

# La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères

Michel Huglo

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Huglo Michel. La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères. In: Cahiers de civilisation médiévale, 25e année (n°99-100), Juillet-décembre 1982. pp. 197-203;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1982.2198>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1982\\_num\\_25\\_99\\_2198](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1982_num_25_99_2198)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Michel HUGLO

---

## La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères

La spécialisation des disciplines littéraires et musicales permet souvent d'approfondir et d'enrichir nos connaissances dans le domaine de la poésie médiévale, mais elle aboutit parfois à un cloisonnement gênant pour la synthèse historique qui doit suivre toute analyse préparatoire : je veux dire par là que le linguiste ou le musicologue qui s'attache à l'étude d'un genre littéraire médiéval déterminé — *planctus*, poésie épique, chanson d'amour — doit tenir compte de tout l'environnement sociologique et culturel qui a présidé à l'éclosion puis au développement de ces compositions...

Si la chanson d'amour est aussi ancienne que l'humanité, il est facile de constater que cette littérature chantée a quasi intégralement disparu : ce ne sont que quelques rares échantillons qui ont traversé les siècles.

A l'époque carolingienne, les chansons d'amour (*amatoria*) sont stigmatisées au moyen de termes infamants : *diabolica amatoria et turpia*. Il serait sans doute arbitraire de conclure qu'une telle condamnation atteignait aussi la véritable chanson d'amour du genre de celle qui nous a été conservée dans les *Carmina cantabrigensia* : merveilleuse invitation d'un adolescent à l'adresse de sa fiancée, pour qu'elle vienne partager la demeure préparée pour elle. Une chanson aussi élevée dans son inspiration — le Cantique des cantiques et peut-être aussi l'*Ars amatoria* d'Ovide — que réservée dans son expression.

Cette chanson semble un des plus anciens exemples du genre au moyen âge du fait que nous la rencontrons à la fois à l'Ouest, à la fin du tropaire-prosaire d'Auch (Paris, Bibl. nat., lat. 1118, f. 247 v<sup>o</sup>), comme à l'Est, dans les *Carmina cantabrigensia* et ajoutée à la fin d'un manuscrit de Salzbourg (Vienne, Österreich. Nationalbibl., 116, f. 157 v<sup>o</sup>). Cette pièce a donc été ajoutée là où on pouvait, à une époque qui ne connaissait pas encore le recueil de chansons intitulé plus tard « chansonnier » malgré l'opinion en sens contraire de Lukas Richter au sujet des « deux plus anciens chansonniers latins »<sup>1</sup>.

Les philologues s'étant plus penchés que les musicologues sur cette chanson, il nous faut étudier sa mélodie avec d'autant plus d'intérêt que, contrairement à son habitude, Giuseppe Vecchi a éludé la réédition de celle-ci, déjà transcrite par Coussemaker un siècle

1. L. RICHTER, *Die beiden ältesten Liederbücher*, « Philologus », CXXIII, 1979, p. 63-68 : l'auteur décrit dans cet article le ms. Paris, Bibl. nat., lat. 1154 (qui contient surtout des élégies et quelques poésies profanes) et celui des *Carmina cantabrigensia* : ce dernier recueil a reçu, de quatre mains différentes, des neumes sur les quatre poésies n<sup>os</sup> 10, 25, 30 a et 48 (de l'édition K. Strecker), les autres pièces n'étant pas notées. Voir le fac-similé de K. BREUL, *The Cambridge Songs* (1915).





S'il est actuellement incontestable que ces témoignages épistolaires sont difficilement utilisables<sup>9</sup> et que les chansons érotiques attribuées à tort ou à raison à Pierre Abélard<sup>10</sup> sont dépourvues de notation musicale, il est par contre indubitable que le même auteur a parfois employé dans ses compositions authentiques le vers goliardique comme Hugues d'Orléans son contemporain et qu'un rapprochement fort curieux a été proposé entre un de ses *planctus* — où des allusions transparentes à sa propre histoire ne seraient pas manquées — et les reproches amoureux du *planctus amatorius* plus tardif, qui ne fait d'ailleurs pas partie de la collection du manuscrit de la Vaticane<sup>11</sup>.

