



**HAL**  
open science

# Les rapports entre musique et poésie dans l'art de trobar : bilan et perspectives

Christelle Chaillou

► **To cite this version:**

Christelle Chaillou. Les rapports entre musique et poésie dans l'art de trobar : bilan et perspectives. 2008. hal-00338424v1

**HAL Id: hal-00338424**

**<https://hal.science/hal-00338424v1>**

Preprint submitted on 13 Nov 2008 (v1), last revised 22 Apr 2009 (v3)

**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  
AIEO 2008

## *Les rapports entre musique et poésie dans l'art de trobar : bilan et perspectives*

### *L'étude du trobar*

L'avancée des recherches sur les troubadours a été marquée par une prise en compte progressive du contexte de leurs œuvres. Les chansons présentent une multitude de versions poétiques et parfois plusieurs mélodies différentes. L'étude de ce répertoire demande donc au chercheur une connaissance approfondie du contexte de l'œuvre et un long travail de transcription et de catalogage des sources. Etant donné la méconnaissance du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons comprendre le décalage entre les orientations de recherches voulues par les spécialistes et leurs applications concrètes. L'adéquation de la mélodie et du poème était pressentie au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais l'application de cette idée n'a commencée qu'au début des années 70 avec Hendrik van der Werf. Avant cela, il fût nécessaire de passer par plusieurs étapes.

Au début, les textes furent classés, ordonnés traduits et édités. L'intérêt pour les mélodies fût plus tardif. Si Jean-Baptiste Beck

publia un ouvrage au début du XX<sup>e</sup> siècle sur les mélodies (1910), les premières publications en fac-similés ne se firent qu'à la fin des années 20 (Beck, 1927) et la première édition complète des mélodies en 1958 par Friedrich Gennrich. L'élaboration d'outils de recherches a permis les premières études thématiques des poèmes. Avant les musicologues, Paul Zumthor pressentit, dès les années 60, l'importance d'une recherche consistant l'imbrication des mots et des sons dans les chansons de troubadours.

Les travaux d'Hendrik van der Werf marquent donc pour la musicologie le début de la recherche concernant le rapport entre les mots et les sons (Werf, 1972). A partir de ce moment, on s'intéresse concrètement au rôle joué par la mélodie dans la chanson de troubadour. Les études sur la question représentées entre autre par Margaret Switten, Elizabeth Aubrey et Antoni Rossell, ont relevées beaucoup de points de convergence entre le poème et la mélodie. Margaret Switten a souligné le fait que la structure métrique conditionne celle de la mélodie (Switten, 1999, p. 145-146). Antoni Rossell a observé que l'organisation phonologique du poème pouvait avoir des répercussions sur la courbe mélodique (Rossell, 1992, p. 114). Il a également souligné l'utilisation de procédés stratégiques et mnémotechniques dans les chansons (Rossell, 1992, p.117). Elizabeth Aubrey reprend les traités rhétoriques médiévaux et compare certains procédés avec ceux utilisés par les troubadours.

L'art de la rhétorique influence directement la composition musicale : le troubadour peut user de certains procédés pour construire sa mélodie. Sans pour cela traiter des mêmes sujets, ces trois spécialistes ont pris en compte l'adéquation du mot et du son dans les chansons de troubadours et suivent la pensée de Paul Zumthor en intégrant la création dans le cadre de la performance et de la transmission orale.

### *De l'utilisation des sources*

Les sources habituellement utilisées pour étudier le répertoire des troubadours sont constituées principalement par les traités occitans, de rhétorique ou évoquant d'autres répertoires. Comme le fait judicieusement remarquer Elizabeth Aubrey, nous pouvons reprendre la terminologie de ces traités afin de nommer des processus musicaux (Aubrey, 1995, p. 132). Cependant, l'usage de ces sources peut poser un certain nombre de problèmes. Les traités sont déconnectés du contexte de la poésie lyrique des troubadours. Les troubadours n'ont pas attendu les traités pour trouver, et ces écrits ne rapportent qu'une partie du savoir et du savoir-faire. Ces écrits témoignent de la fin du *trobar*, période où l'on veut théoriser et ordonner le *trobar* à travers des règles et des conventions. Les traités de rhétorique, comme par exemple ceux de Geoffroy de Vinsauf ou Jean de Garlande décrivent un savoir-faire. Si le troubadour forme son discours d'une manière rhétorique en employant certains de ses

procédés, ces traités restent éloignés de leur réalité. En outre, ils expliquent comment faire un discours poétique, mais la musique n'est pas évoquée en ces termes. Le traité *De musica* de Jean de Grouchy est également utilisé dans l'étude des troubadours. Or, cet ouvrage se situe dans un autre contexte spatio-temporel : il date de la fin du *trobar* et traite du répertoire des trouvères et non des troubadours. Les travaux de Jean de Grouchy peuvent permettre de donner des pistes de recherches, mais il nous semble délicat de l'utiliser pour comprendre le savoir-faire du *trobar*.

