

Réalités et figures : la plainte, la joie et la colère dans le chant aux XIIe-XIIIe siècles

Gérard Le Vot

Citer ce document / Cite this document :

Le Vot Gérard. Réalités et figures : la plainte, la joie et la colère dans le chant aux XIIe-XIIIe siècles. In: Cahiers de civilisation médiévale, 46e année (n°184), Octobre-décembre 2003. pp. 353-380;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.2003.2866>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2003_num_46_184_2866

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Abstract

This paper concerns the image constituted in the Middle Ages by several discourses belonging to the emotion. They express some reality of the emotion and by this fact belong to the universals of the sensibility. In a first time, the author examines the notion of *ethos* and reminds how the medieval modal singing functions ; in a second time, he studies three emotions through their sung mediations (pain and lamentation in front of death, joy and distress of love in the man and the woman, at the last anger). Between *realia* and *figurae*, the cultural determinations seem so pregnant in these singings that it is difficult, without denying the medieval sensibility — the flesh of emotions — , to come back again to it. Even if the historian shows many contradictions and ambiguities, he will be able to suggest a problematic about rhetorical structures, figures of poetical and musical discourse that deal with the emotion.

Résumé

L'objet de ce travail a trait à l'image constituée au Moyen Âge par plusieurs discours appartenant au champ de l'émotion. Ils expriment une certaine réalité affective et rentrent ainsi dans le cadre des universaux de la sensibilité. Après avoir rediscuté la notion d'ethos et rappelé le fonctionnement du chant modal au Moyen Âge, trois émotions (la douleur, la plainte devant la mort, la joie et les souffrances de l'amour chez l'homme et chez la femme, enfin la colère) seront étudiées à partir de leurs médiations chantées.

Entre *realia* et *figurae*, les déterminations culturelles apparaissent si prégnantes dans ces chants qu'elles conduisent, sans nier le sensible médiéval — la chair des émotions — , à la difficulté d'y remonter. Bien que sa position reste traversée par un tissu de contradictions et d'ambiguïtés, l'historien pourra proposer une problématique relative aux cadres rhétoriques, aux figures du discours poétique et musical qui mettent en scène l'émotion.

Gérard LE VOT

Réalités et figures : la plainte, la joie et la colère dans le chant aux XII^e-XIII^e siècles*

RÉSUMÉ

L'objet de ce travail a trait à l'image constituée au Moyen Âge par plusieurs discours appartenant au champ de l'émotion. Ils expriment une certaine réalité affective et rentrent ainsi dans le cadre des universaux de la sensibilité. Après avoir rediscuté la notion d'*ethos* et rappelé le fonctionnement du chant modal au Moyen Âge, trois émotions (la douleur, la plainte devant la mort, la joie et les souffrances de l'amour chez l'homme et chez la femme, enfin la colère) seront étudiées à partir de leurs médiatisations chantées.

Entre *realia* et *figurae*, les déterminations culturelles apparaissent si prégnantes dans ces chants qu'elles conduisent, sans nier le sensible médiéval — la chair des émotions —, à la difficulté d'y remonter. Bien que sa position reste traversée par un tissu de contradictions et d'ambiguïtés, l'historien pourra proposer une problématique relative aux cadres rhétoriques, aux figures du discours poétique et musical qui mettent en scène l'émotion.

ABSTRACT

This paper concerns the image constituted in the Middle Ages by several discourses belonging to the emotion. They express some reality of the emotion and by this fact belong to the universals of the sensibility. In a first time, the author examines the notion of *ethos* and reminds how the medieval modal singing functions; in a second time, he studies three emotions through their sung mediatisations (pain and lamentation in front of death, joy and distress of love in the man and the woman, at the last anger).

Between *realia* and *figurae*, the cultural determinations seem so pregnant in these singings that it is difficult, without denying the medieval sensibility — the flesh of emotions —, to come back again to it. Even if the historian shows many contradictions and ambiguities, he will be able to suggest a problematic about rhetorical structures, figures of poetical and musical discourse that deal with the emotion.

L'objet de cette réflexion n'est pas l'émotion, la sensibilité du musicien, du poète médiéval en tant que telles, mais l'image constituée dans la poésie chantée aux XII^e-XIII^e s. par plusieurs des discours qui entrent dans le champ de l'émotion. Là une vérité se fait jour qui n'est pas le réel de l'affectivité à l'époque mais qui révèle par le biais de figures poético-musicales des représentations de cette réalité. La part de vrai qu'elles expriment semble délimitée par les circonstances de la déclamation chantée (circonstances historiques, amoureuses, liturgiques...), délimitée aussi par les modalités de l'énonciation à l'époque (constructions génériques et génético-ges-

* Merci à Anna Kowalska-Le Vot pour sa relecture et ses conseils judicieux.

tuelles), délimitée enfin par le travail de l'historien sur ces énoncés impliquant à la fois les champs épistémologique, interprétatif et esthétique.

Mon propos rediscutera d'abord la notion d'*ethos* au Moyen Âge. Rappelant le fonctionnement circulaire du chant modal, quel type de pouvoir pourra-t-on lui accorder ? Y a-t-il vraiment une possibilité en musique médiévale pour qu'une double articulation signifiant/signifié puisse exister ?

J'étudierai ensuite successivement des chants animés par trois émotions fondamentales : — la douleur, la plainte devant la mort ; — l'amour chez l'homme confronté à l'amour chez la femme ; — enfin la colère.

Ces émotions — ou plus exactement leur médiatisation figurée et chantée — seront traitées à partir d'exemples appartenant surtout aux XII^e-XIII^e s., des pièces suffisamment différentes musicalement pour permettre des comparaisons. Trouvera-t-on alors quelques convergences de moyens ayant trait aux pleurs, à la joie ou à la colère ? Ne faudra-t-il pas alléguer l'ordre symbolique¹, tant l'isomorphisme entre plan formel et plan émotionnel n'apparaîtra pas toujours aller de soi ? Enfin, j'évoquerai brièvement, en conclusion, l'interprétation aujourd'hui de ces chants. Entre musique ancienne et musicologie appliquée, le chemin est étroit, qui laisse plus de place à la parodie des sentiments anciens qu'à une mise en œuvre admissible pour une histoire assurée de ses résultats.

I. *Ethos*, fonctionnement modal et pouvoir émotionnel

À l'instar d'autres traditions de musique modale, la notion d'*ethos*, de signification morale ou d'état d'âme accordé à la musique, sera exprimée dans la réflexion théorique médiévale. Cette notion vient de la philosophie antique, de Platon qui, dans *La République* (III, 399a-d), caractérise la valeur éthique des harmonies (ou mélodies modales). Lors d'un dialogue avec le musicien Glaucon, Socrate questionne son interlocuteur au sujet des harmonies afin de choisir celles qui seraient bonnes pour la cité :

- Quelles sont les harmonies plaintives ? dis-le-moi puisque tu es musicien.
- Ce sont, répondit-il, la lydienne mixte, la lydienne aiguë et quelques autres semblables.
- Par conséquent ces harmonies-là sont à retrancher n'est-ce pas ? car elles sont inutiles aux femmes honnêtes et à plus forte raison aux hommes.
- Certainement.
- Mais rien n'est plus inconvenant pour les gardiens que l'ivresse, la mollesse et l'indolence.
- Sans contredit.
- Quelles sont les harmonies molles, usitées dans les banquets ?
- L'ionienne et la lydienne qu'on appelle relâchées.
- Eh bien mon ami, t'en serviras-tu pour former des guerriers ?
- En aucune façon, dit-il, seulement je crains qu'il ne te reste que la dorienne et la phrygienne...

L'idée d'*ethos* sera le plus souvent présente sous la plume des musicographes du Moyen Âge. Pourtant, la notion aura perdu toute réalité tangible. En effet, la façon dont divers théoriciens du XI^e jusqu'au XIV^e s. (Gui d'Arezzo, Contractus, Jean d'Afflighem dit Cotton l'Anglais, Jacques de Liège, etc.) conçoivent le sens des huit modes grégoriens laisse perplexe. Les contradictions entre musicographes — malgré l'habitude médiévale de se recopier les uns les autres — sont si criantes dans le tableau qui suit que la conclusion ne peut qu'être négative quant à une réelle signification de l'*ethos* au Moyen Âge.

1. Jean MOLINO, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17, janv. 1975, p. 37-62.

Tableau
d'après Johannes Wolf² et Cathy Meyer³

Gui d'Arezzo ca. 1020	Contractus 1013-1054	Jean d'Afflighem ca. 1225	Jacques de Liège XIV ^e s.	Cod. Basil. ca. 1310
<i>in modo historiae recto et tranquillus tristis</i>	<i>gravis vel nobilis suavis</i>	<i>morosa et curialis va- gatio rauco gravitas</i>	<i>morosa et terminalis vagatio paeceps et obscure gravitas</i>	<i>ad iocundos as senes</i>
<i>saltibus delectetur</i>	<i>incitatus vel saltans</i>	<i>severe...</i>	<i>severa et indignans persultatio</i>	<i>ad severos</i>
<i>(blandus) (laetus) voluptuosus</i>	<i>modestus vel morosus voluptuosus lamentabilis</i>	<i>adulatorius molesta petulantia lacri- mosus</i>	<i>mulceus et adulatorius petulans lascivias dulcis querimonia amantium</i>	<i>ad blandos ? ad tristes</i>
<i>garrulus</i>	<i>garrulus</i>	<i>mimicos saltus faciens</i>	<i>liberos saltus iocundi faciens</i>	<i>ad versutos</i>
<i>suavis</i>	<i>iocundus vel exultans</i>	<i>decens et quasi into- nalis</i>	<i>seriosus</i>	<i>ad honestos</i>

Si la musique modale dispose d'un pouvoir émotionnel, peut-être faudra-t-il le chercher dans ses caractères formels et dans les conditions de son exécution plutôt que dans un *ethos* référentiel, une relation entre échelle modale et sens dont les correspondances semblent fluctuantes sous la plume des théoriciens médiévaux. Se référant à une matrice de notes, à un cadre générateur économe en moyen et préexistant à la mélodie, la structure modale immanente et statique prédispose à la méditation⁴. Elle favorise — pour le chanteur comme pour l'auditeur — la concentration mentale, le conditionnement psychologique créant un climat intérieur, un arrière-fond spirituel, parfois même l'extase ou la transe.

