

Marie-Geneviève GROSSEL

LES VOIX LYRIQUES, L'INCITATION AU CHANT :
LECTURE PARALLELE DES CHANSONS D'AMOUR
DES TROUVERES ET DE LA LYRIQUE AMOUREUSE LATINE

Aux XII^e et XIII^e siècles, écrivait Marie-Claire Zai-Gérard en prélude à la belle édition bilingue des *Chansons d'amour des Carmina Burana*¹:

La création poétique se renouvelle, trouve la voie d'un système différent du modèle classique, plus proche des langues vernaculaires qui éclosent, plus apte à exprimer d'une manière spontanée une nouvelle sensibilité.

Cette proximité, Alain Michel ira plus loin en la qualifiant même de « dialogue entre le latin et le vernaculaire », « sans lequel on ne comprend pleinement ni l'un ni l'autre. »² Inspirés par les mêmes *topoi*, nourris de conceptions venues des mêmes *Artes*, les poètes en l'une et l'autre langue, capables d'ailleurs souvent de composer dans les deux, « s'entraînaient » mutuellement³, comme le dit très justement Pascale Bourgain, et, s'il y a peu d'intérêt à chercher les preuves d'une influence voire d'une imitation⁴, une lecture parallèle des œuvres, à défaut de les entendre, puisqu'elles furent aussi – et même avant tout – musique, peut considérablement approfondir et justifier le plaisir qu'elles nous font aujourd'hui encore éprouver.

La chanson de trouvère, comme les poèmes latins, est capable de traiter bien des sujets, mais le *Grand Chant* par excellence est celui qui célèbre la *Fine Amour*, la « chanson pieuse » relève du même registre, si elle se fait le chancre d'un amour autre, transcendantal. C'est donc à propos de la chanson d'amour que l'on mènera les quelques réflexions qui suivent. Et comme il s'agit encore, malgré cette restriction, d'un champ de très grande ampleur, on se contentera d'explorer ici la mise en texte de l'appel printanier au chant. Les prémices d'une telle étude ont déjà été esquissées par de grands médiévistes, et c'est naturellement sur ces travaux que nous nous appuierons pour pousser un peu plus loin leur analyse.

Pour la lyrique des trouvères, on a pu poser l'équivalence absolue entre les formules *chanter m'estuet*, qui ouvre tant de chansons, et *amer m'estuet*, qui est la clef de la *Fine Amour*, car cet *estouvoir* (qui prend même pour certains des poètes un visage de fatalité) est la signifiante profonde d'une *art d'amor* où *chanter* et *aimer* ne peuvent se concevoir l'un sans l'autre, sans que chacun anime, vivifie et justifie l'autre. Non moins fiers de leur art sont les poètes en lyrique latine quand ils composent avec une maîtrise éblouissante le chant qu'ils offrent à l'Aimée – et à l'auditoire choisi des *socii*, seuls vraiment capables d'en apprécier la

¹ Marcel Gérard, *Les chansons d'amour des Carmina Burana*, édition bilingue, éditions Saint-Paul, Luxembourg, 1990, p. 7.

² Ernst-Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age Latin*, préface d'Alain Michel, Paris, PUF, 1956, rééd. 1991. (citation p. 12)

³ *Poésie lyrique latine du Moyen Age, choix et présentation* par Pascale Bourgain, Lettres Gothiques, 2000. (citation p. 9).

⁴ Nous souscrivons en gros à l'affirmation un peu abrupte d'E. Wolf : « La recherche [...] de rapprochements éventuels avec des œuvres contemporaines ou antérieures de lyrique d'oc et d'oïl – une des manies de la philologie germanique – ne doit pas faire disparaître le texte lui-même qui, tout en s'inscrivant dans une tradition, a sa propre originalité », *Anonyme de Ripoll, XII^e siècle, Le chansonnier amoureux (Carmina Rivipullensia)*, édition-traduction-présentation d'Etienne Wolf, Anatolia éditions du Rocher, 2001 (Citation p. 9 et 10).

perfection, tout comme le trouvère présente et fait interpréter sa chanson devant ses *compagnons* qui partagent à la fois sa réussite musicale et son idéologie de *fin amant*⁵:

Compaignon, je sai tel cose
Ki chanter me fait sovent :
Dame plus belle que rose
Qui maintient Joie et Jouvent. (RS 1939)

Quels sont donc, choisis parmi la topique coutumière du « beau temps », topique attendue et bien connue de tous, les motifs qui vont faire naître le chant du trouvère, qui vont se faire les sujets de cet *estovoir* impersonnel lorsqu'il s'inscrit dans l'allégresse printanière ? Et comment, de leur côté, les chants en latin ont-ils traité un sujet à la fois commun et subtilement divers ?

Passons d'abord rapidement en revue les évidentes différences entre les deux lyriques. L'arrivée du printemps appelle la description, fût-elle allusive, de la nature où le renouveau déroule ses fastes. Dans les composantes traditionnelles du *locus amoenus*⁶ – verdure des herbes et des feuillages, fleurs, eaux courantes, lumière, oiseaux – les trouvères opèrent un choix beaucoup plus sélectif que les *poetae* (ainsi les appellera-t-on ici par commodité), les deux champs poétiques mis en parallèle ne se déploient pas dans la même direction. Chantant la nature en fête, les *poetae* exalteront le plaisir qu'éprouve toute une jeunesse à communier au même élan vital⁷:

*Letabundus rediit
Avium concentus,
ver iocundum prodiit
– gaudeat inventus !–
nova ferens gaudia.
modo vernant omnia [...] (st. 1 v. 1-6)
Sic ac instar temporis
nostri Venus pectoris
reficit ardorem. (st. 2 v. 8-10)
Applaudamus igitur
rerum novitati ! (st. 5, v. 1-2)*

En regard, la chanson de trouvère ignore le *Nous*, elle se déroule tout entière dans l'étroite orbe qui unit *Je* à *Elle*, parfois *Vous*, sans que s'entende jamais vraiment la voix de la Dame aimée. Tout détail sur l'Amant, son âge, son statut, est soigneusement omis ; les références à la culture latine n'y trouvent qu'exceptionnellement leur place, encore n'est-ce que pour évoquer des héros emblématiques, Pâris, Hector, Achille, à côté des Tristan, Lancelot, Gauvain... Ces quelques évidences expliquent que la topique du printemps, malgré son importance structurelle et thématique, soit presque toujours cantonnée dans l'exorde de la

⁵ Holger Petersen Dyggve, *Gace Brulé, Trouvère champenois, édition des chansons et étude linguistique*, Helsinki, 1951, (Mémoires de la société néophilologique de Helsingfors, XVI), chanson XXIII.

⁶ Ces *topoi* ont été énumérés et étudiés, depuis les origines antiques jusqu'au Moyen Âge, par Curtius (*op. cit.*). Pour la rhétorique médiévale du *locus amoenus*, cf. Matthieu de Vendôme, p. 148-149 des *Arts Poétiques du XII^e et XIII^e siècles, recherches et documents sur la technique Littéraire du Moyen Âge* éd. par Edmond Faral, Paris, Champion, 1971. Pour l'opinion de Curtius sur ce « modèle » – opinion peu favorable – voir *La littérature européenne, op. cit.*, p. 319.

⁷ *Carmina Burana* 74 (nous citons les poèmes dans l'édition de M. Gérard, avec leur numéro par ex. ici CB 74).

chanson, en même temps, la stylisation la réduit à sa quintessence, un ou deux détails suffisent à recréer une atmosphère et ainsi permettre l'entrée en chant de l'auditoire ⁸:

Chascun an voi le tans renoverer
Et ces prêaux covrir d'erbe et de flour,
Et ces oiseaux joliment chanter,
Que toute riens se retrait en douçour
Fors que mes cuers, qu'est touz jours en dolor
Por la bele qui de moi n'a talant :
J'atent ausi con li Bretons atent. (RS 889).

Ici, c'est dans la suite des rimes que s'enferme l'essentiel du *topos*, quand s'entrelacent le thème (et c'est presque un *thème musical* qui se réduirait à deux ou trois notes) du printemps et celui de l'amant :

flour / douçour // dolor
renoverer/chanter
talent/ atent

Quant à eux, les verbes se voient réservés au seul sentiment : *Voi-Est-Atent*, qui s'avère aussi la seule « description » de l'Amant ; mais la comparaison des plus elliptiques avec « le Breton », attendant envers et contre tout le retour du mythique Arthur, fait du *Je* amant-chantant mis en scène une autre forme de *chevalier errant*, perdu dans le monde in-signifiant qui a succédé au temps révolu des *aventures*.

Nous ne nous attarderons pas davantage sur les points irréductiblement autres qui séparent le chant latin de la chanson vernaculaire : l'amour porté à une (très) jeune fille que chantent les *poetae* est, bien sûr, très loin de la *Fine Amour* adressée à la figure hiératique de la dame ; même si un discret érotisme anime les vers de beaucoup de trouvères, c'est ailleurs que dans le *Grand Chant* que trouve à s'énoncer l'ardeur sexuelle, quand les *pastourelles* elles-mêmes la contournent, quoique les bergères s'y fassent souvent trousseur : la lyrique vernaculaire comme le roman estime en général l'allusif plus à même de nourrir les rêveries du public que les détails précis. Les descriptions en latin sont plus franches, même si le respect de la *convenance* y reste très sensible. C'est une simple question de registres. La parodie, le fabliau, bien d'autres genres se réserveront gauloiseries, obscénité, scatologie ou simple crudité.

