

Espaces musico-poétiques dans le *Tristan en prose*John Haines

Citer ce document / Cite this document :

Haines John. Espaces musico-poétiques dans le *Tristan en prose*. In: Cahiers de civilisation médiévale, 50e année (n°197), Janvier-mars 2007. pp. 11-31;

doi: https://doi.org/10.3406/ccmed.2007.2951

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2007_num_50_197_2951

Fichier pdf généré le 25/03/2019



Résumé

Cet article passe en revue les témoins musicaux associés à la légende médiévale de Tristan et Iseut, avec un développement particulier sur les lais trouvés dans le *Tristan en prose* (c. 1230). Pour mettre en relief le fait que ces lais sont les réceptacles d'un répertoire plus précoce, j'analyse pour commencer des interprétations musico-littéraires plus tardives et mieux connues de la légende. Le rôle historiographique majeur de Tristan et Iseut dans l'histoire de la musique est perceptible en partant de l'opéra romantique de Richard Wagner et en remontant jusqu'aux aux compositions du siècle des Lumières. Que les lais du XIIIe s. aient été les interprétations mêmes du matériel tristanien plus précoce est clair quand on considère les chansonniers de l'époque, tout comme les aspects purement littéraires du roman de *Tristan en prose* et de ses lais. C'est également clair quand on envisage la forme musicale de ces lais. Néanmoins, je suggère en conclusion qu'un de ces lais en particulier, en raison de sa forme inhabituelle, reflète des pratiques musicales plus précoces. Comme tel, c'est un précieux indice de la musique de type litanique associée aux lais narratifs de Marie de France, à la chanson de geste et peut-être aux lais celtiques plus anciens.

Abstract

This article reviews the musical evidence associated with the medieval legend of Tristan and Iseut, with special emphasis on the lais found in the *Prose Tristan* (c. 1230). In order to emphasize these lais as receptions of an earlier repertoire, my discussion begins with better known later musico-literary interpretations of the legend. The historiographie prominence of Tristan and Iseut in music history can be seen, beginning with Richard Wagner's Romantic opera and moving backwards to Enhghtenment settings. That the thirteenth- century lais were themselves interprétations of earlier Tristan material is clear from surrounding chansonnier evidence, as well as purely literary aspects of the *Prose Tristan* and its lais; it is equally clear from an overview of the lais' musical form. This notwithstanding, I suggest in conclusion that one of these lais in particular, because of its unusual formai features, reflects earlier musical practices. As such, it is a precious clue to the litany-type music associated with the narrative lais of Marie de France, the chanson de geste and possibly the earliest Celtic lais.



John HAINES

Espaces musico-poétiques dans le *Tristan en prose*¹

RÉSUMÉ

Cet article passe en revue les témoins musicaux associés à la légende médiévale de Tristan et Iseut, avec un développement particulier sur les lais trouvés dans le Tristan en prose (c. 1230). Pour mettre en relief le fait que ces lais sont les réceptacles d'un répertoire plus précoce, j'analyse pour commencer des interprétations musico-littéraires plus tardives et mieux connues de la légende. Le rôle historiographique majeur de Tristan et Iseut dans l'histoire de la musique est perceptible en partant de l'opéra romantique de Richard Wagner et en remontant jusqu'aux aux compositions du siècle des Lumières. Que les lais du XIII s. aient été les interprétations mêmes du matériel tristanien plus précoce est clair quand on considère les chansonniers de l'époque, tout comme les aspects purement littéraires du roman de Tristan en prose et de ses lais. C'est également clair quand on envisage la forme musicale de ces lais. Néanmoins, je suggère en conclusion qu'un de ces lais en particulier, en raison de sa forme inhabituelle, reflète des pratiques musicales plus précoces. Comme tel, c'est un précieux indice de la musique de type litanique associée aux lais narratifs de Marie de France, à la chanson de geste et peut-être aux lais celtiques plus anciens.

ABSTRACT

This article reviews the musical evidence associated with the medieval legend of Tristan and Iseut, with special emphasis on the lais found in the Prose Tristan (c. 1230). In order to emphasize these lais as receptions of an earlier repertoire, my discussion begins with better known later musico-literary interpretations of the legend. The historiographic prominence of Tristan and Iseut in music history can be seen, beginning with Richard Wagner's Romantic opera and moving backwards to Enlightenment settings. That the thirteenthcentury lais were themselves interpretations of earlier Tristan material is clear from surrounding chansonnier evidence, as well as purely literary aspects of the *Prose Tristan* and its lais; it is equally clear from an overview of the lais' musical form. This notwithstanding, I suggest in conclusion that one of these lais in particular, because of its unusual formal features, reflects earlier musical practices. As such, it is a precious clue to the litany-type music associated with the narrative lais of Marie de France, the chanson de geste and possibly the earliest Celtic lais.

Le Moyen Âge ne connaissait pas la division stricte entre littérature et musique qui, depuis les temps modernes, et aujourd'hui encore, handicape la recherche. La légende de Tristan et Iseut. pour ne citer qu'un exemple médiéval des plus célèbres, se déplace dans des espaces divers : entre le chanter et le parler, entre l'oral et l'écrit, entre le lai et la chanson, entre les coutumes contemporaines et les légendes remontant à une période indécise. Des déplacements de cette légende dans ces espaces médiévaux multiples, il ne nous reste aujourd'hui qu'un témoignage fragmentaire qui mérite les multiples études qu'on y a consacrées et, espérons-le, d'autres à

^{1.} Pour la rédaction de cet essai, je tiens à remercier l'Institut Français de Washington qui m'a octroyé une bourse Gilbert Chinard en juin-juillet 2001 pour mes recherches à Paris. Herr Dr. Prof. Ernst Gamillscheg. Conservateur des manuscrits à l'Österreischische Nationalbibliothek à Vienne, et mon assistante de recherches à l'époque. Anna Davis ; pour leurs lectures détaillées et remarques critiques, j'adresse mes remerciements à Maureen Boulton et Vincent Grégoire.

venir — ceci à bien plus forte raison pour l'aspect purement musical de cette transmission. Ces quelques bribes suggèrent un ample passé musico-poétique sans cesse réinventé, s'étirant du drame musical de Richard Wagner aux premiers lais des chanteurs bretons². La répartition de tâches que désigne l'adjectif « musico-poétique » fait allusion à deux disciplines d'origine assez récente, musicologie et philologie. Celle-ci est l'aînée; la cadette a longtemps souffert d'un complexe d'infériorité³. Le musicologie mais philologue de formation Friedrich Gennrich écrivait jadis, à propos de la musicologie médiévale, qu'elle pourrait peut-être se hausser au niveau de « Hilfswissenschaft der Philologie » si du moins elle contribuait, grâce aux emprunts mélodiques, à éclaircir certains rapports textuels⁴. Aujourd'hui, à l'heure de « révolutions » interdisciplinaires et musicologiques, il est temps de proposer un échange plus équitable entre philologie et musicologie. Dans le domaine du lai médiéval, la recherche musicologique sur le roman de *Tristan en prose* a une contribution essentielle à apporter à l'histoire du lai primitif — une contribution enrichie par une longue tradition de recherches philologiques sur cette œuvre.

Deux manuscrits du roman de Tristan en prose (c. 1230) transmettent des lais avec musique : trois mélodies dans le manuscrit de Paris (Bibliothèque nationale de France, fonds français 776) et dix-sept dans celui de Vienne (Österreischische Nationalbibliothek, Cod. 2542), énumérés cidessous [ex. 1]. Probablement le premier à le constater, Paulin Paris remarqua en 1845, à propos du manuscrit de Paris, qu'en plus de ses « miniatures... d'une finesse exquise... un autre mérite plus rare de cet exemplaire, c'est, f¹⁸ 178, 242, 267 [recto-verso non indiqué], la notation musicale de trois lais du Tristan. Je ne l'ai pas retrouvée dans les autres exemplaires »⁵. Au siècle suivant, Eugène Vinaver donne à nouveau ces mêmes références sans, semble-t-il, avoir consulté le manuscrit lui-même⁶. Pourtant, probablement peu après l'époque de Paulin Paris, le manuscrit fut mutilé et certains folios renumérotés car, dès 1885, le Norvégien Eilert Löseth avait remarqué la lacune au milieu du lai « Tant me suis »7. On constate ces dégradations en décembre 1914, comme l'indique la feuille de garde du manuscrit. Dorénavant, les lais mis en musique se trouvent aux f¹⁸ 181r, 246r et 271v. De son côté, le manuscrit de Vienne est bien connu depuis 1841, quand Ferdinand Wolf présente les fac-similés (avec musique, bien entendu) des lais 1, 7 et 17 de la table ci-dessous⁸. Malgré ces notices, la musique des lais du Tristan en prose demeurera mal étudiée par les chercheurs du XX° s., car, la plupart du temps, elle tombe en dehors des catégories répertorielles. En effet, ces morceaux ne sont pas cités dans les catalogues de Pierre Aubry et Hans Spanke (ils sont pourtant à maintes reprises nommés « lais » dans le roman), ni dans la liste dressée par Maria Coldwell (ce sont pourtant des interpolations dans une romance)¹¹¹; et la musique des lais du manuscrit de Paris manque dans l'édition monumentale de Hans Tischler (où l'on trouve pourtant celle du manuscrit de Vienne)¹¹. De son côté, la recherche littéraire ne

- 2. Cette réinvention est justement la thèse de l'excellente étude d'Emmanuèle BAUMGARTNER, La harpe et l'épée : tradition et renouvellement dans le « Tristan en prose », Paris, SEDES, 1990.
- 3. John HAINES, « Généalogies musicologiques : aux origines d'une science de la musique vers 1900 », Acta musico-logica, 73, 2001, p. 29-30.
- 4. Friedrich GENNRICH, « Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie ». Zeitschrift für romanische Philologie, 39, 1919, p. 330-361.
 - 5. Paulin Paris, Les manuscrits françois, Paris, Techner, 1845, vol. 6, p. 146.
- 6. Eugène VINAVER, Études sur le Tristan en prose : les sources les manuscrits, bibliographie critique, Paris, Champion, 1925, p. 44.
- 7. Eilert LOSETH, Le Roman en prose de Tristan, le Roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise : analyse critique d'après les manuscrits de Paris (1891), New York, Franklin, 1970, I et p. 184, n. 9 : « Le Lai voir disant : "Tant me sui de dire teü", etc. Une lacune du ms. 776 commence au milieu de ce lai ».
- 8. Ferdinand Wolf. Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmassigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter (1841), réimpr., Osnabrück, Zeller. 1965, fac-similé VII et VIII.
- 9. Pierre Aubry, Lais et descorts français du XIII s.: texte et musique, Paris, Welter, 1901; Hans Spanke, « Sequenz und Lai », Studi medievali. 11, 1938, p. 12-68.
- 10. Maria COLDWELL, « Guillaume de Dole and Medieval Romances with Musical Interpolations », Musica disciplina, 35, 1981, p. 55-86.
- 11. Hans Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies : Complete Comparative Edition*, Neuhausen, American Institute of Musicology, 1997 (Corpus mensurabilis musicae, 107), vol. 1, p. 151.

se préocuppe guère de cette musique, la considérant comme du domaine des musicologues qui s'en remettent la plupart du temps aux experts littéraires¹².