En fin de compte, il n'est pas téméraire de suivre — avec les réserves d'usage! — l'opinion d'Heinrich Spanke qui tenait « pour certaine l'hypothèse d'Amédée Gastoué considérant Abélard comme le plus ancien trouvère, bien que les preuves directes fassent malheureusement défaut<sup>12</sup> ».

Spanke se demande, toujours dans l'hypothèse de l'authenticité de l'*Historia calamitatum*, si ces chansons populaires étaient rédigées en latin ou en français. Le fait qu'elles étaient sur les lèvres de tous les jeunes gens inclinerait plutôt en faveur du français... Souvenons-nous à ce propos qu'Hilarius, disciple d'Abélard, écrivit quatre de ses poésies en latin, mais avec des refrains ou des finales de strophes en français<sup>13</sup>. Malheureusement, le manuscrit contenant les quatorze compositions d'Hilarius (Paris, Bibl. nat., lat. 11331) n'est pas noté...

Cette lacune est d'autant plus regrettable que la mélodie du *Planctus* III d'Abélard — maître d'Hilarius — sur la fille de Jephthé avait été rapprochée par Giuseppe Vecchi<sup>14</sup> de celle du *lai des pucelles* qui figure dans le ms. fr. 12615 de la Bibliothèque nationale de Paris : ce genre de rapprochement musical, par-dessus l'expression verbale, est extrêmement fécond et doit être poursuivi.

En 1928, Fr. Gennrich avait observé qu'une vingtaine de mélodies étaient passées de la liturgie à la chanson française — ou parfois l'inverse : ainsi pour l'*Ave maris stella* adapté à la chanson *O Maria Deu maire* (Bibl. nat., lat. 1139, f. 49) et à la séquence victorine *O Maria stella maris* ; de même, le conduit *In hoc anni circulo* (lat. 1139, f. 48) qui donne sa mélodie à *Mei amie e mei fiel* ; la séquence de Noël *Laelabundus*, prêtant son timbre mélodique à trois chansons françaises et à une allemande ; l'hymne *Veni Creator* à quatre chansons françaises<sup>15</sup>, etc. Évoquons encore la mélodie du conduit *Ver pacis aperuil*, composée pour l'heureux avènement de Philippe Auguste en 1179, qui est un *contrafactum* de *Ma joie me semont* de Blondel de Nesles<sup>16</sup>. Enfin, un dernier rapprochement : entre une chanson latine de 51 strophes sur la *Resuscitatio Lazari* dans le recueil de drames liturgiques de Fleury

9. L'intérêt de ces deux témoignages est infirmé par l'épineux problème de l'authenticité de l'*Historia calamitatum* et de toute la fameuse correspondance entre Abélard et Héloïse, problème qui a été reposé par les études de J. MONFRIN, *Le problème de l'authenticité de la correspondance d'Abélard et Héloïse*, et de John F. BENTON, *Fraud, Fiction and Borrowing in the Correspondence of Abelard and Heloise*, dans *Pierre Abélard - Pierre le Vénérable*, (1975), p. 409-424 et 469-511, ainsi que celle d'H. SILVESTRE (*Réflexions sur la thèse de J. F. Benton relative au dossier Abélard-Héloïse*, « Rech. de théol. anc. et médiév. », XLIV, 1977, p. 211-216). Si cette correspondance n'est qu'une habile fiction littéraire, nous ne pouvons « l'utiliser comme source de documentation précise que lorsqu'elle est confirmée par d'autres témoignages » (R. BULTOT, c.r. de la comm. citée *supra* de J. F. Benton, « Rev. d'hist. ecclés. », LXXXIII, 1978, p. 383). Le problème se complique encore dans la récente éd. des *Epistolae duorum amantium* par E. KÖNIGEN (Leyde, 1974) : cf. P. DRONKE, *Abelard and Heloise in Medieval Testimonies*, Glasgow, 1976, et le c. r. de J. JOLIVET dans les « Cahiers civil. médiév. », XX, 1977, p. 361.

10. Cf. P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1965/66, I, p. 313 et ss ; II, p. 341 et ss. Il faut entre autres considérer le *Planctus amatorius* (inc. *Parce continuis*) qu'à la suite de W. Meyer de Spire G. VECCHI a ajouté aux six *planctus* authentiques d'Abélard dans son *Pietro Abelardo, I Planctus*, Modène, 1951, p. 72.

