

## Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles

Paul Zumthor

---

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

Zumthor Paul. Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles. In: Cahiers de civilisation médiévale, 2e année (n°8), Octobre-décembre 1959. pp. 409-427;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1959.1105>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1959\\_num\\_2\\_8\\_1105](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1959_num_2_8_1105)

---

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Paul ZUMTHOR

---

## Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles

Le caractère fondamental de l'art littéraire médiéval est sans doute sa technicité. Toute littérature, certes, implique une technique, des techniques, plus ou moins élaborées. Mais technique à son tour implique concurrence de deux facteurs : une tradition, d'essence collective, et, au niveau de l'individu, de l'*artifex*, une utilisation. La marge de variation — de liberté — que l'on constate en comparant ces facteurs au sein de l'œuvre réalisée diffère selon les hommes, mais aussi selon les époques. L'idée assez sommaire que se firent, du « verbiage » et du « formalisme » de nos anciens poètes, bien des médiévistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> (1) s'explique par l'opinion commune régnant dans le monde encore romantique où ces savants avaient été formés : la notion d'originalité de l'artiste y faisait figure de mythe, estompant les autres aspects de l'acte créateur. L'artiste romantique éprouvait le sentiment de faire son œuvre contre la tradition, ou hors de celle-ci, la variation individuelle apparaissait comme une différence absolue : d'où cet autre mythe, celui de la « révolution littéraire ». D'où aussi, dans les instants conscients de l'acte créateur, la prédominance des préoccupations affectives et intellectuelles. Nous mesurons aujourd'hui la grande part d'illusion que comporta cette « prise de conscience ».

La situation, au moyen âge, est inverse. Le souci principal, comme le soulignait récemment E. Vinaver (2), est formel. « Il importe », lit-on de même dans *La renaissance du XII<sup>e</sup> siècle*, « de ne jamais séparer, dans un esprit médiéval, le souci littéraire ou artistique de l'intérêt actif au contenu idéologique, à l'objet, à la vérité, que la lettre ou la forme expriment et ornent (3). » Il faut aller plus loin encore : l'opposition scolaire moderne entre forme et contenu est à peine applicable à l'œuvre littéraire médiévale. S'il y a opposition au sein de celle-ci, cette opposition est d'une autre nature, comme le notait R. Guette : « Le sujet de l'œuvre ne saurait être confondu avec sa donnée. Le thème n'est qu'un prétexte. C'est l'œuvre formelle elle-même qui est le sujet (4). » Ces remarques se vérifient du reste plus complètement encore à propos de la littérature de langue vulgaire que de la littérature de langue latine : la contrainte formelle est d'autant plus lourde que la langue a moins d'expérience ou que l'expression est principalement non écrite.

L'œuvre médiévale est *style*. Mais ce mot, dans son application à l'écriture de ce temps, désigne moins un écart entre le système et l'emploi que l'on en fait, que cet emploi même, comme tel.

(1) Encore A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris, 1934, t. II, p. 116 : « Il y a dans le style des troubadours, même les meilleurs, beaucoup de formules toutes faites, de clichés, et l'on peut dire que cette *res nullius* en constitue proprement le fond. »

(2) « Cahiers civil. médiév. », t. II, 1959, p. 13.

(3) G. PARÉ, A. BRUNET et P. TREMBLAY, *La renaissance du XII<sup>e</sup> siècle*, Ottawa, 1933, p. 174.

(4) R. GUIETTE, *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, dans « Rev. sciences humaines », 1949, p. 65.

La variation individuelle se situe dans l'agencement d'éléments expressifs hérités, beaucoup plus que dans la signification originale qu'on leur conférerait. Je cite encore R. Guiette : « Le langage doit être utilisé pour sa valeur incantatoire. Cette valeur résultera non du mot, qui est élu d'avance par la tradition, mais de sa place, de son volume, et de l'usage qui en est fait. » L'argument idéologique, ajoute l'auteur, s'intègre parmi ces matériaux (5). Cela est si vrai que les auteurs d'*artes dictandi* ou de *poetriae* finissent par écarter de leur exposé toute considération théorique, et proposent à leurs élèves les seules vertus de la pratique (6). Ce qui importe, c'est ce que G. Contini a nommé la « cohérence stylistique » (7) dans l'usage décoratif et illustratif des procédés traditionnels. Tel est le sens qu'avait pris, à partir de l'époque carolingienne, le mot d'*imitatio* (8). L'esthétique médiévale consiste moins à limiter le verbalisme qu'à tendre, dans une grande abondance verbale, à la formule adéquate.

Je n'entends pas ramener la tradition à un schème rigide, et durant des siècles immuable. Un lent renouvellement des formes traditionnelles s'opère au cours de tout le moyen âge ; des motifs nouveaux s'introduisent dans le système ; des figures inédites sont inventées ; des combinaisons audacieuses sont expérimentées, et tout cela entre à son tour dans la tradition et l'enrichit. Dans le seul domaine de la poésie lyrique, l'émergence, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, de la chanson courtoise, cent ans plus tard, la création du motet, constituent des tournants de cette histoire. Pourtant, de telles innovations sont apparues modestement d'abord, au sein des techniques du style, dans l'ordre de la disposition, de la composition des ensembles, et ce n'est que progressivement et accessoirement qu'un esprit original s'en est dégagé. Témoin l'incertitude même des résultats auxquels a conduit la recherche des origines de ces innovations : l'analyse révèle, dans celles-ci, une pluralité d'éléments qui presque tous se retrouvent, en d'autres combinaisons, dans les traditions antérieures ; plus qu'emprunt, qu'introduction brutale de quelque chose de neuf, il y a eu glissement, adaptation, absorption. Je ne donnerai pour exemple que les formes strophiques du type virelai, étudiées par P. Le Gentil (9). Le glissement innovateur s'est produit par le moyen d'un certain nombre d'initiatives individuelles : mais chacune de celles-ci conserve un caractère empirique, reste relative à la fabrication d'un objet particulier. Telle est bien, comme elle nous apparaît aujourd'hui, l'histoire de la formation de la topique courtoise, par exemple, ou celle du style romanescque, sinon de l'art formulaire épique (10).

Ces faits expliquent en partie l'extrême pauvreté du vocabulaire littéraire de l'ancien français. Wace emploie plus de 5.000 mots différents ; Chrestien de Troyes, plus de 6.000 ; Benoît de Sainte-More, dans le *Roman de Troie*, près de 12.000 (11) ; mais ces nombres comprennent les mots-outils ; le nombre des termes significatifs est beaucoup plus faible ; et surtout, leur imprécision sémantique, la grande quantité, dans chaque famille lexicale, des dérivés suffixaux pratiquement interchangeables, réduisent la partie expressive de ce vocabulaire à bien peu de chose. Chez les lyriques, la misère lexicale est pire encore : Bernart de Ventadorn emploie au total environ 2.400 mots différents ; l'ensemble des textes publiés par Carla Cremonesi dans son anthologie en comporte environ 2.700 (12) ; le vocabulaire significatif de ce genre littéraire doit se ramener à deux

(5) GUIETTE, p. 65-66.

(6) Ainsi, Gervais de Melkley : « Cautum est igitur ut studiosis animis brevis sit hujus artis theoricæ : in practica plenius elaborant tam aliorum opera legendo medullitus quam propria componendo » (E. FARAL, *Les arts poétiques du XIII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1924, p. 328). On retrouve la même pensée jusque chez DANTE, *De vulgari eloquio*, II, vi, 7.

(7) Édition des *Rime* de DANTE, Turin, 1939, introduction, p. 10.

(8) E. R. CURTIUS, *Lateinische Literatur und europäisches Mittelalter*, Berne, 1948, p. 401-405.

(9) P. LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, Paris, 1954, spécialement p. 233-241.

(10) A. RONCAGLIA, *Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare*, dans « *Cultura neolatina* », 1951 ; E. von RICHTHOFEN, *Zu den poetischen Ausdrucksformen in altromanischer Epik*, dans « *Zeitschr. f. roman. Philol.* », 1950.

(11) Selon, respectivement, H. E. KELLER, *Le vocabulaire de Wace*, Berlin, 1953 ; W. FOERSTER, *Wörterbuch* ; glossaire du *Roman de Troie* (« *Soc. anc. t. franç.* ») ; éd. de BERNART DE VENTADORN, lexique ; C. CREMONESI, *Lirica francese del medioevo*, Milan, 1959.

(12) Ce fait ressort, p. ex., de l'analyse des champs sémantiques circonscrits par Keller dans son livre sur Wace. Il m'a

ou trois cents mots au maximum. Cette faiblesse quantitative est, selon toute apparence, liée au formalisme littéraire, à la prédominance absolue de schèmes d'expression déterminés sur les variations combinatoires individuelles.

De telles considérations ont inspiré — au moins indirectement — un nombre croissant de chercheurs depuis plusieurs années. Je laisse ici de côté les questions de versification, renouvelées par des travaux comme ceux de Le Gentil, de M. Burger, d'I. Frank (13). J'envisage plutôt les recherches orientées vers l'investigation des procédés traditionnels d'expression, dans la mesure où ceux-ci se définissent sur le plan lexical, syntaxique, stylistique. Depuis longtemps déjà l'attention avait été attirée sur l'influence qu'exercèrent, dans la littérature de langue vulgaire, l'enseignement et la pratique de la rhétorique latine (14). Plus récemment, on s'est avisé de l'existence, dans plusieurs genres littéraires de langue vulgaire, en dehors ou au-dessus des procédés rhétoriques proprement dits, de schèmes formels apparemment empiriques, et constituant comme d'autres rhétoriques, spécialisées dans certaines fonctions. Je citerai comme l'exemple le plus frappant celui des chansons de geste : vingt ans après que Wilmotte eut décelé — ou cru le faire — l'influence virgilienne dans le *Roland* (15), M<sup>me</sup> Lejeune et Jean Rychner ont identifié le système formulaire dont l'utilisation constitue le style propre de l'épopée du XII<sup>e</sup> siècle (16). Dans l'ordre de la poésie lyrique, les recherches de détail se multiplient, qui tendent à définir le système d'expression propre à ce genre (17). D'une manière générale, on voit l'étude de la littérature médiévale serrer de plus en plus près les moyens d'expression comme tels, le système des formes en quoi réside la matière de la tradition, et dans lequel, à travers lequel, devient perceptible l'idéologie. Par delà la rhétorique, c'est la nature même des langues littéraires médiévales qu'ont étudiée dernièrement Terracini et Auerbach (18) ; c'est sur la nature de leur formalisme qu'ont porté, à la suite de divers travaux de Brinkmann, Spanke, Schiaffini (19), des analyses rapides mais profondes comme celles de S. d'Arco Avalle ou d'E. Köhler (20).