Exemple 1

Lais avec musique du roman de Tristan en prose

Titre	Vienne 2542	Paris 776
1. Tristan : « Ja fis chançonetes et lais »	63v-65r	
2. Iseult : « Li solex luist et clers et biaux »	82v-83v	
3. Kaherdin : « A vous Amours ains c'a nului »	113r-113v	
4. Iseut : « Folie n'est pas vaselage »	114r	
5. Kaherdin : «En mourant de si douche mort»	115r-116v	
6. Lamorat : « Sans cuer sui et sans cuer remain »	225r-226r	181r
7. Mark: «Salue vous com le doy faire»	260r-260v	246r
8. Dinadan : « Tant me suis de dire teüs »	272v-273v	271v
9. Palamède : « D'amours viennent li dous penser »	332r-333r	
10. Chevalier: « A toi rois Artus qui signeur »	355v-356r	
11. Chevalier : « Riens n'est qui ne viengne »	356r-356v	
12. Helys: « Amours de vostre acordement »	367r-367v	r
13. Tristan : « Lonc temps a que je ne vi chele »	376r	
14. Iseult : « A vous Tristran amis verai »	380v-381r	
15. Jeune femme : « Après chou que »	416r-416v	
16. Tristan : « La u jou fui dedans »	417r	
17. Tristan : « D'amours vient mon chant »	485r	

De toute façon, les musicologues préoccupés de la musique des romans médiévaux sont rares. Jean Maillard est quasiment le seul à s'être penché, dans des études effectuées de 1957 jusqu'à sa mort prématurée en 1985, sur ce témoignage médiéval de la légende de Tristan et Iseut dans le contexte d'une étude sur le lai musical¹⁴. C'est lui qui, le premier, tenta le dépouillement des

^{12.} Exception faite du livre de Maureen MCANN BOULTON, Song in the Story, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, où l'on trouve citation de la musique en p. 298, ainsi que l'ouvrage d'Ardis BUTTERFIELD, Poetry and Music in Medieval France: From Jean Renart to Guillaume de Machaut, Cambridge, University Press, 2002, p. 26, 184, 232 et 332 n. 48.

^{13.} Numérotation selon l'édition de Tatiana FOTITCH et Ruth STEINER. Les lais du roman de Tristan en prose d'après le manuscrit de Vienne 2542, Munich, Fink, 1974.

^{14.} Pour une biographie de Maillard, voir Jean Maillard, médiéviste, musicologue, professeur : reflets de son œuvre, préface de Jacques Challey, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1987, p. 11-20.

sources des lais « arthuriens » mis en musique¹⁵, donnant les éditions multiples des textes mélodiques de la plupart des lais du Tristan en prose qui ont survécu¹⁶; il a fait la lumière sur les musiques apparentées aux lais arthuriens¹⁷, et mis au jour les coutumes musicales du XIII^e s. enfouies dans ces versions tardives de la légende tristanienne¹⁸. Il a grandement contribué à l'étude musicale du Tristan médiéval, sans toutefois l'épuiser. Nécessité est d'admettre que plusieurs questions importantes sont restées sans réponse, à commencer par la datation du célèbre manuscrit de Vienne. J. Maillard fut troublé car, malgré le témoignage de l'écriture de ce manuscrit datable nettement du XIII^e s., il se vit forcé de s'aligner sur la plupart des chercheurs « qui s'accordent... pour le dater du XV^c s. », avec pour résultat son exégèse assez spéculative de l'anachronisme de ces chansons dans un manuscrit si tardif¹⁹. Dans une conférence donnée quelques années avant sa mort sur le manuscrit de Vienne, intitulée « Une persistance de notation non mesurée au XV° s. », il cite le dernier folio : « ce livre de Tristan est au duc de Nemours, comte de la Marche », donc, rédigé vers 1470. En conclusion, J. Maillard émet sur cette datation des doutes provoqués par les questions de plusieurs éminents participants au colloque. Dans une note hâtivement ajoutée après sa conférence, il recule la date du manuscrit d'un siècle; le XIVe s. est, semblerait-il, un compromis logique pour un manuscrit qui pourrait dater du XIII^e, mais dont le dernier folio date incontestablement de la dernière moitié du XVe s.²⁰.

Par ailleurs, J. Maillard connaît mal le manuscrit de Vienne, au point de se tromper sur le nombre de lais mis en musique — une ignorance évidente dès ses premiers travaux²¹. D'après l'œuvre de Maillard, combien de lais avec notation musicale survivent donc dans le *Tristan en prose*? Dans sa thèse de 1963, il en compte six²². En 1969, muni enfin de photocopies du manuscrit de Vienne, il en compte seize, mais il lui manquera toujours le lai de Palamède (n° 9 dans le tableau cidessus)²³. Pour un bilan exact du manuscrit de Vienne, il faudra attendre l'édition de Tatiana Fotitch et Ruth Steiner de 1974 qui en dit néanmoins très peu sur le manuscrit de Paris²⁴. On trouve enfin un bilan complet des témoins de Vienne et de Paris dans l'article « Lai » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* publié en 1980, mais, cette fois, il manque les numéros de folios²⁵. Comble de confusion, la plus récente édition du *New Grove* (2001) donne les numéros des folios, mais ce pour deux des trois lais parisiens seulement; *Sans cuer sui* (n° 6, ex. 1), qui

15. Jean MAILLARD, Évolution esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV s., Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1963, p. 191-192.

16. ID., « Le lai lyrique et les légendes arthuriennes », Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne, 9, 1957, p. 124-127; — ID., Évolution (op. cit. n. 15); — ID., « Lais avec notations dans le Tristan en prose », dans Mélanges offerts à Rita Lejeune, Professeur à l'Université de Liège, Gembloux, Duculot, 1969, vol. 2, p. 1347-1364.

17. ID., « Le 'lai' et la 'note' du Chèvrefeuille », Musica disciplina, 13, 1959, p. 3-13; — ID., « Lai, leich », dans Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade, Berne, Francke, 1973, p. 323-345.

18. ID., « Coutumes musicales au moyen âge d'après le *Tristan en prose* », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, 1959, p. 341-353.

19. ID.. « Lais avec notations » (op. cit. n. 16), p. 1351. En effet, Renée Curtis en 1963 date d'abord le manuscrit du xv s.; puis, en 1976, elle change la datation à « c. 1300 » (Renée Curtis, Le roman de Tristan en prose, vol. 1, Munich, Hüber, 1963, p. 15, et vol. 2, Cambridge, Brewer, 1976, p. 14).

20. ID., « Une persistance de notation non mesurée au XV siècle ? », dans Les sources en musicologie : Actes des journées d'études de la Section Française de Musicologie à l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes d'Orléans-La Source (9-11 septembre 1979), Paris, CNRS, 1981, p. 137-143.

21. À propos des *Lay de victoire* et *Lai du boivre pesant*, Maillard disait en 1959 ne pas connaître de notation musicale, qui se trouve pourtant dans le manuscrit de Vienne : ID. (op. cit. n. 18), p. 346, n. 23, et p. 347, n. 25.

22. Ib., Évolution (op. cit. n. 15), p. 191-192. Erreur répétée dans Pierre Bec. La lyrique française au moyen âge (XII-XIII s.). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, vol. 2, Textes, Paris, Picard, 1978, p. 142.

23. ID., « Lais avec notation » (op. cit. n. 19) p. 1348. Maria Coldwell en compte aussi seize dans son article « Jougle-resses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France », dans Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950, éd. Jane BOWERS et Judith TICK, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1986, p. 42.

24. FOTTCH et STEINER. Les lais (op. cit. n. 13), où l'on parle d'abord de deux lais, puis trois dans le manuscrit de Paris (p. 9 et 137). Les folios sont donnés en note (181-182), mais pas de commentaire sur les mélodies parisiennes, sauf qu'elles sont « entièrement différentes de celles du manuscrit de Vienne » (137).

25. David Fallows, «Lai», dans New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres, Macmillan, 1980, vol. 10, p. 372-373.

n'est pas même cité, se trouvait pourtant dans l'édition précédente²⁶. De menus détails, peut-être, mais qui indiquent tout de même l'imparfaite connaissance et la suprenante confusion qui règnent toujours sur cet aspect précieux de la recherche tristanienne. Cette confusion s'explique en partie du fait que le *Tristan en prose* est resté l'un des seuls textes médiévaux célèbres restés inédits pendant la plus grande partie du xx^c s., et pour cause : finie il n'y a que quelques années, l'édition critique comprend quinze volumes et plus de deux mille pages mises à jour par une douzaine d'éditeurs²⁷.

Les éditions de Jean Maillard de cette musique tristanienne sont marquées d'une certaine imprécision – ou plutôt, de précisions inattestées – en ce qui concerne la question notoire du rythme musical au Moyen Âge. Musicologue formé à l'âge d'or de l'« interprétation modale », il ne s'en détachera pas, malgré les révolutions de son maître Jacques Chailley qui écrivait déjà en 1957 que « la théorie modale, jadis accueillie avec enthousiasme, ne satisfait plus nos exigences »3x. J. Maillard est demeuré convaincu de la nécessité d'imposer un mode rythmique étranger à la source manuscrite et a considéré la théorie déclamatoire de Hendrik Van der Werf, en vogue depuis environ 1970, comme vide d'engagement personnel : « l'interprète a besoin d'un guide et d'un tuteur », délare-t-il²⁹. Il a admis néanmoins, avec une franchise admirable, qu'on lui avait reproché cette méthode arriérée pour éditer la musique du Moyen Âge : « Y étiez-vous ?... D'ailleurs, nous ne sommes plus au temps de De Coussemaker!», lui disait-on, allusion aux vétustes éditions du célèbre archéologue musical. Indécis, Maillard s'est tourné alors vers une interprétation soi-disant libre des monodies médiévales, selon lui un compromis entre les interprétations déclamatoires et modales, « un tempo très souple, très libre, soumis aux impératifs du texte littéraire »30. Ses éditions reflètent d'un côté cette souplesse, mais souffrent également d'une trop grande subjectivité et d'un manque de critères fixes dans l'application des modes rythmiques. Par exemple, il explique son choix du premier mode rythmique pour le lai Sans cuer sui moins par l'accentuation du texte (méthode de convention des « modalistes ») que par « un certain essor »31.

