la production lyrique non troubadouresque qui nous intéresse en premier lieu. Rappelons une nouvelle fois la difficulté à la connaître du fait de la rareté des œuvres transmises. Ce sont donc les références indirectes à des genres dédaignés par les troubadours qui, si elles ne nous en font pas connaître les formes ou les thèmes, nous en prouvent du moins l'existence. Par exemple, dans le *sirventes* *Se per mon Sobre-totz non fos* (PC 242, 73), Guiraut de Borneil évoque un âge révolu où régnait la courtoisie et dit :

Ey vi q'om prezava chanssos
E que plaziant tresc e lais (vv. 49-50)²⁵.

J'ai connu un temps où l'on appréciait les chansons et où plaisaient airs de danse et lais.

Si *chanssos* représente vraisemblablement la *canço* troubadouresque, en revanche la danse *tresca*, dont la mélodie était appelée *tresc*, n'appartient pas au système des genres de ces poètes²⁶. Il s'agissait d'une danse accompagnée de mots comme en témoigne le premier exemple occitan dans la *Chanson de sainte Foi*. Dans celle-ci il est dit *Canczon audi q'es bella 'n tresca* (v. 14), que l'éditeur traduit par « j'entendis chanson qui est belle en danse »²⁷. Similairement dans son *Ensenhamen* Guerau dit :

Ni sirventesc
ni balaresc
non t'auc dir e nuilla fazon ;
bons estribots
non t'ieis pelz potz.
retroencha ni contenson (vv. 19-24).

Je ne t'entends guère chanter ni *sirventes*, ni chanson de danse ; ni bons estribots, ni rotrouenge, ni *tenso* ne te sortent des lèvres.

À côté des genres troubadouresques du *sirventes* et de la *tenso*, Guerau cite donc le *balaresc*, la *retroencha* et l'*estribot* qui appellent quelques commentaires. Comme le terme *tresc*, *balaresc*, lié à *balar* « danser », désigne une chanson de danse, type de composition que les troubadours ont évité. Le cas de la *retroencha* (en français rotrouenge) et de l'*estribot* est plus difficile à déterminer. Si tous deux ont été illustrés par les troubadours, ces derniers étaient des auteurs tardifs et le nombre de compositions est très limité²⁸. Aussi, tout comme pour les compositions de danse, il est permis de se demander si ces troubadours ne les ont pas empruntés à la poétique courtoise parallèle – dont témoigneraient nos citations – à l'époque où ils cherchaient à renouveler leurs genres.

24. R. HARVEY, « Courtly Culture in Medieval Occitania », dans S. GAUNT et S. KAY, *The Troubadours : An Introduction*, Cambridge, 1999, p. 12-13. Remarquons toutefois que pour le *sirventes* politique, et peut-être est-ce vrai pour d'autres genres troubadouresques, c'est l'état d'esprit non festif du public plutôt que son importance numérique qui nous semble pertinent.

25. R. V. SHARMAN, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil : A Critical Edition*, Cambridge, 1989, p. 473-480.

26. Comme nous le verrons plus loin, le recours aux genres à finalité chorégraphique n'apparaît chez eux qu'au XIII^e s., époque où se fait sentir l'ouverture vers des genres d'origine non troubadouresque (*estampidas*, *dansas*, *baladas*). Des six *estampidas*, seule celle de Raimbaut de Vaqueiras date de la fin du XII^e, alors que les cinq autres datent du XIII^e et début du XIV^e s. La vingtaine de *dansas* attribuées (dix sont anonymes) sont toutes dues à des auteurs de la seconde moitié du XIII^e. Et il en est de même pour les *baladas* attribuées. Pour toutes ces compositions, définies par leur forme, voir F. CHAMBERS, *Old Provençal Versification*, Philadelphie, 1985, chap. 9, p. 214-244.

27. *La Chanson de sainte Foy d'Agen. Poème provençal du XII^e siècle*, éd. Antoine THOMAS, Paris, Champion, 1925 (CFMA).

28. Comme les compositions de danse, les cinq *retroenchas* occitanes datent du XIII^e s. Il en est de même des deux *estribots*, dus à Peire Cardenal (1180-1278) et Palais (première moitié XIII^e s.). Voir CHAMBERS, *Old Provençal...* (*op. cit.*, n. 26), p. 233-244 et p. 85-86 respectivement (voir note 26).