De telles études comportent nécessairement une dimension historique. Si les troubadours ont constitué une poésie, en vertu de divers besoins sociologiques et esthétiques, c'est qu'ils ont réussi à créer un système d'expression fonctionnel qui satisfaisait ces besoins. Et l'on peut assister, chez les plus anciens d'entre eux, à l'élaboration de ce système, qu'ils fabriquent de manière à la fois empirique et rigoureuse, à l'aide d'éléments en majeure partie empruntés, mais dont la combinaison fait surgir, par rapprochement métaphorique, par antithèse, et par un jeu subtil d'ambiguïtés, des valeurs nouvelles, des formules inédites, et bientôt des habitudes contraignantes (21).

Je voudrais, quant à moi, et sans me leurrer sur la part d'arbitraire qu'implique une telle position, situer mon étude sur le seul plan synchronique ; tenter de saisir un certain système d'expression

été confirmé par mon collègue P. Guiraud, qui a fait des relevés statistiques dans diverses œuvres médiévales. Il en va tout autrement dans la langue philosophique, ainsi que le montrent deux thèses en préparation à Amsterdam, l'une sur Brunet Latin, l'autre sur Oresme.

(13) LE GENTIL, *op. cit.* ; M. BURGER, *Recherches sur l'origine et la structure des vers romans*, Genève, 1957 ; I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 1953/57.

(14) Depuis A. RENNERT, *Studien zur altfranzösischen Stilistik*, Göttingen, 1904, jusqu'à E. R. CURTIUS, *op. cit.*, et au-delà, la bibliographie sur ce sujet est abondante... trop même peut-être, dans la mesure où elle tend à dissimuler l'existence de procédés expressifs traditionnels étrangers à la rhétorique classique.

(15) WILMOTTE, *L'épopée française*, Paris, 1938, spécialement p. 75 et ss.

(16) R. LEJEUNE, *Technique formulaire et chanson de geste*, dans « Moyen âge », t. LX, 1954 ; J. RYCHNER, *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, 1955.

(17) Ainsi, les articles de P. BEC, Ch. CAMPROUX, J. MOUZAT dans « Mélanges I. FRANK », Sarrebruck, 1957.

(18) B. TERRACINI, *Analisi del concetto di lingua letteraria*, dans « Cultura neolatina », 1956 ; E. AUERBACH, *Literatursprache und Publikum*, Berne, 1958 ; cf. mon article *Monument et document*, dans « Rev. sciences humaines », 1959.

(19) H. BRINKMANN, *Die Anfänge lateinischer Liebesdichtung im Mittelalter*, dans « Neophilologus », 1924 ; H. SPANKE, *Zur Formenkunst der ältesten Troubadours*, dans « Studi medievali », 1934 ; A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia*, Rome, 1943.

(20) S. D'ARCO AVALLE, *Variazioni su tema obbligato. Saggi di umanesimo cristiano*, Pavie, 1950 ; E. KOEHLER, *Scholastische Aesthetik und höfische Dichtung*, dans « Neophilologus », 1953.

(21) P. IMBS, *Les troubadours à la recherche d'une langue poétique* [à paraître dans « Cahiers civil. médiév. »].

tel qu'il s'offrait aux poètes à un moment donné de l'histoire. Je choisis le genre « lyrique », c'est-à-dire la poésie chantée, non narrative, de langue vulgaire, qu'embrassent, dans la terminologie littéraire des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, les mots de *chanson*, *descort*, *rondel*, *motet*, et quelques autres. Je prends cette littérature durant l'époque qui s'étend de la fin du XII<sup>e</sup> siècle jusque dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> : époque où la tradition formelle, après les premières expériences, présente le maximum de cohérence et de signification.

Considérons, du point de vue formel, une œuvre littéraire médiévale quelconque.

On peut distinguer, dans sa structure, divers éléments. Je désigne chacun de ceux-ci par un terme auquel je voudrais attacher, pour le temps que durera l'analyse, une valeur précise.

Sur le plan le plus général, l'œuvre a un « objet » : la femme, la guerre, Dieu, la nature, tel ou tel « estat du monde » ; ou, selon un autre angle de vision, l'amour, la haine, la crainte de Dieu, l'éloge des saints, la moquerie. Je désigne par ce mot d'« objet » de vastes secteurs de l'intelligible ou du sensible, dans l'un desquels se situe l'imagination créatrice au moment qu'elle va passer à l'acte.

Ces objets existent moins sous une forme universelle, valable comme telle, que sous l'aspect plus particulier de « thèmes ». Il n'y a guère lieu d'insister sur ce point, car l'étude thématique de notre ancienne littérature est de loin, et depuis longtemps, la plus avancée. J'appelle « thème » un centre d'intérêt, apparaissant, dans l'œuvre constituée, sous les traits d'un schème expressif relativement rigide, grâce auquel un « objet » s'actualise sous l'un de ses accidents. Le thème constitue ce que l'on pourrait nommer un champ expressif, au sens où l'on parle de champs sémantiques. Ainsi, à l'objet femme correspondent les thèmes de la mère du héros, de l'épouse, et tout le groupe des thèmes amoureux ; à l'objet guerre, les thèmes de la vantardise militaire (les « gabs »), du duel chevaleresque, de la mort par trahison, de la bataille rédemptrice, etc. ; à l'objet nature, les thèmes descriptifs, extrêmement stylisés, de la forêt, de la plaine traversée par une rivière, de la tempête en mer, et le thème printanier, fonctionnellement spécialisé comme introductif ou conclusif d'exposés lyriques.

Il est impossible de ranger de façon tout à fait spécifique les divers thèmes sous des objets déterminés : certains objets, en effet, de nature artificielle, ont pris, sous l'influence de la mode ou des mentalités, une telle extension que (du moins dans les œuvres narratives) ils finissent par se confondre avec ce que nous désignerions comme un genre littéraire. Ainsi, me semble-t-il, l'objet « chevalier de la Table Ronde » : dès Chrestien de Troyes, cet objet s'est non seulement actualisé dans un grand nombre de thèmes particuliers (l'aventure jurée, le Graal, etc.), mais il s'est greffé sur des objets par nature différents, dont on ne le sépare plus (ainsi, sur l'objet femme, par le biais du thème de la requête d'amour). Inversement, certains objets restent, dans l'imagination même de l'homme médiéval, schématiques, squelettiques : ainsi, l'objet nature.

Cependant, le thème n'est pas une entité idéale. Il se réalise à travers une pluralité de facteurs expressifs variables, dont un certain nombre sont attachés à lui de manière fixe, dont les autres interviennent irrégulièrement pour l'« amplifier » : je nomme ces facteurs des « motifs ». Les motifs sont de genres divers : du moins ont-ils tous pour fonction d'incarner le thème dans la réalité verbale de l'œuvre. Le thème de la requête d'amour nous apparaît à travers les motifs de l'espoir, de la crainte, du désir, du service, de la prière ; le thème de la maumariée, à travers ceux de la haine du mari, de l'absence d'amour, ou de l'ami clandestin ; le thème printanier, à travers ceux, étroitement liés, de la verdure et des chants d'oiseaux.

Les motifs constituent ainsi comme des unités expressives plus petites que le thème, plus mêlées, par nature, à la trame linguistique de l'œuvre. Aussi un grand nombre de motifs — davantage, du reste, dans les genres épique et lyrique que dans le roman — s'attachent-ils un matériel lexical particulier : des mots, des locutions déterminées, telle figure plutôt que telle autre, surgissent naturellement,

de préférence à d'autres, dès que l'auteur recourt à tel motif. Le motif des chants d'oiseaux, si fréquent dans les pièces lyriques courtoises, comporte très souvent la série d'associations lexicales *dous tens, mai* ou *avril, rossignol, chante cler*. Les nombreuses variantes que l'on rencontre apparaissent comme des contrafactures résultant de substitutions terme à terme : *tens chaut, esté, oisel*, etc. ; ou, par un procédé d'opposition, *gel, ivern* (absence de chant), dans un contexte négatif ou hypothétique. La structure lexicale et, le plus souvent, syntaxique, reste la même (22). Le motif de la prière courtoise apparaît dans les séries *merci, pitié, essaucier, proier*, etc., souvent combinées syntaxiquement de façon typique : par exemple, dans une proposition optative. J'appelle « formules » les membres de ces séries lexicales et, le cas échéant, les tours syntaxiques ou rhétoriques qui servent à les présenter (23).

Il arrive qu'au sein d'une tradition formelle déterminée, il y ait identité parfaite entre un motif et une formule. Il suffit alors de la présence d'un mot, dans un contexte quelconque, pour y impliquer le motif. Ainsi, chez les poètes courtois, le mot *lauzengier*, qui le plus souvent, purement allusif, se suffit à lui-même et n'exige pas d'être inséré dans une locution situationnelle, ni même déterminé. Je préférerais parler alors, au lieu de « formule », de « terme-clé ». De tels termes-clés sont nombreux : dans le lyrisme courtois d'amour, *ocire, mal, amor, joie, penser, dame*, etc. Seul l'examen du vocabulaire en tant que tel permet de les identifier par comparaison. Je comprends les formules et les termes-clés ensemble, pour la commodité de l'exposé, sous l'appellation d'« expressions formulaires ».