La place qu'occupe un motif est révélatrice du rôle qu'on lui réserve. Autour d'une idée commune aux trouvères et aux *poetae* (amour, joie, printemps ont indéfectiblement partie liée), la lyrique latine s'autorise un déploiement de la thématique qui fait entrer dans son texte tous les éléments du réel en une sorte d'explosion contagieuse du bonheur d'être, ou renaître, avec la lumière neuve :

*Solis inbar nituit,
nuntians in mundum,
quod nobis emicuit
tempus letabundum.
Ver quod nunc apparuit
dans solum fecundum,*

⁸ A. Jeanroy et A. Långfors, « Chansons inédites tirées du ms. O (BnF 846) », *Archivum. Romanicum*, II, 1918, p. 217-324. Anonyme, *unicum* p.312.

*salutari meruit
per carmen iocundum. (st. 1)*

*(Refr.) Ergo nostra contio
psallat cum tripudio
dulci melodia !*

*Philomela stridula
voce modulatur ;
floridum alaudula
tempus salutatur.
anus, licet vetula,
mire petulatur,
lasciva juvencula
cum sic recreatur. (st. 4 v. 1-8)*

Refr. Ergo... (CB 81.)

Le choix de la chanson d'oil est strictement inverse : l'exorde opère un resserrement qui va du monde au cœur, sous la seule lumière duquel la réalité s'éclaire et trouve son sens ⁹ :

Au commencier de la seson florie,
Que pré sont vert et raverdisent pin
Et l'aloé contremont s'escrie,
Qui de chanter s'efforce au matin,
Chanter me fait Bonne Amour souveraine. (RS 1157)

Ce sera donc le mot et non l'image que le trouvère utilisera pour réveiller sur une note toutes les harmoniques implicites, réservées à la seule mémoire qu'il partage avec son public, car toute chanson nécessite ses auditeurs et bien plus que de la participation esthétique de connaisseurs à la virtuosité et à la maîtrise du genre (que les grands trouvères possèdent assurément), il s'agit d'une communion à des valeurs identiques que la fête courtoise exprime et exalte. Ainsi s'explique l'impression d'exubérante richesse que donne au familier de la lyrique des trouvères son incursion dans les *carmina* latins, habitué qu'il est à cette sorte d'épure de la suggestion que représentent si souvent les plus belles des chansons en langue d'oil.

Ces quelques remarques très générales énoncées, entrons plus avant dans les textes. Que le Moyen Age ait eu une vision sacrale et théocentrique de la réalité est un fait connu. Le monde, ce grand livre écrit par Dieu, a gardé à chaque page la trace du doigt de son Créateur. Plus que tout autre élément de la Création, la Nature est empreinte de divin, on se gardera de l'oublier en se montrant insuffisamment attentif à ce que les simples mots ou images, si coutumiers, enferment dans les exordes des chansons comme dans les strophes des *carmina*. Entre l'amour et le renouveau, entre la rencontre suscitant la passion et l'éclosion de la vie naturelle existe un lien d'essence. La Nature en liesse se déchiffre comme un emblème ou encore se révèle miroir.

Curtius¹⁰ rappelait que *amoenus*, cette épithète quasi de nature pour qualifier le paysage idéal, avait été rapproché par Servius de la racine **am (or)*, il n'était que trop naturel de voir,

⁹ A. Jeanroy et A. Långfors, « Chansons inédites tirées du ms. V (BnF 24406) », *Romania* 45, p. 361-396. Anonyme, *Unicum*, chanson IX p. 364.

dès les débuts de la poésie chrétienne, le *locus amoenus* se donner pour modèle le jardin originel ¹¹:

Promitur herba virens, it surculus omnis in auras [...] (v. 165)
Hortus in orbe Dei cunctis felicior hortis. [...] (v. 181)
Illic floret humus semper sub vere perenni,
Arboreis hinc inde comis vestitur amoene
Frondebis intextis ramorum murus opacus
Stringitur... v.183-86.

Mais ce jardin de toutes les délices n'exista jamais que pour abriter le couple des premiers amoureux, bien plus unis en leur proximité native que toutes les unions charnelles ne le permettraient par la suite aux amants chantés par les poèmes :

Ibant per flores et tota rosaria bini [...]
Inter odoratas messes lucisque virentes
Simpliciter [...] v. 437-439
Publica iungebant affectibus oscula passim [...] (v. 444)
Illicitumque sibi prorsus nihil esse putabant.
Et bene credebant quibus omnia iussit ad usum ... (v. 446-47)

Quand la faute a relégué le paradis dans la nostalgie du souvenir, il reste loisible de ranimer l'image au moment où la sérénité propre à la nuit qui vient et avec elle, le sommeil permettent de se rapprocher de ceux qui s'en sont allés et qui jouissent à nouveau des *amoena* dans la *Iustorum patria* ¹²:

XXIX Illic, purpureis tecta rosariis,
omnis fraglat humus, caltaque pinguis
et molles violas et tenues crocos
fundit fonticulis uda fugacibus.
XXX Illic et gracili balsama surculo
desudata fluunt, raraque cinnama
spirant et folium, fonte quod abdito
praelambens fluuius portat in exitum.
XXXI Felices animæ prata per herbida
concentu pariles, suaue sonantibus
hymnorum modulis, dulce canunt melos,
calcant et pedibus lilia candidis.

Mais bien davantage que cette « béatitude au jardin » accordée après la mort, les *loca amoena* d'ici-bas retrouvent la Joie du Paradis terrestre lorsque le printemps en sa *douçor* prend des allures de renaissance en rimant avec *Pascor*, car, certes, il n'est pas indifférent que tant de chansons de trouvères célèbrent le renouveau du chant et de l'amour en le situant « à Pâques ». Et ce faisant ils ne font que retrouver, là encore, les origines de la poésie chrétienne, quand la terre entière se fait jardin au Jour de la Résurrection ¹³:

10 *Op. cit.* p. 312.

11 *Poésie chrétienne du Moyen Âge, III-XV^e siècles*, textes recueillis, traduits, et commentés par Henry Spitzmuller, Paris, Desclée de Brouwer, 1971. Dracontius, p. 128 et 130.

12 Spitzmuller, p. 66. Prudentius, *Ad incensum lucernæ, Etude sur Prudence, suivie du Cathemerinon*, traduit et annoté par A. Bayle, Paris, Bray, 1860, p. 206.

13 Spitzmuller p. 300. Sedulius Scottus (*De Paschali festivitate Hymnus*).

*I Hæc est alma dies, sanctarum sancta dierum,
Veris pulcher honos signiferique decus.
Hic est namque dies, Dominus quem fecit Iesus,
In quo latetur cosmicus orbis ovans.
VI Tellus florigeras turgescit germine bulbas
Floribus et pictum gaudet habere peplum.
Nunc variae volucres permulcent æthera cantu,
Produnt organulis celsa tropaea novis.*

De cette image du Paradis qui se dessine en filigrane derrière le triomphe du printemps revenu, les *poetae* garderont l'exultante admiration qui soulève le chanteur et le pousse à une description jalouse d'en embrasser l'innombrable beauté :

*Virent prata, hiemata
tersa rabie,
florum data, mundo grata,
rident facie.
solis radio,
nitent, albent, rubent, candent,
veris ritus iura pendent
ortu vario. (CB 151 st. 1)*

Le printemps est par essence matutinal, l'aube y précède toujours l'espérance de son attente, c'est le moment où s'ouvrent les portes, le chant du départ dans toute sa jeune ferveur :

*Ab estatis foribus
nos Amor salutat [...] (CB 161, st. 1, v. 1-2.)
Omnium principium
dies est vernalis,
vere mundus celebrat
diem sui natalis.
omnes huius temporis
die festi Veneris. (st. 2, v. 1-6)*

La description réfère aussi bien à la poésie chrétienne ou liturgique, comme en cette discrète (et légèrement irrespectueuse) paraphrase du *Rorate*, inspiré d'Isaïe, qu'elle renvoie à la mémoire culturelle du chanteur et de son auditoire :

*Spirat ether tacitus
estu gratiore.
descendente celitus
salutari rore
fecundatur funditus
tellus ex humore. (CB 81, st. 2, v. 3-8)*

On notera en ce sens la référence, plus ironique sans doute que revancharde (mais qui sait ?), à Platon ; herbe, brise, arbre¹⁴, comment ne pas penser à la promenade du Philosophe et de son disciple, partis dans la lumière de l'été grec chercher la Beauté sur les

14 L'arbre est ici un olivier.

bords ombragés du petit Ilissos, même s'il est bien difficile d'imaginer que le *poeta* médiéval ait eu un quelconque accès au *Phèdre*... :