### *Un cadre formel musico-poétique*

Jusqu'à aujourd'hui, dans l'étude des chansons, la forme musicale a été séparée de celle du poème. Séparer la forme musicale de son contexte a été une étape nécessaire dans l'étude du *trobar*. Il est encore d'usage de nommer par une lettre chaque vers musical. Ainsi les répétitions de vers musicaux étaient indiquées par une lettre identique (ex : ABABCDEF) ou assortie d'un prime pour marquer une petite variation (ex : ABA'BCDEF). La forme générale de la mélodie est ensuite donnée en fonction des répétitions. L'enchaînement ABADCDEF nous donne par exemple la forme générale ABABx, le x représentant la partie de la strophe sans répétition de vers musicaux. Par conséquent, ce système est efficace quand il s'agit de voir si une mélodie comporte oui ou non une

organisation formelle basée sur la répétition musicale. A contrario, elle ne met pas en évidence les autres procédés utilisés par le troubadour pour donner une cohérence à son discours musical.

Hendrik van der Werf a souligné avec justesse l'importance de la répétition musicale comme un élément structurel de la mélodie. En revanche, il dit qu'au delà de ce modèle formel (par exemple ABACx), les intentions du compositeur ne sont pas clairement définies et en déduit qu'une étude plus détaillée est risquée en particulier dans l'étude du poème et de la mélodie (Werf, 1995, p. 146-147). Pourquoi une étude de la répétition musicale à une échelle inférieure au vers relève plus du détail ? Les formes AAB ou ABACx ne sont déjà-t-elles pas du détail ?

La répétition musicale n'est pas le seul attribut permettant la mise en forme de la chanson. Elizabeth Aubrey a évoqué ce point dans en soulignant avec justesse que la cohérence d'une mélodie peut être donnée par d'autres critères, tels que la courbe musicale, la modalité, la répétition musicale à une échelle moindre que celle du vers (motif), l'incipit et les cadences (Aubrey, 1995, p. 136). Cependant, pour la définition de six générations de troubadours par les formes musicales utilisées, Elizabeth Aubrey reprend le système classique, celui-ci étant basé sur la répétition des vers musicaux (Aubrey, 1995, ch. 5). En outre, elle prend le parti d'une classification purement

musicale, ce qui est difficilement compatible avec la définition du *trobar*. Il est peut être possible de distinguer plusieurs générations de troubadours, mais en tenant compte de l'ensemble des procédés musicaux-poétiques utilisés.

Notre étude confirme le rôle structurel de la répétition. En revanche, il résulte des analyses que toutes les chansons présentent une division strophique bipartite et parfois tripartite vérifiée soit par la mélodie, soit par le poème, soit par les deux. Les formes libres ou libres avec répétition peuvent également structurées en deux voir trois sections distinctes. Il existe donc d'autres procédés que la répétition de vers musicaux pour agencer la strophe. Etudier dans le détail les chansons de troubadours a permis de distinguer d'autres techniques mises en avant que celles de ce système conventionnel. Sur le tableau n°1 (à la fin de l'article), sont indiqués en gris les procédés utilisés pour mettre en œuvre une forme bipartite à travers un corpus de chansons situées entre 1180 et 1240. Les mélodies de chansons qualifiées d'*oda continua* car elles ne comptent aucune répétition à l'échelle du vers, peuvent comporter une distinction bipartite et parfois tripartite (voir tableaux 2 et 3 à la fin de l'article). Prenons par exemple la chanson de Bernard de Ventadorn (voir EX. 1), *Ma dosne fu al començar*, dont la mélodie est qualifiée d'*Oda continua*. La division strophique bipartite est mise en relief par sept procédés musico-poétiques : le mouvement de la courbe musicale, le nombre le plus important d'ornementation au

vers 5, la place de l'ornementation sur la deuxième syllabe du vers 5, la seule abréviation du motif principal de la strophe musicale, la disposition des rimes (abab/baab), le sens et la syntaxe de la strophe :

