



HAL
open science

L'étude des liens entre musique et poésie dans l'art de trobar : bilan et perspectives

Christelle Chaillou

► **To cite this version:**

Christelle Chaillou. L'étude des liens entre musique et poésie dans l'art de trobar : bilan et perspectives. 2009. hal-00338424v2

HAL Id: hal-00338424

<https://hal.science/hal-00338424v2>

Preprint submitted on 27 Feb 2009 (v2), 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
CESCM de Poitiers

*L'étude des liens entre musique et poésie dans l'art de trobar :
bilan et perspectives*

L'étude du trobar

La recherche concernant les troubadours fut marquée par une prise en compte progressive du contexte de leurs œuvres. Les chansons présentant une multitude de versions poétiques et parfois plusieurs mélodies différentes, l'étude de ce répertoire demanda une connaissance approfondie du contexte et un long travail de transcription et de catalogage des sources. L'adéquation de la mélodie et du poème était déjà pressentie au début du XX^e 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 fut plus tardif. Si Meyer et Raynaud publièrent le premier fac-similé du chansonnier de Saint-Germain-des-Prés en 1892 (Meyer et Raynaud, 1892), il faudra attendre la fin des années vingt pour voir continuer ce travail de reproduction des chansonniers musicaux (Beck, 1927) et 1958 pour la première édition complète des mélodies (Friedrich Gennrich, 1958). Parallèlement à ce travail de reproduction et

d'édition, les premières études musicologiques sur la question sont publiées (Beck, 1908; Aubry, 1909). L'ouvrage de Beck, fortement teintée de positivisme, laisse entrevoir de nombreux jugements de valeurs contrairement à celui d'Aubry (Aubry, 1909), mais tous deux se prononcent pour un emploi des modes rythmiques à l'image du motet du 13^e siècle. Cependant, les deux musicologues ont conscience de l'interaction entre musique et poésie, mais reste sur ce constat sans chercher les liens les unissant. Au début de son ouvrage, Beck le souligne :

« Assurément, personne n'est plus convaincu que nous de la nécessité de ne pas séparer la poésie de la musique dans l'œuvre des troubadours » (Beck, 1908, p.7)

Ainsi, de ces premières déclarations aux études formelles de Gennrich, l'interaction entre musique et poésie est montrée comme une évidence sans pour cela faire l'objet d'études approfondies. L'art de *trobar* est décrit par les troubadours eux-mêmes comme un art interdisciplinaire car mêlant les mots et les sons. Le cloisonnement des disciplines en sciences humaines peut donc expliquer que cette interaction ne fut abordée que très tardivement.

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. Il donne des pistes de recherches et évoque la nécessité de prendre en compte tous les éléments musicaux et poétiques et de les confronter (Zumthor, 1975, p. 60). Il prétend également que la hauteur des sons

musicaux pouvaient être en lien avec la sonorité de la langue et que la mélodie pouvait constituer un moyen efficace de révéler le texte pendant la performance (Zumthor, 1972, p. 122).

Les travaux d'Hendrik van der Werf marquent, 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 récentes sur cette question faites 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 soulignée le fait que la structure métrique pouvait être en rapport avec 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 évoqué 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 (Aubrey, 1995). 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, ils ont pris en compte l'adéquation du mot et du son dans les chansons de troubadours et suivent ainsi la pensée de Paul Zumthor en intégrant la création dans le cadre de la performance et de la transmission orale.

Si ces recherches ont permis un nouvel élan envers un sujet souvent jugé ancien par les musicologues, la question du savoir-faire musico-poétique du troubadour reste encore ouverte et, le cloisonnement des disciplines tendant à se faire, cette question redevient donc d'actualité.

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*.

Etude de la forme : bilan et perspectives

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*. Le système conventionnel encore d'actualité aujourd'hui est celui établi par Gennrich (Gennrich, 1932). Le système ne prend en compte que la mélodie et se base principalement sur la répétition musicale à l'échelle du vers. Chaque vers est nommé par une lettre. Ainsi les répétitions de vers musicaux étaient indiquées par une lettre identique (ex : ABABCDEF) ou assorties 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 ABACDEF nous donne par exemple la forme générale ABACx, le x représentant la partie de la strophe sans répétition de vers musicaux.