*Erat arbor bec in prato
quovis flore picturato,
herba fonte sita grato,
sed et umbra, flatu dato.
stilo non pinxisset Plato
loca gratiora. (CB 79, st. 2)*

Nous retiendront plutôt ici, comme en bien d'autres endroits, ces termes qui évoquent une nature sortie toute parée des mains de l'*Artifex* : qu'on le nomme Dieu¹⁵ ou printemps ou un dieu quelconque de la mythologie, les verbes ou les adjectifs (*picturato/pinxisset*) insistent sur cette pure réalité esthétique qu'est la beauté travaillée et façonnée par celui qui compose le *carmen* et, en miroir, par le modèle qu'il se donne à chanter. De tels termes entraîneront donc la constante allégorisation des éléments du paysage que dessine la strophe, aussi bien le *locus* n'a de place ici que parce qu'il est la voie royale vers le chant, ce qui le fait advenir. En bien des endroits, on pense aussi à *Natura* telle que l'ont dessinée et mise en scène des auteurs comme Alain de Lille¹⁶, mais une Nature dont le cœur bat à l'heure printanière de la fête, qui, dans l'harmonie partagée, ne trouverait nulle raison de se plaindre :

*Salve, ver optatum,
amantibus gratum,
gaudiorum fax multorum [...] (CB 156 st. 1 v. 1-3)
salvetote et estote
iocorum augmentum [...] (v. 7-8)
Lascivit natura,
omnis creatura
leto vultu... (st. 2 v. 5-7)*

c'est plus souvent la Terre (*tellus*) que le *poeta* invoque lorsque, tel un autre Pygmalion, il la *décore* en ses vers de fleurs¹⁷, l'*habille* de la *pourpre royale*¹⁸, la *revêt* d'un manteau *diapré*¹⁹, tandis que les bois *se recouvrent* de neuves frondaisons²⁰ ou le sapin, de vertes aiguilles²¹.

Cette personnification de *Tellus*, devenue sujet des verbes de la pratique très féminine de la parure, n'est pas une thématique qui aurait retenu les trouvères. On la retrouve cependant dans la dramatisation du *Grand Chant* qu'écrivit Guillaume de Lorris, lorsqu'au tout début de son récit rétrospectif, il dépeint son personnage partant dans le petit matin à la rencontre du printemps et de l'amour²²:

Avis m'iere qu'il estoit mais [...] (v. 45)
el tens enmoreus, plain de joie,

15 Ces images appartiennent déjà à la rhétorique paléochrétienne, cf. ci dessus.

16 Ce rapprochement a été notamment fait par M. Gérard pour CB 57, st. 1-7.

17 *Tellus ferens gramina decoratur floribus* CB 80 st. 2 v. 5-6.

18 *purpurato prato* CB 73 st. 2 v. 1 ; *tellus purpurata* CB 74 st. 4 v. 4.

19 *vestitu vario* CB 138, st. 1 v. 3 ; *tellus vestitur* CB 146 st. 1 v. 1.

20 *vestiuntur nemora / frondosis arboribus* CB 80, st. 2 v. 7-8.

21 *induitur foliis abies* CB 135 st. 3 v. 3.

22 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, publié par Félix Lecoy, tome I, Paris, Champion, 1976.

el tens que toute rien s'esgaie,
que l'en ne voit buisson ne haie
qui en may parer ne se veille [...] (v. 48-51)
La terre meïsmes s'orgueille
Por la rosee qui la mueille [...] (v. 55-56)
Lors devient la terre si gobe
Qu'ele velt avoir novele robe,
si set si cointe robe feire
que de colors i a cent peire. (v. 59-62)

Si donc le *pata* garde en souvenir l'image du jardin perdu pour nourrir la description dont il se glorifie, comme le montre le choix même de ses adjectifs²³, quand il use de modestie pour déclarer qu'il s'agit seulement ici d'un « presque paradis »²⁴, c'est peut-être bien parce que l'apparition soudaine d'une ravissante bergère, plus accorte qu'angélique, est le couronnement prévisible de tout ce que ce lieu, véritablement idyllique, présentait déjà de sensuellement agréable au promeneur alanguï de chaleur *estivali sub fervore*, un couronnement là encore souligné par des échos entre les termes qualifiant la fraîche (et très littéraire) oasis (*iocundoria*) et les sentiments voluptueux qu'elle suscite (*placet/ delectari/ delectat/ iocundari*).

Les noms mythologiques donnés aux différents acteurs de la mise en scène du printemps (Phœbus pour le soleil, Aurus, Notus, Zéphir pour les vents, Flora pour les fleurs et ainsi de suite) fonctionnent suivant le même mode allégorique, tout en offrant l'arrière-plan du trésor de connaissances que partagent les *Juvenes* qui sont à la fois dans le chant et ses auditeurs. Ces glorieux oripeaux n'en permettent pas moins de parer le poème d'un reflet de joie sinon païenne du moins fort profane, bien propre à expliquer et excuser le très réaliste désir que le bon temps ramène chez ces *écoliers* pleins d'ardeur, chaque amoureux s'imagine en Apollon lui-même, pour peu que, dans la belle célébrée, il découvre la fraîche beauté des fleurs !

Veris leta facies mundo propinatur [...] (CB 138, v. 1)
in vestitu vario Flora principatur [...] (v. 3)
Flore fusus gremio Phebus novo more
risum dat huic vario iam stipate flore [...] (st. 2, v. 1-2)
Cunctos amor incitat per iubar estivale.
Venus se communicat per nomen generale. (st. 3, v. 3-4)

Avec cette aisance un peu déconcertante pour le moderne qui permettait au poète médiéval de mélanger les époques, les croyances et les registres, *Tellus* ou *Hora*, la saison, ces *vicariae* divines, prendront même les traits affectueux d'une antique *Mater*, venant couvrir de son manteau les arbres nus que la *bruma* hivernale avait si longuement glacés :

Estas nunc tenella vestit
fronde nuditatem arborum. (CB 150, st. 2, v. 1-2)

Mais cette douceur marquée au coin de la tendresse est rare dans les poèmes latins dont l'allégresse bondissante est trop vivace pour que l'ardeur amoureuse ait le temps de

23 On passe de l'agréable *mora* sous le superbe olivier (*olive decore*) à *loca gratiora* puis *loca iocundoria*, que M. Gérard traduit par « coin idyllique » et « endroit plus enchanteur ». (CB 79)

24 *paradisus hic est pene* CB 79 st. 3 v. 4

*s'alentir*²⁵. C'est une véritable jubilation qui circule dans les vers, scandée par tout le vocabulaire de la joie éclatante :

Tempus est iocundum... (CB 179 st. 1 v. 1)
modo congaudete [...] (v. 2)
totus floreo [...] (v. 4)
[...] totus ardeo [...] (v. 5)
temporali brumali vir patiens
animo vernali lasciviens [...] (st. 7 v. 1-2)
veni domicella, cum gaudio. (st. 8 v. 1)

Celle-ci s'accorde à peine le temps de reprendre haleine, quand la répétition vient mimer le souffle qui se précipite pour un chant à la course triomphale et exaltée :

surge, cantilena de pectore [...] (st. 6, v. 2)
o ! o !
novus, novus amor est, quod pereo ! (refr.)

Et parfois on en vient jusqu'à l'expression stupéfiée d'une réalité belle à outrepasser la syntaxe, se réfugiant dans la parataxe pour juxtaposer de simples notations, élaboussées par un émerveillement qui nous reste encore si parfaitement sensible :

Estas non apparuit
preteritis temporibus,
que sic clara fuerit.
Ornantur prata floribus
Aves nunc in silva canunt
et canendo dulce garriunt... refr. (CB 152 st. 1)

Puis le *poeta* tend la main, par delà les strophes, au Minnesänger, dont les vers qui ferment la boucle²⁶, formulent l'identique écho en le marquant toutefois de cette tendre compassion pour les *oiselets*, si caractéristique de la lyrique vernaculaire, tandis que, discrètement mais fermement, le poème se tourne pour finir vers la subjectivité par la grâce d'un simple *mich* :

Ich gesach den sumer nie
daz er so schone duhte mich,
mit menigen blumen wol getan
div heide hat gezieret sih.
sanges ist der walt so vol.
div zit div tut den chleinen volgelen wol ! (strophe 5 conclusive)

En regard, dans la chanson de trouvères, le motif du printemps, placé comme nous l'avons vu, dans l'exorde dont il se réserve même souvent le seul *frons*, s'éclaire, selon Roger Dragonetti²⁷, de deux façons : il peut être lié au domaine du *pathos*, c'est le topique « la

25 Quelques exceptions naturellement pour vérifier la règle, par ex. CB 62, poème sous la lune après l'amour, dont l'originalité signe la spécificité.

