



HAL
open science

Le "marqueur sonore": un exemple de conjugaison subtile des mots et des sons dans l'art de trobar

Christelle Chaillou

► To cite this version:

Christelle Chaillou. Le "marqueur sonore": un exemple de conjugaison subtile des mots et des sons dans l'art de trobar. *Tenso diagonal* ., 2009, 25 (n°1-2), p. 36-62. <hal-00338402v2>

HAL Id: hal-00338402

<https://hal.science/hal-00338402v2>

Submitted on 12 Mar 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Christelle CHAILLOU
CESCM de Poitiers

*Le “marqueur sonore” :
un exemple de conjugaison subtile des mots et
des sons dans l’art de trobar*

Une des caractéristiques de l’art de *trobar*, clamée par les troubadours eux-mêmes, est la faculté d’agencer harmonieusement les mots et les sons dans la chanson. Cependant, les troubadours sont avares de commentaires concernant leur savoir-faire, qu’ils montrent comme une évidence. Pendant longtemps, les études sur la question se sont arrêtées sur ce constat sans véritablement chercher les liens entre musique et poésie. Il faudra attendre le début des années 70 pour lire les premiers travaux sur la question avec, notamment, ceux d’Hendrick van der Werf (Werf, 1972). Si ces études ont permis de donner des indications de recherches et ont mis en relief des points de rencontre des mots et des sons dans la chanson, le savoir-faire musico-poétique du troubadour reste encore une question ouverte.

Comment unir les mots et les sons dans la chanson ? Quels étaient les effets sonores engendrés par de telles pratiques ? Quelles fonctions pouvaient-elles revêtir ? Quels impacts pouvaient avoir ces savantes combinaisons sur l’auditoire ? Avant de proposer des éléments de réponse à travers l’étude du marqueur sonore, moment où mot et son s’unissent pour former un contraste au sein de la strophe, étudions brièvement quelques propos de troubadours concernant leur art et comment la question du rapport entre mot et son fut abordée dans quelques études récentes.

L'art de trobar

Dans la poésie médiévale occitane, l'art de *trobar* est représenté comme un tissage ingénieux des mots et des sons. Le troubadour évoque son savoir-faire comme une évidence et les traités ne donnent aucune indication explicite. Par exemple, le troubadour Peire Vidal (...1183-1204...) nous dit dans sa chanson *Ajostar e lassar* (P. C. 364,2) :

Ajostar e lassar
saï tan gent motz e so,
que del car ric trobar
no-m ven hom al talo,
quant n'ai bona razo (Silvio Avalor, 1960, p. 331)

Bernard Marti (...1190-1222...), dans sa chanson *Bel m'es lai latz la fontana* (P. C. 63,3), offre une très belle citation métaphorique sur le rapport des mots et du son :

C'aisi vauc entrebescant
los motz e-l so afinant :
lengu'entrebescada
es en la baizada. (Martín de Riquer, 1983, p. 248-250)

Ces deux extraits mettent sur un pied d'égalité le poème et la mélodie. Il est donc primordial de les étudier simultanément si nous voulons comprendre les mécanismes du *trobar*. Margaret Switten énonçait quatre points fondamentaux pour le point de départ d'une analyse se basant sur les mots et les sons :

"A good way to approach troubadour music is to devise strategies one can deploy to appreciate how the melodies work, starting from the basic concepts that (a) notes and note groups are joined to syllables; (b) that a melodic phrase corresponds to a poetic line of verse; (c) that the phrase may be closed by a cadence; and (d) that most troubadour songs are strophic, so the melody is contained entirely within the stanza and repeated for each succeeding stanza." (Switten, 1999, p.145-146)

Fabriquer un son, c'est avant tout suivre la rime, la métrique, l'accentuation ou la prosodie du texte et souligner le sens poétique. Faire les mots et les sons, c'est autant de paramètres à prendre en compte pour devenir un trouveur raffiné. Dans ses travaux, Paul Zumthor allait dans le sens de cette corrélation et préconisait :

"Verbe et mélodie procèdent d'un élan unique, s'engendrent réciproquement en rapport si étroit que toute analyse devrait porter sur l'un et l'autre." (Zumthor, 1972, p. 190)

Pour Elizabeth Aubrey, poème et mélodie partent d'une même intention, tout en prenant des chemins séparés. La fusion des mots et des sons pendant la performance donne à la chanson tout son sens :

“We have already seen ways in which the melodies interacted with the poems and ways in which they acted independently, but it is in the area of performance that the interaction between poems and melodies, as well as their independence, becomes most obvious.”(Aubrey, 1995, p. 238)

Une chanson est constituée selon des procédés musicaux et poétiques. Ces procédés de constructions changent d'une chanson à l'autre et donnent ainsi une grande palette de possibilités. La chanson forme un bloc homogène : c'est l'ensemble des procédés utilisés qui donnera au mécanisme toute son ingéniosité.