Les références à une production lyrique non troubadouresque sont donc relativement pauvres et si, comme nous le croyons, elle avait eu en Occitanie la même importance que dans les littératures d'oïl et galicienne-portugaise, leur rareté est à expliquer. Ce silence des textes narratifs amène d'ailleurs immédiatement une seconde question. Si une production importante peut être tue par les textes, alors notre affirmation que le même silence pour les troubadours reflète leur importance modeste dans les festivités ne s'effondre-t-elle pas ? Commençons par le premier problème et interrogeons-nous sur les preuves de l'existence d'une riche tradition non troubadouresque dans les domaines d'oïl. La réponse est fort simple : il s'agit des compositions transmises dans les chansonniers. Or quelle idée en aurions-nous si cette production n'était connue que par des références indirectes dans des œuvres narratives ? Voyons à cet égard les enseignements apportés par le roman de *Guillaume de Dole* de Jean Renart. Comme on le sait, cette œuvre contient quarante-six citations lyriques qui intègrent divers genres : treize grands chants, trois *cansos* occitanes, six chansons d'histoire (ou de toile), deux pastourelles, une chanson historique, vingt chansons à danser et un tournoi de dames²⁹. Or nous devons être conscients que cette classification précise est absente du roman qui introduit toutes les compositions par les termes génériques vagues de « chant », « chançon », « chançonete » ou bien des verbes comme « chanter », « dire », « comencer » ou « recomencer ». En d'autres termes, si les textes lyriques n'avaient pas été cités, nous ignorerions tout de la variété thématique et générique de ces compositions, puisqu'en l'absence d'une terminologie précise toutes auraient été pour l'auteur des « chansons ». La conséquence pratique de cet état de choses est qu'avant la découverte par Jean Renart du procédé de l'insertion lyrique, un auteur se voyait limité dans ses descriptions de performances chantées. Remarquons, toujours sur la base des exemples de *Guillaume de Dole*, que les simples références thématiques pouvaient difficilement servir à caractériser les œuvres. Du fait de la prépondérance du type de la chanson de femme dans la production d'oïl – ainsi que, selon nous, en Occitanie – et de son ubiquité dans les genres les plus divers (interférences entre les fonctions et les motifs), bien des compositions étaient semblables. Ainsi, dans ce roman, pas moins de six des vingt chansons de danse ont pour héroïne la belle Aélis ! Et, à rebours, c'est parce que les héros de la littérature narrative étaient fortement individualisés que nous trouvons de longues listes de cette production dans nos sources. Aussi est-ce la déficience de la terminologie littéraire du temps qui nous semble rendre compte de l'indigence des références au *corpus* lyrique non troubadouresque dans les textes que nous avons étudiés. Mais cette explication est-elle plausible en Occitanie où la réflexion générique est assez ancienne comme en témoigne *La Doctrina de compondre dictats* qui date de la fin du XIII^e s.³⁰ ? Selon nous, tel est bien le cas. En effet le travail théorique illustré par la *Doctrina* et les traités ultérieurs ne porte que sur le système générique des troubadours et ne s'intéresse pas aux genres que ces derniers dédaignaient. L'existence d'une terminologie – parfois incertaine³¹ – pour l'*opus* troubadouresque n'implique donc nullement une vision claire de la production lyrique parallèle pour laquelle le vocabulaire faisait défaut. En revanche l'existence de ce vocabulaire technique pour les genres troubadouresques souligne d'autant plus la pauvreté des allusions à ceux-ci, ce dont leur peu d'importance dans les fêtes nous semble pouvoir rendre compte³². Car enfin, si elle y avait été courante, ne devrions-nous pas trouver plus souvent cités les noms des troubadours ? N'oublions

29. Jean RENART, *Le roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. F. LECOY, Paris, 1962 (CFMA), p. XXII-XXIX.

30. Ce traité anonyme est vraisemblablement l'œuvre de Jofre de Foixa dont il complèterait les *Regles de trobar* composées entre 1286 et 1291. Voir J. H. MARSHALL, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, Londres, 1972.

31. Il ne faut pas oublier que la réflexion générique médiévale est souvent incertaine : « Leur réflexion [des théoriciens médiévaux] sur la poésie est toujours fluctuante et leur vocabulaire littéraire, leurs désignations mêmes des différents genres, doivent être maniés avec beaucoup de prudence (...). Dans cette incertitude de la spécification générique au moyen âge, la *canso* (et le grand chant courtois en général) fait exception » (BEC, *La lyrique...* [op. cit. n. 7], vol. 1, p. 36).

32. Les *vidas* des troubadours montrent bien l'usage référentiel et descriptif, sans citation directe, que permettait cette terminologie.

pas, en effet, qu'ils furent les premiers poètes modernes « à affirmer leur individualité (...) [à] insérer leurs noms dans le texte même de leurs compositions » et, plus généralement, « [qu'ils] avaient des procédés de style, des idées favorites qui étaient comme une marque personnelle à laquelle on reconnaissait l'auteur »³³. Revenons encore à Jean Renart qui, dans son roman, traite bien différemment les auteurs des grands chants courtois de ceux de la production non troubadouresque. En effet, seuls les premiers y sont nommés, dans une proportion de six grands chants courtois sur treize. Ces chiffres révèlent le respect pour des poètes à la personnalité marquée et tranchent avec l'anonymat du reste des citations³⁴.

Essayons maintenant de voir quels pouvaient être les thèmes de la production lyrique non troubadouresque. La seule hypothèse plausible, car soutenue par des textes, est celle exposée au début de ce travail. En Occitanie, comme ailleurs, la thématique de la chanson de femme dans ses différentes modalités, documentée par les sept compositions relevées par Gradín, la citation de *Flamenca* et les dix *albas*, devait être l'un des thèmes en vogue dans la production courtoise non troubadouresque. Tel était assurément le cas dans le domaine d'oïl, comme le prouve l'analyse de Vicenç Beltran³⁵ des chansons de femmes insérées dans les romans. En effet, si leurs auteurs les font chanter par de grands personnages dans des cadres réalistes, c'est qu'il s'agissait d'une authentique poésie courtoise et « no es fácil que el gusto de un cortesano [les auteurs de ces romans] (...) se equivocara en este punto »³⁶. Aussi est-il vraisemblable qu'il en a été de même dans les domaines occitans. D'après le témoignage de trois des sept exemples occitans (*Coindeta sui* ; *Quant le gilos er fora* ; *A l'entrada del tens clar*) qui sont des *baladas*, la thématique de la chanson de femme y aurait souvent été associée, tout comme dans la tradition d'oïl, à la chanson de danse³⁷.

Au terme de l'analyse des textes de *Flamenca* et de Guerau de Cabrera, nous semble devoir s'imposer la conclusion que l'importance de la production troubadouresque dans les festivités était réduite – sans en être évidemment exclue puisque le jongleur cherchait à plaire à un public mixte – et que son audience se trouvait ailleurs. Très clairement le public appréciait la littérature narrative et les divertissements non verbaux (musique instrumentale, tours de force des jongleurs, etc.). À ceux-ci la vraisemblance psychologique permet d'ajouter une composante lyrique dans laquelle, d'après un faisceau d'indices (1. attestation en Occitanie du type panroman de la chanson de femme ; 2. succès de ce type de composition dans les lyriques courtoises d'oïl et galicienne-portugaise), le type de la chanson de femme a vraisemblablement joui de succès³⁸.

