

Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIIIe siècle

Monsieur Michel Zink

Citer ce document / Cite this document :

Zink Michel. Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIIIe siècle. In: Cahiers de civilisation médiévale, 25e année (n°99-100), Juillet-décembre 1982. pp. 225-232;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1982.2201>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1982_num_25_99_2201

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Michel ZINK

Musique et subjectivité

Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIII^e siècle

Léo Ferré a intitulé une de ses chansons *La poésie fout l'camp Villon* et lui a donné le refrain suivant :

La poésie fout l'camp Villon !
Y'a qu'du néant sous du néon
Mais tes chansons même en argot
Ont quelques siècles sur le dos

avant d'inviter dans les deux derniers vers le poète médiéval à aller *boire à Montfaucon/ A la santé de la chanson*¹.

Ces vers ont ceci de piquant que Villon, on le sait, n'a de sa vie composé une seule chanson et que sa poésie est une poésie récitée, celle qui « fout le camp », selon Léo Ferré. Aura-t-on la cuistrerie de regretter que celui-ci n'ait pas évoqué plutôt les troubadours et les trouvères et, le rythme et la rime lui interdisant quelque chose comme *La poésie fout l'camp, Bernard de Ventadour*, n'ait pas invoqué, par exemple, le célèbre trouvère de Béthune en écrivant : *La poésie fout l'camp, Conon ?* Mais le nom de Conon de Béthune, outre qu'il manque de grâce en français moderne, ne dirait évidemment rien au public de Léo Ferré, tandis que celui de Villon lui dit quelque chose. Et que lui dit-il ? Il évoque, bien entendu, le stéréotype du poète mauvais garçon, bambocheur, soiffard, joueur, coureur, toujours entre deux vins, entre deux filles, entre deux flies, ce stéréotype de l'anarchisme poétique, de l'artiste bohème, comme on dira plus tard, qui a tout, en effet, pour séduire Léo Ferré. Villon est quelqu'un avec qui aller boire. Et pourquoi le nom de Villon évoque-t-il ce stéréotype ? Parce que c'est l'image qu'il cherche à donner de lui-même à travers son œuvre — et il y a réussi au-delà de toute espérance auprès de générations de lecteurs et d'érudits, à commencer par Rabelais — comme c'est l'image qu'avait cherché à donner deux cents ans avant lui Rutebeuf, et tant d'autres. Or, c'est en renonçant à la chanson que ces poètes ont inventé ce nouveau type de poésie : une poésie qui prétend dire la vie du poète, et particulièrement cette vie-là. C'est en renonçant à la chanson qu'ils ont inventé la poésie de la fausse confiance. Avant même de formaliser en un système poétique, comme l'a fait Paul Zumthor dans un article justement célèbre², les oppositions entre une chanson de Thibaud de Champagne et un dit de Rutebeuf, le poème de Rutebeuf se distingue au premier regard de celui de son prédécesseur essentiellement en ce

1. *Léo Ferré* par Ch. ESTIENNE, Paris, 1962, p. 134-136. La chanson est de 1958.

2. P. ZUMTHOR, « Roman » et « gothique » : deux aspects de la poésie médiévale, « Studi in onore di I. Siciliano » (Florence, 1966), II, p. 1223-1234. Art. repris sous une forme remaniée, dans *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, p. 181-196 (*Le « je » de la chanson et le moi du poète*).

qu'il a l'apparence d'une confidence anecdotique, biographique, personnelle. L'autre trait essentiel est, bien entendu, la disparition de la musique. Une poésie chantée, qui est une poésie de la formalisation rhétorique et de la généralisation éthique — la fameuse poésie formelle qui définit le grand chant courtois — s'oppose donc à une poésie récitée, qui est une poésie de l'anecdote du moi. Quelle nécessité associe ces deux couples antithétiques ? Pourquoi une poétique réunit-elle le chant et l'abstraction généralisatrice, une autre, qui s'oppose à la première, la récitation ou la lecture et la confidence anecdotique ?

Il faut observer tout d'abord que le système que l'on décrit ici dans la diachronie, apparaît également dans la synchronie, si l'on compare le mode de conservation de la poésie des troubadours et de la poésie des trouvères.