26 Voir aussi CB 138, la reprise un peu plus différenciée de :

Cunctos amor invitat per iubar estivale (st. 3 v. 3)

dans les vers remarquables de la strophe en allemand :

...Wer were alt

da sib div çit so schonet ? (st. 5 v. 5-6)

27 Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, contribution à l'étude de la rhétorique*

nature entière est en liesse. Hélas ! moi seul ai le cœur en deuil » ou lié au domaine de l'élégiaque. Ce choix, que les *poetae* ne retiennent pas, fonctionne le plus souvent en étroite connexion avec le motif de la *remembrance*²⁸:

Quant j'oi el bruel
Desous le fuell
la douce retentie,
Et voi es flors
Pluisors colors,
Moi membre de m'amie (RS 992)

L'amour ne naît pas de la vision qu'offre la nature en sa splendeur renouvelée, il est (presque) toujours déjà présent, inscrit au cœur de la mémoire, soit le plus profond de l'être, en cette lyrique qui est chant à l'Absente. L'amour et le poème participent donc moins de la joie du renouveau qu'ils ne sont une reproduction ou une représentation du cycle naturel, soumis comme la vie de la création et des créatures à un éternel retour ; tels les fleurs qui renaissent ou les oiseaux qui reprennent leur chant, les trouvères se disent emplis d'un vouloir-chanter nouveau, intact dans son inaltérable ancienneté²⁹, toutes les fois que reviennent les beaux jours³⁰:

Quant li tans jolis revient,
Ke la froidure est passee,
Ke gellee ne se tient,
Ains naist la flors ens la pree
Vert et plaine de rosee,
Et sor ces bois foille vient
Ou oisell la matinee
Chantent cler, lors me sosvient
De la millor qui soit nee
De qui ma joie vient. (RS 1244)

On peut aussi y voir un modèle liturgique, si nous nous souvenons combien souvent le chant se situe *en Pascour*³¹:

Quant li tens pert sa chalour,
Que la flours blanche est palie;
Cil oizel pour la froidour
Nus ne chante ne ne crie
Trant que ce vient en Pascour,
Lors chantent et nuit et jour
Hé las ! chaitis, einsinc ne m'est il mie. (RS 1969)

médiévale, (1960), Slatkine Reprints, Genève, 1979. Un important chapitre est consacré à « l'exorde saisonnier », p. 163-193.

²⁸ *Gautier de Soignies, il canzoniere*, edizione critica a cura di Luciano Formisano, Milano-Napoli, 1980. Chanson VII.

²⁹ Cf. l'idée de la nouveauté ancienne de la beauté, venue d'Augustin (« *tam antiqua et tam nova pulchritudo* », *Confessions*, 10, 27, 38)

³⁰ Pierrekin de le Coupele. A. Långfors, « Mélanges de poésie lyrique », *Romania* 63, p. 488-489.

³¹ *Gautier de Dargies, Poesie*, edizione critica a cura di Anna Maria Raugei, Firenze, 1981. Chanson XVI

Ce fait explique, en une poésie si avare de moyens rhétoriques, l'extrême importance qu'acquiert le préverbe re-, dont la gamme sémantique était autrement riche que son descendant dont nous usons^{32 33}:

Bel m'est quant je voi repairier
Le tanz d'esté et raverdir,
Et j'oi ces oisiauz renvoisier
Chascun chanter et resbaudir,
Adonques veuill merci proier
Ma dame... (RS 1304.)

L'exorde fonctionne ainsi comme un diptyque dont les volets pourraient se refermer l'un sur l'autre, avec le délicat *descort* que crée souvent l'inégale longueur du *frons*³⁴, réservé au motif saisonnier, et de la *cauda*, domaine du *Je* figé en son altérité douloureuse, ou perdu dans sa mémoire nostalgique, plus rarement accordé à la joie ambiante, mais toujours et avant tout placé là comme Chant.

Que les trouvères aient ainsi que les *poeta* ressenti une sorte d'étonnement révérencieux devant le miracle d'un printemps toujours fidèle à reparaître, nous en avons quelques témoignages³⁵:

Quant je voi les vergiers florir
Et la violete ou buisson,
Que la fuelle font retentir
De lor chanter cil oisillon,
Lors ai je paor senz raison
Que je ne sache desservir
La grant joie que tant desir... (RS 1412)

Généralement, leur chant révèle une conception pointilleuse de l'accord nécessaire entre la grandeur de leur art et la beauté, jamais remise en cause, d'un univers où le divin est explicitement présent. Les plus grands trouvères sont aussi ceux qui manifestent à cet égard l'orgueil le plus tranquille ! Mais même un trouvère anonyme ne se priverait pas d'un rapprochement évident entre les mots et les rimes pour signifier que tout le sens du monde est inscrit dans le *son* d'amour³⁶:

Quant je voi le gaut foillir
Et flourir,
Que rousignols fait tentir
En vois de douce acordance,
D'une douce remembrance
Me fait fins cuers souvenir.

32 Voir *A la douçor d'esté ki Reverdoie* RS 1754. *Quant voi le tens felon Rassoagier Et l'erbe vert contre soleil Resplendre* RS 1297. *Chanter m'estuet de REcomens* RS 636. *Pour qu'ai mon chant Renovelé* RS 265. *M'est talent REpris de chanter* RS 1897 etc.

³³ Gace Brulé, éd. cit. XLIV.

³⁴ Sauf dans le cas de la « strophe carrée », pour les trouvères généralement de huit vers à *frons* croisé ABAB / *cauda* CDDC par exemple, mais là aussi le trouvère peut jouer de variations pour la place réservée aux *topoi*.

³⁵ Raoul de Ferrières, Julius Brakelman, *Les plus anciens chansonniers français, publiés d'après tous les manuscrits*, Marburg, 1896, tome II p. 52-53.

³⁶ Friedrich Gennrich, « Simon d'Authie ; ein pikardischer Sanger », *Zeitschrift fur Philologie*, LXVII, 1951, p. 49-73. Chanson III.

Mais mis m'a en oubliance
Celle pour qui je sospir. (RS 1415)

L'extrême économie de moyens qu'on observe dans le choix de certains motifs s'avère donc à son tour des plus significatives, et cela, pas seulement parce que ces mots étaient (vraisemblablement) ceux qui faisaient le mieux vibrer les auditoires. On se contentera pour exemple d'opposer la rutilance de la nature latine avec cette pourpre dont le printemps revêt les prés (*prata purpurata*) et la presque unique blancheur qui irradie des prairies chantées en roman (*blanchoier la pree*) : il ne s'agit pas tant d'un trait « réaliste » – ce sont bien évidemment les arbres en fleurs qui sont ici invoqués – que de l'opposition entre une peinture qui s'inspire des roseraies paradisiaques et une stylisation où la splendeur quasi diaphane ressortit d'une esthétique de la lumière³⁷. Vont dans le même sens les adjectifs indiquant la clarté (l'adjectif omniprésent *cler* en accord harmonique avec *bel*), les allusions au gravier qui tapisse les ruisseaux (*gravelle/ argent*), enfin la transparence vive des eaux, libérées de l'emprise du gel, à laquelle répond l'éclat lumineux de la rosée sur l'herbe, quand la *verdeur* se fait plus que couleur, véritable viridité du renouvellement³⁸.

Biaus m'est estez que retentist la brueille,
Que li oïsel chantent par le boschage,
Et l'erbe vert de la rousee mueille
Qui resplendir la fait lés le rivage.
De Bone Amour veuill que mes cuers se dueille. (RS 1006)

Paysages d'âme, saisons du cœur bien plus que saisons réelles, on l'a déjà dit mille fois, mais il faut rajouter à cette banalité que le cœur, qui ici s'exprime en sa plainte lyrique, n'éprouve pas le besoin d'utiliser tous « ses sens ». On notera combien les doux souffles de la brise qui, dans la droite tradition littéraire, viennent caresser les *poeta*, aspirant le printemps de tout leur être, sont absents de la poésie romane. C'est que, « du côté de chez les trouvères », le vent semble alourdi d'une charge négative. Il faut un Gontier de Soignies³⁹ pour parler du *cler vent*. Dans le *Grand Chant*, le vent trouve sa place en des exordes où c'est l'hiver qui règne, il se fait alors *bise*, en plein accord avec le *cœur noir* de l'amant abîmé en sa peine⁴⁰:

En tous tans que vente bise
Pour cele dont sui soupris,
Qui n'est pas de moi souprise

37 Sur ce point cf. Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Albin Michel (1946), 1998, tome II, chap. 1.

38 Gace Brulé, chanson IX.

39 RS 636, XVI v. 2. Gontier de Soignies, dont on ignore s'il était flamand ou bourguignon, trouvère, ménestrel ou jongleur, et quand exactement il vécut, est un « franc tireur » de la lyrique romane, il pratique avec prédilection la *rotrouenge* (un genre dont les définitions divergent, selon les musicologues et les philologues) et sa thématique est très étonnamment « personnelle » en un art si étroitement codifié. Significativement les vents heureux n'apparaissent que dans le « registre popularisant » comme pour le fameux refrain de la romance « A la fontaine », cher à Apollinaire :

*Vante l'ore et li raim crollent
Ki s'entraiment soveif dorment*

(Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig, 1970, Romanze VIII).