33. I. FRANK, « Du rôle des troubadours dans la poésie lyrique moderne », dans *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario ROQUES par ses amis, ses collègues et ses anciens élèves de France et de l'étranger*, Paris, 1950, p. 68.

34. Le fait que sept de leurs compositions soient demeurées anonymes est peu significatif. N'oublions pas, d'une part, que *Guillaume de Dole* est une œuvre versifiée qui soumettait le poète à des contraintes techniques qui doivent être responsables de certains de ces silences et, d'autre part, que l'auteur ne faisait pas un cours de littérature.

35. Vicenç BELTRAN, *Poesia popular...* (*op. cit.*, n. 10), p. 203-210.

36. *Ibid.*, p. 208.

37. Tel nous semble être l'enseignement des deuxième et troisième voix d'un motet en langue mixte, *Tuit cil qui son enamourat* et *Li jalous par tout sunt fustat* (PC 461, 148a), dans lesquelles on peut voir des *baladas* ou bien des rondets de carole, et dont l'origine occitane a été mise en doute par I. FRANK « Tuit cil qui sunt enamourat », *Romania*, LXXV, 1954, p. 98-108. Selon lui il s'agit de pastiches écrits par un auteur d'oïl cherchant à faire de la « fausse couleur locale » (p. 102). Mais pourquoi chercher à « fabriquer [r] du folklore provençal » (p. 108) si ce n'est pour imiter une production existante ? Pour l'interprétation comme *balada*, voir Frank CHAMBERS, *Old Provençal...* (*op. cit.*, n. 26), p. 228-229 et, pour le rondet de carole, voir P. BEC, « Pour une typologie de la balada occitane. À propos de la pièce "Quant lo gilos er fora" », dans *Hommage à Jean-Charles PAYEN*, Caen, 1989, p. 56-57.

38. Par conséquent la tendance des chercheurs à vouloir trouver à toute œuvre hétérodoxe par rapport au système troubadouresque, par ex. la composition *Altas undas* de Raimbaut de Vaqueiras, des modèles étrangers, traditionnellement galiciens-portugais ou, plus récemment, français nous semble, *a priori*, inutile puisque les modèles auraient pu être autochtones. Pour l'hypothèse d'une origine française de la composition de Raimbaut voir l'article de C. LEE, « La "chanson de femme" attribuée à Raimbaut de Vaqueiras. "Altas undas que venez suz la mar" », dans *Studi di filologia romanza offerti a Valeria BERIOLUCCI PIZZORUSSO*, éd. P. BELTRAMI, M. CAPUSSO, F. CIGNI et S. VATTERONI, Pise, 2005.

Une poétique refermée sur elle-même

Procédons maintenant à une analyse interne des genres troubadouresques pour déterminer les raisons de leur impossibilité à servir de moteur dans les festivités. La raison nous semble en être que jusqu'au premier quart du XIII^e s., à partir duquel, pour des raisons diverses, la thématique religieuse gagne en importance, presque toute cette production, tant les genres principaux que les mineurs, se répartissait entre le pôle de la *fin'amors* et celui de l'actualité, au sens de réaction au monde, dont la caractéristique commune était d'être « cérébraux ». Commençons par le groupe de l'actualité qui groupe 43 % du *corpus* et comprend le *sirventes* (21 %), la *cobla* (19 %), le *planh* (2 %) et la chanson de croisade (1 %)³⁹. Certains de ces genres ont pu avoir une grande audience, tel le *sirventes* dont des travaux récents ont révélé l'importance comme outil de propagande politique⁴⁰. Mais qu'il ait servi à exprimer l'engagement politique, les considérations morales ou l'attaque personnelle, ses particularités thématiques ne pouvaient en faire un genre de divertissement. Et la même chose doit être dite de la *cobla*, dont l'utilisation rappelle celle du *sirventes*, ainsi que des autres genres cités. Passons maintenant à la sphère de la *fin'amors* dont l'expression par excellence a été la *canso*. Ici c'est moins la thématique que l'esthétique du genre qui explique son impossibilité à se créer un vaste public. En effet un grand nombre de courtisans devait connaître « cette lassitude que nous éprouvons lorsque nous feuilletons les chansonniers »⁴¹ car, comme Robert Guiette nous l'a montré, la *canso* relevait d'une esthétique formelle dans laquelle la valeur d'une composition dépendait non de la richesse des thèmes mais de la capacité de l'auteur à apporter de subtiles variations à un canevas traditionnel. Il s'agissait donc d'un art abstrait et difficile, nécessitant pour être apprécié la connaissance des règles du jeu et s'adressant à un public restreint d'esthètes. Quant à la disproportion entre sa représentation dans les chansonniers – à elle seule la *canso* représente 40 % du *corpus* – et l'importance réelle de son public dans le milieu des cours, elle montre à quel point la tradition manuscrite est partielle pour les troubadours et occulte la réalité de la vie artistique du temps. Enfin, certains genres, tels le *partimen* et la *tenso* (4 % respectivement), le *sirventes-canso* (2 %), le *descort* (1 %) participaient des deux sphères et pouvaient tant servir à exprimer l'idéologie de la *fin'amors* que traiter de questions d'actualité. Aussi les limitations relevées plus haut s'y appliquent pareillement. Ce bref passage en revue nous a fait parcourir, en y incluant les 3 % de la chanson religieuse, 97 % du *corpus* troubadouresque dont le caractère commun est d'être « cérébral » et non festif. En effet ce n'est que dans les 3 % restants que nous trouvons une thématique plus légère, par exemple dans la *pastorela* ou l'*alba*. Si l'on nous permet une comparaison avec les « médias » contemporains, nous pourrions dire que l'équivalent de la production troubadouresque y seraient les débats politiques, les programmes d'information et les programmes culturels. Or les chiffres de l'« audimat » montrent clairement que la majorité du public ne les trouve pas divertissants et se tourne pour assouvir ce besoin vers les films ou la chanson de variété qui correspondent assez bien à la production romanesque et lyrique non troubadouresque⁴². En étudiant ces chiffres il importe de se souvenir que le système générique troubadouresque n'est pas né « tout fait » mais qu'il est le résultat d'une pratique poétique qui a évolué au cours de son histoire. Par exemple le prestige de la *canso*, genre emblématique des troubadours et qui est indiscutablement le genre principal jusque 1220 environ (presque 60 % du *corpus* entre 1180 et 1220), s'érode à partir de cette période. Entre 1220 et 1260, en effet, elle se voit concurrencée de très près par le *sirventes* et la *cobla* qui finissent par la dépasser à partir de 1260. Quant à la *cobla*, dont nous avons vu

