



HAL
open science

Des voix joyeuses : dire le joi chez les troubadours du XIe au XIIIe siècle

Emma Coutier

► **To cite this version:**

Emma Coutier. Des voix joyeuses : dire le joi chez les troubadours du XIe au XIIIe siècle. Revue des langues romanes, 2022, Joi et joie, 1 (2), pp.315-334. 10.4000/rlr.5197 . hal-04038263

HAL Id: hal-04038263

<https://hal.science/hal-04038263>

Submitted on 20 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Des voix joyeuses : dire le *joi* chez les troubadours du XI^e au XIII^e siècle

Joyful Voices: Expressing Joy in the Troubadours of the 11th to 13th Centuries

Emma Coutier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rlr/5197>

DOI : 10.4000/rlr.5197

ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2022

Pagination : 315-334

ISSN : 0223-3711

Ce document vous est offert par Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier



Référence électronique

Emma Coutier, « Des voix joyeuses : dire le *joi* chez les troubadours du XI^e au XIII^e siècle », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXVI n°2 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 14 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/5197> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.5197>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Des voix joyeuses : dire le *joi* chez les troubadours du XI^e au XIII^e siècle

Dans les *cansos* occitanes, la *joya* côtoie le *joi*. Considéré comme une marque poétique emblématique des troubadours¹, le *joi* est caractérisé par un « flou sémantique » (Duval, 2012, 239) que Michel Stanesco associe au langage des poètes par opposition à celui des clercs :

Chaque mot-clé est non seulement polysémique, mais il possède une aura qui déborde sur celle des autres. La courtoisie se définit par une constellation de sens multiples. Les mots ont une surdétermination émotive et une charge incantatoire. Ils refusent de livrer leur sens par des approches strictement analytiques. Rien de systématique par conséquent à découvrir dans la courtoisie, à la différence de la pensée du clerc, qui a une passion pour le système et l'abstraction. (Stanesco 2006, 638)

Nombreuses ont été les tentatives de définition proposées par la critique récente qui ont permis de se familiariser avec le concept de *joi*, mais qui, prises isolément, insistent sur un aspect particulier et en manquent un autre. C'est pourquoi, à la question « qu'est-ce que le *joi* ? », nous substituerons une autre interrogation : comment dire le *joi* ? Partant de la réflexion critique de Michel Stanesco, nous tenterons d'esquisser une poétique du *joi* chez les troubadours, au fil de laquelle il s'agira de souligner que

1. Nous renvoyons notamment à quelques ouvrages pionniers, comme celui de Charles Camproux (1965), qui propose de considérer le *joi* comme « civilisateur », celui de Glynnis M. Cropp (1975), qui lie étroitement le concept de *joi* à la société courtoise ou encore celui de Jacques Roubaud (2009), qui parle du *joi* comme d'un « maître-mot » des troubadours.

si *joi* est un concept poétique et philosophique, c'est aussi un percept et un affect. En tant que percept², le *joi* suscite le chant des troubadours ; en tant qu'affect, il l'habite. Convaincue que le *joi* est étroitement lié à la voix, son mode d'expression privilégié, nous montrerons que sa seule voie d'accès est celle d'une poésie vocale, où les poètes donnent corps au langage. Dans son *Introduction à la poésie orale*, parue en 1983 et suivie de *La Poésie et la Voix* et de *La Lettre et la Voix*, Paul Zumthor indique que « la voix fut au Moyen Âge un facteur constitutif de toute œuvre dénommée, en vertu de notre usage courant, "littéraire" » (Zumthor 1983, 9-10). La voix, d'après ses mots, est « le lieu d'une absence, qui, en elle, se mue en présence » (Zumthor 1983, 11). À l'instar de la poésie des troubadours, art de la performance où s'allient l'éphémère et l'instantané, nous pensons que le *joi* est un motif en constante recreation, un objet poétique fuyant, échappant à la cristallisation en langue. Indéfinissable, il n'est pas pour autant, de toute évidence, ineffable. Des *voix joyeuses*, ce sont des voix qui naissent pour le *joi*, par lui, et qui se renouvellent en même temps qu'il fuit.

Un percept à l'origine du chant

Le troubadour est d'abord un « trouveur de vers » et un chanteur. Dans la *vida* de Guillaume IX, il est dit de lui qu'il *saup ben trobar e cantar*, c'est-à-dire qu'il compose des poèmes et les chante bien. Ainsi, un grand nombre de poésies de troubadours s'ouvre sur l'action de chanter plutôt que celle de composer : *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (BdT 70, 27), *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183,10), *No sap chantar, qui·l so non di* (BdT 262,03), *Brais, chans, quils, critz* (BdT 389,21), etc.

Les poètes soulignent presque toujours le lien direct entre *joi* et chant. Prenons la chanson *Aras no siscla ni chanta* de Raimbaut d'Aurenga :

2. Dans le *Trésor de la langue française informatisé*, le percept est défini, par opposition au concept, comme « ce qui est perçu comme tel sans référence au concept comme résultat de l'acte de la perception ». En philosophie, Leibniz, Bergson, Guattari ou encore Deleuze utilisent ce terme pour définir la perception indépendamment du sujet.

*E si-m nais Jois e Chans
A creis en veillians (BdT 389,12)*

Pourtant *Joi* et Chant naissent
Et grandissent tandis que je veille³

Joi et *Chant* sont coordonnés par la conjonction *e* et se développent au fil des deux verbes *nais* et *creis*. De même, dans *Lo dous tems de pascor*, de Bernart de Ventadorn, ils sont étroitement liés :

*Ab la frescha verdor
Nos adui folh' e flor
De diversa color,
Per que tuih amador
Son gai e chantador
Mas eu, que planh e plor,
C'us jois no m'a sabor.
(BdT 70,28)*

Avec la fraîche verdure, [la belle saison] nous apporte feuilles et fleurs de couleurs variées. Aussi tous les amoureux sont-ils gais et chantent, sauf moi qui me lamente et qui pleure, car nulle joie n'a de saveur pour moi⁴.