11. Voir l'excellente critique de L. WEINRICH, *Peter Abelard as Musician* [I], « Musical Quarterly », LV, 1969, p. 297 et ss.

12. H. SPANKE, *St. Martial-Studien* [II], « Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit. », LIV, 1931, p. 410.

13. N. M. HÄRING, *Die Gedichte und Mysteriespiele des Hilarius von Orléans*, « Studi medievali », 3<sup>e</sup> s., XVII, 1976, p. 915-963.

14. G. VECCHI, *Pietro Abelardo, I Planctus*, Modène, 1951, p. 55 et ss ; *Poesia latina...*, op. cit., p. 168, tabl. XII et p. 480.

15. Fr. GENNRICH, *Internationale mittelalterliche Melodien*, « Zeitschr. f. Musikwiss. », XI, 1928/29, p. 267, 268, 275, 280.

16. Fr. GENNRICH, art. cit., p. 342 ; voir H. HUSMANN, *Zur Rhythmik des Trouvèresanges*, « Musikforschung », V, 1952, p. 129 ; A. MACHABEY, *Remarques sur les mélodies goliardiques*, « Cahiers civil. médiév. », VII, 1964, p. 264.

(Orléans, Bibl. mun., 201), toutes chantées sur le même timbre comme une chanson de trouveurs, et l'incipit de la chanson *Can vei la lauzela mover* de Bernard de Ventadorn<sup>17</sup>.

\* \* \*

Après ce long détour, il faut franchir le seuil du XIII<sup>e</sup> s. et aborder la célèbre collection des *Carmina Burana* qu'il « est nécessaire », écrivait naguère Armand Machabey, « d'intégrer à la lyrique musicale romane, si l'on désire avoir de cette dernière une idée complète »<sup>18</sup>. Cette étonnante anthologie de la poésie parisienne d'avant et après 1200 puise dans les compositions de l'Archipoeta, de Gautier de Châtillon qui était d'après son propre témoignage<sup>19</sup> poète mais aussi compositeur, de Philippe de Grève († 1236/37), de Geoffroy de Saint-Victor, etc.

A propos de l'édition Hilka-Schumann, je voudrais faire une brève remarque sur le classement des pièces en trois catégories : 1. poésies morales ou satiriques ; — 2. chansons d'amour ; — 3. chansons à boire et enfin les drames liturgiques du cycle de Pâques. Cette division n'est pas celle des éditeurs mais bien, à une exception près<sup>20</sup>, celle du compilateur bavarois. Rien n'est plus étranger à l'esprit du moyen âge que la systématisation ; aussi, il arrive parfois que des chansons d'une catégorie donnée passent dans une autre : les chants sur l'arrivée du printemps, si fréquents dans les *Carmina Burana*, sont mêlés aux chansons d'amour. N'aurions-nous pas là, dans ce gracieux mélange, une esquisse de la pastourelle ?

Le thème habituel des chansons d'amour est naturellement l'expression du sentiment très délicat et très pur — exceptionnellement érotique (CB 88 et 183) — qui porte le cœur d'un jeune homme vers celui d'une femme, mais rarement l'inverse ! Citons pour illustrer la soumission de l'épouse à son époux la dernière strophe d'une longue chanson : *Dulcissime! totam subdo tibi me* (CB 70). Ce sentiment est à la fois très délicat, certes, mais aussi très puissant puisqu'il peut renverser tous les obstacles qui viendraient le contrarier : *Amor cuncta superat* (CB 56, refrain) ; *Amor improbus omnia superat* (CB 115, refrain) ; *Amor lenet omnia* (CB 87, refrain) ; peut-être une réminiscence de Virgile, *Amor vincit omnia*, *Bucoliques*, X, 69).

A la lecture de ces poésies très variées dans la forme, sinon dans le thème, on se demande pourquoi il faut que ces clercs formés au latin par la lecture des classiques et, entre autres, par l'*Ars amatoria* d'Ovide se croient obligés de placer à tout moment des allusions à la mythologie. Il semble bien que trouvères et troubadours, à la différence des Goliards, ont laissé tomber dans l'évocation de l'« amour courtois » tout cet appareil de références aux amours tapageuses des dieux de l'Olympe... Ce sont les poètes de la Pléiade qui renoueront avec Vénus et Cupidon ! ...