39. Notre analyse et les chiffres cités pour les différents genres reposent sur les données présentées par W. D. PADEN, « The System of Genres in Troubadour Lyric », dans Id., *Medieval Lyric : Genres in Historical Context*, Chicago, 2000, p. 21-67, qui étudie de manière diachronique le système des genres troubadouresques.

40. M. AURELL, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, 1989.

41. GUBETTE, *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, Paris, 1972.

42. Cf. M. BOULTON, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphie, 1993, qui remarque que les insertions lyriques dans les romans médiévaux appartiennent en majorité au *corpus* non troubadouresque alors que « the one genre not generally quoted in this context is the *chanson courtoise*, whose ideology is not notably cheerful » (p. 81).

l'importance, elle n'apparaît que vers la fin du XIII^e s., tandis que les premiers exemples de *dansas* datent du XIII^e. Or il est remarquable de constater que ce système en constante évolution a conservé tout au long de son histoire la bipartition citée puisque les nouveaux genres servent presque toujours de contenant à l'une des deux thématiques. Ainsi la *cobla* n'est qu'un *sirventes* miniature alors que la *dansa*, genre formel, illustre le plus souvent les idées classiques de la *fin'amors*.

Il convient de préciser que ces remarques sur les limitations du système générique troubadouresque ne reflètent pas le préjugé esthétique, influencé par le romantisme, typique des premiers occitanistes. Elles tiennent compte des enseignements apportés par des chercheurs comme Guiette, Dragonetti ou Zumthor sur le fonctionnement de la poétique formelle et le plaisir qu'elle pouvait provoquer. Mais la reconnaissance des modalités de fonctionnement de cette poétique ne modifie en rien la constatation qu'elle s'adressait à une élite cultivée qui, comme c'est le cas à toutes les époques et dans tous les pays, devait être numériquement réduite. En d'autres termes, il serait aussi erroné de croire que *tout* le public courtois appréciait les troubadours que de penser que l'ensemble du public français du XIX^e s. s'est intéressé aux symbolistes.

Interrogeons-nous maintenant sur les rapports que les troubadours ont entretenus avec la production courtoise parallèle. Au vu de son absence des chansonniers la réponse qui semble s'imposer est qu'ils l'ont dédaignée. Il est pourtant permis de se demander si cette absence – en particulier du type de la chanson de femme – n'est pas le résultat d'un tri de la part des compilateurs des chansonniers. Tel semble être l'avis de Pierre Bec qui, comparant la tradition manuscrite d'oïl qui fait une part égale au grand chant courtois et au *corpus* qu'il nomme « popularisant » avec la tradition occitane, évoque « le caractère apparemment *sélectif* de la *scripta* lyrique occitane, consacrée dans sa très grande majorité aux seuls pièces du registre courtois »⁴³. En d'autres termes, les troubadours auraient usé de thématiques traditionnelles comme celle de la chanson de femme – et les sept chansons de femme qui nous ont été transmises en seraient preuve – mais cette partie de leur production n'aurait pas été retenue par les compilateurs. Selon nous, cette hypothèse n'est pas fondée. En effet, à la différence des anthologies modernes, les chansonniers ne cherchaient pas à donner une image globale de toute la production et seul les intéressait l'*opus* troubadouresque. Aussi semble-t-il logique de supposer que si les troubadours avaient illustré la thématique de la chanson de femme, celle-ci aurait dû logiquement trouver le chemin de ces mêmes chansonniers. Car, enfin, quelle raison précise aurait amené les compilateurs à la rejeter si les troubadours y avaient eu recours ? Aurait-elle été sentie comme trop vulgaire ou trop peu raffinée ? Mais, si la vulgarité était un facteur d'exclusion, alors comment expliquer la transmission de tant de *coblas* et de *sirventes* grossiers ? Puisque l'insulte a mérité d'être incluse dans les chansonniers, alors les chansons de femme, si elles avaient été illustrées par les troubadours, auraient dû l'être, elles aussi. Selon nous, ces considérations rendent douteux l'argument de l'origine italienne d'une grande partie de nos chansonniers dont les auteurs auraient méprisé cette thématique⁴⁴. En effet les genres non troubadouresques manquent dans tous les chansonniers, quelle qu'en soit la provenance : occitans, italiens, catalans, français, ce qui renforce encore une fois l'idée que cette absence s'explique par le dédain des troubadours. De plus, certains faits contredisent l'idée d'un snobisme italien envers la chanson de femme. Ainsi la section française du célèbre chansonnier *D* contient quatre chansons de malmariées⁴⁵, tandis que le chansonnier *Q* est le seul à nous avoir

43. BEC, *La lyrique...* (*op. cit.* n. 7), vol. 1, p. 51.

44. Ainsi expliquant l'absence d'*albas* – en tant que genre « populaire » – dans la production de l'école sicilienne et chez les poètes du *dolce stil nuovo*, E. Poe écrit : « la raison principale de ce rejet délibéré de l'*alba* réside (...) dans la vague grandissante antipopulaire de la plupart de premiers vers italiens » (E. POE, « La transmission de l'*alba* en ancien provençal », *Cahiers de civilisation médiévale*, 31, 1988, p. 323-345). Remarquons par ailleurs qu'un grand nombre de *coblas* satiriques grossières sont dues à des auteurs italiens dont le goût n'était donc pas excessivement raffiné. Voir, toujours E. POE, « Coblerai, car mi platz : The Role of the *Cobla* in the Occitan Lyric Tradition », dans *Medieval Lyric : Genres in Historical Context* (*op. cit.* n. 39), p. 68-94.