La fabrication d'un marqueur sonore

L'assemblage ingénieux des mots et des sons peut prendre la forme d'un marqueur sonore au sein de la strophe poétique. Le passage laissera une empreinte sonore faites de sons qui unissent intrinsèquement la parole poétique et la parole chantée. Pour ce faire, le troubadour exerce un contraste au sein de la strophe en cumulant des micro-événements dans le poème et dans la mélodie. L'étude d'un corpus de dix-huit chansons situé entre 1180 et 1240 a fait apparaître que dix d'entre d'elles comportaient un marqueur sonore au milieu de la strophe (Chaillou, 2007). Analysons deux chansons : *Atressi cum la candela* (P. C. 355,5) de Peire Raimon de Tolosa et *Ar' agues eu mil marcs de fin argen* (P. C. 372,3) de Pistoleta¹.

Dans la *canço* de Peire Raimon de Tolosa, le vers 4 de chaque strophe constitue un moment poétique important. La versification et le sens du poème distinguent ce vers du reste de la strophe. Le vers 4 présente une rime orpheline en *-ire*. Les rimes changent à chaque nouvelle strophe. En revanche, le vers 4 comporte toujours la même : il crée un événement dans la strophe et tisse un lien interstrophique. Le tableau suivant résume les rimes des six strophes, celle du vers 4 est surlignée en gris :

¹ La mélodie, le texte et la traduction des deux chansons sont donnés à la fin de l'article.

		STROPHE					
		I	II	III	IV	V	VI
VERS	1	-ela	-atge	-eia	-ia	-eia	-atge
	2	-ui	-en	-ir	-er	-ir	-en
	3	-ui	-en	-ir	-er	-ir	-en
	4	-ire	-ire	-ire	-ire	-ire	-ire
	5	-en	-ir	-er	-ir	-en	-ui
	6	-en	-ir	-er	-ir	-en	-ui
	7	-atge	-eia	-ia	-eia	-atge	-ela
	8	-atge	-eia	-ia	-eia	-atge	-ela
	9	-en	-ir	-er	-ir	-en	-ui
	10	-en	-ir	-er	-ir	-en	-ui
	11	-atge	-eia	-ia	-eia	-atge	-ela

Le retour systématique de la rime orpheline *-ire* du vers 4 laisse entrevoir la haute préoccupation structurale du troubadour. Cette rime est le point de départ d'une « cession » rimique interstrophique. Elle prend la fonction de borne formelle. Nous prenons la première cession en exemple, elle commence au vers 4 de la strophe I et se termine au vers 3 de la strophe II :

		ASSONANCES
STROPHE I	Vers 4	-ire
	Vers 5	-en
	Vers 6	-en
	Vers 7	-atge
	Vers 8	-atge
	Vers 9	-en
	Vers 10	-en
	Vers 11	-atge
STROPHE II	Vers 1	-atge
	Vers 2	-en
	Vers 3	-en

La flèche en pointillés indique la rétrogradation des assonances. Nous relevons cinq rimes suivies formant entre elles un miroir par la rétrogradation. Le poème compte cinq cessions rimiques complètes adoptant le même schéma que la strophe I exposé ci-dessus. Nous relevons une sixième cession formée par la fin de la strophe VI (vers 5 à 11) et le début de la strophe I (vers 1 à 3). Ainsi, la cession de la strophe VI est complète avec les trois premières assonances de la strophe I :

		ASSONNANCES
STROPHE VI	Vers 4	-ire
	Vers 5	-iu
	Vers 6	-iu
	Vers 7	-ela
	Vers 8	-ela
	Vers 9	-iu
	Vers 10	-iu
	Vers 11	-ela
STROPHE I	Vers 1	-ela
	Vers 2	-iu
	Vers 3	-iu

La structure interstrophique n'est donc dévoilée qu'à la fin de la *canso*. L'agencement du *rimarium* met en connexion la fin de la *canso* avec le début. Les cessions rimiques forment les maillons de la chaîne structurale à l'échelle du poème. La découverte de ces cinq cessions complètes nous amène à voir une structure en miroir, le centre se situant entre les vers 9 et 10 de la strophe III. La rétrogradation est parfaite à partir du vers 10, en laissant la cession incomplète. Nous avons donc plusieurs réseaux de concordances à des échelles différentes :

- entre la première et la dernière strophe (cession partagée)
- entre les cinq cessions qui se suivent – miroir parfait
- à l'intérieur des six cessions, si l'on reconstitue la 6^e (ou 1^{ère}) – miroir parfait
- entre chaque strophe indépendamment des cessions par la rime orpheline en *-ire*, seule constante du *rimarium*.

Cette architecture poétique peut susciter quelques hypothèses. Nous avons deux structures en miroir à deux échelles différentes et la présence du chiffre cinq : cinq cessions qui se suivent formant un miroir et à l'intérieur de chacune, un miroir de cinq fois deux assonances. Le symbole du miroir était très fort à cette époque dans la structure, mais également par l'objet lui-même (Roy, 2003, p. 233). L'amant pouvait offrir un miroir à la Dame et celui-ci pouvait être gravé de scènes courtoises et notamment de cinq pétales de roses représentant les cinq sens : *visus, alloquim, tactus, oscula, coitus* (Roy, 2003, p. 238). Cette image représentait le fil conducteur de l'amour et de sa progression.

Cette chanson est une *canso* dont le sujet principal est l'amour et la souffrance causée par lui. La signification de chaque strophe est organisée selon une structure bipartite de trois et huit vers. La seconde partie développe l'idée annoncée dans les trois premiers vers et se scinde en deux sous-

sections de quatre et quatre vers, ce qui donne un cheminement de trois et quatre+quatre vers.

