



**HAL**  
open science

# Créer l'émotion dans la poésie lyrique des troubadours

Christelle Chaillou

► **To cite this version:**

| Christelle Chaillou. Créer l'émotion dans la poésie lyrique des troubadours. 2008. hal-00338402v1

**HAL Id: hal-00338402**

**<https://hal.science/hal-00338402v1>**

Preprint submitted on 13 Nov 2008 (v1), last revised 12 Mar 2009 (v2)

**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.

# Christelle Chaillou

CESCM de Poitiers

## *Créer l'émotion dans la poésie lyrique des troubadours*

Susciter l'émotion de l'auditeur est un enjeu considérable pour le troubadour, car s'il réussit, il gagne les honneurs du seigneur de la cour et la reconnaissance de ses pairs. Son élan créateur prend comme origine la passion. Si la passion amoureuse anime l'auteur, elle constituera sa *razo*, la matière de ses chansons. A partir de cette matière, le troubadour forgera les mots avec les sons.

### *L'art de trobar*

Dans la poésie médiévale occitane, l'art de *trobar* est représenté comme un tissage ingénieux des mots et des sons. Or, les techniques de ce savoir-faire ne sont pas définies dans les traités occitans et italiens car ceux-ci portent essentiellement sur les poèmes. En revanche, les troubadours eux-mêmes évoquent leur *trobar*. Par exemple, le troubadour Peire Vidal (...1183-1204...) nous dit dans sa chanson *Ajostar e lassar* (P. C. 364,2) :

Ajostar e lassar  
sai tan gent motz e so,  
que del car ric trobar  
no·m ven hom al talo,  
quant n'ai bona razo (Silvio Avalor, 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, 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 observer le savoir-faire du troubadour. Margaret Switten énonce 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.” (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. La mélodie est donc la continuité du texte ; c'est elle qui fait ressortir l'ingéniosité de l'auteur. Faire les mots et les sons, c'est autant de paramètres à prendre en compte pour devenir un trouveur raffiné. Le philologue médiéviste Paul Zumthor va dans le sens de cette corrélation et préconise :

“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.” (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.”(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

Une des répercussions phoniques de cet assemblage ingénieux des mots et des sons est la constitution d'un marqueur sonore au sein de la strophe poétique afin de diriger l'attention et l'émotion de l'auditeur. Le passage laissera une empreinte sonore faites de sons qui unissent intrinsèquement la parole poétique et la parole chantée. Nous allons illustrer nos propos par deux exemples issus de deux chansons de troubadours : *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 Pistoleta (les deux chansons sont indiquées à la fin de l'article). Ces deux exemples sont significatifs car dans les deux cas, le marqueur sonore surprend l'auditeur par la création d'un contraste qui souligne la forme bipartite de la strophe. La *canço* de Peire Raimon se distingue du *sirventes* de Pistoleta car le marqueur sonore est également associé au sens du poème.

Dans la *canço* de Peire Raimon de Tolosa, *Atressi cum la candela*, 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 avec l'assonance *-ire*. Les assonances changent à chaque nouvelle strophe. En revanche, le vers 4 comporte toujours la même. Cette assonance crée un événement dans la strophe et tisse un lien interstrophique. Le tableau suivant résume les assonances des six strophes, celle du vers 4 est surlignée en gris :

		STROPHES					
		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 structurelle 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 :

		ASSONNANCES
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

Ainsi, la structure interstrophique n'est dévoilée qu'à la fin de la *canço*. L'agencement du *rimarium* met en connexion la fin de la *canço* avec le début. Les cessions rimiques forment les maillons de la chaîne structurelle 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<sup>e</sup> (ou 1<sup>ère</sup>) – miroir parfait
- entre chaque strophe indépendamment des cessions par la rime orpheline en *-ire*, seule constante du *rimarium*.

Une structure aussi élaborée 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. Le miroir était l’objet offert par l’amant qui pouvait être gravé de scènes courtoises et notamment de cinq pétales de roses. Le chiffre cinq symbolise l’union : c’est le nombre nuptial et son symbolisme était largement répandu. Il est également l’union de deux et trois, le chiffre pair représentant la femme, le chiffre impair l’homme selon une théorie développée notamment par Hildegarde de Bingen. Le chiffre cinq est également connu pour ses valeurs courtoises. Il fait référence aux cinq sens et aux cinq qualités courtoises. La récurrence de ce chiffre exclu l’hypothèse du hasard. C’est un choix voulu par l’auteur car le déroulement structurel de la chanson est fondé sur celui-ci.

Cette chanson est une *canso* dont le sujet principal est l’amour et la souffrance causée par lui. 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 martyr 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 courbe mélodique renforce la mise en relief du vers 4 déjà exercée par la versification et le sens du texte par cinq procédés :

1. 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*.

2. 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.
3. Nous relevons deux mélismes de cinq sons lors 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.
4. La note *SI* 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 *SI* est donc transposé à la quinte supérieure, soit sur le *mi*.
5. Le vers 4 n'a pas d'équivalent mélodique dans le reste de la strophe. Il fait parti des trois vers n'ayant pas de retour mélodique (avec les vers 5 et 11). Par conséquent, le rôle du vers 4 est souligné par son unicité mélodique.

L'accumulation des événements poétiques et musicaux permet la mise en évidence du vers 4 de chaque strophe. Ainsi, Peire Raimon de Tolosa guide volontairement l'émotion de l'auditeur à un moment donné de sa *canso*. Avec ces répercussions sonores, l'auditeur averti peut comprendre la forme de la chanson.