Entre musiques d'Orient et musique médiévale d'Occident, la conception générale du mode est assez proche. Pourtant, la similitude du chant grégorien et du chant des troubadours avec le *taqsim* arabe, l'*alap* ou le *raga* indien doit être relativisée. Les divergences tiennent à ce que ces derniers sont improvisés au moyen de formules qui servent au musicien pour explorer librement l'échelle modale et le temps. Une mélodie fixe y est impossible ou synonyme de conclusion⁵. En Occident, si on laisse une place particulière aux pures vocalisations de type alléluatique — le chant modal fixé en des corpus écrits a recours à des structures textuelles — versets de psaumes, hymnes, compositions commatiques, séquences dans le chant liturgique; laisse, strophe, refrain dans la chanson profane des XII^e-XIII^e s. — pour articuler, segmenter les formules mélodiques ou pour adapter des mélodies préétablies, ceci entraîne une exploration et une perception de l'échelle modale moindre, car contrôlée, dirigée temporellement par les conditionnements métrique et rimique du texte.

Mais le pouvoir de la modalité tient encore aux procédés utilisés par les chanteurs lors de la performance musicale : le cercle et la répétition/amplification sont sans doute, par leur fondement génético-gestuel, les techniques les plus simples à mettre en œuvre⁶.

Ce sera le cercle des fidèles communiant en un lieu privilégié — le sanctuaire, la salle du château — et instaurant l'unité des participants. Ce sera le cercle des moines qui répètent en alternance les versets de psaumes ou qui marchent en chantant des conduits structurés sur le rythme

2. Johannes WOLF, « *Anonymi cuiusdam Codex Basiliensis* », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, IX, 1893, p. 409.

3. Cathy MEYER, « The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals », *Art Bulletin*, 1952, p. 797.

4. Jacques VIRET, *Le chant grégorien*, Lausanne, 1986, p. 13-18 ; — Id., *La modalité grégorienne. Un langage pour quel message ?*, Lyon, 1987, p. 7-35.

5. Alain DANIELOU, *La musique de l'Inde du Nord*, Paris, 1985, p. 16-19.

6. Jean DURING, « L'autre oreille. Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 3, 1990, p. 57-78.

répétitif de la déambulation. Ce sera le cercle des danseurs qui carolent, accueillant aussi volontiers la répétition. Dans le cas des *choreae*, leurs formes, de même que l'alternance strophe/refrain du rondeau ou du virolai, procèdent par cercles concentriques. Là encore, il s'agit d'intégrer le groupe social et d'en préserver le cœur : le centre de la communauté. On alléguera, enfin, la circularité du poème profane qui, par la répétition des rimes et de la mélodie de strophes en strophes, prépare à l'incantation, une émotion sans doute proche du *tarab*, ce sentiment si particulier qu'éprouve le chanteur arabe avec son public.

Je n'irai pas plus loin concernant ces généralités au sujet de la musique modale au Moyen Âge et son pouvoir de persuasion. Certes, une théorie historique de la modalité reste encore à élaborer, mais il s'agissait, ici, seulement de rappeler un fonctionnement musical afin de comprendre sur quels fondements principaux sont inventés les chants monodiques médiévaux.

II. La plainte devant la mort

1. *La lamentatio grégorienne*

Rappelons d'abord que la mort pour un chrétien au Moyen Âge n'est pas forcément une circonstance tragique : elle marque le retour du mort dans le giron de Dieu et l'enterrement est considéré comme un dépôt provisoire avant le Jugement dernier. La tristesse peut donc être reprochée aux survivants à la foi insuffisante. Solange Corbin rappelle que dans la liturgie primitive, les psaumes à chanter dans ces circonstances sont ceux qui disposent du refrain de l'*Alleluia*⁷. Cette coutume restera dans le rituel hispanique.

Dans l'univers séculier — comme dans l'Antiquité païenne —, au contraire, la mort sera ressentie comme l'ultime désastre. Dans ce cadre, il faut consoler les vivants et éloigner par le chant ou le bruit l'âme du mort dont on redoute quelque vengeance. Les larmes entrent ici en action. Souvent exécuté par les femmes, le *lamento* débute au seuil de la maison du mort, se continue à l'office dans le sanctuaire, avant la visite aux tombes, visite que l'Église au cours des âges réprouvera lorsque chants et danses de mort seront des incantations outrancières contre des forces maléfiques ou la mort. Pourtant, au Moyen Âge, les pleurs ne sont pas l'apanage unique des femmes : chansons de geste et romans courtois, Vies de saints et récits historiques peignent très souvent les guerriers versant d'abondantes larmes, ce qui apparaîtrait aujourd'hui comme déplacé.

Dans le chant grégorien, la *lamentatio* est très souvent liée à des gestes rituels de dévotion se rapportant à un épisode biblique marquant. Ainsi :

- des pleurs de Rachel devant le massacre des Innocents par Hérode,
- ceux de Marie-Madeleine, la pécheresse,
- des lamentations du prophète Jérémie devant la destruction du Temple,
- de la déploration de la Vierge au pied de la croix,
- ou bien encore celle du Christ sur la croix,
- et celles des trois Maries au Sépulcre.

Pour illustrer le fonctionnement mélodico-modal appliqué à la plainte dans le chant grégorien, comparons l'antienne à Magnificat *Montes Gelboe*⁸, probablement d'origine gallicane, et le répons du vendredi saint *Animam meam*⁹.

7. Solange CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, Paris, 1960, p. 96-97.

8. *Liber usualis*, p. 986-987.

9. *Ibid.*, p. 704-705.

Exemple 1
Montes Gelboe

A Magnif.
Ant. 1. D

Ontes * Gélbo- ë, nec ros nec plúvi- a
véni- at super vos, qui- a in te abjéctus est clýpe- us
fórti- um, clý- pe- us Sá-ul, qua- si non ésset únctus ó-
le- o. Quó- modo cecidé-runt fórtes in proéli- o? Jó-
nathas in excélsis tú- is inter-féctus est : Sá- ul et
Jónathas, amábi- les et decó-ri valde in ví- ta sú- a,
in mórté quo- que non sunt sepa- rá- ti. E u o u a e.

Cant. Magnificat. 1. D. 207.

Dans le premier cas, le texte tiré de Samuel (II, 1-2) met en scène David pleurant la mort des deux guerriers Saül et Jonathan. Nous sommes là plutôt dans le cadre du *lamento* archaïque. Voici la traduction de ce texte proche de la prose, sans forme métrico-strophique sinon un refrain :

Mont Gelboe / que ni rosée ni pluie ne viennent sur vous / Car c'est sur vous que fut abattu / le bouclier des vaillants, le bouclier de Saül, / comme s'il n'avait pas reçu l'onction. / Comment tombèrent-ils dans le combat ? / Jonathan c'est sur les hauteurs qu'il fut tué. / Saül et Jonathan aimables / et plein d'attraits pendant leur vie / pas même dans la mort ne furent séparés.

La musique qui porte cette déploration use de l'échelle de *ré* à la fois dans sa configuration plagale puis authentique. C'est un bel exemple d'exploration libre donnant à entendre toutes les virtualités scalaires du mode sans autre contrainte que la référence immuable, lancinante à la tonique *ré* et la répétition du refrain *Quomodo ceciderunt fortes in proelio?* chanté sur un formulaire énonçant la quinte descendante *la, ré* de l'échelle. Ici, le statisme modal, l'économie des moyens mélodiques peuvent prêter à extase mystique. Ils dynamisent par leur tranquille et sereine lenteur le climat expressif de la déploration.

Exemple 2

Animam meam

Feria VI. in Parasceve.

Responsorium VI.

8.

A - nimam me- am * di- lé- ctam trá-di- di in
ma- nus in-iquó- rum, et facta est mi- hi he-ré-
di- tas me- a sic- ut le- o in silva : de-dit
contra me vo-ces adver-sá- ri- us, di-cens : Con-
gregá- mi-ni, et prope- rá- te ad devo-rán-
dum il-lum : po-su-é-runt me in de- sérto so-
li- tú-di- nis, et lu- xit super me omnis ter-
ra : * Qui- a non est invéntus qui me agnó- sce- ret,
et fá- ce- ret be- ne. ʒ. Insurre-xé- runt in me
vi-ri absque mi- se-ri-córdi- a, et non pe-percé-runt
á- ni-mae me- ae. * Qui- a. ʒ. A-nimam.

Le répons *Animam meam* dispose aussi d'un texte commatique, c'est-à-dire sans structure métrique préétablie. Le Christ sur la croix exprime à Dieu le Père son acceptation de la mort et son désarroi devant la douleur. Ici, les larmes appartiennent au charisme propre au Fils de Dieu, au don gratuit de l'amour divin. La lamentation, d'ailleurs, débute par une douceur assez poignante :

J'ai remis mon âme chérie / dans les mains de mes ennemis / et mon héritage fait de moi / comme le lion dans la forêt :...

avant d'exprimer plus loin la plainte du Christ de façon indirecte :

ils me déposèrent dans le désert de la solitude et la terre entière se lamenta sur moi.

La musique, dans cette pièce fonctionne sur le plan modal de façon inverse à l'antienne *Montes Gelboe*. La référence à une tonique et à une échelle modale unique est impossible, comme si le chantre usant d'une modalité composite fragmentait la matière mélodique en procédant par collages de formules avec des cadences très divergentes. Voici les modulations principales de ce répons :

- La pièce débute en *ré* (premier mode),
- puis, à *et facta est*, elle passe en *fa* (cinquième mode),
- Sur *in silva*, une modulation installe *mi* (troisième mode) transposé sur *si*,
- pour passer en *sol* (huitième mode) à *posuerunt me in deserto*,
- Enfin, après un retour à *ré* sur la phrase *quia non est inventus*,
- la mélodie s'achève à partir de *et facere in sol* (huitième mode).

On s'accordera peut-être avec Dom Gajard¹⁰ pour dire que si le chantre avait voulu exprimer musicalement « la plainte, la trahison, les mauvais traitements », il n'aurait pas pu mieux s'y prendre, faisant de cette mélodie un véritable centon polymodal. Pourtant alléguer une sorte d'isomorphie entre le mouvement modal erratique, quasi déstructuré des formulaires mélodiques, et la douleur rapportée par le texte, n'est-ce pas tirer le sens de la centonisation à l'expressivité moderne ?