Le dernier mot du vers 4 résume le déroulement de la *canso* : *martyre*, *desire*, *servire*, *aucire* (mourir), *cossire* (réfléchir, penser) et *dire*. Chaque terme circonscrit l'idée forte de la strophe. La première strophe met en avant le martyre du troubadour, la deuxième son amour et donc son désir, la troisième sa fidélité en lui offrant de la servir, la quatrième sa volonté de mourir d'amour, la cinquième le fait qu'il a réfléchi avant de s'abandonner à elle et enfin la dernière où il envoie « dire » sa chanson au roi d'Aragon.

La mélodie renforce la mise en relief du vers 4 déjà exercée par la versification et le sens du texte par cinq procédés : les intervalles, l'ambitus, les ornements, la transposition du *si* au *mi* et le fait que la mélodie ne comporte pas de répétition à l'échelle du vers ou du motif (fragment du vers musical). Le plus grand intervalle de la mélodie se situe entre les vers 3 et 4 et forme la septième ascendante *SOL fa*. Les deux dernières notes du vers 3 (*FA SOL*) sont reprises à l'octave supérieure au début du vers 4. Ainsi, l'auteur change d'octave pendant le vers 4 en exploitant l'aigu du mode de *sol*, soit l'espace entre le *do* et le *sol*. La mélodie du vers 4 constitue le moment le plus aigu de la *canso* avec un ambitus restreint dans l'aigu. Dans le début du vers 5, la courbe mélodique redescend vers le médium du mode. Nous relevons deux mélismes de cinq sons sur les syllabes 4 et 6 du vers 4. Dans cette mélodie, c'est l'ornementation la plus importante. Nous ne retrouvons pas de mélisme de cinq sons avant le dernier vers de la strophe. La note *siest* est absente du vers 4. Tous les vers de la strophe nous font entendre le *si*, sauf le vers 4. En revanche, le demi-ton positionné entre le *si* et le *do* se place entre le *mi* et le *fa*. Le pentacorde *FA-do* est donc transposé à la quinte supérieure (*do-sol*). Les transpositions à la quinte supérieure sont très usitées par les médiévaux, mais dans ce cas, son unicité au sein de la strophe crée un contraste.

Avec la mélodie du vers 11, celle du vers 4 n'a pas d'équivalent mélodique dans le reste de la strophe et ne présente pas non plus la récurrence d'un motif. Elizabeth Aubrey a qualifié la forme de cette chanson d'ABACx ayant une sous-structure ABA'CDEFGEF'H (Aubrey, 1995, p. 165), indiquée sur l'exemple 1. Cependant, cette appellation ne prend pas en compte la réitération de motifs mélodiques et la répétition par variation de la mélodie du vers 3 au vers 8. Le schéma de l'exemple 1 laisse apparaître les répétitions par variations suivantes :

- les vers 1 et 3 (gris)
- les vers 2 et 8 (rayures fines)
- les vers 6-7 et 9-10 (rayures épaisses)

EXEMPLE 1

Sous-
structure
donnée par
Aubrey
(1995) :

The image shows a musical score for a vocal line, likely a setting of the 'Ave Maria'. The score is divided into eight lines, labeled A through H. The lyrics are in French. Two motifs are identified: 'motif 1' is represented by an oval and 'motif 2' by a rectangle. Motif 1 is found in lines A, A', and D. Motif 2 is found in lines B, G, and H. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: A- tre- ssi- cum la- can- de- la que si me- tei- ssa des- trui per far clar- tar ad au- trui, chant, on plus trac- greu mar- ti- re per pla- zer de l'au- tra gen. E car a dreich es- ci- en sai qu'etu fauc fo- lla- tge. c'ad au- trui don a- le- gra- tge et a mi pe- n'e tor- men, nui- lla res, si n'ial m'en pret, no- m deu plai- gner del dam- pna- tge.

A A- tre- ssi- cum la- can- de- la
 B que si me- tei- ssa des- trui
 A' per far clar- tar ad au- trui,
 C chant, on plus trac- greu mar- ti- re
 D per pla- zer de l'au- tra gen.
 E E car a dreich es- ci- en
 F sai qu'etu fauc fo- lla- tge.
 G c'ad au- trui don a- le- gra- tge
 E et a mi pe- n'e tor- men,
 F' nui- lla res, si n'ial m'en pret,
 H no- m deu plai- gner del dam- pna- tge.

○ motif 1
 □ motif 2

Si nous juxtaposons les vers 2 et 8, nous voyons que la mélodie du vers 8 est une variation de celle du vers 2 qui peut s'expliquer, entre autre, par le changement métrique. La courbe mélodique reste semblable, sauf pour les deux dernières syllabes :

EXEMPLE 2

vers 2

que si me- tei- ssa des- trui

vers 8

c'ad au- trui don a- le- gra- tge

La mélodie du vers 5 comporte deux motifs entendus pendant les vers 1, 2 et 3. Le premier est entouré sur l'exemple 1 et le second est encadré. Pour le second motif, l'auteur a inversé le mouvement mélodique (*ré-do-si do-ré* devient *si-do-ré-do do-si*). Le motif 2 inversé (vers 5 et 8) conserve sa principale caractéristique : le travail sur la tierce *si-ré*. La disposition de ces deux motifs et de leurs répétitions est importante : le motif 1 est entendu au milieu des vers 1, 3 et 5 sur les syllabes 4, 5 et 6 et le motif 2 et ses variantes à la fin des vers 2, 5 et 8. La répétition musicale occupant la même place dans le vers, cela accentue d'autant plus la ressemblance mélodique des vers 1, 3 et 5 formant ainsi une chaîne de répétition. Les deux seuls moments de la strophe mélodique ne comportant pas de répétition musicale à l'échelle du vers et du motif sont donc entendus pendant les vers 4 et 11. La mélodie du vers 4 souligne l'apogée poétique et la division bipartite de la strophe et celle du vers 11 la fin de la strophe.