La *cobla*, marquée par la rime unique, est dense et indissociable. Les amants (*amador*) laissent éclater leur joie dans ce que le poète désigne comme un tumulte (*tuih*). Mais lui, exclu du groupe des joyeux par l'adverbe *mas*, est réduit à des *planh e plor*, c'est-à-dire à des gémissements et des pleurs. Alors que le *jois*, en tant que percept associé aux sensations printanières, appelle le mode privilégié d'expression qu'est le chant, l'absence de *jois* renvoie à une forme chétive d'expression : le gémissement. Si le *jois* convoque le chant généralisé de la nature dans les exordes des poèmes des troubadours, c'est, selon nous, un indice : le chant est la réponse à la perception du *jois* par les poètes. Leurs voix imprégnées de *jois*, auxquelles peut donc être associé l'adjectif *joyeuses*, ne s'apparentent pas à une voix qui « porte le langage » et par laquelle « s'articulent des sonorités significantes » (Zumthor 1987, 21) : plutôt que la *vox articulata* des grammairiens antiques et médiévaux, qui correspond aux différentes lettres de l'alphabet latin, c'est une *vox confusa* qui se refuse à l'écriture⁵. Ainsi, « ce qui se propose à l'attention, c'est

3. Les versions françaises de Raimbaut d'Aurenga sont des traductions personnelles au regard de l'édition Pattison (1952). Le texte occitan est issu de l'édition Milone (1998), sauf mention contraire.

4. Le texte occitan de Bernart de Ventadorn et ses traductions, sauf mention contraire, sont issus de l'édition de référence (Lazar, 1966).

5. Selon le passage du *Donat* que traduit Christopher Lucken (Lucken 2019, 50) : « Omnīs vox aut articulata est aut confusa. Articulata est, quae litteris comprehendī potest ; confusa, quae scribi non potest ».

l'aspect corporel des textes médiévaux, leur mode d'existence en tant qu'objets de perception » (Zumthor 1987, 21). *Joi* et chant sont corporels ; ils sont incarnés. Ainsi :

*Pel doutz chan que-l rossinhols fai
La noih can me sui adormitz,
Revelh de joi totz esbãitz. (BdT 70,33)*

Au doux chant que le rossignol émet la
nuit quand je me suis endormi, je me
réveille tout ébahi de joie⁶.

Le rossignol, double du poète qui réagit à l'appel de son chant, se présente comme une incarnation de la voix dont parle Paul Zumthor. Dans ces vers, il paraît par son chant, selon une tradition qui remonte à Guilhem IX, ne disant rien d'autre que le plaisir de chanter hors de tout langage. D'après Christopher Lucken, son chant est une « pure affirmation d'une voix qui s'émerveille d'elle-même » (Lucken 2015, 11). Dans le premier vers d'une autre chanson de Bernart de Ventadorn, *La dousa votz ai auzida* (BdT 70,23), la voix (*votz*), par l'usage de la synecdoque, semble servir de corps au rossignol. Le rossignol et le poète sont les deux voix joyeuses qui résonnent dans la poésie des troubadours, et leur co-présence fréquente suggère une porosité symbolique : le rossignol est un chanteur, et réciproquement le troubadour chanteur est un oiseau. Dans *Ab nou cor et ab nou talen*, Raimbaut d'Aurenga intègre la figure du poète à l'ensemble vocal constitué par les oiseaux :

*En chantan al novel temps clar
Que-l novels fuelhs nais don deissen
Lo novels critz on Jois s'empren
Dels auzels qu'intron en amar.
(BdT 389,1)*

En chantant à la nouvelle saison claire
quand naît le nouveau feuillage dont
vient le cri nouveau où *Joi* s'embrace
du chant des oiseaux qui commencent
à aimer.

La symbiose entre *joi*, chant et nature assimile comme il se doit la figure du poète aux oiseaux (Le Nan, 2014). De plus, l'impératif *chantem* suppose un « nous » qui n'est autre que le troubadour et les oiseaux, c'est-à-dire l'ensemble des chanteurs présents. Si le terme *critz* se rapporte davantage aux oiseaux qu'au poète, le fait que le *cri* nouveau ravive le *joi* rend ces derniers comparables à la *canço* du troubadour. De fait, le chanteur comme les oiseaux a perçu l'essor de la saison *joyeuse*, du printemps lors

6. Pour le verbe *fai* en occitan, nous avons remplacé la traduction de référence « fait » par « émet ».

duquel peuvent enfin éclore leurs voix. Notons par ailleurs que, selon Algirdas J. Greimas, le propre du discours poétique est un raccourcissement de la distance entre le signifiant et le signifié : à la limite, la poésie s'apparente au cri (Greimas 1970). Oiseaux et poètes s'empruntent donc leurs caractéristiques respectives, liés par un facteur commun : leur *joi*. Ainsi, dans *Pos vezem de novel florir* de Guilhem IX, le troubadour devient oiseau :

Pos vezem de novel florir
Pratz, e vergiers reverdezir,
Rius e fontanas esclarzir,
Auras e vens,
Ben deu chascus lo joi jauzir
Don es jauzens. (BdT 183,11)

Puisqu'on voit de nouveau fleurir les
 prés, et les vergers verdier, s'égayer
 ruisseaux et fontaines, brises et vents,
 chacun doit donc goûter la joie dont il
 jouit⁷.

Le poète se laisse aller à une forme d'ivresse printanière, enivré par la brise dont les troubadours disent parfois qu'elle vient du lieu où est l'être aimé, qu'elle est comme sa caresse ou son haleine. En effet, ces vers sont marqués par un trouble syntaxique : littéralement, *auras e vens* n'ont pas de verbe. Il joue avec les sonorités de *joi jauzir* et *jauzens* mettant à profit les ressources de la paronomase. Il se porte délibérément du côté de la sensation, du signifiant poétique ; il est versificateur et chanteur. Énumérant les perceptions qui l'assaillent à la hâte, il exploite la gamme des registres sensoriels, avec la vue (*vezem*), le toucher (*auras e vens*), l'ouïe (*rius e fontanas*). Il ne manque à cet exorde topique que les oiseaux, mais c'est justement parce que le poète endosse déjà leur rôle : il s'émancipe du prisme de la langue pour chanter et se réjouir dans le moment privilégié du printemps.