D'une part, en effet, les chansonniers des trouvères sont plus souvent notés que ceux des troubadours. Dans les premiers, même lorsque la mélodie n'a pas été transcrite, les portées sont généralement tracées ou au moins leur emplacement est prévu. Il ne l'est même pas dans certains chansonniers de troubadours, qui sont pourtant extrêmement soignés, voire somptueux. Il ne s'agit certes pas d'une loi, mais d'une tendance, assez forte cependant pour que nous connaissions infiniment plus de mélodies de trouvères que de troubadours et pour que certaines de ces dernières nous soient parvenues par des manuscrits d'oïl. Est-ce à dire qu'une plus grande circulation des chansons dans le Midi rendait leur mélodie plus familière ou qu'inversement, dans l'Italie du XIII^e s. où ont été copiés plusieurs chansonniers de troubadours, cette littérature était devenue lettre morte, ou plutôt ces chansons étaient devenues de la littérature ? Faut-il remarquer qu'au XIII^e s., époque à partir de laquelle ont été copiés les manuscrits, le Nord s'intéressait particulièrement aux questions musicales, comme en témoignent les progrès que les derniers trouvères et leurs successeurs allaient faire accomplir à la polyphonie ? Il n'existe pas de réponse sûre à ces questions. Mais le fait demeure : les manuscrits de langue d'oïl ont plus volontiers conservé ce qui, plus que tout le reste, permet au public de s'appropriier le poème. Car la mélodie invite l'utilisateur du manuscrit à abandonner son rôle passif de simple *récepteur* du poème pour le rôle actif de l'interprète. Or ce dernier, en chantant, ne peut que prendre à son compte les mots du poème et s'identifier à la subjectivité qui s'y exprime.

Mais, d'autre part, les chansonniers d'oc, qui ne sont pas ou rarement notés, font, on le sait, précéder les poèmes d'une biographie du troubadour, sa *vida*, et de commentaires de son œuvre, les *razos*, pratique inconnue de leurs congénères d'oïl. *Vidas* et *razos* rapportent le poème à la subjectivité de son auteur autant que la notation mélodique le livre à celle du public.

Ce n'est donc pas un hasard si ces deux phénomènes, en apparence tout à fait hétéroclites et de nature entièrement différente, s'excluent systématiquement, ou peu s'en faut, l'un l'autre. C'est qu'ils révèlent les deux pôles opposés de la réception poétique, celui de la distance et celui de l'assimilation. Le *je* du poème lyrique représente conventionnellement l'auteur du poème. Mais pour que celui-ci fasse une impression sur son lecteur ou son auditeur, il faut bien que celui-ci se l'approprie, c'est-à-dire qu'il prenne à son compte la charge affective que le poète y a mise, qu'il se retrouve dans le poème, que le *je* du poème soit aussi lui. Mais pas seulement lui. Quelle que soit son adhésion au poème, *je* reste un autre, mais un autre qui est « son semblable, son frère », et le plaisir poétique est dans l'illusion d'une rencontre fortuite, d'une *coïncidence*, entre l'émotion de ce *je* et la sienne. Illusion, en effet, puisque c'est le poème qui crée l'émotion et que la rencontre n'a donc en réalité rien de fortuit. Tout l'effet du poème est dans ce jeu de la distance et de la familiarité : ce *je* n'est pas moi et pourrait être moi³.

3. On nous pardonnera d'avoir repris ici quelques lignes d'un article publié dans les « Mélanges Ch. Foulon » (Rennes, 1989), p. 421-427.

Un jeu dont les *vidas* et les *razos* d'une part, la notation musicale de l'autre, sont des pièces opposées. Car *vidas* et *razos* augmentent l'écart entre le lecteur et la subjectivité qui s'exprime dans le poème, puisqu'elles prêtent à celui-ci un enracinement biographique, tandis que la musique, ou plus précisément le fait que le poème s'offre à l'interprétation musicale, réduit cet écart.