De plus, certains ensembles expressifs, affectés d'un haut degré de cohérence, comportent des groupements de motifs assez rigides. Ainsi, l'éloge de la dame, dans la chanson courtoise, invoque nécessairement l'intelligence amoureuse, la beauté et la vertu. A chacun de ces termes correspond une série de désignatifs (*bel, pruz, curteis, sens*, etc.). Dans d'autres contextes, les mêmes termes peuvent réapparaître isolément, dissociés : le motif du service implique très souvent l'affirmation de l'intelligence amoureuse du poète (avec la série *curteis, sens*, etc.). Mais ce n'est que par rapport à la dame que les trois termes sont liés de façon inséparables. Ils constituent alors ce que j'appelle un « type ».

L'emploi des « types » détermine absolument, dans l'art médiéval (tant littéraire que plastique), la figuration de l'homme. Le type constitue, même indépendamment des thèmes utilisés, un schème fondamental, réductible à un ensemble de traits, que l'on peut distinguer en traits stables (formant le « noyau » du type) et en traits variables, en nombre assez étroitement limités (plus ou moins assimilables aux *circumstantiae* dont parlent les *artes dictandi*). L'insertion du type dans une œuvre liée entraîne ainsi des effets d'amplification et de contamination de motifs qui trahissent l'inventivité de l'auteur. Que l'on pense aux types que sont, dans l'art sculptural, le Christ en gloire, la Vierge mère ; dans l'art épique, le roi au conseil, le chevalier traître ; dans le roman, le nain messager, la femme en voyage. Dans tous ces cas, on observe le même phénomène double, de fixité d'une part, de variation de l'autre. A perspective lointaine, la fixité l'emporte. Au sein des traditions narratives, certains types ont été individualisés sous un nom propre, autour duquel ils se sont constitués d'abord : ce sont les personnages « habituels », Charlemagne dans les chansons de geste, Gauvain, Ké ou Perceval dans les romans arthuriens, parfois liés à un thème particulier (Perceval et le Graal ; Ké et la moquerie). Le nom de ces personnages est si évocateur qu'il suffit souvent de le citer pour que le type, dans sa structure essentielle, devienne présent à l'esprit du

(22) Dans les débuts de chansons d'amour, les motifs à travers lesquels se réalise le thème printanier sont en règle générale liés, au sein d'une même phrase, avec l'un des thèmes proprement amoureux (désir, prière, etc.). Ce fait peut tenir à des causes rythmiques, à des exigences stylistiques. Il n'en est pas moins remarquable.

(23) Sur les motifs et formules, je renvoie à mon *Étude typologique des planctus contenus dans la « Chanson de Roland »*, dans : *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège, 1959, (« Congrès et colloques de l'université de Liège », t. XI), p. 219-220, 226, 230-234.

lecteur, de l'auditeur. Le nom du personnage habituel est, dans une certaine mesure, un terme-clé. D'où l'utilisation bien connue de certains noms dans des formules du genre de *brave comme Roland*, (*être*) (*n'être pas*) *un Tristan*, etc. Le lecteur, l'auditeur appartiennent à un public de connaisseurs, instruit par une longue tradition à percevoir toute la subtilité de ces procédés (24).

Dans la poésie lyrique, les types sont moins fortement caractérisés (le nombre des motifs qui les rendent est moindre), mais en même temps ils sont plus stables (réduits, ou peu s'en faut, à leur noyau) : ce fait tient sans doute aux exigences rythmiques de la strophe, qui limitent beaucoup la possibilité d'amplification descriptive et narrative : ainsi, les types de la dame courtoise, de la pastoure, liés au thème de la requête d'amour.

Tout cela n'a rien de mathématiquement rigoureux. Objets, thèmes, motifs, types et même expressions formulaires, constituent simplement des plans ou des points associatifs. Mais leur nombre d'une part, et leur permanence de l'autre, créent en fait un réseau de correspondances et de contraintes coutumières très serré, embrassant, avec leur source imaginative, le choix des moyens linguistiques, stylistiques et rhétoriques. C'est en ce sens que je les réunis sous le nom de « procédés d'expression ».

C'est à l'aide de ces procédés que l'artiste médiéval perçoit, ou du moins rend la réalité. Ce sont eux qui constituent à la fois la matière et la forme de la tradition.

\* \* \*

J'applique cette analyse à quelques pièces d'un même auteur, afin d'y saisir le jeu des procédés d'expression de la manière la plus concrète, c'est-à-dire dans son existence réelle, au sein de la conscience littéraire d'un individu. Celui-ci est un poète habile, et dont l'œuvre, relativement abondante, ne pose pas de gros problèmes d'authenticité : Adam de la Hale (25). Certes, Adam est un auteur tardif, et chez qui apparaissent déjà les prodromes d'une *ars nova* ; pourtant, il reste profondément enraciné dans les traditions formelles antérieures et, portant les tendances de celles-ci à leurs ultimes conséquences, peut jouer à leur égard le rôle de révélateur (26).

Je commence par la chanson XIX, *Merveille est kel talent j'ai*, du genre chant-royal, en cinq strophes sans envoi. Ce texte assez long permet de fixer des perspectives par rapport auxquelles se situeront les pièces plus courtes que je considérerai ensuite.

L'objet de cette chanson est la femme ; le thème, la requête d'amour.

Sur le plan général, on constate ceci : plusieurs tonalités affectives ressortent des procédés d'expression employés, et les polarisent successivement : dans les strophes I et II, une sensation confuse de privation d'un bien futur. J'utilise le mot *sensation*, de préférence à *sentiment*, encore que ni l'un ni l'autre ne convienne tout à fait. Il s'agit en réalité d'une sorte de dessein — et de dessin — affectif vague, perceptible à travers les choix lexicaux et, plus encore, syntaxiques : tout ce qui, dans ces 20 vers, exprime la crainte, l'absence, l'est par des propositions dont le verbe est au présent ou au futur ; le reste est à l'optatif. La strophe III en revanche, où domine le futur, est polarisée par un espoir. La strophe IV, formant l'éloge de la dame, est au présent. Pourtant, ces deux strophes s'achèvent par des conditionnels ou des optatifs, qui les replacent dans la perspective

(24) R. GUIETTE, *op. cit.*, p. 67.

(25) Pièces citées d'après : R. BERGER, *Cançons und Partures des altfr. Trouvère Adam de la Hale*, Halle, 1900, chanson XIX ; F. GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, t. I, Dresde, 1921 : *Li Rondel Adan*, p. 54 et ss., n<sup>os</sup> 75, 67, 66, 69, 79, 71.

(26) Il en va de même, à travers tout l'Occident, et dans presque tous les domaines, chez la plupart des artistes et des penseurs de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle : ce n'est pas par hasard que la fin de cette période a produit Dante.

des deux premières. La dernière strophe enfin comprend deux séries syntaxiques : au présent les expressions de crainte ; au futur ou au conditionnel les expressions d'espoir.

Sur le plan des particularités, on relève de strophe à strophe la série suivante de motifs et expressions formulaires (27) :

str. I : v. 1-2 motif introductif (le « chant »), réduit à la formule *talent avoir de canter* ; v. 2-6 motif « absence de merci » (ce que j'appelle, dans le sens scholastique du mot, la « crainte »), avec la formule *avoir merci* à l'optatif, et le terme-clé *penser* ; v. 7 motif du « reproche amoureux » (sous son aspect particulier du « mensonge »), avec le terme-clé *fausser* ; v. 8-10 motif du « service » (de la « fidélité »), rendu par une formule propre au motif de la « possession du cœur », mais de signe optatif : *avoir joie*, et par le terme-clé *mourir* suivi d'un élément de formule du motif « mensonge » (*menti*), de signe négatif ;

str. II : v. 1-3 motif de l' « espoir », avec la formule *esperer merci* ; v. 3-5 motif de la « crainte », avec l'élément formulaire *avoir (joie)*, de signe négatif, et le terme-clé *me dame* ; v. 6-9 amplification libre du motif de la « crainte » ; le seul élément formulaire est le terme *me douch* ; v. 10 reprise libre du motif de l' « espoir » ;

str. III : v. 1 motif de la « possession du cœur », avec la formule *avoir merci*, de signe interrogatif (dubitatif) ; v. 2-4 motif du « service », combiné avec le motif de la « possession du cœur » au futur (donc impliquant l' « espoir ») ; l'expression est une variation libre, où l'on rencontre la seule formule *par amer* ; v. 5-6 motif de l' « affirmation de l'amour », avec le terme-clé *me dame*, et la formule *ain mius que mi* ; v. 7-8 motif de l' « espoir », avec la formule (*qant*) *li plaira* (futur) et le terme-clé *gari* ; v. 8-9 motif du « regard », avec le terme-clé *veoie* (au conditionnel) ; v. 9-10 motif du « mal d'aimer », avec la formule *douch mal*, de signe négatif (impliquant l' « espoir ») ;

str. IV : v. 1-3 éloge physique, rendu par des formules non spécifiques, réductibles à des topos rhétoriques ; v. 6-7 éloge moral, avec les termes-clés *sens* et *bien* ; v. 8 motif du « regard » (sous l'aspect du « salut »), avec le terme-clé *vo viaire* et la formule *otroier* ;

str. V : v. 1 motif de la « prière », avec la formule *je vous prierai*, introduite par le terme-clé *dame* ; v. 3-4 motif de la « crainte », avec la formule *sui en esmai* ; le reste s'articule sur le motif de la « prière » et réintroduit celui du « chant » avec les formules *daignés escouter*, et les termes-clés *canter, cant, canchon*.

On pourrait relever encore des éléments constitutifs de types : le type de la « dame courtoise » se dégage des v. 5, 7, 9 et de la strophe IV ; celui du « je courtois » (de l'amant chanteur) apparaît à travers les expressions verbales à la première personne, et grâce à l'opposition des modalités (présent, futur, conditionnel, positif, négatif). Néanmoins, ces types restent ici mal différenciés, ils sont impliqués par le texte, non expliqués.