Le moins qu'on puisse dire, donc, c'est qu'il reste encore quelques éclaircissements à faire sur le témoignage musical du *Tristan en prose*. Mais avant de retrouver ses espaces médiévaux, il nous faut au moins brièvement passer par ses espaces modernes, en particulier le romantisme allemand, pour emprunter une phrase de Michel Zink³². Chez Richard Wagner, la musique du Moyen Âge devient celle de l'avenir, la *Zukunftmusik*, et l'œuvre charnière de cette musique futuriste est

^{26.} Ibid., éd. rev., 2001, vol. 14, p. 127-128. Pourtant, Jean Maillard Γavait édité dès sa thèse (Maillard, Évolution, p. 200).

^{27.} L'édition inachevée de Renée Curtis se base sur le ms. C (Carpentras, Bibliothèque Municipale 404), malheureusement incomplet: Le Roman de Tristan en prose, Munich/ Cambridge, Hüber/Brewer, 1963/85, 3 vol. Puis, sous la direction de Philippe Ménard et d'éditeurs multiples sera donnée la suite, éditée chez Droz (Genève): éd. Philippe Ménard, vol. 1: Des aventures de Lancelot à la fin de la «Folie Tristan» (1987); éd. Marie-Luce Chénerie et Thierry Delcourt, vol. 2: Du banissement de Tristan du royaume de Cornouailles à la fin du tournoi du Château des Pucelles (1990); éd. Gilles Roussineau, vol. 3: Du tournoi du Château des Pucelles à l'admission de Tristan à la Table Ronde (1991); éd. Jean-Claude Faucon, vol. 4: Du départ de Marc vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai «Voir Disant» (1991); éd. Denis Lalande et Thierry Delcourt, vol. 5: De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp (1992); éd. Emmanuèle Baumgartner et Michelle Szkhinik, vol. 6: Du séjour des amants à la Joyeuse Garde jusqu'aux premières avenures de la Queste du Graal (1993); éd. Danielle Quéruel, et Monique Santucci, vol. 7: De l'appel d'Yseut jusqu'au départ de Tristan de la Joyeuse Garde (1994); éd. Bernard Guidot et Jean Subrenat, vol. 8: De la quête de Galaad à la destruction du Château de la Lépreuse (1995); éd. Laurence Harf-Lancner, vol. 9: La fin des aventures de Tristan et Galaad (1997).

^{28.} Jacques Chailley, « Une nouvelle théorie sur la transcription des chansons de trouveurs », *Romania*, 78,1957, p. 534.

^{29.} Jean Maillard (op. cit. n. 14), p. 140 (cité dans l'article de Maillard « Approche musicologique du Trobar » publié en 1980).

^{30.} ID., « À vous Tristan... », Marche romane : Mélanges de philologie et de littérature romanes offerts à Jeanne Wathelet-Willem, Liège, Cahiers de l'A.R.U. Lg., 1978, p. 399.

^{31.} Id., Évolution (op. cit. n. 15), p. 200.

^{32.} Michel ZINK, Le moyen âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'æil, Paris, Fallois, 1996, p. 20.

Tristan und Isolde (1860)³³. L'historiographie du xx^c s. attribuera au Tristan wagnérien l'amorce d'une nouvelle ère de la musique, l'atonalité³⁴. Wagner lui-même s'inspirait d'une longue tradition littéraire de la légende tristanienne : dans la période qui s'étire du Moyen Âge au siècle des Lumières se situe le passage sans heurt, la célébrité incontestée, du roman de Tristan en prose. Aujourd'hui encore, on reconnaît mal la contribution importante du xVIII^c s. à la littérature médiévale ; toujours est-il que le siècle des Lumières façonne le canon de la littérature médiévale française, et y place en tête le vieux Tristan en prose. Dans la Bibliothèque universelle des romans, l'histoire de Tristan et Iseut est classée « roman de chevalerie », et donc « due au génie des Français » — tout comme le Tristan und Isolde de Wagner le sera au siècle suivant pour le génie allemand³⁵. Voici l'imitation par le comte de Tressan du « lai mortel » de Tristan [n° 1, ex. 1] que l'on peut comparer à la version médiévale, tirée de notre manuscrit de Vienne (fol. 63v), que Tressan ne connaissait pas mais qui est néanmoins très proche de celui (ou de ceux) qu'il a consulté(s)³⁶ :

Comte de Tressan, Lai mortel de Tristan, Bibliothèque universelle des romans (1776)

Je fis jadis chansons et lays Amour rendoit mes chants parfaits. Mais à présent mon art ne mets Qu'a faire ouir tous me regrets. Amour, charmante fantaisie Toi que j'ai constament suivie Toi qui donnes à tout la vie Ah! C'est toi qui me l'as ravie.

Anonyme, Lai mortel de Tristan, Roman de *Tristan en prose* (c. 1230)

Ja fis canchonnetes et lais
Mais a ce point toutes les lais,
Je fais mon daerrain lais;
Amors m'ochist, n'est ce biau lais?
Chi fais ma daerrainne plainte
Puis que je voi ma vie estainte
Et ma char de grant doleur tainte,
En cantant en fais ma complainte.

Cette paraphrase, ainsi qu'une imitation du lai d'Iseut A vous Tristran [n° 14, ex. 1], sera mise en musique par le littérateur musicien Jean-Benjamin de Laborde³⁷, qui accorde au premier le sous-titre « Lay de mort de Tristan de Leonnois par M. le M[arquis] de P[aulmy] », et au second, « Romance chantée par la Belle Iseut dans le Roman de Tristan de Leonnois par M. le M⁶ de P[aulmy] ». Dans les deux cas, le musicographe se trompe — peut-être délibérément, étant donné ses liaisons avec Paulmy et le conflit entre celui-ci et Tressan — sur l'auteur de la paraphrase, qui effectivement est Tressan et non pas le Marquis de Paulmy³⁸. Le Moyen Âge musical de

- 33. Du Tristan, Wagner possède dans sa bibliothèque la traduction du poète Hermann Kurtz (1844), elle-même dérivée de l'édition critique de Hans Maßmann (1843), une des premières à l'aube de la critique textuelle : Hermann Kurtz (plus tard Kurz), Tristan und Isolde : Gedicht von Gottfried von Straßburg, übertragen und beschlossen, Stuttgart, Rieger, 1844, VI; éd. Hans Maßmann, Dichtungen des deutschen Mittelalters, vol. 2 : Tristan und Isolt, Leipzig, Göschen, 1843.
- 34. Au début du siècle. Ernst Kurth dédie un long ouvrage au *Tristan* de Wagner dont il fait cet « erste Akkord » le centre parce que, selon lui, il marque la rupture définitive entre les systèmes de tonalité romantiques et classiques. D'autres théoriciens suivront, qui décéleront dans l'accord Tristan les prémices de la dodécaphonie schönbergienne. Voir Ernst KURTH, *Romantische Harmonik und Ihre Krise in Wagners « Tristan »* [1923], Hildesheim, Olms, 1968; Martin Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie Lehre*, Düsseldorf, Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, 1962.
- 35. [Marc-Antoine René D'ARGENSON, Marquis DE PAULMY], « Discours préliminaire », dans Bibliothèque universelle des romans, Paris, Lacombe, juillet 1775, vol. 1, p. 14; [Louis-Elisabeth DE LA VERGNE, comte DE TRESSAN], « Seconde classe, romans de chevalerie : Histoire du Chevalier Tristan, fils du Roi Méliadus de Léonois », ibid., avril 1776, vol. 1, p. 53-238, réimpr. dans Tressan, Œuvres choisies du Comte de Tressan, Paris, Desray, 1788, vol. 7.
- 36. Cf. cette version avec celle de Renée Curtis, Le Roman de Tristan en prose (op. cit. n. 19) vol. 3, p. 170; Tressan, « Histoire du Chevalier Tristan », dans Bibliothèque universelle (op. cit. n. 35), p. 137.
- 37. Malgré le manque de rapprochements de « Tout ce que je vois » avec son modèle médiéval « À vous Tristan », on reconnaît toutefois la répétition « Amis Tristan » dans le refrain de Tressan : « Mon beau Tristan, mon cher Tristan » : CURTIS, Roman (op. cit. n. 19) vol. 3, p. 228 ; TRESSAN, « Histoire du Chevalier Tristan », dans Bibliothèque universelle (op. cit. n. 35), p. 183.
- 38. Jean-Benjamin-Baptiste de Laborde. Essai sur la musique, Paris, 1780, vol. 2, p. 126 et 136. L'éditeur sans doute Paulmy a indiqué l'auteur : « M.L.C.D.T. » (Préface à Tressan, « Histoire du Chevalier Tristan », dans Bibliothèque universelle, p. 53). Sur cette question, voir aussi Henri Jacoubet. Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour, Paris, Presses Universitaires de France, 1923, p. 219-220 et 286-287, n. 111.

Laborde se conforme parfaitement à l'idéal du genre troubadouresque de son époque qui remonte à l'œuvre capitale de François-Auguste Paradis de Moncrif³⁰. Avec le siècle des Lumières se clôt cette lecture du roman de *Tristan en prose* qui perdurait depuis le Moyen Âge. Quand le jeune chercheur Francisque Michel retrouve dans les bibliothèques d'Angleterre les versions jusque-là inconnues de Béroul et Thomas, la mode change. Le *Tristan* (1835/39) de Michel, avec sa révélation du manuscrit appartenant à Sir Francis Douce, marque le début de l'exhumation romantique des poèmes négligés, telle la version de Gottfried von Straßburg (l'inspiration de Wagner), une exhumation qui va croissant et bat son plein au xx° s.⁴⁰.