45. L. SPETIA, « *Intavulare* », *Tables de chansonniers romans. II. Chansonniers français. 2. II* (Modena, Biblioteca Estense); *Za* (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb), Liège, 1997 (Documenta et Instrumenta., 2).

transmis les compositions *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire* (PC 465, 69) et *Quant lo gilos er fora* (PC 465, 201)⁴⁶. Mais c'est surtout l'impression que les troubadours se sont volontairement imposé des limitations thématiques à cause d'une conception particulière de la poésie qui constitue l'argument le plus fort pour croire que les chansonniers donnent une juste idée de leur production. Les considérations de Dante sur la poésie occitane nous seront particulièrement utiles pour cette notion de choix esthétique. Dans *De vulgari eloquentia*, ce dernier a écrit que le titre de gloire de l'occitan est d'avoir été la première langue vernaculaire à posséder une poésie : *vulgares eloquentes in ea primitus poetati sunt tanquam in perfectiori dulciorique loquela* (I, 10, § 2)⁴⁷. L'antériorité occitane évoquée par Dante n'est évidemment pas celle chronologique dont, jusqu'à la découverte des *kharjas*, parlaient les romanistes : avant l'apparition de celles-ci, les textes troubadouresques étaient effectivement les plus anciens textes lyriques romans connus. En effet, pour Dante, le terme *poésie* avait une signification bien précise : il ne s'agissait pas de tout texte lyrique, mais d'une poésie exprimant dans la langue la plus parfaite les idées les plus élevées : *talia, que maxima sunt maxime pertractanda videntur, et per consequens maximo vulgari* (II, 2, § 6)⁴⁸. Aussi, parmi tous les thèmes possibles, le vrai poète devait se limiter aux seuls dignes de la « grande » poésie. Dante en distinguait trois : amour, armes et morale qui coïncident, dans l'essentiel, avec la pratique des troubadours⁴⁹. Mais c'est moins la rencontre des thèmes qui nous importe – encore qu'à eux seuls la *canso*, le *sirventes* et la *cobla* qui chez les troubadours expriment ces thèmes représentent 80 % de leur *corpus* – que l'instauration par Dante d'une classification *qualitative* dont le premier exemple « européen », selon lui, aurait été celui des troubadours. L'analyse du système troubadouresque à la lumière de ce texte soutient l'idée que les limitations thématiques du *corpus* résultent d'un choix que reflètent fidèlement les chansonniers⁵⁰.

Le cas exceptionnel de l'alba : genre non troubadouresque adopté par les troubadours

Évoquant la production troubadouresque du XIII^e s., Costanzo Di Girolamo a écrit :

Il periodo della decadenza accentua e porta alle estreme conseguenze le tendenze di cui abbiamo osservato la nascita nella splendida epoca di transizione tra i due secoli (...) la ricerca sui generi e i sottogeneri, con particolare predilezione, com'è spesso tipico di ambienti letterari maturi e raffinati, per i registri popolareggianti⁵¹.

46. N'oublions pas non plus que le *corpus* italien de la chanson de femme est plus conséquent que le *corpus* occitan et qu'on y relève au moins vingt-sept compositions (GRADIN, *La canción...* [op. cit. n. 3] p. 56-65). Voir aussi les deux exemples de chansons de femme d'origine vénète du début du XIV^e et imitant des modèles français/occitans dans F. BRIGNOLO, « Due "canzoncine di donna" altoitaliane dell'inizio del Trecento », dans *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre BEC par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, 1991, p. 85-94.

47. DANTE, *De vulgari eloquentia*, éd. S. BÖTTGER, Cambridge, 1996 (Cambridge Medieval Classics, 5), « les écrivains éloquents en langue vulgaire ont d'abord composé des poèmes dans cette langue plus douce et parfaite ».

48. « Ce sont les choses qui sont les plus importantes qui doivent être traitées avant tout et, par conséquent, dans la forme vernaculaire la plus noble ».

49. Le choix de Dante ne repose pas sur une servile imitation de la praxis troubadouresque puisque, comme auteur, il est très conscient de son propre génie et croit que les Italiens ont déjà dépassé les poètes d'oc. En effet il affirme que la supériorité de la langue italienne est due au fait que *qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt, hii familiares et domestici sui sunt, puta Cynus Pistoriensis et amicus ejus* (I, X, § 2) « ceux qui ont écrit le plus agréablement et le plus subtilement en langue vernaculaire, tels Cino de Pistoia et son ami [= Dante], sont ses intimes et fidèles serviteurs ». La coïncidence s'explique simplement par l'esthétique du temps qui rend aussi compte du choix thématique des troubadours.

50. Ce qui vient d'être dit du fond est aussi vrai de la forme dont l'importance chez les troubadours est bien connue. Rappelons que « of the over 2 500 troubadour lyrics now extant, at least some 1 500 are unique in their precise combination of meters and rhyme-scheme, not to mention the further distinctions of masculine and feminine rhymes and the order in which these are placed. Istvan Frank, in his *Répertoire*, lists 884 different rhyme-schemes, and of these, 541 are represented by only one poem apiece » (F. CHAMBERS, « Versification », dans *A Handbook of the Troubadours*, éd. F. R. P. AKERHURST et J. M. DAVIS, Berkeley, 1995, p. 106-107). Bien entendu, Dante est sensible à ce standard d'excellence puisqu'il préconise le recours à la *canso car modorum cantionum modum excellentissimum putamus* (II, 3, § 3), « nous pensons que des différents types de chants c'est le meilleur ».