La voix des troubadours, selon la tradition critique initiée par Paul Zumthor, s'adresse d'abord aux sens, comme le *joi*. Elle est une « matière sonore », qui « suscite des sensations davantage que des significations » et qui est « l'expression d'un corps plutôt que le produit abstrait de l'intellect ou de la raison » (Lucken 2019, 51). Elle implique la présence concrète d'un être vivant. La sensorialité de la voix est décelable dans les ambiguïtés poétiques entre le charnel et le spirituel, caractéristiques de l'expression du *joi*, et elle est souvent liée à la porosité entre le chant du poète et celui de l'oiseau. Dans la première *cobla*

7. Les traductions de Guillaume d'Aquitaine, sauf mention contraire, sont celles de Bec 2003. Nous avons légèrement modifié la ponctuation de cette *cobla*.

de la chanson *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn, la poésie suscitée par le *joï* est bien un lieu de sensations :

*Can vei la lauzeta mover
De joï sas alas contra-l rai,
Que s'oblid'es-s laissa chazer
Per la doussor c'al cor li vai,
Ai ! tan grans envoya m'en ve
De cui qu'eu veyá jauzion,
Meravilhas ai, car desse
Lo cor de dezirer no-m fon. (BdT 70,43)*

Quand je vois l'alouette se mouvoir de joie, dans un rayon de soleil, puis se laisser tomber, comme étourdie par la douceur qui lui vient au cœur, hélas ! comme j'envie tous les êtres que je vois heureux ! Et je m'émerveille que mon cœur, sur le champ, ne se fonde point de désir⁸.

Selon les mots de Michel Zink, l'alouette est « à peine une image, mais plutôt une représentation presque abstraite du mouvement » (2017, 253). Cette interprétation est intéressante car elle met l'accent sur un corps mobile épuré de toute identité reconnaissable. La vision simple de l'alouette ramène le poète à son propre désir mimétique. Au vers 5, l'onomatopée *ai !* pourrait aussi bien mimer le cri d'exaltation de l'alouette que le cri du poète. Dans cette exclamation lyrique est concentrée la forme la plus simple de la voix du poète exprimant le *joï* ; condensé de sensations, cette unité d'expression minimale a une densité expressive et significative plus grande que tous les autres mots du poème. Dans cette représentation de l'extase, tout ce qui reste au poète, sa dernière faculté et son ultime mode d'expression dans le dérèglement flou des sensations, est la voix. Le *joï* opère comme une « substance mystérieuse » (Nelli 1997, 134) ou « une espèce d'exaltation mystique » (Jeanroy 1915) qui fait se mouvoir l'alouette et se *merveillier* le poète au-delà de toute intellection⁹. L'expérience du *joï* est donc avant tout sensorielle,

8. Traduction de Pierre Bec (1979). Nous avons modifié le verbe *mover*, que Bec traduit par « s'élancer », tandis que Moshé Lazar le traduit bien par « se mouvoir ».

9. Pour Jean-Charles Huchet, la perte de conscience (*que s'oblid'*), le dessaisissement (*es laissa chazer*), et la douceur du vers 4 sont autant de symptômes qui essaient de concentrer le *joï* en l'objectivant en un oiseau. Cependant, nous soutenons que c'est moins une objectivation qu'une subjectivation qui est à l'œuvre dans cette *cobla*. Si c'est bel et bien le troubadour qui associe son propre *joï* aux mouvements de l'oiseau en les décrivant comme une extase, comme le suppose Jean-Charles Huchet, alors il pose un regard subjectif sur l'oiseau et sur son propre affect puisqu'il est dans une posture interprétative. Si, au contraire, le troubadour tire son désir de *joï* de la vue de l'oiseau, alors il ne peut pas encore être dans une démarche d'objectivation. Par ailleurs, l'objectivation suppose l'intervention de la raison ; or dans cette *cobla*, le troubadour est émerveillé, suspendu

perceptive et poétique. Comment pourrait-on dire son ampleur dans une langue étriquée ? L'expression la plus naturelle du *joï*, dans la lyrique des troubadours, semble aboutir à la matière sonore brute, épurée de tout langage : au percept, c'est le corps qui répond le mieux.

Nous retenons d'une lecture de Jean-Louis Chrétien, sur ce qu'il appelle la « joie spacieuse », que « la joie ne forme pas un état, mais un acte et un mouvement » (Chrétien 2006, 21). Il ajoute que cet acte est « commun de l'homme et du monde » et qu'il s'apparente à une « dilatation » du sujet. Le *joï* s'inscrit-il dans une poétique de l'amplification, de l'excès ? Sans doute, mais il appartient surtout à une poétique du mouvement et du souffle, qui joue sur le rythme et sur l'intensité : une poétique de la voix — *joyeuse* —, en somme.

Un affect au cœur d'une poétique de la voix

Si le *joï* suscite le chant, il est aussi ce qui le fait durer, ce qui l'anime : il est à la fois sensation et sentiment, ou plutôt percept et affect. Or, en tant qu'affect, il est nécessairement éphémère, de même que la voix.

Le *trobar*, ou le *chantar*, s'inscrit dans la durée, ou plutôt dans la non-durée : les troubadours sont des performeurs, d'où le rapport ambivalent de la lyrique occitane à l'éphémère, qui se traduit dans les textes par le motif de ce que nous appelons le *joï* fuyant, c'est-à-dire d'un *joï* qui n'est que temporaire. Redoutée par les troubadours, la fuite du *joï* aboutit au tracas et met fin au chant. La fragilité du *joï* est décrite symboliquement par Guilhem IX dans *Ab la douzor del temps novel* :

<i>La nostr'amors vai enaïssi</i>	Il en va de notre amour comme de la
<i>Com la branca de l'albespi</i>	branche de l'aubépine qui tremble
<i>Q'estai sobre l'arbre tremblan (BdT 183,01)</i>	sur l'arbre.