Espaces scriptoriels

À l'époque où Marie de France composait son lai du *Chèvrefeuille* dans la seconde moitié du XII° s., le personnage de Tristan, vieux de quatre siècles déjà, était légendaire. Marie garantit pourtant l'authenticité de son lai, déclarant qu'il vient de Tristan lui-même : « Tristram, ki bien saveit harper, en aveit fet un nuvel lai... *Chievrefoil* le nument Franceis ». Ces lais bretons qu'elle transmettait, dont le *Chèvrefeuille*, étaient probablement chantés à une certaine époque, comme elle l'affirme à la conclusion de *Guigemar* : « Bone en est a oïr la note »⁴¹. Ce qu'on sait du Tristan historique se réduit à peu de choses : un guerrier celte vivant au VIII° s., probablement nommé Drust (d'où Drustan, Drystan et Tristan), mêlé à une union incestueuse qui serait à l'origine de la célèbre légende. Aujourd'hui encore, on trouve un obélisque à Fowey en Cornouailles avec l'inscription :

DRUSTANUS HIC IACIT CUNOMORI FILIUS

Ci-gît Drustan, fils de Cunomore⁴⁰

Le haut Moyen Âge nous présente un Tristan remarquable, aussi bien musicien qu'amant extraordinaire. Déja Béroul le dépeint jouant de la symphonie, ou vielle à roue, qu'il appelle *rote* et bordon: « devant soi fiche son bordon, atachié fu a un cordon a quei l'avet pendu au col »⁴³. Dans la première moitié du XIII° s., la légende de l'amour fatal de Tristan et Iseut se répand très vite, du *Tristan* de Gottfried von Straßburg au *Tristan en prose*. Dorénavant, les deux amants — et Tristan surtout — sont, pour ainsi dire, précurseurs du *fin amors*. Le troubadour Bernart de Ventadorn compare sa passion au « pena d'amor de Tristan l'amador que.n sofri manhta dolor per Izeut la blonda »; le Châtelain de Coucy et Chrétien de Troyes se comparent tous deux aussi avec Tristan, qui lui, pourtant, « but le brevage »¹⁴. Pour Gottfried, Tristan est surtout un héros musical, un chanteur et harpiste virtuose qui déclame par cœur une vaste collection de lais, chansons, rondeaux, estampies et *refloits*, un genre médiéval inattesté. Gottfried lui fait chanter un refrain que l'on ne retrouve nulle part ailleurs : « Isot ma drue, Isot ma mie, en vus ma

^{39.} Voir John Haines, Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music, Cambridge, University Press, 2004, chap. 3.

^{40.} Francisque MICHEL. Tristan: Recueil de ce qui reste des poëmes relatifs a ses aventures, composés en françois, en anglo-normand, et en grec dans les XII et XIII siècles. Londres/Paris, Pickering/Techener, 1835/39, 3 vol.; le Béroul se trouve au début du premier volume, et le Thomas au début du second.

^{41.} Jean RYCHNER, éd. Les lais de Marie de France, Paris, Champion, 1983, p. 154 et 32.

^{42.} Sigmund EISNER, *The Tristan Legend : A Study in Sources*, Evanston, Northwestern University Press, 1969, chap. IV: — Joy WILSON, *Tristan and Iseult : A Cornish Love Story*, Launceston, Bossiney, 1989, p. 17-18.

^{43.} BÉROUL, Le Roman de Tristan, éd. Ernest MURET, Paris, Champion, 1969, p. 111 (vers 3617-3619). Voir aussi Danielle BUSCHINGER, « La musique dans le Tristan de Thomas et le Tristan de Gottfried », dans D. BUSCHINGER et Wolfgang Spiewok, éd., Tristan-Studien: Die Tristan-Rezeption in den europäischen Literaturen des Mittelalters, Greifswald, Reineke, 1993 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter, 19), p. 39-56.

44. BERNART DE VENTADORN, « Tant ai mon cor » (PC 70.44), strophe 4; — CHÂTELAIN DE COUCY, « La douce voiz

^{44.} BERNART DE VENTADORN, « lant ai mon cor » (PC /0,44), strophe 4; — CHATELAIN DE COUCY, « La douce voiz du louseignol sauvage » (RS 40), strophe 3; — CHRÉTIEN DE TROYES, « D'Amors qui m'a tolu à moi » (RS 1664), strophe 4. Mes remerciements à Maureen Boulton pour ces deux dernières citations. Autre référence : dans le lai des Amants, un trouvère anonyme déclare « J'aim plus dis tans ke ne fist Tristrans » (Ann BUCKLEY, éd., Lyric Lais, Devon, Antico, 1992, vol. 1, p. 3).

mort, en vus ma vie »; à son tour, Iseut joue et chante dans tous les genres, y compris la *folate*, autre genre inattesté⁴⁵.

Le Tristan en prose suit la mode du temps et présente à sa façon un héros dont les exploits musicaux rappellent ceux racontés par Marie et Gottfried, et sa musique, celle des trouvères contemporains. Des deux auteurs, connus sous les pseudonymes de Luce del Gat et Hélie de Boron (Luces du Gant et Elys de Borron dans le manuscrit de Vienne), ce dernier a non seulement écrit la plus grande partie du roman, mais il a eu l'idée d'insérer dans son récit des lais qui, à l'origine, avaient probablement circulé indépendamment. On distingue ces « lais arthuriens », que Pierre Bec appelle les véritables lais lyriques, des lais narratifs ou indépendants⁴⁶. Leur contexte d'origine, de création musicale et d'improvisation orale, est préservé dans le récit. Leur musique est intrinsèque à leur représentation, elle est improvisée et non fixée par l'écrit. Nous y trouvons de fréquentes allusions à la voix claire des chanteurs, au prélude sur la harpe, et surtout, à la spontanéité : les lais son dits être « tout nouvel » (n° 9) ou « fait nouvellement » (n° 10). De plus, cette musique est d'une beauté sans égal. On le voit dans la souffrance qu'elle suscite chez ses créateurs. En anticipation à la création du premier lai, Tristan entre dans un deuil extrême, sans manger ni boire. Après une semaine, on découvre « que toute la car de lui estoit si noirchie et si persé com s'il eust este batus en un tournoiement » (ms. de Vienne, fol. 63r)¹⁷. La musique a le pouvoir non seulement de faire aimer, mais de faire souffrir, voire de tuer. Dès les deux premiers lais mortels de Tristan et Iseut, leur mort est présagée. Ainsi en est-il de Kaherdin (n° 3 et 5), Lamorat (n° 6), Palamède (n° 9) et le chevalier (n° 10) – tous chantent pour annoncer une mort imminente48; souffrance, mort et amour, tous des thèmes du fin amours de la chanson trouvère. On trouve même des références plus explicites aux trouvères, comme lorsque Tristan décrit son inspiration pour son dernier lai : « Je chevauchois .i. jour par la forest... tant dolent et tant courouciés ». On se croirait au début d'une pastourelle⁴⁹.

Il ne surprend personne alors de retrouver la légende tristanienne dans les chansonniers de trouvères. Les chansonniers M, T, z et C transmettent un lai noté intitulé le lai du Chèvrefeuille, apparemment une référence à celui qu'écrivait Marie de France⁵⁰. Il commence « Par courtoisie despeuil » (RS 995), mais l'auteur en révèle le titre véritable dans la première strophe : « note » ou « lai du Chievrefuel » (une rubrique la désignant ainsi n'apparaît que dans T). Il est anonyme dans tous les manuscrits sauf C, où il est attribué à « Tristans » (fol. 187r). Notons que les attributions de ce manuscrit sont notoires, et comptent la « Dame dou Fael » (fol. 86v), l'amante fictive du Châtelain de Coucy⁵¹. L'attribution à Tristan indique néanmoins qu'au XIII s. on cherchait à associer ce lai à sa légende. La musique, que l'on trouve dans les chansonniers T et z, avec un fragment dans M, n'a point d'allure archaïque. Tout indique une facture du XIII s., dans la catégorie de ce que Maillard appelait « grands lais indépendants » La forme de ce type de lai

^{45.} GOTTFRIED VON STRASSBURG, Tristan, trad. A.T. HATTO, Londres, Penguin, 1967, p. 71, 148, 293 et chap. V.

^{46.} P. Bec, Lyrique (op. cit. n. 22), vol. 1, p. 208. Sur la question d'auteurs, voir R. Curtis, Roman (op. cit. n. 19), vol. 3, p. XXVII; — EAD., « Who Wrote the Tristan? A New Look at an Old Problem », Neophilologus, 67, 1983, p. 35-41; — E. Baumgartner, « Luce del Gat et Hélie de Boron : le chevalier et l'écriture », Romania, 106, 1985, p. 326-340. 47. Cf. Curtis, Le roman de Tristan (op. cit. n. 19), vol. 3, p. 167 : « tote la char de li estoit si noere et si bloe

com s'il eüst esté batuz en un tornoiement ».

^{48.} E. BAUMGARTNER, « Sur les pièces lyriques du Tristan en prose », dans Études de langue et de littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis, Paris, Champion, 1973, p. 19-25; — EAD., Le Tristan en prose : essai d'interprétation d'un roman médiéval, Genève, Droz, 1975, p. 298-307; — Maureen BOULTON, « Tristan and his Doubles as Singers of Lais : Love and Music in the Roman de Tristan », dans Shifts and Transpositions in Medieval Narrative : A Festschrift for Dr. Elspeth Kennedy, éd. Karen Pratt, Cambridge/Rochester, Brewer, 1994, p. 53-69.

^{49.} Cité dans BAUMGARTNER, « Sur les pièces lyriques » (op. cit. n. 48), p. 21.

^{50.} Le numéro est celui du catalogue de Hans SPANKE, G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, éd. rev., Leyde, Brill, 1980, vol. 1. Le texte du lai est édité par P. BEC, Lyrique (op. cit. n. 22), vol. 2, p. 130-133. La musique est publiée par Pierre Aubry, Lais et descorts (op. cit. n. 9), n° 22, Jean Maillard, « Le 'lai' et la 'note' » (op. cit. n. 17), p. 10-12, et Ann Buckley, Lyric Lais (op. cit. n. 44), vol. 1. Sur les sigles de chansonniers, voir Alfred Jeanroy, Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge, Paris, Champion, 1918.

^{51.} Jeanroy, Bibliographie (op. cit. n. 50), p. 2.