Par conséquent, ce système est efficace lorsqu'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 et contredit les valeurs mêmes du *trobar* qui se veut un art de faire les mots et les sons.

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 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 conventionnel (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 d'un corpus de 24 chansons que toutes présentent une division strophique bipartite et parfois tripartite vérifiée soit par la mélodie, soit par le poème, soit par les deux. Sur le tableau n°1, sont indiqués en gris les procédés utilisés pour mettre en œuvre une forme bipartite. Les mélodies des 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). 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. Prenons par exemple la chanson de Bernart de Ventadorn, *Estat ai com om esperdutz* (P. C. 70,19)¹, dont la mélodie est qualifiée d'*Oda continua* (voir exemple 1),. La division strophique bipartite est mise en relief par sept procédés musico-poétiques :

- le mouvement de la courbe musicale : la mélodie de chaque début de vers a un mouvement ascendant, sauf au début du vers 5 (voir les flèches sur l'exemple 1)
- le nombre le plus important d'ornementations au vers 5 (6 syllabes ornées sur 8)

¹ Voir à la fin de l'article pour l'édition et la traduction du texte.

- la place de l'ornementation sur la deuxième syllabe du vers 5 : les deux premières syllabes de chaque vers sont non ornées sauf au vers 5
- la seule abréviation du motif principal de la strophe musicale (voir cheminement du motif 1, exemple 1)
- la disposition des rimes : les rimes sont croisées puis embrassées (abab/baab)
- la signification du texte :

EXEMPLE 1

Es - tat ai com om es - per - - - dutz
per a - mor un lone es - ta - - - tge,
mas e - ra m sui re - co - no - - - gutz
qu'eu a - vi - a faih fo - la - - - tge;
c'a totz e - ra de sal - va - - - tge,
car m'e - ra de chan re - cre - - - zutz;
et on eu plus es - te - ra mutz,
mais fet - ra de mon dam - na - - - tge.

- Motif 1 et variations Cellule musicale de base *mi ré do*
- Motif 2 et variation Mouvement mélodique ascendant
- Motif 3 et variation Mouvement mélodique descendant

La mélodie d'*Ara no vei luzir solelh* (P. C. 70,07) de Bernart de Ventadorn est également donnée comme une *oda continua*². 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 tripartite :

EXEMPLE 2

The musical score consists of two systems of three staves each. The lyrics are:

A - ra no vei lu - zur so - lelh,

tan me son es - cur - zit li rai;

e ges per ai - sso no.m es - lai,

c'u - na clar - datz me so - le - lha

d'a - mor, qu'ins el cor me ra - ya;

e, can au - tra gens s'es - ma - ya,

eu me - lhur e - nans que sor - dei,

per que mos chans no sor - de - ya.

Annotations:

- Shaded areas: 'Développement de la cellule DO MI SOL' (first system, first staff; second system, first staff; third system, first staff).
- Boxed areas: 'Formule cadentielle' (second system, third staff; third system, second staff).
- Brackets: 'Délimitation des phrases musicales' (second system, first staff; third system, first staff).

Développement de la cellule *DO MI SOL*
 Formule cadentielle
} Délimitation des phrases musicales

² Voir à la fin de l'article pour l'édition et la traduction du texte.

Ces deux exemples montrent certaines limites de la classification conventionnelle des formes dans les chansons de troubadours. Cependant, l'étude ne porte que sur un nombre restreint de chansons car il nous a fallu délimiter au préalable une méthode d'analyse (Chaillou, 2007). Notre perspective est donc d'appliquer cette méthode d'analyse sur l'ensemble de cette tradition afin de proposer une nouvelle définition des formes tenant compte de tous les paramètres musicaux et poétiques.