Dans ces deux exemples (l'antienne et le répons), l'opposition des moyens musicaux exprimant la douleur laisse perplexe, d'autant que toutes les grandes espèces monodiques religieuses¹¹ porteront aussi la déploration :

- de la simple litanie à répétition uniforme de type psalmodie bâtie sur le verset de psaume,
- à l'hymne strophique, rimé, en *oda continua*, c'est-à-dire sans répétition A B C D E ... et le *versus*, sa descendance formelle ;
- des compositions « commatiques » où la structure libre épouse à la fois le sens de la phrase et la formule mélodique, comme nous l'avons vu ci-dessus ;
- à la séquence, à redoublement immédiat AA BB CC... plus tardive (à partir du ix^e s.), qui associe des vers et des strophes de longueurs différentes. On pense à la séquence *Quid tu virgo* de Notker ou, bien plus tard, et métriquement plus régulière, au *Stabat mater* de Jacopone de Todi.

Bref, l'hétérogénéité formelle de la plainte religieuse au Moyen Âge, de même d'ailleurs que ses dénominations alors variées (*versus*, *planctus*, *lamentatio*, *ritmus*, *carmen*...). conduisent à exprimer quelques doutes quant à l'exacte signification émotionnelle de ces musiques si on les détache de l'horizon d'attente rhétorique et affectif que leur procure le texte.

2. Le planctus séculier latin aux XII^e-XIII^e s.

Dans les chants en langue latine, la topique de la plainte devant la mort s'érige en genre poétique : le *planctus*. Sa fonction s'éloigne du cadre liturgique et renvoie soit au panégyrique

10. Dom Joseph GAJARD, *Les plus belles mélodies grégoriennes*, Solesmes, 1985, p. 112-113.

11. On pourrait encore ajouter, à partir du XII^e s., les formes plurivocales de type *organum*, conduit et motet, mais celles-ci sortent assez vite du cadre liturgique.

funèbre d'un grand de ce monde, clerc ou prince, soit à l'histoire, le rappel d'un épisode désastreux de l'histoire de la nation.

Qu'en est-il d'un point de vue formel et expressif ?

La belle collection d'élégies conservée dans l'un des *codices* majeurs de l'*Ars antiqua* parisien: le ms. *Pluteus* 29.1, doit attirer notre attention. À côté de conduits à deux voix qui portent aussi des déplorations en forme d'éloge s'y trouvent notés neuf *planctus* monodiques dont l'homogénéité formelle n'est pas contestable. Ils se caractérisent par une éloquence emphatique assez éloignée de notre sensibilité, sinon journalistique.

Exemple 3
Sol eclipsim patitur

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of nine staves of monodic chant. The lyrics are in Latin and describe the eclipse of the sun. The notation uses a four-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are as follows:

Sol e- clyp- sim pa- ti- tur

ex mor- tis ob- jec- tu.

mun- di lux ex- tin- gui- tur

so- lis in de- fec- tu

in ce- lum sol jus- ti- ti- e

rap- tus dum ter- ras de- se- rit.

or- bem nu- be tris- ti- ti- e

so- lis oc- ca- sus o- pe- rit.

Dum Fer- nan- dus hys- pa- ni- e.

Laus de- cus a- pex glo- ri- e.

sol vir- tu- tum. fons gra- ti- e.

qui re- gum scep- trum te- nu- it.

quem nec po- tes- tas do- mu- it.

nec Mar- tis hor- ror ter- ru- it.

heu mor- tis vir- go sub- di- tur.

sed mors in mor- te mo- ri- tur.

dum mors in vi- tam ver- ti- tur.

dum pro su- per- no bra- vi- o.

i- mo mu- ta- ta so- li- o

in re- gis re- gum re- gi- a

sto- la ful- get rex re- gi- a.

Thématiquement et formellement, ce *planctus* sur la mort du roi Fernand II de León (1157-1188) tiré du ms. *Pluteus* 29.1 (fol. 451r^o/v^o) est, dans son élaboration, représentatif du corpus monodique du *codex*.

Le discours poétique énonce un lieu commun : l'adéquation forte existant entre la douleur sensible de l'univers et l'affect du poète. Le *topos* produit un lyrisme convenu mais assez grave :

<i>Sol eclipsim patitur</i>	Le soleil souffre une éclipse :
<i>ex mortis objectu.</i>	la Mort lui fait écran.
<i>mundi lux extinguitur</i>	Les feux du monde palissent,
<i>solis in defectu</i>	l'astre se dérochant.
<i>in celum sol justitie</i>	Au ciel le soleil de justice
<i>raptus dum terras deserit.</i>	monte, les terres désertant;
<i>orbem nube tristitie</i>	nuées de deuil ensevelissent
<i>solis occasus operit.</i>	tout l'univers à son couchant.

Le panégyrique de Fernand II n'intervient que dans un second temps. Il débute par la *formula laudis*, un procédé rhétorique qui souligne de façon grandiloquente la puissance et les actes passés du roi. Puis un chiasme : *sed mors in morte moritur. dum mors in vitam vertitur*, conduit le poète par le jeu contrastant des sonorités à représenter le roi en vie à la cour céleste :

<i>Dum Fernandus hispanie.</i>	Tandis que Fernand, de l'Espagne
<i>laus. decus. apex glorie.</i>	louange et honneur, cime de gloire.
<i>sol virtutum. fons gratie.</i>	soleil de vertu, puits de grâce.
<i>qui regum sceptrum tenuit.</i>	qui le sceptre des rois tenait.
<i>quem nec potestas domuit.</i>	que nul pouvoir ne contraignait.
<i>nec Martis horror terruit.</i>	que l'horreur de Mars n'effrayait.
<i>heu mortis virgo subditur.</i>	las ! sous le joug de la Mort passe.
<i>sed mors in morte moritur.</i>	Mais dans la mort se meurt la Mort.
<i>dum mors in vitam vertitur.</i>	et Mort se convertit en Vie.
<i>dum pro superno bravio.</i>	Pour le couronnement céleste
<i>imo mutata solio</i>	échangeant son trône céleste.
<i>in regis regum regia</i>	brille au palais du Roi des rois
<i>stola fulget rex regia.</i>	en royaux atours notre roi.

(Trad. P. Laurens)

Sur le plan métrico-musical, les vers de six et sept syllabes alternent de façon souple avec l'octosyllabe qui prédomine à la fin du poème. Les deux schémas rimiques qui se succèdent, sont respectivement ababcdcd puis aaabbbcccddee. La mélodie dispose d'une ornementation sophistiquée notamment en début de strophe. Pourtant, sa construction en *oda continua*, sans véritable répétition, reste simple et homogène malgré la modulation *fa vers sol* au milieu du poème qui respecte l'articulation rhétorique principale du *planctus*.

Exemple 4

Fortz chausa es que tot lo major dan
(Gaucelm Faidit, 167.22)¹²



12. Martin DE RIQUER, *Los trovadores*, Barcelone, 1975, t. II, p. 770.

e so don dei tos- temps plan- her plo- ran ,
 m'a- ven a dir en chan- tan , e re- trai- re ,
 car selh qu'e- ra de va- lor caps e pai- re ,
 lo rics va- lens Ri- chartz, reys dels en- gles ,
 es mortz ; ai Dieus ! quals perd' e quals dans es !
 quant es- trangz motz , quan sal- vat- ge a au- zir !
 Ben a dur cor totz hom q'o pot suf- frir .

Ce *planh* occitan du troubadour d'Uzerche, Gaucelm Faidit, et relatif à la mort de Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, blessé à mort par une flèche lors du siège du château de Chalus (1199), use d'une expression fort rhétorique de la douleur. Le style par instant ressort du cri et dans d'autres use de l'hyperbole et de l'emphase. Qu'on en juge par ces vers des deux premières strophes :

C'est une chose fort cruelle, la plus grande douleur
 et le plus grand deuil, hélas ! que j'aie jamais éprouvés
 et que je dois désormais toujours déplorer en pleurant.
 Car celui qui de Valeur était le chef et le père,
 le puissant et vaillant Richard, roi des Anglais,
 est mort. Hélas ! Dieu ! quelle perte et dommage !
 Quel mot étrange et qu'il est cruel à entendre !
 Bien dur est le cœur de celui qui peut le supporter.
 Mort est le Roi, et mille ans ont passé
 depuis qu'il y eut et qu'on vit homme aussi preux
 et jamais il n'y aura son pareil
 si généreux, si puissant, si hardi, si prodigue,
 et je ne crois pas qu'Alexandre, le roi qui vainquit Darius
 ne donna ni ne dépensa autant que lui :
 et jamais Charlemagne ni Arthur n'eurent plus de valeur :
 car pour dire la vérité, il sut de par le monde
 se faire craindre des uns et aimer des autres.

Gaucelm Faidit, dans ce *planh*, utilise 6 strophes (*coblas*) *unisonans* de 9 vers décasyllabiques et une formule de rimes (a b a c' c' b b d d) assez régulière.

La mélodie est sans doute propre au *planh*. Elle est présente dans quatre mss (*G*, *W*, *X* et *h*) et ses variantes n'affectent pas sa physionomie générale commune à toutes les sources. Cette mélodie sera célèbre puisqu'elle sera réemployée pour un *sirventes* français.

La leçon de *G* proposée ici (fol. 29 c, ms. *R* 71 sup. de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan) suit la formule de composition en *oda continua* (A B C D E F G H I). Comme le montrent l'intonation du premier vers et la cadence du dernier, l'échelle modale principale est *ré*. Toutefois, la modalité mélodique du *planh* est fluctuante, l'exploration modale s'inscrivant dans le conditionnement métrique et rimique du poème : les cadences de fin de vers (*ut*, v. 3; *mi*, v. 4 et 5; *si*, v. 7) contrôlent les modulations (respectivement *sol*, *mi* plagal et *fa*) qui présentent une diversité assez large. Pourtant, nous percevons cette mélodie, dans sa diversité modale, comme structurée.

La première raison a trait à l'adaptation des formulaires au cadre strophique. Cette technique qui juxtapose des formules mélodiques variées en respectant les contraintes métriques est bien moins arbitraire que dans le cas d'une centonisation libre, telle dans le répons *Animam meam*. Il va sans dire que l'isomorphie entre mouvement modal et expression de la plainte n'apparaît guère concevable que pour la première strophe et encore... !