Au tout début du printemps, l'aubépine florissante est menacée par le gel. Elle symbolise l'amour réciproque et joyeux du poète

aux mouvements de l'oiseau et à son propre désir, loin de toute intellection. Enfin, ajoutons que la métaphore n'est pas une figure de style facilitant l'objectivation, mais que, comme toutes les figures de l'analogie, elle est davantage du côté de la subjectivité. Il nous semble donc que cette *cobla* est consacrée aux sensations individuelles et à l'expression du *joï* hors de toute tentative d'objectivation ou de fixation (Huchet, 1982, 12-30).

et de la dame. Mais cet amour est incertain : il est *tremblan* comme la *branca* en fleurs, car il est inquieté par un retour brusque du froid hivernal, c'est-à-dire par les mensonges des *lausengiers*. Et même si l'aubépine survit à la période de gel, elle ne survivra pas à la venue de l'hiver l'année suivante. Chez Raimbaut de Vaqueiras, dans la troisième *cobla* de la chanson *Ar vei bru, escur, trebol cel*, la précarité du *joi*, condamné à ne pas durer, est symbolisée par une autre image :

Com als fis drutz sia Joys lams
(BdT 392, 5)

Pour que le *joi* des amants soit comme
un éclair

L'éclair est la métaphore d'une fugacité intense et douloureuse ; c'est le foudroiement qui frappe les amants pour ne leur laisser que des séquelles de souffrance. Raimbaut d'Aurenga va jusqu'à personnifier le *joi* en un amour précaire dans *Braiz, chans, quils, critz* :

Jois m'es fugitz !
Un pauc mas tost mi fon faillitz !
(BdT 389,21)

Joi m'a fui !
Un peu plus tôt mon chant m'a
abandonné¹⁰ !

Le *joi* est décrit comme un affect poétique et amoureux fragile, instable, non-définitif. Révélé par le chant, il met fin à ce dernier lorsqu'il fuit le poète ; celui-ci en perd alors la voix. La fin du chant coïncide avec la perte inéluctable du *joi*, car l'un est entretenu par l'autre.

Dès lors, il nous semble intéressant de mettre en perspective les deux versants de la *vocalité* décrite par Paul Zumthor, la *performance* et la *mouvance* (Zumthor, 1972, 70-71), avec le *joi* fuyant des troubadours, pour définir les contours d'une poétique de la voix *joyeuse*. Rappelons que, tandis que pour un texte littéraire écrit il existe un écart, temporel et existentiel, entre la composition, la transmission et la réception, le poème oral condense les trois temps comme un seul et même processus au sein du moment privilégié de la *performance*. Celle-ci ne dure pas ; elle s'inscrit dans le temps et non dans la matière, et en ce sens elle convient parfaitement pour dire l'expérience de l'insaisissable *joi*. Les *cansos* des troubadours, dont il existe tant de versions dans les chansonniers, sont des performances. Or, selon Albert B. Lord, chaque

10. Le texte occitan est issu de l'édition Pattison (1952).

performance est originale : à défaut d'être l'original lui-même, elle est *un* original (Lord, 1960, 13). Christopher Lucken souligne également que chaque poème de troubadour est à la fois spécifique et générique : « le chant que l'on écoute n'est pas seulement *un* chant, il est aussi *le* chant. Chaque performance est plus qu'une performance : elle est re-création » (Lucken 2019, 46).

Les travaux d'Albert B. Lord sur la poésie orale ont été appliqués à diverses reprises à la poésie des troubadours et des *trobairitz*, et en 1967, le musicologue Hendrik Van der Werf estime que « pour chaque chanson, il existe probablement autant de versions qu'il y a de jongleurs performant cette chanson particulière » (Van der Werf, 1967, 232)¹¹. D'après la consignation tardive des sources, il faut accorder à la vocalité la possibilité de « modifier le contenu musico-poétique selon la performance, le résultat consigné ne pouvant être considéré comme le reflet fidèle d'un auteur en particulier » (Chaillou 2009, 139-157). Ainsi, *Er resplan la flors enversa* est aussi *Ar s'esperan la flors enversa* selon la variante offerte à l'interprète par la tradition manuscrite : des deux verbes *resplandir* et *espandir*, qui signifient respectivement « resplendir » et « s'épanouir », peu importe lequel fut originellement celui choisi par Raimbaut d'Aurenga pour exprimer la naissance de son chant par le *joi*. Peut-être s'agit-il là, en toute hypothèse, de deux vestiges de performances originales. Profondément insaisissable, le *joi* est lié aux voix des poètes qui se l'approprient, d'où la multitude contradictoire de ses mises en voix, qui sont autant de performances dans une poétique de la voix. En effet, le chant ne traduit pas un *joi* antérieur à lui-même. Il suscite et exprime d'un même coup le *joi* de celui qui devient le sujet du chant au moment où il commence à chanter. À cet égard, la voix est le seul et unique mode d'existence du *joi* : il n'y a pas d'autre *joi* que celui de la voix chantant son *joi*.

Par ailleurs, il est intéressant de revenir à la notion de *mouvance*¹² du chant au sens de Paul Zumthor (1972, 70-71 ; 1984, 110) (Cerquiglini, 1989), sans la confondre avec celle de *muance*.

11. Cité et traduit par Lucken (2019, 46).

12. Dans la littérature arthurienne, le mot est fréquemment employé à propos des métamorphoses de Merlin ou des apparences sous lesquelles se présente le Graal. Ainsi le *Perlesvaus* (début XIII^e siècle) évoque-t-il les cinq *muances* sous lesquelles le Graal se manifeste au roi Arthur (Valette, 2009).