L'importance, en revanche, des expressions formulaires ressort du fait que, sur 67 mots ou syntagmes significatifs (sémantiquement lourds) que comptent les 50 vers de cette chanson, 37 sont des termes-clés ou entrent dans la composition de formules, soit environ 60 % du vocabulaire expressif.

Je n'insiste pas davantage : cette chanson appartient à un genre archiconnu, et son analyse ne ménage aucune surprise. L'intérêt en apparaît mieux si on la compare à quelques-uns des rondeaux du même Adam, pièces très brèves et beaucoup plus subtiles.

1. Le rondeau n° 75, *A jointes mains vous proi*. L'objet et le thème en sont les mêmes que ceux de la

(27) Le critère qui permet de déceler, dans un texte, les expressions formulaires, est de nature statistique. L'existence de ces procédés se manifeste pour ainsi dire par transparence, dans la perspective d'une longue série d'analyses portant sur des pièces échelonnées au cours du temps. C'est sur de telles analyses que repose implicitement mon exposé.

chanson XIX. Ce rondeau comporte, selon la loi du genre, deux éléments formels : le refrain et le couplet. Ceux-ci embrassent des motifs et des formules étroitement apparentés ; la seule — et faible — opposition que l'on relève entre eux ne réside pas dans leurs caractères expressifs, mais dans leur tonalité impulsive, affective : la modalité du refrain est le futur ; celle du couplet est, dans la première partie, le présent ; dans la seconde, de nouveau le futur. Le motif du refrain est la « prière », avec la formule *vous proi*, amenant le terme-clé (relatif en général aux motifs de l'« espoir » ou de la « possession du cœur ») *merchi*, et englobant la formule *douche dame*, relative au motif de l'« affirmation de l'amour ». Le couplet présente, dans sa première partie, le motif (ici non formulaire) de la « possession du cœur », articulé syntaxiquement sur celui du « regard », avec le terme-clé *voi* ; dans sa seconde partie, le motif de la « prière », avec les formules *avoir merchi*, de signe optatif, et *je vous pri* (répétant celle du refrain), englobant le terme-clé *dame*. Il est remarquable que tous ces éléments formulaires se retrouvent dans la chanson XIX. Les seules différences que l'on relève dans leur emploi sont d'ordre syntaxique : telle formule est employée affirmativement ici, conditionnellement là (ainsi, chanson XIX : *se le veoie* ; rondeau : *qant je vous voi*).

2. Le rondeau n° 67, même objet, même thème, offre dans son refrain les motifs du « regard », avec la formule *dous regars*, articulée syntaxiquement sur le terme-clé *me dame*, et celui de l'« espoir », avec la formule *esperer merchi*. Le couplet ne comporte que le motif de l'« éloge », combiné avec un rappel du motif du « regard » : formules ou termes-clés *gent cors*, *plaisant* (présenté ici dans une hyperbole), et *vi*. Si trois expressions formulaires seulement, sur six que compte ce rondeau, se retrouvent dans la chanson XIX, du moins tous les motifs sont-ils communs à ces deux pièces.

3. Le rondeau n° 66, même objet, thème étroitement apparenté (regret d'amour). On y relève, dans le refrain, le motif de la « crainte », sous deux aspects syntaxiques, positif aux v. 1-2, négatif aux v. 3-4 ; dans les couplets, les motifs du « regard » et de l'« éloge » ; ce dernier, à la reprise, se combine avec les motifs de la « crainte » et de la « prière ». Les expressions formulaires se groupent en deux catégories : d'une part, *muir*, *merchi*, *vi* (2 fois), *pri* ; d'autre part la série *amour*, *douch*, *fiere*, caractérisée par l'emploi, comme d'un signal particulier, du suffixe hypocoristique *-ette* : que ce suffixe ait une valeur stylistique déterminée ressort du fait que le terme-clé *dame* est remplacé ici par *amie*, affecté lui-même du signal *-ette*.

4. Le virelai n° 69. L'objet en est le même ; le thème est une variante de celui de la requête d'amour : cette variante se distingue du thème de la chanson XIX et des rondeaux 75 et 67 sur le plan des modalités impulsives (ce qui se rapporte ici à la possession de l'amour est au présent), et sur le plan général du discours, car ce virelai est un monologue, prononcé en l'absence de la dame requise ; ce fait détermine dans une certaine mesure toute l'expression. Le refrain commence par le motif de la « possession du cœur », avec la formule *fine amourete ai*, dans laquelle nous retrouvons le signal *-ette* : l'emploi de celui-ci, inconnu des requêtes d'amour du genre courtois aristocratique, est fréquent en revanche dans les pièces contenant le motif de la « bonne vie », je reviendrai sur ce fait par la suite. Suit le motif du « regard », sous une forme dubitative et au futur, avec le mot-clé *verrai*. Le premier couplet présente successivement : le motif du « regard », sous la forme d'une variation non formulaire et au futur, englobant le mot-clé *amiette* ; le motif de l'« éloge », avec les termes-clés *cointe* et *joliette* (le signal *-ette* revient dans un troisième terme, non formulaire, de l'éloge, *saverousete*) ; le motif enfin de la « possession de l'amour », au futur et de signe négatif, dans une expression non formulaire impliquant qu'il s'agit de possession physique (*asténir*). Le second couplet : motif de la « possession physique », sous forme conditionnelle et par tour allusif, avec amplification, et motif de l'« honneur de la jeune fille », de signe négatif et au futur. Le troisième couplet : motif de la « possession physique », rendu par le mot *asténir* qui, ainsi répété, prend dans la pièce valeur de terme-clé ; motif du « service », avec le terme-clé *joli* et la formule *de li me souviengne* ; motif de l'« honneur de la jeune fille », avec la formule *onmour garderai*. Les deux motifs du refrain

se retrouvent dans les pièces précédemment analysées : le suffixe *-ette* y signale néanmoins une différence stylistique analogue à celle que l'on constate entre les rondeaux 75-67 et 66. Les couplets ont en commun avec la chanson XIX les motifs de l'éloge et du service, mais les formules sont autres ; et le motif de l'éloge comporte lui aussi le suffixe signalisateur *-ette* ; enfin, les motifs de la « possession physique » et de l'« honneur de la jeune fille », étroitement liés, et qui forment l'unité des couplets, sont particuliers au virelai.

5. Le rondeau n° 79, même objet, thème de la joie d'amour. Le refrain ne comporte que deux motifs : l'« affirmation de l'amour » et la « possession du cœur » ; le couplet, l'« affirmation de l'amour » et le « chant ». Des trois expressions formulaires de cette pièce (*bone amour, gai, cançon*), la première et la troisième sont affectées du signal *-ette*, et le terme-clé *dame* est remplacé par la variation *compaigne* avec le signal hypocoristique ; nous avons là le même procédé de style que dans le rondeau 66, procédé impliquant la combinaison de deux facteurs : addition du signal à des expressions courtoises, et substitution à *dame* d'un terme différent, marqué du même signal. Cette combinaison tisse comme un réseau de correspondances lexicales embrassant la totalité de l'expression.

6. Le rondeau n° 71. L'objet en est le même. Le thème, la maumariée. Le refrain présente les motifs de la « haine du mari », avec les termes-clés *mari* et *amour*, de signe négatif, et de la « possession du cœur », rendu par la formule *j'ai ami*. Le couplet, dans sa première partie, le motif de l'« éloge », avec les termes-clés *beau* et *noble* ; dans sa seconde partie, le motif du « service », avec le mot-clé *sert* et celui de l'« affirmation de l'amour », avec le terme-clé *aim*. Ces divers motifs et expressions formulaires sont les mêmes que dans la chanson XIX et les rondeaux 75-67, à l'exception du premier motif du refrain. Il en résulte que c'est le premier vers du refrain qui, à lui seul, donne à ce rondeau son thème. Il figure au début de la pièce, si je puis risquer cette comparaison, comme une clé sur la portée musicale.

Il me semble convenable d'ajouter, à cette dernière pièce d'Adam, une autre, anonyme, sans doute antérieure à lui (28), et dont le thème est le même : la chanson de maumariée *Por coi me bait mes maris* ? Le refrain en présente le motif de la « haine du mari », avec le terme-clé *mari*, combiné avec une variante typique du motif du « reproche amoureux » (*me bait*) ; suit une ritournelle affectée du signal *-ette*. Premier couplet : motifs de l'« innocence persécutée » et de la « possession physique » impliquant celui de l'« affirmation de l'amour », avec les termes-clés *accolleir* et *amin* ; suit la finale *soulette*. Second couplet : motif de la « bonne vie », de signe conditionnel négatif, avec la formule *meneir bone vie* ; motif du cocuage : terme-clé *cous*. Troisième couplet : motif de la « vengeance » (terme-clé *vangerai*), motif de la « possession physique » (terme-clé *nue*, avec le signal *-ette* ; et formule *geirai avec*), rappel du motif de l'« affirmation de l'amour » (terme-clé *amin*). Deux des motifs de cette pièce lui sont communs avec le rondeau 71 d'Adam : motif de la « possession », rendu dans le rondeau par la formule *j'ai ami*, dans la chanson par *accolleir mon amin*, expressions qui s'opposent par leur tonalité impressive, par le mode de l'image ; motif de la « haine du mari », rendu dans le rondeau par le terme *mari* et l'idée d'absence d'amour, dans la chanson par les mots *mari... me bait* : l'opposition est de même nature. Avec le virelai 69, une autre opposition se marque : le virelai et la chanson de maumariée ont en commun le motif de la possession physique. Mais ce motif est exprimé dans le virelai de façon allusive et indirecte ; dans la chanson, de façon directe. Cette opposition est mise en valeur par le fait que la chanson présente d'autres motifs, de tonalité forte : l'innocence persécutée, la vengeance et le cocuage, ces trois motifs formant avec le premier une unité thématique.

(28) Je la choisis dans l'anthologie de F. GENNRICH, *Altfranzösische Lieder*, t. I, Halle, 1953, p. 54, n° 20.