51. C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Turin, 1989, p. 214.

Par « registre popularisant », Di Girolamo se réfère à l'apparition au XIII^e s. dans le système des genres troubadouresques de types de compositions ignorés jusque-là (*dansas*, *baladas*, *estampidas*). S'il est certain que ces genres témoignent d'une expérimentation des troubadours, la pertinence du terme « popularisant » n'est pas assurée. Sans exclure la possibilité, pour certains d'entre eux, d'une origine traditionnelle, il est vraisemblable que d'autres proviennent de la production courtoise parallèle qui avait concurrencé celle des troubadours tout au long de son existence. Une ouverture sur une production concurrente dont ils auraient imité les genres à succès nous semble en effet plus probable qu'un recours à des genres étrangers au milieu des cours. N'oublions pas, en effet, qu'au fur et à mesure que l'art troubadouresque, thématiquement limité, vieillissait, le phénomène de mode qui en avait assuré le succès s'estompait⁵². Aussi une ouverture sur des genres à finalité chorégraphique qui, comme nous l'avons vu, devaient être communs dans la production courtoise non troubadouresque n'aurait rien d'étonnant. Quoi qu'il en soit, origine populaire ou, plus vraisemblablement, courtoise parallèle, force est de constater que le plus souvent ces genres ont servi à exprimer la traditionnelle *fin'amors* tandis que la thématique non troubadouresque demeure l'exception. Des sept chansons de femme, laissant de côté Marcabru, un exemple date de la fin du XII^e s. (Raimbaut de Vaqueiras) et deux de la deuxième moitié du XIII^e s. (Cerveri), le cas des trois compositions anonymes étant évidemment difficile à déterminer. Somme toute, l'ouverture des troubadours à des modèles étrangers à leur poétique apparaît essentiellement formelle. Ce constat rend le cas de l'*alba* particulièrement frappant. Si le nombre de ces compositions, dont l'origine non troubadouresque nous semble indéniable, est en soi réduit⁵³, l'analyse de ce *corpus* révèle un horizon d'attente très précis, tant au niveau du fond qu'à celui de la forme, témoignant d'une formalisation poussée absente du type roman. Il apparaît donc qu'à la différence des autres modalités de la chanson de femme, la thématique de l'*alba* avait été adoptée par les troubadours et avait réussi à intégrer leur système des genres. Voyons maintenant les deux types respectifs en commençant par la variante occitane. La situation à la base du *corpus* occitan est la séparation, motivée par la crainte d'être découvert, d'un couple d'amoureux à l'aube. Comme dans la *canço*, il s'agit d'un amour adultère comme le montrent clairement les références au *gilos* ou aux *lauzengiers* (références absentes dans l'*alba* de Bertran d'Alamano et l'anonyme *Quan lo rossinhols* qui n'est qu'un fragment). L'agent de l'éveil est toujours le guetteur à l'exception de la strophe *Drutç qui vol* dont le statut, fragment d'*alba* ou *cobla esparsa* présentant un sens complet par elle-même, est incertain, ce qui ne permet d'inférer rien de précis sur le guetteur. Du point de vue formel enfin, ces compositions se caractérisent par le retour du mot *alba* à la fin de chaque strophe comme mot-refrain ou dans le cadre d'un refrain, à l'exception de la composition *Ab la genser*. Passons maintenant à l'*alba* traditionnelle des littératures romanes, qui a été étudiée par Toribio Fuente dans *La canción de Alba en la lírica románica medieval*⁵⁴. Dans cet ouvrage, Fuente montre la similarité des compositions mozarabes, galiciennes-portugaises, espagnoles, catalanes, italiennes et celles françaises non influencées par l'*alba* provençale, ce qui permet de parler d'un type traditionnel. La situation lyrique à la base de toutes ces compositions est fort simple. Il s'agit, là aussi, de la séparation, motivée par l'arrivée du jour et le risque d'être vu, d'un couple d'amoureux. Les agents de l'éveil sont soit les oiseaux, soit la lumière du jour naissant. Un point important est que :

La relación amorosa no es de carácter adúltero. No hay ninguna marca léxica ni conceptual que induzca a pensar en una relación de este tipo. Se trata más bien del amor sencillo y cándido de una pareja

52. Au XIII^e s. tel a très clairement été le cas de la *canço* comme le montrent tant les chiffres de PADEN, « The System of Genres... » (*op. cit.* n. 39) que les textes cités par Alfred JEANROY, *La poésie lyrique...* (*op. cit.* n. 21), vol. 1, p. 178. Plus généralement c'est la perte d'importance de la poésie troubadouresque dont témoigneraient la *Supplicatio* et la *Declaratio* de Guiraut Riquier : « La supplica di Guiraut Riquier è rivelatrice di preoccupazioni diffuse all'epoca (...) su una loro [des troubadours] stabile integrazione nelle grandi corti, e sembra (...) que questo tipo de preoccupazioni sia in un preciso rapporto inverso con l'attenuata funzione sociale dei poeti » (DI GIROLAMO, *I trovatori...* [*op. cit.* n. 51], p. 230).

53. Voir la liste des dix poèmes à la note 18.

54. Voir n. 17.

de enamorados. El amigo se separa de su amiga al amanecer no por miedo al *gilós*, al marido celoso, o a cualquier otro personaje, pues nunca se manifiesta ese miedo, sino quizá por el posible daño que puede causar a la reputación de su amiga si se le encuentra con ella⁵⁵.