Il convient d'observer qu'il existe, dans la poésie de cette époque, divers modes d'assimilation de la subjectivité. D'une façon générale, comme on l'a dit, les chansonniers des trouvères, en veillant généralement à la conservation des mélodies, apparaissent soucieux de livrer au public ce qui lui permet de s'appropriier le poème. De même, les formes lyriques non courtoises veillent à favoriser cette appropriation en affectant de s'insérer dans une tradition, qui varie de l'une à l'autre et qui peut être de nature diverse, mais où, dans tous les cas, le public se retrouve. Le rondeau joue ainsi de réminiscences qu'il a lui-même suscitées ; la chanson de toile prétend faire appel à une sorte de mémoire d'un état ancien de la littérature ; les chansons de rencontre amoureuse tirent leurs effets de la permanence répétitive des fantasmes et de leur insertion dans un jeu social présenté comme immuable. Dans tous les cas, le poème produit son effet en donnant l'impression qu'il éveille un souvenir, personnel ou collectif. Il en va de même dans la chanson courtoise, mais le souvenir y est purement formel. La reconnaissance qui permet au public de s'appropriier le poème est intellectualisée ; elle est reconnaissance de la conformité avec les règles du langage poétique, comme on l'a bien souvent remarqué. Le jeu de société qu'est la poésie de cette époque y est plus qu'ailleurs un jeu de mots. Plus qu'ailleurs, goûter la poésie, c'est être attentif au travail du poète. La chanson attire l'attention sur sa propre élaboration, explicitement parfois dans les strophes initiale et finale, implicitement toujours en tirant ses effets de la soumission du discours à une norme traditionnelle et de ses variations par rapport à elle. Ce faisant, elle met en relief la personne du poète, à laquelle le *je*, pourtant omniprésent, du poème ne saurait en lui-même prétendre renvoyer réellement à cause de la généralisation et de l'extériorisation du propos, imposant ainsi l'image du poète au travail avant celle du poète amoureux, et marquant par cette image même les limites de l'assimilation.

Amoureux, cependant, le poète se doit de l'être. On sait que le grand chant courtois se veut « sincère ». Et cette revendication de la sincérité est la plus insistante chez les troubadours et les trouvères les plus éloignés de la confidence personnelle ou de l'anecdote, Bernard de Ventadour, Gace Brulé ou Thibaud de Champagne. Parmi les lieux communs en honneur dans la chanson courtoise, celui qui consiste à affirmer que seul l'amant sincère peut être bon poète est l'un des plus fréquents. Son expression la plus célèbre se trouve chez Bernard de Ventadour, mais il apparaît encore plus souvent dans le Nord. L'affirmation par le poète de la sincérité de son amour ne dément pas le caractère formel du jeu poétique. Mais elle semble mettre l'accent plus que l'analyse qui précède ne le laisse attendre sur l'expérience personnelle et supposée réelle du poète comme amoureux. De plus, elle se manifeste souvent sous une forme bien particulière, celle du refus de la strophe printanière, qui, après avoir été longtemps un incipit presque obligé, passe de mode, comme en témoigne la célèbre *vida* du troubadour Peire de Valeria :

Joglars fo del temps et en la saison que fo Marcabrus, et fez vers tals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de fuillas et de flors e de cans et de auzels. Sei cantar non aguen gran valor ni el⁴.

Comme beaucoup de *vidas*, celle-ci a pour visée d'amuser la galerie : d'où le laconisme et la sévérité comique du jugement final porté sur l'homme et ses chansons. D'où également la plaisanterie qui consiste à compléter la formulation normale « il était de l'époque de Marcabru »,

4. *Biographies des troubadours*, éd. J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ, Paris, 1964, p. 14.

pour en faire : « il était de l'époque et de la saison de Marcabru », le propre des poètes de cette époque étant de se livrer à des développements jugés ridicules sur la nouvelle *saison*. En dehors de ces facéties, le texte n'est guère explicite sur les raisons de la désaffection dont sont victimes les strophes printanières.

Mais de nombreux trouvères le sont davantage. Si, par une sorte d'effet de prétérition, ils se livrent volontiers à un rappel ou à une revue des motifs printaniers, c'est souvent pour proclamer que leur amour, profond et durable, ne doit rien aux émotions fugitives du printemps et pour flétrir parfois les « chanteurs de mai », dont la sensualité épidermique est le fruit éphémère d'une saison et dont les plaintes amoureuses sont superficielles, voire feintes⁵. Tel est aussi le sens implicite de la « strophe hivernale » qui prend parfois le contrepied du motif traditionnel.