Remplir le cadre formel

A l'intérieur du cadre formel, le troubadour remplit son espace et peut le charger d'une progression logique. Il va travailler son idée musicale comme il pourrait le faire pour une idée poétique. Le rapport entre musique et poésie n'est pas littéral, mais est créé par un mode de pensée rhétorique commun. Les principes de l'*amplificatio* et de l'*abreviatio* exposés entre autre par Jean de Garlande et Geoffroi de Vinsauf (Faral, 1962, p.61) sont employés musicalement. Consciemment ou inconsciemment, les troubadours remplissent leur cadre formel en amplifiant ou en abrégant une idée musicale en s'appuyant principalement sur la répétition musicale. Le troubadour possède la faculté extraordinaire de créer une multitude de possibilités mélodiques avec un matériel mélodique réduit (voir exemples 1 et 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 (Chaillou, 2007).

En plus de la répétition par amplification et abréviation, l'artiste utilise des techniques couramment employées dans le chant grégorien (Ferreti, 1938) : les modifications par suppression, adition, contraction, diérèse, inversion, rétrogradation et permutation. Reprenons la mélodie d'*Ara no vei luzir solelh* de Bernart de Ventadorn. Les trois sections strophiques correspondent à trois phrases musicales, les phrases 2 et 3 étant des variations de la première :

EXEMPLE 3

The musical score consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. Annotations include solid and dashed rectangles and ovals highlighting specific melodic motifs and their variations across the strophes.

1 A - ra no vei lu - zur so - lelh, tan me son es - cur - zit li rai; e ges per ai - sso no.m es - lai.

2 c'u - na clar - datz me so - le - lha d'a - mor, qu'ins el cor me ra - ya; e, vau au - tra gens s'es - ma - ya,

3 cu me - lhur e - nans que sor - dei, per que nos chans no sor - de - ya.

Legend:

- Motif 1 et ses 3 variations: represented by a solid rectangle, a dashed rectangle, and a dotted rectangle.
- Motif 2 et ses 3 variations: represented by a solid oval, a dotted oval, and a dashed oval.

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) :

EXEMPLE 4

Cuen- das ra- zos no- ve- lhas e pla- zens
com- tem huey- mais et a- iam 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 addition issu de l'*alba* de Cadenet (P. C. 106, 14) :

EXEMPLE 5

Vers 3
qu'a un vi - lan 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) :

empruntant sa logique de construction. Tout comme pour l'étude formelle, il nous a fallu au préalable définir une méthode d'analyse à travers un corpus restreint, notre objectif est donc d'étendre ces recherches sur un plus large corpus.

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 dépasse 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 poétiques. La mélodie n'est donc pas détachée de son support comme nous pouvions le constater avec le système conventionnel. 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.

Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'allier les formes mélodiques et textuelles au sein de la chanson ait pu revêtir plusieurs fonctions, et ce pour le concepteur et l'auditeur. L'interprète peut penser en mémoire son discours et le donner en performance sans avoir recours à des supports écrits. Il résulte de ce savoir-faire une cohérence et donc potentiellement un plaisir accru de l'auditeur. L'émotion ainsi engendrée peut permettre de toucher sensiblement l'auditeur et de susciter la remémoration, celle-ci pouvant être facilitée par la convergence des structures musicales et poétiques.

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.
- Aubry, Pierre. *Trouvères et troubadours*. Paris : F. Alcan, 1909.
- 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 [1908].
- 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.
- Chaillou Christelle. *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240*. Thèse de doctorat nouveau régime, Université de Poitiers, CESCUM, 2007.

- 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.
- Faral, Edmond. *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion, 1962.
- Ferretti, Paolo. *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938.
- Gennrich, Friedrich. *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*. Halle: Niemeyer, 1932.
Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien. Frankfurt: Darmstadt, 1958.
- 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, 347 p.
- Lazar, Moshe. *Chansons d'amour. Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle ; éd. critique avec trad., introd., notes et glossaire*. Paris: C. Klincksieck, 1966.
- Marschall, John Henry. *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*. London: Oxford University Press, 1972.
- Meyer, P. et Raynaud, G. *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Près* (Bibl. Nat. Fr. 20050). Reproduction phototypique avec transcription. Paris : Société des Anciens Textes Français, 1892.
- 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 Oraie*, 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 médiéval galicien-portugais: un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique". *Cahiers de Littérature Oraie* 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.