Enfin ces poèmes n'ont aucune caractéristique formelle. Pour reprendre la terminologie de P. Bec, il s'agit simplement d'un genre à pertinence thématique. Il apparaît immédiatement que la variante occitane étudiée plus haut s'en distingue par trois caractéristiques : 1. la relation amoureuse est adultère ; 2. l'agent d'éveil est toujours un guetteur ; 3. le *corpus* a une marque formelle, le retour du mot *alba*. Le fait que ces éléments, absents dans le type roman, soient devenus des caractéristiques *obligées* dans la variante occitane montre une codification du genre qui est assez remarquable. Que cette codification se soit produite dans une littérature artistique et consciente d'elle-même, comme l'a été celle des troubadours, indique que le genre, tel que nous le connaissons, est le résultat d'une réflexion de ces derniers. Un certain nombre d'autres indices vont dans le même sens. Il y a d'une part les références intrinsèques au genre d'Uc de la Bacalaria et de Guillem d'Autpol qui montrent que, à la charnière des XII^e-XIII^e s., le terme appartenait au vocabulaire technique des troubadours⁵⁶. La même preuve nous est apportée pour les XIII^e-XIV^e s. par les rubriques des chansonniers. Une didascalie du *Jeu de sainte Agnès* du XIV^e s. qui indique : *Mater facit planctum in sonu albae Reis Glorios, verai lums e clardat*⁵⁷, révèle que le mot *alba* avait valeur de terme technique même en dehors des cercles intéressés par les œuvres des troubadours. La définition de la *Doctrina de Compondre Dictats*, malgré les réserves qu'elle peut appeler, prouve, elle aussi, que le terme *alba* servait de terme technique pour désigner un genre⁵⁸. Citons encore la *vida* de Raimon de Las Salas où il est dit que celui-ci « trobet cansos et albas e retroenzas »⁵⁹. De même, dans la réponse d'Alphonse X à la *Supplicatio* (1274) de Guiraut Riquier pour l'établissement d'une nomenclature pour les diverses catégories de gens vivant de poésie, il est dit que méritent le nom de troubadour ceux qui savent :

(...) dansas far
e coblas e baladas
d'azaut maistreiadadas,
albas e sirventes (v. 250-53)

(...) coblas
e de far dansas doblas
e sirventes valens,
albas e partimens (v. 357-60)⁶⁰.

Raisons du statut particulier de l'*alba*

Comme nous l'avons vu, l'*alba* avait réussi à intégrer le système des genres troubadouresques, ce qui ne fut pas le cas des autres modalités de la chanson de femme. Pour ces dernières, la raison semble en être la stabilité du pôle de la *fin'amors* dans la production troubadouresque où la *canso* est demeurée le modèle incontesté pour l'expression lyrique érotique. Or il faut bien admettre que la chanson de femme en constitue l'exact opposé puisqu'à la voix et au désir de l'homme typiques de la *canso* elle oppose ceux de la femme, fait qui ne facilitait pas son intégration dans une poétique aussi stable que l'était celle des troubadours. En revanche, à la

55. TORIBIO FUENTE, *La canción de Alba en la lírica románica medieval* (op. cit. n. 17), p. 45.

56. Guillem se réfère à sa composition par les mots *aquest'alba* et Uc par *alb'ab son novelh*.

57. A. JEANROY, *Le jeu de sainte Agnès. Drame provençal du XIV^e siècle*, Paris, 1931 (CFMA), p. 60.

58. Voir notre article « *Alba et gayta* : deux définitions à problème de la *Doctrina de compondre dictats* et leur possible solution », *Romania*, 123, 2007.

59. J. BOUTIERE et A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours : textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 2^e éd., Paris, 1973, p. 510.

60. J. LINSKILL, *Les épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle. Édition critique avec traduction et notes*, Londres, 1985 (Association Internationale d'Études Occitanes, 1).

différence des autres types de chanson de femme, l'*alba* avait une caractéristique thématique qui la rapprochait de la *canso*. Il s'agissait de la nécessaire séparation, par crainte d'être découvert, qui rappelait le secret, imposé par l'existence du *gilos* et des *lauzengiers*, caractéristique de la *canso*⁶¹. Mais les troubadours ne s'en sont pas tenus à cette caractéristique qui rapprochait l'*alba* de la *canso*. Pour réduire encore la distance entre les deux genres, ils ont singulièrement diminué le rôle de la femme qui prédomine dans le *corpus* roman de l'*alba*⁶². En effet ce n'est que dans l'anonyme *En un vergier* que l'unique voix de l'effusion lyrique est celle de la femme, alors que dans les autres compositions elle est soit absente (*Quan lo rossinhols* [fragment] ; *Drutç qui vol* [fragment] ; *Ab la genser* ; *Eras diray* ; Guiraut de Borneil ; Raimbaut de Vaqueiras ; Bertran d'Alamano), soit concurrencée par d'autres voix (Raimon de las Salas ; Cadenet). Ainsi que nous l'avons déjà indiqué, c'est très certainement cette diminution de son importance qui explique son absence dans l'étude sur la chanson de femme de Lorenzo Gradín⁶³. Malgré ces alignements sur la *canso*, il faut pourtant remarquer que l'*alba* s'en sépare en en modifiant la relation amoureuse. Alors que la *canso* présente un amoureux chantant un amour inassouvi, l'*alba* montre un amant parvenu à ses fins. L'*alba* prend donc le contre-pied d'un thème fondamental de la *fin'amors* tel qu'il est exprimé dans la *canso*. S'il s'agit là d'une rupture indéniable du code poétique dominant, on peut néanmoins la tempérer en soulignant que l'horizon d'attente du public courtois n'était pas absolument renouvelé. L'amour mutuel est en effet bien connu de la littérature courtoise non lyrique⁶⁴ :

The kind of horizontal, mutual love we see in the *alba* is scarcely unique in medieval literature. It is found with great frequency in the romances. All of the romances of Chrétien de Troyes, for example, with the exception of the Lancelot, include (and sometimes center upon) relationships of this sort⁶⁵.

La poésie lyrique occitane s'ouvrait donc simplement à une thématique courtoise qui avait été jusque-là propre au roman.