Refuser de soumettre le chant amoureux à l'influence des saisons et de lier ainsi les plaisirs et les jours ne peut qu'accentuer la tendance à l'abstraction et à la généralisation qui caractérise le grand chant courtois. En considérant que l'amour réellement éprouvé est seul digne d'inspirer leur chant, en soulignant l'indépendance de leurs sentiments vis-à-vis des motifs printaniers et hivernaux, bien davantage, en proclamant que ce n'est pas le printemps qui invite à l'amour, mais l'amour qui transforme tout, même l'hiver, en printemps, les trouvères tirent une fois de plus les conséquences de la confusion entre *j'aime* et *je chante* en conformant l'idéal de l'expression poétique à l'idéal de l'amour et en calquant la forme et les exigences de l'une sur celles de l'autre.

L'abstraction généralisatrice de la chanson courtoise se veut donc le signe de la sincérité du poète, puisque celle-ci, pour être crédible, doit faire la preuve que l'amour est insensible aux aléas et aux accidents du monde extérieur. En fait d'accidents, il ne reste au poème que ceux de la rhétorique, et c'est donc paradoxalement le souci de la sincérité amoureuse, c'est-à-dire de la conformité de l'amour et du chant, qui a pour résultat de mettre en avant le personnage du poète, non comme amoureux, mais comme auteur, ainsi qu'on l'a montré plus haut par d'autres voies. Quant au caractère formel de la poésie courtoise, il ne vient pas, comme on le dit souvent, de la réduction du *je* au fonctionnement rhétorique, mais au contraire de son identification sans réserve au sujet aimant.

Mais cette exigence de sincérité s'accompagne souvent d'une sorte de repli du poème sur lui-même, le poète prétendant être son propre et son seul public. Ainsi, renoncer aux motifs printaniers peut être également pour lui une façon de témoigner son mépris pour une poésie trop facile et pour le public grossier qui en est friand. Écoutons Thibaud de Champagne :

Feuille ne flor ne vaut riens en chantant
 Que por default, sanz plus, de rimoier
 Et pour fere solaz vilaine gent
 Que mauvés moz font souvent aboier.
 Je ne chant pas por aus esbanoier,
 Mes pour mon cuer fere un pou plus joiant⁶.

On note qu'aux *vilains*, amateurs de poésie printanière, le poète oppose, non pas un public au goût plus raffiné, mais son propre cœur. Il ne chante que pour lui-même, pour se donner un peu de cette *joie* qui est la vertu de l'amoureux. La recherche de la perfection poétique a pour objet, non la communication avec un cercle même restreint d'amateurs, mais la satisfaction du moi.

5. Voir sur ce point R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960, p. 185-193.

6. *Les chansons de Thibaud de Champagne*, éd. A. WALLENSKÖLD, Paris, 1925, chanson IV, v. 1-6, p. 9.

On pouvait, à la fin du siècle précédent, observer une attitude un peu analogue chez certains troubadours défenseurs du *trobar clus*. Non seulement celui-ci apparaissait comme le révélateur des qualités propres du poète, mais encore, en même temps que la complexité de la chanson attirait l'attention sur l'habileté de l'auteur, elle invitait ses interprètes à manifester un respect scrupuleux du texte et en garantissait ainsi la transmission exacte. C'est ce que semblent dire Pierre d'Auvergne dans son *sirventès* et, a contrario, Guiraut de Bornelh, adversaire du *trobar clus*, qui, dans la *tenson* qui l'oppose à Raimbaud d'Orange, se montre indifférent aux déformations que les mauvais interprètes peuvent faire subir à ses chansons. Enfin, le souci élitiste qui sous-tend la théorie du *trobar clus* et qui l'oppose à la position d'un Guiraut de Bornelh, heureux que son poème puisse être facilement compris et facilement chanté par tout le monde, même par les gens simples à la fontaine, aboutit, lorsqu'il est poussé à l'extrême, à une sorte de repli sur soi qui n'est pas sans évoquer l'attitude de Thibaud de Champagne dans la strophe citée plus haut⁷. Les trouvères, pour leur part, n'ont pas cultivé le *trobar clus* ni, d'une façon générale, recherché l'obscurité. Ils n'ont pas la ressource de l'hermétisme pour manifester la haute visée de leur moi amoureux et l'orgueil solitaire de leur moi poétique. S'ils renoncent aux images printanières qu'ils jugent vulgaires, il ne leur reste, et ils s'en font gloire, que les raffinements rhétoriques, métriques, mélodiques, pour exalter d'une façon comme désincarnée ce moi amoureux et poétique qui, chez eux aussi, cherche à imposer sa présence derrière le *je* abstrait du texte.