\* \* \*

L'analyse qui précède nous a mis en présence de pièces de caractère assez voisin, mais entre lesquelles l'examen littéral fait ressortir des ressemblances et des différences de texture qu'il convient d'interpréter.

Quelle est, en effet, la nature de ces relations ?

L'« objet » est le même dans toutes ces pièces. Il est d'ordre sociologique plus que proprement littéraire : son choix est imposé par des tendances culturelles dépassant la zone des procédés d'expression.

Le thème est identique dans la chanson XIX et les rondeaux 75 et 67 ; les rondeaux 66 et 79 et le virelai en fournissent des variantes plus ou moins ambiguës ; le rondeau 71 et la chanson de mairi ont un thème commun, mais celui-ci est plus allusif dans le rondeau, plus explicite et soutenu dans la chanson. Cette opposition thématique n'est pas immédiatement liée à la trame linguistique et stylistique de la pièce. Elle présente néanmoins quelque intérêt pour notre propos. Comparons, à titre d'exemples, les rondeaux 75 et 71 : quant à leur tonalité affective, l'expression dans 75 est d'ordre intime, subjectif, relatif à un avenir sans contradictions ; dans 71 elle est d'ordre actif, objectif, et comporte une forte contradiction actuelle ; quant à leur motivation générale, 75 expose une prière (demande de merci) et, sous forme conditionnelle, une « possession du cœur » ; 71 expose une « possession du cœur » actuelle, opposée à la haine du mari ; quant aux images, 75 évoque les mains jointes, l'attitude de la prière, 71, le spectacle d'un être haïssable, opposé à une figure belle, élégante et sans cesse présente : cette double série imaginative se traduit, de part et d'autre, par des expressions formulaires entièrement différentes : il n'y a pas un seul terme significatif commun à ces deux pièces ; enfin, d'un point de vue purement historique (et que je signale ici simplement pour mémoire), 75 se range dans ce qu'il est convenu d'appeler la tradition courtoise, alors que 71 représente peut-être le reflet de quelque tradition non-courtoise ancienne (29).

Quant à la trame linguistique et stylistique de ces pièces, on en perçoit la nature au niveau des motifs et des expressions formulaires. Or, à ce niveau-là, on constate l'existence de groupements assez fixes, embrassant la série des motifs d'une part, celle des expressions formulaires de l'autre. Si l'on juxtapose ces deux séries, on voit se dessiner, à la fois à l'intérieur de chacune d'elles, et entre elles deux, certaines ligatures. Tel motif, lorsqu'il est exprimé par certaines formules, appelle nécessairement un ou plusieurs autres motifs, exprimés eux-mêmes par telle ou telle formule de préférence à toute autre. Exprimé d'une manière différente, le même motif en suscitera une autre série, de sorte que la combinaison prendra une tonalité générale non identique à la première, et qui parfois s'en distinguera fortement. Enfin, certains motifs ou certaines expressions formulaires ne sont jamais, ou presque jamais, combinés avec tels autres : il y a entre eux une sorte d'incompatibilité *expressive*. J'insiste sur ce dernier mot car, si l'on se plaçait dans la perspective des formes ou (comme disaient les logiciens d'alors) des figures de pensée, il serait invraisemblable qu'une telle incompatibilité existât entre des aspects du réel étroitement apparentés.

La chanson XIX, de type très accusé, illustre l'un de ces enchaînements nécessaires. Après le motif introductif du « chant », l'exposé commence par le motif de la « crainte », avec les expressions *joie*, *merchi*, de signe négatif ; dans des pièces du même genre, les mêmes mots, de signe positif, expriment le motif de l'« espoir ». A l'un ou l'autre de ceux-ci est lié le motif de la « prière » avec le

(29) Sur ces questions de traditions, je renvoie à mon étude des « Cahiers du Sud », 1954, *Au berceau du lyrisme européen* (spécialement dans son introduction et sa conclusion), et à l'article d'A. MACHABEY, *Introduction à la lyrique musicale romane*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. II, 1959, p. 203-211, 283-293.

terme-clé *proier*. « Crainte », « espoir » (*joie, merci*) et « prière » (*proier*) constituent l'exposé ; suit l'argumentation, sous deux aspects logiques : interne (motif de l'« affirmation de l'amour », avec les termes-clés *dame* et *amer* ; et celui du « service »), externe (motif du « regard », avec les termes-clés *veoir* ou *regard* ; et celui de l'« éloge », avec des termes comme *gent, pruz, plaisant*, etc.). Tout cela constitue un ensemble cohérent, que l'on retrouve dans la quasi-totalité des chansons d'amour de style courtois aristocratique.

Le rondeau 75 offre un exposé identique : « prière » (*proier*) et « espoir » (*merci*) ; puis l'argumentation : « affirmation de l'amour » (*dame*) et « regard » (*veoir*). Le développement est beaucoup plus bref, mais l'enchaînement est le même.

Dans le rondeau 67, l'exposé est combiné avec l'argumentation externe : « regard » (*veoir* et *regard*), et « espoir » (*merci*) ; puis le poète passe à l'argumentation interne : « affirmation de l'amour » (*dame*), pour finir par le second élément de l'argumentation externe, l'« éloge ». L'enchaînement reste de même nature que dans les pièces précédentes.

Le rondeau 66 s'ouvre par une variante du motif de la « crainte » (le « mal d'aimer »), rendue par l'expression formulaire *mourir d'amour* affectée du signal hypocoristique, dont l'emploi s'étend à l'argumentation qui suit (« affirmation de l'amour », de signe négatif, avec *amiète*). Le reste de la pièce présente deux fois l'argumentation externe : « regard » (*veoir*), lié par la syntaxe à une phrase d'« éloge », marquée du signal *-ette*. La « crainte » est marquée de la même manière, et le couplet s'achève par le motif de la « prière » (*proier*). L'enchaînement n'est donc plus le même : le mot *amourette*, au v. 1, a suscité une autre série associative formulaire, encore que les motifs soient très proches de ceux des trois pièces précédentes.

On observe le même phénomène général, avec un glissement plus accentué des motivations, dans le rondeau 79 : l'« affirmation de l'amour » (avec *amourette* d'abord, puis reprise avec *compaignete*) est liée au motif du « chant », marqué du signal *-ette*, et à celui de la « possession du cœur », extrêmement rare dans les pièces du genre de la chanson XIX ou des rondeaux 75 et 67.

Le virelai 69 débute de manière analogue : l'« affirmation de l'amour » (*amourette* d'abord, puis reprise au couplet par *amiète*), et le « regard » (*veoir*) ; le motif de l'« éloge », marqué du signal *-ette*, est lié aux motifs de la « possession physique » et de l'« honneur de la jeune fille », développés dans les couplets 2 et 3, motifs quasi inexistantes dans les pièces de type courtois aristocratique.

Le rondeau 71 comporte trois motifs qui appartiennent à la chanson XIX : l'« affirmation de l'amour », le « service » et l'« éloge », mais ces motifs y remplissent une fonction oppositive par rapport à celui de la « haine du mari », qui ouvre la pièce ; cette pièce comporte donc un double exposé, aux parties indissociables : *fi mari/j'ai ami*. Cette antithèse détermine sa structure, ses motivations et ses choix lexicaux.

Il en va de même de la chanson de maumariée, à cela près que chacun des deux exposés antithétiques comporte une série de motifs propres : d'une part, « haine du mari », variante du « reproche amoureux », « innocence persécutée », « vengeance » ; de l'autre, « affirmation de l'amour », « bonne vie », « possession physique ». Nous sommes là dans un autre champ expressif.

Des lignes de clivage se dessinent : chanson XIX, rondeaux 75 et 67 ensemble s'opposent totalement à la chanson de maumariée. Le rondeau 71 se rattache au groupe XIX-75-67, sauf par le motif de la « haine du mari » : or, ce motif, contenu dans le refrain, valorise tout le reste de la pièce, et donne à l'« affirmation de l'amour » et à ce qui en découle une nuance qui en modifie le sens : c'est là, à proprement parler, un effet d'*ironie*. On pourrait donc ranger 71 dans le groupe XIX-75-67, où, affecté d'une marque ironique (signalée par le premier motif de l'exposé), il remplit une fonction expressive bien différenciée.

Les rondeaux 66 et 79 s'opposent au groupe XIX-75-67 par l'emploi de la marque hypocoristique, et les conséquences expressives qu'entraîne celui-ci. Du même point de vue, le virelai 69 s'oppose d'une part à XIX-75-67, d'autre part à la chanson de maumariée ; celle-ci, au rondeau 71.

Adam de la Hale joue de ces oppositions expressives. Plus exactement, il joue de combinaisons pour ainsi dire préfabriquées, dont les éléments comme tels sont mal dissociables. Les moyens linguistiques et stylistiques qu'il met en œuvre apparaissent moins comme les touches d'un clavier sur lequel frappent ses doigts, que comme un ensemble de plusieurs claviers, correspondants à des tonalités différentes.

A chacun de ces claviers, je donne le nom de « registre ».

Chaque « registre », constitué par un ensemble de motivations et de procédés lexicaux et rhétoriques, comporte un ton expressif particulier. L'existence de ces registres implique un fait général de structure : la poésie médiévale lyrique est, dans son appareil verbal, de nature *modale*. Ce fait a-t-il quelque rapport avec l'existence de modes musicaux ? Il ne m'appartient pas de répondre à cette question. Du moins, mon collègue le professeur J. Smits van Waesberghe, avec qui je me suis entretenu de ce problème, semble pencher à voir, dans cette rencontre, autre chose qu'un pur hasard. Son étude des mélodies de Henri de Veldeke (30) contient, p. 12, la proposition suivante : « Il ressort provisoirement de mes recherches que les poètes courtois ont employé surtout le mode dorique, secondairement le mode mixolydien ; je nommerais ces modes les « modes aristocratiques » ou « modes de cour », par opposition aux « modes populaires », le phrygien, le lydien, l'éolien et l'ionien. » Suivent des considérations sur les causes de ce fait. La discussion est ouverte. Certes, l'opposition des modes musicaux ne recoupe pas nécessairement celle des registres verbaux ; du moins apparaît-il comme possible que ces deux structures expressives (celle du son, celle du verbe) aient eu, à une époque assez ancienne, une genèse commune (31).