Ainsi que nous l'avons vu les renouvellements du système générique troubadouresque par recours aux genres à finalité chorégraphique d'origine non troubadouresque se sont produits dans la deuxième moitié du XIII^e s. Or l'*alba*, de même origine, semble avoir été adoptée bien plus tôt, dès la fin du XII^e s. En effet le plus ancien auteur du genre connu est Guiraut de Borneil dont la période d'activité est comprise entre 1165 et 1200. Bien qu'il ait été considéré au Moyen Âge comme le *maestre dels trobadors*⁶⁶, rien ne permet de croire, comme l'a voulu Frank Chambers, qu'il ait été l'inventeur du genre⁶⁷ puisque sa composition repose sur les trois points caractéristiques de l'*alba de séparation* (amour adultère, guetteur, mot refrain). Plutôt que de croire qu'en un coup d'essai particulièrement heureux il ait réussi à fixer le genre dans ses moindres parti-

61. Voir D. RIEGER, « Zur Stellung des Tagelieds in der Trobadorlyrik », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 87, 1971, p. 225. Rieger a bien souligné la similarité thématique entre les deux genres : « Die Alba der Trobadorlyrik ist mit ihren inhaltlichen Grundkonstanten – der heimlichen, nur im Dunkel der Nacht gefahrlosen Liebesbeziehung zwischen Ritter und Dame, welcher der durch einen Wächter angekündigte anbrechende Tag, der die Gefahr des Entdecktwerdens mit sich bringt, ein Ende setzt – nichts anderes als die auf die Spitze getriebene dramatisierte Form und Illustration des *celar*-Motivs, das sich als Postulat und Grundregel der höfischen Liebe durch die gesamte Kanzonen-literatur zieht ».

« Du fait de ses constantes thématiques – la relation secrète entre chevalier et dame qui ne peut prendre place sans danger que dans l'obscurité de la nuit, relation amoureuse interrompue par les premières lueurs de l'aube annoncées par le guetteur, événement qui amène le risque d'être découvert – l'*alba* de la poésie des troubadours est en fait une mise sous forme dramatique et une illustration du motif du *celar* qui, en tant que postulat et règle fondamentale de l'amour courtois, se retrouve dans tout le *corpus* des *cansos* ».

Remarquons cependant que le motif du secret dans l'*alba* est indépendant la *canso* puisqu'il s'agit d'une constante thématique de toutes les *albas* romanes étudiées par Fuente.

62. Toutes les compositions romanes étudiées par Fuente font entendre la voix de la femme soit seule, soit, dans une minorité de cas, dans le cadre d'un dialogue.

63. GRADÍN, *La canción...* (*op. cit.* n. 3).

64. Nous nous référons à la production romanesque en langue d'oïl que les troubadours connaissaient bien. La production romanesque occitane, telle que nous la connaissons, est, quant à elle, tardive et peu nombreuse.

65. J. SAVILLE, *The Medieval Erotic Alba : Structure as Meaning*, New York, 1972, p. 18.

66. BOUTIERE, *Biographies...* (*op. cit.* n. 59), p. 39.

67. CHAMBERS, *Old Provençal...* (*op. cit.* n. 26), p. 114.

cularités, il est vraisemblable qu'il a lui-même usé d'un schéma existant. L'hypothèse est d'autant plus probable que l'*alba* de Raimbaut de Vaqueiras, mort vers 1207 connaît les mêmes caractéristiques. Étant donné qu'un genre ne naît pas « tout fait », la présence de compositions contemporaines reposant sur le même horizon d'attente, rend crédible l'idée qu'à la charnière des XII^e-XIII^e s. le genre, tel que nous le connaissons, avait déjà quelques années d'existence parmi les troubadours. L'analyse des *albas* médiévales allemandes ou *tageliet* nous renforce dans cette opinion. L'influence des troubadours sur le *Minnesang*, expression du *minne* ou amour courtois, est bien connue. Aussi les germanistes reconnaissent-ils que les premiers *tageliet* ont pris pour modèle des compositions occitanes. Or, dès avant 1200, les compositions de Wolfram von Eschenbach, qui aurait donc été un contemporain de Guiraut et de Raimbaut, montrent des couples adultères éveillés par le guetteur⁶⁸. Il apparaît donc que le thème de l'amour adultère et le personnage du guetteur caractérisaient les modèles occitans (ou allemands copiant des originaux occitans) qu'il a connus à la fin du XII^e s.

Les particularités de la tradition manuscrite occitane, son intérêt quasi exclusif pour les troubadours, ne doivent pas nous induire en erreur. Cette production ne pouvait satisfaire tous les courtisans qui devaient donc se divertir par une production parallèle que nous ne connaissons pas directement, mais dont les caractéristiques se laissent deviner grâce à quelques indices. Comme dans le reste de la *Romania*, il semble qu'un rôle important y ait été joué par la chanson de femme, sans doute souvent associée aux chansons de danse. Mais, du fait de leur conception particulière de la poésie, les troubadours sont demeurés imperméables à cette production et n'ont privilégié que quelques thèmes. En effet même les renouvellements du XIII^e s. où ils s'ouvrent clairement à de nouveaux modèles ont été essentiellement formels. Le cas de l'*alba*, d'origine non troubadouresque elle aussi, tranche pourtant sur ce constat. L'analyse de la variante occitane révèle que les troubadours l'avaient adoptée et en avaient fait un genre répondant à des contraintes thématiques et formelles très précises. La raison en est avant tout le hasard, c'est-à-dire la présence en commun avec la *canso* du thème du secret qui la faisait participer à un système poétique établi. Mais la raison profonde de cette expérimentation est à chercher dans l'évolution que le système générique troubadouresque a connue au cours de son histoire, en particulier la perte relative d'intérêt du public, à partir de 1180 – vraisemblablement la période durant laquelle apparaît l'*alba* troubadouresque –, pour la *canso* qui se voit concurrencée par le développement de genres jusque-là mineurs qui la supplanteront numériquement au cours du XIII^e s.⁶⁹.

Christophe CHAGUINIAN
104 N. Orr Dr, # 2
NORMAL, IL 61761
U.S.A.

68. A. T. HARTO, « Medieval German », dans *Eos...* (*op. cit.* n. 17), p. 428-472.

69. Cf. PADEN (*op. cit.* n. 39).