Ainsi se crée une tension à l'intérieur du lyrisme courtois. La circularité du chant, qui ne désigne rien d'autre que lui-même, le refus de presque tout lien avec une subjectivité particulière ou avec une anecdote, la poétique formelle de la variation limitée à l'intérieur d'un cadre immuable qui fait appel à la mémoire littéraire du public, dont dépend la saveur de la chanson, la présence de la mélodie, par laquelle elle s'abandonne à son interprète, tout cela, comme on l'a dit, permet au public de faire totalement sien le poème et de placer sa propre subjectivité derrière un *je* qui désigne si peu la personne du poète. Mais en même temps, ce poète s'interdit les facilités de l'imagerie qui éveilleraient les échos les plus forts dans le public le plus large et se pose en unique bénéficiaire de son poème ; il attire l'attention sur son travail et sur son talent comme preuve de son amour, il proclame sa sincérité. Bref, il paraît suggérer qu'il y a place quelque part hors du poème, dont les règles, qu'il respecte scrupuleusement, l'excluent, pour une biographie du poète, autrement dit pour une autre fiction, qui, à la différence de celle du poème, serait biographique.

Or, dans le courant du XIII^e s., cette suggestion semble avoir été entendue. Les *vidas* et les *razos* des troubadours, en élargissant, si elles ne la brisent pas, la circularité du chant jusqu'à englober la figure du chanteur qu'elles en dégagent, écrivent un roman du poète à côté, autour et à partir du poème, ou plus exactement un roman du *moi* que l'on suppose caché derrière le *je* du poème. L'anecdote du roman et la généralité du poème s'articulent l'une sur l'autre sans se pénétrer. S'il n'y a pas de *vida* des trouvères, on sait qu'à la fin du XIII^e s. le *Roman du châtelain de Coucy et de la dame du Fayel* prétend conter la vie d'un trouvère du XII^e s. et cite ses chansons insérées au fil du récit, qui exploite, comme l'avait fait un peu plus tôt la *vida* de Guilhem de Cabestanh, le thème du cœur mangé. D'une façon générale, la mode qui consiste à farcir un roman de pièces lyriques, et dont le succès va croissant de Jean Renart à la fin du moyen âge, cette mode suppose une relation analogue entre les circonstances particulières du roman et la généralisation affective du lyrisme. Les chansonniers d'oc eux-mêmes ne peuvent-ils être lus, dans cette perspective, comme un roman des troubadours où seraient insérées leurs chansons ?

7. Ces remarques s'inspirent directement des excellentes analyses d'U. MÖRK dans « *Trobar clus, trobar leu* ». *Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, 1968, p. 106-108.

Mais la présentation anecdotique du *moi* derrière l'abstraction du *je* lyrique ne prend tout son sens que si elle est le fait du poète lui-même. Or, c'est précisément ce qui se produit dans la littérature française du XIII^e s., et qui va bouleverser la notion de poésie lyrique. Cette évolution a pour point de départ, comme il est bien connu, la poésie didactique, édifiante ou satirique, dans laquelle le point de vue subjectif de l'auteur est de plus en plus affirmé. Déjà dans les *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont, la rhétorique traditionnelle dont use le poète pour s'adresser à la mort en invocations répétées et pathétiques, ne prétend se développer qu'à travers le sentiment intime de la mort. Le poème s'ouvre sur une évocation de la conversion du poète, que la pensée de la mort a conduit, comme il le dit, dans l'« étuve » du couvent pour y « suer » les péchés qu'il a jadis commis dans le monde. Il se termine abruptement sur l'éloge de la purée de pois, menu frugal du poète cistercien qui a renoncé à la glotonnerie et à la luxure. Dans l'intervalle, Hélinand prie la mort d'aller « à Proneroi et à Péronne » saluer ses amis Bernard, Renaud, pour qu'ils rentrent en eux-mêmes comme lui-même l'a fait et suivent la même voie que lui⁸.