Par exemple au vers 7 : *Es mortz — Ai Dieus ! quals perd' e quals dans es*, l'intervalle de sixte après *mortz* peut paraître en adéquation avec le sens du vers et introduire les exclamations finales de façon très expressive. Cette coïncidence mélodie texte ne fonctionne plus vraiment aux strophes suivantes.

La seconde raison que l'on peut alléguer, vient de la circularité du chant. À chaque nouvelle strophe, la mélodie et la formule de rimes *unissonans* apportent une régularité pourvoyeuse d'expression. Plus encore, on peut se poser la question de la portée symbolique de cette mélodie originellement inventée pour chanter la déploration¹³. N'est-elle pas en soit un système signifiant évoquant la douleur, un système arbitraire — relativement au fonctionnement mélodico-modal —, mais en partie aussi légitime aux oreilles du temps qui l'associe à la mort de Richard, roi légendaire dès le XIII^e s.? On voit là combien la question de l'émotion dans le chant médiéval n'est pas simple et se heurte aux modalités floues d'existence du musical : sa capacité faible à décrire et en revanche son fort pouvoir d'évocation.

III. L'amour et ses manifestations dans le chant des troubadours

J'en viens maintenant à l'amour. Que révèlent les chants de troubadours à propos de l'émotion amoureuse ? Comment celle-ci se médiate-t-elle dans le chant ? Parmi la floraison des figures rhétoriques consacrées à la *fin'amor* et inventées par les troubadours aux XII^e et XIII^e s., il n'est question ici ni de tout étudier, ni même de tout recenser. Un livre n'y suffirait pas. Mon propos mettra en regard, comme précédemment, des chants dont les spécificités rhétoriques et musicales s'opposent. Au final, Dante Alighieri, le poète florentin, nous aidera peut-être à affiner notre réponse.

1. La fin'amor entre désir, joie et plainte, un code amoureux paradoxal

Le « service » amoureux et ses obstacles

La courtoisie des troubadours d'Occitanie se caractérise par une conception sophistiquée des rapports amoureux : la *fin'amor*. La nouveauté concerne la position de la femme. La *Domna*, maîtresse du jeu, signifie ses volontés à l'amant. Elle invite ce dernier dans le « service » amoureux (calqué sur le « service de Dieu ») à se parfaire, à contrôler ses désirs. La dame, souvent mariée à un mari jaloux (*el gelos*), rayonne de ses exigences bénéfiques. Les obstacles qui viennent activer le désir sont divers, soit qu'il s'agisse d'un amour de loin, soit qu'il s'agisse d'un amour vécu dans l'adultère, soit encore qu'il s'agisse d'un amour entre des amants de condition

13. Jean MOLINO (*op. cit.* n. 1), p. 44-51.

sociale différente (la dame étant mariée à un seigneur puissant, alors que l'amant est d'extraction plus simple), soit enfin que la concurrence soit vive. En effet, dans le milieu confiné des cours méridionales, les jeunes (*jovens*) se regardaient le plus souvent comme des adversaires menteurs et médisants, les *lauzengiers* luttant pour la conquête et les faveurs de la *Domna*.

Un code paradoxal

Paradoxalement, le code courtois met en lumière le versant idéalisé de la femme, une femme souvent interdite à l'amant-poète. Car cette idéalité est si forte qu'elle transforme l'acte sexuel en une union quasi impossible, une ascèse. De cet acte : *lo faitz*, Guiraut Riquier, le dernier des troubadours, vers 1270/80, dira « qu'il met à mort l'amour ». D'ailleurs, la pratique de l'*assag* (l'essai) conduira les amants à coucher nus, l'un à côté de l'autre. Suivant les traditions, ils sont séparés, soit par un enfant, soit par une épée, aux seules fins que l'acte amoureux ne soit pas consommé. Bref, l'*assag* est assez caractéristique de l'érotique qui dominera la conception des rapports amoureux en Occident¹⁴. La *fin'amor* avec son code exigeant sera à la fois un art du comportement et un art poétique : l'art de dire et de chanter l'amour sans le faire, en réinvestissant tout de même par le chant le désir de la dame inaccessible.

Entre *joi* et douleur

La courtoisie des troubadours dit de l'homme l'inaccessibilité de l'autre au féminin. Elle induit des émotions ambivalentes oscillant entre désir, joie, plaisir et plainte, des états entre lesquels la frontière n'est pas rigoureuse. Gaucelm Faidit en deux vers exprime cet aspect :

*Pero greu er fis amics drutz privatz
si.l bes e.l las e.ls jois e.l dan no.il platz.*

Et pourtant il sera difficilement amant comblé, le bon amant
s'il n'éprouve également et le bien et le mal, et la joie et la peine.
(Gaucelm Faidit, 167, 56)¹⁵.

Cette joie de l'amour est donc un état complexe et incertain. Maître mot du *trobar*, *joi* reste peu définissable. Impossible de trouver un poète précis sur ce point : le verbe *jauzir*, essentiel quant à l'intention de plaisir, ne s'explique qu'imparfaitement dans le *joi* troubadouresque. Certes, ce peut être le plaisir que l'on retire des bienfaits de la dame et son intensité peut conduire tout près de l'évanouissement ou de l'endormissement. Gavaudan chante ainsi dans une pastourelle :

*per pauc de joy no m'endurmi / quan mi toqueron siei cabellh
de joie presque je m'endormis / quand ses cheveux me touchèrent*
(Gavaudan, 174, 6)¹⁶.

La recherche de la joie amoureuse, entretenue par le désir vers la *domna* contrarié, peut entraîner aussi une perte de contact avec la réalité extérieure. Dans l'un des poèmes en *trobar ric* les plus habiles : *Er resplan la flors enversa*, la virtuosité du troubadour Raimbaut d'Orange — maniant l'antithèse — cache dans une certaine mesure l'anomalie exprimée par le topos du monde renversé. Ici, la dissociation schizophrène guette le poète courtois car seule l'inversion lui permet de réintégrer la joie.

<i>Cobla II</i>	
<i>Quar enaissi o inverse</i>	Ainsi toute chose j'inverse.
<i>que.l bel plan mi semblon tertre,</i>	Belle plaine me semble tertre.
<i>e tenc per flors lo congelapi,</i>	et tiens pour fleur la glace.
<i>e.l cautz m'es vis que.l freit trenque,</i>	pour chaud le froid qui tranche.
<i>e.l tro mi son chant e siscele,</i>	et le tonnerre me chante et flûte.

14. René NELLI, *L'érotique des troubadours*, Paris, 1974, t. II, p. 24-46.

15. Éd. MOUZAT, p. 532.

16. Martin DE RIQUER (*op. cit.* n. 10), II, p. 1054.

<i>e paro.m fulhat li giscle ;</i>	et les feuilles couvrent la branche.
<i>aissi.m suy fermes lassatz en joy</i>	Alors fermement accordé. je suis en joie.
<i>que re no vey que.m sia croy.</i>	et plus rien je ne vois des corbeaux.

(Raimbaut d'Orange, 389, 16)¹⁷.

Enfin, le plaisir lié au *joi* peut aussi résider dans la joie que l'on retire de ce jeu socialisé du poème vocalisé et il faudra revenir sur cette idée. En fait, comme le souligne Jacques Roubaud, *joi*, le mot clé de toute la poésie chantée des troubadours, ne lui survivra pas¹⁸.

2. La convenance rhétorique : lieux communs et sincérité

On donnera une idée du code rhétorico-amoureux que la *fin'amor* génère dans le « service » pour la *Domna* en lisant encore ces vers — clichés paradoxaux et ambivalents parmi les moins sophistiqués — tirés d'un chant du troubadour limousin Bernart de Ventadour, *Non es meravelha s'eu chan* (70.31) :

Cobla I

Il n'est pas étonnant si je chante
mieux que tout autre chanteur
car mon cœur m'entraîne vers amour
et je suis mieux fait à son commandement.
Cœur et corps et savoir et sens
et force et pouvoir j'y ai mis
tant me conduit vers amour
que de rien d'autre je ne m'occupe.

Cobla IV

Cet amour me blesse si noblement
au cœur d'une douce saveur
cent fois par jour je meurs de douleur
et je revis de joie un autre cent
mon mal vient d'un si beau visage
que vaut mieux mon mal qu'autre bien
et puisque mon mal est si bon
bon est le bien après la peine.

Le lecteur considérera ces vers comme participant d'une esthétique du lieu commun étrangère à une poésie de l'expression individuelle et de la sincérité. Car le lyrisme n'est pas ici aveu ou confession, mais se rapporte à l'exploitation artisanale de clichés poétiques dynamisés par l'organisation de la chanson. L'émotion n'y intervient pas dans un écart subjectif jaillissant du fond de la conscience du poète, mais dans la convenance rhétorique qui règle l'économie de la *chanson*. Cette convenance, Dante la nomme *habitus partium* et la définit dans son *De vulgari eloquentia*. Il s'agit de diviser la strophe en deux moitiés à la fois au moyen des figures du discours poétique (*contextum carminum*) mais surtout à partir des nombres exprimés par la formule de rimes (*relatio rithimorum*) et — quoique avec moins de précision — par le schéma mélodique (*divisio cantus*).

On le voit, pour être appréciée, la poésie chantée des troubadours demande que l'on oublie les préjugés romantiques, que l'on laisse de côté des habitudes extérieures et anachroniques à ses propres valeurs, un système dans lequel le moderne ne saurait être immédiatement de plain-pied : le vrai des émotions ne s'y exprime que coulé en une forme manipulant un code connu de tous, des lieux communs affectifs et poétiques.

17. *Ibid.*, I, p. 445.

18. Jacques ROUBAUD, *La fleur inversé. L'art des troubadours*, 2^e éd., Paris, 1994, p. 165-169.

3. La musique en servante du poème ?

Il reste à savoir si, sur un plan musical, la mélodie ne révèle pas cependant quelques marques de l'émotion.

La mélodie qui porte le poème *Non es meravelha s'eu chan* de Bernart de Ventadour, existe dans deux versions (ms. *G* et ms. *W*) assez proches. La leçon de *G* (fol. 9 a), notre exemple¹⁹ présente le cas extrêmement rare d'une strophe supplémentaire consignée avec sa musique : la *cobla* IV.