Pour Gontier, voir aussi M-G. Grossel, « Les Trouvères du Hainaut », *Image et Mémoire du Hainaut médiéval, études réunies par Jean-Charles Herbin, Journées valenciennes* (III), Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 85-98.

40 *L'œuvre lyrique de Bondel de Nesles*, Tome 1 Textes, édition critique d'Yvan Lepage, Paris, Champion, 1994. Chanson IX.

Devient mes cuers noirs et bis. (RS 1618)

Le vent des trouvères a la couleur automnale et l'art infiniment subtil de Gace a su mieux que quiconque l'unir à la longue et lente chute des feuilles, à la tristesse et au silence qui, une fois encore, sont le seul écho d'un aveu de non retour ⁴¹:

Quant l'erbe muert, voi la feuille cheoir,
Que li vens fet jus des arbres descendre.
Adonc convient les dous chanz remanoir
Des oiseillonz qui n'i poënt entendre.
Lors me convient à Amours mon cuer rendre... (RS 1795)

Les *poetae* ont également traité le motif de l'hiver dans leur chant, mais il est bien davantage lié à ce que l'on rejette, le tout récent passé du mal-être :

*Cedit hiems, tua durities.
frigor abit, rigor et glacies
brumalis et feritas, rabies
torpor et improba segnities,
pallor et ira, dolor, macies. (CB 135 st. 1)*

Dès lors, l'hiver maudit est relégué hors du poème latin, comme les vices et chagrins que le *Roman de la Rose* cantonne au mur extérieur du jardin d'amour. Entre le *poeta* et *Hiems*, nul point commun, pas plus qu'entre le captif libéré et sa geôle⁴². Gel, froid, torpeur seront les qualificatifs obligés de Vieillesse que la Belle doit par dessus tout fuir pour lui préférer l'ardeur juvénile du chanteur en son désir. Hiver donc, personnifié, s'oppose au *Carpe diem* que justifie la fuite rapide du temps et du chant :

*Dulce est desipere
et carpatulus dulcia
iuventutis tenere !
res est apta senectuti,
serius intendere.
Veloxy etas preterit... refr (CB 75 st. 1, v. 2 sq.)*

Tout autre est l'inspiration du trouvère⁴³ : exact reflet inverse du *Bel et cler esté*, l'hiver est un éclairage différent⁴⁴ de la même tension vers l'inaccessible Joie, il est l'antithèse à la douceur que prodigue le renouveau, sans pour autant apporter à l'amant esseulé la consolation de sa propre tristesse. Bien au contraire, la douleur prêtée à la nature qui meurt, aux oiseaux qui se taisent et se tapissent dans les arbres dépouillés, ne fait qu'accroître celle du chanteur ⁴⁵:

El tans d'iver quant vei palir

⁴¹ Gace Brulé chanson XIV.

⁴² Le motif de la prison d'amour, très fréquent dans la lyrique vernaculaire, est le plus souvent réservé à l'hiver, prison avec ses verrous, dans la lyrique latine, par exemple : *Bruma, veris emula/sua iam repagula/ dolet demoliri* (CB 57 st. 1)

⁴³ Un des *Carmina Burana*, cependant présente une thématique semblable à la lyrique vernaculaire, c'est le CB 69 : *Sed amorem/ qui calorem/ nutrit nulla vis frigoris valet attenuare/ sed ea reformare/ studet, que corruerat brume torpor, amare.* (st. 2)

⁴⁴ Opposition parfois terme à terme ainsi de la *blancheur* éclatante des fleurs du printemps et de l'*amatir/pallir* (une blancheur livide et flétrie) qui caractérise la végétation que le froid condamne.

⁴⁵ *Chansons satiriques et bachiques du XIIIe siècle*, éd. par A. Jeanroy et A. Långfors, Paris, Champion, 1974, XXIII.

L'erbe pur la freidure
E les menuz oisels tapir
En la ramee obscure,
A grant dolur suvent suspir... (RS 1439 a)

Et c'est bien là preuve que la *doüçor* printanière est tout intime, qui rime si régulièrement avec *doulor* ou *plor*. Seules, en vérité, la vision et l'ouïe sont les sens que partage le cœur avec l'homme que redevient tout chanteur lorsque sa voix se tait. Radieuse, lumineuse, éclatante clarté de la floraison vernale et musique des voix d'oiseaux d'une part, obscurité blafarde et silence blessé des oiseaux, perdus dans l'*iver felon* de l'autre, seront le seul partage saisonnier que concède le *son* d'amour à chaque trouvère qui le renouvelle.

Pour Dragonetti, l'hymne au printemps relève d'un autre genre, les meilleurs trouvères, les « plus grands », surtout ceux du XIII^e siècle, ont boudé cette thématique qui serait tout juste bonne à faire plaisir à des trouvères de vil étiage, autant dire des jongleurs. Peut-être ; mais il faut alors oublier tout ce que la lecture des *poetae* suggère d'autre, ne pas conserver en mémoire la signification que la poésie religieuse – et notamment la chanson pieuse vernaculaire – a su elle aussi accorder à l'idée de renouveau, *novitas*, résurrection. Pour appuyer son dire, Dragonetti cite le fameux exorde de la chanson IV de Thibaut de Champagne ⁴⁶:

Fueille ne flor ne vaut riens en chantant
Que por default, sanz plus, de rimoier
Et pour fere solaz vilaine gent
Qui mauves moz font souvent aboier.
Je ne chant pas por aus esbanoier
Més por mon cuer fere un pou plus joiant. (RS 324)

Certes ! Mais il n'est pas prouvé qu'en cet unique exorde, Thibaut ait voulu écrire un manifeste ou donner les règles d'une *Ars*, lui qui, en d'autres de ses chansons, n'a pas hésité à user des motifs venus de ce que cette chanson particulière rejette, sans compter qu'il s'agit peut-être d'une impertinence à l'égard de son *maistre en l'art de trouver*, le grand Gace Brulé⁴⁷. Et l'on peut également placer Thibaut face à ses voltes lorsqu'on évoque sa chanson IX qui est une *départie d'amour* :

Quant eschapez li [Amour] sui sanz perdre vie,
Ainz de mes euz si bone heure ne vi,
Si cuit je fere oncor maint jeu parti
Et maint sonet et mainte raverdie. (v. 29-32)

La « réalité », c'est que d'une chanson à l'autre, un poète a bien le droit de varier, ici il s'agit naturellement d'irrévérence à l'égard d'Amour, *id est* celle que l'on n'aime plus, quand on lui déclare, fort ironiquement, qu'avec ou sans elle, on continuera de chanter et d'amour (*sonet*) et de *feuilles et flors* (*raverdie*).

La *raverdie* est, de fait, le type même de la chanson où l'hymne à la nature s'autorise et se déploie. La juger un « sous-genre » relève du jugement critique moderne et c'est en outre

⁴⁶ *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, publiées par Axel Wallensköld, Paris, SATF, 1925. Chanson IV.

⁴⁷ Thibaut entretient avec l'œuvre de Gace, qu'il connaît intimement, un rapport ambigu, mêlé de familiarité, de rivalité admirative et de refus de certains thèmes essentiels, divergents de sa propre construction poétique. Gace a particulièrement chéri « l'exorde saisonnier ».

sous-entendre que la chanson pieuse, qui en emprunte volontiers le cadre pour entrer en chant, est elle aussi de moindre valeur. Parmi les quelques certitudes indiscutables, on notera que les *raverdies* sont généralement anonymes ; qu'elles ne sont donc pas mises sous le nom de grands trouvères⁴⁸ ; que le *Grand Chant* n'hésite pas à leur emprunter certains motifs ; et que ce dernier point relève des « interférences registrales » dont cet art est si coutumier. Quant à l'expression orgueilleuse de sa propre valeur de trouvère, si reconnaissable dans l'exorde de la chanson IV de Thibaut, Gace, reconnu par des générations de trouvères comme un Maître⁴⁹, est l'un de ceux qui y insiste le plus.

Parmi les motifs « voyageurs » glissant sans encombre d'un genre à l'autre, celui des oiseaux paraît l'un des plus importants. Présents dès le chant religieux de la haute chrétienté, hôtes habitués des *carmina*, les oiseaux font partie tout aussi bien des chansons d'amour et des chansons de printemps en langue d'oïl. Seule la *pastourelle* ne les évoque guère, pour une raison simple : c'est généralement le chant de la bergerette solitaire qui attire vers elle le séducteur soudain enflammé. La bergère comme l'oiseau s'inscrit dans un *locus*, elle y assume le rôle de la voix incitatrice avant de prendre la parole, ce que tout oiseau médiéval sait parfaitement faire, l'hiver étant désigné comme la saison où il n'ose plus « mot soner »⁵⁰. Car l'oiseau, outre une incarnation musicale du printemps, est parmi les êtres vivants l'un des plus lourdement chargés de significations mythiques.