Les autres « Vers de la Mort », et plus encore les *Congés* des deux poètes lépreux d'Arras⁹, qui avouent leur dette à l'égard d'Hélinand en utilisant la strophe qu'il avait inaugurée, ont retenu de son poème les huit ou dix vers subjectifs plus que les cinq cent quatre-vingt-dix vers didactiques, estimant apparemment que la proximité supposée de la mort se prête particulièrement à la mise en scène de la subjectivité et frayant ainsi la voie aux testaments littéraires de la fin du moyen âge. Aux vers de la mort, Jean Bodel et Baude Fastoul substituent les vers de leur mort, au regard de laquelle ils prétendent se raconter, s'épancher, exposer leur vie. Plus de considérations générales sur la toute-puissance de la mort et la nécessité de la pénitence. Plus d'adresse à la mort pour l'inviter à aller saluer les amis du poète de manière à leur rappeler ces vérités. Le poète lépreux lutte pour voir dans l'horreur de son mal et la proximité de sa mort la bénédiction d'une pénitence que Dieu lui a particulièrement réservée. Il prend congé lui-même de tous ses amis l'un après l'autre, pour se plaindre à chacun de son mal et renouveler à propos de chacun le déchirement de l'adieu et la honte de deviner qu'il est devenu pour lui un objet de répulsion. Le réseau social dense de la communauté bourgeoise et littéraire d'Arras et de son Puy est évoqué pour faire ressortir par contraste la solitude du poète qui en est exclu et qui, voué à la mort, est de son vivant séparé à jamais du monde des vivants. Autrement dit, les circonstances particulières de la vie sociale servent à dramatiser l'expression de l'expérience subjective.

Guillaume le clerc de Normandie fait précéder son *Besant de Dieu*, poème édifiant en lui-même bien traditionnel, d'un long prologue à caractère personnel¹⁰ : couché dans son lit un samedi soir, raconte-t-il, il songeait aux ouvrages profanes et frivoles dont il était l'auteur et il doutait de son salut. Mais le moyen de se retirer du monde et de se consacrer à Dieu, alors qu'il avait une famille à nourrir, et que le seul métier qu'il connût et au moyen duquel il pût gagner sa vie était précisément celui d'écrivain ? La solution était, bien entendu, d'écrire un poème pieux, dont le point de départ, la parabole des talents, lui rappelait qu'il devait mettre au service de Dieu le talent de poète qu'il avait reçu de Lui. Certes, la situation de Guillaume est moins dramatique que celle des poètes lépreux. Mais la même tendance se fait jour dans tous ces poèmes, celle qui consiste à subordonner les réflexions religieuses ou morales à l'exposé des circonstances accidentelles et particulières de la vie du poète.

8. Les « Vers de la Mort » par Hélinand, moine de Froidmont, éd. Fr. WULFF et E. WALBERG, Paris, 1905, v. 1-3, 598-600, 61-63, 73-81, 85-90.