C'est l'accumulation des événements poétiques et musicaux qui permet la mise en évidence du vers 4 de chaque strophe. Il ressort de ce travail de composition des mots et des sons un contraste permettant de rendre audible le moment fort de la strophe, mais également la forme intrastrophique (vers 4). Au vers 11, seule la mélodie permet un contraste, rendant audible la fin de la strophe et annonçant par conséquent le début de la suivante.

Dans le *sirventes* de Pistoleta, *Ar' agues eu mil marcs de fin argen*, le milieu de la strophe est mis en relief mais l'auteur n'emploie pas exactement les mêmes procédés musico-poétiques. La chanson est strophique et présente deux versions mélodiques : la première est issue du chansonnier *Cangé*, BnF fr 846, f. 82r et la seconde du chansonnier X, BnF fr 20050, f. 82r. Contrairement à la chanson de Peire Ramon de Tolosa, mélodies et poème présentent une structure simple rendue par la versification, la signification et les répétitions musicales et les cinq strophes du poème présentent un *rimarium* identique. La versification ne fait pas ressortir un vers en particulier comme c'était le cas dans la chanson de Peire, mais présente deux

dispositions différentes permettant un contraste entre les vers 1 à 4 et les vers 5 à 8. Les quatre premiers vers comptent dix syllabes et présentent deux rimes croisées et masculines avec les assonances *-en* et *-os*. Les vers 5 et 6 se distinguent en comptant onze syllabes. La voyelle atone de la rime féminine des vers 5 et 6 est soutenue musicalement, elle est par conséquent comptabilisée. L'ajout de la onzième syllabe a pour effet une évolution rythmique vis-à-vis des quatre premiers vers. A partir du vers 5, nous relevons un changement dans la disposition, l'alternance et la qualité des rimes. Ce tableau présente la versification de chaque strophe et éclaire la différenciation entre les vers 1 à 4 (abab) et 5 à 8 (ccdd):

Vers	Nombre de syllabes	Assonances	
1	10	<i>-en</i>	I
2	10	<i>-os</i>	
3	10	<i>-en</i>	
4	10	<i>-os</i>	
5	10'	<i>-endre</i>	II
6	10'	<i>-endre</i>	
7	10	<i>-ar</i>	
8	10	<i>-ar</i>	

Dans la chanson de Pistoleta, la mélodie va permettre la mise en relief le vers 5 et par conséquent la structure bipartite de la strophe. Dans les deux versions, des éléments musicaux sont cumulés pour faire ressortir acoustiquement ce passage. Malgré une courbe mélodique très différente, elles présentent une direction commune en effectuant un marqueur sonore avec le vers 5. Si les deux mélodies s'accordent sur le rôle attribué à ce passage, elles n'emploient pas toujours les mêmes procédés pour le mettre en valeur. Elles utilisent deux procédés identiques :

1. Sur ce passage poétique, l'ambitus mélodique forme un intervalle de quarte. C'est l'ambitus le plus restreint de la mélodie. Il permet donc un contraste vis-à-vis du reste de la strophe musicale.
2. Les trois premières syllabes du vers 5 correspondent mélodiquement à trois sons identiques. Tous les autres vers présente un début musical ascendant ou descendant. Le contraste est ici exercé par la répétition mélodique

En revanche, dans la mélodie du chansonnier X, le passage est souligné par trois ornements de trois sons. Auparavant, l'ornementation la plus importante comptait deux sons. Sur le tableau suivant, le nombre de sons par syllabe est comptabilisé, nous avons indiqué en gris clair et gris foncé les syllabes ornées :

	Syllabes										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	10'
Vers 1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	
Vers 2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	
Vers 3	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	
Vers 4	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	
Vers 5	1	1	1	3	1	1	3	1	1	3	1
Vers 6	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1
Vers 7	1	1	1	2	2	1	2	1	2	1	
Vers 8	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Dans le vers 5, l'ornementation contribue au marqueur sonore en créant trois stimuli simultanés effectués par :

1. la progression du nombre de syllabes ornées
2. la situation des syllabes ornées
3. le nombre de sons par ornementation

Le vers 5 est scandé en trois sections car la place occupée par les trois ornements crée un rythme particulier. L'équidistance entre les trois syllabes ornées donne un effet musico-poétique. Nous ne retrouvons pas cet effet sonore dans les autres vers de la strophe. Par conséquent, la démarche effectuée pendant le vers 5 résulte d'une intention de le distinguer des autres vers.