Les *poetae* ont mis tout leur talent à varier sur le thème de l'oiseau. Il leur arrive même, dans cette sorte d'ivresse langagière qui les saisit, de s'abandonner à la simple énumération de tous les cris, chants et autres gazouillis qui sortent des gosiers d'oiseaux, une énumération⁵¹ qui s'apparente davantage à la litanie qu'à la liste mnémotechnique, merveilleux pouvoir trouvant son bonheur en ses propres réalisations, quand le chanteur, rivalisant avec la multiple symphonie printanière, cisèle son vers aux rythmes des mots et de leurs sonorités – « simples mots chargés de fruits », dira Gautier de Coinci⁵², lui-même ébloui par sa tâche d'orfèvre du chant. Mais les oiseaux dont les voix hautes et claires répondaient si exactement au goût particulier de l'oreille médiévale, avaient déjà trouvé une place de choix dans les premières hymnes latines, au point que l'on ne sait plus bien, chez Ambroise⁵³, admirateur du merle, l'*avis musica*, ou dans les splendides *heures* du *Cathemerinon*, si ce paradis qu'on invoque résonne de chants d'oiseaux ou s'il s'agit de la voix des anges qui ont emprunté aux oiseaux et les ailes et le chant, comme encore ces grands oiseaux tout blancs, âmes retrouvant la paix dans le chant, qu'un soir sur la mer saint Brendan avait rencontrés.

Par la grâce de son genre, l'*avis* latin est féminin. Il rimera avec la gerbe des joies qu'offre la terre *avium/ gaudium*, la *contio pennata* (la gent ailée), l'*aluda garrula*, la *columba turtisona*, Philomène *carmine dulcia* sont tou (te)s doté (e)s de la pure voix des jeunes filles en fleurs :

Tua vox [Flora] cantus philomene. (CB 186 v. 6)

48 Mais on a vu que Thibaut se vantait d'en composer.

49 Jusques et y compris par Dante qui le cite... sous le nom de Thibaut.

50 Par exemple Gace Brulé, RS 1779, XLII st. 1 v. 2.

51 CB 132 et 133.

52 Gautier de Coinci, *Les Miracles Nostre Dame*, éd. par Frédéric König, Genève, Droz, 1970. tome III, p. 268 v. 76.

53 Ambroise, *Hexameron*, P.L.14, V, 12, ligne 39 sq et p. 222-224, XIV, p. 227, ligne 49.

Le *poeta* distinguera la flûte du merle (*garritus, coraulica*) quand *modulans*, il déroule ses phrases sans cesse renouvelées, le *concentus letus, dulcisonus* ou encore *lascivius*, symphonie des chœurs des bois, le joyeux tapage sonore (*strepantibus sonore*) de tous ces oiselets, l'exultation musicale enfin du rossignol *delectans dulciter*⁵⁴ :

*Philomena
per amena
silve quando volitat
exultando
et cantando,
statim tui glorior... (CB 173, st. 2)*

Le chant des oiseaux opère sur tous les éléments sa magique douceur :

*Cantu nemus avium
Lascivia canentium
suave delinitur,
fronde redimitur. (CB 68 st. 2)*

Ce délice est par tous ceux qui l'écoutent partagé ; davantage que messager du printemps, comme on le dit souvent, l'oiseau devient en ces poèmes un modèle pour les amants :

*Juvenes amoriferi
virgines amplexamini !
ludos incitat
avium concentus ! (CB 96, st. 1)*

Ce n'est pas pour autant que les oiseaux quittent vraiment le statut animal, si leur babil amoureux fait rêver et émeut, il n'en demeure pas moins « amour de bêtes ».

*Vi frigorum
silent cantus nemorum.
Nunc torpescit vere solo
fervens amor pecorum.
Semper amans sequi nolo
novas vices temporum
bestiali mores. (CB 83 st. 14-10)*

L'oiseau joue son rôle dans la danse du monde qui renaît, de même que les fleurs multicolores sont *causa amoris*⁵⁵, sa voix ouvre à la jeunesse un espace de bonheur d'où jaillit le *carmen*, qui relève sans conteste d'un art plus haut :

*Sile, philomena pro tempore !
Surge cantilena, de pectore (CB 179, st. 6 v. 1-2)*

Cantilène d'amour, le chant du *poeta*, s'il s'adresse bien à Cypris, se met sous le patronage de Phoebus, c'est à lui que revient la musique la plus haute, quand il se fait lyre, cithare ou luth :

54 *garritus* CB 59 st. 2 v. 5, *modulans/modulatur*, CB 153, st. 1 v.3-4, *concentus letus* CB 69, v. 3, *dulcisonus* CB 150 v. 6, *lascivius* CB 68 st. 2 v. 2, *strepantibus sonore* CB 153 st. 2 v. 10, *delectat dulciter cor* CB 150, v. 5.
55 CB 80 strophe 2, v. 4.

Par *Phebi citbare*
sum in verno nectare. (CB 61 v. 3-4)

Mais que dire de cette étrange chanson, bilingue il est vrai, où c'est d'abord la jeune fille (*Virgo quedam nobilis*) qui chante comme un oiseau :

Heia, heia wie si sanch !
Cicha, cicha, wie si sanch ! *refr.* (CB 184)

Est-elle vraiment noble cette demoiselle qui lie son fagot ? D'après M. Gérard, il s'agit plutôt d'une sorte de bergère... toujours est-il qu'elle en subira le sort lorsque le *Juvenis*, attiré par son chant, va la rendre à sa vie sauvage, en l'emmenant au « pays des oiseaux » :

Er furt si in daz uogelsanch. (st. 3 v.2)

t alors le royaume d'un vent cruel semblable à ceux de la lyrique vernaculaire, quand le chant n'est plus rien que cri :

Venit sevus Aquilo
der warf si verre in einen loch,
er warf si verre in den walt.
(*Refr.*) Heia, heia wie si sanch !
Cicha, cicha, wie si sanch !
Vincula, vincula, vincula rumpebat. (st. 4)

Dans la lyrique des trouvères, l'oiseau est masculin, il ne change de genre que s'il se caractérise en *mauvis* (probablement merle⁵⁶) ou *aloete/alaudele*, tandis que le rossignol est masculin. Fidèles à leur technique, les trouvères choisissent de varier sur le mot : l'oiseau est avant tout petit, souvent promis au diminutif *oiselet/oisillon*, *menus oisel*. Divers verbes⁵⁷ désignent son chant qui est et reste avant tout *cler/joli/seri/douç*⁵⁸:

La douce voiz du louseignol sauvage
Qu'oi nuit et jour cointoier et tentir
M'adoucist si le cuer et rassouage
Qu'or ai talent que chant pour esbaudir. (RS 40)

Mais si l'oiseau et son chant s'allient toujours au motif de la douceur, c'est, plus encore que le renouveau, dans la *remembrance* que l'oiseau trouve sa place privilégiée. C'est Gace Brulé qui a le mieux su décrire le phénomène de réminiscence ranimée en son cœur par la mélodie re-connue d'un oiseau, capable soudain de ressusciter pour lui le petit pays dont il était si irrémédiablement éloigné à la fois dans le temps et dans l'espace, ce petit pays où vivait l'Aimée et qui serait à jamais synonyme pour l'Amant d'un *penser* tout de douceur et d'harmonie⁵⁹:

56 Voir M.G. Grossel, « Le merle, image médiévale d'un oiseau lyrique », *Les oiseaux : de la réalité à l'imaginaire, textes réunis par Cl. Lachet et G. Lavorel*, CEDIC, Université Jean Moulin, 2006, p.105-117.

57 R. Dragonetti, *loc cit*, en a relevé un assez grand nombre.

58 *Chansons attribuées au Châtelain de Couci*, éd. critique d'Alain Lerond, Paris PUF, 1964. Chanson III.

59 Gace Brulé chanson I.

Les oiseillons de mon païs
Ai oïs en Bretagne.
A lor chant m'est il bien avis
Q'en la douce Champagne
Les oï jadis.
Se n'i ai mespris
Il m'ont en si dolz panser mis
K'a chanson faire me sui pris. (RS1579)

Un rôle si éminent montre à l'évidence que, pour le trouvère, l'oiseau n'est pas l'un des éléments du motif printanier parmi d'autres. S'il est bien, comme dans la lyrique latine, modèle de la joie naturelle due au beau temps revenu, il accède par la force mystérieuse de son chant à un rang exemplaire supérieur : sa musicalité, jointe à son innocence concrétisée dans les diminutifs, fait de lui une autre sorte de *fin amant*, plus naïf, car il n'est qu'une créature et non une âme, miroir imparfait, mais miroir tout de même. En donnerait une autre preuve l'équivalence que trace, de façon explicite cette fois, l'assimilation de la Belle à l'oiseau dans la *raverdie*. On mesurera la distance toute consciente qui sépare l'allusion de la *mauvis* chez Thibaut ⁶⁰:

Contre le tens qui devise
Yver et pluie d'esté,
Et la mauvis se débrise
Qui de lonc tens n'a chanté,
Feraï chançon... (RS 1620)

– où le verbe *debrisier* marque si bien la force irrésistible, originelle, du renouveau et du chant qu'il entraîne – de l'assimilation, dans la *raverdie*, de l'oiseau à la Belle, ici la topique *Aelis* des rondes et des chansons de mai ⁶¹:

La chantoit une malvis
Qui mout a envis
A por li ses chans fenis
Quant ele sous la ramee
Ot si haut chantee. (RS 1510)

Belle Aelis, comme l'oiseau, est une voix, mais plus pure encore, la quintessence de l'incitation au chant, le regard et l'ouïe du trouvère la métamorphosent en *son d'amour*, quand il passe du registre moins noble⁶² des *chansons de feuilles et de flors* au *Grand Chant*, il compose ainsi son poème unique avec le souvenir de tous les autres, perle ajoutée au collier sans fin des œuvres du *trouver*, fermeture et ouverture de cette boucle parfaite que représente la variation. Et l'on pourrait soutenir qu'il en va de même pour la *pastoure*, quand sa voix métamorphose une femme en Dame le temps de le dire, le temps de l'aimer, retrouvant par là la définition originelle qui chiffre cet art : *amer* e (s)t *chanter*. Une fois satisfait le désir, la belle retourne à son chant sauvage dans la nature dont l'enchantement s'est retiré. Tant il est vrai qu'entre la lyrique des *poetae* et celle des trouvères, ce sont bien le travail du matériau poétique et la mémoire culturelle (*mutatis mutandis*) qui sont le dessein et la cause.