Les chansons d'amour du recueil d'Ottobeuren sont construites suivant deux formes principales, issues toutes deux de la liturgie postcarolingienne : 1. le *versus* à refrain, c'est-à-dire une hymne à plusieurs strophes coupées par la reprise d'un refrain, lui-même composé selon une versification et avec une mélodie différentes de celles qui ont été suivies dans les strophes. Il arrive parfois que les strophes latines se combinent avec un refrain en français (CB 94, 95,

17. *Sacre rappresentazioni nel manoscritto 201 della Biblioteca municipale di Orléans*, éd. G. TINTORI et R. MONTE-ROSSO, Crémone, 1958, p. 71 et ss ; W. L. SMOLDON, *The Music of the Medieval Church Dramas*, Oxford, 1980, p. 280 ; PILLET-CARSTENS, *Bibliographie...*, n° 70-43. Cet intéressant rapprochement est dû à G. Le Vot, auquel j'adresse ici mes remerciements.

18. A. MACHABEY, *Remarques...*, art. cit., p. 257. Voir aussi, du même, *Études sur quelques chants goliardiques*, « Romania », LXXXIII, 1962, p. 323-347.

19. *Persrepuil modulis Gallia tota meis* : ce vers est cité et interprété par A. MACHABEY, *Remarques...*, art. cit., p. 264. Malheureusement, les mélodies de ses compositions ou bien ne sont pas notées, ou bien sont dispersées dans les divers recueils de polyphonie du XIII<sup>e</sup> s. ...

20. Les pièces 3, 8, 12, 14, 15 (= ff. 43-48 v° du ms.) s'insèrent parmi les pièces 90 à 94 de l'édition Hilka-Schumann : voir le tableau d'A. MACHABEY, *Remarques...*, art. cit., p. 274.

118) ou avec un refrain en allemand (CB 177). — 2. la forme *séquence* à strophes parallèles quant au texte et à la mélodie (AA' BB' CC', etc.) : ainsi dans CB 88, 116, 132, etc. C'est ici, bien sûr, qu'il faudrait greffer la question des relations formelles entre séquence et lai<sup>21</sup>.

Question mélodies, les pièces notées sans portées des *Carmina Burana* ont été copiées sur des modèles apportés de France par les clercs gyrovagues et qui étaient notés en notes carrées sur portée de quatre lignes. C'est loin d'être un phénomène unique, puisque l'office de saint François composé par Julien de Spire vers 1229 est noté en neumes tracés sans portée dans un manuscrit de Saint-Gall. De même, les *Benedicamus Domino* à deux voix, d'origine française, ont été recopiés sans portée dans le tropaire de Weingarten (Stuttgart, Württemberg. Landesbibl., H B I Asc. 95).

Si un bon nombre de mélodies des *Carmina Burana* — une cinquantaine dans l'édition de René Clemencic — ont pu être transcrites sur lignes, il reste encore beaucoup de pièces « intraduisibles » faute de témoins diastématiques postérieurs. Néanmoins, l'examen des neumes permet de reconnaître, en relation avec l'étude de la strophique, à quel genre de mélodies on a affaire. Voici d'ailleurs un essai de classement des structures mélodiques, en partant des plus simples pour aller aux plus complexes<sup>22</sup> :

C B	88 <sup>a</sup>	A	B	C	D	E	F		
	180	A	B	C	D	E E	F		
	147	A	B	C A B C D	D	E E	F		
	(111), 151	A	B	C A B C D	D	E	F		
	150	A	B	A B C D					
	147 <sup>a</sup>	A	B	A B C D					
	128, 162	A	B	A B C D	E	F			
	168	A	B	C	D	E	C F C G		
	164	A	B B	C	B D B				
	143	A A'	B A A'		B C D D'	E			
	143 <sup>a</sup>				C D	E			
	116	A A A A			B C D	E A	F	G H A	

Pour les chansons d'amour notées sur lignes, nous disposons maintenant de l'édition de R. Clemencic qui permet de lire directement les mélodies déjà repérées comme transcriptibles<sup>23</sup>.