Exemple 5
Non es meravelha s'eu chan
(Bernart de Ventadour, 70, 31)²⁰

I Non es me- ra- ve- lha s'eu chan melhs de nul au- tre chan- ta- dor ,

IV A- quest' a- mors me fer tan gen al cor d' u- na dou- sa sa- bor :

I que plus me tra. l cors vas a- mor e melhs sui faihz a so co- man .

IV cen vetz mor lo jorn de do- lor e re- viu de joi au- tras cen .

I Cor e cors e sa- ber e sen e for- s' e po- der i ai mes ;

IV Ben es mos mals de bel sem- blan , que mais val mos mals qu' au- tres bes ;

I si. m ti- ra vas a- mor lo fres que vas au- tra part no. m a- ten .

IV e pois mos mals ai- tan bos m' es , bos er lo bes a- pres l'a- fan .

19. W est noté une quinte plus bas que G. Le vers 6 est hypomètre (position 6 manquante). Nous proposons uniformément le *sib* sur la base de la leçon de W.

20. Martin DE RIOUER (*op. cit.* n. 10), I, p. 409.

Très affirmée dans les deux premiers vers, la mélodie observe, après la cadence à mi-strophe, une certaine fluidité et tout particulièrement quand les formulaires d'ornementation et les hauteurs mélodiques manifestent des divergences notables.

Dans l'ensemble, la modalité oscille entre *ré* (cadences du vers 4, à la césure, et du vers 8 en fin de strophe) et *fa* (cadences des vers 5 et 6).

Son schéma partiellement redoublé : A B C D A' B' C' D, est moyennement compatible avec le schéma de rimes : a b b a c d d c par la répétition des éléments A au vers 5 et surtout D au vers 8. En fait, les deux moitiés strophiques accueillent des propositions mélodiques assez analogues qui enjambent à chaque fois deux vers en courant aux cadences fortes (*fa, sol, ré*).

Deux procédés semblent esquisser, ici, un semblant de lyrisme vocal :

— le « *balayage* » de l'étendue sonore consiste à parcourir l'étendue de la voix — montante ou descendante — en énonçant de façon directe soit toutes les notes en chemin (vers 3, vers 7) soit des tierces superposées (vers 4, vers 8). La nouveauté par rapport au mélòs dans le chant grégorien est considérable. Ici, comme le plus souvent dans le chant des troubadours, ce sont les énoncés formulaires en *ré* en *fa* et en ton d'*ut* qui prévalent :

— les *intervalles larges* sont un autre aspect qui tranche aussi avec la cantilène grégorienne qui progresse mélodiquement de façon conjointe. Dans le chant de Bernard, seul l'intervalle de sixte descendante à la fin du vers 3 et au début du vers 4 pourrait à la rigueur créer une certaine expressivité sur les mots *amor* (strophe 1) et *dolor* (strophe 4), des mots significatifs.

Une telle correspondance « verticale » entre poème et musique restant bien impressionniste, plutôt de l'ordre de la coïncidence que d'une volonté consciente, il n'y a pas là de quoi parler de figuralisme musical. De plus, le texte poétique évoluant de strophe en strophe, les associations qui valent pour la première strophe sont le plus souvent caduques pour les suivantes.

L'un des plus beaux exemples mélodiques de l'art vocal des troubadours appartient à une *canço* de Peire Vidal, poète d'origine toulousaine. Nous aidera-t-il à confirmer notre hypothèse : l'aspect quasi-fonctionnel du musical dans la *canço* ? La mélodie du poème de Peire a été préservée avec des variantes ornementales dans trois manuscrits (G, R et X). Dans les trois cas, il s'agit d'espèces mélodiques voisines, essentiellement en ton d'*ut* et bâties sur le principe de l'*oda continua sine iteratione* : ABCDEFGHIJ, mais sans que pour cela elles soient déstructurées. Nous nous appuierons ici sur la version de X (fol. 87 v°).

Exemple 6

Be.m pac d'ivern et d'estiu
(Peire Vidal, 364. 11)²¹

Be. m pac d'i- vern et d'es- tiu

e de fregz e de ca- lors ,

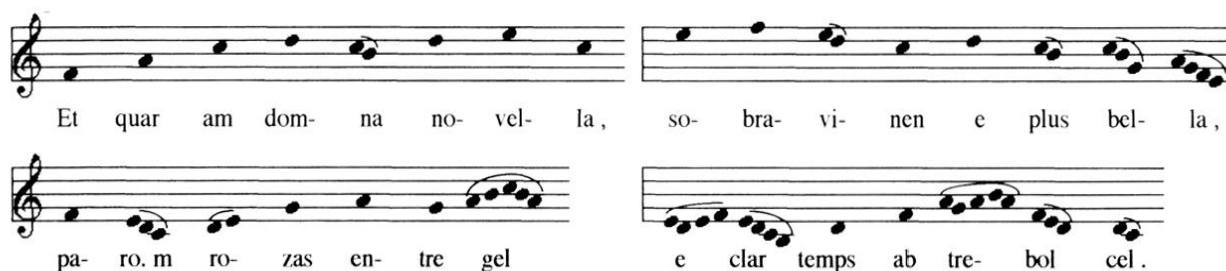
et am neus ai- tan cum flors

e pro mort mais qu'a- vol viu ,

qu' e- nais- s. im ten es- for- siu

e gai Jo- vens et Va- lors .

21. *Ibid.*, II, p. 882.



Ce chant pose, avec bien plus d'acuité que le précédent, la question de savoir si l'expressivité d'un chant se manifeste dans une mélodie sans répétition ? Quatre autres principes constructifs peuvent ici être allégués :

— l'autonomie mélodique du vers

Le vers et son moment fort, la rime, développent des petites propositions mélodiques indépendantes avec cadences en fin de vers. S'achevant assez régulièrement par une inflexion à chaque fois différente, le vers et la rime sont donc des contraintes majeures d'organisation mélodique. Seuls, les vers 5 et 6 et, dans une mesure moindre, les vers 8 et 9, couplés mélodiquement, ne respectent pas ce principe :

— une mélodie en « terrasse »

Si la césure à mi-strophe est mélodiquement peu affirmée par l'inflexion sur *ut* au vers 4, pourtant une articulation s'y perçoit : l'intervalle de quarte descendante *ut-sol* situé entre les deux vers. En fait, la mélodie est constituée de trois périodes définies par différents paliers de hauteur.

Pour la première période qui s'achève à la fin du vers 4, la mélodie dans le ton d'*ut* possède un ambitus moyen d'une neuvième.

En revanche, la seconde période (vers 5 à 8) présente un ambitus élargi. La mélodie balaie quasiment une double octave, depuis le *sol* (vers 5), note la plus grave, jusqu'au *fa* (vers 7), note ultime. Cette section par l'extension ample de son développement mélodique n'a pas d'équivalent dans le répertoire. On peut le considérer comme un morceau de bravoure vocal dont l'incidence sur l'expressivité du chant est forte.

La dernière période, celle des vers 9 et 10 revient au ton d'*ut* et à l'ambitus initial de neuvième, plus sage :

— les intervalles larges et balayage de l'étendue sonore

À côté des intervalles de quarte et quinte, fonctionnels et spécifiques de la modalité médiévale, on signalera, ici aussi, les chaînes de tierces consécutives, montantes *fa la ut* (vers 7) ou descendantes *sol mi ut* (vers 4 et 9). Ces intervalles rompent les mouvements conjoints directs. Même si l'on peut admettre que l'échelle de *sol* plagal et son aboutissement tonal, le ton d'*ut*, servent de référence, tous ces intervalles qui se conjuguent avec le balayage de l'étendue sonore, ici très large, concourent à créer une certaine vivacité mélodique.

— les formules ornementales

Ces formulaires interviennent à un niveau local, d'abord en début et en fin de strophe (vers 1 et 10). En outre, de façon habituelle chez les troubadours, ces formulaires se localisent dans les secondes moitiés de vers apportant à ces derniers une configuration mélodico-rythmique particulière :

- dans les intonations syllabiques, une tension dynamique et une précipitation du débit,
- dans les passages ornés, un ralentissement de la diction vocale.

Qu'avons-nous gagné à l'étude de la *canço* de Peire Vidal ?

D'abord, un rappel : les principes constructifs de cette *oda continua* plutôt exceptionnelle s'inscrivent pour l'essentiel dans le cadre métrico-strophique de la *canço*, un cadre générateur dont

les contraintes aident la voix en sa diction chantée à modeler, à sculpter, à ordonner la ligne mélodique.

Ensuite, un soupçon : certains des principes mélodiques mis en avant — les intervalles larges, le balayage de l'étendue sonore et la configuration rythmo-mélodique du vers — peuvent être des indices du lyrisme. Ne nous suggèrent-ils pas comment se traduisait vocalement quelque chose du sentiment amoureux ?

Enfin, un doute : entre une mélodie fonctionnelle, servante d'un texte fortement signifiant, et une mélodie manifestant de façon diffuse le lyrisme courtois, la question reste ouverte.

4. *La cantio en tant qu'actio et passio, la métaphore vocale*

Dante nous ouvre un autre chemin en quelques remarques capitales exprimées dans son traité *De vulgari eloquentia* (début XIV^e s.). La *cantio*, écrit-il, est d'abord le chant qui s'accomplit en tant qu'acte créatif : *actus canendi* (II, VIII, 3)²². Elle est aussi l'acte de la représenter en la disant, en la chantant, une *passio*, c'est-à-dire une œuvre interprétée par son auteur ou un messager-jongleur, et qui rappelle par son aspect dramatique, par sa théâtralisation, les sentiments inspireurs de la composition. En quelque sorte, la *cantio* peut être *actio*, la manifestation objective de la forme en cours d'élaboration, ou bien *passio*, agissant de façon subjective sur autrui comme sur l'interprète parce qu'elle est le rappel des pensées et des émotions de l'expérience amoureuse qui l'ont inspirée. Dans les deux cas (invention et interprétation), c'est l'idée de geste vocal qu'il souligne. À la fois mode de production et mode de représentation, ici, la voix est medium.

En fait, Dante offre une clé pour comprendre comment le chantre de l'amour courtois (mais le chantre religieux n'échappe pas non plus à la métaphore théâtrale dans les rituels) organise mentalement son expérience sensible. La *canso* serait une sorte de mise en abîme des sentiments, représentation nouvelle des humeurs qui l'ont fait naître. Comme a pu l'écrire Umberto Eco, l'univers médiéval est traversé de métaphores. Et c'est dans ce système métaphorique ouvert que le chant prend en charge le texte en transformant le sens, de même que réciproquement, le texte donne sens au chant. On comprend dès lors que le chanteur devienne une sorte de narrateur, représentation de l'amant.