⁶⁰ Thibaut de Champagne, chanson XXIV.

⁶¹ Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1970, p. 211, LXXXVIII.

⁶² Registre ouvert tout aussi bien aux « aristocrates » de l'*art de trouver* !

L'oiseau retrouvera parfois, parmi les multiples variations possibles, son statut d'emblème, quand la Vierge se fait Phénix, le Christ pélican, quand la Dame s'invoque sous son *senhal* d'Aigle, ou encore s'assimile au cygne, non pas le symbole magnifique de l'âme en souffrance perdue au -dessus de la mer nocturne des fluctuations existentielles, ce poème qui chantait dans toutes les mémoires au point de se voir métamorphoser, comme une sacrilège parodie d'eucharistie, en cygne rôti sur la braise⁶³, image blasphématoire de la dégustation de Beauté ! Non pas, mais image de la mère, ingrate puisque perdue dans l'autrefois inaccessible de l'enfance, en une autre forme de la réminiscence⁶⁴:

Ne soiés pas con li cines c'adés
Bat ses cisniaus quant il lor doit melz faire,
Quant il sont grant et il vient a son aire,
Et as premiers les a norriz et ters. (RS 906, v. 13-16)

Jeu sur les mots, jeu sur les genres ! A s'appeler *aloete* ou *alandele*, l'oiseau de l'aube gagnera, par la grâce de ses syllabes légères, d'entrer dans le registre très particulier des « chansons à diminutifs », ces chansons qui, de Colin Muset aux « dialogues » de jeunes filles, *Amelinete*, *Gaiete* ou féerique *fille au roi de Tudele*, évoquent avec leur babil d'*oiselet* le mystère de l'amour, quand la « chanson de femme » passe par l'imaginaire des hommes⁶⁵:

Quant voi la prime florete
Baloier aval les prez
Et j'oi chanter l'aloëte
Au commencement d'esté
Lors oï deus puceletes... (RS 982)

Nouvelle assimilation de l'oiseau à la jeune fille⁶⁶:

He aloete
Joliete
Petit t'est de mes maus *refr.* (RS 1443 a).

L'oiseau ouvre alors, dans le registre autorisé de la *raverdie*, l'entrée en merveille :

Volez vos que je vos chant
Un son d'amour avenant ?
Vilain nel fist mie [...] (RS 318 v. 1-3)
Chevaliers l'ont encontree
Biau l'ont saluade :
« Bele, dont estes vos nee ?
– De France sui la loee [...] (v. 26-29)
Li rosignox est mon pere,
Qui chante seur la ramee
El plus haut boscage.

63 *Die dominica sequentia (Planctus cygni)*, Spitzmuller p. 242-246 (46) et *Olim lacus colueram, Plainte du cygne*, P. Bourgain, éd. cit. p. 318-320.

64 Thibaut de Champagne, chanson XIV. La mère de Thibaut s'appelait Blanche.

65 Hans Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung, der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle Niemeyer, 1925. Chanson VII.

66 Friedrich Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts*, Niemeyer, 1927. Virelai 340 (*Complainte d'Amour*).

La seraine, ele est ma mere,
Qui chante en la mer salee
El plus haut rivage. (st. 6)

Rien de moins « populaire » que cet art si faussement naïf, dans la description d'une fée irréallement belle, fille du rossignol et d'une très littéraire sirène, en un chant nourri de références dont les rimes « à l'air » occitanes sont un petit salut aux *compaignons* troubadours –lesquels ne nous ont laissé aucune *raverdie*...

Plus que tout autre registre, la *raverdie* a jadis nourri les rapprochements avec la lyrique amoureuse latine, puisque la rencontre d'Amour au verger, survenue dans l'irréalité du demi-sommeil est le sujet partagé par le trouvère d'*En avril au tens pascour* et l'Anonyme du chansonnier de Ripoll⁶⁷. Aujourd'hui, on préfère insister sur les irréductibles différences et non sur des ressemblances séduisantes, mais peu essentielles ; on parlera donc de « courants parallèles »⁶⁸ dans ce genre « populaire » ou, ce qui est parfois un quasi synonyme, entaché de « mièvrerie ».⁶⁹ Il est plus intéressant de noter, dans la chanson française comme en bien des chants latins, ce même élan vers la totalité, ce désir fou de *tout* dire, fût-ce en égrenant les litanies, tant paraît inépuisable la merveille de l'univers à laquelle se mire et confronte le travail du poète⁷⁰:

En avril au tens pascour
Que seur l'erbe nest la flour,
L'aloëte au point du jour
Chante par mult grant baudour,
Pour la douçour du tens novel.
Si me levai par un matin,
S'oï chanter sor l'arbroisel
Un oiselet en son latin
Un petit me sozlevai pour esgarder sa faiture
Ne soi mot que des oisiaus vi venir a desmesure
Je vi l'oriou
Et le rosignou
Si vi le pinçon
Et l'esmerillon
Deus !
Et tant des autres oisiaus de quoi je ne sai pas le non
Qui sor cel arbre s'assistrent et commencent lor chançon. (RS 2006).

C'est avec le rossignol que nous quitterons le monde enchanteur des voix d'amour. S'il l'on tient à trouver une source à cet thème, c'est, selon H. Spitzmuller, dans le salut au

67 La discussion de ces rapprochements a été résumée par Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Age (XI^e-XIII^e siècles, contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. I Etudes, Paris, Picard, 1977, p. 136-141.

68 *ibidem* p. 138.

69 Les chansons peu ou prou « mièvres » sont de fait celles qui ont survécu dans la « chanson populaire » et « folklorique », outre celles qui célèbrent en roman le lever matinal et l'entrée au verger (voir les relevés de P. Coirault), on peut signaler, en latin cette fois, le chant *Dormi, fili, dormi* repris et transformé en un très populaire Noël alsacien *Schlof min, Kindele, schlof min Biewele, singt die Mamme zart und rein. Schlof min Herzle, schweje min Schätzle, singt der Babbe au so siess...* dont le « mauvais alsacien » ne gagne d'ailleurs rien à sa transcription française (*Dors ma colombe...*) non plus qu'en sa mise en « allemand correct » (*Schlaf mein Kinderlein*).

70 Anonyme, édition dans Samuel Rosenberg, Hans Tischler, *Chansons des trouvères (Chanter m'estuet)*, Poche Gothique, 1995, pp. 128-13. Cette *raverdie* a été étudiée par Madeleine Tyssens, *MélangesJean Boutière*, Liège, 1971, vol. II p. 591 sq.

rossignol⁷¹ que composa le très musicien Fulbert de Chartres qu'il conviendrait d'aller la chercher. Dans ce texte magnifique, qu'il faudrait citer en entier, se trouvent déjà offertes toutes les routes possibles qu'exploreraient avec délices les poètes à venir dans les langues paternelle et maternelle du Moyen Age.