Dans la mélodie du chansonnier *Cangé*, le contraste est également exercé par un changement de caractère de la courbe mélodique entre les 4 premiers vers et les 4 derniers (voir exemple 3). A l'ambitus restreint et la répétition des trois premières syllabes mélodiques, s'ajoutent le fait que les ornements de trois sons sont entendus uniquement pendant la seconde section strophique (voir exemple 3). La première apparition de l'ornementation de 3 sons suivie d'une ornementation de 2 sons à la fin du vers 5 crée donc un contraste en présentant un changement rythmique vis-à-vis du vers précédent. La mélodie des quatre premiers vers présente un nombre important d'intervalles disjoints. A contrario, la mélodie du vers 5 n'en comporte aucun. Les quatre premiers vers musicaux comptent 21 intervalles disjoints contre 1 dans les quatre derniers vers musicaux. Le contraste entre les vers musicaux 4 et 5 est probant : on passe de cinq intervalles disjoints à aucun. Ainsi, nous relevons un contraste entre le caractère de la première section et celle de la seconde. Le vers 5 crée une surprise sonore qui devient ensuite une habitude au fil des 3 derniers vers et qui permet de renforcer le contraste entre la fin de la strophe et le début de la suivante. Ainsi, le contraste est également exercé entre le vers 8 et le vers 1 de la strophe suivante. A l'échelle de la chanson, le vers 1 des strophes II à V constitue donc également un marqueur sonore par le contraste exercé avec le

dernier vers de la strophe précédente. Deux bornes formelles sont ainsi mise en place : intrastrophique et interstrophique :

EXEMPLE 3

Ar' a - gues eu mil mars de fin ar - gen
 et a - tres - tan de bon aur et de ros,
 et a - gues pron ci - va - da e for - men,
 bos e va - chas e fe - das e mou - tos,
 e chas - cun jorn c - liu - ras per des - pen - dre,
 e fort chas - tel en que m po - gues de - fen - dre,
 tal que nuls hom no m'en po - gues - for - sar,
 et a - gues port d'ai - ga dou - sa e de mar.

→ Mouvement de la courbe musicale
 ○ Ornementations de 3 sons
 ■ Intervalles disjoints

Fonction et perception du marqueur sonore: proposition d'éléments de réponse

La conjugaison subtile des mots et des sons observée à travers ces deux exemples répond au fait que ces chansons étaient conçues pour être entendues. La mélodie permet de rendre audible l'architecture formelle de la

chanson et peut souligner les moments forts de la strophe : elle ne constitue donc pas une simple ornementation du texte. Nous pouvons nous interroger sur les fonctions que pouvaient revêtir de telles pratiques. Pour ce faire, il nous faut prendre en compte que l'œuvre médiévale intègre "tous les facteurs de la performance" (Zumthor, 1987, p. 246) et précisément le fait qu'elle fut un jour le lien entre exécutant et un public et donc porteuse de codes, signaux et symboles en rapport avec une esthétique particulière.

Les troubadours semblent avoir conscience de l'enjeu de la performance, moment où l'on écoute la chanson pour que d'autres puissent peut-être l'entendre par la suite. Ils demandent très souvent l'écoute du public (Zumthor, 1987, p. 250) et évoque parfois la future transmission de leurs chansons, ce qui a pour conséquence de lier un lien direct avec le public avant et après avoir émis le message. Prenons l'exemple de la chanson *Lonc temps ai estat cubertz* de Raimbaut d'Orange avec la strophe I et la *tornada* :

« *Lonc temps ai estat cubertz
mas Dieus no vol qu'ieu oimais
puosca cobrir ma besogna
don mi ven ira et esglais
ez escoutatz cavallier
s'a ren ai obs ni mestier.* [...] »

La contessa a Monrosier
volgra auzis mon gaug entier. » (Roubaud, 1971, p. 133)

Cette citation suppose que l'auditeur soit actif pendant l'écoute de la chanson et donc un lien très fort entre l'émetteur et le récepteur. L'auteur sollicite explicitement le sens auditif de son allocutaire par le vocabulaire employé (*escoutatz*, *auzitz*). Il crée un contact et implique son public dans la performance instaurant ainsi un processus de communication. Ces demandes d'écoutes correspondent à la fonction phatique de la communication définie par Jakobson (Jakobson, 1963).

Si nous nous basons sur le schéma de la communication de Jakobson (Jakobson, 1963), le marqueur sonore pourrait revêtir les fonctions poétique, expressive et conative. La fonction poétique regroupe les codes intervenant dans la perception de la forme, la fonction expressive vise à faire comprendre à l'auditeur le tenant de ses émotions et la fonction conative consiste à influencer la pensée de l'auditeur. Dans *Atressi cum la candela*, nous relevons les trois fonctions. Premièrement, le marqueur sonore du vers 4 souligne la forme strophique et facilite donc la perception d'un script, d'une image structurelle (fonction poétique). Deuxièmement, la mélodie du vers 4 met en relief l'apogée dramatique de la strophe et permet de mettre en son l'expression des sentiments de l'auteur (fonction expressive). Troisièmement,

l'auteur peut influencer la perception de l'auditeur en effectuant un contraste au moment qu'il a choisit de privilégier, celui dont il veut que l'on se souvienne le plus (fonction conative). Le contenu du texte de la chanson de Pistoleta présente une série d'énumérations et ne contient pas de message expressif fort. En revanche, la forme est mise en valeur à l'échelle de la strophe et de la chanson (fonction poétique).