\* \* \*

J'ai défini le registre comme un complexe de motifs et d'expressions formulaires, non de thèmes. Le thème en effet relève d'un ordre de réalité différent (32). La chanson anonyme du chansonnier V, *Amours est et male et bone* (33), présente un thème antithétiquement opposé à celui de la chanson XIX d'Adam de la Hale ; mais le registre en est le même. On sait qu'il est habituel aux poètes du XIII<sup>e</sup> siècle de traiter l'un ou l'autre de leurs thèmes mariaux dans le style des chansons courtoises d'amour : le plus souvent les motifs aussi (prière, espoir, crainte, éloge) sont les mêmes : identité de registre. Il en va partiellement de même de certaines chansons à boire, comme *Chanter me fait bon vin et resjoïr* (34). Inversement, certaines classifications traditionnelles, d'ordre thématique, ne recourent pas la distinction modale des registres : « chansons de toile », « chansons de croisade », « chansons satiriques », « chansons pieuses ». La chanson de toile *En un vergier lez une fontenele* (35) utilise, au moins dans ses quatre premières strophes (sur six) le même registre que la chanson de maumariée n° 20. Deux chansons de croisade comme *Chevalier mult estes guariz*, et celle d'Hugues de Berzé *S'onques nus hom pour dure departie* (36), n'ont ni motifs ni expressions formulaires en

(30) J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De melodieën van Hendrik van Veldekes liederen*, Amsterdam, 1957.

(31) Le livre de M. BEAUFILS, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, 1954, pose le problème dans sa plus haute généralité et dans une perspective esthétique universelle. Il touche, dans les p. 49-56, en quelque manière à mon sujet.

(32) Il sert à définir les genres littéraires. Un « genre » se présente comme un groupement de thèmes, actualisés dans une certaine forme très générale : chant strophique, laisse, tirades d'octosyllabes, prose, etc. La distinction des registres traverse celle des genres sans se confondre avec elle.

(33) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. II, p. 94, n° 56.

(34) A. JEANROY et A. LANGFORS, *Chansons satiriques et bachiques du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1921, p. 77.

(35) K. BARTSCH, *altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig, 1870, p. 13.

(36) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. I, p. 1, n° 1, et p. 4, n° 2.

commun : en revanche, la première est, de ce point de vue, proche de nombreuses chansons politiques, et la seconde, identique à une chanson courtoise d'amour.

Sans doute conviendrait-il de dresser un répertoire des registres existants. On ne saurait toutefois en établir une simple liste : le degré de cohérence, en effet, de ces divers registres apparaît comme fort différent. Provisoirement, sur la base du matériel que j'ai rassemblé (environ 300 pièces de tous genres), je signalerais :

I. — Quatre registres très cohérents, et hautement différenciés.

a) Celui de la « requête courtoise » : dans nos exemples, celui du groupe XIX-75-67. J'ai relevé ci-dessus la série des principaux motifs et expressions formulaires qui le définissent.

b) Le registre de l' « amour idyllique », caractérisé, sur le plan rhétorique, par l'absence de métaphores, et la présence fréquente d'exclamations, souvent suspensives. Le motif central en est la « possession joyeuse de l'amour », rendu par un vocabulaire bien distinct de celui du registre de la requête courtoise : la personne aimée est désignée par les mots *ami*, *amie* (avec ou sans signal *-et*, *-ette*), parfois *compaignon*, ou par un prénom tel que Marot, Robin ; un qualificatif concret peut être attaché à cette appellation, ou même la remplacer : *brunete*, *blonde*. Ces désignatifs sont liés syntaxiquement avec l'exposé du sentiment éprouvé : celui-ci est rendu, soit à l'exclusion de tout autre terme affectif, par le verbe *amer*, ou le mot *amourete* (moins souvent *amour*) ; soit par le syntagme *avoir* suivi d'un nom de personne ou d'un pronom (*Robin m'a*), d'où résulte une remarquable et exquise ambiguïté ; soit enfin par un adjectif, presque toujours *gai* ou *joli* (*-et*, *-ette*). Ce motif central est parfois exprimé allusivement par un autre motif qui, en somme, n'en est qu'une variante : « malheur à qui n'aime pas ».

Parfois encore, un motif annexe amplifie le premier : celui de la « douce tristesse », comportant toujours le terme-clé *mal*, qui peut être présenté dans une phrase négative ou dubitative. Plus rarement, on rencontre le motif du « refus d'amour » (dont celui de la « haine du mari », dans les chansons de maumariée, n'est qu'une variante) : l'expression de ce refus se fait à l'aide d'un mot amusant ou même cru ; elle a le ton d'une plaisanterie.

Ces divers motifs sont souvent combinés avec des allusions extrêmement brèves (un ou deux mots) à une situation extérieure, important en quelque manière à l'amour : la présence de la mère, du lignage, un bal, des noces, une fleur, un bois (37).

Ce registre, principalement illustré par un grand nombre de refrains, spécialement dans les chansons de danse, a été étudié jadis par A. Jeanroy (38). Il témoigne d'une extrême cohérence : les documents où nous le rencontrons à l'état pur ont conservé intacts leurs procédés d'expressions à travers d'innombrables remaniements et imitations, dus en particulier aux exigences de la rime, comme le montre le répertoire de Gennrich (39).

c) Le registre de la « bonne vie » : par exemple, dans les chansons I, II, III et XIII-XIV de Colin Muset (40), partiellement dans beaucoup de pastourelles (41), dans le *Jeu de Robin et Marion* (42). Ce registre est caractérisé, dans ses motivations et ses choix lexicaux, par l'abondance des éléments descriptifs. Le motif fondamental en est la « joie de vivre », rendue par la formule remarquablement constante de (*mener*) *bonne vie*. A ce motif sont liés trois séries expressives, presque toujours combinées, sinon enchevêtrées dans le déroulement du discours : l'une de ces séries comprend les motifs

(37) Ex. illustrant l'analyse de ce registre dans GENNRICH, *Rondeaux...*, t. II, p. 309 et ss. ; dans l'ordre, les n<sup>os</sup> 1, 20, 133, 102, 310, 46, 83, 101, 38, 14, 66, 54, 149, 162.

(38) JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1925

(39) *Op. cit.*, t. II, p. 309-344.

(40) Éd. J. BÉDIER, Paris, 1938, p. 1, 3, 5, 25, 27.

(41) Ainsi, ROBERT DE RAINS, *Touse de vile champestre*, GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. II, p. 24, n<sup>o</sup> 33.

(42) Éd. E. LANGLOIS, Paris, 1924, v. 675-688.

de la « jeune fille accueillante » (désignée par les expressions de *damoisele*, *pucele*, *pastorele*, parfois *touse*), de la « description du vêtement » (les variantes sont nombreuses, souvent on rencontre le mot *gonele*, qui pourrait être un mot de style poétique spécialisé dans l'expression de ce motif), et du « jeu amoureux » (avec les termes-clés de *baisier*, *accoller*, souvent *baler*) ; la seconde série se réduit au motif du « repas champêtre », de nature non formulaire, et susceptible de diverses amplifications ; la troisième série, au motif de la « musique », rendu en général par des noms d'instruments.

d) Le registre du « non-sens », illustré par la plupart des derveries et fatrasies, mais aussi par des pièces comme la rotouenge *Oez com sui bestornez* (43). Ce registre comporte un motif unique, celui des « incompatibles », consistant dans le rapprochement de deux termes contradictoires ou incongrus ; sur le plan lexical-syntaxique, il est rendu par des expressions d'égalité ou de courtes phrases dans lesquelles l'incompatibilité se manifeste entre le sujet et le verbe, entre le sujet et l'objet, parfois entre ces trois termes.

II. — Deux registres moins cohérents, qui apparaissent moins souvent à l'état pur (c'est-à-dire comme champ expressif unique de la chanson).

a) Celui de la « saison idyllique », que l'on rencontre, à son plus haut degré de différenciation, dans certaines rotouenges ou reverdies, comme *En mai au douz tens novel* (44). Les motifs caractéristiques en sont : le « beau temps » (avec les termes-clés *tens novel*, *douz tens*, *tens pascour*, *esté* et quelques analogues) ; la « verdure » [*prael*, *buisson(et)*, *arbroisel*], presque toujours le « chant d'oiseaux » (*oisel*, *rossignol*, *aloete*, *chanter*, *douz chant*, *lor latin*) ; la « joie de nature » (*bandour*, *joie*) ; le « bon séjour » (comportant souvent l'expression formulaire *soz la flor*). Un motif accessoire, mais très frappant, de ce registre, est celui de l'« habit symbolique » (ou allégorique), particulièrement développé dans des pièces comme *Volez vous que je vos chant* ou *En avril au tens pascour* (45) et, sous une forme un peu différente, dans la chanson VIII de Colin Muset (46). Les motifs et expressions formulaires du thème de l'« introduction printanière », tel qu'il figure dans beaucoup de chansons d'amour, sont empruntés (47) à ce registre.

b) Un registre peu stable dans ses formules, mais bien différencié dans ses motivations : celui du « plaisir d'amour ». Il embrasse une gamme assez étendue de motifs, de nature descriptive, organisés autour de deux motifs centraux qui les polarisent et déterminent leur tonalité : le motif du « désir sexuel » (presque toujours rendu par une phrase où figure le verbe *veoir*, régissant un complément descriptif concret, de valeur emblématique), et le motif de la « possession physique » (rendu par un terme assez précis tel que *gesir avec*, ou par une locution comportant le verbe *faire* : *faire la folie*, *faire tout mon talent*). C'est dans ce registre que sont composées les dernières strophes de plusieurs pastourelles (ainsi *En mi la rousee que nest la flour*) [48] ; c'est celui de la chanson de maumariée n° 20, et des couplets du virelai 69.