Voix de la nuit lumineuse, selon les Chartreux, le rossignol chante, chez les trouvères, nous l'avons vu, et le jour et la nuit. Son *latin* inspirera tout autant le trouvère pieux que le trouvère profane. Car tous les poètes entendent parfaitement le *latin des oiseaux*. Dans la variation charmante qu'il opère sur la carole d'Aelis, Baude de la Kakerie instaure ainsi une conversation avec le rossignol dont il se fait, pour nous autres ignorants, le truchement⁷²:

Vos ne savés que li loursegnols dit ?
Il dist c'amours par faus amans perist.
Voirs se dist li lousegnols. (RS 1509, st. 1 v. 2-4)
Li rousegnols nos dist en son latin :
« Amans, amés, joie arés a tous dis ! » (st. 3 v. 2-4)
Buer fu cil nés ki est loiaus amis,
Li rousegnols l'en pramet paradis. (st. 4 v. 2-3)

Sujet et objet du chant, le rossignol se confond avec Amour, il se fait p/Parole. Dans la chanson pieuse, il tiendra un langage qui n'est, somme toute, pas si différent quoique adressé à un autre Ami⁷³:

Rossignolet bien faites vostre office,
Les fins amans bien aprenez a vivre
Ditez : « Fûiez, Fûiez »
Tout le monde laissez... (RS 1195 st. 2 v. 10-13)
Rossignolet, par vo grant cortoisie
Menez m'ou bois o vous en la gaudie.
La serons en deduit
Et le jour et la nuit,
Et si l'orons Celui
Q'amours firent occire (st. 3 v. 18-23)

Finalement, il mérite bien d'être appelé *vilain* le poète qui s'autorise à se jouer du rossignolet, comme s'il s'en croyait le maître!⁷⁴

Oï soz un arbroisel
Chanter le rosignolet [...] (RS 577 st. 1 v. 3-4)
Ci conmenz a citoler
Et fis l'oiselet chanter[...] (st. 4 v. 23-24)
Li rosignolez disoit
Par un pou qu'il n'enrajoit
Du grant duel que il avoit
Que vilains l'avoit oï. (st. 5 v. 29-32)

⁷¹ *De lusciniâ* Spitzmuller, p. 370-371.

⁷² K. Bartsch, éd. cit. XI, p. 93-95.

⁷³ Jarnström-Långfors, *Recueil de Chansons pieuses du XIIIe siècle*, Helsinki, 1910 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae) tome II, p. 182.

⁷⁴ H. Spanke, éd. citée p. 157.

Irascible, le rossignol l'est, il faut le croire, si l'on en juge par la retranscription onomatopéique de son cri en « Oci ! oci ! » Dans la lyrique latine, les *poetae* n'oublient jamais que Philomèle fut jadis une femme blessée à la vengeance terrible :

*In his philomena
Tereum reïterat
et iam fatu antiquatum
querule retractat,
sed dum fatis obicit
Ytem perditum. CB 58, v. 8-13*

Même si les trouvères n'évoquent jamais le conte de Philomèle (peut-être parce que leur rossignol est masculin ?), on a parfois l'impression qu'ils ont conservé dans un coin de leur mémoire le récit ovidien bien connu tant leur rossignol peut chanter sur des accents vindicatifs ⁷⁵:

Mout a mon cuer esjoï
Li louseignolz qu'ai oï
Qui chantant
Dit « fier, fier ! oci, oci
Ceus par qui sunt esbahi
Fin amant » (RS 1039 st. 1, v. 1-6)

Or, chose étrange, cette retranscription, si peu évocatrice en réalité pour qui a jamais écouté chanter un rossignol, semble être devenue pour les hommes du Moyen Age, la plus fidèle de toutes celles qu'on pouvait concevoir. Et par l'autorité que possédait à leurs yeux la transmission culturelle, ici toute vernaculaire, ces contestables « oci, oci » se retrouvent même dans la poésie latine, affectés de guillemets « à la macaronique », et cela dans le plus hautement mystique de leur chant. C'est ainsi que Jean Peckam les reprend dans le splendide *Chant de l'aube*⁷⁶, parfois attribué à son ami Bonaventura :

*I Philomena, praevia temporis amoeni,
qua recessum nuntias imbris atque cani
dum demulces animos tuo cantu leni,
avis prudentissima, ad me, quæso, veni !*

C'est que le rossignol, messenger envoyé à l'Ami, est l'oiseau de la Sagesse, l'oiseau mélodieux qui fait de tout auditeur un musicien céleste, autre magnifique définition du chant :

*V Igitur carissime, audi nunc attente
nam si cantum volucris huius serves mente
eius imitatio spiritu docente
te caelestem musicum faciet repente.*

Comme le vieux poète chantant les heures, le rossignol chante d'heure en heure plus fort, plus haut, plus clair, jusqu'à ce que dans l'*akmè* du jour de printemps, au soleil de midi, il atteigne l'extase et que se brisent en même temps sa voix et son cœur. Et le poète mystique

⁷⁵ *Les poésies de Guillaume le Vinier*, éditées par Philippe Ménard, Genève, Droz, 1970, chanson XVIII.

⁷⁶ Spitzmuller, p. 936 sq. (94).

réinterprète alors son *Oci oci !* guerrier en un *raptus* mortifère « Meurs, meurs » ou plutôt envole-toi vers l'Aimé :

*IX Et cum meridie sol est in fervore
tunc dirumpit viscera nimio clamore,
Oci ! Oci ! clamat illa suo more
sicque sensim deficit cantus prae labore.*

Rien mieux que cet enchâssement d'une langue dans l'autre, dans le joyau d'une thématique partagée par les poètes, ne saurait nous montrer avec quel art et quelle inventivité les chants de registre varié pouvaient courir sur leurs voies parallèles. Car déjà en *Fine Amour*, les trouvères savaient chanter la mort extatique du rossignol, cet oiseau qui résume si parfaitement comment l'art est capable de métamorphoser en beauté les voix qui sont voie vers le plus pur du chant ⁷⁷:

Li rosignous chante tant
Que morz chiet de l'arbre jus.
Si bele mort ne vi nus,
tant douce ne si plesant.
Autresi muir en chantant... RS 360 exorde

Marie-Geneviève Grossel,
CALHISTE, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis.

⁷⁷ Thibaut de Champagne, chanson V.

BIBLIOGRAPHIE

Poésie lyrique latine du Moyen Age, choix et présentation par Pascale BOURGAIN, Lettres Gothiques, 2000.

Les chansons d'amour des Carmina Burana, édition bilingue de Marcel GERARD, éditions Saint-Paul, Luxembourg, 1990.

Gace Brulé, Trouvère champenois, édition des chansons et étude linguistique, par Holger PETERSEN DYGGVE, Helsinki, 1951, (Mémoires de la société néophilologique de Helsingfors, XVI).

Arts Poétiques du XII^e et XIII^e siècles, recherches et documents sur la technique Littéraire du Moyen Age éd. par Edmond FARAL, Paris, Champion, 1971.

A. JEANROY et A. LÅNGFORS, « Chansons inédites tirées du ms. O (BnF 846) », *Archivum Romanicum*, II, 1918, p. 217-324.

Poésie chrétienne du Moyen Age, III-XV^e siècles, textes recueillis, traduits, et commentés par Henry SPITZMULLER, Paris, Desclée de Brouwer, 1971.

Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN, *Le Roman de la Rose*, publié par Félix LECOY, tome I, Paris, Champion, 1976.

Gontier de Soignies, il canzoniere, edizione critica a cura di Luciano FORMISANO, Milano-Napoli, 1980.

Pierrekin de le COUPELE. A. LÅNGFORS, « Mélanges de poésie lyrique », *Romania* 63, p. 488-489.

Gautier de Dargies, Poesie, edizione critica a cura di Anna Maria RAUGEI, Firenze, 1981.

Les plus anciens chansonniers français, publiés d'après tous les manuscrits, Raoul de FERRIERES, Julius BRAKELMAN, Marburg, 1896.

L'œuvre lyrique de Bondel de Nesles, Tome 1. Textes, édition critique d'Yvan LEPAGE, Paris, Champion, 1994.

Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle, éd. par A. JEANROY et A. LÅNGFORS, Paris, Champion, 1974, XXIII.

Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, publiées par Axel WALLENSKÖLD, Paris, SATF, 1925.

Gautier de COINCI, *Les Miracles Notre Dame*, éd. par Frédéric KÖNIG, Genève, Droz, 1970.

Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhundert*, Niemeyer, 1927.

JARNSTRÖM-LÅNGFORS, *Recueil de Chansons pieuses du XIII^e siècle*, Helsinki, 1910 (Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ).

Karl BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1970, LXXXVIII.

Les poésies de Guillaume le Vinier, éditées par Philippe MENARD, Genève, Droz, 1970.

Chansons des trouvères (Chanter m'estuet), Poche Gothique, 1995.

Chansons attribuées au Châtelain de Couci, éd. critique d'Alain LEROND, Paris PUF, 1964.

Pierre BEC, *La Lyrique française au Moyen Âge (XI^e-XIII^e siècles, contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. I Etudes, Paris, Picard, 1977.

Edgar de BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale*, Albin Michel (1946), 1998.

Ernst-Robert CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge Latin*, préface d'Alain Michel, Paris, PUF, 1956, rééd. 1991.

Roger DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, (1960), Slatkine Reprints, Genève, 1979.

Friedrich GENNRICH, « Simon d'Authie ; ein pikardischer Sänger », *Zeitschrift für Philologie*, LXVII, 1951, p. 49-73.

M-G. GROSSEL, « Les Trouvères du Hainaut », *Image et Mémoire du Hainaut médiéval, études réunies par Jean-Charles Herbin, Journées valenciennes (III)*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 85-98.

M.G. GROSSEL, « Le merle, image médiévale d'un oiseau lyrique », *Les oiseaux : de la réalité à l'imaginaire, textes réunis par Cl. Lachet et G. Lavorel*, CEDIC, Université Jean Moulin, 2006, p.105-117.

Hans SPANKE, *Eine altfranzösische Liedersammlung, der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle Niemeyer, 1925.