Une des plus anciennes chansons d'amour du recueil bavarois est celle des deux sœurs *Veris dulcis in tempore* (CB 83) puisque nous la trouvons déjà dans un manuscrit du XI<sup>e</sup> s. : Juliana et sa sœur célèbrent l'avènement du printemps et aspirent à rencontrer leur fiancé. A la fin des deux premiers vers de chaque strophe, revient une *cauda* qui évoque l'accompagnement d'un instrument



La mélodie d'une autre chanson pleine de réminiscence mythologique, *Clauso Chronos* (CB 73) a été restituée grâce à la notation de St. M-A (Paris, Bibl. nat., lat. 1139) et de Saint-Gall 383 :

21. Ce problème relève d'autres compétences. Voir P. BEC, *Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s. Essai de classement typologique*, « Rev. linguist. rom. », XXXVIII, 1974, p. 26 et ss ; J. MAILLARD, *Lai, Leich*, dans *Gattungen der Musik* (Berne/Munich, 1975), p. 323-345.

22. Voir le système de classement un peu plus raffiné proposé par J. MAILLARD, *Structures mélodiques complexes au moyen âge*, « Mélanges P. Le Gentil » (Besançon, 1973), p. 523-539.

23. *Carmina Burana, lateinisch-deutsch. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, éd. R. CLEMENCIC, Munich, 1979.

ici, la *clausula* très ornée figure à la fin de la strophe. Une autre chanson de schéma très simple (*A B C D E F*), mais très riche en mélismes, figure un peu plus loin dans les *Carmina Burana* (CB 88<sup>a</sup>) : bien qu'elle se retrouve dans St. M-B (Bibl. nat., lat. 3719, f. 28 v<sup>o</sup>), elle n'a pas été transcrite ici par Clemencic. Par contre, la chanson érotique *Sic mea fata* (CB 116) qui figure dans le même recueil martialien (f. 88 r<sup>o</sup>), a été transcrite ici en rythme libre, mais pour l'exécution, Clemencic propose le troisième mode rythmique en se basant sur la prosodie du vers.

Un peu plus avant dans le manuscrit, a été transcrite une brève pastourelle *Exiit diluculo rustica puella cum grege cum baculo...* (CB 90), dont la mélodie à deux voix figure dans le singulier recueil de traités et de motets de Diessen (CIm 5539, f. 35 r<sup>o</sup>), en notes carrées françaises. C'est là un cas peu fréquent de chanson profane à deux voix.

\* \* \*

Il serait regrettable de conclure cet exposé sans quelques considérations sur l'accompagnement instrumental des chansons profanes que nous avons mentionnées : étaient-elles oui ou non accompagnées ?

Il faut répondre affirmativement en s'appuyant sur les arguments suivants. Ici, il ne s'agit pas de musique religieuse, certes ! Or, si nous admettons que Tutilon de Saint-Gall s'accompagnait du crouth pour exécuter les tropes qu'il avait composés<sup>24</sup>, acceptons *a fortiori* le fait que les chanteurs de rues grattaient les cordes d'un rebec ou d'une vielle en débitant leurs chansons ! Nous pouvons déduire cette conclusion du texte de Jérôme de Moravie qui propose une deuxième méthode de tempérament de la vielle en vue de l'accompagnement des chants profanes (*laicos cantus*) et des chants composés en dehors des règles de la composition traditionnelle (*irregulares cantus*). Enfin, pour en revenir là où j'ai commencé, c'est-à-dire à l'*Invitatio amicae*, je voudrais rappeler que cette chanson figure à la fin du manuscrit d'Auch qui doit sa célébrité aux peintures illustrant les huit tons : or, ces peintures présentent toutes des instrumentistes, des jongleurs, des danseurs, des saltimbanques même, personnages qui furent chassés de l'église (de Paris ?) au début du XIII<sup>e</sup> s., pour avoir outrepassé les bornes de la tolérance des autorités à leur égard.

Au terme de cette enquête, il n'est pas besoin d'insister sur l'intérêt de Journées musicologiques comme celles de Poitiers, qui permettent aux médiolatinistes, aux romanistes et aux musicologues de confronter leurs observations sur les textes chantés. Grâce à ces échanges, il devient possible de décroiser des domaines très spécialisés et de reconstituer toutes les facettes de la musique médiévale — liturgique, religieuse, profane, populaire — et de la musique tout court, mode d'expression parfait du langage poétique.

<sup>24</sup>. Sur tout ceci, je renvoie à mon article *Organologie et iconographie médiévales*, « Ann. d'hist. de l'art et d'archéol. », 111, 1981, p. 97-113.