Cette vision métaphorique du chant courtois le fait accéder, par le jeu de miroirs et d'images rhétoriques organisés dans le poème puis vocalisés, à la représentation artistique du corps sensible et des émotions de l'amant. Ainsi, chez Bernart de Ventadour :

<i>Chantars no pot gaire valer,</i>	Chanter ne peut guère valoir
<i>si d'ins dal cor no mou lo chans ;</i>	si du fond du cœur ne monte le chant
<i>ni chans no pot dal cor mover,</i>	et le chant ne peut monter du cœur
<i>si no i es fin'amors coraus.</i>	si en lui il n'y a amour de cœur.
<i>Per so es mos chantars cabaus</i>	C'est pourquoi je chante en perfection
<i>qu'en joi d'amor ai et enten</i>	car en joie d'amour j'ai
<i>lo boch' e ls olhs e l cor e l sen.</i>	la bouche, les yeux, le cœur et la raison.

(Bernart de Ventadour, 70, 15)²³.

Mouvement de l'énonciation, par l'acte interprétatif du chant, la *canso* oscille alors entre pensée, physiologie et désir, à la fois dans et hors du corps : elle apparaît en un certain sens analogue à la pulsion rationalisée. Elle est instant, celui où une voix avec son magnétisme, sa force incantatoire, sa singularité, son timbre, éveille une forme créant son propre espace dans le temps de la réalisation vocale, un univers en soi qui se renouvelle de l'intérieur, du cœur, et exprime poétisée la *passio* du troubadour.

22. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, éd. A. MARIGO, 2^e éd., Florence, 1948, p. 245, n. 12.

23. MARTIN DE RIQUIER (*op. cit.* n. 10), I, p. 369.

IV. La joie et la plainte amoureuse chez la femme aux XII^e-XIII^e s.

La question de la spécificité du chant d'amour chez la femme mérite une étude particulière sous l'angle de l'affectivité. Car que ce soit pour exprimer son amour suivant le code complexe du *trobar* ou bien, au contraire, de façon moins sophistiquée en *ancien français* (chanson de toile, pastourelle, reverdie, chanson de malmariée), la femme donnait sa voix à écouter.

Je prendrai trois exemples parmi les plus connus et les étudierai sous l'angle de l'émotion. Est-ce que ces chants nous révèlent sur ce plan des différences notables avec les chants masculins ?

1. *Fin' amor et trobaïritz : une transposition au féminin de la courtoisie*

La *canço* de la comtesse de Die *A chantar m'er de co qu'eu no volria* (P.C. 46.2) aurait été inspirée à la comtesse (fin du XII^e — milieu du XIII^e s.) par son amour non payé de retour pour Raimbaut d'Orange, seigneur d'Omélas et de Courthezon. C'est tout du moins ce que laisse entendre le biographe médiéval de la poétesse native du Diois²⁴. Malheureusement, les renseignements sur sa vie manquent singulièrement.

En forme de lettre, l'énonciation des sentiments y reste tout de même une transposition inversée du code masculin. *Merces, Cortesia, Proeza, Pretz* y sont toujours les valeurs principales mais reprises par un sujet féminin. Certes, le poème donne dans la sincérité et la simplicité du « trouver clair » (le *trobar leu*), mais un peu à l'instar de la poésie de Bernart de Ventadour. Dans un autre poème (46. 4), d'ailleurs, la comtesse dit aimer son chevalier plus que « Flore n'aima Blanche fleur ». On attendrait le contraire.

Exemple 7

A chantar m'er de co qu'eu no volria
(La comtesse de Die, 46. 2)²⁵

A chan- tar m'er de so qu'ieu non vol- ri- a ,
 tant me ran- cur de lui cui sui a- mi- a
 Car eu l'am mais que nuil- la ren que si- a ;
 Vas lui no. m val mer- ces ni cor- te- si- a ,
 ni ma bel- tatz, ni mos pretz, ni mos sens ,
 c'a- tres- si. m sui en- ga- nad' e tra- hī- a
 cum degr' es- ser, s'ieu fos de- sa- vi- nens .

24. Cf. Jean BOUTIERE, Alexander-Herman SCHUTZ et Irénée-Marcel CLUZEL, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e s.*, 3^e éd., Paris, 1973, p. 445

25. Martin DE RIQUER (*op. cit.* n. 10), II, p. 800.

Cobla I

Il me faut chanter ici ce que je ne voudrais pas
 tant j'ai à me plaindre de celui dont je suis l'amie
 Car je l'aime plus qu'aucune chose qui soit ;
 mais devant lui ne valent ni Merci, ni Courtoisie,
 ni ma beauté, ni ma valeur, ni mon esprit ;
 car je suis trompée et trahie
 comme je devrais l'être si j'étais désagréable.

Cobla IV

La grande Vaillance qui vous habite
 et le Prix éclatant que vous avez, m'étreignent,
 car je ne sais, ni de loin, ni de près, de dame
 qui voulant aimer, n'est vers vous d'inclination.
 Mais, vous, ami, vous avez tant d'expérience
 que vous devez bien reconnaître la plus parfaite.
 Et rappelez-vous de notre serment !

Cette *canso* est la seule chanson de *trobairitz* dont la mélodie ait été conservée, provenant d'un manuscrit français, le *Chansonniers du Roi* (B.N.F., fr., ms. 844, sigle W, fol. 204).

Le poème dispose de cinq strophes de sept vers décasyllabes et d'un envoi (la *tornada*) de deux vers. Les strophes sont des *coblas singulares*, c'est-à-dire que la formule de rimes très simple (a a a a b a b) fait apparaître à chaque nouvelle strophe des sonorités différentes (*ia / sa / lha / ina / atges*) pour la rime a.

Dans l'échelle modale de *ré*, la mélodie est bâtie, pour la première moitié strophique, selon le principe de la répétition mélodique A B A B (les *pedes*), puis, pour les trois derniers vers, la *cauda* est formée d'un développement C D et d'un retour conclusif B. Le schème et l'espèce de cette mélodie ne diffèrent en rien de dizaine de mélodies de troubadours et nous sommes là en présence d'une musique parfaitement fonctionnelle, faite pour servir le texte.

Concernant les autres poèmes de *trobairitz*, la nouvelle édition établie par Angelika Rieger confirme (sur quarante-trois pièces) que le « je » lyrique au féminin inverse aussi la situation classique de la *canso* en y chantant son amour pour un ami²⁶. Par cette situation inversée, ces *cansos*, assez proches de la chanson de femme de langue d'oïl, participeraient d'un « véritable registre poétique autonome ».

Malheureusement, aucune musique n'ayant été conservée pour chanter ces chants aujourd'hui, il faut leur appliquer des mélodies appartenant à d'autres poèmes de troubadours en tenant compte de structures métriques identiques. Le procédé du *contrafactum* largement utilisé dans les diverses lyriques médiévales reste, cependant, un expédient frustrant autant pour le musicologue que pour le musicien²⁷ et ne nous avance en rien quant à une possible spécificité affective de la musique chez les *trobairitz*.

2. La chanson de toile : tradition ou sophistication courtoise ?

Les chansons de femmes anonymes de langue d'oïl sont un corpus préservant un assez large matériau mélodique relatif à la lyrique française. Qu'en sera-t-il de l'émotion ?

26. Angelika RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, 1991.

27. On pourra écouter le disque déjà ancien (1978) de l'ensemble Hesperion XX, *Cansos de trobairitz*, réédité en 1990 sous forme de Compact Disque EMI Electrola CDM 7 634172 et interprété vocalement principalement par la chanteuse catalane Montserrat Figueras. Ce disque donne une idée du type de « cuisine philologique et musicologique » indispensable pour pouvoir chanter ces *cansos* de *trobairitz*.

On prendra l'exemple de l'une de ses variétés : la chanson de toile, nommée également chanson d'histoire. Dans ce type de complainte, l'exorde est un stéréotype : la jeune fille, par convention « belle », est dépeinte en train de coudre — d'où le nom du genre : *chanson à toile* ou *de toile* — ou bien encore occupée à quelque tâche relative à sa condition. Parfois, les héroïnes, comme dans les chansons de la *Bele Doette* (R.S. 1352) et de la *Bele Yolanz* (R.S. 1847), sont assises — respectivement à lire et à coudre —, mais leur esprit est ailleurs, à vagabonder auprès de l'ami, un chevalier parti au tournoi, à la guerre ou à la croisade. Parfois encore, le genre s'imbrique avec celui de la malmariée, comme dans l'exemple suivant, un genre qui deviendra majeur dans le folklore français.

Exemple 8

En un vergier lez une fontenele
Paris, B.N.F., fr. 20050, fol. 65v/66r²⁸ (R.S. 594)²⁸

En un ver- gier, lez u- ne fon- te- ne- le ,
dont clere est l'on- de et blan- che la gra- ve- le ,
siet fi- le a roi , sa main a sa ma- xe- le .
En sos- pi- rant son douz a- mi ra- pe- le :
- A- e, cuens Guis a- mis ,
la vos- tre a- mors me tout so- laz et ris !

D'auteur inconnu, cette chanson est caractéristique, selon Pierre Bec, du « registre popularisant » propre à la poésie lyrique médiévale de France d'oïl²⁹. Sa laisse-strophe de quatre vers décasyllabiques féminins assonancés et son refrain hétérométrique engendrent une formule métrique simple (10' a a a / 6 B10B) dans laquelle on a parfois voulu voir de l'archaïsme et des analogies avec d'autres chants en vigueur dans la *Romania* médiévale : soit la trace formelle des *Khardjas* mozarabes, soit celle des *cantigas de amigo* en galicien-portugais, soit encore celle de modèles épiques anciens.

28. Michel ZINK, *Belle. Essai sur les chansons de toile*, Paris, 1978, p. 85-88 [transcription par Gérard LE VOÏ avec une notice sur l'ensemble des transcriptions, p. 72-75].