Formé à partir du verbe *muer*, du latin *mutare*, le mot *muance* signifie « changement, mutation » ou encore « variation » (DMF, version 2020), et il a parfois été utilisé pour désigner la spécificité philologique du texte médiéval, ignorée de l'Antiquité comme de l'époque moderne, de la variation¹³. Cependant, c'est le terme *mouvance* qui est généralement préféré par les médiévistes pour décrire le mouvement des textes médiévaux (Le Cornec *et al.*, 2012), et plus précisément, dans le cas des troubadours, le déplacement du chant de voix en voix au cours des interprétations successives. Nous proposons d'appliquer le concept de *mouvance* au *joï*. Rupert T. Pickens a déjà suggéré de rapprocher la mouvance du verbe *mover* dans les premières *cansos* de Jaufré Rudel (Pickens 1978, 40). Au verbe *trobar* qui signifie « trouver », les troubadours semblent préférer le verbe *mover*. Ce terme traduit bien l'esprit de la *canso*, qui au lieu d'être un texte original pourvu d'un auteur défini, d'une authenticité reconnue et d'une forme de stabilité, est plutôt « un texte en train de se faire » (Zumthor 1972, 73). Dans *Ab joï mou lo vers e-l comens* (BdT 70,01), Bernart de Ventadorn fait se mouvoir son chant sous l'impulsion de son *joï* : or, le choix de ce verbe est révélateur de la nature changeante du *joï*, dont le sens est difficile à fixer en langue, et à l'instabilité du *joï* correspond l'impermanence de la chanson définie par Paul Zumthor comme *mouvance* : « au-delà de son temps d'audition, l'œuvre se propage, à la fois dans la durée et dans l'espace. Non seulement par suite des déplacements du texte (circulation des manuscrits ou des récitants) et du passage à la postérité ; mais, plus profondément, par la suite d'une mobilité essentielle du texte médiéval » (Zumthor 1972, 70-71). Revenons aux premiers vers de la chanson *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn :

13. Par exemple, chez J. R. Scheidegger : « *Muance* : le terme ravive les sens du vieux mot, ces changements, ces variations, ces vicissitudes séduisantes dont le chatolement enrichit cette œuvre médiévale qui change d'un texte à l'autre, de peau, de voix ; le texte est aussi la mue de l'œuvre, les dépouilles que l'animal-œuvre, insaisissable, introuvable, ne signalant qu'ainsi son existence, abandonne au long de ses pérégrinations dans les territoires secrets de l'écriture. La *muance*, c'est la mouvante esquisse d'un espace littéraire encore improbable, et c'est cela que dessinent les tâtonnements de l'œuvre médiévale — versions, variantes. » (Scheidegger, 1989, 115).

<p><i>Can vei la lauzeta mover De joi sas alas contral-rai, Que s'oblid'es-s laissa chazer Per la doussor c'al cor li vai (BdT 70,43)</i></p>	<p>Quand je vois l'alouette se mouvoir de joie, dans un rayon de soleil, puis se laisser tomber, comme étourdie par la douceur¹⁴ [...]</p>
---	---

Outre la mobilité du corps de l'alouette ravie par son *joi*, le verbe *mover* pourrait indiquer, de manière métalittéraire, la mouvance du vers. Ainsi, les mouvements de relance et de chute de l'alouette peuvent s'interpréter comme les reprises successives de la chanson qui ira de voix en voix, se clora et se renouvellera au fil de la tradition. Si de nombreux troubadours insistent sur la mouvance de leurs vers, en utilisant le verbe *mover*, c'est certainement parce qu'ils associent la naissance du chant à l'expérience fugitive mais sans cesse renouvelée du *joi* en tant qu'affect éphémère.

En réalité, la voix est l'instrument d'expression le plus performant du *joi* car elle est à son image : tous deux sont sans cesse en mouvement. Leur moment est celui de la performance, où le *joi* fait éclore la voix, et leur espace est celui du vers. C'est pourquoi nous suggérons que dire le *joi* chez les troubadours revient à adopter une poétique de la voix, qui permet de concilier mémoire et spontanéité.

Un concept en perpétuelle recréation

Un problème demeure néanmoins. Notre hypothèse est que le *joi* est étroitement corrélé au mode d'expression spontané, sensible et performatif qu'est la voix. Cela suppose la sincérité et l'originalité d'un concept longtemps traité par la critique comme un « cliché ». En effet, pour dire que chaque voix poétique a son propre *joi* et qu'elle transforme ce motif traditionnel selon sa propre sensibilité, il faut postuler que la voix introduit une part de subjectivité dans la poésie des troubadours.

Or, la question de la subjectivité au Moyen Âge, et plus particulièrement dans la lyrique médiévale, est épineuse. D'après Jean-Yves Tilliette, « bien étranger à la triste mode de l'auto-fiction, le Moyen Âge ne sait écrire autrement que dans le respect des formes codifiées » (Tilliette 2007, 24). Il semble donc anachronique de prétendre à une sincérité subjective, au sens moderne d'un « je » expérimentant son propre *joi* par la voix, dans la

14. Traduction de Pierre Bec (1979), cf. note 10.

poésie formelle des troubadours. Paul Zumthor, qui par ailleurs défend la notion de voix au Moyen Âge, revient dans son *Essai de poétique médiévale* sur le caractère « impersonnel » de la lyrique médiévale. Celle-ci apparaît comme « une poésie presque entièrement objectivée, c'est-à-dire dont le sujet, la subjectivité qui jadis s'investit dans le texte, s'est pour nous abolie » (Zumthor 1972, 64). Ainsi, la tradition lyrique des troubadours est apparemment privée des qualités de « sincérité » ou « d'originalité », les deux versants de la subjectivité, dont est gratifiée la poésie depuis le romantisme. C'est ce à quoi les travaux de Robert Guiette, cité par Paul Zumthor, aboutissent : « le sujet de l'œuvre ne saurait être confondu avec sa donnée » (Zumthor, 1963, 126). Pour nous, qui voyons dans la voix une émancipation de la tradition poétique par la résurgence d'un cri natal sincère et original, ce point est problématique, car si le chant se transmet bien de performance en performance le long d'une tradition qui en oublie l'origine pour le transformer à son gré, il reste que la poésie lyrique est un mode de dire référé à un « je », qui n'est que grammatical et objectivable. Le *joï*, alors, est-il réellement différent de tous les autres motifs répétés incessamment dans la poésie des troubadours ? Est-il l'emblème d'une subjectivité, voire d'une « subjectivité littéraire » (Zink 1985)¹⁵ au sens de Michel Zink ? Cette subjectivité, à l'œuvre au beau milieu d'une tradition réglée et objective, aurait-elle pour seule trace une *voix joyeuse* ? Sans doute faut-il rester nuancée, mais selon nous, le motif du *joï* serait bien comparable à un « cliché » au sens moderne, dépourvu d'originalité, s'il n'appelait de manière privilégiée la voix. Comme ce « motif » (Zumthor 1984, 129) se répète, il est assimilable au « cliché¹⁶ » de Michael Riffaterre. Il comporte ainsi, outre une fonction expressive, une fonction mimétique relative à une donnée sociale, indifférente en elle-même à l'échelle du texte, mais dont il perpétue l'image