9. Les *Congés d'Arras*, éd. P. RUELLE, Paris/Bruxelles, 1965.

10. Le « *Besant de Dieu* » de Guillaume le clerc de Normandie, éd. P. RUELLE, Bruxelles, 1973, v. 79-158, p. 75-77.

Cette exhibition du moi, qui se fait de plus en plus insistante, et qui trouve, bien entendu, sa forme la plus caractéristique dans l'œuvre de Rutebeuf, entraîne une redistribution des formes littéraires et bientôt une mutation de la notion de poésie. Elle substitue, en effet, d'autres règles à celles du lyrisme courtois et en même temps, dès qu'elle ne se cantonne plus dans le domaine de l'édification ou de la polémique, elle ne peut éviter les thèmes amoureux qui sont les siens. C'est ainsi que l'œuvre d'Adam de la Halle marque l'éclatement de la synthèse lyrique que constituait la poésie des trouvères et qui ne subsiste plus que dans les quelques chansons courtoises qu'il a composées. Ailleurs, la mélodie, à laquelle la polyphonie donne une complexité et une technicité nouvelles, se suffit presque à elle-même et relègue au rang d'utilités les textes mineurs — souvent des rondeaux — qui lui servent de support. Ainsi s'annonce le divorce entre la poésie et la musique qui marquera le siècle suivant. Car en même temps, Adam renonce complètement à la musique pour se mettre lui-même en scène, métaphoriquement dans les *Congés*, littéralement dans le *Jeu de la Feuillée*, dont le thème général est le même. Cette poésie récitée prend le contrepied du grand chant courtois en substituant à la généralisation l'anecdote et à l'idéalisation la satire. Le récit des circonstances et des événements, le grossissement caricatural du trait, définissent un moi particulier qui prétend se livrer dans une poésie, non plus lyrique, mais personnelle, relevant, non plus du *chant*, mais du *dit*.

En ce sens, l'exhibition du moi est donc en relation avec la disparition de la mélodie dans le système de la communication littéraire. La mélodie permettait au public de faire sienne la chanson. Elle disparue, le poète cherche, non pas à rétablir par d'autres voies ce processus d'appropriation, mais au contraire à le rendre impossible en imposant sa présence. Il parle de lui, se nomme, se présente, s'impose face aux autres et face au monde, prétend raconter sa vie, comme le fait Rutebeuf, bien qu'il soit évidemment vain de chercher la part de vérité que peuvent renfermer ces fausses confidences. Cette poésie des « choses de la vie » n'a, en effet, nullement pour préalable une exigence de sincérité, contrairement à la poésie courtoise, beaucoup plus abstraite pourtant et aux règles formelles beaucoup plus rigides ; elle ne vise qu'à la dramatisation concrète du moi. C'est pourquoi ces poèmes sont volontiers consacrés au récit d'un rêve allégorique, qui répond exactement à cette définition et qui s'avoue en même temps, implicitement mais clairement, comme fictif.

C'est autour de ce roman du moi qu'est le dit¹¹ que s'opère la nouvelle répartition des genres qui détermine les formes poétiques de la fin du moyen âge. Le dit renonce à la mélodie et à la construction strophique obligée de la chanson courtoise ; il s'étend indéfiniment à son caprice, de même qu'il tire sa matière des caprices supposés d'une subjectivité ; il prétend inscrire sa durée dans le temps de la vie en se référant volontiers à une date précise ou à un jour de la semaine, en mentionnant parfois l'âge du poète au moment où il l'a écrit. A cet épanchement pseudo-narratif des circonstances affectives s'oppose la pure et par définition brève impression affective, qui se contente de plus en plus des quelques vers repliés sur eux-mêmes d'un poème à forme fixe, rondeau ou virelai. C'est de cette opposition que joue Guillaume de Machaut dans le *Voir Dil*, et après lui de nombreux poètes : la fiction amoureuse, subjective et particulière, est développée dans le dit, à l'intérieur duquel sont insérés des poèmes à forme fixe, chargés d'exprimer l'émoi lyrique, mais qui bientôt ne sont plus toujours chantés.

Plusieurs témoignages de cette époque confirment cette nouvelle répartition et cette nouvelle définition de la poésie, ainsi que les conséquences, sur ce point, de la dissociation de la poésie

11. Toutes les considérations sur la poétique du dit sont désormais redevables aux travaux de Jacqueline Cerquiglini, et en particulier, en attendant la publication de sa thèse sur le *Voir dit* de Machaut, à son art. *Le clerc et l'écriture : le « Voir dit » de Machaut et la définition du dit*, dans *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, éd. H. U. GUMBRECHT (Heidelberg, 1980), p. 151-168.