EX.1

● Cheminement du motif 1  
 ▨ Cheminement du motif 1  
 ● Cheminement du motif 2  
 ○ Cheminement du motif 2  
 ○ Cheminement du motif 3  
 ↗ mouvement mélodique ascendant  
 ↘ mouvement mélodique descendant

La mélodie de *Eras no veu luzir solelh* de Bernard de Ventadorn est également donnée comme une *oda continua*. Or, les cadences musicales, la versification et la structure de la phrase musicale permettent de distinguer deux pauses dans la strophe et donc une organisation musico-poétique bipartite :

EX.2

The image shows a musical score for three systems of staves. The first system has two staves, the second has two staves, and the third has two staves. Annotations include: a shaded area in the first staff of the first system; a box around a motif in the second staff of the first system; a shaded area in the first staff of the second system; a box around a motif in the second staff of the second system; a shaded area in the first staff of the third system; and a box around a motif in the second staff of the third system. A legend on the right explains the symbols: a white box for 'Mouvement cadentiel', a shaded box for 'Motif', and a bracket for 'Délimitation de la phrase musicale'.

*Remplir le cadre formel*

A l'intérieur du cadre formel, le troubadour remplit son espace et peut le charger d'une progression logique. La répétition constitue un savoir-faire essentiel dans ce travail de remplissage. Le troubadour possède la faculté extraordinaire de créer une multitude de possibilités mélodiques avec un matériel mélodique réduit (voir EX.1 et EX. 3). Dans l'analyse, nous avons fréquemment relevé que le matériel mélodique entendu pendant le vers 1 était à la base de toute la mélodie. Pour ce faire, l'artiste combine les techniques de modification par suppression, adition, contraction, diérèse, inversion, rétrogradation et permutation. Reprenons la mélodie d'*Eras no veu luzir solelh* de Bernard de Ventadorn. Les trois sections strophiques correspondent à trois phrases musicales, les phrases 2 et 3 étant des variations de la première :

EX.3

1  
2  
3

Développement du motif 1  
Développement du motif 2

Dans une chanson d'Uc Brunenc (P. C. 450, 3), la mélodie du vers 1 est réentendue au vers 3 en présentant 5 micro-changements effectués par permutation (cercle) et suppression (rectangle) :

EX. 4

Cuen- das ra- zos no- ve- lhas e pla- zens  
 com- tem huey- mais et a- liam bel so- latz  
 e gar- dem nos e- nuegz e de fou- datz  
 e re- co- brem cor- te- zi- as e sens,  
 qar la fou- datz sec dan to- tas sa- zos  
 e senz cor- tes gaugz et ho- nors e pros.

Voici un exemple de répétition par adition issu de l'*alba* de Cadenet (P. C. 106, 14) :

EX. 5

Vers 3  
qu'a un vi-tan sui do-na-da

Vers 4  
tot per sa gran ma-nen ti-a:

La mélodie du premier vers de la strophe de *Miels com no pot dir di pensar* (P. C. 375,16) de Pons de Capduelh combine la répétition par contraction (cercle), permutation et addition (rectangle) :

EX. 6

Vers 1  
Miels c'om no pot dir ni pen-sar

L'*inventio* musicale de *Era pot ma donna saber* (P. C. 305, 6) de Monge de Montaudon combine la répétition par rétrogradation de la mélodie et des voyelles du vers. L'enchaînement des voyelles de chaque syllabe forment un miroir entre le début et la fin du vers 1. La dernière syllabe est constituée des deux morphèmes de départ ([e] et [r]). Musicalement, Monge effectue une montée du *RE* au *SOL* sur les quatre premières syllabes, puis inverse le mouvement musical sur les quatre dernières en ajoutant des ornements sur les trois dernières syllabes :

## EX. 7

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: E4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. A solid arrow above the staff points from the first note (E4) to the fourth note (F4), indicating a rising melodic phrase. A dotted arrow continues from the fourth note (F4) to the eighth note (A3), indicating a falling melodic phrase. Below the staff, the lyrics are written: E- ra pot ma dom- na sa- ber. Underneath the lyrics, a series of vowel phonemes are listed in boxes: [e], [a], [o], [a], [o], [a], [a], [é].

Etudier dans le détail les mélodies de troubadours, nous a donc permis de circonscrire des techniques de composition employées par le troubadour et de les confronter avec l'architecture poétique des chansons. Nous avons vu que la délimitation en deux voir trois parties distinctes au sein de la strophe dépassent le seul procédé de la répétition musicale à l'échelle du vers et sied à l'organisation poétique. Ainsi, cette distinction formelle est en adéquation avec le *trobar* car elle prend en considération les paramètres musicaux et sonores. La mélodie n'est donc pas détachée de son support comme nous pouvions le constater avec le système conventionnel (AAB) qui ne prenait en compte que la mélodie de la chanson. Cette division strophique sert de support à la progression musicale et permet à l'artiste de pouvoir développer librement son discours pendant la performance. Cette délimitation rend compte de la mouvance du matériau mélodique et de la possibilité de pouvoir varier le discours en fonction de la performance.