Dans le *sirventes* de Pistoleta, *Ar' agues eu mil marcs de fin argen*, nous relevons le même mécanisme avec la mise en relief du vers 5 de chaque strophe. La chanson est strophique et présente deux mélodies différentes issues du chansonnier *Cangé*, BnF fr 846, f. 82r et du chansonnier X, BnF fr 20050, f. 82r. La versification de la strophe permet de voir une forme bipartite avec une nette distinction entre les quatre premiers vers et les quatre derniers. Contrairement à la *canso* de Peire Raimon de Tolosa, les cinq strophes du poème présentent un *rimarium* identique. Les quatre premiers vers comptent dix syllabes et présentent deux rimes croisées, masculines avec les assonances *-en* et *-os*. A contrario, les vers 5 et 6 comptent 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	-en
2	10	-os
3	10	-en
4	10	-os
5	10'	-endre
6	10'	-endre
7	10	-ar
8	10	-ar

I  
II

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. Ainsi, la forme strophique sera assimilable oralement. 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 une différence dans le caractère de la courbe mélodique. 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 vingt-et-un intervalles disjoints contre un 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.

Les deux mélodies empruntent une direction architecturale commune malgré une courbe musicale très différente. Il y a donc une volonté délibérée de l'auteur de mettre en valeur le moment poétique circonscrit par le vers 5 de chaque strophe.

#### *Portée et fonction du marqueur sonore*

L'art de *trobar* porte deux fonctions simultanées. La première consiste à séduire l'auditeur par la constitution de stimuli sonores se répercutant sensiblement. La seconde fonction relève de la communication langagière dont la signification des signes appartiendrait aux initiés. Les troubadours disent eux-mêmes de leur art qu'il ne faut pas s'arrêter aux apparences. Il y a donc plusieurs niveaux d'écoute et seul celui qui arrive à mémoriser la chanson est parvenu à dépasser le premier niveau, celui de l'émotion et du plaisir sensible, pour accéder à la compréhension des signes. La perception de l'auditeur est donc accomplie lorsque celui-ci connaît parfaitement l'art de *trobar*. Les références à d'autres poèmes, mélodies, événements, lieux etc. sont captés par les érudits. La charge émotionnelle engendrée n'en sera alors que plus grande.

Dans un contexte d'oralité, la mise en place de bornes sonores permet de percevoir la forme de la chanson, mais également de retenir l'attention de l'auditeur. Pour le troubadour, arriver à ce résultat lui donne la possibilité de transmettre sa chanson. La rencontre des procédés musicaux et poétiques à un moment donné d'une strophe agit comme un marqueur sonore et implique une volonté de guider la perception et la compréhension de l'auditeur. Lorsque Martin Aurell évoque le *serventes* comme un moyen stratégique de véhiculer des idées politiques (138), il est fortement probable, étant donné les pratiques que nous avons observées, que la mélodie devait être un moyen efficace d'orienter la compréhension de l'auditeur pendant l'interprétation. Les procédés musicaux étudiés sont une exploitation langagière de la musique dans un objectif de contraste permettant l'orientation de la compréhension de l'auditeur. Parallèlement, le poème peut être conçu selon ce même principe. La finalité du poème rejoint celle de la mélodie sans pour autant emprunter le même chemin. Ainsi l'art de *trobar* est totalement paradoxal : le poème est en symbiose avec la mélodie tout en ayant une élaboration fondamentalement différente.

La poésie n'a pas comme unique but la communication de l'idée. Son organisation phonologique porte également l'ambition de susciter l'émotion et par conséquent une réaction corporelle de l'auditeur. La mélodie se comporte d'une manière identique : elle vise l'émotion de l'auditeur tout en étant chargée d'une signification langagière. Ainsi, l'émotion accompagne chaque étape de la *fin'amor* : dans la genèse, la fabrication, la réception et pendant la diffusion de l'œuvre.

PEIRE RAIMON DE TOLOSA

*Atressi cum la candela*

(Edition musicale d'H. van der Werf, 234 ; édition du texte par A. Cavaliere, 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,  
no-m deu plai-gner del dam-pna-tge.

- I. 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.

- II.     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.
- III.    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' Janet 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.
- IV.    Si per nuill' altra que seia  
mi pogues mais enriqueir,  
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.
- V.     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.

- VI. 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 martyr 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'égale 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, 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 fe - 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.

## WORKS CITED

- 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 Jean-Paul et Noël Coulet. *La Provence au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- Boutière, Jean et Schutz Alexander-Herman. *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*. Paris: Nizet, 1973.
- Cavalière, Alfredo. *Le poesi di Peire Raimon de Toloza (Introduzione, testi, traduzioni, note)*. Florence : Olschki, 1935.
- Chansonnier *Cangé*. BnF fr. 846.
- Chansonnier *X*. BnF fr 20050.
- Cullin Olivier et Chaillou Christelle. « La mémoire et la musique au Moyen Âge ». *Cahiers de Civilisation Médiévale*. N°49 (2006) : 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.
- Hershon, Cyril. “Pistoleta”, *Revue des langues romanes*, tome CVII, n°2 (2003) : 283-291.
- 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.
- Switten, Margaret. “Music and Versification”. *The Troubadours, an Introduction*. Cambridge: University Press, 1999. 141-163.
- Werf, Hendrik.van der. *The extant Troubadour Melodies*, New York: Hendrik van der Werf, 1984.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Editions du Seuil, 1972.