- Routledge, 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*, éds. 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 lettre et la voix de la « littérature » médiévale*. Paris: Editions du Seuil, 1987.
- La Mesure du monde*. Paris: Editions du Seuil, 1993.

TABLEAU 1

Procédés de mises en forme bipartite (corpus de chansons entre 1180 et 1240)

Chanson (pillet- Cartens)	DISPOSITION							
	MELODIQUE				POETIQUE			
	Cadences musicales	Répétitions	Courbe musicale	Modes	Rimes	Mètres	Syntaxe	Signification
375,27; X, f° 90v								
450,3								
106,14								
202,8								
375,27; R, f° 55v								
205,5								
16,17a								
372,3; Cangé, f° 125r								
372,3 ; X, f° 82r								
375,14								
305,10								
106,14								
375,16								
370,14								
375,19								
370,9								
370,13								
16,5a								
305,6								

TABLEAU 2Exemple de mélodies dites *Oda continua* comportant une pause de mi-strophe

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

TABLEAU 3Exemples de mélodies dites *Oda continua* comportant deux pauses dans la strophe

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

Bernart de Ventadorn : *Estat ai com om esperdutz* (P. C. 70,19)

(Edition et traduction de Lazar, 1966, p. 176-179)

I. Estat ai com om esperdutz
per amor un lonc estatge,
mas era-m sui reconogutz
qu'eu avia faih folatge ;
c'a totz era de salvatge,
car m'era de chan recrezutz ;
et on eu plus estera mutz,
mais feira de mon damnatge.

II. A tal domna m'era rendutz
c'anc no-m amet de coratge,
e sui m'en tart aperceubutz,
que trop ai faih lonc badatge.
Oi mais segrai son uzatge :
de cui que-m volha, serai drutz,
e trametrai per tot salutz
et aurai mais cor volatge.

III. Truans volh esser per s'amor,
e cove c'ab leis aprenda ;
pero no vei domneyador
que menhs de me s'i entenda.
Mas bel m'es c'ab leis contenda,
c'otra n'am, plus bel' e melhor,
que-m val e m'ayud' e-m socor
e-m fai de s'amor esmenda.

IV. Aquesta m'a faih tan d'onor,
que platz li c'a merce-m prenda ;
e prec la del seu amador
que-l be que-m fara, no-m venda
ni-m fassa far lonj' atenda,
que lonc termini-m fai paor,
car no vei malvatz donador
c'ab lonc respeih no-s defenda.

V. Ma domna fo al comensar
franch'e de bela companha ;
e per so la dei mais [lauzar]
que si-m fos fer' et estranha ;
dreihz es que domna s'afanha
vas celui qui a cor d'amar.
Qui trop fai son amic preyar,
dreihz es c'amics li sofranha.

VI. Domna, pensem del enjanar
lauzengers, cui Deus contranha,
que tan com om lor pot emblar
de joi, aitan s'en gazanha.
E que ja us no s'en planha !
Loncs tems pot nostr' amors durar,
sol can locs er, volham parlar,
e can locs non er, remanha.

VII. Deu lau encara sai cantar,
mal grat n'aya na Dous-Esgar
e cil a cui s'acompanha.

VIII. Fis-Jois, ges no-us posc oblidar,
ans vos am e-us volh e-us tenh char,
car m'etz de bela companha.

Traduction :

I. J'ai été, une longue saison durant, comme un homme forcené par amour, mais à présent j'ai repris conscience et sais que j'avais fait folie ; car j'étais sauvage envers tous, vu que je m'étais refusé à chanter ; et plus longtemps je serai muet, plus je contribuerai à mon dommage.

II. Je m'étais livré à une femme qui ne m'aima jamais de tout cœur, et je me suis aperçu tard que j'avais trop fait longue et vaine attente. Je suivrai désormais son exemple : celle qui le désire peut m'avoir pour amant, et j'enverrai en tout lieu des saluts et j'aurai un cœur plus volage.

III. A cause de son amour je veux être un trompeur, et il est bon que j'apprenne chez elle ; pourtant je ne vois pas de courtisan qui s'entende en cela moins que moi. Mais il me plaît de rivaliser avec elle, car j'en aime une autre, plus belle et meilleure, qui m'agrée et m'aide et me secourt, et qui me dédommage par son amour.