Tous comme il pourrait le faire pour une idée poétique, le troubadour suit un cadre formel et fait progresser son idée musicale en employant principalement la répétition. Il s'agit ici

d'un savoir-faire guidé par l'oralité car l'intégralité du discours peut se résumer en une seule phrase et celui-ci devient alors aisément mémorisable.

Allier les formes mélodiques et textuelles au sein de la chanson porte donc une double fonction. Dans un premier temps, il résulte de ce savoir-faire une cohérence et donc un plaisir de l'auditeur. L'émotion ainsi engendrée va permettre de toucher sensiblement l'auditeur et de susciter la remémoration. De son côté, l'interprète peut ainsi penser en mémoire son discours et le donner en performance sans avoir recours à des supports écrits.



Exemple des mélodies *Oda continua* comportant une pause de mi-strophe

	DISPOSITION								
	MELODIQUE					POETIQUE			
P. C.	Modalité	Courbe musicale	Cadences musicales	Répétition simple	Répétition par inversion	Rimes	Mètres	Syntaxe	Signification
421,1									
70,19 <i>W</i> , f°195									
30,17									
167,27	Sib/si	mélisme							
167,53									

TABLEAU 3

	DISPOSITION								
	MELODIQUE					POETIQUE			
P. C.	Modalité	Cadences musicales	Répétition simple	Répétition par amplification	Répétition par transposition	Rimes	Mètres	Syntaxe	Signification
70,7 <i>G</i> , f°17									
30,3	RE/SOL								

Exemples de mélodies *Oda continua* comportant deux pauses dans la strophe

## BIBLIOGRAPHIE

- Appel, Carl. *Der Troubadour Uc Brunec oder Brunenc*. Halle: Niemeyer, 1895.
- Aubrey, Elizabeth. *The Music of the Troubadours*. Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Beck, Jean. *Le Manuscrit du Roi*, fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale, reproduction phototypique publiée avec une introduction, University of Pennsylvania Press, 1938, 2 vols.  
*Le Chansonnier Cangé, ms fr. 846 de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Champion et Philadelphie, The University of Pennsylvania Press, 1938, 2 vols.  
*La musique des troubadours*. Genève: Statkine, 1976.
- Chansonnier *Cangé*. BnF fr. 846.
- Chansonnier *X*. BnF fr 20050.
- Chansonnier *W* dit *Le Manuscrit du Roi*, Paris, BnF fr.844.
- Chansonnier *R*, Paris, BnF fr. 22543.
- 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.
- 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.
- Rossell, Antoni. “Le 'pregon' : survivence du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole”. *Cahiers de Littérature Orale*, vol. 32 (1992) : 159-177.  
“Aspects mélodiques et structurels dans les chansons du troubadour limousin Gaucelm Faidit”. *Anuario Musical* vol. 47 (1992). 1-35.  
“Le répertoire médiévale galicien-portugais : un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique”. *Cahiers de Littérature Orale* n° 43 (1998). 113-130.  
“Les Cantigas de Santa Maria : stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément idéologique”, *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches* eds par Dominique Billy et Annie Combes. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006. 231-250.
- Routletge, Michael J. *Les poésies du Moine de Montaudon*. Thèse de Doctorat de l'Université de Birmingham. Montpellier: Publications du Centre d'Etudes Occitanes de l'Université Paul Valéry de Montpellier, 1977.
- Switten, Margaret. “Music and Versification”. *The Troubadours, an Introduction*. 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.  
“Music”. *A Handbook of the Troubadours*, eds. par F. R. P. Akehurst et Judith M. Davis. Berkeley: University of California Press, 1995. 121-164.
- Zemp, Joseph. *Les poésies du troubadour Cadenet*. Bern: Lang, 1978.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

*Langue, texte, énigme.* Paris: Editions du Seuil, 1975.

« La poésie et la voix dans la civilisation médiévale », *Essais et conférences du Collège de France.* Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

*La lettre et la voix de la « littérature » médiévale.* Paris: Editions du Seuil, 1987.

*La Mesure du monde.* Paris: Editions du Seuil, 1993.