III. — Un registre assez instable, du fait que les motifs qui le constituent ne sont pas formulaires et se définissent par le genre d'images qu'ils évoquent plutôt que par les figures qui les traduisent : celui de la « folie champêtre », qui apparaît à l'état pur dans des pièces comme le motet *Hé monnier pourrai je moudre* ou dans le rondeau 74 d'Adam de la Hale *Or est Baiars en la pasture* (49) : ce

(43) GENNRICH, *Die altfr. Rotouenge*, Halle, 1925, p. 33.

(44) *Ibid.*, p. 47.

(45) BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen*, p. 23, 26.

(46) Éd. BÉDIER, p. 15.

(47) J'emploie ce mot hors de toute considération historique et seulement par rapport à l'existence simultanée de plusieurs registres.

(48) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. I, p. 8, n° 27.

(49) G. RAYNAUD, *Recueil de motets français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1881, t. I, p. 208 ; GENNRICH, *Rondeaux...*, t. I, p. 63.

registre comporte des registres contrastant jusqu'à l'absurde, et dont l'un au moins évoque une réalité campagnarde non idyllique (travail ; animal ; chasse) ; l'ensemble est en général marqué d'un signal syntaxique tel qu'interrogation, exclamation, suspension, tous procédés d'abréviation allusive.

IV. — Dans une certaine mesure on pourrait parler d'un registre « politique-féodal », tel qu'il apparaît dans un grand nombre de chansons de guerre ou de chansons satiriques : ainsi, dans la chanson de Richard Cœur de Lion *Ja nus hons pris ne dira sa raison*, ou celle d'Hugues de la Ferté *Or somes a çou venu* (50). Les motifs en sont empruntés en règle générale à des situations militaires ou politiques d'actualité. Aussi a-t-on pu, à bon droit, nier que ce champ expressif eût une existence comme tel (51). Je n'insiste pas sur ce point. Il mériterait néanmoins un examen particulier.

Au point où j'en suis de cette recherche, en effet, il ne me semble pas que les « registres », tels que je les définis relativement à la fixité des procédés d'expression, recouvrent la totalité de la poésie lyrique. A côté du lyrisme traditionnel proprement dit, dont l'appareil verbal s'est constitué au sein de l'appareil mélodique et en union intime avec lui, on rencontre dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle des pièces qui, musicalement analogues à la chanson, en utilisent les schémas mélodiques pour porter des paroles empruntées au discours didactique ou descriptif : ainsi beaucoup de chansons dites satiriques, par exemple l'anonyme *Gent de France, mult estes esbahie* (52), où il est question du mauvais entourage d'un roi ; la fameuse *Procession de l'abbé Ponce* (53), ou le *Tournois des Dames* d'Huon d'Oisy (54). Le nombre de ces pièces augmente à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, à mesure que la poésie des *dits* gagne sur le domaine du lyrisme traditionnel. Un art nouveau s'annonce par là, amorçant une dissociation de la parole et de la mélodie : nous sommes, avec des pièces de cette nature, hors déjà des traditions véritablement médiévales.

Des œuvres de caractère très artificiel, comme les « chansons de toile » d'Audefroy le Bâtard, posent un autre problème. Ces chansons, fort composites dans leur motivation et leur expression, semblent *a priori* répugner — en dépit de l'application que met leur auteur à reproduire des éléments traditionnels — à l'analyse modale. *Bele Ysabiaus, pucele bien aprise* (55) commence par plusieurs motifs empruntés au registre du « plaisir d'amour », avec des expressions formulaires caractéristiques ; puis sept strophes se déroulent dans le plus pur registre de la « requête courtoise » ; après quoi nous revenons au « plaisir d'amour », pour conclure sur un ton narratif-discursif. Il semble que, dans la mesure où le lui permettaient ses modèles, Audefroy ait voulu « farcir », à l'aide d'une chanson courtoise, une chanson de maumariée.

Un tel cas n'est pas isolé. Les registres en effet apparaissent susceptibles, par nature, de trois sortes d'emploi :

- a) un emploi « pur » (sans contamination d'autres registres) : ainsi, dans nos exemples, la chanson XIX, le rondeau 75, la chanson de maumariée ;
- b) un emploi « contrasté » (formant, au sein d'une même pièce, une opposition nette avec un autre registre, opposition soulignée par les lignes de démarcation syntaxiques ou rythmiques) : ainsi, le rondeau 71 d'Adam ou, d'une autre manière, le virelai 69 ;
- c) un emploi « mélangé » (dans lequel alternent les motifs et expressions formulaires de plusieurs registres dissociés) : ainsi dans beaucoup de pastourelles, dans des pièces comme la chanson XII

(50) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. I, p. 13, n° 4 ; p. 16, n° 5.

(51) M. de RIQUER, *La littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. II, 1959, p. 177.

(52) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. I, p. 22, n° 8.

(53) Publiée par A. LONGNON, dans « Romania », 1901, p. 199.

(54) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. I, p. 24, n° 9.

(55) A. CULLMANN, *Die Lieder und Romanzen des Audefroy le Bâtard*, Halle, 1944, p. 99.

de Colin Muset, *Or veul chanteir et soulaicier* (56), ou dans la chanson de toile d'Audefroy le Bâtard que je viens de citer.

Dans ce troisième emploi, on ne peut guère parler de registres que par comparaison avec les deux premiers. L'emploi pur et l'emploi contrasté (de beaucoup les plus nombreux du reste, entre le milieu du XII<sup>e</sup> et le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle) éclairent, me semble-t-il, d'une vive lumière, la notion médiévale d'unité stylistique ; elle permet de serrer plus concrètement, sur le plan des moyens verbaux, cette idée de *Formwille* que Gennrich mettait à l'origine de toute genèse lyrique au moyen âge (57). Le registre est l'une des composantes de cette « volonté de forme ». Les autres composantes s'en situent dans l'ordre de la mélodie et de cet ensemble complexe de réalités que désigne sommairement le mot de versification. Certes, toutes ces composantes sont, dans l'œuvre comme telle, indissociables ; un réseau de circulation vitale les embrasse ensemble. Il n'est légitime de les isoler que provisoirement, dans l'œuvre en tant qu'objet d'analyse.

\* \* \*

L'utilisation consciente, voulue, souvent soignée jusqu'au raffinement, des oppositions entre registres divers (oppositions auxquelles, comme telles, le poète confère une valeur expressive), est à l'origine de deux techniques, de nature différente, qui se dégagent vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle et se perfectionnent durant tout le XIII<sup>e</sup> : celle de la contrafacture, et celle du motet.

La contrafacture illustre ce que j'ai nommé l'emploi « pur » du registre. Phénomène musical à l'origine (58), elle comporte souvent une rupture expressive de l'accord initial entre la mélodie et le texte (59) ; puis elle s'étend à celui-ci même, et gagne sur le domaine de ce que Lehmann appelait la « parodie » : une forme mélodique et strophique s'adapte successivement à deux textes différents. Les exemples sont innombrables. On connaît quelque 50 contrafactures de la séquence *Laetabundus* : certaines d'entre elles, comme *Hui enfantiez* de Gautier de Coincy, constituent des adaptations de l'original et demeurent dans le même registre. Mais d'autres opèrent un changement de registre ; et ce changement est de toute évidence fonctionnel, il compte comme un facteur essentiel d'expressivité : ainsi la chanson à boire *Or i parra* (60), qui, en vue de renforcer l'effet de contraste, conserve, tous les trois vers, un ou deux mots latins de l'original. Gautier de Coincy contrefait en chant marial la pastourelle *Hui matin a l'ajornee* (61), dont il conserve (à un mot près) intact le refrain. Sur 65 chansons pieuses que compte le recueil de Jaernstroem, une quarantaine sont des contrafactures de chansons courtoises d'amour (62). Il arrive que la « parodie » comporte un transfert quasi littéral des procédés d'expression de l'original à la contrafacture, celle-ci étant simplement affectée d'un élément emprunté à un autre registre, mais qui suffit à modifier toute la tonalité de la pièce (c'est un fait de ce genre que nous avons relevé dans le rondeau 71 d'Adam) : ainsi, la chanson *Lasse pour quoi refusai*, contrafacture d'une chanson de Guilebert de Berneville, transpose un texte de requête courtoise dans la tonalité du « plaisir d'amour » simplement grâce au refrain (63). Les sottes-chansons, qui apparaissent dans le Nord de la France à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, reposent

(56) Éd. BÉDIER, p. 23.

(57) GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, 1932. L'auteur y distingue ce qu'il nomme « musikalische Gattungen » de « literarische Gattungen », les premières, selon lui, plus étroitement tributaires que les secondes d'une morphologie (*Formenlehre*) poétique. Cette proposition devrait être singulièrement nuancée pour faire place à ce que j'appelle les registres.

(58) GENNRICH, *Internationale, mittelalterliche Melodien*, dans « Zeitschr. f. Musikwissenschaft », 1929.

(59) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. I, p. XVIII-XX.

(60) JEANROY-LANGFORS, *Chansons satiriques*, p. 78.

(61) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. II, p. 30, n° 35.

(62) E. JÄRNSTRÖM, *Recueil de chansons pieuses du XIII<sup>e</sup> siècle*, Helsinki, 1910. Cf. A. JEANROY, *Imitations pieuses de chansons profanes*, dans « Romania », 1889, et *Modèles profanes de chansons pieuses*, dans « Romania », 1911.

(63) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. II, p. 38, n° 36.

sur une technique de ce genre (64). Du célèbre *organum* de Pérotin *Ex semine Abrahe* ont été tirés par contrafacture deux conduits en langue vulgaire, constituant, l'un une requête courtoise, l'autre une pastourelle. Le registre des deux contrafactures est le même, mais il s'oppose fortement à celui de l'original (65).