^{52.} MAILLARD, « Lai, Leich » (op. cit. n. 17), p. 337-342.

repose la plupart du temps sur le double cursus de la séquence liturgique, une structure à unités indépendantes constituées de phrases en pairs, ou du moins répétées, le tout marqué d'une grande liberté (grosso modo AABBCC, etc.). Ce corpus de lais indépendants, y compris « Par courtoisie », se trouve chez les chansonniers de trouvères datant, exception faite de U, de la deuxième moitié du XIII s. ou du début du siècle suivant C'est donc un phénomène tardif dont le contexte culturel et géographique est complètement détaché des premiers lais tristaniens bretons, sans parler du Drust historique. L'attribution à Tristan dans le ms. C serait alors une fiction littéraire dont l'utilité serait de rehausser l'estime historique d'un lai composé, en toutes apparences, dans la dernière moitié du XIII s. S. 4.

Les lais du Tristan en prose se meuvent dans cet espace scriptoriel du Moyen Âge tardif, où s'interpellent légende tristanienne, grand lai indépendant et chanson de trouvère. Retournons momentanément à la question posée par Maillard de la datation des témoins de Vienne et de Paris. Celui-ci est, depuis Paulin Paris, daté sans conteste de la fin du XIII^e s., époque où la rédaction de chansons de trouvères est en plein épanouissement. Ce n'est pas le cas pour le témoin de Vienne, que l'on date diversement du XIIIe, XIVe ou XVe s., comme je l'ai indiqué plus haut. On comprend cette confusion que l'éditeur du dernier volume de la récente édition du Tristan en prose, Laurence Harf-Lancner, a finalement élucidée. Comme elle l'indique, le manuscrit de Vienne est daté « vers 1300 (hormis les fol. 500-500v, qui datent d'environ 1460) »55. En effet, l'explicit au fol. 500v est dédié au duc de Nemours, comte de La Marche, donc Jacques d'Armagnac, qui fût duc entre 1462 et 1477, comme l'avait déjà écrit Tatiana Fotitch. Le détail qui aura trompé plusieurs chercheurs, y compris Maillard, c'est que la main principale du manuscrit, une gothica textura très caractéristique du XIII^e s., cesse abruptement au bas du fol. 499v, mi-phrase : « Or est la Table Ronde apouvrie durement de preudommes, puis que Palamidés est mors, et li boins cevaliers... » [ex. 2a]. La phrase continue en haut du fol. 500r, mais la main, quoique ressemblant fortement à la précédente, a maintenant changé. L'écriture est du style « bâtard » du XVe s., avec un ductus plus brisé et un tracé qui relie fréquemment les lettres. La phrase se finit ainsi : « ... Tristrans autresi » [ex. 2b]⁵⁶. Au verso de ce folio, s'achève le roman, dédié au duc de Nemours.

Exemple 2 Les deux mains dans le manuscrit de Vienne, Österreischische Nationalbibliothek, Cod. 2542 (Cliché Vienne, Österreichische Nationalbibliothek)

Illustration non autorisée à la diffusion

^{53.} SPANKE, « Sequenz und Lai » (op. cit. n. 9), p. 33-34.

^{54.} Une table des matières d'un manuscrit de lais du XIII s. (aujourd'hui disparu), cite, entre autres « Le numper » et « Tristran ». Puisqu'on trouve le « lai Nompar » (PC 461.122) noté dans le chansonnier de trouvères T et M, il est au moins possible qu'un lai noté, directement attribué à Tristan, circulait à l'époque (Georgien Brereton, « A Thirteenth-Century List of French Lays and Other Narrative Poems », $Modern\ Language\ Review$, 45, 1950, p. 40-45). Le lai Nonpar est édité par Elizabeth Aubrey, « Issues in the Musical Analysis of the Troubadour Descorts and Lays », dans $The\ Cultural\ Milieu\ of\ the\ Troubadours\ and\ Trouvères$, Ottawa, Institute of Medieval Music, 1994, p. 97-98.

^{55.} Laurence HARD-LANCNER, éd., Le Roman de Tristan en prose. Vol. 9 : La fin des aventures de Tristan et de Galaad, Genève, Droz, 1997, p. 12. L'explicit du fol. 500v dédié au duc de la Marche est donné en fac-similé, p. 284. 56. *Ibid.*, p. 279.

Dans le *Tristan en prose* comme dans plusieurs autres romans rédigés durant cette période, la musique est l'un des éléments constitutifs de l'architecture du livre. La compilation du livre est un travail d'équipe, et on doit prévoir la place pour l'artisanat du *notator*, ou scribe musicien⁵⁷. Or, il est intéressant de noter le placement exact de ces mélodies dans nos *codices*. Car dans l'édifice littéraire qu'est le *Tristan en prose* au XIII^c s., les deux architectures codicologique et narrative se complètent, et les dix-sept lais notés constituent une petite suite artificielle et indépendante dans la vaste trame du récit.

Comparons d'abord le manuscrit de Vienne avec celui d'un autre roman de la même période, Renart le nouvel (rédigé v. 1290), préservé, entre autres, à la Bibliothèque nationale de France, ms. fonds français 22556, entre les fol. 122 et 168. Dans les deux manuscrits, on constate une accumulation de mélodies vers la fin du récit. Ce phénomène est plus prononcé dans Renart le nouvel, où les refrains se tassent dans trois endroits principaux du codex, entre les fol. 125-130, 145-150 et 165-168 [ex. 3, en bas]. Des soixante-sept refrains (dont deux en latin) dans le Renart, plus des deux tiers se situent dans cette dernière section. Cette avalanche de refrains est placée durant le festin final, à la présentation de chaque plat, « a chascun més et entre més », comme le dit l'auteur Jacquemart Gieléess. Par contre, dans le Tristan en prose du manuscrit de Vienne, la musique est plus également répartie. On trouve néanmoins une concentration de six des dixsept lais entre les fol. 332 et 381 [lais 9 à 14, ex. 1], en commençant par le lai de Palamède, « D'amours viennent li dous penser » [ex. 3, haut]. Dans l'espace codicologique, cette concentration de six lais constitue un petit groupe à part. Le lai de Palamède est le seul lai noté de ce personnage; son chant, destiné à Iseut, est un pâle reflet de l'amour de Tristan. Les lais 10 et 11 constituent une paire, la lettre d'Arthur suivie du lai du chevalier. Vient ensuite une autre contrefacture de la passion de Tristan, cette fois par le chevalier Helys, le lai 12. Ce petit groupe de six lais se clôt avec les lais 13 et 14, un duo entre Tristan et Iseut qui rappelle les duos des deux premiers lais et présage l'union des amants dans la mort, ainsi que le lai final de Tristan, « D'amours vient mon chant » (lai 17).

Il n'est pas exagéré de chercher une certaine architecture des dix-sept lais notés dans la narration du roman, un microcosme codicologique qui renforce cette narration [ex. 4]. Au centre de celleci, nous trouvons Iseut, et l'amant et musicien suprême, Tristan. Tristan chante les lais 16 et 17, et il est jumelé avec Iseut dans les lais 1 et 2, et 13 et 14. Nous décelons encore des pairs de lais, mais cette fois avec ce que Maureen Boulton considère comme des substituts de Tristan et Iseut. Les lais 3 et 4 sont un dialogue entre Kaherdin et Iseut, et le lai 15, le lai de Victoire, est chanté par une musicienne anonyme pour Tristan. Les méditations ultimes de Tristan sur la force de l'amour (lai 17) sont préfigurées par celles de Lamorat (lai 6) et Hélys (lai 12). La mort des deux amants centraux, elle aussi, est préfigurée dans certains « chants de cygne » [signifiés par les notes de musique, ex. 4]. La légende du cygne mourant est explicite dans le lai 11, quand le chevalier déclare avant de chanter : « J'ai fait mon cant de ma mort; si ai fait ausi comme li cingnes qui encontre sa mort vait cantant » (ms. de Vienne, fol. 356r). Les « chants de cygne » de Kaherdin (lai 5), du chevalier (11) et Tristan (17) sont précédés de déclarations de suicide de Tristan, Iseut et Kaherdin [lais 1-3; note de musique entre parenthèses, ex. 4] qui, elles, n'aboutissent pas à la mort.

Autre constatation : en partant des deux extrémités de cette ligne de lais, donc des lais 1 et 17, on a de moins en moins affaire aux personnages centraux, pour arriver finalement au beau milieu de la ligne, au lai 9 de Palamède. Ce lai central dans la suite des dix-sept lais est entouré de personnages et d'événements secondaires, les chants du chevalier (paires 10 et 11) et l'épisode

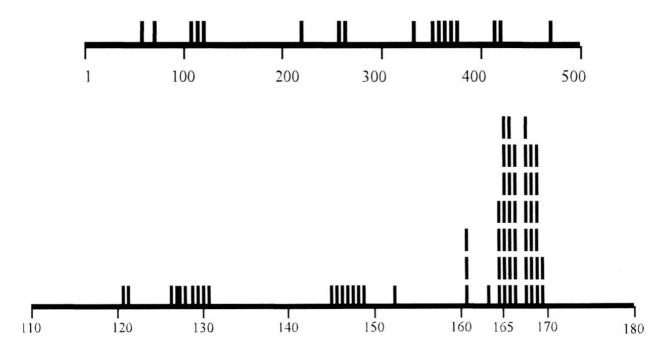
^{57.} Sur la coopération scribale dans la compilation d'un chansonnier, voir HAINES, « The Transformations of the Manuscrit du Roi », Musica disciplina, 52,1998, p. 181-220.

^{58.} John Flinn, Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au moyen âge, Toronto, University of Toronto Press, 1963, p. 318-319. Pour la musique, voir Friedrich Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Göttingen, Gesellschaft für romanische Literatur, 1927, vol. 2, p. 154-183.

^{59.} BOULTON, «Tristan and His Doubles» (op. cit. n. 48); — BAUMGARTNER, La harpe (op. cit. n. 2), chapitre VI.