29. Pierre BEC, *La lyrique française au Moyen Âge*, Paris, 1977/78, t. I, p. 107-119 et t. II, p. 33-35.

La chanson de la belle près de la fontaine juxtapose un registre narratif et un registre lyrique. Le premier est constitué par une brève histoire très dépouillée de malmariée — une fille de roi — battue par un méchant mari (strophe 3) et racontée sans fioriture, très brièvement (trente-sept vers en tout avec les refrains) :

(strophe 3)

*Li mals mariz en oï la deplainte.
Entre el vergier, sa corroie a desceinte.
Tant la bati q'ele en fu perse et tainte :
entre ses piez por pou ne l'a estainte.*

Quant au registre lyrique, il s'agit principalement d'exposer l'amour de la jeune femme et sa souffrance pour le comte Gui. Ce lyrisme amoureux — quel qu'en soit l'inventeur : un homme ou une femme ? — est vécu au féminin. Le refrain de la chanson (vers 5 et 6), avant même que tout ne commence, prévient que l'amour engendre la souffrance. Ici, l'expression brachylogique : le cri, les pleurs, ne sont jamais loin, le chant disant simplement, sans grandiloquence, la douleur de la belle qui attend de son ami Gui le réconfort de sa mauvaise fortune.

(strophe 6)

*Et nostre sires l'a molt bien escoutee :
ez son ami, qui l'a reconfortee.
Assis se sont soz une ante ramee
la ot d'amors mainte larme plore.*

Mais la simplicité émouvante de l'histoire au registre lyrico-narratif et l'apparente « couleur ancienne » des structures métriques du poème ont-elles un correspondant sur le plan musical ?

Cette mélodie unique dans la tonalité de *sol*, notée en neumes lorrains non mesurés, par son ambitus restreint (une octave) et son schéma mélodique de forme litanique répétitive (A A A A' / refrain) nous rapproche des données musicales concernant les chants fonctionnels propres aux travaux féminins étudiés par les ethnomusicologues (en Écosse, en Biélorussie, au Portugal...).

Pourtant, une tendance à « faire recherché » — comme dans d'autres chansons de toile (la *Bele Doette*) — se décèle peut-être dans la surcharge ornementale de la mélodie. Ainsi, les mélismes sont présents à l'intonation de tous les vers de la strophe, mais aussi en cadence des trois premiers. Son exécution n'est pas si facile alors et nécessite une certaine habileté vocale. Il n'est, d'ailleurs, pas impossible que la laisse-strophe à l'époque eût été chantée par un (ou une?) « chante-avant » (on n'ose pas aller jusqu'à dire un soliste...), alors que le refrain, seul, aurait été repris par toute la communauté des femmes.

L'ambiguïté du genre doit donc être soulignée³⁰. Il s'agit de véritables chants de femmes où « le point de vue est féminin... les héroïnes sont toujours des femmes et... c'est l'amour de ces femmes qui est chanté »³¹. L'analyse musicale laisse pourtant un doute quant à la fonctionnalité et le caractère tout à fait traditionnel de la mélodie.

3. Le lai : une déploration amoureuse sur une mélodie commune

Étudions un dernier type de chant mettant en scène la femme en train de chanter : les lais d'Yseut interpolés dans le roman de *Tristan et Yseut*. Illustreront-ils plutôt la fonctionnalité ou l'expressivité de la mélodie ?

On connaît l'histoire de Tristan et Yseut. Tristan, chargé de ramener d'Irlande Yseut promise au Roi Marc de Cornouaille, après avoir bu le filtre amoureux avec celle-ci, l'aime d'un amour

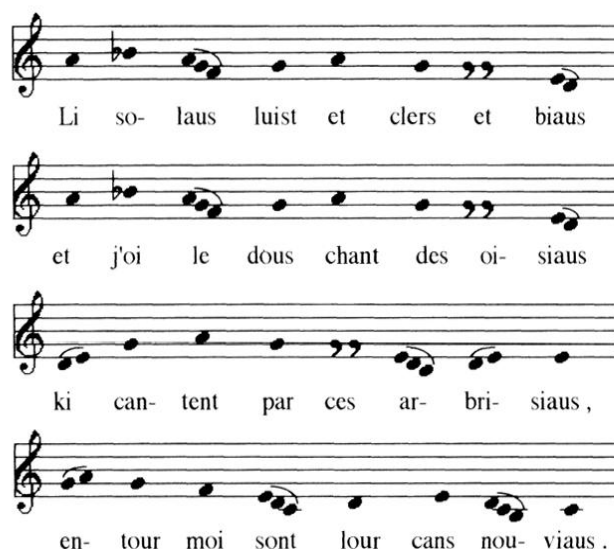
30. Signalons que l'érudit Edmond FARAL (« Les chansons de toile ou chansons d'histoire », *Romania*, 69, 1946/47, p. 433-462) s'appuyait sur l'aspect osé de certains amours mises en scènes dans les chansons de toile (ce qui n'est pas le cas pour la chanson *En un vergier...*) pour refuser d'accorder au genre un caractère traditionalisant. Par ailleurs, un trouvère tel qu'Audefroï le Bâtard saura inventer, de façon plus sophistiquée dans l'esprit de la lyrique courtoise, ce type de chants pour les femmes.

31. Michel ZINK (*op. cit.* n. 26), p. 62.

impossible. Le romancier introduit dans le récit des chants en *vieux français*. Ces lais sont des moments de repos pour l'auditeur écoutant le très long roman qu'est le *Tristan en prose*. Le plus souvent, les personnages, ici l'héroïne, chantent en s'accompagnant à la harpe³².

Exemple 9

Li solau luist e cler e biau «lai mortel d'Yseut» du Tristan en prose
(Vienne, B.N., fr. 2542, fol. 82)



Cette plainte d'amour, très longue, inventée par la reine : *Cils lay fist la roïne Yseut*, est désignée par le narrateur «*lai mortel d'Yseut*», car Yseut croit Tristan disparu et veut se donner la mort.

Le thème initial de la lamentation naît aux deux premières strophes du spectacle d'un verger au printemps : à l'écoute des oiseaux qui chantent dans le jardin leurs divers chants et vont leur joie «*démenant*», la reine pense à Tristan, son amant, dont elle est séparée et dès lors elle commence à pleurer.

Le sentiment personnel domine certes cette complainte d'amour et de mort, mais usant des motifs et de la rhétorique courtoise, la démonstrativité émotionnelle n'y est parfois pas toujours convaincante.

- IV *De ma mort que voi aprochier
Fai un lai ki sera mout chier,
Bien devra tous amans touchier
C'amours me fait a mort couchier.*
- XXVI *Morir me fait d'amours la flame,
Si fort m'angousse et si m'emflame
Qu'el me destruit le cors et l'ame,
Avant mes jours me met sous lame.*
- XXX *Mon lai fin et vous tout amant
Proi mout que vous n'ales blasmant
Yseut, s'ele muert en amant,
Sa fin va Tristans reclamant*³³.

32. Cette forme de chant ne doit pas être confondue avec le lai dérivé de l'ancienne séquence latine, une forme poétique et musicale plus complexe et dont la thématique possède un caractère autonome par rapport au roman arthurien.

33. Tatiana FOITICH et Ruth STEINER, *Les lais du roman de Tristan en prose*, Munich, 1974, p. 31.

La facture sommaire de ce lai est typique : le schéma de composition musicale (A A B C) s'inscrit dans une strophe de 4 octosyllabes monorimes. On remarque la cadence sur *ut* (sous finale de *ré*) au quatrième vers qui éloigne du ton initial en *ré*. Toutefois, on observe la fréquence des rimes riches (17 dont 5 léonines pour 31 strophes) qui devaient bien aider la mémoire du récit.

L'un des intérêts majeurs des farcitures du *Tristan* (et notamment cette plainte d'Yseut) réside dans ce que toutes les strophes sont notées. Comparées les unes aux autres, les mélodies strophiques présentent des divergences aux cadences sans que l'on puisse en tirer des certitudes vraiment fondées quant à une possible variation vocale. Par ailleurs, la notation de ces lais dérive de l'écriture française carrée du XIII^e s. et ne présente pas de traces de modalité rythmique. Pour toutes ces raisons, l'on pourra admettre que nous sommes en présence d'un chant « long » au tempo plutôt lent comme celui de la *gwerz* bretonne.

Mais, il faut en revenir à notre discussion au sujet d'une possible expressivité de l'amour chanté ici au féminin. Devant la question, le médiéviste, comme pour le chant des *trobairitz*, reste dubitatif. La mélodie du lai mortel dénote par sa simplicité un caractère fonctionnel évident. Au surplus, nous possédons d'autres lais (sous forme de lettre) chantés par des personnages masculins du *Tristan* : Kahedin, Marc, Palamède, etc. Ces lais³⁴ ne diffèrent ni thématiquement (le sentiment personnel y intègre aussi les motifs courtois et la sincérité comme chez Yseut), ni formellement de ceux « *en semblance de lettre* » de la reine Yseut³⁵. Plus encore, certains de ces lais portent des poèmes qui sont de véritables anathèmes sans que pour cela leur forme métrico-musicale diffère de celle de notre lai mortel d'Yseut.

V. L'expression de la colère dans la poésie lyrique chantée

Il est donc temps de voir si un sentiment comme la colère conduit dans la poésie chantée à une expressivité musicale spécifique. Nous serons plus bref.

1. Pour en rester aux lais du *Tristan en prose*, le lai si véhément de Dynadan *Tant me sui de dire teü* contre le roi Marc confortera sans doute l'interprétation de la fonctionnalité des mélodies courtoises. Voici deux strophes parmi les plus violentes proférées par un harpeur à Tintagel devant le roi et l'assemblée de ses barons, et qui donne une idée de l'offense :

IV *Rois March, dolans, vieus et chaitif,
Ki a tout bien es restif,
Tu es comme li gous mestif
Ki vers le lyon prent estrif.*

VI *Vieuté de gent, fiente et ordure
Deshounour, vergoigne et laidure,
Trop m'esmerveil com Dieus endure
Que ta vie si lonc tans dure*³⁶.

La musique de cette terrible imprécation est consignée dans deux manuscrits : l'un à Paris (B.N.F., fr., 776, fol. 271), l'autre à Vienne (B.N., fr. 2542, fol. 272). Il s'agit de deux mélodies qui n'ont strictement rien de commun ni d'un point de vue de l'espèce mélodique, ni dans leur construction formelle : AABC pour Vienne et ABAB pour Paris. Nous sommes bien obligés ici de constater l'indépendance de la musique par rapport aux sentiments exprimés dans le poème.