Si le schéma de Jakobson a pu orienter nos recherches, il reste néanmoins abstrait et nous pouvons nous demander quelles pouvaient être concrètement les répercussions de ces stimuli sonores sur l'auditoire médiéval. Nous pouvons émettre l'hypothèse de cinq répercussions: une mémorisation simplifiée, l'émotion, le plaisir auditif, le maintien de l'attention, l'orientation stratégique de la compréhension:

- L'union des mots et des sons crée une cohérence formelle et le marqueur sonore la souligne, facilitant ainsi la perception de la structure de la chanson. La perception de cette image formelle pourrait favoriser la transmission orale de la chanson.
- La combinaison de moments forts et de moments de détente est une technique bien connue des compositeurs. La musique repose, entre autre, sur le principe de répétition et de non-répétition et c'est un moyen efficace de créer des contrastes afin de susciter l'émotion de l'auditeur, quelle soit négative ou positive, consciente ou inconsciente.
- La cohérence engendrée par le travail simultané des mots et des sons peut accroître le plaisir pendant l'audition. L'auditeur pouvait être en attente de ce phénomène sonore. Dans cette hypothèse, le marqueur sonore constituerait une attente esthétique de la part de l'auditeur. Pour vérifier cette hypothèse, il faudrait faire un relevé des chansons (dont il nous reste la mélodie) qui comportent un marqueur sonore de milieu de strophe.
- Le marqueur sonore peut surprendre l'auditeur et ainsi permettre de maintenir son attention. On ne connaît que très peu de chose concernant le moment de la performance chez les troubadours. Néanmoins, écouter d'une manière silencieuse, assis et sans faire autre chose que d'écouter la prestation est une pratique relativement récente.
- Mettre en valeur un passage particulier de la chanson peut permettre d'attirer l'attention de l'auditeur sur le passage que l'on veut faire entendre. Manipuler l'opinion public, orienter sa compréhension dans l'objectif de faire passer des idées est une pratique connue des médiévaux. Par exemple, Martin Aurell évoque le *serventes* comme un moyen stratégique de véhiculer des idées politiques (Aurell, 2005,

p.138) et il est probable que la mélodie devait être un moyen efficace d'orienter la compréhension de l'auditeur pendant l'interprétation.

L'étude de ces deux exemples de marqueurs sonores a permis de distinguer cinq répercussions possibles sur l'auditoire. Ce phénomène sonore peut revêtir des fonctions différentes selon sa place dans la strophe ou la signification du texte et sa perception est bien entendu subordonnée aux facteurs temps, espace et société et au niveau d'instruction de l'auditeur.

Les troubadours s'enorgueillissent de leur *trobar* qu'ils décrivent comme un assemblage de mots et de sons. Pour comprendre ce savoir-faire, il est donc primordial d'analyser la chanson en étudiant simultanément le poème et la mélodie. Avec l'étude des chansons *Atressi cum la candela* et *Ar'agues eu mil marcs de fin argen*, nous avons vu que poésie et musique comportent des liens évidents d'un point de vue structurel. Les deux chansons présentent un contraste au sein de la strophe d'un point de vue mélodique et poétique sans que les procédés employés soient exactement les mêmes et peut revêtir des fonctions différentes selon sa place dans la strophe et le sens du texte.

Comprendre le savoir-faire musico-poétique des troubadours ouvre donc une plus large perspective que celle de sa simple connaissance. Etendre cette étude à l'ensemble des chansons dont nous avons la mélodie afin de voir si ces marqueurs sonores sont présents dans un nombre substantiel de chansons, en étudier leur disposition au sein de la strophe et délimiter les techniques de compositions pour les élaborer, permettraient d'approfondir les connaissances actuelles concernant la perception et la transmission des chansons aux XII^e et XIII^e siècles. Dans cette perspective, le recours aux sciences cognitives, dans une étude mêlant musique et poésie, pourrait apporter un nouvel élan dans les recherches concernant la lyrique courtoise médiévale et sur la société qui l'a conçue et écoutée.

PEIRE RAIMON DE TOLOSA

Atressi cum la candela

(Edition musicale d'H. van der Werf, 1984, p. 234 ;
édition du texte par A. Cavaliere, 1935, p. 19-29)

A-tre-ssi cum la can-de-la
que si me-tei-ssa des-trui
per far clar-tat ad au-trui,
chant, on plus trac greu mar-ti-re
per pla-zer de l'au-tra gen.
E car a dreich es-ci-en
sai qu'ieu fauc fo-lla-tge,
c'ad au-trui don a-le-gra-tge
et a mi pe-n'e tor-men,
nui-lla res, si mal m'en pren,

- II. Car ben conosc per usatge
que lai, on amors s'aten,
val foudatz en luoc de sen ;
doncs, pois tant am e desire
la gensor q'el mon se mir,
per mal qe·m deia venir
no·s taing qe·m recreia,
anz, on plus m'auci d'enveia,
meilz li dei ma mort grazir
si·l dreich d'amor vuoil seguir,
q'estiers sa cortz non plaideia.
- III. Doncs poi aisso qe·m gerreia
conosc que m'er a blandir,
ab celar et ab sofrir
li serai hom e servire.
E s'aisi·m vol retener
vec me tot al sieu plazer,
fin, franc, ses bauzia ;
e s'ab aital tricharia
puosc en sa cort remaner,
el mon non a nuill saber
per q'ieu camies ma foillia.
- IV. Lo iorn que sa cortesia
mi mostret e·m fetz parer
un pauc d'amoros plazer,
parec be que·m volc aucire,
q'inz el cor m'anet sazir,
e'l cor mi mes lo desir
que m'auci d'enveia.
Et eu, cum fols que folleia,
fui leus ad enfolletir,
car cuiei so, per albir
q'ieu eis no·m pens q'esser deia.