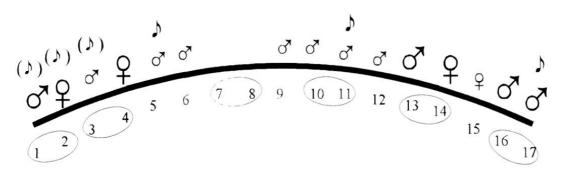
Exemple 3

Placement codicologique des mélodies dans le Tristan en prose (haut) et Renart le nouvel (bas)



Exemple 4

Placement dans la narration des mélodies du Tristan en prose



Légende : δ , φ = Tristan et Iseult; δ , φ = substituts pour Tristan et Iseult; \flat = véritables chants de cygne; (\flat) = faux chants de cygne.

de Mark et Dinadan (paires 7 et 8). Palamède représente le revers de la médaille Tristan, et offre, comme le dit Maureen Boulton, « un point de comparaison pour l'audience ». Tout d'abord, il est étranger, « paiiens » (ms. de Vienne, fol. 7v). Adversaire de Tristan et amant d'Iseut, puis compagnon d'armes de Tristan, Palamède meurt peu après ce dernier. C'est une mort suffisamment centrale pour mériter d'être présentée à l'avance ; sur son lit de mort. Tristan fera d'une façon anticipée l'éloge du grand guerrier païen : « Palamides, Palamides, courtois cevaliers et vaillans, plains de valour et de bonte, jamais haine contre mon signeur Tristran n'avres » (ms. de Vienne, fol. 489r). Palamède est le premier à aimer Iseut d'une passion que Tristan plus tard imitera. Le lai de Palamède exprime mieux l'amour que ceux de Tristan ; d'ailleurs, Tristan, grand connaisseur

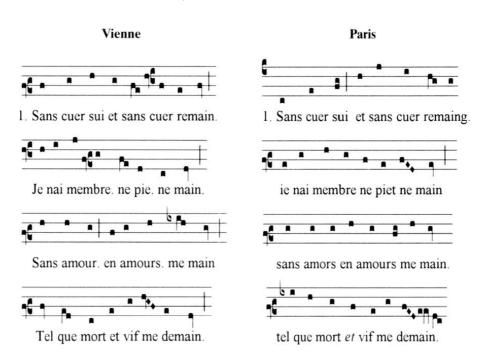
de lais, l'écoute avec approbation. Comme le dit Boulton : « Palamède apparaît ici comme... l'usurpateur d'une chanson qui conviendrait mieux à Tristan lui-même »⁶⁰.

Si, comme je l'ai indiqué plus haut, les troubadours et trouvères citent Tristan, à son tour, la légende tristanienne au XIII° s. constitue une réception musicale des trouvères. En effet, on ne peut placer les lais du *Tristan en prose* dans la catégorie du lai typique de cette époque, le grand lai indépendant, décrit plus haut. Chose curieuse, ces chants maintes fois appelés « lais » dans le récit, se conforment presque tous au schéma formel du chant typique des trouvères, ABABX. Comme l'a constaté Ruth Steiner, c'est le cas pour tous les lais du manuscrit de Vienne⁶¹. De plus, cette forme est strophique, c'est-à-dire que l'on répète la même musique pour chaque strophe consécutive. Cette situation, implicite pour la plupart des chansonniers de trouvères pour lesquels on n'a noté que la première strophe, est ici explicite. Chose extraordinaire, des quinze lais multistrophiques dans le manuscrit de Vienne (les nº 13 et 17 n'en ont qu'une), de six à trente et une strophes (!) ont été notées avec exactement la même musique, à quelques variantes près⁶².

Il faut alors comparer les lectures viennoises des lais 6 à 8 avec celles des trois lais que nous transmet le manuscrit de Paris. Ce *codex*, avec ses lectures idiosyncratiques, rappelle certains chansonniers de trouvères comme V, dont les mélodies divergent souvent du reste des chansonniers. Les trois lais parisiens se trouvent sur le ton ré dans le manuscrit de Vienne, mais, dans celui de Paris, ils sont sur les tons sol et do, avec une mélodie complètement différente. Les lais 6 et 7 exhibent une forme sans répétitions, ce que Dante appelle l'*oda continua*, comme on le voit pour le lai 6 [ex. 5]. C'est donc qu'à l'époque de la rédaction du *Tristan en prose*, environ un demi-siècle après sa composition, on trouvait déjà des traditions musicales assez divergentes de ces lais.

Exemple 5

Lai 6 « Sans cuer sui », lectures des manuscrits de Vienne et Paris



- 60. BOULTON, «Tristan and His Doubles» (op. cit. n. 48), p. 63-64.
- 61. FOTITCH et STEINER, Les lais (op. cit. n. 13), p. 137.
- 62. Variantes notées ibid., p. 144-178.

^{63.} Voir, par ex., Avner Bahat et Gérard Le Vot, L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Mélodies, Paris, Champion, 1996.

Pour résumer, dans leur architecture codicologique comme dans leur musique, les lais du *Tristan* en prose représentent la reconstruction d'une musique plus ancienne. Somme toute, ces lais sont bien éloignés d'une tradition bretonne primitive. Tout comme Laborde ou Wagner, les scribes et artistes du haut Moyen Âge façonnent la légende de Tristan à la mode du XIII^c s., selon leur *Horizontswandel*, ou perspective particulière, pour emprunter l'expression de Hans-Robert Jauss⁶⁴. Leur horizon, c'est de prime abord le domaine du *codex* de parchemin, avec son architecture scolastique, ses *indices* et groupements autoriels; c'est aussi le grand lai lyrique tardif du Moyen Âge ainsi que le chant courtois des trouvères, qui amorçent une nouvelle ère de l'auteur subjectivisé⁶⁵.

Espaces « anté-scriptoriels »

Il est néanmoins possible que ces *codices* du XIII^e s., seuls témoins de la musique tristanienne, puissent évoquer un espace musical plus archaïque, un espace précédant l'écriture et remontant à celui des lais bretons^{co}. De toute façon, il est difficile de résister à la question qui ressort d'une étude de ces bribes de cette *musica tristania*: Quelle aurait été l'allure de la musique du lai primitif qui précède l'écriture, le lai celtique ou breton qu'un écrivain irlandais appelait « chant du merle »⁶⁷? Il est possible de déceler sur le folio d'un parchemin — admettons-le — tardif, quelques traces d'une musique bien plus ancienne. Elle diverge des refaçonnements du XIII^e s. — le grand lai indépendant ou la chanson classique de trouvère — et est empreinte d'un style tout autre.

Pourtant, il sera vain de vouloir extirper une quelconque musique des lais narratifs. En particulier, Jean Maillard a déclaré qu'il avait, jadis, existé des portées vides pour les célèbres lais de Marie de France : « Les rédacteurs de l'*Histoire littéraire de la France* attestent qu'au siècle dernier existait en Grande-Bretagne un manuscrit des lais de Marie de France avec portées dépourvues de notes ». C'est donc que, quelque part au Moyen Âge, la musique des lais de Marie existait bien et qu'elle a failli être transmise par écrit. D'autres répèteront cette déclaration qui, pourtant, est entièrement fausse⁶⁸.

Qu'il me soit permis une brève esquisse historiographique, pertinente comme on le verra. Les lais, mais non pas les fables, de Marie de France étaient inconnus avant 1800, date de la découverte du ms. Harley 978 par l'abbé de La Rue pendant son exil anglais. Le manuscrit Harléien présente le seul texte complet des douze lais de Marie, et contient, seul, le prologue évoquant le nom de l'auteur; on n'y trouve pas de musique ni même de portées vides⁶⁹. Suite à cette découverte, on attribuera à Marie, en plus de ces douze lais, d'autres lais qui se trouvent dans divers manuscrits déjà connus à l'époque, par exemple le lai de *Graelent*, qu'avaient identifié au siècle précédent Lacurne de Sainte-Palaye et Le Grand d'Aussy (aujourd'hui le *Graelent* n'est

^{64.} La forme première de l'œuvre capitale de Hans Robert Jauss est Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Constance, Universitätsverlag, 1967. On la retrouve dans son Literaturgeschichte als Provokation, Francforts.-Main, Suhrkamp, 1970; traduit en anglais par Elizabeth Benzinger « Literary History as a Challenge to Literary Theory », New Literary History, 2, 1970, p. 7-37; et plus tard dans Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, trad. Timothy Bahtti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, chap. 1. Voir Mark Everist, « Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value », dans Rethinking Music, éd. Nicholas Cook et Mark Everist, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 382, n. 15.

^{65.} Michel Zink, La subjectivité littéraire, Paris, PUF, 1985.

^{66.} Comme le dit Pierre Bec, ces lais tardifs sont probablement, d'une façon ou d'une autre, de provenance celtobretonne; cf. BEC, Lyrique (op. cit. n. 22), vol. 1, p. 209.

^{67.} Moine irlandais du IX s. cité dans MAILLARD « Lai, Leich » (op. cit. n. 17), p. 323.

^{68.} MAILLARD, Évolution (op. cit. n. 15), p. 66; repris par BEC, Lyrique (op. cit. n. 22), vol. 1, p. 190, n. 4, et FALLOWS, « Lai » (op. cit. n. 25), p. 119.

^{69.} GERVAIS DE LA RUE, « Dissertation on the Life and Writings of Mary, an Anglo-Norman Poetess of the 13th Century, by Mons, La Rue, Communicated by Francis Douce, Esq. F.A.S. in a Letter to the Rev. John Brand, Secretary » [trad. du français], *Archaeologica* 13, 1800, p. 35-67. À propos des cinq manuscrits des lais de Marie, voir RYCHNER, *Lais* (op. cit. n. 41), p. XIX-XX.

plus attribué à Marie)⁷⁰ [ex. 6]. C'est le lai de *Graelent* justement qui, dans le fonds français 2168 de la Bibliothèque nationale de France (à l'époque le 7989²), au fol. 65r, présente une seule portée vide au tout début. Les premiers vers, d'ailleurs, nous assurent l'existence d'une mélodie qu'on avait tout simplement manqué d'écrire sur la portée : « L'aventure de Graelent vos dirai si com je l'entent : bons en est li lais a oïr, et les notes a retenir »⁷¹. Cette portée vide retiendra l'attention du premier éditeur des lais de Marie, Jean-Baptiste-Bonaventure Roquefort, qui informe le lecteur en 1820 que « Le lai de *Graelent* est transcrit de manière à être noté ». Roquefort poursuit en déplorant « que les portées, tracées à l'encre rouge, n'aient pas été notées comme on le voit dans le jeu d'*Aucassin et Nicolette* », qui suit le lai de *Graelent* dans le même manuscrit au fol. 70r.⁷². C'est une assertion dûment répétée quelques années plus tard par Amaury Duval dans l'*Histoire littéraire de France*, qui, tout comme Roquefort, faisait de Marie l'auteur du lai de *Graelent*. À la fin de son article sur les lais de Marie, Duval explique⁷³ :

N'oublions pas, au reste, de remarquer que tous ces lais se chantaient dans les fêtes et les réunions de familles. On n'en peut douter, après avoir vu un manuscrit que l'on possède encore dans la bibliothèque royale. On y voit tracées, en tête d'un lai, les lignes sur lesquelles devaient être les notes du chant, que malheureusement on a négligé d'y tracer.