La contrafacture semble avoir été à l'origine du développement pris au XIII<sup>e</sup> siècle par le motet (66). La plupart des motets de langue vulgaire pratiquent l'emploi « contrasté » des registres. Le motet n° 3 d'Adam de la Halle, *Entre Adam et Hanikiel*, donne, sur un ténor liturgique, un duplum de type narratif comique (jeux d'étudiants) et un triplum composé dans le registre de la requête courtoise (67). Un motet à quatre voix du manuscrit de Montpellier (68) donne au ténor une chanson à boire, un duplum dans le registre de la « bonne vie », un triplum et un quadruplum dans celui de la requête courtoise ; l'ensemble constitue ainsi une forte opposition expressive, les voix se groupant deux à deux par registres, tandis que sur le plan musical l'opposition est quadruple : il en résulte un extraordinaire raffinement.

Ces deux techniques en éclairent et mettent en relief une troisième, moins organique peut-être, et où joue plus irrégulièrement un facteur de variation personnelle : l'emploi contrasté de registres au sein de pièces monodiques — chanson, pastourelle, rotouenge en particulier. Le passage de l'un à l'autre registre s'y fait selon la division des parties (introduction, corps de la chanson, conclusion) ou selon celle des strophes ; plus rarement, dans les pièces à strophes longues, entre les éléments syntaxiques de celles-ci (qui, comme on le sait, sont en général bi- ou tri-partites). La rotouenge *Oez com sui bestornez*, que j'ai citée ci-dessus, comporte deux parties nettement opposées : la première, dans le registre du « non-sens » ; la seconde, dans celui de la « requête courtoise ». Les groupements les plus fréquents, me semble-t-il, sont les suivants :

1. registre de la requête courtoise, alternant avec celui : a) de la bonne vie ; b) de la saison idyllique ;
2. registre de l'amour idyllique alternant avec celui : a) de la saison idyllique ; b) de la bonne vie ; c) du plaisir d'amour.

L'utilisation des refrains, plus développée dans la poésie de langue française que dans nulle autre (69), se prête particulièrement bien à de tels effets. Élément tropé dans la chanson, le refrain en effet peut y être lié stylistiquement à la strophe, ou au contraire (dans le rondeau) déterminer la nature du couplet, ou bien encore faire fonction de ritournelle (dans la rotouenge, genre dont la seule définition possible semble être d'ordre musical), voire de pointe concluant et amplifiant la strophe (dans beaucoup de pastourelles). Introduit dans le motet (motet dit « enté »), le refrain devient vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle l'un des éléments constitutifs de ce genre, dans lequel il contribue souvent à renforcer les oppositions modales. On rencontrera même (par exemple dans le manuscrit de Bamberg) des motets entièrement constitués de refrains opposés les uns aux autres (70).

La rupture provoquée par le refrain est :

- a) soit d'ordre purement rythmique et syntaxique, spécialement dans ce que l'on a appelé les

(64) A. LANGFORS, *Deux recueils de sottes chansons*, Helsinki, 1945, avec une importante introduction.

(65) GENNRICH, *Altfr. Lieder*, t. II, p. XII-XIV et p. 14, n° 29.

(66) *Ibid.*, p. XIV.

(67) E. de COUSSEMAKER, *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, Paris, 1872, p. 261.

(68) G. RAYNAUD, *op. cit.*, t. I, p. 14.

(69) Il existe sur cette question une très abondante littérature, depuis F. NOACK (*Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain*, Marburg, 1899) et G. THURAU (*Beiträge zur Geschichte des Refrains in der französischen Chanson*, Königsberg, 1899) jusqu'à JEANROY, *op. cit.*, p. 102 et ss., et à GENNRICH (*Refrain = Tropen in der Musik des Mittelalters*, dans « *Studi medievali* », 1950) dont le second volume des *Rondeaux...*, p. 309-344, donne une liste exhaustive des refrains inventoriés en 1927 (1276 numéros).

(70) A. STIMMING, *Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift*, Dresde, 1906, p. 176 et ss.

« chansons avec des refrains », ainsi *Qui veut amors maintenir*, de Moniot de Paris (71), ou dans les pastourelles, comme celle de Guillaume le Vinier *En mi mai quant s'est la saison partie*, affectée d'un double refrain, une ritournelle intérieure à la strophe, et un refrain final variable, l'un et l'autre sans rapport syntaxique ni sémantique avec le contexte (72).

b) soit d'ordre modal, comme dans le virelai du ms. Douce 308 *Au cuer les ai les jolis mals* (73), où un refrain dans le registre de la requête courtoise s'oppose à des couplets exposant de façon truculente le motif de la haine du mari.

Ce dernier type de refrains constitue un cas particulier, remarquable et comme privilégié, de l'emploi contrasté des registres. Les exemples en sont moins nombreux du reste dans les « chansons avec des refrains » que dans l'abondante littérature des rondeaux, virelais et baletes, dont il est l'un des procédés expressifs favoris.

\* \* \*

Je crois utile de replacer ces faits dans une perspective plus générale. L'un des aspects les plus constants de la poétique médiévale me semble en effet résider dans le jeu des contrastes. Ceux-ci peuvent être de nature diverse. Ils constituent parfois de simples, mais efficaces ruptures de rythme : ainsi par insertion de pièces lyriques dans un récit, le fait est bien connu et ce procédé fut manifestement à la mode dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Ou bien l'opposition se forme entre des registres différents. Mais cette esthétique des contrastes expressifs comporte deux cas extrêmes : l'insertion dans la chanson (souvent sous la forme de refrain) de syllabes dénuées de sens, ou de mots empruntés à une langue étrangère. Il arrive parfois que l'on ait du mal à distinguer les premiers des seconds : on sait les incertitudes qu'inspira l'interprétation du *babariol-babarian* de Guillaume d'Aquitaine (74).

Il suffit de parcourir la liste des refrains donnée par Gennrich au second volume des *Rondeaux, Virelais und Balladen* pour relever des séries telles que *Ay ai ai ai !* (n<sup>o</sup> 83), *Trikedondaine trikedondaine* (n<sup>o</sup> 207), *Vadu vadu vadu va* (n<sup>o</sup> 347), *Triquedondele* (n<sup>o</sup> 370), *Saderala dureau duron saderala dureau durete* (n<sup>o</sup> 593), *sus sus loriète* (n<sup>o</sup> 1097), *o o o o !* (n<sup>o</sup> 1235), etc.

Quant aux pièces bilingues, voire polyglottes, c'est-à-dire utilisant une opposition de registres linguistiques, sans être très nombreuses, elles jalonnent toute cette époque de notre poésie, et l'on sait que les plus anciens exemples (comme l'aube bilingue dite de Fleury) remontent au haut moyen âge. Pièces courtoises comme la tenson bilingue et le descort quinquilingue de Raimbaut de Vaqueyras ; pièces de tous genres (en particulier dans les passages lyriques des jeux dramatiques) opposant un refrain roman à un couplet latin, ou l'inverse ; pièces anglo-françaises, franco-hébraïques, etc. C'est là un domaine encore mal prospecté (75), mais dont il est d'ores et déjà assuré qu'il illustre la tendance générale que je signale.

A mesure qu'il se constituait en langue vulgaire, au cours du XI<sup>e</sup> siècle, le monde des formes littéraires s'est fermé. A l'heure où, au XII<sup>e</sup>, naît, de conditions historiques favorables, une littérature bien diversifiée, la tyrannie de la règle et du type s'est définitivement substituée aux convenances poétiques et oratoires (76). Le centre de préoccupation de l'écrivain ou du chanteur est la « qualité » (au sens scholastique du mot) de son style, qualité définie par une ornementation déterminée :

(71) H. PETERSEN DYGGVE, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, Helsinki, 1938, p. 205.

(72) BARTSCH, *op. cit.*, p. 82.

(73) GENNRICH, *Rondeaux...*, p. 104, n<sup>o</sup> 152.

(74) I. FRANK, *Babariol-babarian*, dans « Romania », 1952.

(75) Une thèse est en préparation sur ce sujet à l'université d'Amsterdam.

(76) Cf. les remarques de P. RENUCCI, *L'aventure de l'humanisme européen au moyen âge*, Paris, 1953, p. 98.

le style est moins conçu comme une conquête spirituelle personnelle que comme une réussite, relativement à un certain canon ; il est plus décoration qu'expression, ou plutôt : l'expression cherche sa voie à travers l'ornement, et conserve de ce fait un caractère plus ou moins froid d'impersonnalité. Le goût n'intervient, dans des limites assez étroites, que comme un facteur électif entre les éléments possibles d'ornementation, et dans l'établissement de proportions entre eux. D'où la tendance aux jeux d'opposition, aux contrastes, qui apparaît dès la fin de cette période initiale, au moment où le poète, assez sûr de ses moyens, mais prisonnier de cette esthétique, cherche de toutes parts de nouvelles possibilités expressives. L'apparition, en l'espace d'une génération (entre 1180 et 1220 environ), des « chansons avec des refrains », des contrafactures et des formes polyphoniques (pour me borner à la poésie lyrique) me paraît à cet égard significative. Le poète de ce temps, pour qui la création poétique consiste à abstraire, à partir de l'occasion concrète, une essence souvent assez pâle, qui puisse passer dans la généralité des figures, recourt à la surprise, au heurt, à la rupture, parfois (la fatrasie en sera un exemple extrême) à la dislocation du monde verbal : seul moyen pour lui d'en accroître la puissance allusive. Mais le monde verbal résiste. L'époque n'est pas mûre pour un surréalisme comme celui que nous avons connu. La littérature et les arts plastiques ont alors en commun un caractère artisanal, un rythme d'atelier : ils travaillent sur des *exempla*, sur des schémas techniquement cohérents, et que l'homme de ce temps (faut-il dire la *langue* de ce temps ?) ne pourrait dissocier sans se condamner, par là même, au silence. C'est pourquoi oppositions, ruptures, dislocations s'opèrent, non point entre les éléments atomisés du style et du langage, mais entre de plus vastes ensembles schématisés : structures rythmiques, mélodiques et modales ; types strophiques, genres musicaux, registres.