- V. Si per nuill' altra que seia
mi pogues mais enriquir,
be·m n' agr' a cor a partir ;
mas cum plus fort en cossire
en tant qant lo mons perpren
non sai una tant valen
de negun paratge,
per q' ieu el sieu seignoratge
remaing tot vencudamen,
pos non trob meilluramen,
per forz' o per agradatge.
- VI. Chanssos, al port d' alegratge
on pretz e valors s' aten,
al Rei que sap et enten,
m' iras en Aragon dire
c' anc mais tant gauzens non fui
per fin' amor cum er sui,
c' ab rems et ab vela
poi' ades so que no·is cela ;
e per so non fatz gran brui
ni voill sapcha hom de cui
m' o dic, plus que d' un' estela.
- VII. Mas vos am, ges un' amela
no·m pretz, car ab vos non sui,
pero als ops vos estui
que·m siatz governs e vela.

TRADUCTION (J. Anglade, 179):

- II. Semblable à la chandelle, qui se détruit elle-même pour faire clarté aux autres, je chante, plus je souffre un dur martyre pour le plaisir d'autrui. Et quoique je sache parfaitement que je fais folie, car aux autres je donne allégresse et à moi peine et tourment, personne, s'il m'en arrive du mal ne doit me plaindre de mon malheur.
- III. Car je sais bien par expérience que là où Amour porte son attention folie vaut mieux sens ; donc puisque que j'aime et désire la plus belle qui puisse se voir dans le monde, quelque mal qui puisse m'en arriver, il ne convient pas que je cesse de l'aimer ; car plus

elle me fait mourir d'envie plus je lui dois être reconnaissant de ma mort si je veux suivre le droit d'amour, car sa cour ne plaide pas autrement.

- IV. Donc, puisque je reconnais que je devrai flatter ce (-c'est-à-dire-celle) qui me combat, je serai, en l'honorant et la suivant, son homme lige et son serviteur ; et si elle veut me retenir dans ces conditions, me voici tout entier à son plaisir, fidèle, franc, sans tromperie. Et si par un tel subterfuge je puis rester en sa cour, il n'y a au monde aucun savoir pour lequel je voulusse changer ma folie.
- V. Le jour où elle me montra sa courtoisie et me la témoigna par l'accueil amoureux qu'elle me fit, elle pensa me tuer ; car au fond du cœur elle alla me saisir et me mit au cœur un désir qui me tue d'envie ; et moi, comme un fou qui fait des folies, je devins fou rapidement car je pensai dans mon esprit ce que moi-même je ne crois pas qui doive arriver.
- VI. Si par nulle autre femme qui soit je pouvais obtenir plus de bonheur, j'aurais bien à cœur de me séparer d'elle ; mais plus je réfléchis en moi-même, dans tout ce que le monde embrasse je n'en sais aucune, de quelque noble origine qu'elle soit, qui l'égalé en distinction ; aussi je reste en sa seigneurie, complètement vaincu, puisque je ne trouve aucune amélioration de gré ou de force.
- VII. Chanson, au port d'allégresse, vers lequel mérite et valeur se tournent, tu iras dire en Aragon, au roi qui sait et qui comprend, que jamais je ne fus aussi heureux d'amour parfait comme maintenant ; car avec les rames et la voile monte maintenant ce qui ne peut pas se cacher ; et pour cela je ne mène pas grand bruit et je ne veux pas qu'on sache de qui je parle, pas plus que [si je parlais] d'une étoile.
- VIII. Depuis que je vous aime, je ne m'estime pas [même] une amande car je ne suis pas près de vous. Cependant je vous cache pour qu'en cas de besoin vous me serviez de gouvernail et de voile.

PISTOLETA

Ar' agues eu mil marcs de fin argen

(Edition et traduction du texte par C. Hershon, 2003, p. 283-291)

X, f. 82r

Cangé, f. 125r

Ar a - gues eu mil marcs de fin ar - gen

et a - tres - tan... de bon aur et de ros.

et a - gues pro ci - va - da e for - men.

bos e va - cas e fè - das e mou - tos.

e cas - cun jorn c.li - u - ras per des - pen - dre.

e fort chas - tel en que.m po - gues de - fen - dre.

tal que nuls hom no m'en po-gues - for - sar...

et a - gues port d'ai - ga dou sa e de mar.