C'est bien du fol. 65r du fonds français 2168 qu'il s'agit ici, le lai de *Graelent*⁷⁴. J. Maillard, qui paraît avoir cité cet extrait de l'*Histoire littéraire* de mémoire (il ne donne pas de citation exacte), aura tout simplement confondu les mss Harley 978 (le manuscrit « en Grande-Bretagne ») et le célèbre fonds français 2168 aux « portées dépourvues de notes »⁷⁵.

Conclusion

Les portées de musique dans les lais de Marie de France sont, hélas, fictives. Puisque la musique dans les lais narratifs fait défaut, on cherche du côté des chansons de geste. Mais, là encore, seules de très rares bribes existent, qui sont en outre bien éloignées de la tradition d'origine. La première pièce d'évidence que les érudits donnent habituellement est la parodie que l'on trouve dans le Jeu de Robin et Marion, datant des années 1280, la laisse « Audigier, dist Raimberge, bouse vous dis ». La vulgarité même du texte indique que cette mélodie tardive se trouve bien en deçà de la tradition de geste⁷⁶. On se tourne alors vers d'autres genres, l'idiosyncratique « chantefable » (néologisme de son auteur) d'Aucassin et Nicolette. Les trois laisses musicales d'Aucassin, trois petites phrases qui ont semé tant de confusion dans leur répartition sur la dizaine

- 70. Pierre-Jean-Baptiste LE GRAND D'AUSSY, Fabliaux ou contes du XII et du XIII siècle, traduits ou extraits d'après divers manuscrits du tems. Paris. Onfroy, 1779, vol. 1, p. 93 et 120, et vol. 3, p. 244 et 251; Jean-Baptiste-Bonaventure ROQUEFORT, Poésies de Marie de France, poète anglo-normand du XIII siècle, ou Recueil de Lais, Fables et autres productions de cette femme célèbre, Paris, Chasseriau, 1820, vol. 1. Avant lui, Lacurne de Sainte-Palaye avait copié des extraits du fonds français 2168, dont le manuscrit existe toujours (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 2770).
- 71. Margaret GRIMES, The Lays of Desiré, Graelent and Melion: Edition of the Texts with an Introduction, New York, Institute of French Studies, 1928, p. 76.
- 72. ROQUEFORT, Poésies (op. cit. n. 70), vol. 1, p. 32, n. 3, et quelques années auparavant par LA RUE, Recherches sur les ouvrages des bardes de la Bretagne armoricaine dans le moyen âge, Caen, Poisson, 1815, p. 16.
- 73. Amaury DUVAL, dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Didot, 1838, p. 799. Duval est l'auteur des articles sur le lai de *Graelent* (« Petits poèmes épisodiques tirés de l'histoire d'Arthus et de ses chevaliers », p. 704-729), *Aucassin et Nicolette* (« Romans d'amour et de galanterie », p. 747-761) et des « Poésies de Marie de France » (p. 791-809), dans ce même volume.
- 74. Quelques années auparavant seulement, Duval disait des lais de Marie que « l'on ne conçoit pas comment ils étaient chantés sur un même air », et ne cite aucune portée vide. Cf. Duval., « Discours sur l'état des beaux-arts en France, au treizième siècle », dans *Histoire littéraire de la France* (op. cit. n. 73), vol. 16, p. 269.
- 75. Non sans ironie, Maillard fait suite à cette assertion fautive les portées vides du lai de *Graelent*! Cf. Maillard, Évolution (op. cit. n. 15), p. 66.
- 76. Sur cette œuvre et les suivantes, voir le bilan récent de lan PARKER, « Chanson de geste », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001, vol. 5, p. 484-485. Toujours à consulter est l'article de Hermann Suchier, « Der musikalische Vortrag der Chansons de geste », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 19, 1895, p. 370-374.

Exemple 6 Portée vide du lai de *Graelent*, Paris, BnF, f. fr. 2168, fol. 65r (Cliché Paris, BnF)

Illustration non autorisée à la diffusion
Illustration non autorisee a la diffusion

ou vingtaine de lignes de texte (selon la strophe), se reporteraient-elles à une musique primitive des chansons de geste⁷⁷? C'est une comparaison qui a été suggérée face à un manque de première évidence. Reste un dernier texte musical, peu discuté et, me semble-t-il, mal interprété jusqu'à maintenant : la mélodie de la *Bataille d'Annezin*. Ce texte unique — encore, notons en passant, une parodie de chanson de geste — mérite une analyse plus approfondie que celle faite jusqu'à maintenant, et à laquelle j'ai d'ailleurs consacré un article récent⁷⁸. Enfin bref, on aura cherché partout ; la musique du lai primitif ne se trouve nulle part.

Faute d'évidence, on tente alors d'imaginer cette antique mélopée de lais bretons. On pense alors à une musique plus proche de l'oral et de l'improvisé, donc moins structurée, avec peu de répétitions exactes et littérales. Car les formes plus strictes des grands lais indépendants ou du grand chant trouvère, qui passeront aux formes fixes du XIV^e s., appartiennent à la stabilité de l'écriture, aux répétitions exactes produites dans le scriptorium. On pense au contraste entre la forme musicale des troubadours, lâche et irrégulière (notons que seulement 10 % des poèmes nous sont transmis avec leur musique), comparée à celle des trouvères qui, bien plus liée à l'écrit (on retrouve une mélodie pour 90 % des poèmes existants), est en général stricte et littérale. Se pourrait-il que la forme des lais tristaniens ressemble plus à celle des troubadours? Avec un minimum de conjecture, on se permet d'imaginer une musique plus libre, moins cohérente de forme, sortant pêle-mêle de motifs improvisés, de petits germes musicaux hérités de la tradition orale des chanteurs bretons. En cherchant justement cette musique, J. Maillard s'est tourné vers d'excellents exemples de musique folklorique écossaise pour illustrer le style chanté-parlé du lai breton primitif : formes à peu de répétitions, où l'on identifie néanmoins de petites unités musicales⁷⁹. J. Maillard était convaincu — ce qui me semble raisonnable — que les lais primitifs celtiques étaient d'une allure bien plus libre que « les formes exceptionnellement recherchées » typiques du XIII^e s.

Pourtant, il n'aurait pas été nécessaire de chercher aussi loin que la musique folklorique moderne pour trouver des traces du lai breton. Car il se trouve que, de tous les témoignages musicaux du *Tristan en prose* que nous avons observés jusqu'à maintenant, il nous en reste deux à discuter qui sont bien différents de tous les autres. Ce sont les lais nº 7 et 8 du manuscrit de Paris. Le manuscrit de Vienne nous les a exposés avec sa forme coutumière, AABC, une mélodie strictement répétée à quelques détails près, pour les onze et seize strophes, respectivement. Le manuscrit de Paris est un cas tout autre. Les mélodies des lais 7 et 8 sont, en fait, des spécimens isolés dans la musique du *Tristan en prose*.

Commençons par le lai 8, le lai de Dinadan, «Tant me sui », le lai Voir Disant. Notons que ce lai est central au récit en tant que moquerie faite à Marc, l'oncle de Tristan et le mari d'Iseut. Il présente pour les trois premières strophes une forme ABAB [ex. 7]. Mais à partir de la quatrième strophe, «Rois March, viex et dolans », on trouve une mélodie différente qui, malgré quelques ressemblances avec celle des strophes précédentes, non seulement diverge, mais offre une forme différente (oda continua). Il en est de même pour le début de la cinquième strophe, «Maleurex et mal senes », qui, malheureusement, est incomplète. Au troisième vers, arrivé en bas du fol. 273v, on constate que le folio suivant a été déchiré⁸⁰. C'est donc qu'on avait prévu la musique au moins pour le vers final de la cinquième strophe («Mes deis rois mal assene »), mais probablement aussi pour le reste du lai. Le manuscrit de Vienne donne la musique pour les onze

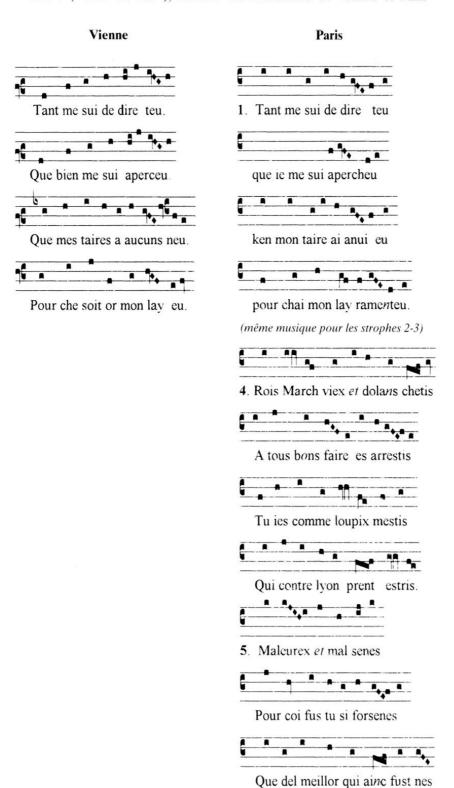
^{77.} Voir surtout Hugo RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte, 2° éd., vol. 1, deuxième partie, Leipzig. Breitkopf/Härtel, 1923, p. 237; — Friedrich GENNRICH, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste : eine literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie, Halle, Niemeyer, 1923, p. 18-19; — John STEVENS, Words and Music in the Middle Ages : Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 226.

^{78.} John Haines, «The Battle of Anesin: A Parody of Songs in Praise of War», Speculum, 82, 2007, p. 348-379.

^{79.} MAILLARD, « Lai, Leich » (op. cit. n. 17), p. 330-331.

^{80.} On retrouve une reproduction du folio chez Fallows, «Lai» (op. cit. n. 26), p. 123, et Christopher Page, Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300, Londres, Dent, 1987, p. 100.