et de la musique. Le plus célèbre est constitué par la théorie d'Eustache Deschamps touchant l'opposition entre la *musique naturelle*, c'est-à-dire le langage et la récitation poétiques, et la *musique artificielle*, c'est-à-dire la musique proprement dite, théorie qui écarte a priori de la définition de la poésie la notion même de lyrisme¹². La même évolution est perceptible, de façon beaucoup plus confuse, mais révélatrice pour cette raison même, dans les *Leys d'Amors* de Guilhem Molinier. Celui-ci tente de codifier une conception de la poésie, celle des troubadours, qui est en train de disparaître et qui, sans qu'il s'en rende bien compte, n'est déjà plus la sienne. Certaines de ses remarques et de ses classifications montrent, en effet, que, dans son esprit, une catégorie définie comme la poésie et caractérisée par l'emploi du vers et l'expression de la subjectivité s'oppose à la prose. Il ne paraît pas sentir réellement comme une notion particulière et une catégorie précise de l'expression littéraire ce que nous appelons communément la poésie lyrique des troubadours, des chansons soumises à une codification formelle stricte, alors même que son objet est d'énoncer les règles de cette codification¹³. On peut observer enfin que, dans certaines versions françaises du *Roman d'Apollonius de Tyr* apparues à la fin du moyen âge, l'ensemble formé par les deux catégories du chant et de la récitation est opposé à la musique instrumentale accompagnée de vocalises inarticulées¹⁴.

Le divorce de la poésie et de la musique est peut-être regrettable, mais il n'est donc ni un accident ni un hasard. Il est la conséquence de la découverte par la poésie de ses pouvoirs propres, mais aussi de sa vérité propre. Car, avec ce que l'on peut appeler pour faire bref la poétique du dit, elle se découvre une vérité nouvelle, indépendante à la fois de la vérité métaphysique ou religieuse et de la vérité référentielle, historique, positive, que revendiquent seule les premiers romans, dans une certaine mesure les chansons de geste, la poésie courtoise elle-même avec son exigence de sincérité, en un mot les formes littéraires essentielles du XIII^e s. Elle découvre cette vérité nouvelle à travers son attention à l'individu. Elle découvre une vérité de l'individu qui ne saurait s'exprimer directement, mais qui a besoin de l'expression littéraire, parce qu'elle ne peut se faire jour qu'à travers le psychodrame symptomatique du sujet, dans le dit, dans le roman intériorisé qu'est le roman allégorique. Ainsi disparaît dans l'exaltation du subjectif la vieille opposition entre la vérité et les artifices de l'art qu'opèrent, non seulement la littérature édifiante et un peu plus tard la littérature historique, par exemple pour préférer la prose au vers, mais même, comme on l'a vu, la poésie des trouvères. La vérité du sujet se révèle à travers la fiction du rêve allégorique ou de la confidence mensongère et significative du poète. Ceux de la lignée qui va de Rutebeuf à Pierre Chastellain et à Villon n'ont pas besoin d'avoir été ce personnage vicieux et malchanceux, mal loti, mal aimé, mal marié, que campent leurs poèmes, pour qu'il y ait une vérité dans leurs *Soliloques du pauvre* (et le titre du recueil de Jehan Rictus, joint à la consonance médiévale de son nom de plume et de cabaret, montre qu'il était sensible à cette continuité d'inspiration). L'absolu de la subjectivité — s'il est permis d'employer ce langage hégélien et de voir avec lui dans le moyen âge la première époque de l'âge romantique au sens où il l'entend — témoigne de sa liberté absolue en révélant sa vérité indépendamment de toute soumission à la vérité référentielle et de toute prétention à la vérité métaphysique. Cette démarche-là est bien, en un sens, une invention du moyen âge.

12. D. Poirion écrit à ce sujet : « Peut-être pouvons-nous donner ainsi un sens plus profond à cette théorie de la musique naturelle qu'[Eustache Deschamps] semble avoir proposée dans son *Art de dictier* pour justifier l'abandon de la musique artificielle. L'accent est mis sur la *voix*, chargée d'exprimer la vérité humaine. Mais avec la voix, c'est le corps lui-même qui est en jeu. » (*Le poète et le prince*, Paris, 1965, p. 232.).

13. Voir G. GONFROY, *La rédaction catalane en prose des « Leys d'Amors ». Édition et étude critique des trois premières parties*, Poitiers, 1981 (thèse dactyl.), I, p. 6, 7, 74-75 ; II, p. 60-61, 237-240. L'hypothèse proposée ici aiderait peut-être à résoudre certaines des difficultés relevées par G. Gonfroy dans ces pages.

14. M. ZINK, *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, Paris, 1982, p. 56-57.