- II. Et eu agues atrestan de bon sen
et de mesura cum ac Salamos,
e no·m pogues far ni dir faillimen,
e·m trobes hom leial totas sasos,
larc e meten, prometen ab atendre,
gent acesmat d'esmendar e de rendre,
et que de mi no·s poguesson blasmar
e ma colpa cavallier ni joglar.
- III. Et eu agues bella domna plazen,
coinda e gaia ab avinens faissos,
e chascun jorn maint·cavallier valen
que·m seguisson on qu'eu anes ni fos,
ben arnassatz, si cum eu sai entendre ;
e trobes hom a comprar et a vendre,
e grans avers no me pogues sobrar
ni res faillir qu'om saubes a triar.
- IV. Car enois es qui tot an vai queren
menutz percatz, paubres ni vergoinos,
per qu'eu volgra estar suau e gen
dinz mon ostal et acuellir los bos
e albergar cui que volgues deissendre,
e volgra lor donar senes car vendre.
Aissi fera eu, si pogues, mon afar,
e, car non pois, no m'en deu hom blasmar.
- V. Domna, mon cor e mon chastel vos ren
e tot quant ai, car es bella e pros ;
e s'agues mais de que·us fezes presen,
de tot lo mon o fera, si mieus fos,
qu'en totas cortz pois gabar ses contendre
que·l genser etz en qu'eu pogues entendre.
Aissi·us fes Dieus avinent e ses par
que res no·ill faill que·us deia ben estar.

TRADUCTION :

- I. Si j'avais maintenant mille marcs d'argent fin, et autant de bon or roux ; si j'avais en abondance avoine et froment, bœufs, vaches, brebis et moutons ; si j'avais chaque jour cent livres à dépenser, un solide château où je pourrais me défendre, tel que personne ne pourrait me le prendre de force, et si j'avais un port en eau douce et en mer !
- II. Si j'avais autant de bon sens et de mesure qu'en a eus Salomon, si je ne pouvais faire ni dire d'erreurs, si on me trouvait continuellement loyal, généreux et dépensier, fidèle à mes promesses, bien disposé à corriger mes torts et à payer mes dettes, et si ni chevaliers ni jongleurs ne pouvaient me critiquer pour mes fautes !
- III. Si j'avais aussi une belle dame, aimable, gracieuse et gaie, avec des manières avenantes, et chaque jour quantité de chevaliers vaillants, qui me suivraient n'importe où que j'aie ou que je sois, bien équipés, comme je puis m'y entendre ; et s'il se trouvait de quoi acheter et vendre, et si beaucoup de biens ne me surabondaient pas, et si rien ne me manquait de tout ce que l'on pourrait choisir !
- IV. C'est qu'il est désagréable que de passer toute l'année à chercher de menus profits pauvres et honteux, aussi je voudrais être tranquille et à mon aise dans ma maison et accueillir les gens de mérite et héberger toute personne qui voudrait y descendre, et je voudrais leur faire des dons sans leur faire payer cher. C'est ainsi que je mènerai ma vie, si je le pouvais, et si je ne peux pas le faire, on ne doit pas m'en blâmer.
- V. Madame, je vous remets mon cœur et mon château, et tout ce que je possède, parce que vous êtes belle et noble, et si j'avais davantage à vous offrir, je vous ferais présent de l'univers entier, s'il était à moi, car, dans toute les cours, je puis me vanter, sans contradiction, que vous êtes la plus belle dont je puisse être amoureux. Dieu vous a fait si charmante et sans pareille, que rien de ce qui pourrait vous convenir ne vous manque.

BIBLIOGRAPHIE

- Anglade, Joseph. "Les poésies du troubadour Peire Raimon de Toulouse, texte et traduction", *Annales du Midi*, 1920.
- Aubrey, Elizabeth. *The Music of the Troubadours*. Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Aurell, Martin, Boyer, Jean-Paul et Coulet Jean-Paul et Noël. *La Provence au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- Boutière, Jean et Schutz Alexander-Herman. *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*. Paris: Nizet, 1973.
- Cavalière, Alfredo. *Le poesi di Peire Raimon de Toloza (Introduzione, testi, traduzioni, note)*. Florence: Olschki, 1935.
- Chansonier Cangé. BnF fr. 846.
- Chansonier X. BnF fr 20050.
- Cullin Olivier et Chaillou Christelle. "La mémoire et la musique au Moyen Âge". *Cahiers de Civilisation Médiévale*. n°49 (2006): p. 143-161.
- Dante. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, édition de 1965.
- Guessard, François. *Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raimon Vidal de Besaudun*. Genève: Statkine, 1973.
- Haines, John. *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Hershon, Cyril. "Pistoleta", *Revue des langues romanes*, tome CVII, n°2 (2003): p. 247-341.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit, 1963.
- Marschall, John Henry. *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*. London: Oxford University Press, 1972.
- Pillet, Alfred et Henry Cartens, Henry. *Bibliographie der Troubadours*. Halle: Niemeyer, 1933.
- Vidal, Peire. *Poesie*, Edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle. Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.
- Riquer, Martin de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Roy, Bruno. "Archéologie de l'amour courtois. Note sur les miroirs d'ivoire". *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 234-251.
- Roubaud, Jacques. *Les troubadours*. Paris: Editions Seghers, 1971.
- Switten, Margaret. "Music and Versification". *The Troubadours, an Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 141-163.

- Werf, Hendrik van der. *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*. Utrecht: Oosthoek, 1972.
The extant Troubadour Melodies, New York: Hendrik van der Werf, 1984.
- Zumthor, Paul. *Essai de poésie médiévale*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
La lettre et la voix de la « littérature » médiévale. Paris: Editions du Seuil, 1987.