Exemple 7
Lai 8 (« Tant me sui »), lectures des manuscrits de Vienne et Paris



strophes suivantes, la même mélodie pour chacune d'entre elles, soit un total de seize strophes mises en musique. Situons cette infortunée lacune codicologique, qui en outre n'est pas la seule, dans le contexte du manuscrit parisien, car on en trouve plusieurs qui n'ont pas été détaillées jusqu'à maintenant. Le manuscrit est incomplet au début et à la fin. Une main, probablement du XIX° s., a noté aux bas des folios la plupart des lacunes; toutes sont d'un folio, sans indication.

Lacunes du ms BnF, fr. 776

```
33-38) : lacunes entre folios 33 et 34, 36 et 47
cahier 5 (fol.
cahier 7 (fol.
                 47-52): lacunes entre 47 et 48, 51 et 52
cahier 9 (fol.
                 61-67): lacune entre 65 et 66
cahier 10 (fol.
                68-74) : lacune entre 73 et 74
cahier 14 (fol. 99-104): lacunes entre 101 et 102, 103 et 104
cahier 15 (fol. 105-111): lacune entre 109 et 110
cahier 16 (fol. 112-116): lacunes des premiers et derniers folios, et entre 113 et 114
cahier 17 (fol. 117-123) : lacunes entre 117 et 118, 121 et 122 (123 = « feuille égarée »)
cahier 19 (fol. 132-138): lacune entre 136 et 137
cahier 22 (fol. 155-161): lacune entre 156 et 157
cahier 23 (fol. 162-167): lacune entre 162 et 163 (deux folios)
cahier 25 (fol. 176-182) : lacune du premier folio
cahier 29 (fol. 207-213) : lacune du dernier folio
cahier 30 (fol. 214-220) : lacune du premier folio
cahier 31 (fol. 221-227) : lacune du dernier folio
cahier 32 (fol. 228-233) : lacune entre 230 et 231 (deux folios)
cahier 33 (fol. 234-239) : lacune entre 238 et 239 (deux folios)
cahier 38 (fol. 272-275): lacunes du premier folio, et entre 273 et 274 (trois folios)
cahier 40 (fol. 285-291) : lacune du dernier folio
```

La lacune qui nous intéresse est l'avant dernière, entre les cahiers 37 et 38. En enlevant le premier folio du cahier 38, on a perdu à jamais la dernière partie du lai qui commence à la fin du cahier 37, au fol. 271v, le lai *Voir Disant*.

Le lai 7 de Marc, « Salue vous com le doy faire », pousse la tendance à l'oda continua à l'extrême. Des quatorze phrases musicales, pas une seule n'est répétée. Ici encore et surtout, c'est un contraste avec la forme AABC de la lecture de Vienne qui est là répétée pendant onze strophes, donc quarante-quatre vers. Notons l'irrégularité du nombre de vers mis en musique, car le codex de Paris s'arrête au milieu de la quatrième strophe; le reste des vers suit sans musique. Autre chose curieuse, pour ce lai et ce lai seulement : dans les deux manuscrits, les strophes se suivent l'une après l'autre, débutant avec de simples lettres rehaussées. En revanche, pour tous les autres lais, la première lettre de chaque strophe reçoit une initiale décorée. En toute apparence, il existait à l'origine une tradition unique pour ce lai. Steiner note pour la mélodie viennoise le nombre exceptionnel de petites variantes : « la chanson semble avancer par un système de variation continuelle » — cependant, toujours dans le contexte de la forme strophique caractéristique du codex de Vienne⁸¹.

Raison de plus pour faire des remarques sur la lecture fascinante du manuscrit de Paris. Car, dans ce cas unique, le principe de variation parvient à une subtilité que l'on ne trouve dans aucun des lais du *Tristan en prose* — et rarement, d'ailleurs, dans les monodies du XIII^e s., que ce soit le grand lai indépendant ou la chanson de troubadour. Résumons nos observations sur cette mélodie : sa forme *oda continua* diffère de tous les autres lais dans le roman du *Tristan en prose* (la seule autre étant la lecture parisienne du lai 8 qui le suit), et les dépasse toutes en longueur. Les mélodies viennoises consistent pour la plupart en quatre phrases, une musique que l'on répète pour les strophes suivantes, comme nous l'avons vu. Seule la musique des lais 13 et

Exemple 8

Lai 7, lecture du manuscrit de Vienne



17, tous deux de Tristan, s'étire sur neuf et quatorze phrases⁸². Mais là encore, on trouve des répétitions : AA'AA'BCDEF (13) et ABABCCDEFGHIJK (17). Donc, la lecture parisienne du lai de Marc résiste non seulement aux autres mélodies tristaniennes, mais aussi aux formes typiques du XIII^e s., jadis classées par Friedrich Gennrich⁸³.

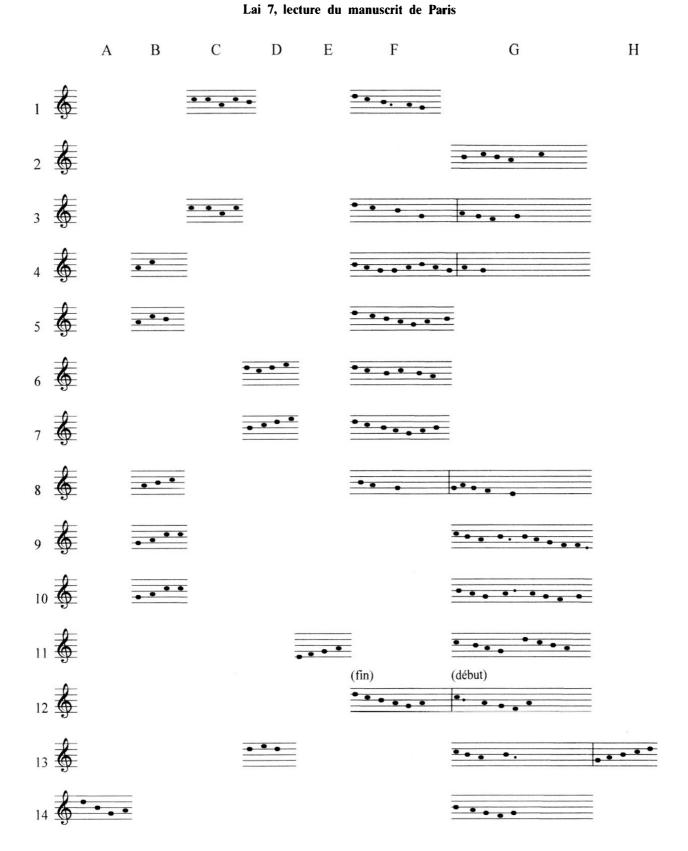
Mais alors, quelle est cette forme curieuse? C'est un entremêlement de motifs que l'on peut résumer au nombre de huit [ex. 9]. Certains se ressemblent fortement, comme par exemple ceux de la catégorie C (unisson suivi d'une tierce descendante) ou F (la descente d'une quinte de ré à sol). D'autres, comme G, sont moins exacts : on voit mieux dans la ligature médiévale la proximité de ce motif : c'est une ligature d'une tierce descendante, qu'elle soit répétée ou entourée d'autre notes, selon le cas. En aucun cas, dans ce lai, on ne trouve une répétition d'une phrase entière, chaque vers étant constitué d'au moins deux motifs (le début du deuxième vers est caché par l'initiale dans le manuscrit). Le lai débute avec certains motifs, comme C, qui sont abandonnés au fur et à mesure que le chanteur en improvise de nouveaux, comme B et D. D'autres, comme F ou G, persistent dans le chant. Cet assemblage pêle-mêle de motifs, sans être exact ou littéral, rappelle l'oralité ou la vocalité, le libre cours de la voix du chanteur, qui est, comme l'écrivait le regretté Paul Zumthor, le porteur principal de toute poésie médiévale. La facture de ce lai trahit ce que Zumthor appelait une oralité mixte : et l'influence du scriptorium et les gestes d'une création orale⁵⁴. Ici surtout, on sent la présence de cette musique vivante, coulante, en mouvement changeant au gré du chanteur, se transformant au cours de la chanson, mais préservant tout de même un noyau fixe de motifs confiés à la mémoire de l'improvisateur.

^{82.} Steiner nous rappelle la proximité de cette forme avec l'hymne ambrosien (ibid., p.137).

^{83.} Friedrich GENNRICH, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, Halle, Niemeyer, 1932.

^{84.} Paul ZUMTHOR, La poésie et la voix dans la civilisation médiévale, Paris, PUF, 1984, p. 49; — ID., La lettre et la voix : de la « lintérature » médiévale, Paris, Scuil, 1987. Dès 1948, Jacques Chailley avait observé les guides de touristes aux menhirs de Carnac dont la récitation se placait à mi-chemin entre parole et chant (CHAILLEY, « Études musicales sur la chanson de geste et ses origines », Revue de musicologie, 27, 1948, p. 26-27).

Exemple 9



Observons-nous dans le lai 7 une intrusion d'une musique ancienne, d'un lai breton primitif? Avons-nous ainsi soudain reculé du XIII^e s. au XII^e, voire même plus tôt? Impossible de le confirmer, évidemment, mais rien n'empêche de se poser la question, si brûlante soit-elle. Car nos observations musicales et codicologiques mênent à croire que, dans la pratique musicale d'origine, le lai de Marc « Salu vous », était exceptionnel. Ce lai est aussi mis à part dans le contexte narratif du roman. C'est le seul lai chanté par Marc, un lai en forme de lettre. Cette lettre de Marc à Guenièvre concerne son adultère avec Lancelot, symbole ironique de Tristan et Iseut. Le lai 7, chanté par Marc et provoquant le lai Voir Disant (lai 8), fait ressortir l'hypocrisie du prince, thème principal du roman. Il est clair que, dans la création musicale du Tristan en prose, on avait confié cette musique assez impressionnante à un chanteur exceptionnel pour le rôle du prince trompé et vengeur. Tout indique que ce morceau, mis à part dans le roman, se rapproche d'un ancêtre celto-breton, éloigné, certes, mais dont l'imposante présence se fait toujours sentir au XIII^c s. Cependant, n'oublions pas que cette musique est tout aussi bien, comme le drame de Wagner ou les chansons de Laborde, une interprétation nouvelle d'un chant déjà légendaire, celui de Drust, le chevalier celte, amant de la reine Iseut et artiste réputé de cette littérature musicale qu'on appelait au moyen âge « lai ».

John Haines
Centre for Medieval Studies
University of Toronto
39 Queen's Park Crescent East
TORONTO, ONTARIO
CANADA M5S 2C3