15. Michel Zink parle de l'essor de la « subjectivité littéraire » au XIII^e siècle, définie comme l'investissement du texte par une conscience. Dans son compte-rendu de l'ouvrage, Michel Stanesco dit que « c'est le récit du monde à travers le présent qui habite le narrateur, c'est la fondation de la vérité sur la communauté des sensibilités du poète et de son public, par la médiation du *je* du poème » (Stanesco, 1986, 70-72).

16. Pour connaître de manière approfondie la réflexion sur le « cliché » au sens moderne : Riffaterre 1971.

de plus en plus abstraite voire schématisée. Le motif, comme le cliché, « présente donc une expressivité forte et stable », et son expressivité est « orientée » (Riffaterre 1964, 82), ce qui signifie qu'elle fonctionne comme une citation ou une référence destinée à un public averti. Notons que, contrairement au cliché moderne qui est souvent perçu comme une scorie¹⁷, le motif est un facteur positif du système médiéval, lequel semble inconcevable sans lui. De fait, les troubadours cultivent une ambiguïté. Alors que le *joï* se donne comme une expérience *individuelle* faite par le poète, c'est plutôt une expérience humaine *universelle* mais *intimement vécue*, de même que l'amour ou le deuil. Si l'on revient au plus près des textes médiévaux, deux indices nous permettent de montrer que le *joï* échappe à toute fixité.

D'abord, une dynamique très élaborée de l'endogène et de l'exogène nous amène à considérer que *joï* témoigne autant d'un affect intime que d'une tradition lyrique. Ainsi, dans *La dousa votz ai auzida*, Bernart de Ventadorn suggère que le *joï* est partout autour de lui et qu'il lui faut imiter tous les autres éléments de la nature en s'établissant dans la joie :

*Ben es totz om d'avol vida
C'ab joï non a son estatge [...]
Car tot can es s'abandona
Vas joï e refrim'e sona :
Prat e devez e verger,
Landas e pla a boschatge. (BdT 70,23)*

Tout homme qui n'a sa demeure dans la joie [...] mène une vie misérable ; car tout ce qui existe s'abandonne à la joie, sonne et résonne : prairies, enclos et vergers, landes, plaines et bocages.

La métaphore de l'*estatge* fait du *joï* un lieu d'habitation et un refuge. La rime en suspens entre *estatge* et *boschatge* englobe presque la totalité de la *cobla*, comme pour symboliser le fait que tous les éléments naturels cités entre ces deux termes se sont établis dans la joie. Le *joï* imprègne donc tous les êtres vivants, qui en résonnent et en retentissent. Il est universel. A cet égard, c'est un *joï* de la tradition et un idéal social distinctif : présent partout, donné à tous comme un fait accompli à perpétuer et auquel se conformer, il plane au-dessus des chanteurs et leur

17. Parmi tous les critiques qui se sont intéressés au cliché pour le condamner, on citera Remy de Gourmont pour qui le cliché est l'expression « d'un cerveau anonyme et du parfait servilisme intellectuel ». Pour lui, l'originalité est la première condition de l'art littéraire, et il ne voit dans le cliché que du verbalisme (cité dans Riffaterre, 1964, 81).

dicte les règles de leurs chants. Cependant, nombre de *cansos* situent explicitement le *joi* dans le cœur, siège des sentiments et symbole de la subjectivité. Il en est ainsi dans *Quan lo rossinhols el folhos*, de Jaufré Rudel :

Mi vaial grans jois al cor jazer.
(BdT 262,6)

Alors, une grande joie git dans mon cœur¹⁸.

Entre un *joi* endogène et un *joi* exogène, les poètes hésitent. Cela reflète bien le caractère hybride, d'un même coup traditionnel et original, de ce concept qu'ils décrivent comme une expérience affective à la fois universelle et personnelle.

Ensuite, dans la syntaxe, l'ambivalence du *joi* se traduit par l'usage des déterminants. Au vers 17 de la chanson *Ab joi mou lo vers e-l comens* de Bernart de Ventadorn, le poète utilise le déterminant possessif *mo* pour préciser que son *joi* est intime. Dans ce contexte, c'est *a priori* un *joi* original et sincère :

*C'anc nulhs om mo joi no-m
enquis* (BdT 70,01)

Jamais quelqu'un ne s'enquit de ma joie.

Pourtant, dans les premiers vers de la même chanson, *joi* n'a clairement pas le même statut :

*Ab joi mou lo vers e-l comens
et ab joi reman e fenis*

La joie inspire et ouvre mon chant, et avec la joie il continue et s'achève.

Sans article, *joi* est un compagnon indéfini du poète qui l'escorte dans son geste artistique. En ce sens, il est fortement ancré dans la tradition poétique malgré ses renouvellements dans les *cansos* : il renvoie de manière systématique aux *jois* des poètes qui l'ont précédé. Alors, le concept de *joi* indique peut-être plus qu'il ne signifie : il évoque, au sens fort du terme, pose une ressemblance « entre une séquence linguistique et une chose dépouillée de ses caractères accidentels » (Zumthor 1972, 129). À cet égard, il repose sur la « comparaison » selon Michel Foucault, c'est-à-dire sur une esthétique du général, indifférente aux aspects particuliers du réel (Foucault 1966, 65-67).