IV. Cette femme m'a fait tant d'honneur qu'il lui plut de m'accorder sa grâce ; et je la supplie, moi son amant, qu'elle ne me vende cher le bien qu'elle me fera, ni ne me laisse faire longue attente, car un terme éloigné me fait peur. Je ne connais guère de mauvais donneur qui ne se défende par de longs délais.

V. Ma dame fut dès le début noble et de bonne compagnie ; aussi dois-je l'exalter plus que si elle me fût cruelle et dédaigneuse ; il n'est que juste que la dame soit complaisante envers celui qui a un cœur pour aimer. Et il n'est que juste que l'amant vienne à manquer à celle qui le fait trop longtemps supplier.

VI. Dame, songeons comment tromper les médisants —Dieu les paralyse ! —, car tout ce qu'on peut leur dérober de joie c'est autant de gagné. Et que personne ne s'en lamente ! Notre amour pourra longtemps durer, à condition que nous nous parlions en un lieu propice et ajournions la conversation quand le lieu est défavorable.

VII. Je loue Dieu que je puisse encore chanter, en dépit de dame Doux-Regard et de celui auquel elle tient compagnie.

VIII. Joie-Pure, je ne puis guère vous oublier ; je vous aime, au contraire, vous désire et vous chéris, car vous m'êtes d'aimable compagnie.

Bernart de Ventadorn : *Ara no vei luzir solelh* (P.C. 70,07)

(Edition et traduction de Lazar, 1966, p. 78-81))

I. Ara no vei luzir solelh,
tan me son escurzit li rai ;
e ges per aisso no-m esmai,
c'una clardatz me solelha
d'amor, qu'ins el cor me raya ;
e, can outra gens s'esmaya,
eu melhur enans que sordei,
per que mos chans no sordeya.

II. Prat me semblon vert e vermelh
aissi com el doutz tems de mai ;
si-m te fin' amors conhd' e gai :
neus m'es flors blanch' a vermelha
et iverns calenda maya,
que-l genser e la plus gaya
m'a promes que s'amor m'autrei.
S'anquer no la-m desautreya ?

III. Paor mi fan malvatz cosselh,
per que-l segles mor e dechai ;
c'aras s'ajoston li savai
e l'us ab l'autre cosselha
cossi fin' amors dechaya.
A ! malvaza gens savaya,
qui vos ni vostre cosselh crei,
Domnideu perd' e descreya.

IV. D'aquestz mi rancur e-m corelh
qu'ira me fan, dol et esglai,
e pesa lor del joi qu'eu ai.
E pois chascus s'en corelha
de l'autrui joi ni s'esglaya,
ja eu melhor dreih no-n aya,
c'ab sol deport venz'e guerrei
cel que plus fort me guerreya.

V. Noih e jorn pes, cossir e velh,
planh e sospir ; e pois m'apai.
On melhs m'estai, et eu peihz trai.
Mas us bos cossirers s'apaya.
don mos cossirers s'apaya.
Fols ! per que dic que mal traya ?
Car aitan rich' amor envei,
pro n'ai de sola l'enveya !

VI. Ja ma domna no-s meravelh
si-lh quer que-m do s'amor ni-m bai !
Contra la foudat qu'eu retrai,
fara i genta meravelha
s'ilh ja m'acola ni-m baya.
Deus ! s'er ja c'om me retraya
— « a ! cal vos vi e cal vos vei ! » —
per benanansa que-m vey a ?

VII. Fin' Amor, ab vos m'aparelh ;
pero no-s cove ni s'eschai,
mas car per vostra merce-us plai
— Deus cuit que m'o aparelha ! —
c'aitan fin' amors m'eschaya.
Ai, domna, per merce-us playa
c'ayatz de vostr' amic mercei,
pus aitan gen vos merceya !