34. À l'origine, le mot lai (*laid, loid, lloid, lay*) serait celtique, la première mention du mot, irlandaise (v. 830/50), donnant un sens restrictif assez proche des circonstances de la « composition » du lai mortel d'Yseut : le mot s'appliquerait au chant des oiseaux et notamment au merle. Bref, rien ici qui permette de justifier un chant uniquement conçu pour les femmes.

35. Gérard Le Vot, « Les lais lyriques du tristan en prose et leur musique », dans *Actes del Curso sobre Narativa Breve Medieval Romanica*, 9-12 dec. 1986, Grenade, p. 87-110.

36. Tatiana Fotitch et Ruth Steiner (*op. cit.* n. 33), p. 78.

Exemple 10
Tant me sui de dire teü
 (Vienne, B.N., 2542, fol. 272)

A A

Tant me sui de di- re te- u que bien me sui a- per- ce- eu

B C

que mes tai- res a au- cuns ne- u pour che soit oi mon lay e- u

Paris, B.N., 776, fol. 271

A B

Tant me sui de di- re te- u que je me sui a- per- che- u.

A B

ken mon tai- re ai a nui e- u . pour chai mon lay ra- men- te- u.

2. Le cas du *sirventes* des troubadours va encore confirmer la fonctionnalité de la musique dans la poésie chantée. Chant composé par un serviteur, un homme lige (*sirven*) au profit de son maître, le *sirventes* est irremplaçable pour étudier l'éveil de la voix partisane conçue pour dénoncer, caricaturer, insulter, appuyer un parti. En cela, il présente des ressemblances avec le discours politique moderne³⁷. Au service d'une élite, dans une société féodale ravagée par les guerres, les micro-conflits, les croisades aussi, le *sirventes* sert les passions violentes, le pouvoir et la propagande.

Comme l'exprime le rédacteur de la *Doctrina de comprendre dictats*, un traité de poétique du XIV^e s., les auteurs de *sirventes* empruntaient volontiers la structure métrique (le *compas*) et la mélodie à des chansons connues.

Ainsi, la mélodie d'un *sirventes* de Bertrand de Born adressé vers 1181/83 à Geoffroy, troisième fils du roi d'Angleterre, Henri II Plantagenet : *Rassa tan creis...* (80, 37), sera utilisée pour porter un *enueg* (ennui) d'un autre faiseur de *sirventes* célèbre : le moine de Montaudon. Voici cette mélodie commune aux deux poèmes quoique adaptée à des cadres strophiques différents.

37. Martin AURELL, *La vielle et l'épée. Troubadours et politiques en Provence au XIII^e s.*, Paris, 1989, p. 17.

Exemple 11

*Fort m'enoia, so auzes dire*Ms. R 40 b (Le moine de Montaudon, 305.10)³⁸

Fort m'e- no- ia, so au- zes di- re ,
 par- liers quant es a- vols ser- vi- re ;
 et hom que trop vol au- tr'au- ci- re
 m'e- no- ia, e ca- vals que ti- re ;
 et e- no- ia. m, si Dieus m'a- jut ,
 jo- ves hom, quan trop port es- cut
 que ne- gun colp no. i a a- vut ,
 ca- pel- lan e mon- ge bar- but
 e lau- sen- gier bec es- mo- lut .

Fort m'ennuie, ainsi l'osais-je dire,
 un beau parleur quand il est mauvais serviteur
 et l'homme qui toujours veut autrui occire
 m'ennuie, et un cheval de combat employé au trait
 et m'ennuie encore — que Dieu m'aide ! —
 un homme puissant portant trop l'écu
 quand bien même, il n'a pas reçu un seul coup,
 et chapelains et moines barbus,
 et menteurs à la bouche acerbe.

38. Martin DE RIQUER (*op. cit.* n. 10), II, p. 1028.

La strophe de 9 vers dans l'*enueg* et de 11 dans le *sirventes* dispose dans les deux cas d'un schéma de composition mélodique de type *oda continua* (ABCDEC'EFG...). Les mélodies des deux poèmes sont aussi de même espèce. Elles développent sur chaque vers de petites propositions mélodiques indépendantes. Les tons de récitation sur *ut* et *la* prévalent avec une cadence sur *fa* en fin de strophe. Les divergences n'existent que dans les trois derniers vers et sont relatives à des transferts mélodiques assez hétérogènes à la seconde et à la tierce supérieures pour le *sirventes* de Bertrand de Born.

On observe donc ici combien la mélodie semble déconnectée du contexte vitupérateur propre au *sirventes* et à l'*enueg*. Là encore, ce sont les propos qui, dans leur théâtralité, signifient la colère, mais non la mélodie, elle qui porte assez indifféremment un chant d'amour courtois ou d'invective.

VI. Conclusion

On l'aura compris, il semble difficile pour l'historien, à l'aide des documents à sa disposition — et l'on pourrait multiplier les exemples — de viser l'étude de l'émotion dans le chant aux XII^e-XIII^e s. en tant que telle.

1. L'historien entre *realia* et *figurae*

Néanmoins, il a été possible de circonscrire — pour des chants profanes des XII^e et XIII^e s. qui appartiennent à des traditions formelles et rhétoriques variées (*planctus* latins, *planh* et *sirventes* occitans, *canso* d'amour, chansons de toile et lais en langue d'oïl interpolés dans le *Tristan*...) — des figures du discours poétique et musical qui mettent en scène les émotions simples que sont la douleur devant la mort, la joie, les pleurs amoureux, la colère.

Entre *realia* et *figurae*, la médiatisation culturelle par le biais des techniques poétiques et musicales apparaît si prégnante dans ces chants qu'elle conduit — sans nier le sensible médiéval, sans nier la chair des émotions qu'on doit bien postuler — à la difficulté d'y remonter de façon factuelle. La position de l'historien, en réalité, est traversée par un tissu de contradictions et d'ambiguïtés, ballotée entre métaphorisations chantées des émotions médiévales et discours rationnel moderne à leur sujet. Certes, ces métaphores vocales rentrent dans le cadre d'expériences émotionnelles de nature universelle mais à un niveau difficile à déterminer avec précision, un niveau ne permettant pas d'en dégager — hormis par le texte — le « ressenti », ni la nature profonde à l'époque.

Si l'on écarte le poème, sur ce plan fondamental, tout au plus avons-nous constaté que trois critères musicaux peuvent être compris comme des éléments signifiants expressifs³⁹ :

- une centonisation déstructurant l'unité modale dans certaines pièces grégoriennes assez tardives ;
- des intervalles et des ambitus larges, des conduites mélodiques directes s'étirant sur toute l'étendue de l'échelle dans les *cansos* de troubadours ;
- une ornementation luxuriante, apanage des *planctus* latins.

Ces traits musicaux peuvent être considérés comme des manifestations objectives d'un certain lyrisme émotionnel venant perturber la fonctionnalité habituelle de la mélodie médiévale.

De même, les chants de femmes examinés (*canso* de la comtesse de Die, chanson de toile et lai) montrent dans leurs textes une posture face à l'amour (malgré les cris, la plainte...) assez peu différente de celle des hommes : les figures poétiques ne sortent guère du code courtois et les traits musicaux d'une certaine simplicité n'affirment pas vraiment une émotion spécifiquement féminine.

39. Jean DURING, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, 1994, p. 86-92.

D'une façon générale, ces chants appartiennent à l'esthétique circulaire et répétitive de la monodie modale et, s'ils possèdent des propriétés émotionnelles musicales identifiables, il s'agit alors plutôt d'un sens arbitraire et symbolique.

D'un autre côté, le pouvoir d'évocation de la voix apparaît comme une piste admissible à la recherche de l'émotion. La vision métaphorique de la *canso* signalée par Dante, par son jeu de miroirs et d'images rhétoriques organisés dans le poème puis vocalisés, fait accéder l'interprète à la *passio*, une représentation artistique du corps sensible et des émotions de l'amant. En définitive, c'est cette habileté rhétorique à construire une image vocalisée de l'émotion qui prévaut.

2. *Parodies, re-crétions et paradoxes herméneutiques en musique ancienne*

Tout travail d'interprétation devra, par conséquent, être présenté avec précaution sous l'angle émotionnel. Plus qu'une copie exacte, une restitution parodique! du chant au Moyen Âge, ce que font entendre les ensembles de musique médiévale (tels que le *Studio der Frühen Musik*, *Hesperion XX*, *Sequentia*, Venance Fortunat,...) depuis trente ans consiste en de véritables re-crétions des antiques cantilènes. Ces re-crétions — qu'on le veuille ou non — obéissent à l'esprit mais non à la lettre de ces chants, l'interprète s'efforçant de manière paradoxale (mais nécessaire), d'une part, de rendre compte de ce que nous savons pour l'heure de ces chants et, de l'autre, de les nourrir avec sa sensibilité. Le chanteur moderne, en définitive, comme le troubadour médiéval, est, lui aussi, dans une situation de représentation théâtrale où il lui faut mimer des sentiments, une émotion évanouie au moyen de la sienne propre et de son système de références symboliques.

Finalement, il est bon de rappeler que l'interprétation vocale en musique ancienne pose deux questions complémentaires — comment chantait-on au Moyen Âge ces chansons?, comment les chanter de nos jours? — qui s'enracinent dans des perspectives différentes. Si la première est affaire d'historien, la seconde est tâche de musicien, de musicienne, peut-être aussi de poète et de poétesse. À dire vrai, si le chant aujourd'hui est une amorce de réponse à la question de l'émotion vocale dans le chant profane aux XII^e-XIII^e s., constatons qu'il faut — mais le moyen de faire autrement...? — s'appuyer sur un outil connu : notre représentation moderne des sentiments, notre sensibilité pour tenter d'en éprouver la réalité. Les quatre émotions que nous avons étudiées restent donc des champs d'exercice où les pratiques de l'historien et du musicien tournés vers l'homme médiéval, se retournent sur elles mêmes découvrant les limites de leurs propres figures. On souhaite vivement que la diversité des variations modernes de la chanson profane du Moyen Âge puisse continuer à s'alimenter à la source de notre vécu, fût-il paradoxal.

Gérard LE VOT

Université Lumière Lyon 2

Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts

Département de Musique et Musicologie

18, quai Claude-Bernard

F-69365 LYON Cedex 07