Que conclure de cette dualité entre subjectivité et objectivité, entre « cliché » et originalité ? La poésie médiévale oscille

18. Le texte occitan de Jaufré Rudel est issu de l'édition de Chiarini (1985) et les traductions en français se fondent sur l'édition en anglais de Pickens (1978).

entre un aspect technique dû aux contraintes d'une « tradition, d'essence collective », et une certaine « marge de variation » (Zumthor 1963, 126). Peut-être l'art des troubadours permet-il justement au *joi* de revêtir des formes particulières, à travers lesquelles s'exprime sa puissance « incantatoire » (Guiette 1949, 61-68), c'est-à-dire sa capacité à réactualiser la tradition sous une forme neuve¹⁹ et, selon nous, subjective. Dès lors, à travers la résistance du concept de *joi* à toute univocité sémantique, il faut peut-être bien voir une relation privilégiée avec l'outil singulier et intime qu'est la voix :

La *canso* est voix pure, geste sonore émanant des pulsions primordiales : elle prolonge, en le sémantisant de jour en jour, un cri natal. Le langage, lui, engendre le récit : et sa narrativité exige la constitution d'actants, je, l'objet, l'Autre qui parle de nous. Sous les variations de ce schème nucléaire, la tradition de la *canso*, durant près de deux siècles, ne cesse de faire entendre une voix qui tantôt s'émerveille d'elle-même et tantôt s'en effraie. (Zumthor 1984, 176-177)

Désormais, nous pouvons considérer le *joi* comme un concept hérité qui se « subjectivise » dès qu'il devient un percept, puis un affect, pour le poète. Le *joi* est ainsi en perpétuelle recréation. Pour venir à bout de la difficulté à concilier tradition et renouvellement dans la pratique de l'art des troubadours, nous proposons de distinguer, à la manière de Paul Zumthor, « tradition orale » et « transmission orale » (Zumthor 1987, 17). Dans le cadre de la transmission orale, il est possible de parler d'un *joi* en héritage, d'un legs que se transmettent les poètes au fil du temps en même temps que leurs vers. Ainsi, dans la chanson de Jaufré Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, le chant du rossignol au printemps peut incarner la transmission poétique à laquelle fait écho le chant du poète :

*E:l rossinholetz el ram
Volf e refranh ez aplana
Son dous chantar et afina,
Dreiz es qu'ieu lo mieu
refranha. (BdT 262,05)*

Sur la branche le rossignol
Module et relance et apure
Son chant doux et l'affine,
Il est juste que moi je relance le mien.

19. À ce propos, Albert B. Lord estime préférable de s'intéresser à l'ensemble du processus de transmission et de création qui caractérise la figure à la fois collective et singulière du *singer of tales* (Lord, 1960, 8).

Le chant du rossignol est signalé comme l'origine de l'existence du chant poétique. Le troubadour *refranha* son chant ; il relance son chant en même temps que l'oiseau poursuit le sien. L'effet d'écho entre les deux verbes *refranh* et *refranha* suggère bien le renouvellement permanent de la transmission, qui se propage au moment conjugué de la composition, de la transmission et de la réception. Aussitôt, le récepteur devient transmetteur : il *refranh* le chant et avec lui tous les motifs poétiques traditionnels, parmi lesquels le *joi*. Ainsi, Christopher Lucken parle de « circularité du chant » (Lucken 2019, 52). La notion d'auteur « semble se dérober » (Zumthor 1972, 68), pour être remplacée par une instance anonyme comme le « chanteur », le « jongleur » ou le « continueur » auxquels est associée la performance. La transmission orale est évoquée par les troubadours dans les *tornadas*, où il n'est pas rare que le poète confie explicitement ses vers à un jongleur²⁰. De même, le *joi* passe d'amant en amante, ou d'amante en amant, comme chez la Comtesse de Die :

*E cel que primiers lo m'atrais,
Dieu prec que gran joi l'atraia.
(BdT 46,01)*

Et je prie Dieu pour qu'il attire la joie
sur celui qui le premier l'attira vers
moi²¹.

Il faut peut-être conclure avec le premier troubadour connu pour avoir transmis son *joi* à des continueurs :

*Toz mos amics prec a la mort,
Que-i vengan tuit e m'onren fort,
Qu'ieu au agut joi e deport
Loing e pres et en mon aizì.
Aissi guerpisc joi e deport
E vair e gris e sembeli. (BdT 183,10)*

Je prie tous mes amis de venir, quand je
mourrai, pour m'honorer grandement,
car j'ai connu la joie et le plaisir, loin et
près d'ici, et jusque dans ma demeure.
Ainsi je fuis joie et plaisir, et vair et gris
et zibeline²².

Dans sa dernière chanson, *Pos de chantar m'es pres talenz*, Guilhem IX souligne qu'il a eu *joi e deport* tout au long de sa vie, et qu'il les fuit (*guerpisc*) derrière lui comme toutes les richesses qu'il a possédées, symbolisées par les riches étoffes *vair e gris*

20. Par ex. Raimbaut d'Aurenga, *Ar resplan la flors enversa* (BdT 389,16), dans Jacques Roubaud, *op. cit.* (traduction de Pierre Bec) : *Joclar, granren ai meynhs de joy ! / Quar no.us vey, en fas semblan croy.* (« Jongleur, j'ai bien moins de joie / Vous parti, je fais mine traître).

21. Traduction en français d'après l'édition de référence (Rieger, 1991).

22. Pierre Bec traduit *guerpisc* par « je laisse » (Bec, 2003). Nous traduisons plutôt par « je fuis ».

e sembeli. Si le dernier vers de la *tornada* fait donc allusion à un legs matériel, le premier rappelle qu'il transmet également un héritage poétique. La transmission orale permet donc de procéder à des legs poétiques et de donner le concept de *joi* en héritage aux chanteurs pour qu'ils le renouvellent.