VIII. Bernartz clama sidons mercei,
vas cui tan gen se merceya.

IX. E si eu en breu no la vei,
non crei que lonjas la vey a.

Traduction :

I. Je ne vois pas luire le soleil maintenant, tant ses rayons se sont obscurcis pour moi ; je ne m'en émeus guère, parce qu'une clarté m'enseilled d'amour, qui dedans mon cœur rayonne ; et, quand les autres s'émeuvent, je m'exalte au lieu de sombrer ; aussi ma chanson ne décline-t-elle guère.

II. Les prés me semblent verts et vermeils, comme au doux temps du mois de Mai ; le noble amour me tient si frais et joyeux, que la neige est pour moi fleur blanche et vermeille et l'hiver ressemble aux calendes de Mai, puisque la plus noble et la plus joyeuse a promis de m'accorder son amour. Mais ne reprendra-t-elle pas son accord ?

III. Les conseils perfides me font peur ; par eux le monde déchoit et se meurt ; car les méchants s'assemblent maintenant, demandant l'un à l'autre conseil comment faire déchoir le noble amour. Ah ! gent perfide et maligne, que celui qui prête foi à vos conseils, perde Dieu et sa foi en Lui.

IV. De ceux-là je me plains et me lamente, eux qui me causent colère, souffrance et détresse, et à qui pèse la joie que j'ai. Et puisque chacun d'eux se plaint et s'attriste de la joie de son prochain, je ne souhaite avoir d'autre droit que de combattre et vaincre, à l'aide de mon bonheur, celui qui me mène plus forte guerre.

V. Nuit et jour je pense, médite et veille, je me lamente et soupire ; et puis, je m'apaise. Mieux me vont les choses, pire je me sens. Mais une bonne espérance m'anime et apaise mes angoisses. Fou ! pourquoi ai-je dit que je souffre ? Puisque je désire un amour si riche, ce seul désir est en lui-même un grand bien.

VI. Que ma dame ne s'émerveille donc point si je lui demande de me donner son amour et de me baiser ! Pour guérir la folie due je décris, elle ferait un beau miracle si jamais elle m'étreignait et me baisait. Dieu ! arrivera-t-il qu'on dise de moi : « ah ! que vous êtes changé depuis que je vous vis », à cause du bonheur dont je témoigne ?

VII. Noble amour, je m'attache à vous ; non que cela m'échoie de droit, mais parce qu'il plut à votre grâce (et Dieu, je pense, y pourvut !) qu'un si noble amour me soit échu. Ah ! dame, de grâce, qu'il vous plaise d'avoir pitié de votre amant, puisqu'il implore si noblement votre grâce !

VIII. Bernard demande grâce à sa dame, cette grâce qu'il implore d'elle si noblement.

IX. Et si je ne la vois bientôt, je ne crois pas la voir de si tôt.

RÉSUMÉ

L'article propose une historiographie critique sur la poésie lyrique des troubadours et met en exergue de nouvelles perspectives de recherches basées sur la pluridisciplinarité. Dès les premières études effectuées sur la question, on s'est accordé à dire que mélodie et poème étaient étroitement liés dans la conception de la chanson. Or, pendant longtemps, on s'est arrêté sur ce constat, sans jamais véritablement chercher les liens les unissant. Les théories positivistes dont nous avons héritées ont eu pour conséquence un intérêt tardif et quasiment inexistant des musicologues pour ce répertoire. Cependant, des études récentes ont permis un nouveau regard sur l'œuvre musico-poétique des troubadours. Elles ont mis en avant des éléments de concordance entre musique et poésie et pour certaines, la nécessité de prendre en compte l'oralité dans lequel le troubadour évolue.

ABSTRACT

This article proposes a critical historiography of the lyric poetry of the troubadours and highlight new perspectives for research based on a multidisciplinary perspective. From the first studies that looked into the question, there has been agreement that melody and poem are inextricably linked in the creation of a song. But, for a long time, no research has been undertaken to further examine what these link are. The positivist theories that we have inherited have led to the belated and practically nonexistent interest of musicologists in this repertoire. However, recent studies have permitted a new look at the musico-poetical *oeuvre* of the troubadours. These studies have brought to the foreground the elements in which music and poetry coincide and, for some, the necessity of taking into account the oral setting in which the troubadours evolved.