La coprésence du chant, de la performance et de la composition, qui selon Paul Zumthor a trouvé son expression exemplaire dans la voix, permet en somme de contourner la fixité imposée par la forme traditionnelle tout en perpétuant des motifs poétiques. C'est l'intérêt d'une poétique de la voix : là où la tradition impose l'absence du sujet, la voix mue cette absence en présence. Revenons à notre interrogation : comment dire le *joi* ? Les poètes ne disent pas le *joi*, ils le *chantent*. Or, comme le chant, le *joi* est toujours en *mouvance* ; il faut que le poète relance (*refranh*) ses vers pour le retrouver. Ainsi, il n'y a pas une, mais bien des *voix joyeuses* qui se font écho, naissent en réponse les unes aux autres, et qui les unes après les autres, lorsqu'elles se sont tues, cèdent la place à une nouvelle originalité. Certes, le concept de *joi* appartient à la tradition qui « accuse le tracé, le contour, lequel généralise et subsiste », mais il est réactualisé par des voix qui lui apportent de la « couleur » (Zumthor 1972, 108). Par ces *voix joyeuses*, les poètes sont parvenus à transmettre un concept insaisissable, mais qu'il sera toujours possible de percevoir et ressentir. Au moment où nous concluons cet article, les arbres accueillent leurs premiers bourgeons et les oiseaux *mouent* leurs chants au soleil ; peut-être devrions-nous sortir, et faire l'expérience de notre propre voix...

Emma COUTIER
Sorbonne Université

Références bibliographiques

Éditions

BERNART DE VENTADORN : LAZAR Moshé, 1966. *Chansons d'amour Bernard de Ventadour, troubadour du XI^e siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck.

LA COMTESSE DE DIE : RIEGER, Angelica, 1991. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer.

GUILHEM IX D'AQUITAINE : BEC, Pierre, 2003. *Le comte de Poitiers, premier troubadour. À l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier, Publications de l'université Paul Valéry Montpellier III, coll. « Lo gat ros ».

JAUFRE RUEL : CHIARINI, Giorgio, 1985. *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, Rome, Japadre.

PICKENS, Rupert (ed.), 1978. *The songs of Jaufré Rudel*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto.

RAIMBAUT D'AURENGA : MILONE, Luigi, 1998. *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelone, Columna.

PATTISON, Walter (ed.), 1952. *The life and work of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.

BEC, Pierre, 1979. *Anthologie des troubadours*, Paris, Union générale d'éditions, série « Bibliothèque médiévale ».

Études

CAMPROUX, Charles, 1965. *Joy d'amor (Jeu et joie d'amour)*, Montpellier, Causse et Castelnau.

CERQUIGLINI, Bernard, 1989. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil.

CHAILLOU, Christelle, 2009. « La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte », *Annales de Vendée*.

CROPP, Glynnis M., 1975. *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, 2 vol., Genève, Droz.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, 2006. *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Paris, Minuit.

DUVAL, Frédéric (éd.), 2012. *La « logique » du sens. Autour des propositions de Robert Martin (Recherches linguistiques, 32)*, Metz, Université Paul-Verlaine.

FOUCAULT, Michel, 1966. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

GREIMAS, Algirdas J., 1970. *Du sens*, Paris, Seuil.

GUIETTE, Robert, 1949. « D'une poésie formelle en France au Moyen Âge », *Revue des sciences humaines*, t. 4.

HUCHET, Jean-Charles, 1982. « La dame et le troubadour : *fin'amors* et mystique chez Bernard de Ventadorn », dans *Littérature*, n° 47, p. 12-30.

LE CORNEC ROCHELOIS, Cécile, ROCHEBOUET, Anne et SALAMON, Anne (dir.), 2012. *Le texte médiéval. De la variante à la récréation*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales ».

LE NAN, Frédérique, 2014. « La voix du poète et l'oiseau en poésie » *Bestiaires. Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié*, Cahier XXXVI, Angers, Presses universitaires de Rennes.

LORD, Albert B., 1960. *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press.

LUCKEN, Christopher, 2019. « Paul Zumthor et la poésie lyrique. Style formulaire, mouvance du chant et présence de la voix », *Poétiques de Paul Zumthor (1915-2015)*, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos et Jean-René Valette (dir.), Paris, Classiques Garnier.

NELLI, René, 1997. *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, coll. « Le Midi et son histoire-textes ».

RIFFATERRE, Michaël, 1964. « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 16. 81-95.

RIFFATERRE, Michaël, 1971. *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

ROUBAUD, Jacques, 2009. *La fleur inverse : l'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres.

SCHEIDEGGER, Jean, 1989. *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz.

STANESCO, Michel, 2006. « Courtoisie et société de cour au Moyen Âge », *Histoire de la France littéraire*, M. Prigent (dir.),

vol. 1, *Naissances, Renaissances*, F. Lestringant et M. Zink (dir.), Paris, PUF, 622-645.

TILLETTE, Jean-Yves, 2007. *Lettres d'Abélard et Héloïse*, éd. et trad. par Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, LGF, « Lettres gothiques ».

VALETTE, Jean-René, 2009. « Métamorphoses et transsubstantiation : les *muances* du Graal », *En un vergier... Mélanges offerts à Marie-Françoise Notz*, J. Ducos et G. Latry (dir.), Presses universitaires de Bordeaux, 299-319.

VAN DER WERF, Hendrik, 1967. « Recitative Melodies in Trouvere Chansons », *Festschrift für Walter Wiora*, L. Finscher et C.-H. Mahling (éd.), Kassel..., Bärenreiter, 231-235.

ZINK, Michel, 1985. *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF.

ZINK, Michel, 2006. *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard.

ZINK, Michel, 2017. *Les Troubadours. Une Histoire poétique*, Paris, Perrin, coll. « Tempus ».

ZUMTHOR, Paul, 1963 *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck.

ZUMTHOR, Paul, 1972. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

ZUMTHOR, Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

ZUMTHOR, Paul, 1984. *La Poésie et la Voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF.

ZUMTHOR, Paul, 1987. *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil.