Université de Poitiers
Faculté des Lettres et des Langues
Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale

Les voix des femmes dans l'univers roman médiéval

Thèse de Doctorat ès Lettres présentée en 2004
par Viviane CUNHA

Sous la direction du Professeur Émérite
Dr Gabriel BIANCIOTTO

Membres du jury :
Monsieur le Professeur Gabriel BIANCIOTTO (Université de Poitiers), directeur de recherche.
Monsieur le Professeur Claudio GALDERISI (Université de Poitiers).
Madame le Professeur Annick MOREAU (Université de Poitiers).
Madame le Professeur Mercedes BREA (Universitate de Santiago de Compostela).
Madame le Professeur Maria do Amparo T. MALEVAL (Universidade Estadual do Rio Janeiro).

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépendant de l'état général de la microfiche, l'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

Errata

Couverture et p.1, ligne 3 : d'**Études**
P. 3, ligne 10 : **Allemagne**
P. 5, note : **allusion peut-être** à l'Accord Santos Dumont **; publié dans : *Estudos Galegos*, 3, 2002, p. 240.**
P. 6, ligne 12 : Sappho peut-être**, même si dans** l'antiquité le statut de la poétesse reste mysterieux.; ligne 12 : Anacréon et **Alcman** ; insérer note : *On admira particulièrement ses *partheneia* 'chants de jeunes filles', mais il écrivit aussi des hymnes et des chants nuptiaux. (*cf.* Howatson, *Dictionnaire de l'Antiquité*)
P. 17, ligne 23 : *Parchemin Vindel* ; ligne 24 : présente **cinq** chansons
P. 18, ligne 3 : **Dans le répertoire des *trobairitz*,**
P. 20, dernière ligne : **À** partir
P. 21, ligne 3 : *Carmina Cantabrigensia* Brinkmann ; ligne 17 : 1960
P. 23, ligne 19 : d'**Alcman** qui se retrouvent
P. 29, ligne 22 : paragraphe à partir de : Dans la chanson italienne...
P. 31, ligne 10 : et le latin en sont un excellent exemple.
P. 40, ligne 12 : **Herrade de Landsberg et Maria Gonzalez de Aguero**
P. 48, ligne 12-22 et 49 lignes 1-3 :

> La motivation de Gormonda, par contre, est très différente: au texte du sirventes de Guillem Figueira, elle juxtapose une mission spirituelle qui a pour but la légitimation du pouvoir spirituel et la justification de la politique de l'Église. Par conséquent, son sirventes n'est pas une simple réponse à celui de Guillem, une simple imitation de son texte; au contraire : nous avons affaire à un procédé psychologique de manipulation très subtil : Gormonda donne un sens nouveau à des paroles connues, élimine ainsi le dangereux message précédent, l''exorcise' pour ainsi dire tout en conservant ses structures poétiques et le remplace par le sien ; elle pratique cette 'dialectique du trobar' avec des intentions bien claires : Gormonda fait ce sirventes au service de l'Église (comme d'autres en font au service de leur seigneur) non seulement pour condamner l'hérésie, mais surtout pour inciter les grands seigneurs qui la tolèrent, en particulier le comte de Toulouse, à une réconciliation avec l'Église dont la politique vise non pas l'abolition du pouvoir de ces derniers mais leur soumission ; d'où son indulgence déjà soulignée vis-à-vis de Raimon VII et de Frédéric II qu'elle invite à la pénitence (*cf.* v. 131-132)*.

P. 49, ligne 16 : attribuées à Na **Castelloza**
P. 51, ligne 2 : est une des **approches de la** littérature.
P. 58, ligne 6: la littérature **est créée avec** le tissu de l'imaginaire social"
P. 62, dernière ligne : *corpus*
P. 70, ligne 5 : (IV, 4-8, **trad. Bec, *ibid.*** ; ligne 6 : **suffit** ; lignes 18- 20 : **"**on admet ... libérer.**"** ; lignes 24-25 : **"**la correspondance ... et les contraintes**"** ; note 90 : **Études**
P. 71, lignes 1-3 : amoureux**"** ... etc.**"** ; ligne 5 : du **"**moi**"** et du **"**soi**"** ; ligne 15 : chansons de la *trobairitz*, que nous présentons en *appendice*, puisqu'elles ne seront pas analysées ici de façon détaillée. ; ligne 17 : **W. Paden dans une** édition critique
P. 73 , lignes 28-29 **"***e l ... cuendanza*,**"**
P. 78, ligne 16 : poétesses grecques **du VIIe ou du VIe siècle av. J.-C.,**
P. 79, ligne 4 : **nous la citons** d'après ; ligne 10 (*Alakata*)
P. 82, ligne 15 : **à** perpétuer

P. 83, ligne 7 : plus archaïque, et les chansons de femmes
P. 84, lignes 9-10 : **Nous nous limiterons**
P. 85, note : trad. par **nous.**
P. 86, ligne 26 : **des** troubadours ou ; ligne 27 : **des** trouvères
P. 89, ligne 5 : paragraphe à partir de : L'aspect théorique de l'histoire des genres
P. 90, ligne 19 : Elles faisaient même **partie** du
P. 93, ligne 4 : dont **nous empruntons** la traduction
P. 96, strophe II, refrain :

-Ae cuens Guis amis,
la vostre amors me tout solaz et ris !

strophe III :

Li mals mariz en oï la deplainte,
***Entre** el vergier, sa corroie a desceinte.*
***Tant** la bati q'ele en fu perse et tainte :*
entre ses piez por pou ne l'a estainte.

P. 105, ligne 24 : *topos*
P. 106, ligne 21 : galiciennes portugaises **;** mais la complainte ; ligne 24 : de la France. On peut
P. 112, ligne 6 : il peut **s'agir** d'un de
P. 114, ligne 17 : On a observé **ailleurs** la fascination
P. 118 :

Quisera vosco falar de grado,
ay meu amigo e meu namorado!
***mays** non ous'oj'eu **convosc**'a falar,*
*ca **ey** mui **gram** medo do **hirado** ;*
***Hirad**'aja Deus **quem** me lhi **foy** dar!*

*En **cuydados** de mil **guysas** travo,*
***per vus** dizer o con **que** m'agravo ;*
***mays** non ous'oj'eu **convosc**'a falar,*
*ca **ey** mui **gram** medo do **mal bravo.***
***Mal brav**'aja Deus **quem** me lhi **foy** dar!*

*Gran pesar **ey**, amigo, sofrudo,*
***per vus** dizer meu mal ascondudo ;*
***mays** non ous'oj'eu **convosc**'a falar,*
*ca **ey** mui **gram** medo do sanhudo.*
***Sanhud**'aja Deus **quem** me lhi **foy** dar!*

Senhor do meu coraçon, cativo
*sodes en eu viver con **que** vivo ;*
***mays** non ous'oj'eu **convosc**'a falar,*
*ca **ey** mui **gram** medo do esquivo*
***Esquiv**'aja Deus **quem** me lhi **foy** dar! *.*

Insérer note : *** D'après : *Lirica Profana Galego Portuguesa*, p. 224-225.**

P. 119, ligne 6 : Bartsch (B 27) ; **dont nous citons** la
P. 123, ligne 1 : **dont nous citons**
P. 124, ligne 16 : romains, **nous ne prenons** que
P. 126, ligne 24 : **"Fais comme il te plaira, Belle Yolande"**
P. 127, ligne 7 : (VIII, 3-4 **d'après Zink, *ibid.*, p. 90**) ; lignes 12-13 : **"Elle ne boit ni ne mange ni ne prend de repos,"**

P. 128, ligne 27: **Chastoi** vos en, bele Yolanz, **(d'après Zink, *ibid.*, p. 97)**
P. 129, ligne 19 : Le Goff **il** n'existe
P. 133, ligne 3 : **"Acceptez cette justification, et je vous baiserai"** (IV, 5, **trad. d'après Zink, *ibid.*, p. 95)**
P. 136, ligne 6 : **à la** dame
P. 137, ligne 17 : une périodisation en quatre **cycles** :
P. 138, note 208, ligne 2 : **qui il** ; ligne 3 : **de qui**
P. 140, note 216, ligne 4 : Moyen **Age**
P. 144, ligne 8 : **Saint-Jacques**
P. 150, ligne 15 : **"l'une** des plus anciennes
P. 159, ligne 10 : l'homme **parti** à la
P. 164, note 256, ligne 1 : nettement **lyrique**
P. 173, ligne 21 : à propos **de** la source grecque ; ligne 23 : **les uns aux autres** (supprimer la répétition)
P. 175, ligne 15 : Les **jeunes filles des** chansons d'ami
P. 176, ligne 8 : **État , île** grecque ; ligne 20 : au poète **Alcman** (VII e siècle av. J.-C.)
P. 177, ligne 19 : **XIIIe** siècle

P. 178 :

IV
E con sabor d'elhos
Lavei meus cabelos,
...

V
Desque los lavei
D'ouro los liei,
...

VI
Desque las lavara
d'ouro las liara,
...

'Dans les vertes herbes / je vis marcher les biches / mon ami. / Dans les verts prés / je vis les cerfs sauvages, / ... / Et avec leur essence [celle des herbes] / Je lavai mes tresses, / ... / **Et avec leur essence [celle des prés] Je lavai mes cheveux, / ... / Dès que je les lavai / D'or je les liai, / ... / Dès que je les avais lavées, d'or je les avais liées / ... / '**

P. 179 , ligne 8 : ***levous'a velida,* où apparaissent**

P. 179 : ajouter les vers en gras :

I
Levous'a louçana, levous'a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria,
leda dos amores , dos amores leda.

II
Levous'a velida, levous'a louçana,
vai lavar cabelos na fria fontana
leda dos amores, dos amores leda.

III
Vai lavar cabelos na fontana fria,
passou seu amigo que lhi ben queria,
leda dos amores, dos amores leda.

IV

Vai lavar cabelos na fria fontana,
passa seu amigo que muit'a amava,
leda dos amores, dos amores leda.

V

Passa seu amigo que lhi ben queria,
o cervo do monte a augua volvia,
leda dos amores, dos amores leda.

VI

Passa su amigo que muito amava
o cervo do monte volvia a augua,
leda dos amores, dos amores leda.

P. 179-180 : ligne 28 : **Il s'agit d'une chanson de parallélisme qui présente un enchaînement parfait : le deuxième vers** (supprimer le passage : *dont nous ne citons que les strophes impaires, car les strophes paires 2,4,6 les repetent avec une petite variation l'ordre des mots. Le parallélisme)*
P. 180, note, ligne 3 : p. 139-151 **(143)**
P. 182, note 290, ligne 3 : **Nunes**
P. 183, ligne 16 : y apparait **de façon** ; ligne 17 : **explicite.**

P. 184 : **"Les sources guérisseuses, miraculeuses, secrètes ou publiques tiennent un rôle essentiel dans la mythologie populaire", comme l'a remarqué Olivier de Marliave, dans son ouvrage sur la mythologie pyrénéénne.**

P. 185, ligne 7: jaillissement de **l'eau. (...) Sainte** Quitterie
P. 188, ligne 21 guanhaar de min **peut-être**

P. 191, lignes 23 et sqq : **La rivalité entre la mère et la fille exprimée dans la chanson ci-dessus (qui appartient au *corpus* de la poésie satirique et au sous genre *escarnio de amigo*), et dans la chanson de Pero Meogo analysée plus haut, nous amène à réfléchir sur le cadre social de la Péninsule Ibérique au Moyen Age.**

P. 191, ligne 29 : **En effet,** M. R. Lapa
P. 193, ligne 17 : Mendez **Ferrin nous**
P. 196, ligne 9 : considère **comme étant de** caractère
P. 197, dernière ligne : soient **créées** et chantées ; note 314 : **Dans :** *Dicionario da literatura medieval galega e portuguesa*, **voir Joan Zorro.**
P. 198, ligne 22 les coudriers fleuris, **où**
P. 201, ligne 14: **à la** mer
P. 206, ligne 11 : paragraphe à partir de : **Carla Cremonesi**
P. 209, ligne 26 : **ah mes soeurs** ; ligne 30 : **ah mes amies**
P. 212, ligne 13: de Berkeley **: Harvey Sharrer -** les chansons ; note 327, ligne 1 : **Harvey Sharrer** ; ligne 4 : **Ferreira**
P. 214, ligne 11: **On ne peut pas négliger** l'étude faite
P. 217 : observer les espaces :

se vistes meu amigo ?
E ay Deus, se verra cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ay Deus, se verra cedo!

Se vistes o meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ay Deus se verra cedo!

Se vistes meu amado,
por que ey gran coidado?
E ay Deus, se verra cedo

P. 219, ligne 5 : ondes!" **(5, I, 1-2 r)** ; ligne 20 : on entend la voix du narrateur à la troisième personne **ou peut-être du personnage lui-même** décrire une jeune fille ; ligne 21 (6, I, 1-2) ; ligne 22 : "j'ai un amour" **(r) :**
P. 220, ligne 10 : de son ami. **Il** s'agit
P. 221, ligne 10 : **Église**
P. 223, ligne 21 : **Cela** confirmerait ce que nous avons
P. 224, ligne 24 (d'après C. Diaz, **dans l'œuvre citée ci-dessous**, p. 181-183)
P. 225, ligne 12 : **mère participe aux dialogues** ; dernière ligne : **peiné pour** donner ; à partir de: L'autre qualité (paragraphe)
P. 231, ligne : groupe de chansons **d'ami**
P. 232, ligne 6 : du **nord** et du **sud** de la France ; dernière ligne : *trobairitz*
P. 258, remplacer Alcmène par **Alcman**

Appendice

Chansons de Na Castelloza

Chanson N° 30 (d'après Rieger, 1991, p. 529-530)

I

Ia de chantar non deg*r*'aver tal*a*n
car on mais cha*n*
e pieitz me vai d'amor,
que plaing e plor
fant en mi lor estatge ;
car en mala merce
ai mes mon cor e me,
e s'*e*n breu no.m rete,
trop ai faich lonc badatge.

II

Ai ! Bels Amics, sivals un bel semblan
mi faitz enan
q'ieu muoira de dolor,
qe *l*'amador
vos tenon per salvatge,
car ioia no.m ave
de vos, don no.m recre
d'amar per bona fe
totz temps, ses cor volatge.

III

Mas ia vas vos non aurai cor truan
ni plen d'engan,
si tot vos n'ai peior,
c'a grand honor
m'o teing e*n* mon coratge ;
anz pens qan mi sove
del ric pretz qe.us mante
e sai ben qe.us cove
dompna d'aussor paratge.

IV

Despois vos vi, fui al vostre coman,
et anc per ta*n*,
Amics, no.us n'aic meillor ;
que preiador
no.m mandetz ni messatge ;
que ia.m viretz lo fre,
Amics, no.n fassatz re !
Car iois no mi soste,
a pauc de dol non ratge.

V

Si pro.i agues, be.us membri'en chantan
q'aic vostre gan
q'enbliei ab gran temor ;
puois aic paor
qe i aguessetz dampnatge
d'aicella qe.us rete,
Amics, per qu'ieu desse
l*o* tornei, car ben cre
qu'eu non ai poderatge.

VI

Dels cavalliers conosc que *i* fant *lor dan*,
car ia prei*a*n
dompnas plus q'ellas lor,
c'autra ricor
no.i ant ni seignoratge ;
que pois dompna s'ave
d'amar, preiar deu be
cavallier, s'en lui ve
proe*z*'e vassalatge.

VII

Dompna *N'Almucs*, ancse
am so don mal mi ve,
car cel qui pretz mante
a vas mi cor volatge.

VIII

Bels Noms, ges no.m recre
de vos amar iasse,
car viu en bona fe,
bontatz e bon coratge.

Chanson N° 31 (d'après Rieger, 1991, p. 539-540)

I

Mout avetz faich lonc estatge,
Amics, pois de mi.us partitz,
Et es mi greu e salvatge,
car me iuretz e.m plevitz
que als iorns de vostra vida
non acsetz dompna mas me ;
e si d'autra vos perte
m'avetz morta e trahida,
c'av*i*'en vos m'esperanssa
que m'amassetz ses doptanssa.

II

Bels Amics, de fin coratge
vos amei puois m'abellitz,
e sai que fatz hi follatge,
que plus m'en etz escaritz
c'anc non fis vas vos ganchida ;
e si.m fasetz mal per be,
be.us am e no m'en recre ;
mas tant m'a amors sazida
qu'eu non cre que benananssa
puos*c*'aver ses vostr'amanssa.

III

Mout aurai mes mal usatge
a las autras amairitz,
c'om sol trametre messatge
e motz triatz e chausitz,
et eu tenc per me garida,
Amics, a la mia fe,
qan vos prec, c'aissi.m cove ;
qe.*l* plus pros n'es enriquida
s'a de vos cal*c'aon*danssa
de baisar o d'acoindanssa.

IV

Mal ai'eu, s'anc cor volatge
vos aic ni.us fui camiairitz,
ni drutz de negun paratge
per mi non fo encobitz ;
anz sui pensi*v*'e marrida
car de m'amor no.us sove,
tost mi trobaretz fenida ;
car per pauc de malananssa
mor dompna s'om tot no.il lanssa.

V

Tot lo maltraich e.l dampnatge
que per vos m'es escaritz
vos grazir fa*n* mos lignatge
e sobre totz mos maritz.
E s'anc fetz vas mi faillida
perdon la.us per bona fe ;
e prec *que veingnaz a me*
depueis que auretz auzida
ma chansson qe.us fai fianssa,
sai trobetz bella semblanssa.

Chanson N° 32 (d'après Rieger, 1991, p. 549-550)

I

*P*er ioi que d'amor m'avegna
no.m calg*r*'ogan esbaudir,
qu'eu non cre qu'en grat me tegna
cel c'anc non volc hobesir
mos bos motz ni mas chanssos ;
ni anc no fon lasaz so*s*
qu'ie.m pogues de lui sofrir,
ans tem que.m n'er a morir
[pos vei] c'ab tal autra regna
don per mi no.s vol partir.

II

Partir m'en er, mas no.m degna,
que morta m'an li conssir ;
e pos no.ill platz que.m retegna,
vueilla.m d'aitant hobesir
c'ab sos avinenz respos
me tegna mos cor ioios ;
e ia a sidonz no tir
s'ie.l fas d'aitan enardir,
qu'ieu no.l prec per mi que.s tegna
de leis amar ni servir.

III

*L*eis serva mas mi.n revegna
Que no.m lais del tot morir
[*si m'angoissa*] que m'estegna
s'amors don me fa languir.
Hai ! Amics valenz e bos,
car es lo meiller c'anc fos,
non vuillaz c'aillors me vir,
mas no.m volez fa ni dir
con eu ia iorn captegna
de vos amar ni grasir.

IV

Grasisc vos con que m'en pregna
tot lo maltrag e.l consir ;
e ia cavalliers no.s fegna
de mi c'u*n* sol non desir,
Bels amics, si faz fort vos,
on tenc lo*s* oilz amb*e*dos ;
e plaz me can vos remir
c'anc tan bel non sai chausir.
Dieus, prec c'ab mos bratz vos segna,
c'autre no.m pot enriquir.

V

*R*ica soi, ab que.us suvegna
com pogues en luec venir
on eu vos bais e.us estregna
c'ab aitan pot revenir
mos cor*s*, que*z* es enveios
de vos mout e cobeitos ;
Amics, no.m laissatz morir,
pueis de vos no.m puesc gandir
un bel semblan que.m revegna
fatz, que m'ausira.l consir.

Remerciements

Au terme de ce travail je tiens tout d'abord à exprimer ma très vive reconnaissance à mon directeur de thèse Monsieur le Professeur Dr. Gabriel BIANCIOTTO, pour ses conseils savants, pour sa patience et sa compréhension tout au long de ces années.

J'associe à ces remerciements les rapporteurs et les membres du jury de cette thèse Monsieur le Professeur Claudio GALDERISI (Université de Poitiers) et Madame Annick MOREAU (Université de Poitiers), Madame le Professeur Mercedes BREA (Universitate de Santiago de Compostela) et Madame le Professeur Maria do Amparo T. MALEVAL (Universidade Estadual do Rio de Janeiro).

Au directeur du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale Monsieur Eric PALAZZO et Madame Claude ANDRAULT-SCHMITT : les Sessions d'Été et les Séminaires de Février suivis dans les années 1998/1999/2000, m'ont donné une vision interdisciplinaire substantielle du monde médiéval.

Aux enseignants-chercheurs de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers : Madame Liliane JAGUENEAU et Monsieur Pierre-Marie JORIS pour les cours, et aussi pour la joie de partager avec eux le même goût pour la Philologie.

Au Professeur Pierre BEC et à Mme Éliane GAUZIT BEC ainsi qu'aux collègues de l'I. E. O. V. : les moments de convivialité passés avec eux sont et resteront un excellent souvenir.

Aux professeurs du Département de Portugais et ceux du Centre d'Études Latino-Américaines de l'Université de Poitiers.

Aux bibliothécaires du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, de la Bibliothèque Universitaire, de la Bibliothèque de Littérature française et francophone

et de celle de Philologie romane et linguistique française de la Faculté des Lettres et des Langues et de la Bibliothèque de la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de Poitiers, et aux secrétaires de la Faculté des Lettres et des Langues et du C. E. S. C. M., en particulier Mme Martine LIBEREAU.

Au C. E. R. O. C. de la Sorbonne, spécialement à M. Jorge VILHENA.

À Pierpont Morgan Library de New York pour l'autorisation de consulter les manuscrits.

Quant aux amis, comment ne pas songer à ceux qui m'ont aidée d'une façon ou d'une autre ? En France : Sylvie JOSSERAND, Paola Christina da CUNHA et Pascal, Sophie G. CAPELLE ; en Alemagne : Thomas GERGEN ; en Italie : Madame Antonietta BERRETTA.

Je n'oublie pas mes collègues et amies au Brésil : Madames les Professeurs Angela V. LEÃO, Melânia S. de AGUIAR, Vanda de O. BITTENCOURT (Pontificia Universidade Catolica de Minas Gerais) pour l'encouragement constant ; les collègues de la Faculté de Lettres de l'Universidade Federal de Minas Gerais ; Sandra Cunha, ma sœur.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento dos Professores de Ensino Superior), organisme du gouvernement brésilien, mes remerciements pour l'aide financière de la bourse qui m'a permis de passer 4 ans en France. Je dois remarquer l'attention spéciale et la gentillesse du personnel de la CAPES concernant les boursiers.

Je dédie cette thèse à tous les amies et amis français. Ils m'ont dispensé un soutien moral essentiel, pour l'accomplissement du travail que je présente maintenant.

« Dans l'épicentre même de l'Université de Poitiers, sous l'odyssée des siècles, nous sommes complices de cette inépuisable aventure de vivre. Unis, français et brésiliens, nous plongeons dans les eaux troublées des mots... »

Nélida Piñon, 21/09/97[1]

---

[1]. Discours prononcé lors de la cérémonie de remise du titre de *Docteur Honoris Causa* , référant à l'Accord Santos Dumont.

Introduction

La participation de la femme à la littérature commence avec la période historique, c'est-à-dire dès le début de l'écriture cunéiforme. Dès les temps les plus archaïques, on trouve en Mésopotamie des femmes scribes. Ainsi la princesse Enheduanna, reconnue comme la première femme auteur, qui vécut, selon des attestations historiques[2], entre 2285 et 2250 av. J.-C., nous légua nombre de poèmes et d'hymnes, à la première ou à la troisième personne et dont le plus célèbre est l'hymne à la déesse Inanna.

À l'époque hellénistique la culture grecque compte un nombre assez élevé, par rapport à d'autres cultures, de poétesses lyriques. Sappho, Corinne, Érinna, Erifanis, Praxilla, Télésilla, Nossis, Teano, Mélinnô et d'autres incarnent une série de personnages dont nous connaissons très mal l'œuvre et la vie, à l'exception de Sappho peut-être. Dans l'antiquité le statut de la poétesse reste en effet mystérieux. Pourtant si, comme l'affirme Elvira G. Elicegui[3], les poètes Alcée, Stésichore, Anacréon et Alcmène semblent avoir cultivé le genre *mélo ginaikeia* dit 'chanson de femme', le nombre apparemment important de poétesses tend à montrer que la lyrique était pratiquée de façon professionnelle par les femmes, même si leur art était critiqué et fréquemment utilisé comme source de brimades.

D'ailleurs, comme le remarque Michel Zink[4], dans la plupart des civilisations "le lyrisme amoureux le plus ancien est attribué aux femmes et jette sur l'amour un regard féminin".

Le corpus des chansons de femmes de la Romania médiévale présente une variété de genres qui peut offrir un cadre, certes limité, à la présence de la femme

---

[2]. D'après sa biographie, trouvée dans une tablette qui appartient à la collection de l'Université de Pennsylvanie, elle était la fille de Sargon d'Akkad, le premier roi qui a eu un rôle décisif dans l'unification du nord et du sud de la Mésopotamie. (d'après Binkley, R. *Biography of Enheduanna, Pristess of Inanna* , 1998).

[3]. "Poesia Griega 'de amigo' y poesia Arabigo-Española", *Emerita* (EM), Tomo XL, fasciculo 2°, segundo semestre (1972) Madrid (CSIC), p. 331-332.

[4]. *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age.*

dans l'imaginaire de l'époque. Et quand elles sont étudiées dans une perspective comparatiste, les chansons de femmes dans l'aire romane nous semblent essentielles dans l'approche des traditions postérieures de la Romania.

Le répertoire médiéval des chansons féminines constitue un champ très fécond dans le domaine de l'intertextualité littéraire que ce soit du point de vue de la topique, des textes sous-jacents ou 'palimpsestes', de la parodie ou 'carnavalisation', du dialogisme (un texte renvoie à un autre texte ou à un *topos* déterminé) ou du remaniement, dit de 'seconde main', etc. Cette multiplicité d'approches permet une lecture multiple du texte comme l'écrit Roland Barthes[5], ou une lecture ouverte comme le veut Umberto Eco[6], ou encore une lecture en mouvance comme l'a remarqué Paul Zumthor[7].

La représentation de la voix féminine dans les chansons de femmes du Moyen Age, sujet complexe et polémique, interpelle depuis longtemps les critiques littéraires et les chercheurs car elle suscite la question du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation. Cette question de la voix des femmes dans les chansons constitue l'un des principaux objectifs de notre étude. Nous proposons dans notre travail, à partir du français, de l'occitan et du galicien-portugais, une étude comparative des chansons de femmes de la Romania, des XIIe et XIIIe siècles. En choisissant d'étudier les littératures de ces trois langues, au répertoire significatif par rapport aux autres langues romanes et qui incluent des langues des deux groupes - l'ibéro-roman et le gallo-roman - notre objectif est d'observer le monde roman d'une façon plus globale.

Pour mieux circonscrire notre recherche, nous choisissons pour objet de notre étude les chansons de toile françaises, les *cansòs* des *trobairitz* occitanes et les chansons d'ami galiciennes-portugaises. Si, pour les chansons des *trobairitz* nous

---

5. *Le grain de la voix.* (Entretiens 1962-1980) Paris, Seuil, 1981, p. 80.
6. *Opera aperta.* Milano, Bompiani, 1962.
7. *La lettre et la voix De la littérature médiévale.* Paris : Seuil, 1987.

connaissons les poétesses par les *Vidas* et *Razos*, il n'en va pas de même pour les chansons de toile et les chansons d'ami ; en effet nous connaissons ces dernières non pas à travers leurs auteurs mais grâce simplement aux poètes du Moyen Age qui les ont recueillies dans la tradition orale (peut-être) et qui les ont mises en écrit, dans des textes datés des XIIe et XIIIe siècles, parvenus jusqu'à nous dans des chansonniers postérieurs.

L'origine et l'attribution de ce lyrisme ont été l'objet, tout comme l'éventuelle spécificité du discours féminin dans ces chansons, de nombreuses études et d'interminables débats. Nous n'avons pas la prétention de résoudre cette question puisque, soumis à l'herméneutique de chaque époque, de chaque peuple et de chaque théorie, le texte littéraire est en mouvance et les présupposés théoriques de la littérature restent attachés à cette tendance. Nous espérons simplement apporter notre modeste contribution à la littérature comparée, et surtout à la philologie romane, en examinant les langues romanes et leurs littératures à la lumière de nouvelles théories.

Notre recherche s'appuie sur un corpus d'une centaine de chansons qui englobe un nombre différencié de chansons de chaque langue. Nous avons utilisé pour ces chansons les éditions critiques de Guido Saba (*Le* "chansons de toile" *o* "chansons d'histoire", éd. 1955) et de M. Zink (Les chansons de toile, éd. 1978), l'édition du corpus des *trobairitz* publiée par Angelica Rieger (*Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der Altokzitanischen Hofischen Lyrik*, éd. 1991) et, pour les chansons d'ami galiciennes portugaises, le corpus publié sous la coordination de Mercedes Brea : *Lirica Profana Galego Portuguesa* (éd. 1996). Certains manuscrits des chansons ont aussi été consultés.

Du point de vue de la méthodologie, la méthode comparative nous permet d'observer les corrélations entre les chansons de femmes de la Romania. Car le point le plus important de notre étude est la question de l'intertextualité sous tous ses aspects : les rapports entre les chansons et leur contexte socio-historique, entre les

chansons et la musique du Moyen Age, entre les chansons et la littérature ancienne ; enfin, les relations entre les chansons elles-mêmes au sein d'un certain espace de la Romania, celui de la Gaule du Nord et celui de la Gaule du Sud, ou celui de l'ouest et du nord-ouest de la Péninsule Ibérique.

Les études comparatives sur les chansons de femmes dans le domaine roman nous ayant semblé peu répandues, surtout en ce qui concerne l'intertextualité, notre analyse s'est centrée sur l'aspect herméneutique, à savoir sur les rapports intertextuels entre les chansons, à travers l'analyse de la topique littéraire. L'analyse stylistique et la comparaison se rejoignent, s'éclairent l'une l'autre et débouchent sur une perspective plus large, celle de l'histoire culturelle de la Romania médiévale.

Le comparatisme, en tant que méthodologie, a été étendu, au plan du contenu, à la mythologie comparée, et son application à la littérature a gagné du terrain avec le développement de la notion d'intertextualité. La mise en évidence des rapports entre les discours de différentes époques ou de différents champs linguistiques n'est pas nouvelle, on peut même dire que ces rapports sont inhérents à l'activité poétique. À partir du XIXe siècle, l'évolution des œuvres littéraires se caractérise par une multiplication des signifiés, ce qui suscite et postule même une lecture diversifiée des textes en prose et des textes poétiques. Les poèmes ne sont plus passibles d'une lecture unique mais au contraire, comme y exhortent la thématique fragmentée et le mélange des discours, d'une lecture hétérogène.

La comparaison systématique dans le champ de la littérature date des années 1960, elle devient une discipline, ou mieux un grand domaine des études littéraires - la littérature comparée. L'œuvre de Mikhail Bakhtine[8] y a beaucoup contribué, en renouvelant la critique littéraire contemporaine, grâce aux concepts de dialogisme et à la conception de la littérature comme un "mode de signifier particulier, pris dans l'espace du sujet, sa topologie, son histoire, son idéologie."

---

[8]. *La poétique de Dostoïevski.* Paris : Éd. du Seuil, 1970.

Né du grand renouvellement de la pensée critique des années 1960 qui s'est poursuivi dans les décades suivantes, le concept d'intertextualité est aujourd'hui l'un des principaux outils critiques pour les études littéraires. L'intertextualité est le processus par lequel tout texte peut être lu comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes. Dès l'année 1960 la question de l'intertextualité en littérature est posée à travers différentes approches.

Dans l'article "*Imitatio* ou Intertextualité (Riffaterre revisited)"[9], dont le titre révèle le contenu, Francis Goyet, soulignant une distinction entre les deux termes, s'attache à définir l'*allusio* : "jusqu'au XVIIe siècle (...) on désignait par allusion tout ce que nous appelons jeu de mots, jeu de signifiant, le latin *allusio* venant de *ludere.*"[10] En contrepartie, l'allusion au sens moderne est une sorte de "clin d'œil, de sous-entendu."[11] puisque l'essentiel dans l'allusion, "est le rapprochement qui est fait entre deux idées : le jeu sur les signifiants n'a d'autre intérêt que de rapprocher deux signifiés. (...) Un tel rapprochement porte d'ailleurs un autre nom : celui de métaphore."[12] (...) Ainsi l'intertexte étant une allusion " il peut donc être analysé comme une métaphore." Toujours d'après l'auteur on peut parler d'une "allusion *in praesentia* et *in absentia*" ; "d'allusion morte et d'allusion vive."

L'opposition *in praesentia* / *in absentia* recouvre l'opposition citation / intertexte. La citation convoque nommément un autre texte, il est présent. La notion d'intertexte, elle, renvoie à un texte qui n'est jamais là : c'est le texte caché, le texte sous le texte. La citation est explicite, l'intertexte implicite, et il y aurait contradiction dans les termes à imaginer une citation implicite.

"L'allusion morte" est le cas où le lecteur ne voit pas l'allusion à un autre texte, ce dernier étant peu visible, sinon invisible. "Voir ou ne pas voir, c'est la seule question proprement rhétorique." Car si le lecteur ne la voit pas, l'allusion ne produit

---

9. *Poétique*, Septembre, 1987, Seuil, p. 313-320.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, p. 314.
12. *Ibid.*

aucun effet, elle n'a aucune efficacité, ou plus simplement, elle n'est pas alors une figure de rhétorique. Dans ce cas selon Goyet (*ibid.*, p. 316), l'intertexte n'est qu'une "source" ou une "matrice".

C'est l'intertextualité qui "a redonné toute son importance à cette figure un peu marginale dans la tradition rhétorique : l'allusion littéraire, espèce de métaphore". (*ibid.*, p. 319)

Selon Goyet,

> Que l'allusion soit *in absentia* ou *in praesentia*, dans tous les cas le rapprochement entre deux textes épargne un long discours. Un clin d'œil permet au lecteur de voir d'un coup d'œil tous les rapports possibles entre les deux textes. Et c'est l'esthétique de la brièveté qui semble faire la force de l'*imitatio* comme esthétique, bien au-delà du simple plaisir de reconnaissance culturelle.[13]

La théorie de Goyet nous semble avoir un caractère général, susceptible d'être appliqué à la littérature médiévale, surtout aux chansons lyriques ou satiriques qui renvoient parfois à d'autres textes. Elles présentent en effet des *topoi* connus et chers au public de l'époque. Ces *topoi* littéraires du Moyen Age deviennent même parfois une marque d'auteur, comme nous le verrons plus loin. Comme l'a remarqué Roger Dragonetti[14], dans la poésie du Moyen Age, il suffisait aux poètes et jongleurs de citer le nom des héros pour éveiller dans l'imagination du public initié, un monde de rêve à la couleur romanesque familière. Les images évoquées par les poètes visaient à créer, par voie d'allusion, le lyrisme d'un univers affectif idéalisé dont l'image cliché produisait le ravissement.

L'origine des chansons de femmes en langues vernaculaires de la Romania médiévale est une question encore controversée de nos jours et qui pourrait avoir un rapport avec les origines des chansons troubadouresques en général. Désireuse

---

[13]. *Ibid.*, p. 315.

[14]. "La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale". Brugge, 1960, p. 225.

d'expliquer la structure de certains genres de chansons, comme les chansons de toile et les chansons d'ami, nous essayons, dans notre premier chapitre, d'observer les origines des chansons courtoises ainsi que leur rapport avec la musique latino médiévale.

La présence de la femme dans la musique médiévale est un thème encore peu étudié du point de vue social, les musicologues se consacrant en général plutôt à la lecture des notations. Pourtant, la participation de la femme dans le contexte tant de la musique sacrée que de la musique profane révèle la progression de son rôle dans une société misogyne comme celle du Haut et du Bas Moyen Age. Un parcours diachronique nous permet d'étudier dans le deuxième chapitre la présence de la femme dans la musique ancienne et dans la musique latino-médiévale.

Le troisième chapitre présente une analyse de la poésie des *trobairitz* ; nous nous limitons au genre *cansò*, qui totalise quatorze pièces, dont un fragment, d'une seule strophe, attribué à la poétesse Na Tibors. Les analyses de la structure et les lectures des manuscrits ayant déjà fait l'objet de nombreuses éditions de la part des spécialistes les plus réputés, notre étude s'attache à des analyses stylistiques et d'exégèse, moins répandues, centrées sur l'herméneutique et l'intertextualité.

Les chansons de toile sont étudiées dans le quatrième chapitre où nous nous efforçons d'effectuer un rapprochement avec les chansons traditionnelles françaises et occitanes, y compris les chansons de malmariées. En effet les chansons de toile présentent non seulement des *topoi* communs aux chansons en question, mais elles constituent surtout, à travers leurs petits tableaux du quotidien, une source importante pour l'analyse du rôle social de la femme à l'époque médiévale. Dans le corpus - assez réduit comme on le sait - des chansons de toile nous ne retenons que les chansons qui représentent la femme en train de réaliser des travaux d'aiguille ; c'est surtout l'aspect symbolique des tisseuses, brodeuses et fileuses qui intéresse cette étude.

Sorte de préliminaire au lyrisme de la Péninsule Ibérique, les chansons d'ami galiciennes portugaises sont étudiées à partir du cinquième chapitre. Nous y traitons des questions d'ordre pragmatique : les chansonniers et les manuscrits, la typologie des chansons, les rapports avec la poésie grecque, et surtout l'influence française, introduite dès l'époque de Charlemagne, sur l'imaginaire ibérique.

Le corpus des chansons d'ami étant beaucoup plus important - autour de 520 à 525 poèmes -, nous avons orienté notre sélection en fonction de la thématique et choisi les chansons qui présentent le *topos* mère et fille, dans lesquelles les femmes sont le sujet de l'énoncé et de l'énonciation : les chansons de *Pero Meogo*, que nous analysons dans le chapitre six, celles de *Joan Zorro*, dans le chapitre sept et celles de *Martin Codax*, étudiées dans le chapitre huit. Ces chansons présentent un discours assez homogène et forment un corpus intéressant du point de vue symbolique. Les études antérieures ayant surtout été conduites sous l'angle syntagmatique, des études menées au niveau paradigmatique, au niveau du signifié, sont susceptibles d'enrichir, nous semble-t-il, la lecture de ces textes. C'est pourquoi d'autres chansons présentant des rapports intertextuels avec les chansons d'ami ou avec les chansons de toile analysées sont également évoquées au cours de notre analyse.

Nous nous sommes efforcée d'utiliser des sources primaires, comme le requiert un travail de ce type, chaque fois que cela nous était possible, c'est-à-dire chaque fois que nous dominions la langue des textes. Cela n'a malheureusement pas été le cas pour les écrits en allemand, langue que nous ne connaissons pas. C'est pourquoi dans le premier chapitre nous citons l'ouvrage de Lapa (1955) qui présente une vaste étude sur les origines du lyrisme médiéval en relation avec la musique.

La traduction des chansons galiciennes portugaises, sauf exceptions citées d'après Bec, sont de notre responsabilité ; cependant nous avons traduit seulement ce qui était utile pour notre analyse.

Les discussions sur la littérature écrite par des femmes ont commencé à la fin des années 1970, et les débats sur ce sujet ont contribué à la définition, ou plutôt à la redéfinition du féminin, tant au sens biologique que psychanalytique. Les théoriciens de la littérature se sont interrogés sur les notions de sujet et d'auteur du discours, ce qui a débouché sur des études de genre, qui essaient de formuler une typologie de la littérature écrite par des femmes.

Au terme d'années de discussions polémiques, il est admis que la littérature écrite par les femmes n'est pas une exclusivité de ce sexe et que les hommes peuvent écrire de la même manière. La littérature est une fiction, une représentation du monde qui s'abstrait du genre au sens biologique, au même titre que la musique, la peinture, l'architecture et les arts en général. Néanmoins, les spécialistes de la gynocritique considèrent certains aspects, certains traits, certains thèmes particuliers, comme inhérents à une entité féminine. Ainsi Béatrice Didier, dans son œuvre sur la typologie de la littérature féminine[15], voit dans l'oralité une constante de cette littérature. Mais il s'agit là davantage des récits parvenus sous une forme orale à travers des récits de femmes, provenant surtout de grand-mères et de nourrices et représentant l'univers féminin.

Certains spécialistes ont parfois remarqué dans la littérature dite de femmes une certaine préférence pour les genres épistolaire et autobiographique, une certaine prolixité en ce qui concerne le discours, une richesse de détails dans la description d'un décor ou d'un objet. Mais un parcours à travers l'histoire de la littérature nous montre que ces caractéristiques ne sont pas une exclusivité de la littérature écrite par des femmes, que des auteurs masculins sont aussi capables de récréer l'univers féminin comme une femme.

Le processus de la création englobe la question de l'identité du sujet poétique, ce qui nous amène à la question du "je poétique", amplement discutée dès l'antiquité

---

[15]. *L'écriture femme*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.

classique par les savants de nombreuses écoles littéraires. La création littéraire, ainsi que la création dans les autres formes d'art, s'est implicitement attachée à cette manifestation du "je" qui surpasse la simple catégorisation des sexes. Pierre Bec (1974) l'un des chercheurs modernes ayant bien posé la question du "je-poétique", remarque, dans un article sur les *trobairitz*, la dichotomie du "je amant" - qui peut être tant un homme qu'une femme - et du "je-récitant ".

Les chansons de femmes que nous analysons ici soulèvent des questions aussi diverses que celle de l'*auctoritas*, qui concerne la littérature médiévale en général et celle de la transmission des textes qui nous sont parvenus à travers les chansonniers – question qui englobe deux points fondamentaux : celui des variantes des manuscrits et celui du décalage entre la création du texte poétique, qu'elle soit orale ou écrite, et le recueil lui-même qui passe avant tout par la mise en texte. Ceci pour ne parler que de problèmes d'ordre pragmatique que nous ne traiterons cependant pas dans notre étude.

Une autre question, liée au sujet littéraire, est celle du "je-poétique", elle ouvre sur la question du sujet de l'énoncé et de l'énonciation. En vérité, la question du sujet du récit des chansons, ou bien du discours poétique, est liée à celle du narrateur. Pour mieux comprendre le "je-récitant", il faut d'abord distinguer les différents types de narration, celle qui représente la voix du poète et celle qui représente la voix du personnage ou de l'actant, ainsi que les différents niveaux narratifs, la narration à la première ou à la troisième personne, le monologue, le dialogue, les apostrophes, etc.

Ainsi dans les chansons d'ami que nous étudions ici, la demoiselle est la narratrice de sa propre histoire, c'est la jeune fille amoureuse qui parle de son chagrin d'amour ou de son bonheur, dans une sorte de monologue ou sous la forme d'un dialogue avec une autre personne, à savoir la mère, la sœur, l'amie ou parfois l'ami ; ce sont soit des chansons dialoguées, soit des tensons. Le narrateur à la

troisième personne est rare dans les chansons d'ami. Comme l'a relevé M. Brea (2000) le corpus galicien portugais des chansons d'ami ne présente que deux exemples de chansons entièrement narrées.

Bien que la narration à la troisième personne soit fort répandue, les chansons de toile présentent également des chansons dialoguées dans lesquelles la mère et l'ami sont les interlocuteurs les plus fréquents. D'autres chansons se présentent comme le monologue de la jeune fille adressé à son ami qui se trouve ailleurs, au loin.

Dans les chansons des *trobairitz* nous avons la voix réelle de la femme qui chante le plaisir ou la douleur d'amour, débat avec son confrère, le troubadour, ou dialogue avec une autre femme sur des thèmes concernant l'ami, le mariage et l'amour. Pourtant, cela ne signifie pas que les poétesses mettent en texte leurs propres sentiments. L'amour courtois, on l'a déjà dit, est une convention poétique et la poésie n'appartient qu'au monde du *fictum*.

Les chansons de femme du Moyen Age, dans les langues vernaculaires, appartiennent à deux grands types : celles explicitement attribuées à une femme par la tradition, c'est-à-dire dont les auteurs sont des femmes, comme celles des *trobairitz*, par exemple, et celles que nous connaissons à travers la voix d'un troubadour ou d'un jongleur, comme les chansons de toile et les chansons d'ami galiciennes portugaises.

Le traité d'art poétique du troubadourisme galicien portugais, qui nous est parvenu fragmenté, définit la chanson d'ami comme étant la chanson qui sort de la bouche d'une femme, c'est-à-dire celle dans laquelle la femme parle de son amour ou du sentiment amoureux qui la tourmente. Sous cet aspect la chanson d'ami s'identifie à la chanson des *trobairitz*, où c'est la femme amoureuse qui s'adresse à son ami, comme le troubadour à sa dame. Cependant, une question se pose déjà à propos des chansons des *trobairitz* : sommes-nous face à une poésie d'origine

féminine, qui symboliserait l'univers socioculturel des femmes du Midi de la France au XIIe siècle ou s'agit-il d'une imitation de la poésie de leurs confrères masculins? Nous n'oublions pas que l'imitation et l'originalité sont des concepts très polysémiques, surtout s'agissant du Moyen Age. Nous nous efforcerons de répondre à cette question dans le chapitre qui traite des chansons des *trobairitz*.

En ce qui concerne les chansons de toile c'est plutôt la voix du narrateur que l'on entend dans la majorité des chansons, et c'est pour cela, peut-être, qu'on les appelle aussi des chansons d'histoire.

Les chansons de femmes qui nous sont parvenues à travers la voix d'un troubadour ou d'un trouvère, c'est à dire les chansons de toile et les chansons d'ami, sont, selon la majorité des spécialistes, de type traditionnel, un genre plutôt populaire ou popularisant mis en forme par des poètes réputés. On estime que ce type de chansons provient sans doute d'une tradition plus ancienne, à travers l'oralité. P. Bec, l'un des tenants de l'archaïsme des chansons de femmes, dans un article publié en 1974[16], en fait une classification typologique ; il affirme que ces chansons sont très anciennes, traditionnelles, et que dès le Moyen Age un nombre varié de genres et sous-genres commence à surgir, ce qui permet d'établir une taxinomie cohérente en les regroupant de la façon suivante : 1. l'*aube* ; 2. la *chanson de toile* ; 3. la *chanson d'ami* (dont nous pouvons trouver deux sous-genres : la *chanson de délaissée* et la *chanson de départie*) ; 4. la *chanson de malmariée*.

Un nombre très réduit de chansons de femme est parvenu jusqu'à nous avec la notation musicale : pour les chansons d'ami de Martin Codax nous n'avons que six échantillons sur un total de sept chansons qui se trouvent dans le Parchemin Vindel. Le corpus des chansons de toile présente quatre chansons incluant la musique, nombre assez significatif, comparé à celui du total des chansons qui est de 20 ou 21. Il s'agit des chansons : *Oriolanz en haut solier* (Z II), *Bele Yolanz en ses chambres*

---

[16]. "Le type lyrique des *chansons de femme* dans la poésie du moyen âge", *Études de civilisation médiévale (IXe - XIIe siècles) - Mélanges E. R. Labande*, Poitiers, 1974, p. 18.

seoit (Z I), *En un vergier, lez une fontenele* (Z III), *Bele Doette as fenestres se siet* (Z IV) et de la chanson d'Audefroid le Bâtard *Bele Ysabiauz pucele bien aprise* (Z X). Dans les chansons des *trobairitz*, seule la chanson *A chantar m'er de so qu'ieu non volria* (ca. 1200), attribuée à la Comtessa de Dia et présente dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, Paris, MS F. fr. 844, comporte la musique.

Puisque l'origine des chansons de femmes et peut-être la structure de certains genres se rapportent à la musique de caractère religieux, tant celle du Haut que celle du Bas Moyen Age, une étude préliminaire de la présence de la femme dans ce contexte socio-historique peut mettre en évidence les progrès accomplis par cette dernière jusqu'à l'univers des chansons courtoises des XIIe et XIIIe siècles.

L'exorde du lyrisme romain

Chapitre Premier

L'origine des chansons romanes

L'origine des chansons de femme de la Romania est liée à l'origine des chansons romanes en général. La question de l'origine des chansons en langues vernaculaires romanes est très polémique, surtout en ce qui concerne les chansons de femmes. Depuis la fin du XIXe siècle quatre thèses sont débattues quant aux origines de la lyrique romane : la thèse médiolatiniste, qui situe l'origine des chansons dans la poésie latine ; la thèse liturgique, fondée sur l'influence des chants de la liturgie chrétienne ; la thèse folkloriste, soutenue par les philologues français, notamment Gaston Paris, qui place les origines dans les coutumes et les rites païens, comme les fêtes de mai ou la célébration du printemps, et la thèse de l'origine arabe, qui soutient l'influence de la poésie arabo-andalouse de la Péninsule Ibérique, laquelle précède la lyrique occitane.

La thèse médiolatiniste explique le caractère profondément littéraire de la poésie troubadouresque en établissant une continuité avec la littérature latino-médiévale des XIe et XIIe siècles. Un des partisans de cette thèse, le philologue allemand W. Meyer, considère Abélard comme un extraordinaire créateur utilisant des formes semblables à celles des premiers troubadours. Le philologue italien G. Errante démontre lui l'influence des écoles françaises du XIe siècle, non celle d'Angers, mais celle de Chartres, dont les premiers troubadours auraient reçu "l'aliment culturel et spirituel."[17]

Dans deux œuvres publiées en 1925 et 1926, le philologue allemand H. Brinkmann[18] apporte une contribution significative à la thèse médiolatiniste. A partir

---

[17]. D'après Lapa 1955, p. 63-75.
[18]. D'après Lapa, *ibid.*

d'une étude détaillée du lyrisme du clergé d'Angers au XIe siècle et en se basant sur les *Analecta Hymnica Medii Aevi*, et sur d'autres poèmes recueillis ailleurs : les *Carmina Burana* et les *Carmina Cantabrigensia*. Brinkmann montre que la poésie amoureuse du XIe siècle, produite par le clergé et dont les principaux représentants sont Marbod de Rennes, Hildebert de Tours et Baudry de Bourgueil, est à la base du lyrisme des troubadours. En effet, Brinkmann remarque que certains traits comme l'hommage rendu aux dames de haut lignage bienfaitrices des arts, la description de la beauté physique et morale des dames, le concept de mesure, l'idée que la bonté de la bien aimée est un cadeau divin, l'offrande de cadeaux en signe d'affection, et la conception de l'amour comme un service rappellent la poésie troubadouresque. De ce lyrisme scolastique qui se manifeste sous forme de lettres dans lesquelles le poète se présente comme *servus* en adoration devant la *domina*, dériverait le lyrisme profane des troubadours. Brinkmann accorde une filiation médiolatine à certains genres tels que la pastourelle, le *salutz d'amors*, la chanson de croisade, le *planh*, le *sirventès* et la tenson ; seule la chanson d'amour serait une création originale des troubadours.

Depuis les années mille neuf cent soixante, R. Nelli défend une position tout à fait opposée. Selon lui, ces poésies latines adressées aux filles de Guillaume le Conquérant et à Mathilde, épouse d'Henri I d'Angleterre,

> "[qui] témoignent d'une connaissance assez approfondie des poètes latins classiques - notamment d'Ovide - et même de la poésie platonicienne, ne paraissent pourtant avoir influencé ni le style des premiers troubadours, ni leurs idées sur l'amour."[19]

Selon Belperron[20],

> "lorsque les mots *amor* ou *amans* sont employés ici, il ne s'agit que d'amour spirituel qui n'a rien à voir avec l'amour

---

[19]. *L'érotique des troubadours*. Toulouse : Édouard Privat, 1963, p. 22.

[20]. Cit. d'après Nelli, *ibid.*, p. 23.

> humain. (...) Cette poésie raffinée qui, du reste, devait être incompréhensible à la plupart des jongleurs, n'a pu avoir qu'une influence négligeable sur l'évolution de l'érotique occitane : elle n'intéresse que l'histoire de la littérature néo-latine".

D'autres thèses voient les origines des chansons romanes, soit dans le folklore, soit dans la liturgie latine, comme nous le verrons plus loin.

L'approche typologique de P. Bec[21], dans un article publié en 1974, représente une contribution importante pour l'étude des chansons en langue d'oc et en langue d'oïl. Selon l'auteur, il convient de distinguer trois grands registres socio-poétiques dans la littérature du Moyen Age : un *registre aristocratisant*, un *registre jongleresque* et un *registre folklorisant*, ces deux derniers pouvant être regroupés sous le registre popularisant. Le grand chant courtois, c'est-à-dire les chansons des troubadours et des *trobairitz*, appartient au registre aristocratisant. Les chansons d'ami et les chansons de toile, pour ne parler que des chansons objets de notre étude, appartiennent elles au registre popularisant.

En ce qui concerne les chansons d'ami, différents critiques relèvent des rapports ou plutôt des *topoi* communs à la poésie grecque ; mais on y rencontre aussi des *topoi* qui se trouvent dans une poésie plus ancienne, comme par exemple la poésie chinoise du Xe siècle ou du VIe siècle av. J.C., les chants épiques des peuples disparus, comme les Sumériens, etc. Il nous semble néanmoins que les *topoi* communs ne peuvent pas être expliqués par des influences aussi lointaines, mais qu'ils s'expliqueraient plutôt comme étant des universaux littéraires. La littérature détient des topiques qui lui sont chers et dont certains appartiennent au patrimoine universel. Il faut donc opérer des distinctions entre les influences historiques, diatopiques, etc. et les *topoi* plus au moins universels. On sait que des motifs de chansons , comme l'évocation de certains animaux, sont présents dans plusieurs littératures, et que cela s'explique simplement par l'imaginaire de chaque culture.

---

[21]. "Genres et registres dans la lyrique médiévale des XIIe et XIIIe siècles. Essai de classement typologique", *Revue de Linguistique Romane*, Tome 38, 1974, p. 27-39.

Ainsi le fait que la figure du cerf se trouve dans l'épopée sumérienne *Gilgamesh* ou dans les *Chants des chants* ne nous prouve aucun rapport historique avec les chansons galiciennes portugaises.

Dans un vaste article où elle compare la poésie grecque archaïque et la poésie arabe-espagnole, E. G. Elicegui[22] observe une correspondance thématique et structurale entre ces deux poésies et les chansons de femmes de la Romania. Son analyse qui porte sur les *khardjas* et les *chansons d'ami*, conclut que ces dernières possèdent des précédents dans la poésie sumérienne et égyptienne. D'après son argumentation, ces *topoi* communs s'expliquent par les contacts socioculturels des peuples : les Grecs et les Orientaux faisaient partie d'un même système international dans la Méditerranée Orientale, vers le deuxième millénaire av. J.-C. ; depuis le premier millénaire, Grecs et Orientaux se sont séparés ; avec la conquête d'Alexandre le Grand, ces peuples sont unis dans la nouvelle organisation hellénistique ; finalement, la conquête arabe, comme la romaine, unit de nouveau les deux mondes, jusqu'à l'Occident. Les liens entre ces peuples n'ont jamais été totalement rompus.

Dans la même perspective comparatiste, dans une étude datée des années 1920/30 (?) où il présente des *topoi* de la poésie de Sappho, d'Érinna, d'Alcée et d'Alcmène qui se retrouvent dans les chansons de la Péninsule Ibérique, le philologue C. Bowra voit une affinité entre les chansons galiciennes portugaises et la poésie grecque. Nous reviendrons sur ce point dans un autre chapitre.

La thèse arabe, née à l'époque du romantisme, se fonde sur la tradition de la chevalerie arabe de la Péninsule qui a précédé le mouvement troubadouresque en France ; elle situe les origines de toute la poésie troubadouresque, et spécifiquement des chansons de femmes, dans la poésie du sud de l'Espagne. Cette thèse arabe est soutenue par les philologues romantiques comme E. Fauriel en France, A. Herculano

---

[22]. Dans l'article publié en 1972, supra, p. 329-396.

au Portugal, J. Ribera en Espagne et d'autres. Connaissant la fascination des romantiques pour la culture de l'Orient, nous notons que l'argument principal sur lequel s'appuie cette thèse est le caractère chevaleresque des arabes, c'est-à-dire l'adoration de la femme, la courtoisie, les tournois et les jeux poétiques – éléments dont elle remarque l'antériorité dans la Péninsule Ibérique (Xe et XIe siècles).

Cette thèse est très discutable, car les éléments courtois attribués aux Arabes sont plus anciens dans la Romania. Ils remontent à la poésie néo-latine des premiers siècles barbares, comme celle de Fortunat et de Radegonde. Dès que les rois mérovingiens se sont établis en Gaule, ou les rois wisigoths dans la Péninsule Ibérique, pour ne parler que de l'espace concernant notre étude, un nouvel idéal de raffinement est apparu chez les peuples germaniques, comme l'atteste le fait qu'ils se soient naturellement romanisés. Dès le VIe siècle de notre ère, dès l'époque des premiers royaumes barbares, un environnement courtois était installé en Gaule : mentionnons à titre d'exemples la cour de Metz et celle de Poitiers, pour ne citer que les espaces courtois qui ont un rapport avec les origines du troubadourisme en Gaule, dans la mesure où le poète Fortunat s'y distingua.

Les philologues Manoel R. Lapa (1955) et Joseph M. Piel[23] attribuent à l'influence germanique certaines mœurs des peuples péninsulaires, comme le rôle assez actif joué par la femme, puisque c'était elle en effet qui s'occupait de l'administration de la maison et des biens de famille, lorsque l'homme partait guerroyer. Partant de ce fait, constatant que le thème et les motifs des chansons sont les mêmes que ceux que l'on trouve dans les *Frauenlied*, J. M. Piel formule l'hypothèse selon laquelle les origines des chansons d'ami seraient liées à l'influence germanique. Il convient de rappeler que les Suèves qui se sont installés au nord ouest et à l'ouest de la péninsule, fort attachés à leurs coutumes, vivaient dans ces régions, comme nous l'assure W. von Wartburg[24], de la même façon qu'en Germanie.

---

[23]. *Revista de Lingua e Literatura*, vol. 3 - 4 (9) 1982, p. 5-6.

[24]. *Les origines des peuples romans*. Paris, P. U. F. , 1941, p. 88-101.

Il est certes possible que les chansons d'ami galiciennes portugaises gardent certains *topoi* ou certaines ressemblances thématiques avec les chansons germaniques, mais il nous semble que cela viendrait davantage d'un fond commun indo-européen, puisque l'influence du superstrat germanique ne fut pas significative dans la Péninsule Ibérique. En outre, seule une étude comparative, qui n'a pas encore été faite, pourrait confirmer l'opinion de Piel.

En vérité, toutes les théories citées ci-dessus sont parfaitement fondées et ne s'excluent pas l'une l'autre, elles sont, bien au contraire, complémentaires. En fait, c'est leur ensemble qui peut le mieux expliquer le problème des origines de la lyrique romane, ou même des chansons de femmes.

En analysant la poésie ancienne et sa continuité dans la Romania, le philologue espagnol Manuel Milà y Fontanals[25] affirme qu'on observe dans les habitudes poétiques du peuple roman, une filiation ininterrompue entre les danses et les chœurs originaires de la Grèce, les fragments de drames des derniers temps de l'empire romain, les chants et les représentations populaires des premiers siècles de notre ère. La transmission des pratiques anciennes se fit avec la diffusion de la langue latine et conséquemment des formes de versification qui devinrent plus populaires. Le mouvement trochaïque, très répandu à Rome et le ïambique, utilisé dans le chant ecclésiastique dès les premiers siècles du christianisme, sont la base principale de la versification néo-latine. En subordonnant les vers aux désinences identiques ou semblables, la poésie latine cesse d'être métrique pour devenir rythmée. On en voit la preuve dans les hymnes religieux, où alternent les stances latines et romanes, conformément à cet exemple du XIe siècle, cité par Milà y Fontanals :

> *Cum la reina l'enten / si-'l respon tan piamen / Aço sia au so talen / O beata faemina / Cujus ventris sarcina / Mundi tollit aerumna - Cum la reina l'auvit / Si l'amet e si u jauvit*

[25]. *De los trovadores en España. Estudio de lengua y poesia provenzal.* Barcelona, 1861, p. 24-25.

/ Aço sia au so chausit / Illi laus et gloria / Honor, virtus, gratia / Decus et victoria ...

À cette époque, le XIe siècle, d'après E. du Méril[26], si certains chantaient des vers profanes avec des mélodies d'hymnes, il y a aussi des poésies hybrides où la métrique latine influe sur le vers roman et vice versa.

M. Huglo[27], dans un article sur les chansons d'amour latines, analyse la chanson *Invitatio amicae*, considérée comme "la plus ancienne chanson d'amour en latin médiéval et peut-être aussi le plus ancien modèle de pastourelle". Cette chanson nous est parvenue dans deux des plus anciens chansonniers latins : le *Carmina Cantabrigensia*[28] et le *tropaire - prosaire d'Auch.*[29] Et l'on peut, selon l'auteur, la dater de la première moitié du XIe siècle. Le schéma musical, ABCD pour toutes les strophes, est le schéma classique d'un hymne liturgique. Selon Huglo, l'auteur du texte est aussi celui de la mélodie, "une mélodie syllabique qui diffère à peine de celles qu'emploie l'hymnodie liturgique". (*ibid.*, p.199)

---

[26]. *In* : *Poésies populaires latines* du Moyen-Age, Paris, 1847.

[27]. Huglo 1982, p. 197-198.

[28]. Les *Carmina Cantabrigensia* sont constitués d'un bloc de 10 *folios* d'un manuscrit du XIe siècle, qui se trouve actuellement à Cambridge. Il s'agit d'un florilège hétérogène de 49 poèmes, certains de caractère érotique. K. Strecker y reconnaît des poèmes d'origine italique et d'autres d'origine française, le reste faisant partie d'un patrimoine général de la culture européenne, surtout germanique, plus au moins lié aux territoires du Rhin. (d'après : Fontan, A. & Casas, A. M. *Antologia del Latin Medieval.* Madrid., Gredos, 1987, p. 301-304).

[29]. Paris, Bibl. Nat., lat. 1118, f. 247 v°.

1. Les chansons romanes et la musique latino-médiévale

C'est dans le domaine des formes rythmées que la thèse liturgique cherche à expliquer les origines du lyrisme roman. Le plus important dans cette approche est qu'elle prend comme point de départ la musique latino-romane, donc contemporaine des premières expressions artistiques vernaculaires. Ces recherches ont eu lieu dans la première moitié du XXe siècle.

En France, dans son œuvre sur la musique des troubadours, Jean Beck soutient que la mélodie détermine le vers et la strophe de la poésie des troubadours comme celle des trouvères, et que cette mélodie a une origine liturgique. Au contraire de G. Paris et de son école, qui considèrent l'*aube* et la *chanson de toile* comme des genres populaires, Beck défend le caractère artistique de la musique et de l'écriture de ces compositions. Selon Beck[30], lorsqu'on examine les principales variétés lyriques du genre narratif ou dramatique - la chanson d'histoire (ou chanson de toile) et l'aube - on constate qu'elles sont complexes, très élaborées, et qu'elles se rapprochent des *Alléluias*. Beck affirme que la chanson d'histoire, ou chanson de toile, et l'aube qui sont les seuls genres à présenter la technique raffinée des chansons érudites du Moyen Age, ont subi une profonde influence de la musique sacrée. D'après Beck, nous sommes devant une musique savante et délicate, qui écarte toute thèse sur l'origine populaire et la popularité des chansons de toile. Les modèles de ces chansons peuvent se rapprocher des modulations du chant grégorien.

À l'appui de la thèse de l'influence liturgique dans la poésie du Moyen Age, on peut citer le musicien allemand F. Genrich (1929:227)[31], qui affirme que dans la poésie chantée du Moyen Age, la rime n'a pas dans la constitution de la strophe l'importance qu'on lui attribue et que c'est la musique qui la détermine. Selon

---

[30]. Beck, J. *La musique des troubadours*. Paris, Henri Laurens, 1910, p. 96-104.

[31]. *Zur Ursprunsgsfrage des Minnesangs*, dans *Deutsche Vierteljahrsschrift*, VII (1929), p. 187-228. Nous citons d'après Lapa, 1955, chapitre II.

Genrich, la forme de la *chanson* vient de l'*hymne* ; le sud de la France a préféré le type du *rondeau*, tandis que le nord a conservé la forme du *lai*, d'où la prédominance de l'*hymne* au sud et de la *séquence* au nord.

Pour H. Spanke (1930)[32], plus enclin à la thèse folkloriste bien qu'il ait fait d'importantes recherches sur les rapports entre la musique et les chansons, les genres les plus cultivés par les artistes laïques sont les *tropes*, les *séquences* et les *conductus*, c'est-à-dire des genres musicaux para-liturgiques (ou qui se trouvaient en marge de la liturgie et qui n'avaient pas de caractère conservateur), puisque cet art était empreint d'éléments populaires d'origine jongleresque. Dans son étude sur les manuscrits de l'école limousine de Saint Martial, Spanke a trouvé des pièces profanes - entre autres, des chansons d'amour - insérées dans les collections liturgiques non officielles. Cela lui permit de conclure à l'influence de l'art séculier dans la liturgie, ou même à l'imitation profane de thèmes religieux au sens parodique. Le rapprochement que fit Spanke entre le *conductus* et les formes du lyrisme roman, le conduisit à formuler l'hypothèse que le schéma vulgaire le plus simple : a a b, « était dérivé de l'ancien *versus*, et qu'on trouvait cette structure dès le VIe siècle dans la Romania. Dans l'un de ses derniers travaux, où il conteste la thèse arabe pour expliquer les origines de la lyrique romane, Spanke (1946:7) écrit :

> lorsque les *tropatores* se transforment en troubadours, c'est-à-dire quand ils abandonnent le latin et commencent à écrire en provençal, ils y trouvent un travail facile : ils adoptent les principes métriques, les types des strophes, y compris quelques formes uniques de l'art des conductus.[33]

Plus favorable à la thèse liturgique pour expliquer le phénomène des origines romanes, Lapa (1955), remarque qu'il est impossible de poser la question de la

---

[32]. Spanke, H. *"Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frürromanischen Strophenform und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters"*; dans : *Volkstum und Kultur der Romanen*, III (1930) p. 258-278. Nous citons d'après Lapa, *ibid.*

[33]. "La teoria arabe sobre el origen de la lirica romanica a la luz de las ultimas investigaciones", *Anuario Musical*, Barcelona, I (1946), p. 5-18, trad. franç. par nous.

genèse de la lyrique romane sans tenir compte des résultats de l'étude du folklore et de la philologie italienne concernant la forme du *strambotto*. En effet, c'est en Italie qu'on trouve le plus fréquemment cette forme où l'on peut percevoir un amalgame artistique d'anciens schémas populaires. On rencontre encore ces modèles primitifs dans la tradition orale à côté de schémas plus élaborés. Considérons l'échantillon trouvé dans la région *del Trentino*, cité par Lapa :

> *O rondinella che dal mare te vegni,*
> *portane* [sic] *nova del mio caro bene ;*
> *porteme nova, porteme conforto ;*
> *porteme nova se l' è vivo o morto!*
> *E se l' è vivo, mandamelo a dire*
> *e se l'è morto, falo sepelire!*
> *E se l' è morto, dighe'na corona*
> *E se l' è vivo, vegna chi'm persona!* [34]

Les deux premiers vers sont le thème de la chanson et les autres des répétitions. Comme les régions d'Italie les plus archaïsantes présentent la forme primitive des deux vers, on peut conclure, avec Lapa, que le schéma primitif serait un chant monostrophique de deux vers : *aa* ou *ab*, d'où l'idée qu'il existe un rapport entre le *conductus*, le *strambotto*, les vieux refrains français, les thèmes initiaux galiciens portugais et les khardjas mozarabes. Si l'on considère la civilisation troubadouresque comme un phénomène de syncrétisme, dans lequel se mélent diverses influences on peut trouver là une explication.[35] Dans la chanson italienne, la femme demande à l'hirondelle qui vient de la mer, des nouvelles de son ami, et de lui faire savoir s'il est vivant ou mort. Cette sorte de dialogue, en forme de prosopopée, dans lequel la femme amoureuse demande aux oiseaux – le rossignol, les hirondelles – et à la nature, c'est-à-dire aux arbres – le pin, les coudriers – ou encore aux ondes de la mer, des nouvelles de l'ami absent, est récurrent dans les chansons d'ami. Ce *topos* se

---

[34]. Lapa 1955, p. 88.
[35]. *Ibid.*, p. 88-91.

trouve par exemple dans la chanson de Martin Codax (CBN 1278, CV 884, N 1[36]) où la jeune fille demande aux ondes de la mer de Vigo des nouvelles de son ami :

Ondes de la mer de Vigo,
je vous en prie : avez vous vu mon ami ?
Mon Dieu viendra-t-il bientôt !

Ce *topos* se rencontre aussi dans la lyrique occitane, par exemple dans la chanson d'ami de Raimbaut de Vaqueyras (XIIe siècle), bien avant donc la chanson galicienne portugaise (XIIIe siècle) :

Altas ondas que venètz sus la mar,
Que fai lo vent çai e lai demenar,
De mon amic sabètz nòvas contar,
Qui lai passèt ? Non lo vei retornar !
Et òi Dèus, d'amor !
Ad ora'm dona jòi et ora dolor

Oi, aura dolça, qui vens devèrs lai
On mon amic dòrm et sejorn' e jai
Del dolce alen un beure m'aporta'i !
La bocha òbre, per gran desir que n'ai.
Et òi, Dèus d'amor !
Ad ora'm dona jòi ad ora dolor !

Mal amar fai vassal d'estranh pais,
Car en plor tornan e sòs jocs e sos ris
Ja non cuidèi mon amic me trais,
Ja non cuidèi ço que d'amor me quis.[37]
(...)

Il faut remarquer que dans les deux chansons citées ci-dessus les personnages présentent la même inquiétude envers l'objet amoureux, même si dans la chanson de Codax il s'agit d'une jeune fille qui parle tandis que dans la chanson de Vaqueyras un "je lyrique" masculin pose la question aux ondes de la mer. La répétition du même *topos* dans la lyrique galicienne portugaise et dans la lyrique troubadouresque occitane peut mettre en évidence la pratique de l'*imitatio*, outil rhétorique utilisé par

---

[36]. Cette numérotation correspond à celle du *Parchemin Vindel.*

[37]. Cit. d'après Bec, P. *La lyrique française au Moyen Age (XIIe - XIIIe siècles).* Textes. Paris, Picard, 1978, vol. 2, p. 12.

les poètes du Moyen Age, comme on l'a souligné plus haut, ce qui révèle d'ailleurs le multiculturalisme du Moyen Age.

En effet, l'*imitatio* ainsi que le mélange de codes linguistiques utilisés par ce troubadour dans un *descort* plurilingue dont les strophes sont composées successivement en langue d'oc, en lombard, en catalan, en langue d'oïl et en galicien portugais, nous apporte un témoignage du plurilinguisme dans lequel baignaient les milieux courtois. D'ailleurs, le pluralisme linguistique - peut-être l'une des caractéristiques les plus étonnantes de la société médiévale - est mis en scène dès l'époque des premiers textes : les *Serments de Strasbourg* où l'on aperçoit la langue romane, la langue tudesque et le latin. en sont un excellent exemple.

2. La musique des chansons de toile

En ce qui concerne la musique des chansons de toile, seulement quatre exemplaires des chansons traditionnelles nous sont parvenus avec leur mélodie : la chanson de la *Bele Yolanz*, celle de la *Bele Oriolanz*, celle de la *Bele Doete* et la chanson "*En un vergier lez une fontenele*". Selon P. Bec (1978 :110) :

> ces quatre exemples mélodiques diffèrent sensiblement les uns des autres. Il s'agit de toute façon de chansons assez chargées de mélismes et d'ornements, Bele Doete en particulier, d'une exécution plutôt difficile et exigeant d'incontestables qualités vocales. *Il est possible que seule l'une des femmes ait chanté le couplet avec toutes ses vocalises, le chœur se contentant de reprendre le refrain* ; il est possible aussi que d'autres chansons de toile, plus popularisantes, aient eu une mélodie plus simple.

Il nous semble que P. Bec se réfère, dans le passage souligné par nos soins, aux chanteuses concrètes des chansons de femmes en général. Cependant, au niveau fictionnel, comme par exemple dans le roman de *Guillaume de Dole*, c'est Jouglet, le jongleur inséparable de Guillaume qui chante la chanson de la *Bele Aiglentine*,

comme on le verra dans le chapitre qui traitera des chansons de toile. Cela met en évidence, si l'on parle du point de vue de l'esthétique de la réception des chansons de toile évidemment, que ces dernières n'étaient pas une exclusivité des femmes en ce qui concernait l'exécution. En concluant son observation sur la typologie des chansons de toile du point de vue de la musique, P. Bec (1978:32) écrit :

> Quoi qu'il en soit, on a pu remarquer, en l'occurrence, l'existence de deux types mélodiques, l'un se rapprochant d'une musique de laisse, l'autre d'une musique de strophe : ce qui ne laisse pas d'être intéressant pour une définition lyrico-épique du genre, l'interférence laisse-strophe étant particulièrement sensible dans la chanson de Bele Aiglentine, comme l'a montré P. Zumthor.

Conclusion

La musique des chansons médiévales en tant qu'élément signifiant a joué un rôle important du point de vue non seulement de la structure, c'est-à-dire de la métrique, mais aussi du rythme. Ce point ayant un rapport étroit avec la performance des jongleurs et peut-être même avec la participation du public, une étude préliminaire de l'origine de la musique et des influences sur les chansons nous semble nécessaire pour une compréhension plus globale de l'univers des chansons courtoises. Il faut rappeler que le lyrisme roman s'est diffusé dans un univers où le latin fonctionnait encore comme une sorte de *lingua franca* et où la musique et les formules des chants sacrés étaient présentes dans la mémoire du peuple comme dans celle des poètes du Moyen Age.

Quoique chacune des théories sur les origines du lyrisme roman soulève des questions importantes, il nous semble que c'est dans l'ensemble de leurs principes d'explication qu'on trouvera une méthodologie acceptable pour une étude des chansons qui sont l'objet de cette thèse.

Chapitre 2

La participation de la femme dans la musique latino-médiévale

Il nous semble intéressant de présenter un panorama préliminaire sur la participation de la femme dans la littérature de caractère religieux et dans la musique sacrée du Moyen Age, pour vérifier la place que cette dernière occupait dans la société de l'époque. Cependant, il nous paraît utile de proposer d'abord une rétrospective remontant à la musique ancienne pour vérifier le rôle que jouait la femme dans cet univers. On pourra observer, à travers la musique latino-médiévale des XIIe et XIIIe siècles, où trois moniales, au moins, ont eu une certaine importance, la progression sociale de la femme dans l'histoire.

En effet, si la poésie produite dans les monastères par les béguines ou par les moniales apporte, en dépit de son caractère religieux, différents éléments quant à la participation de la femme dans la musique de la liturgie, surtout à partir du XIIe siècle, elle peut aussi nous fournir des éléments sur l'origine de la lyrique romane et nous aider à mieux comprendre les origines de la chanson de femme. La participation plus systématique de la femme, dans un milieu peu ouvert comme celui de l'église ou du clergé, peut mettre en évidence la transformation de leur rôle dans la société médiévale des XIIe et XIIIe siècles.

Puisque nous traitons dans notre thèse de l'expression littéraire, qui est d'abord associée à la musique, l'évocation des œuvres en langue latine composées par des femmes - bien qu'elles soient majoritairement de caractère religieux, et que nous étudions ici la lyrique profane - vient enrichir notre recherche : elle permet, tout en observant un type de musique créé dans un autre contexte socioculturel, une vision des chants de femmes dans un genre différent, celui du sacré. Sans avoir

l'intention d'étudier ce point de façon approfondie, nous souhaitons simplement à travers un bref parcours historique mieux situer la musique féminine dans sa diachronie.

1. La présence de la femme dans la musique ancienne

La participation de la femme dans la musique se rattache intrinsèquement à l'histoire des femmes en général : dès les temps immémoriaux, on la voit comme interprète, comme auteur, comme muse inspiratrice ou comme thème de chansons. L'histoire des femmes dans la musique et dans la poésie forme un tout indissociable, et commence en Occident avec l'expansion de la culture grecque. De la présence féminine dans la chanson grecque ancienne, nous parlerons dans un autre chapitre, car cette matière entretient une profonde relation avec la littérature, objet principal de notre étude.

Nonobstant toutes les polémiques sur la musique ancienne et son influence, ou plutôt sa survivance au Moyen Age, il existe deux points sur lesquels les auteurs en général s'accordent : celui de l'influence juive dans la forme du chant et celui de l'influence grecque sur la technique musicale. Dès son début la musique chrétienne romaine adopta la façon de chanter et de réciter les psaumes des synagogues, et ces rudiments du culte pénétrèrent en Gaule en même temps que l'armée et l'administration romaines.[38]

Vers 260, Paul de Samosate, évêque d'Antioche, introduisit la psalmodie responsoriale, appelée aussi chant antiphonique, qui consistait en l'alternance d'un chœur de jeunes filles et d'un chœur d'hommes. Dans la musique grecque l'*Antiphonia* désignait l'octave, c'est-à-dire deux notes qui semblent identiques.

À partir de l'Édit de Milan (303), l'Eglise commence à perfectionner son

---

[38]. D'après Gagnepain, B. *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.* Paris, P.U.F., 1984 , p. 5.

organisation en acceptant certains nouveaux usages. Dès la fin du IVe siècle de l'ère chrétienne on constate la présence de la femme comme "cantrix" dans les offices liturgiques, ainsi que nous l'apprend la moniale Égérie ou Éthérie dans son *Journal de Voyage*, plus connu comme *Peregrinatio ad Loca Sancta*. Lorsqu'Éthérie parle de la liturgie de Jérusalem, elle écrit :

> Tous les jours, avant le chant des coqs, on ouvre toutes les portes de l'*Anastasis* et tous descendent, *monazontes* (moines) et *parthenae* (vierges), comme on dit ici, et non seulement eux, mais en outre des laïques, hommes et *femmes*, ceux du moins qui veulent faire cette vigile matinale. Depuis cette heure jusqu'à ce qu'il fasse jour, on dit des hymnes, on répond aux psaumes et on alterne aussi des antiennes, à chaque hymne, on fait une prière.[39]

Cela a une importance capitale du point de vue social, puisque nous sommes à une époque où la femme est considérée comme *res* et non comme *personna*, selon le droit romain. Paradoxalement, elle est admise et acceptée comme membre d'une église misogyne, où elle remplit différents offices, sans doute superficiels ou assez passifs : nous savons bien que cette même église voit en elle la fille d'Ève, et la condamne de ce fait à avoir une place marginale dans la société. Comme le remarque judicieusement A.-M. Pelletier "la misogynie se nourrit d'élaborations subtiles où la peur de l'autre a d'ailleurs une place majeure."

Dans l'antiquité, même si la femme était considérée comme *res* par le droit civil romain, elle n'était pas poursuivie par une misogynie radicale comme au Moyen Age. Ce qui est paradoxal, puisque c'est précisément quand la femme devient *personna*, aux premiers siècles du Moyen Age, que commence à progresser une misogynie, qui semble particulièrement évidente dans le clergé. Dès le VIe siècle Césaire d'Arles condamnait les chœurs de femmes : "*obscoena et turpia cantica cum*

---

[39]. *Éthérie - Journal de Voyage.* Texte latin, introduction et traduction par H. Petré, Paris, Les Éditions du Cerf, 1948, p. 189.

choris femineis" [40] et au VIIe siècle il sera interdit aux femmes de chanter à l'église par un décret du concile de Châlons (650).

Malgré la persécution misogyne, la femme continue à conquérir son espace dans le monde médiéval et amplifie sa participation dans l'histoire. Avec l'expansion des ordres monastiques et la croissance des monastères féminins, les femmes commencent à avoir, quelques siècles plus tard, une participation plus active dans les actes liturgiques, où par la suite se crée un milieu plus favorable pour le développement des hymnes et des psaumes.

Les femmes compositeurs de musique sacrée au Moyen Age sont parfois des noms très connus, comme ceux *d'Hildegarde de Bingen*, *Herrad de Landsberg* et *Maria Gonzalez de Aguero*. S'agissant de cette période, la documentation dont nous disposons sur leurs œuvres est significative : responsables de la création ou de la mise en écriture des textes, ces moniales sont devenues des symboles de la culture musicale d'une époque ou d'une région. Nous ne traiterons ici que de la poésie vernaculaire, mais il faut néanmoins prêter attention aussi à cette poésie en langue latine, créée par les moniales, dans un espace religieux, loin donc des châteaux et de l'environnement courtois, et qui a une importance sur l'imaginaire chrétien du Moyen Age.

2. La femme dans la musique médiévale

Au douzième siècle, l'exemple le plus connu de compositeur féminin est assurément celui d'Hildegarde de Bingen, considérée aussi comme le porte-parole d'une culture scientifique et théologique et que Peter Dromke compare à Avicenne :

> *In the Middle Ages only Avicenna is in some ways comparable : cosmology, ethics, medicine and mystical poetry were among the fields conquered by both the*

[40]. Cit. d'après Nelli 1963, p. 29.

eleventh-century Persian master and the twelfth-century "Rhenish sibyl [41].

Les scientifiques modernes ont découvert dans la vie et le travail de cette femme une source d'études et de méthodes très diverses, aussi utiles aux psychologues qu'aux archéologues, musicologues et iconologues. Hildegarde fascina son époque avec ses livres de visions qui ont anticipé plusieurs découvertes des astrophysiciens modernes. Ses traités de médecine douce font encore autorité parmi les spécialistes. Elle composa soixante-dix sept pièces regroupées sous le titre *Symphonia* et publiées en un seul volume : *Symphonia harmoniae caelestium revelationum.*

La musique est l'élément central de l'univers religieux et philosophique d'Hildegarde. L'*Ordo Virtutum*, qui vient en appendice d'un des manuscrits de la *Symphonia*, est une sorte d'opéra moralisé. Considéré comme la plus ancienne pièce de ce genre en Occident, l'*Ordo Virtutum* révèle un univers mystique où l'histoire et les travaux des forces cosmiques prennent la forme d'allégories : le diable, l'âme fidèle que celui-ci tente de corrompre, l'Humilité, la Charité, etc.

Le XIIe siècle est une période prodigieuse d'innovation musicale et en suivant les rives du Rhin, nous trouvons une autre femme, contemporaine et amie d'Hildegarde. En effet, en 1167, Herrade de Landsberg fut élue abbesse de l'Abbaye de Hohenburg, près de Strasbourg. Peu avant sa mort en 1195, parut le célèbre *Hortus Deliciarum*, sorte d'anthologie et d'encyclopédie religieuse qui comporte environ 1200 textes de différents auteurs, ainsi qu'une collection de chants et d'hymnes, familiers à Hildegarde dont des poèmes composés par Herrade. L'*Hortus* était un épais *folio* constitué de 324 parchemins et plus de six cents enluminures, excellente source pour l'étude des coutumes de l'époque, inspirées de la tradition de l'art byzantin[42].

---

[41]. Dromke, P. *Women Writers of the Middle Ages*. Cambridge, C. U. P. , 1991, p. 144.

[42]. Malheureusement ce manuscrit fut détruit à l'époque du tragique bombardement de Strasbourg en

En Espagne, près de la ville de Burgos, un couvent de femmes de l'ordre cistercien produit une œuvre musicale des plus importantes au Moyen Age : le *Codex Las Huelgas*, un des rares manuscrits de cette période qui reste encore à sa place originale. Ce manuscrit, dans une notation française, est constitué de 45 compositions monodiques et 141 compositions polyphoniques, quasiment toutes des XIIIe et XIVe siècles, une riche variété de styles y est exposée dans lesquels on peut observer la splendeur de la liturgie et de l'école musicale de ce centre monastique.[43]

Dans ce monastère, il y avait en particulier une abbaye de novices, constituée de jeunes filles d'origine noble dirigées par des moniales – ainsi qu'une *Schola Cantorum* et un *Scriptorium*. Rapidement, le monastère obtint une réputation qui le plaça au premier rang des centres de musique du Moyen Age. A l'époque du roi Alphonse, le Sage (1226-1284), le monastère de *Las Huelgas* se convertit dans un centre culturel, où les juifs, les *mudéjars*[44] et la population catholique vivaient sous un même toit. Cette diversité culturelle va influencer même l'architecture du monastère.[45]

Le *codex* de *Las Huelgas* est l'un des derniers manuscrits musicaux de l'*Ars Antiqua* et la copie en est due à l'abbesse Maria Gonzalez de Aguero. Bien que le manuscrit comprenne un répertoire composé entre 1241 et 1288, la copie date du début du XIVe siècle. Il permet de constater que les femmes eurent leur place comme musiciennes au Moyen Age, puisque les chants sacrés qui sont fréquemment associés aux voix masculines, étaient chantés chaque jour par les femmes dans leurs confréries.

1870 et il ne nous reste qu'un nombre infime d'enluminures gravées au XIXème siècle.

[43]. Cinquante ans après la fondation du premier couvent masculin de l'ordre cistercien à Tart (diocèse de Langres, en France), le roi castillan Alphonse VIII et son épouse Eléonor (fille d'Alienor d'Aquitaine et d'Henri II d'Angleterre), construisirent vers 1187, le monastère royal de *Las Huelgas,* situé au nord de l'Espagne et baptisé *Monasterio de Santa Maria la Real.* Les rois de la maison de Castille y étaient couronnés et les accords de paix y étaient signés.

[44]. Ce sont les maures qui conservaient leurs religion et coutumes, sous la domination chrétienne.

[45]. En effet, le dôme octogonal du presbytère rappelle la mosquée Kutubiyya de Marrakech ; il y existe également des inscriptions *mudéjares*, dans la chapelle de *San Salvador* du même couvent.

Le *Codex Las Huelgas* contient quatre plaintes composées à l'occasion de la mort de personnes remarquables du couvent.[46] La plainte *O monialis* ne portant pas le nom de la personne regrettée, on croit qu'elle fut composée pour l'abbesse Maria Gonzalez de Aguero, conformément à ce que suggèrent les trois premiers vers :

> *O moniale,*
> *le couvent de Burgos,*
> *pleure pour sa moniale.* (...)

Ces plaintes, chantées par une voix féminine, montrent que le monastère *Las Huelgas* possédait une importante chorale de moniales. Le *Codex Las Huelgas* comporte aussi plusieurs exemples de *conductus*,[47] supposés avoir été chantés lors de l'initiation des novices, au moment où elles "épousaient" le Christ. *Las Huelgas* est un précieux témoignage de la pratique du chant liturgique monodique et polyphonique dans la Péninsule Ibérique ; la majorité des œuvres s'inscrivent dans la tradition de l'École Notre Dame de Paris (XIIIe siècle) mais l'on y trouve également des œuvres de style plus ancien, qui se rattachent à l'École Saint Martial de Limoges (XIe et XIIe siècles). À ce patrimoine musical emprunté aux Écoles françaises s'adjoignent une série de compositions originales, transmises par le seul Codex de *Las Huelgas* et probablement originaires de Castille.

Nous venons d'évoquer les femmes compositeurs, il convient d'ajouter que les moniales remplissaient aussi le rôle de copistes des textes musicaux ainsi que de miniaturistes, puisque les monastères comportaient des *scriptoria.* À Paris, comme dans certains monastères d'Allemagne et d'Espagne un nombre significatif de moniales ou de femmes non religieuses signaient des manuscrits et les ornaient d'enluminures.

---

[46]. Ce sont les plaintes : *Rex Obit* pour le roi Alphonse VIII, le fondateur du monastère, *Plange Castella misera* pour le roi Sanche III de Castille, qui décéda quand il était enfant. Il y avait encore deux plaintes sans référence : *Quis dabit* et *O monialis.*

[47]. Ce sont des chansons latines qui ne suivent pas la métrique liturgique.

La composition de musique sacrée par des femmes au Moyen Age n'a cependant rien d'étonnant, puisque l'éducation dans les couvents comprenait l'étude du latin, de la musique et de la littérature, dans laquelle la liturgie prévalait. D'après les musicologues, certaines femmes devaient composer, mais comme la majorité des pièces sont anonymes, on ne peut avancer qu'une évaluation approximative. On pourrait dire la même chose pour les chansons profanes, puisque, malgré le maigre répertoire parvenu jusqu'à nous, de nombreuses références aux chansons de femmes existent dans les documents littéraires ou d'ordre pragmatique, soit pour condamner ces dernières, soit simplement pour les évoquer.

Conclusion

Ces femmes qui se sont exprimées en langue latine (Hildegarde de Bingen, d'Herrade de Landsberg et de Maria Gonzalez de Aguero) sont devenues une sorte de symboles de la voix féminine qui occupèrent sans doute une place notoire dans la culture médiévale. Les voix féminines des couvents continueront de se faire entendre au cours des siècles suivants, de plus en plus fréquemment. Les monastères italiens des XVIe et XVIIe siècles, surtout ceux de Lombardie, en sont de bons exemples[48].

Il est fort probable que certaines conditions sociales aient favorisé le

---

[48]. Les couvents représentaient pour les femmes italiennes, à l'époque de la Renaissance et du Baroque, un moyen d'éviter un mariage non consenti tramé par la famille, ou même de sauvegarder les fortunes familiales. Cette situation était plus fréquente dans les couvents de Lombardie, où les moniales étaient originaires de riches familles bourgeoises et aristocratiques. Au milieu du XVIIe siècle le diocèse de Milan comptait plus de 6000 religieuses. Après que le Concile de Trente décréta, en 1563, la clôture complète pour les femmes, la musique représentait leur unique voix dans le monde. L'évêque Federigo Borromeo (1595-1631), persuadé de l'influence positive de la musique sur la vie spirituelle des religieuses, leur donna des instruments musicaux. C'est ainsi qu'on verra apparaître les noms des moniales musiciennes les plus réputées de la Renaissance et du Baroque : Claudia Francesca Rusca, du monastère des *Umiliate de Santa Caterina*, à Brera ; Claudia Sessa, chanoinesse de Saint Jean de Latran, à Milan ; Chiara Margherita Cozzolani (1642-1677), abbesse du monastère de *Santa Radegonda,* à Milan, le plus fameux pour ses musiciennes et compositeurs. La majeure partie de la musique polyphonique qui y était exécutée était l'œuvre de Chiara M.Cozzolani. Cependant, le nom le plus connu de la musique baroque créée dans les monastères est celui d'Isabella Leonarda, moniale ursuline née à Novara, en Italie (1620), qui totalisa le nombre de 20 œuvres imprimées y compris l'unique recueil instrumental complet jamais publié par une femme au XVIIe siècle.

surgissement d'une expression artistique féminine. Les deux femmes de la région rhénane - Hildegarde de Bingen et Herrade de Landsberg - étaient attachées à l'élite sociale, du clergé ou de l'aristocratie. Le monastère de *Las Huelgas* était lié à la cour des rois de Castille. Dans le milieu courtois du Sud de la France, l'importance de la femme a certainement contribué au développement et à la conservation de la poésie des *trobairitz*. Quant aux chansons de toile, exclusives du nord-est de la France, elles nous mettent en rapport avec l'espace social d'une région, où les industries du tissu et de la tapisserie avaient une importance significative, et avec le luxe de la cour de Metz, où la mode semblait jouer un rôle notoire comme l'atteste le roman *Guillaume de Dole*.

Les chansons de femme dans la Romania

Chapitre 3

Les chansons des *trobairitz*

1. L'univers des *trobairitz*

Les chansons des *trobairitz* ayant été étudiées surtout du point de vue des éditions critiques et de la structure, ce chapitre présentera une analyse plutôt herméneutique, dans une approche intertextuelle, où on privilégiera le genre *cansò*. Le contexte social où se développe la poésie des *trobairitz* servira de point de départ, dans une sorte d'introduction à l'univers courtois.

Camille Aubaud qui, dans son ouvrage sur les femmes écrivains, remarque l'originalité des *trobairitz* observe que les femmes lettrées du Moyen Age, "eurent l'occasion d'exprimer une vision du monde spécifique à leur sexe, car elles représentent alors une collectivité humaine relativement unie, partageant les mêmes opinions, les mêmes affinités, soit pour caricaturer le comportement de leur conjoint ou de leurs amants, soit pour s'intégrer au débat sur l'égalité des sexes"[49].

En effet, dans les châteaux - symboles du pouvoir de la société féodale - s'ébauche une nouvelle situation sociale où la femme commence à prendre une plus grande place. Dans le Midi de la France, "la domna, mariée ou non, compagne, amante, inspiratrice ou mécène, avait acquis une place privilégiée au sein de la noblesse occitane, tant en poésie qu'en courtoisie, tant en politique qu'en religion" [50].

Les dames qui accueillaient les troubadours à leur cour eurent l'occasion de s'initier à la poésie et à ses techniques. Les femmes nobles jouissaient vraisemblablement d'une plus grande disponibilité culturelle que les hommes, toujours engagés dans les affaires de la chevalerie, soutien du système féodal. Ainsi, dans la société et dans la poésie courtoise des pays occitans, la *domna* finit peu à peu

---

[49]. Aubaud 1993, p. 1.
[50]. Zuchetto 1996, p. 191.

par s'imposer comme une "Nouvelle Ève"[51].

Les femmes troubadours du sud de la France appartenaient à une génération exceptionnellement favorisée par le droit à l'héritage, conséquences des croisades et de leur naissance aristocratique, ce que ne connurent pas leurs contemporaines d'autres pays. Les croisades eurent une importance capitale dans le rôle politique de la noblesse féminine, car la direction des fiefs, auparavant assurée par les hommes, passait aux femmes, quand leurs maris partaient à la guerre. Bien que le *corpus* des *trobairitz* ne soit pas aussi vaste que celui des troubadours, il est assez original et constitue une source inestimable, pour une étude de la femme au Moyen Age, sous différents aspects.

La littérature courtoise, comme le rappelle Jacques Le Goff[52] (en reprenant les hypothèses de E. Koëhler), était attachée aux intérêts sociologiques et culturels d'une classe sociale en ascension, mais déjà menacée : la petite et moyenne noblesse, la chevalerie. L'amour courtois peut être vu de façon indiscutable comme l'expression de cette société bourgeoise en ascension et la représentation de son idéologie. Pour utiliser le langage de Bakhtine, on pourrait même parler d'une théâtralisation ou d'une carnavalisation de la chevalerie, dans la mesure où, comme l'a remarqué Meg Bogin[53], "les troubadours en étaient venus à représenter les chevaliers ambitieux et menacés". Il est sans doute significatif que les célibataires - moins riches et puissantes que les dames mariées - n'attirèrent jamais les troubadours. De plus, comme on l'a déjà dit, l'amour courtois était pure convention, "amour de tête", créé comme emblème du féodalisme qui favorisait le poète, c'est-à-dire le troubadour, lequel à son tour, soutenait le statut du seigneur féodal, en chantant les vertus et la beauté de son épouse.

Dans son anthologie commentée des troubadours, Gérard Zuchetto écrit que les chansons des *trobairitz* sont calquées sur le code traditionnel de courtoisie et qu'elles "évoquent avec passion, *joi, joven, fin'amor* en essayant de se démarquer cependant, de la poésie amoureuse chantée par leurs confrères".[54] Cette opinion selon laquelle la poésie des *trobairitz* reproduit des modèles et l'idéologie de l'univers

---

[51]. Bec 1995, p. 16.
[52]. Le Goff 1985, p. 21.
[53]. Bogin 1978, p. 66.
[54]. Zuchetto 1996, p. 191.

masculin est devenue un lieu commun dès A. Jeanroy ; il s'agit d'une vision traditionnelle dont la poétique moderne s'est nettement éloignée.

Isabel A. de Magalhães[55], en citant Hauser, écrit que la culture de la cour médiévale est une culture nettement féminine, dans la mesure où non seulement les femmes participent à la vie spirituelle de la cour et partagent l'orientation de la production poétique mais aussi les hommes, par plusieurs aspects, pensent et sentent d'une manière féminine.

On a beaucoup parlé d'un manque d'originalité, d'une reproduction de la poésie courtoise masculine, de la répétition même du discours des troubadours par les poétesses du Moyen Age. L'originalité littéraire est une question très complexe que nous n'allons pas aborder ici. Nous savons parfaitement que la littérature, en soi-même, est une de ses propres sources, et que le dialogisme en est un aspect essentiel.

Il faut considérer que la répétition constitue un aspect du goût médiéval, dans une vie où tout est codifié, commandé, et par anticipation, jugé, comme le rappelle bien Vilhena (1990, p. 234). Il s'agit d'une répétition sous la forme d'une poésie orale dans laquelle les idées, les refrains, les rimes, également codifiés, représentent les principes de base de la bonne poésie, que les troubadours devaient rigoureusement observer. Encore selon Vilhena, le troubadour est l'artiste de la répétition : la glose et le cliché en sont les points forts.(*ibid.*)

Nous savons bien que les *trobairitz* sont des dames de haut lignage, qu'elles ont un nom prestigieux et qu'elles appartiennent à un cercle noble et cultivé. Leur environnement naturel est la cour seigneuriale. Les *trobairitz* ont une voix réelle à travers laquelle elles affirment leur personnalité en exprimant la force de leurs différences. Elles débattent avec l'ami, le poète de la cour et le chevalier qui vient à la cour. Elles participent aux tensons et elles posent des questions. Les *trobairitz* essayent d'exposer et de défendre leurs points de vue, en affirmant leur désir et leur individualité.[56]

Les chansons des *trobairitz* occitanes se développent dans un décor exclusivement courtois. Les femmes nobles du Midi français avaient acquis une place privilégiée au milieu du monde masculin des chevaliers, des seigneurs féodaux

---

[55]. Magalhães 1978, p.104.

[56] D'après Irene F. Nunes, 1985, p. 16.

et des troubadours : soit comme dame, objet du désir réel ou fictionnel du troubadour, soit comme muse inspiratrice des plus beaux poèmes, soit comme poétesse ou femme lettrée, qui parle de sa propre voix, la femme méridionale joua un rôle important aux XIIe et XIIIe siècles.

P. Bec (1979:239), en citant Tavera, considère que la lyrique des *trobairitz* représente un système socio-poétique autonome, même s'il s'agit de l'utilisation intelligente et concertée, mais inversée, du système endémique généralement actualisé par la seule poésie masculine.

C. Aubaud[57], par ailleurs, observe que les chansons des *trobairitz* "renvoient un écho légèrement dissonant aux thèmes de l'amour courtois et de l'idéalisation de la femme chantés par les hommes." Le marquage des comportements féminins et masculins dans l'amour est particulièrement évident dans les chansons des *trobairitz*. Certains auteurs ont remarqué que l'inversion du discours masculin dans les poèmes des *trobairitz* vise à réhabiliter la moralité et la valeur des femmes en reconsidérant le mythe d'Ève.

Le répertoire restreint des *trobairitz* qui nous est parvenu se constitue de : seize *tensòs* ; quatorze *cansòs* ; trois *baladas* ; une *lettre* ; deux *sirventès* ; deux *partimens* ; un *planh*; une *alba* ; et six *coblas* (qui font partie des chansons dialoguées), d'après la classification d'Angelica Rieger[58]. Cette variété de genres dans un nombre assez limité de poèmes (environ quarante six pièces d'après Rieger ; et 48 pièces d'après Paden[59]), est tout à fait remarquable. Vingt quatre de ces pièces sont anonymes et les autres poèmes ou même les fragments portent le nom des *trobairitz*, qui sont autour de vingt ou vingt et un (si on range parmi elles la Dame ou *Domna* H), selon A. Rieger : N'Azalaïs de Porcairagues, Na Bieiris de Romans, Na Clara d'Anduza, La Comtessa de Dia, Na Castelloza, Na Tibors de Sarenom, N'Almucs de Castelnou et N'Iseut de Capion, N'Alaisina, Iselda et Na Carenza, Alamanda d'Estanc, La Comtessa de Proença (soit Garsenda de Forcalquier), Na Guilhelma de Rosers, Na Lombarda, Maria de Ventadorn, Isabèla, N'Azalais d'Altier, Na Felipa, Na Gormonda de Monpeslier et la poétesse désignée simplement

---

[57]. Aubaud 1993, p. 6.

[58]. *Trobairitz. Der Beitrag ...*

[59]. Paden, W. "Checklist of Poems by the trobairitz ", dans : *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours.* Edited by W. D. Paden. Philadelphia, University of Pennsylvania Press,

par *Domna* H (peut-être une sorte de *senhal*).

Meg Bogin, à qui on doit la diffusion de l'œuvre des *trobaititz*, a remarqué que la majorité des poétesses sont originaires de l'embouchure du Rhône, ce qui nous fait supposer là une sorte d'école poétique, où les femmes devaient avoir une participation importante dans le domaine des belles lettres. Ce n'est cependant qu'une supposition, car nous n'avons aucune information sur le niveau culturel des *trobairitz*, à l'exception de ce que nous disent leurs *Vidas*. Leurs poèmes ne nous laissent pas entrevoir si elles étaient dotées d'une certaine érudition, comme certaines femmes lettrées du Moyen Age : Radegonde (Haut Moyen Age) et Héloïse, Marie de France ou Hildegarde de Bingen (Bas Moyen Age). A l'exception d'une référence à certains héros de romans perdus, comme *Seguis* et *Valenssa*, ou à des personnages très populaires à l'époque, comme c'est le cas de *Floris* et *Blanchaflor* - les deux couples cités par la Comtessa de Dia - nous n'avons pas dans le corpus des *cansòs* d'autres indications qui nous permettent de déceler la formation littéraire des *trobairitz*. Pourtant leur participation aux cours méridionales était significative que ce soit comme auteurs de chansons lyriques, ou même de chansons satiriques tel le *sirventès*, ou comme partenaires des troubadours dans les tensons.

Gormonda de Monpeslier en est un bon exemple : elle est la seule *trobairitz* qui a composé un *sirventès*, où elle répond au troubadour Guilhem de Figueira, dans le débat politique le plus long et le plus important sur le sujet : Rome x Albigeois. Gormonda, animée d'une grande "violence verbale" envers son confrère, défend l'Église romaine, dans un poème constitué de 20 strophes contre les 23 strophes présentées par le troubadour. À propos du *sirventès* de Gormonda, K. Städtler[60] écrit:

> The sharpness and severity of Gormonda's argument were probably oriented to the expectations of her audience. The poet addresses her listeners directly on one occasion ("no.us meravilhes negus" ...), from wich one may infer that she recited her sirventes in front of a sizable group. There is also much to suggest that in composing her answer she had Guilhem's poem written down in front of her : the imitation of the rhyme scheme, the borrowing of many rhyme words and, in many instances, of word

---

1989, p. 227-237.

[60]. " The *sirventes* by Gormonda de Monpeslier" dans : *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on Women Troubadours*. Edited by Paden, W. D. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 129-155 (151)

sequences from the troubadour's text together with close thematic connections ; the transformed but similar sounding contradiction of each stanza in the original poet's attack.

Selon Angelica Rieger[61] : "Vers la fin de la croisade contre les Albigeois, la contre-réforme avait réussi à reconvertir un certain nombre" de femmes auparavant cathares[62], "et il est bien connu que les parfaits ou parfaites reconvertis au catholicisme ne le défendaient qu'avec d'autant plus de violence. L'anticatharisme farouche des propos de Gormonda de Monpeslier pourrait donc bien cacher une des ces cathares reconverties." A. Rieger fait encore une observation sur l'originalité de la *trobairitz*, qui mérite d'être citée intégralement malgré sa longueur, car Gormonda représente une des voix des *trobairitz* les plus importantes en ce qui concerne le discours politique d'une femme au Moyen Age.

Au texte du sirventès de Guilhem Figueira, "Gormonda juxtapose une mission spirituelle qui a pour but la légitimation du pouvoir spirituel et la justification de la politique de l'Église. Par conséquent, son sirventes n'est pas une simple réponse à celui de Guillem," (...) ; "au contraire : nous avons affaire à un procédé psychologique de manipulation très subtil. Gormonda donne un sens nouveau à des paroles connues, élimine ainsi le dangereux message précédent, l''exorcise' pour ainsi dire tout en conservant ses structures poétiques et le remplace par le sien ; elle pratique cette 'dialectique du trobar' avec des intentions bien claires : Gormonda fait ce sirventes au service de l'Église (comme d'autres en font au service de leur seigneur) non seulement pour condamner l'hérésie, mais surtout pour inciter les grands seigneurs qui la tolèrent, en particulier le comte de Toulouse, à une

---

[61]. "Un sirventes féminin - la *trobairitz* Gormonda de Monpeslier ", *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes,* éd. P. Ricketts, Westfield College, London, 1987, p. 423-455 (452).

[62]. Comme Rieger le remarque encore : " (...) Gormonda relève systématiquement chez Guillem toutes les traces d'hérésie, faisant preuve d'une grande familiarité avec le catharisme : visiblement, elle sait de quoi elle parle. En citant R. Lafont la philologue continue : Pour la cause du catharisme, on peut penser que les dames jouent un rôle qu'elles jouaient auprès de Guilhem IX pour la cause catholique (...)" , *ibid.*

réconciliation avec l'Église dont la politique vise non pas l'abolition du pouvoir de ces derniers mais leur soumission; d'où son indulgence" (...) "vis-à-vis de Raimon VII et de Frédéric II qu'elle invite à la pénitence (cf. v. 131-132)" [63].

Effectivement, le discours de Gormonda[64] révèle que les femmes du Moyen Age participaient à des disciplines des *Arts Libéraux*, comme la *Dialectique*, par exemple, et confirme qu'elles ont joué un rôle actif dans l'Histoire du XIIe siècle, ce qui justifie qu'il soit question ici du rôle de la *trobairitz* dans la société courtoise, même si la poésie satirique n'est pas notre objet d'étude. En ce qui concerne la culture de Gormonda, A. Rieger avance l'hypothèse de son appartenance au milieu clérical, à un ordre religieux, ce qui expliquerait sa formation certes limitée mais néanmoins réelle dans les domaines littéraire, théologique et surtout idéologique[65].

Nonobstant l'importance du discours parodique des *trobairitz*, on ne retiendra dans le corpus analysé ici que les *cansòs*, et particulièrement celles où A. Rieger, voit "la femme en tant que je lyrique exclusif ", dans la classification qu'elle fait des poèmes des *trobairitz*, dans son ouvrage déjà cité. Il s'agit donc de quatre chansons attribuées à la Comtessa de Dia et de quatre autres attribuées à Na Castelosa, de la seule chanson de Clara d'Anduza, de celle d'Azalaïs de Porcairagues, de celle attribuée à Bieiris de Romans, d'une chanson anonyme et du fragment de la chanson de Na Tibors de Sarenom. Les autres chansons composées par les *trobairitz* présentent une dissimilitude - du point de vue du genre et concernant le sujet - par rapport aux chansons de toile et aux chansons d'ami que nous traitons ici ; cependant elles seront évidemment évoquées (comme c'est le cas pour Gormonda de Monpeslier). Le choix de ce *corpus* se justifie non seulement par son unité thématique - ce sont toutes des chansons d'amour - mais aussi par les rapports textuels ou intertextuels, c'est-à-dire les topiques qu'elles présentent en commun

---

[63]. *Ibid.*, p. 451.
[64]. Pour le texte de Gormonda nous renvoions à l'édition de Rieger : *Trobairitz* ...
[65]. *Ibid.*, p. 427.

avec les autres chansons, qui sont l'objet de notre étude.

La différence la plus nette entre les chansons des *trobairitz* et les autres chansons romanes que nous étudions ici est qu'elles correspondent à une voix réelle à travers laquelle elles chantent leur altérité.

Bien que le problème de l'*auctoritas* au Moyen Age soit complexe, on l'a déjà fait remarquer, on partira du principe que les *trobairitz* sont des auteurs, comme le suggèrent leurs *Vidas* et *Razòs*. L'analyse prendra comme point de départ la Comtessa de Dia, en raison de son importance dans l'univers des *trobairitz*.

2. Comtessa de Dia (et Clara d'Anduza)

La Comtessa de Dia nous a légué quatre ou cinq chansons, dont, on le sait, une seule comporte la notation musicale, ce qui nous permet encore aujourd'hui d'entendre un autre aspect de la "voix" de celle qui est la plus célèbre des *trobairitz*. Ces chansons ont été l'objet de nombreuses études - non seulement en raison de leur beauté singulière ou plutôt de la légende autour de son nom - mais surtout en raison du talent de la poétesse.

Les chansons des *trobairitz* présentent les caractéristiques formelles du *trobar leu*, auxquelles se rattachent les chansons de la Comtessa de Dia : dans ses chansons vibre une sincérité émotive qui va du rêve à la plainte. Au contraire de la poésie de son ami, Raimbaut d'Aurenga, son message poétique est simple, transparent et sans prétention. Les marques de sensibilité de cette poétesse vont de la simple joie d'être jeune à la recherche du noble amour ; elle exprime le dégoût de la médisance et proclame parfois l'excellence de ses propres vertus.[66] Ces remarques de Spina (1991), paraphrasées par nous, synthétisent plus ou moins les opinions les plus courantes sur la *trobairitz*, qui se fondent principalement sur sa *Vida* et en attendant

[66]. D'après Spina, S. *A lirica trovadoresca*. São Paulo, EDUSP, 1991, p. 56.

que le mystère de son origine soit éclairé, il faut au moins adopter ce témoignage, dans la mesure où le rapport entre le *factum* et le *fictum* est une des voies d'accès à la littérature.

M. de Riquer[67], qui voit dans la lyrique de la *trobairitz* "la manifestation d'un des plus délicats et passionnants tempéraments poétiques de la lyrique de tous les temps", la compare sans réserve à Sappho et à Louise Labbé[68].

On n'évoquera pas ici les discussions polémiques autour de la Comtessa de Dia, ni les différentes lectures textuelles ou variantes des éditions critiques concernant ses chansons. Les éditions critiques des chansons élaborées par Gabrielle Kussler-Ratyé[69], au début du vingtième siècle, et celle qu'a présentée Angelica Rieger, dans son ouvrage sur les *trobairitz* sont indubitablement des références de premier ordre, qui nous guideront ici. Également importante pour notre étude sera l'édition actualisée (en ce qui concerne la graphie) qu'a publiée Pierre Bec[70] avec la traduction française des chansons.

Pour mieux comprendre l'univers des *trobairitz*, il faut analyser leurs discours auxquels s'ajoute la musique de la seule chanson qui en comporte une : *A chantar m'er de so qu' ieu non volria*. Il s'agit plutôt d'une sorte de lettre adressée à son bien-aimé, peut-être un poème autobiographique, ce qui nous porte à croire que l'objet de tant d'amour pourrait être Raimbaut d'Aurenga, ainsi que le suggère sa *Vida*, et dans ce cas là, le troubadour même, connu pour son orgueil et sa fierté, ainsi que pour son succès auprès des femmes. Mais ceci est une question de *factum* / *fictum*, dont nous n'allons pas discuter ici.

---

67. *La lirica de los trovadores*, Barcelona, Escuela de Filologia, 1948, vol. I, p.164.

68. D'autres auteurs cités par Rieger ont la même opinion : *The Sappho of the Rhône* (J. J.Wilhelm) ; Raynouard : "que l'on compare cette pièce [*A chanter ...*] avec celles de Sapho"; encore Barbieri, en parlant de la même chanson : "una sua canzone in dolersi del suo vago non men bella, che la pistola di Saffo a Faone." (cit. d'après Rieger, notes, p. 609) Cependant, J. Véran exprime une opinion contraire : "Il n'a rien dans ces poèmes de Sapho qui approche de la sensualité qu'affiche crûment parfois la comtesse de Die." (cit. d'après Rieger, *ibid.*).

69. "Les chansons de la Comtesse Béatrix de Dia", *Archivum Romanicum* (vol. I) 1917, p. 161-182.

70. *Chants d'amour des femmes-troubadours*. Paris : Stock / Moyen Age, 1995, p. 97-108.

Du point de vue de la structure, le poème est formé de cinq strophes de sept vers décasyllabiques, composés de rimes féminines (en majorité) et masculines, selon le schéma a a a a b a b, suivies de la *tornada* de deux vers. Dans la première strophe, marquée par un discours à la première personne, la *trobairitz* chante ce qu'elle voudrait taire, sa douleur d'amour :

I
A chantar m' èr de ço q' ieu no volria,
tant me rancur de lui cui sui amia,
car eu l'am mais que nuilla ren que sia ;
vas lui no.m val merces ni cortesia,
ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens,
c'atressi.m sui enganad'e trahia,
cum degr'esser, s' ieu fos desavinens.[71]

Il s'agit de la parole d'une femme désespérée parce qu'elle se sent trompée et trahie, bien qu'elle porte toutes les qualités "supérieures" des dames courtoises : *merces, cortesia, beltatz, pretz* et *sens*.

Les quatre strophes suivantes sont marquées par l'apostrophe. Dans un discours direct, la femme s'adresse à son ami pour lui rappeler leurs promesses réciproques :

II
D'aisso.m conort car anc non fi faillenssa,
Amics, vas vos per nuilla captenenssa,
anz vos am mais non fetz Seguis Valenssa,
e platz mi mout qez eu d'amar vos venssa,
lo mieus amics, car etz lo plus valens ;
mi faitz orguoill en digz et en parvenssa
e si etz francs vas totas autras gens.

III
Be.m meravill *cum vostre cors s'orguoilla,*
Amics, vas me, per q'ai razon q'ie.*m duoilla ;*
non es ges dreitz c'autr'amors vos me toilla
per nuilla ren qe.us diga ni.us acuoilla ;
e membre vos cals fo.l commenssamens
de nostr'amor, ia Dompnidieus non vuoilla
q'en ma colpa sia.l departimens.

[71]. Cit. d'après Rieger 1991, p. 592-593.

IV

Proesa grans q'el vostre cors s'aizina
e lo rics pretz q'avetz m'en atayna,
c'una non sai loindana ni vezina
si vol amar vas vos non si'aclina ;
mas vos, Amics, etz ben tant conoisens
que ben devetz conoisser la plus fina,
e membre vos de nostres covinens.

V

Valer mi deu mos pretz e mos paratges
e ma beutatz e plus mos fis coratges,
per q'ieu vos mand lai on es vostr'estatges
esta chansson que me sia messatges ;
e vuoill saber, lo mieus bels amics gens,
per que vos m'etz tant fers ni tant salvatges,
non sai si s'es orguoills o mals talens.

Elle ne veut pas perdre son ami à cause d'une autre femme : elle lui adresse des éloges, et formule également des auto-éloges, en essayant de le convaincre qu'elle est la meilleure, utilisant pour cela tous les arguments pour ne perdre pas cette "bataille" qu'est l'amour. L'apparence parfois conventionnelle du discours de la Comtessa de Dia peut s'expliquer par les caractéristiques de la rhétorique médiévale. L'apostrophe, par exemple, qui correspond à ce que les anciens appelaient *exclamatio*, sert, selon E. Faral (1924, p.72), "à renforcer l'expression de la douleur ou de l'indignation en interpellant un homme, une ville, un lieu, un objet quelconque". Dans la chanson citée ci-dessus, cet outil stylistique semble renforcer la douleur d'amour et l'indignation de la femme envers l'ami.

La description est une autre caractéristique de la rhétorique médiévale dans la chanson. "Dans la littérature du Moyen Age, la description ne vise que très rarement à peindre objectivement les personnes et les choses. Elle est toujours dominée par une intention affective qui oscille entre la louange et la critique", écrit Faral (1924, p. 76) dans son étude de l'art poétique des XIIe et XIIIe siècles. Selon lui (1924, p. 77) "le but de la description est de mettre en lumière les caractéristiques (*proprietas, attributa, epitheta*) de la personne dont on parle". La beauté constituait le principal objet des descriptions et c'étaient surtout les femmes qu'il convenait de décrire, selon

la règle établie par Matthieu de Vendôme. C'est la règle qu'observaient les auteurs du Moyen Age, en général.

Ainsi, si les *trobairitz* ont adopté des formules attribuées au modèle des troubadours, elles n'ont fait qu'exprimer l'esprit médiéval. Le discours dit masculin n'est qu'une convention de la poétique médiévale ; par conséquent, lui aussi est artificiel, et soumis à une rhétorique ancienne, réinterprétée ou remaniée par les auteurs médiévaux.

Il est vrai que nous pouvons trouver dans la chanson ci-dessus, des motifs ornementaux de la lyrique courtoise : le choix du chevalier, en inversant les rôles (ici, c'est la femme qui choisit) ; l'éloge hyperbolique des vertus de l'amant ; l'amour comparé aux mythes de la littérature passionnelle (*Seguis, Valenssa*) et la capitulation devant l'objet aimé : la dame descend de sa haute condition pour prendre l'initiative d'envoyer un message d'amour à l'ami distant, par l'intermédiaire du jongleur, le *"messatger"* à qui elle s'adresse dans la *tornada* :

VI
Mas aitan plus vuoill li digas, *messatges,*
q'en trop d'orguoill ant gran dan maintas gens.[72]

À propos de la comparaison hyperbolique *"anz vos am mais non fetz Seguis Valenssa"* (II, 3), P. Bec[73] en confirmant l'opinion d'autres auteurs, nous dit que *Seguis* est le héros d'un roman perdu, peut-être d'origine occitane : il n'est cité que par la Comtessa de Dia et par le troubadour Arnaud de Mareuil.

En ce qui concerne la comparaison R. Dragonetti (1960, p. 225) nous dit qu'elle est "un ornement destiné à donner plus d'éclat au style et son prestige lui vient le plus souvent de son appartenance à une tradition livresque qui en garantit la valeur."

---

[72]. Rieger, *ibid.*
[73]. Bec 1995, p. 104.

On peut observer dans cette chanson de la Comtessa de Dia le *topos* de l'inquiétude de la femme amoureuse devant la possibilité d'avoir une concurrente. Au-delà des thèmes conventionnels, le poème présente l'image d'une femme qui veut à tout prix défendre son amour.

Une autre chanson de la Comtessa de Dia *Ab ioi et ab ioven m'apais,* constituée de quatre strophes masculines et féminines alternées, de huit vers chacune, suivies d'une tornada de quatre vers, présente au contraire la joie d'amour, le plaisir d'aimer et d'être aimée. On y remarque en outre la reprise du mot *ieu / eu* 'je' (six fois), qui suggère une poétique du soi :

I

Ab ioi et ab ioven m'apais
e iois e iovens m'apaia,
que *mos amics es lo plus gais*
per qu'ieu sui coindet'e gaia ;
e pois eu li sui veraia
bei.s taing q'el me sia verais,
c'anc de lui amar no m'estrais
ni ai cor que m'en estraia.

II

Mout mi plai car sai que val mais
sel q'ieu plus desir que m'aia,
e cel que primiers lo m'atrais,
Dieu prec que gran ioi l'atraia
e qui que mal l'en retraia,
no.l creza, fors qu'ie.l retrais ;
c'om cuoill maintas vetz los balais
ab q'el mezeis se balaia.

III

E dompna q'en bon pretz s'enten
deu ben pausar s'entendenssa
en un pro cavallier valen,
pois qu*'ill conois sa valenssa,*
que l'aus amar a presenssa ;
que *domna, pois am'a presen,*
ia pois li pro ni.ll avinen
no.n dirant mas avinenssa.

IV

Q'ieu n'ai chausit un pro e gen
per cui pretz meillur'e genssa,
larc et adreig e conoissen,

on es sens e conoissenssa ;
prec li que m'aia crezenssa,
ni hom no.il puosca far crezen
q'ieu fassa vas lui faillimen,
sol non trob en lui faillensa.

V

Floris, la vostra valensa
sabon li pro e li valen,
per qu'ieu vos qier de mantenen,
si.us plai, vostra mantenensa[74].

La première strophe de la chanson présente l'expérience de la joie amoureuse c'est-à-dire l'expression la plus remarquable de la *fin'amors*. On voit ici, inversée, l'essence de l'amour courtois : la joie de la *fin'amors* est expérimentée par un sujet poétique féminin. Par ailleurs la quatrième strophe présente la femme jouant un rôle actif, c'est elle qui fait le choix de son ami, que synthétise l'idéal de beauté masculine des chansons courtoises : "Car celui que j'ai choisi est noble et valeureux et par lui Mérite s'améliore et s'embellit. Il est généreux, adroit, cultivé, plein de jugement et de connaissance" (IV, 1-5, trad. d'après P. Bec 1995, p. 101) Cette chanson sera encore étudiée plus loin car elle présente des rapports intertextuels avec la chanson de toile "Bele Oriolanz" et avec celle de Clara d'Anduza.

Observons la chanson "*Estat ai en greu cossirier*", particulièrement la troisième strophe, qui présente une sorte de synthèse de la chanson de la Belle Oriolanz (citée dans le chapitre 4) en évoquant le désir de la femme amoureuse de passer la nuit avec son ami :

I

Estat ai en greu cossirier
per un cavallier q'ai agut,
e vuoill sia totz temps saubut
cum eu l'ai amat a sobrier ;
ara vei q'ieu sui trahida
car eu non li donei m'amor,
don ai estat en gran error
en lieig e qand sui vestida.

II

Ben volria mon cavallier

[74]. D'après Rieger, *Trobairitz ...* , p. 586-587.

tener un ser en mos bratz nut
q'el s'en tengra per ereubut
sol q'a lui fezes cosseillier
car plus m'en sui abellida
no fetz Floris de Blanchaflor
eu l'autrei mon cor e m'amor
mon sen, mos huoills e ma vida.

III
Bels Amics, avinens e bos,
Cora.us tenrai en mo poder,
e que iagues, ab vos un ser,
e que.us des un bais amoros
sapchatz, gran talan n'auria
qe.us tengues en luoc del marit,
ab so que m'aguessetz plevit
de far tot so qu'el volria[75].

Le sujet poétique de cette chanson doit être une femme malmariée. La certitude de la rencontre amoureuse avec l'ami n'est qu'un désir, il ne s'agit pas d'un fait concret et il se passe surtout dans le plan de l'imagination de la femme, tandis que dans la chanson de toile de la Belle Oriolanz c'est un fait accompli. La chanson de la Comtessa, ou d'abord la strophe en question, présente une jouissance plutôt hypothétique, comme on peut le constater par les formes verbales du futur : *tenrai*; et du conditionnel : *n'auria*, *volria*.

On pourrait dire que les femmes des *cansòs* des *trobairitz* comme celles des chansons de toile, ne dissimulent pas leur désir d'amour, tandis que les femmes des chansons d'ami sont plus modérées dans l'expression de la quête de l'amour. En effet, la rencontre amoureuse dans les chansons d'ami se présente toujours, ou presque, sous une forme allégorique : *laver les cheveux ou les chemises à la fontaine* - *topoi* qui se trouvent dans les chansons de Pero Meogo, Joan Zorro et du roi Denis - ou " trouver les eaux troublées par le cerf ", pour ne citer que quelques exemples qui seront analysés de façon plus détaillé dans d'autres chapitres. En fait, ces *topoi* des chansons d'ami sont des évocations imagées de la quête amoureuse de la jeune fille. Il s'agit donc d'un lyrisme moins explicite et plus symbolique. Pourtant les femmes

[75]. Cit. d'après Rieger, *op.cit.*, ch. n° 36, p. 600-601.

des trois types de chansons : celles des *cansòs* des *trobairitz*, celles des chansons de toile et celles des chansons d'ami présentent une sorte de sensualité impétueuse, au niveau du discours, qui les rapproche dans leur thématique.

"Si le sujet locuteur s'inscrit et se construit dans le discours, le texte littéraire le fait doublement, dans la mesure où le langage n'est pas seulement individuel, et la littérature est productivité qui s'engendre dans le tissu de l'imaginaire social." (d'après : Brandão, 1995, p. 60-61, traduit du portugais par nous). En effet, on pourrait dire que le discours des *trobairitz* est un discours pluriel, puisqu'il traduit le désir des femmes lettrées et aussi celui des dames nobles qui fréquentaient les cours, les tournois, et qui participaient "activement aux discussions de casuistique amoureuse, soit comme interlocutrice(s), soit comme juge(s)"[76].

On pourrait dire que les *trobairitz* utilisent le même code linguistique que les troubadours pour exprimer leur vision du monde, les uns et les autres se servant d'une langue commune, une sorte de koinè linguistique, qui cherche à s'écarter des vieux clichés de la langue mère, le latin, et commence à s'enrichir de formes vernaculaires, sans être encore assez diversifiée pour exprimer les idées ou la pensée sous une forme plus individualisée : ainsi pourraient s'expliquer certaines affinités, au niveau du discours, entre les vers des *trobairitz* et ceux des troubadours, nés dans un même espace social - les châteaux.

Dans un article où il évoque le symbolisme du Moyen Age, Robert Guiette (1954, p.113) observe que "De ce goût pour les images, les symboles", on peut déduire "qu'une mentalité de lecteur ou d'auditeur s'était formée (...)". Il nous semble que ce public devait ce sens du symbolisme et de l'allégorisme, non seulement à la littérature absorbée ou consommée, mais aussi au milieu où il vivait, celui de la cour seigneuriale, entourée d' un château, où les rites et les gestes de la *fin'amors* avaient une importance symbolique. La poésie des *trobairitz*,

---

[76]. Bec 1995, p. 16.

typologiquement courtoise, utilise les mêmes formules de représentation de cette société, tout en gardant des marques textuelles de féminité.

Les traces du sujet féminin dans l'écriture des *trobairitz* peuvent être distinguées par les "*critères grammaticaux ou formels*" : l'emploi des adjectifs et du participe passé féminin ; les désignations du bien aimé : *mos amics*, *mos cavaliers* ; l'apostrophe directe à l'ami ; qui permettent l'identification de la poétesse, derrière la chanson. (d'après P. Bec 1995, p.24)

Il faut tenir compte du fait que le texte littéraire est un complexe de voix et d'énoncés. "Il est aussi la place de la tricherie et du leurre, dans la mesure où la confusion des énoncés fait confondre leur origine, ne sachant jamais qui est le sujet de l'énonciation, cette figure de l'inconscient qui se vêt des mots"[77]. Si on compare la poésie des *trobairitz* avec celle des troubadours, on peut y trouver des traits communs, mais on peut conclure que l'une comme l'autre est nouvelle, en ce sens qu'elle remanie l'*ars poétique* ancien, pour exprimer un nouveau monde : celui qui représente la splendeur des arts autochtones de la Romania. En refusant donc la conception qui présente les *trobairitz* comme reproductrices du discours de leurs confrères, nous préférons dire qu'il s'agit d'une influence d'école poétique, d'une intertextualité, d'un dialogue avec la poésie des troubadours.

En comparant les *cansòs* des poétesses occitanes - précisément celles de la Comtessa de Dia et celle de Clara d'Anduza - avec la chanson de toile de la Belle Oriolanz, nous pouvons y déceler quelques traits communs et quelques distinctions très nettes. Dans la chanson de la Belle Oriolanz les personnages féminin et masculin sont nommés, ce qui est une caractéristique exclusive des chansons de toile, en général.

Dans les chansons des *trobairitz* présentées ici (soit les trois chansons de la Comtessa de Dia et celle de Clara d'Anduza) il y a un "je récitant" qui apostrophe

---

[77]. D'après Brandão 1995, p. 60 ; traduit du portugais par nous.

l'ami, la figure du narrateur à la troisième personne n'y apparaît pas ; il s'agit plutôt d'un discours direct.

Le premier point commun entre les deux types de chansons, chansons de toile et chansons des *trobairitz*, est que les femmes s'adressent à un ami absent et dans la chanson de Belle Oriolanz[78] le couple amoureux ne se rencontre qu'à la fin de la chanson. Le discours d'Oriolanz se présente sous la forme d'une lettre amoureuse, ou en tout cas d'un monologue (Oriolanz ne parle pas à son ami sauf dans la huitième strophe, où elle n'en reçoit pas de réponse).

La chanson de la Belle Oriolanz et les *cansòs* des deux *trobairitz* citées ci-dessus présentent un autre rapport au niveau du discours : Oriolanz dédaigne les médisants (*losengiers*) comme le font les actantes des chansons de la Comtessa de Dia et de Clara d'Anduza. Dans la chanson "*En greu esmay et en greu pessamen*" (Clara d'Anduza), citée ci-dessous (d'après Rieger, *op. cit.*, ch. n° 33, p. 573), le *lauzengier* est *"l'abaissador* de *iòy e de ioven"*, comme on peut l'observer dans les trois strophes (presque toutes de rimes masculines, constituées de huit vers chacune) suivies de la *tornada* de quatre vers :

I

En greu esmay et en greu pessamen
an mes mon cor et en granda error
li lauzengier e.l fals devinador,
abaissador de ioy e de ioven,
qar vos qu'eu am mais que res qu'el non sia
an fait de me ***departir*** *e* ***lonhar,***
si q'ieu no.us puesc vezer ni remirar,
don muer de dol, d'ira e de ***feunia.***

II

Selh que.m blasma vostr'amor ni.m defen
no podon far en re mon cor mellor,
ni.l dous dezir qu'ieu ai de vos maior
ni l'enveya ni.l dezir ni.l talen ;
e non es hom - tan mos enemicx sia -
si.l n'aug dir ben, no.l tenha en car
e, si.n ditz mal, mais no.m pot dir ni far

[78]. Citée dans le chapitre sur les chansons de toile.

neguna re que a plazer me sia.

III

Ia no.us donetz, belhs amicx, espaven
que ia ves vos aia cor trichador,
ni qu'ie.us camge per nul autr'amador,
si.m pregavon d'autras donas un cen ;
qu'amors que.m te per vos en sa bailia
vol que mon cor vos estuy e vos gar,
e farai o ; e, s'ieu pogues emblar
mon cors, tals l'a que iamais non l'auria.

IV

Amicx, tan ai d'ira e de feunia
quar no vos vey, que quant yeu cug chantar
planh e sospir, per qu'ieu no puesc so far
a mas coblas que.l cors complir volria.

Le sujet poétique de cette chanson est une femme séparée de son ami et pour cette raison elle blâme le *lausengier* et lui attribue toute la responsabilité de son malheur. Dans la chanson de toile (Belle Oriolanz), le *losengier* est la cause de la séparation : *"- Amis, trop vos font* ***esloignier*** */ de moi* ***felon*** *et* ***losengier****"* (I, 4-5). Bien qu'il s'agisse des stéréotypes de la lyrique troubadouresque et de la lyrique des trouvères, il nous semble que la répétition des mêmes mots (en gras) et du même champ sémantique n'est pas due au hasard mais à un modèle commun : les préceptes de l'art poétique médiéval en général. Observons encore les verbes : *esloigner* (Oriolanz I, 4 et III, 1) et *lonhar* (ch. d'Anduza, I, 6) ; ainsi que les syntagmes : "*sospirant prist a lermoier*" (Oriolanz I, 2) et *planh e sospir* (ch. d'Anduza, IV, 3).

La figure du *losengier* comme responsable de la séparation des amants est un stéréotype de la poésie courtoise qu'on ne retrouve pourtant que très rarement dans les chansons d'ami où les responsables de la séparation du couple amoureux se présentent sous les stéréotypes les plus variés : la mère qui veille à la virginité de sa fille ; le roi pour qui l'ami est parti guerroyer ; le *gaita*, ainsi que les oiseaux, qui annoncent le moment de la séparation aux amants ; la mer qui amène l'ami aux terres distantes…

En étudiant les *losengiers* chez les trouvères Emmanuelle Baumgartner[79] remarque en outre qu'ils "sont moins ceux qui font obstacle à un amour "réel" que ceux qui empêchent la célébration du désir, de la joie, et compromettent ainsi l'exercice même de la poésie." Le thème des *losengiers* se lierait plutôt "à une réflexion, polémique parfois, sur l'écriture du grand chant courtois." La médiéviste conclut que (...) "le 'losengier' du trouvère et celui du troubadour ne sont peut-être pas si différents et figurent sans doute, dans les deux lyriques, moins ceux qui s'opposent à l'amour du trouvère que ceux (...) qui méprisent ou méconnaissent l'amour fou de l'écriture."

On trouve un autre cliché dans les deux types de chansons (celle de toile, - Belle Oriolanz, et celles des deux *trobairitz* en question) : les citations en forme soit de proverbes soit d'invocation à Dieu. Dans le premier cas nous avons les exemples : *mais a ceu vient plus d'encombrier / dont on a plus grant desirrier* 'mais c'est ce que l'on désire le plus qu'on a le plus de peine à obtenir' (*cf.* la chanson *Bele Oriolanz* V, 4-5, traduite par M. Zink : *Chansons de toile*) et *c'om cuoill maintas vetz los balais / ab q'el mezeis se balaia* 'car bien souvent on cueille soi-même les verges dont on se frappe' (ch. Comtessa : *Ab ioi...* II, 7-8, traduite par P. Bec : *Chants d'amour* ..., p.100).

Dans le cas des invocations à Dieu on peut remarquer les exemples : *Amis, or voil a Deu proier* 'Ami, je veux prier Dieu' (Belle Oriolanz V, 1; trad. Zink, *ibid.*) et *Dieu prec que gran ioi l'atraia* ... 'et je prie Dieu pour qu'il attire la joie...'(ch. Comtessa : *Ab ioi* ... II, 4, trad. Bec, *ibid.*).

Les invocations à Dieu sont des clichés universels bien sûr, pourtant les jeunes filles des chansons d'ami préfèrent invoquer au-delà de celui-ci, les saints les plus variés, dont les chansons de pèlerinage nous présentent un corpus significatif. Et

---

[79]. Baumgartner, E. "Trouvères et *Losengiers*", *Cahiers de civilisation médiévale*, XXVe Année ; n° 3-4 , 1982, p. 171-178 (178)

c'est là une spécificité de celles-ci qui sera évoquée dans un autre chapitre.

Il faut remarquer aussi, que du point de vue de la forme, la chanson de toile (Belle Oriolanz) présente l'*envoi* de même que les *cansòs* des *trobairitz* en question présentent la *tornada*. Elles se rapprochent également par leur discours érotique.

3. Azalaïs de Porcairagues

Les *Vidas* des *trobairitz*, en général, ne nous présentent pas de données concrètes sur leur identité et celle d'Azalaïs de Porcairagues, encore moins que les autres. Comme le suggère de façon assez sûre son nom, elle est originaire de Portiragnes, commune située à quelques kilomètres de Béziers et elle est censée naître vers 1140. Selon sa Vida, elle était éprise de Gui Guerrejat, un cousin de Raimbaut d'Aurenga, de qui elle a été contemporaine et confrère. En effet, Raimbaut d'Aurenga aurait composé pour Azalaïs "une douzaine de pièces dans lesquelles il la désigne sous le *senhal* de *joglar* : senhal qui aurait été d'ailleurs réciproque." (d'après Bec 1995, p. 65) Classée comme la troisième des *trobairitz*, Azalaïs apparaît dans l'enluminure du chansonnier de Béziers. Selon G. Brunel-Lobrichon (1987, p.146) :

> Na Castelosa (p.149) est représentée en sainte, les mains jointes, une croix sur laquelle est couché l'agneau, à ses pieds. Azalaïs de Porcairagues (p.171) en robe rouge et décolleté de courtisane, découvre les deux mains les hautes chaussures sur lesquelles elle est huchée. La Comtesse de Die (p.174), drapée dans une robe à l'antique, est campée dans l'attitude un peu théâtrale, de l'orateur et se détache sur un paysage de nature conventionnel [80].

La seule chanson qui nous est parvenue de la plume d'Azalaïs de

[80]. "Le chansonnier provençal conservé à Béziers", *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*. Edités par P. Ricketts. Westfield College, London, 1987, p. 139-147 (146).

Porcairagues, "transmise par une tradition manuscrite hétérogène" (Bec 1995, p.65) avec un nombre variable de *coblas*, "résultat d'une sorte de conglomérat de divers fragments" (Rieger 1991, p. 504), "présente un mélange de thèmes, de style et des mètres" (Hershon 2001, p.188). La première strophe présente le motif de la *Natureingang*, qui est, comme l'observe P. Bec, le seul exemple attesté chez les *trobairitz*.

D'autres ont déjà remarqué une certaine subjectivité dans la poésie des *trobairitz*, en s'appuyant sur leurs *Vidas* ou sur les faits historiques. Mais, dans une analyse littéraire, centrée sur l'herméneutique des chansons, les données historiques ne sont pas directement pertinentes.

La *cansò / planh*, comme la considère Hershon (2001, p.188) présente six strophes de huit vers héptasyllabiques (ababccdd), composées de rimes féminines et masculines, suivies d'une *tornada* de quatre vers. Les deux strophes initiales présentent une cohérence sémantique : la description d'un paysage d'hiver, évoqué dans la première strophe par la neige, le froid, les branches sèches et l'absence du chant du rossignol, fait contrepoint à la tristesse de la femme amoureuse, exprimée dans le récit de la deuxième strophe :

I
Ar em al freg temps vengut,
que.l gells e.l neus e la faingna,
e li auçellet estan mut
c'us de chantar non s'afraingna ;
e son sec li ram pels plais
que flors ni foilla no.i nais,
ni rossignols non i crida
que l'am e mai me reissida...

II
Tant ai lo cors deseubut
per qu'eu soi a toz estraigna,
e sai que l'om a perdut
molt plus tost que non gasaingna,
e s'ieu faill ab motz verais,
d'Aurenga me moc l'esglais;
per qu'eu m'estanc esbaida

e.n pert solatz en partida[81].

On peut, en effet déceler dans cette chanson, la douleur d'une perte qui n'est pas explicitée. Le paysage s'harmonise avec les malheurs de la femme, c'est-à-dire qu'il y a un rapport entre les deux, quelle que soit la cause de la perte de l'ami.

La troisième strophe - de contenu moralisant, sous la forme d'un *exemplum,* ou peut-être inspiré d'Ovide, comme le pensent certains spécialistes, ou encore d'un simple dicton (commun en Auvergne) - se présente vraiment comme un cliché et sert à introduire la quatrième strophe, dans laquelle la femme présente un portrait de son ami: *"de gran valor, / que sobre totz seignoria, / e non a cor trichador"* (v.1-3) :

III
Dompna met mot mal s'amor
que ab ric ome plaideia.
Ab plus aut de vavasor,
e s.ill o fai il folleia -
car so diz om en Veillai -
que ges per ricor non vai,
e dopna que n'es chauzida
en tenc per envilanida.

IV
Amic ai de gran valor
que sobre totz seignoria,
e non a cor trichador
vas me, que amor m'autreia.
Eu dic que m'amors l'eschai,
e cel que dis que non fai
Dieus li don mal'esgarida !
qu'eu m'en teing fort per guerida.

Dans la cinquième strophe, on peut voir la femme proposant *l'assai*, l'*épreuve*, dès lors que l'ami ne lui demande rien d'outrageant. Cette strophe présente un discours conventionnel d'une des étapes de la *fin'amors* :

---

[81]. À l'exception des autres chansons qui sont citées d'après Rieger, cette chanson est citée d'après l'édition critique de Hershon, Cyril P. *Les troubadours de Béziers*. Béziers, Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers, 2001, p.191-192.

V

Bels amics, de bon talan
son ab vos toz iornz en guaie,
corteza de bel semblan,
sol no.m demandes outraie ;
tost en veirem a l'assai
qu'en vostra merce.m metrai.
Vos m'aves la fe plevida
que no.m demandes faillida.

La dernière strophe, une sorte d'adieu - soit du poète (ou du joueur ou de la joueuse) qui salue son auditoire, soit de l'actante qui va s'isoler en raison d'une désillusion amoureuse comme le suggèrent les deux derniers vers : "j'ai perdu celui qui tient ma vie et toujours j'en serai attristée."[82] - présente une synthèse d'énoncés qui renvoient à un espace géographique bien délimité : "le château de Belesgar, la glorieta (ancien palais des princes d'Orange), le caslar (forteresse), et enfin le fameux arc romain, dans la frise duquel se trouvent sculptés des batailles et des combats (*assai*)"[83]. Le rapprochement métonymique entre les combats narrés dans le monument romain et l'*assai* (épreuve) - laisse entrevoir la subtilité de la *trobairitz*. Voici cette strophe suivie de la *tornada* :

VI

A Dieu coman Belesgar
e plus la siutat d'Aurenga
e Gloriet'e.l caslar
e lo seignor de Proenza,
e tot cant vol mon ben lai
e l'Arc on son fag l'assai ;
cellui perdiei c'a ma vida
en serai toz iornz marrida.

VII

Joglar que aves cor gai,
ves Narbona portas lai
ma chanson a la fenida
lei cui jois e jovenz guida.

La chanson d'Azalaïs, on l'a vu, présente un ensemble de strophes éclectiques mais

---

[82]. Trad. d'après Hershon, *ibid.*, p. 193.
[83]. D'après Bec 1995, p. 70.

elle forme un discours cohérent : l'idéalisation de la figure masculine (en inversant l'idéal féminin proposé par les troubadours), les préceptes de l'amour courtois comme l'*assai* et l'initiative de poser à son ami une condition pour y arriver : "seulement ne me demandez rien d'outrageant, bientôt nous en viendrons à l'épreuve, car je me mettrai à votre merci"[84]. On remarque un geste actif de la femme qui, sans attendre d'être choisie, s'offre à l'ami, abandonnant toute sorte de pudeur et s'engageant à aller jusqu'à l'épreuve, dès lors qu'il respecte leurs règles.

Tilde Sankovitch[85] voit dans le poème d'Azalaïs, "une esthétique féminine en marche, esthétique qui ne consiste pas en formes bien construites, en développement linéaire, et en unité logique, mais en fluidité, en multiplicité, en simultanéité, esthétique de bouleversement et d'inconvenance"[86].

Mais Michel Zink[87] a remarqué que "les troubadours [et donc les *trobairitz*] ne cessent de se répondre et de se citer marquant par le jeu de *l'intertexte*[88] les contours clos et identifiables d'un royaume de la poésie." Cette remarque peut être appliquée à la chanson en question, à cause d'une part de l'absence d'une unité discursive, et d'autre part de l'introduction des *topoi* troubadouresques de la *Natureigang* et de l'*assai* comme de la comparaison suggérée par métonymie, l'allusion : conquêtes guerrières représentées dans l'arc roman et conquête amoureuse. Le poème de la *trobairitz* présente une synthèse des formules ou même des rites de l'amour courtois, amour symbolique lui aussi où le décor, le vocabulaire et les étapes de l'expérience amoureuse se rejoignent pour nous donner un petit tableau des femmes qui fréquentaient les châteaux et leur vision de l'amour idéal, amour toujours ou presque impossible à concrétiser, dans l'imaginaire des *trobairitz* comme dans l'imaginaire troubadouresque en général.

---

84. Trad. d'après Hershon, p. 193.
85. "The *Trobairitz*", dans : *The Troubadours, an Introduction.* S. Gaunt et S. Kay (éd.) Cambridge, 1999, p.189.
86. Trad. par Hershon 2001, p. 189.
87. *Cf.* Zink 1996, p. 16.
88. C'est nous qui soulignons.

Na Castelloza

Originaire de l'Auvergne, la poétesse aurait vécu au XIIIe siècle, si on accepte ce qui dit sa *Vida* qui la présente comme l'épouse de Turc de Mairona, l'un des seigneurs du château de Meyronne, près du Puy (Haute Loire), qui aurait participé à la IVe ou à la Ve Croisade[89].

Angelica Rieger, dans son édition critique des poèmes des *trobairitz*, présente quatre chansons du répertoire de Na Castelloza en y incluant une chanson anonyme qui s'identifie du point de vue de la forme et du thème aux autres chansons de la *trobairitz.*

Les chansons de Na Castelloza présentent une unité thématique : celle du "doux mal," comme l'a remarqué, en particulier, P. Bec (*ibid.*). En effet, le sujet lyrique y est une femme toujours malheureuse : elle chante pour exorciser la douleur, comme le montrent les vers I, 5-8 de la chanson *"Amics, s'ie.us trobes avinen"*, composée de six strophes unisonans de huit vers chacune, dont toutes les rimes sont masculines. Voici le texte d'après Rieger, n° 29 :

I

Amics, s'ie.us trobes avinen,
humil e franc e de bona merce,
be.us amera - quand era m'en sove
que.us trob vas mi mal e fellon e tric
e fauc chanssos per tal q'eu fass'auzir
vostre bon pretz ; don eu no.m puosc sofrir
que no.us fassa lauzar a tota gen,
on plus mi faitz mal et adiramen.

II

Iamais no.us tenrai per valen,
ni.us amarai de bon cor e de fe
tro que veirai si ia.m valria re
si.us mostrava cor fellon ni enic ;
non farei ia, car no vuoil puscatz dir
q'ieu anc vas vos agues cor de faillir,
c'auriatz pois calque razonamen

[89]. D'après Bec, 1995, p. 75.

s'ieu fazia vas vos nuill falimen.

III

Eu sai ben c'a mi estai gen,
si be.us dizon tuich que mout descove
que dompna prei a cavallier de se
ni que.l teigna totz temps tan lonc pres(s)ic ;
mas cel q'o ditz non sap ges ben gauzir
q'ieu vuoill proar enans qe.m lais morir
q'e.l preiar ai un gran revenimen
qan prec cellui don ai greu pessamen.

IV

Assatz es fols qui m'en repren
de vos amar, pois tant gen mi conve,
e cel q'o ditz non sap cum s'es de me,
ni no.us vei ges aras si cum vos vic ;
qan me dissetz que non agues cossir
que calc'ora poiri'endevenir,
que n'auria enqueras gauzimen
de sol lo dich n'ai eu lo cor gauzen.

V

Tot'autr'amor teing a nien,
e sapchatz ben que mais iois no.m soste
mas lo vostre que m'alegr'e.m reve,
on mais en sent d'afan e de destric ;
e.m cuig ades alegrar e gauzir
de vos, Amics, q'ieu non puosc convertir,
ni ioi non ai, ni socors non aten,
mas sol aitant qan n'aurai en dormen.

VI

Oimais non sai qu'us mi presen
que cercat ai et ab mal et ab be
vostre dur cor don lo mieus no.is recre,
e no.us o man q'ieu mezeussa.us o dic
qu'enoia me si no.m voletz gauzir
de calque ioi, e si.m laissatz morir
faretz pechat, e serai n'en tormen
e seretz me blasmatz vilanamen..

Dans un long discours adressé à son ami, sous forme de lettre, la femme chante l'amour unilatéral, elle l'aime inconditionnellement, même s'il ne correspond pas au stéreotype de l'amour courtois : « avenant, humble, sincère et de bonne grâce (I, 1-2, trad. Bec, 1995). Pourtant elle ne lui avouera pas son sentiment, de peur de ne pas respecter les convenances (II, 5-8). La troisième strophe présente la justification de l'amour courtois inversé : la dame amoureuse prie son ami de

l'aimer, ce qui peut-être soulagera sa souffrance (III, 1-8). Elle n'hésite pas à aimer quelqu'un qui l'ignore, même si d'autres lui font des reproches, puisqu'elle seule sent, par une sorte d'intuition, avoir un peu d'espérance : « vous me dites de n'avoir pas de peine, car il pourrait arriver d'un moment à l'autre que j'en eusse quelque joie : ces seules paroles remplissent mon cœur de joie » (IV, 4-8). L'amour qu'elle voue à l'ami remplit sa vie et cela lui sufit. Elle ne veut pas que le messager porte son message amoureux (soit la chanson) à l'ami car elle veut elle-même se déclarer à lui et le blâmer de sa mort s'il refuse son amour.

Les chansons de la poétesse présentent le style du grand chant courtois, avec une abondance d'expressions rhétoriques typiques de l'univers troubadouresque. La chanson citée ci-dessus présente un "je lyrique" toujours malheureux, et nous avons ici une poétique du moi, de l'intime, qu'est l'inverse de la rhétorique troubadouresque : c'est la femme qui fait la déclaration amoureuse, où elle met en évidence les qualités morales de l'ami établies par les règles de l'amour courtois. Si on voit dans quelques poèmes des *trobairitz* une sorte de lettre amoureuse comme celle de la Comtessa de Dia (*A chantar m'er de so qu'ieu non volria*) et celle-ci de Na Castelloza, on peut remarquer là un genre fréquemment cultivé par les femmes écrivains. En effet, « on admet généralement que la lettre est un des genres littéraires, pour ne pas dire le genre littéraire, dans lequel les femmes ont trouvé un (premier) moyen de s'exprimer, d'entrer dans la littérature et par là même de se libérer ».[90] En effet, on peut constater à travers l'histoire que c'est justement dans ce genre que la femme a montré son talent : les lettres d'Héloïse à Abélard en sont un bon exemple, pour ne parler que d'un des siècles concernant notre recherche.

D'après Ruth Amossy[91] « la correspondence amoureuse se situe au confluent de deux types de discours dont elle combine les règles et les contraintes » (...) *le*

---

[90] . Duchêne, R. "La lettre : genre masculin et pratique féminine, dans : *L'épistolaire, un genre féminin* ? Etudes réunies et présentées par Christine Planté. Paris, Champion, 1998, p. 27.

[91] . Amossy, R. " La lettre d'amour du réel au fictionnel, dans : *La lettre entre le réel et fiction* (sous la direction de Jürgen Siess) SEDES, 1998, p. 73.

discours épistolaire et *le discours amoureux* », ce dernier lui fournissant toute une panoplie de scénarios : déclaration, séduction, sollicitation, querelle, refus, rupture, etc.»

Un examen des éléments linguistiques dans les quatre chansons permet de découvrir une dialectique du « moi et du soi » à travers la répétition des pronoms personnels et des possessifs : *ie, ieu, eu , m, mi, me, mieus / us, vos, vostre.* Les verbes subjectifs y sont nombreux : *amarai, verai, tenrai, estai, etc.* Outre ces éléments il y a aussi à considérer la fréquence du vocatif : *Amics s'ie.us trobes avinen* (ch. 29 Rieger, I, 1) ; *Ai ! Bels Amics sivals un bel semblan* (ch. 30, *ibid.*, II,1) ; *Mout avetz faich long estatge, / Amics, pois de mi.us partitz* (ch. 31, *ibid.*, I, 2) *et Bels amics, de fin coratge* (*ibid.*, II,1) ; *Hai ! amics valenz e bos*, (ch. 32, III, 5) ; *Amics a la mia fe* (ch. 31, III,6). Bien que ce soit une pratique de la rhétorique troubadouresque, le vocatif semble renforcer l'idée d'une chanson en forme de lettre amoureuse, non seulement pour la première chanson, mais aussi pour les autres chansons de la *trobairitz.*

Les spécialistes ont souvent posé la question du masochisme dans l'œuvre de Na Castelloza. William D. Paden et *al.* dans un édition critique sur les chansons de cette *trobairitz* écrit :

> *The lady's life is a round of care (pessamen I, 24, consir IV, 12, 32), pain and distress (afan, destric I, 36), weeping and tears (plaing e plor II, 4), grief (dolor II, 12, dol II, 36), suffering and loss (mal e dampnage III, 41, maltrag IV, 32). All of these are terms honored by troubadours, but in Castelloza they create a distinctive effect because of their virtually uncontested prédominance* [92].

Il nous semble que le masochisme qu'on attribue à la *trobairitz* n'est qu'un trait stylistique. Ainsi la souffrance de la dame dans les chansons est un élément de la mise en scène poétique de la *trobairitz* – mise en scène inhérente au *je* poétique.

---

[92]. Paden Jr. W. P. et al. « The poems of the *trobairitz* Na Castelloza » *Romance Philology*, vol. XXXV, August 1981 N° 1, p. 158-182 (165).

Enfin, on pourrait même dire peut-être que le masochisme que d'autres y ont déjà remarqué semble être une marque d'auteur chez Castelloza. On trouve dans ses chansons une sorte de métalangage de la *fin 'amors* comme on peut observer dans cet exemple : *si be.is dizon tuich que mout descove / que dompna prei a cavallier de se / ni que.l teigna totz temps tan lonc pres(s)ic* (III, 2-4). L'idée de l'amour jusqu'à la mort (mourir d'amour : mourir d'aimer, l'amour impossible / la renonciation à l'aimer) ressemble à des variations sur un même thème : mort du sujet poétique, mort de la poésie. Dans cette ligne de pensée la poétique du moi ne serait qu'un trait stylistique ou encore un topique littéraire dans les chansons de Castelloza.

Bieiris de Romans

La chanson de Bieiris de Romans, *trobairitz* sur laquelle nous n'avons aucun renseignement biographique, présente un discours conventionnel de la *fin'amors,* discours d'une femme s'adressant à une dame appelée Maria. Cette chanson a suscité plusieurs hypothèses en raison de sa singularité. Certains pensent que le nom de la *trobairitz* peut être un *senhal* d'un poète masculin ; d'autres que le nom de la *trobairitz* serait une forme corrompue de celui du troubadour italien Alberico da Romano (ca. 1260). On a pensé aussi que la chanson est une sorte de louange à la Vierge Marie. Cependant, l'hypothèse la plus courante est qu'il s'agit d'une femme se déclarant à une autre femme. Voici la chanson n° 28 d'après Rieger (p. 505-506):

I
Na Maria, pretz e fina valors,
.l gioi e.l sen e la fina beutatz,
e acuglir e.l pretz e las onors,
e. l gent parlar e l'avinen solatz,
e la dous cara e la gaia cuendanza,
e. l douz esgart e l'amoros semblan,
ce non en vos, don non avetz egansa,
me fan traire vas vos ses cor truan.

II
Per ce vos prec, si.us platz, ce fin'amors
E gausiment e douz umilitatz

Me puosca far ab vos tan de socors
Ce mi donetz, belle domna, si . us platz ,
So don plus ai d'aver esperansa ;
Car en vos ai mon cor e mon talan
E per vos ai tut so c'ai d'alegransa,
E per vos vauc mantas vez sospiran.

III

E car beutatz e valors vos onransa
Sobra tutas, c'una no.us es denan,
Vos prec, si.us platz, per so ce . us es onransa
Ce non ametz entendidor truan.
Belle dompna, cui pretz e gioi enanza,
E gent parlar, a vos mas coblas man,
Car en vos es saess' e alegransa.
E tot lo ben c'om en dona deman.

Cette chanson qui ne fait que répéter les clichés de l'amour courtois se compose de deux strophes unisonans de huit vers et de deux *tornadas* de quatre vers chacune.

Les chansonniers ne comportant pas de *Vida* de Bieiris, on peut supposer qu'il s'agissait d'une jongleuse. Les *trobairitz* dont nous avons les *Vidas* sont en général des femmes de haut lignage, y compris trois Comtesses. Que Bieiris ne soit pas citée dans les *Vidas* - composées un siècle après le rayonnement du troubadourisme occitan - peut être dû au fait qu'étant jongleuse elle ne méritait pas de passer à la postérité comme les autres *trobairitz*. Si cette hypothèse est exacte, cela pourrait, peut-être, mieux expliquer la question de l'émetteur-destinataire de la chanson. On sait bien que les jongleurs et donc les jongleuses qui demeuraient dans les châteaux composaient des chansons de louanges pour les seigneurs et leurs dames. La chanson de Bieiris ne serait donc qu'une chanson de louange à la dame Maria qui l'avait accueillie. Notre hypothèse est renforcée par les vers I, 3-5 : « *e l acuglir e.l pretz e las onors, e.l gent parlar, e la dous cara, la gaia cuendanza,* » 'votre façon d'accueillir et de faire honneur, votre distinction, votre doux langage et votre aimable compagnie' (trad. d'après Bec, 1995, p. 73). Ce type de discours est

commun chez les *trobairitz* lorsqu'elles parlent entre elles en discours direct, et la tenson entre Analaisina, Iselda et Carenza en est un bon exemple :

I
Na Carenza ab bel còrs avenenz,
Donatz conselh a nos doas serors,
E car saubetz mielhz triar la melhors,
Consilhatz mi segon vostr'escienz :
Penrai marit a vòstra conoissença,
O'starai mi pulcela ? E si m'agença,
Que far filhons non cuit que sia bos
E sens marit mi par tròp aigoissòs.

II
-N'Alaisina Iselda, nsenhamenz,
Prètz e beltatz, jovenz, frescas colors
Conosc qu'avetz, cortisia e valors,
Sobre totas las autras conoissenz ;
Per qu'ieu'us conselh per far bona semença
Penre marit coronat de scïença,
En cui faretz fruit de filh glorïos :
Retenguda 's pucel a cui l'espos.

III
-Na Carenza, penre marit m'agença,
Mas far infanz cuit qu'es gran penitença,
Que las tetinas pendon aval jos
E lo ventrilh es rüat e nojos.

IV
N'Alaisina Iselda, sovinença
Ajatz de mi en l'ombra de guirença :
Quant i siretz, prejatz lo Glorios
Qu'al departir mi ritenga près vos.[93]

Cette tenson, qui nous fournit un portrait d'un microcosme féminin au Moyen Age, mérite d'être évoquée ici - bien que les tensons ne soient pas notre objet d'étude - car elle présente un discours tout à fait féminin : du point de vue des personnages ainsi que du point de vue du sujet qui y est discuté. La tenson composée de deux strophes et de deux *tornadas* présente trois personnages : une dame et deux sœurs, dont une seule parle. Les deux sœurs se préoccupaient de leur avenir : rester vierges

[93] Citation d'après Bec, 1995, p. 134.

– mais ne pas avoir de mari pourrait devenir amer pour elles – ou se marier et avoir des enfants, ce qui pourrait nuire à leurs qualités physiques. Cette tenson synthétise bien les deux possibilités pour les femmes médiévales : le mariage que les obligeait à avoir des enfants ; ou aller à un couvent et « épouser le Christ ». (IV, 3)

Dans cette tenson les quatre premiers vers adressent à l'interlocutrice une sorte d'éloge. C'est ainsi qu'il nous semble plausible de voir aussi dans la chanson de Bieiris simplement l'éloge de la dame qui avait accueilli la jongleuse.

Na Tibors de Sarenom

De cette *trobairitz* ne nous est parvenue qu'une strophe fragmentaire - strophe probablement d'une chanson - qui se trouve dans un seul manuscrit qui porte une miniature de la poétesse. D'après sa *Vida* , Tibors habitait le château de Sarenom de Blancatz, en Provence, et fut une dame très cultivée. Ci-dessous la strophe en question d'après Rieger n° 39 (p. 642) :

Bels dous amics, ben vos puosc en verdir
Qe anc no fo q'eu estes ses desir
Pos vos conuc ni. Us pris per fin'aman ;
Ni anc no fo q'eu non agues talan,
Bels dous amics, q'eu soven no . us veses
Ni anc no fo sasons qe m'en pentes ;
Ni anc no fo, si vos n'anes iratz,
Q'eu agues ioi tro que fosetz tornatz,
Ni anc ...

À juger par la répétition du vocatif en deux vers : 1 et 5 il est possible qu'il s'agisse d'une chanson sous forme de lettre amoureuse. Cette idée de lettre amoureuse nous vient à partir de l'observation de Jeanroy que les *trobairitz*

exprimaient ouvertement leur désir amoureux. En voyant dans certaines chansons des *trobairitz*, une sorte de lettre amoureuse, on pourra peut-être y découvrir une écriture de l'intime, et c'est peut-être ce parler de l'intime qui a frappé le philologue français. N'oublions pas que les femmes ont fait à travers l'histoire une large utilisation de ce genre.

Conclusion

Les femmes des chansons étudiées ici, heureuses ou malheureuses, se plaignent toujours. Cette plainte est devenue un vrai cliché du comportement des femmes en général et ce stéréotype semble confirmer la présence d'une voix féminine sous-jacente aux chansons. Les femmes des chansons des *trobairitz* rendent responsables de leur malheur le *lauzengier*, le *gilòs*, une rivale, toutes les circonstances contraires à leur bonheur ou à leur joie amoureuse. Expérimentées en matière d'amour, elles ne ressemblent en rien à la jeune fille des chansons d'ami dont elles se distinguent en outre par le fait qu'ici ce sont des femmes qui sont réellement auteurs, qui parlent de leur propre voix de leurs détresses et de leurs désirs amoureux.

Les chansons des *trobairitz* n'en présentent pas moins les clichés de la rhétorique troubadouresque qui, de son côté, apporte des éléments de la rhétorique ancienne. Sous cet aspect elles ressemblent à certaines chansons de toile : les unes comme les autres usent largement de l'hyperbole pour la description de l'ami, accordent aux femmes l'initiative en matière amoureuse et se déroulent en milieu courtois.

Chapitre 4

Les chansons de toile

Introduction

Notre objectif dans ce chapitre est d'analyser les chansons de toile anonymes, qui représentent la figure de la femme aux travaux d'aiguille, tisseuse, fileuse, brodeuse et couturière, en y observant l'aspect intertextuel, à savoir les rapports avec les mythes, avec la littérature ancienne et avec la littérature médiévale ; les rapports avec les chansons traditionnelles françaises et occitanes, et même d'autres régions du domaine roman ; les rapports avec les autres sous-genres de chansons de femme comme, par exemple, les chansons de malmariée ; les rapports entre le factuel et le fictionnel et surtout la représentation de la femme médiévale dans les chansons, c'est-à-dire les chansons comme sources pour étudier cette figure controversée, considérée comme la fille d'Ève, donc l'incarnation du diable d'un côté, et par ailleurs : dame courtoise éprise de son ami ou objet amoureux (réel ou non) des poètes qui fréquentaient les châteaux.

Les chansons de toile présentant l'univers des femmes médiévales occupées à tisser et à filer, l'observation de cette figure dans les arts nous semble pertinente. En effet l'art du tissage et du filage est attaché à la représentation de l'univers des femmes dès les temps immémoriaux. Quand ils représentaient la *Genèse*, les artistes anonymes du Moyen Age avaient l'habitude de représenter Ève "se *livrant* au labeur féminin par excellence, le filage"[94]. Les fresques du berceau de la nef centrale de l'église abbatiale de Saint Savin-sur-Gartempe, dans la Vienne (en France), exposent parmi d'autres, les épisodes de l'Ancien Testament, où on peut trouver aussi une

[94]. *Cf.* Riou, Yves-Jean et *al. L'Abbaye de Saint-Savin - Vienne* - Images du Patrimoine, Édité par C. P. P. P. C., 1992, p. 46.

représentation d'Ève fileuse, portant sa quenouille.

Dans son article sur l'iconographie de la femme au Moyen Age, Chiara Frugoni[95] remarque qu'il y manque les représentations des métiers et de tout travail en général : "la seule occupation qui lui soit assignée, c'est le filage : un travail mécanique, passif, solitaire, qui l'enferme dans les limites de sa famille et de sa maison" [96].

Les arts visuels égyptiens et grecs enregistrèrent pour la postérité des images de la femme tisseuse et fileuse dès le début de la période historique. On trouve dans les faïences, ainsi que dans les peintures murales qui nous sont parvenues, la représentation des tisseuses auprès de ses outils. La littérature aussi nous en a légué un patrimoine significatif, à travers soit des poèmes chantés ou récités par les aèdes de l'antiquité grecque ou par les jongleurs du Moyen Age, soit des chansons traditionnelles de la Romania, soit de l'écrit littéraire au cours des siècles postérieurs.

Les images de la tisseuse et de la fileuse sont fréquemment évoquées chez les poétesses grecques du VIe siècle avant J.-C., même si elles nous ont légué, on le sait, un patrimoine assez fragmentaire. De l'œuvre de la poétesse Érinna, seuls deux fragments nous sont parvenus - 27 vers au total - où on peut inférer par le titre "*Le fuseau*", le *topos* de la tisserande. De ce poème nous ne connaissons que trois fragments, 5 ou 6 vers au total, mais comme l'écrit Johnny J. Mafra (1989, p. 24) "on peut imaginer Érinna, obligée à filer la laine contre sa volonté, par peur de sa mère, en prenant le fuseau comme confident" [97].

---

[95]. "Iconographie de la femme au Moyen Age", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXe Année, N° 2-3, 1977, p. 178.

[96]. "Dans le livre de la Genèse de Vienne (VIe siècle), (...) il y a une scène de genre : un groupe de femmes qui filent auprès de leurs enfants. [Une miniature du XVe siècle,] montre Ève occupée à allaiter et à filer dans le même instant ; une iconographie byzantine de l'Annonciation (à Prague) représente la Vierge à filer seule à l'intérieur du temple ; [et à Chartres,] parmi les sculptures du portail nord de la cathédrale, la Vie Active est représentée par sept femmes qui accomplissent le cycle du travail de la laine." (*ibid.*)

[97]. Cit. orig. en portugais ; trad. par nous.

L'autre poème de la plume d'Érinna, intitulé *Nous n'irons plus au bois*, nous est parvenu plus ou moins complet : 22 vers. La poétesse y évoque son enfance en s'adressant à une amie. Dans ce poème il y a une strophe qui explicite le *topos* de la fileuse ; je la cite d'après la traduction d'Yves Battistini (1998, p. 171) :

> Nos poupées occupaient tous nos soins, fillettes dans nos chambres,
> mimant des épousées, insoucieuses : avant le point du jour
> **la mère, qui avait distribué la laine aux servantes fileuses,**
> arrivait et demandait ton aide pour saupoudrer la viande [98].

Érinna n'avait que 19 ans quand elle décéda, mais les vers qu'elle avait écrits "La quenouille ou plus exactement Le fuseau (Alakata), 300 hexamètres en dialecte dorien", selon Battistini (1998, p.163), ont fait sa réputation comme poétesse de premier rang , d'après le témoignage de ses contemporains.

On peut penser que les femmes chantaient leurs histoires d'amour et leurs sentiments du monde, pendant le tissage ou le filage, comme le montrent les œuvres grecques anciennes et les récits du Moyen Age, mais nous n'avons que le témoignage de la littérature pour cela. Tant à l'époque gréco-romaine qu'au Moyen Age, les images exprimées dans les poèmes ou dans les chansons, montrent que le travail d'aiguille n'était pas solitaire et que les tisseuses ou fileuses se trouvaient réunies dans une sorte de gynécée. Dans les chansons de toile on les voit surtout dans une chambre dans la tour du château. On retrouve jusqu'à nos jours cette habitude ancestrale d'installer les affaires de couture dans une pièce spécifique de la maison, une sorte de petit atelier particulier. Danielle Régnier-Bohler a présenté une étude importante de cet espace interne occupé par les groupes de femmes s'adonnant à des travaux d'aiguille, à partir d'un corpus qui réunit des oeuvres du XIIIe au XVe siècle : *La Chanson du Chevalier au Cygne et de Godefroid de Bouillon*, le roman de *Guillaume de Dole*, le *Roman de la Violette, le Roman du Comte d'Anjou* et les *Évangiles des Quenouilles*. L'auteur y met "en relief cet objet de nature

[98]. C'est nous qui soulignons.

anthropologique que sont les groupements de femmes, leur structure et leur fonction au sein de la société domestique" :

> Divergents selon les genres, les groupements de femmes mettent en œuvre des constantes révélatrices : du XIIIe au XVe siècle, le parcours diachronique permet de dégager non seulement le déploiement d'un espace, explicite ou tacite, propre aux femmes, mais aussi l'investissement de lois internes de fonctionnement, des jeux des signaux, un réseau de variantes et d'invariants. Investi dans des œuvres aussi diverses que les chansons de toile, des narrations ou des veillées, ce réseau témoigne d'un recours à une permanence structurelle qui confère au gynécée l'aspect d'un module domestique qui pourra, selon les œuvres, être affecté d'un statut variable, voire inversé [99].

Dans le roman du XIIIe siècle *Berte as Grans Piés* (version d'Adenet le Roi), l'héroïne représente une tisseuse de premier rang et c'est à cause de son talent aux travaux d'aiguille que les filles de *Constance* et *Symon* s'enthousiasment pour elle et les trois femmes : *Aiglante*, *Ysabiaus* et *Berte* deviennent amies, ce qui aura une certaine importance dans le développement de la geste. On doit remarquer que les deux sœurs tissent dans une chambre et qu'elles portent les mêmes noms que les *Belles* des chansons de toile. Voici le passage où Constance et sa fille Aiglante découvrent Berte occupée à de fines broderies en or :

> *Constance entre en la chambre, qu'ele plus n'i delaie,*
> *Et Aiglente sa fille, qui molt fu lie et gaie ;*
> *Bertain truevent ouvrant oevre tres fine et vraie,*
> *D'ouvrer bien et a droit molt petitet s'esmaie.*
> *Quant Constance le voit, tout li cuers l'en apaie.*
> *"Berte," ce dist Constance, "or n'est il riens que j'aie*
> *Ne soit a vo conmant, n'ai talent qu'en retraie ;*
> *Or vos metez dou tout en la moie manaie,*
> *Et je soie honnie se je bien ne vous paie."*
> (v. 1409-1417)[100]

---

[99]. "Geste, Parole et Clôture : Les représentations du gynécée dans la littérature médiévale du XIIIe au XVe siècle". *Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à Alice Planche. In : Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, n° 48, 1984, p. 393.

[100]. *Berte as Grans Piés*. Éd. de Albert Henry. Genève, Droz, 1982, p. 101.

Le *topos* de Berte comme tisseuse - dans le récit attribué à Adenet le Roi - la rapproche des héroïnes des épopées perdues des chansons de toile et également des mythes, symbolisant elle-même, à cause de ses pieds, un personnage mythique.

On sait que l'art du tissage ou du filage est un de ces arts qui se transmettent à travers la tradition, de génération en génération et que ce sont habituellement les grand-mères et les mères qui apprennent les travaux d'aiguille à leurs petites filles et à leurs filles. Dans les chansons de toile, c'est la mère qui apparaît en compagnie de sa fille occupée à des travaux d'aiguille, parfois compréhensive et indulgente, parfois sévère et intransigeante lorsque la fille n'est pas concentrée sur son travail de tissage. En vérité cette tradition garde une valeur symbolique : celle d'un fil qui lie une génération à l'autre et représente donc le cycle de la vie.

"Chez Homère, le destin d'un homme se tisse autour de lui comme un fil, d'où l'idée des Parques, des Moires, fileuses divines, au nombre de trois chez Hésiode"[101]. En effet, les Moires comme les appellent les Grecs, ou les Parques, selon les Romains, sont représentées par trois vieilles femmes occupées à filer, et chacune avait différents rapports avec le filage : Clotho tenait le rouet, Lachésis tirait le fil et Atropos le coupait au plus court. "On peut se représenter leur travail de filage comme achevé au moment de la naissance ou se poursuivant pendant toute la vie jusqu'au moment où tout le fil a été déroulé du rouet. Elles pouvaient aussi tisser"[102].

En cherchant la place qu'occupe dans les mythes ou à travers l'histoire de la littérature la femme tisseuse, fileuse ou brodeuse et son rapport avec l'univers symbolique, on trouve des types très différents. Dans l'*Odyssée*, l'exemple de Pénélope - qui tisse pendant la journée et défait la nuit ce qu'elle avait tissé, pour tromper ses prétendants - le travail de tissage n'est pas seulement un élément important de la narration ; c'est aussi une sorte de métonymie de l'attente d'Ulysse. L'attente de Pénélope symbolise plutôt une attente métaphysique, elle représente

---

[101]. Howatson, *Dictionnaire de l'Antiquité*, éd. 1998.
[102]. *Ibid.*

celle des femmes de toutes les époques : celle de la femme qui reste chez elle pendant que son mari travaille ou que ses enfants sont à l'école, celle de la femme qui, dans l'attente d'une maternité, s'occupe à des travaux d'aiguille ou à d'autres tâches domestiques.

Les mythes présentent aussi le travail de tissage comme un outil du langage, surtout un langage de dénonciation : Arachné dans une compétition avec Athéna - pour savoir qui d'elles deux était la meilleure tisseuse - créa une tapisserie pour montrer les erreurs des hommes ; Philomèle décrit dans la tapisserie qu'elle envoie à sa sœur Procné, la malheureuse histoire de son ravissement et du viol que lui a imposé son beau frère Térée.

Isabel A. de Magalhães (1987, p.106) en étudiant le temps des femmes à travers la littérature observe dans un chapitre intitulé " Moyen Age - le temps arrêté et le temps *perdu*", que la femme des chansons de toile s'y présente comme " une femme fixée dans son *temps arrêté*, tissant comme une nouvelle Pénélope (...) ou allant à la fontaine (...) perpétuer le *mythe des jours* de la femme *qui se répètent*, à faire et à défaire, en attendant le retour et les repentirs de l'homme."[103]

En effet, le temps dans les chansons de toile est un temps psychologique, les exceptions étant la chanson de la *Belle Erembourg*, qui se déroule aux beaux jours de mai ; la chanson de *Gaiete et Oriour*, qui se passe un samedi soir ; la chanson de la *Belle Aiglentine*, qui se passe le soir ; et la chanson de la *Belle Aigline* située en avril, à l'époque de Pâques ; il s'agit donc d'un temps chronologiquement marqué. Le temps non marqué des autres chansons représente plutôt un temps mythique, qu'on pourrait même dire : atemporel.

Indubitablement, les mythes se présentent, plus ou moins, comme les mêmes partout et la distinction se trouve dans la façon de les représenter, comme l'a remarqué René Nelli, à propos des contes populaires de nombreux pays qui

---

[103]. Cit. orig. en port.; trad. par nous; c'est nous qui soulignons.

> offrent souvent dans leurs fictions et leurs mythes de base, des similitudes qui les rendent presque identiques. Mais, par leurs traits stylistiques - et bien qu'ils aient en commun une sorte de tonalité 'populaire'- ils demeurent aussi divers que les langages, les époques et les régions[104].

La figure de la tisserande est, on l'a déjà remarqué, un *topos* cher aux arts visuels et à la littérature grecque plus archaïque, comme; et les chansons de femmes de toutes les époques ont représenté les femmes aux travaux d'aiguille, ce qui montre la popularité de cette image dans presque toutes les formes et tous les genres d'art. Les chansons grecques, les chansons du Moyen Age, ainsi que les chansons traditionnelles des différentes régions de la Romania ont montré ces femmes sous les aspects plus divers, mais ce sont surtout les chansons de toile qui ont le plus contribué à populariser la figure de la tisseuse.

1. Présentation du genre : chanson de toile

Originaires du nord est de la France, les chansons de toile constituent le répertoire le plus ancien de ce genre de chansons en langue d'oïl. D'après Gaston Paris[105], elles n'ont pas dépassé le XIIe siècle, et au XIIIe, Audefroi le Bâtard "voulut imiter ce genre et lui donner une forme suivant lui plus élégante." Pierre Bec[106], qui a étudié la typologie des chansons de femme de la Romania dans plusieurs ouvrages, affirme que

> dans le cadre du registre lyrico-narratif, la chanson de toile est certainement le "genre" le plus représentatif et le plus original de la lyrique médiévale d'expression française, puisqu'il n'a pas de correspondant dans les autres littératures romanes ni même dans la littérature occitane telle que nous la connaissons.

---

[104]. *Cf.* Nelli 1963, p. 13.
[105]. *Cf.* Paris 1889, p. 194.
[106]. *Cf.* Bec 1977, p. 107-108.

Jusqu'au XIXe siècle les chansons de toile étaient totalement méconnues ; cependant en 1833, Paulin Paris, chargé des manuscrits de la *Bibliothèque du Roi*, présente huit de ces chansons dans le *Romancero François*. Plus tard, Karl Bartsch[107] reprendra les autres chansons et les éditera en 1870. Au milieu du XXe siècle, le philologue italien Guido Saba (1955) publie une édition critique des chansons de toile ; et plus tard, Michel Zink (1978) présentera une édition critique suivie des notations musicales des chansons, transcrites par le musicologue Gérard Le Vot.

Au XXe siècle, depuis les années quarante, les chansons de toile ont été l'objet d'études systématiques et théoriques, au moins à chaque décade. Je me limiterai donc aux études les plus significatives en ce qui concerne le genre.

Un des premiers articles importants sur les chansons de toile, fut publié dans la revue *Romania*, par Edmond Faral[108], en 1946-1947. Dans une étude de 20 chansons, du point de vue du signifiant et du signifié, il remarque qu'un certain nombre de chansons ne sont pas annonymes, au contraire, elles se trouvent dans des romans très connus, et ont donc été écrites par des auteurs connus. Selon Faral, les chansons de toile ne sont pas très archaïques, au contraire on peut les dater du début jusqu'à la moitié du XIIIe siècle. L'auteur écrit : " (...) toutes les chansons de toile portent les signes, plus ou moins marqués, d'une époque récente. Les traits archaïques qui s'y rencontrent pourraient passer pour des survivances, mais rien ne prouve qu'il en soit ainsi, et il y a des indices que ces éléments y ont été introduits artificiellement, artificieusement"[109].

Pour le philologue, l'axiome que les chansons de toile étaient chantées par des femmes pendant les travaux d'aiguille n'est plus que convention. Ces chansons se situent en fait dans un espace géographique bien délimité et chronologiquement bien situé. D'après Faral, les chansons de toile ressemblent plus aux chansons de geste

---

107. *Altfranzosische Romanzen und Pastourellen*. Leipzig , 1870.
108. "Les chansons de toile ou chansons d'histoire", *Romania* LXIX (1946-7) p. 433-462.
109. *Op. cit.*, p. 453.

qu'aux romans courtois en ce qui concerne leur structure, ce sur quoi un consensus existe entre les spécialistes. Le thème archaïsant s'explique par un jeu du poète, il s'agit d'un procédé stylistique.

Dans une étude détaillée des chansons de geste et des chansons de toile, Carla Cremonesi remarque que "la poésie des chansons de toile s'adresse à un monde chevaleresque, cependant non courtois. Les héroïnes sont des filles d'empereur et de roi, mais elles ne sont pas des dames de la cour méridionale chantées à la même époque par les troubadours"[110]. Selon la philologue italienne les héroïnes des chansons de toile se comportent comme les héroïnes des chansons de geste. Cremonesi observe que la manifestation amoureuse de l'ami est similaire à celle de la jeune fille, l'ami n'y est pas indifférent comme le supposait Jeanroy. Une autre observation de la philologue concerne l'attitude du poète, qui se trouve toujours du côté de l'opprimée, jeune fille malheureuse ou femme malmariée, et cherche à attirer la sympathie pour ses héroïnes. Dans la mesure où tous les poèmes traitent de l'amour de femmes nobles et où l'ensemble des éléments est de fond aristocratique, la philologue italienne admet une création aristocratique diffusée toutefois par les jongleurs. Mais il reste encore une question à se poser, selon la philologue italienne : les dames nobles se reconnaissaient-elles elles-mêmes dans les chansons de toile et se plaisaient-elles dans ce que leur procuraient les chansons[111] ?

En comparant les deux genres (chansons de toile et chansons de geste), la philologue italienne conclut : *Pur trattandosi di due generi che sono in sé assolutamente diversi, anche per il diverso uso che ne viene fatto - un canto breve da un lato, una vasta narrazione da un altro - questa particolare poesia lirica e la poesia epica mostrano una chiara rassomiglianza formale*[112].

---

[110]. *Studi Romanzi di Filologia e Letteratura*. Brescia, Paideia Editrice, 1984, p.16 , cit. orig. en ital., trad. par moi. Cette étude a été publiée auparavant dans : *Studi Romanzi* 30 (1943), p. 55-203. Nous citons d'après l'édition de 1984, publiée par l'Université de Milan, qui porte les études les plus importantes de la philologue italienne.

[111]. *Ibid.*, p. 16-19.

[112]. *Ibid.*, p. 186.

Un autre ouvrage important sur les chansons de toile est l'édition critique, publiée par le philologue Guido Saba[113], dans laquelle il remarque le caractère et la forme du genre : *Lirico-narrative sono state definite giustamente tali composizioni. Tra i due elementi prevale generalmente quello narrativo, sebbene quello lirico filtri un po' dappertutto nelle effusioni amorose delle protagoniste. (...) Nulla si è trovato, infatti, che possa corrispondere pienamente a questo genere nelle altre letterature romanze contemporanee o posteriori* [114].

En ce qui concerne la forme des chansons de toile, le philologue italien écrit :

> *Le nostre romanze hanno in commune anche molti elementi formali, di stile e di tecnica letteraria : poca indulgenza alle digressioni di carattere descrittivo sia dell'ambiente-paesaggio che dei personaggi ; ritmo dell'azione molto rapido, senza indugio nelle analisi psicologiche ; si avverte ancora l'uso frequente della ripetizione di uno stesso verso in due stanze consecutive, la quale cosa fa sorgere ancora una volta spontaneo il confronto con le canzoni di gesta, dove tale procedimeno è ancora piu frequente.*[115]

Selon l'auteur italien, c'est la versification l'élément décisif et le plus adéquat pour la caractérisation du genre : dans toutes les chansons les vers de chaque strophe sont construits sur une seule assonance ou rime.

Vers 1960 Raymond Joly[116] considère que les chansons de toile, ou "d'histoire", comme il préfère les nommer, peuvent être rangées en deux groupes principaux dont l'un se rapproche formellement des épopées et "se caractèrise par la réunion de plusieurs traits considérés comme archaïques, tant dans le contenu que dans le style et la métrique, traits qui se retrouvent également dans la chanson de geste", tandis que l'autre groupe se rapproche plus des chansons de troubadours ou de trouvères et "se signale dans le vers, dans le vocabulaire et dans les situations, par

---

113. *Le "chansons de toile" o "chansons d'histoire"*. Modena, Società Tipografica Modenese, 1955.
114. *Op. cit.*, p. 5.
115. *Ibid.*, p. 10.
116. "Les chansons d'histoire", *Romanistisches Jahrbuch,* XII. Band. 1961. Hamburg ; p. 51-66.

des particularités qui toutes impliquent l'intervention des idées, des mœurs et de l'art courtois" [117].

Dans le premier groupe, on peut ranger les chansons créées par les jongleurs,"qui essaient de varier leur répertoire et de se mettre au goût du jour dans une société qui déjà s'affine et où les femmes commencent à jouer un rôle de plus en plus important"[118]. Selon R. Joly, on est à une époque où le public "ne veut plus entendre chanter seulement coups et batailles," mais réclame également "des productions où les dames soient au premier plan." Comme "les jongleurs ne peuvent pas se renouveler du jour au lendemain, leur premier réflexe sera de couler tout simplement dans un nouveau moule les personnages et le style auxquels ils sont habitués."[119] C'est ainsi que Doette se rapproche plus d'Aude de la Chanson de Roland ou des "amantes éperdues sur le modèle de tant de belles Sarrasines"[120].

Dans l'autre groupe, on peut ranger les chansons des "demoiselles nobles qui couraient demander leur amant en mariage en se découvrant enceintes"; lesquelles s'orientent "d'une part vers la comédie, d'autre part vers l'érotisme"[121].

Dans la première des trois études importantes qu'il a consacrées, à partir de 1970, aux chansons de toile[122], Pierre Jonin présente une analyse des personnages féminins de ces chansons, en observant l'aspect social, le décor, le type physique des femmes (y compris les parures, les attitudes), leurs occupations, celles qui prennent l'initiative amoureuse, la femme malmariée, les femmes heureuses et les malheureuses, la présence de la mère ou de la gouvernante, la référence à Dieu, etc. Selon l'auteur, les femmes des chansons de toile forment une galerie variée et riche, où elles apparaissent dans toute leur diversité : identifiées ou anonymes, actives ou

---

117. *Ibid.*, p. 59.
118. *Ibid.*, p. 59.
119. *Ibid.*
120. *Ibid.*
121. *Ibid.*
122. "Les types féminins dans les chansons de toile", *Romania*, T. 91 (1970) p. 433-466.

sans occupation, à l'intérieur ou à l'extérieur du château, discrètes ou hardies, silencieuses ou éloquentes, et même, rêveuses. (*op.cit.*, p. 465) "En tout cas, la chanson de toile, poésie aristocratique, propose un tableau de la vie aristocratique, qui avec les limites que lui impose son cadre limité, reste en contact avec la vie réelle." (*ibid.*, p. 435) Encore selon Jonin, les héroïnes des chansons de toile sont rarement des apparitions furtives ou des voyageuses sans bagages, (...) des touches sobres, fines et précises donnent à ce lyrisme de chambre ou de grand air une profondeur psychologique et un poids charnel inattendus." (*ibid.*, p. 466)

Dans un autre article[123] P. Jonin formule une typologie du refrain qu'il observe du point de vue interne et externe.

L'œuvre la plus complète sur les chansons de toile reste encore l'édition critique qu'a publiée Michel Zink (1978), édition dans laquelle il présente aussi les chansons d'Audefroi le Bâtard suivies de la musique. C'est la source principale de notre *corpus*, en particulier en ce qui concerne les traductions des chansons en français moderne.

2. La question du genre : chanson de toile

En ce qui concerne la structure, les chansons de toile - en vers décasyllabiques ou octosyllabiques assonants - se composent d'un nombre varié de strophes de trois, quatre, cinq, six et sept vers suivies d'un refrain, d'après le corpus analysé. Selon P. Bec, les chansons de toile présentent une formule métrique spécifique,

> assez distincte de celle des autres genres lyriques (à l'exception de l'aube et de la rotrouenge). La pièce est divisée en couplets, en nombre très variable, chaque couplet étant bâti sur une même assonance ou une même rime. Chaque couplet, de ce point de vue, est autonome et les vers

123. "Le refrain dans les chansons de toile", *Romania*, T. 96 (1975) p. 209-244.

> qui le constituent sont toujours isomètres. (...) Chaque strophe est suivie d'un refrain d'un ou deux vers (vers orphelin ou distique rimé), qui se démarque du couplet par un mètre généralement plus court[124].

L'aspect théorique de l'histoire des genres littéraires a été bien observé par M. Bakhtine[125], lorsqu'il affirme que le genre par sa nature même reflète des tendances éternelles de l'évolution littéraire et conserve toujours des éléments d'archaïsme, au prix d'un renouvellement perpétuel, d'une modernisation. Par conséquent, l'archaïsme conservé dans le genre n'est pas un archaïsme mort, au contraire, il est constamment capable de se renouveler. Selon l'auteur, "le genre est toujours le même et autre, toujours vieux et nouveau en même temps". Le genre représente la mémoire artistique à travers le procès d'évolution littéraire. Voilà pourquoi il faut remonter jusqu'aux sources, si l'on veut comprendre l'essence d'un genre littéraire. (*ibid.*)

Il faut donc avant tout éclairer ce qu'on entend par le genre *chanson de toile*, sa naissance dans le contexte de la littérature savante du Moyen Age, ainsi que ses rapports avec la littérature antique et la littérature traditionnelle. Il nous semble important d'abord d'evoquer la typologie du *genre chanson de toile*, bien explicitée par P. Bec (*op. cit.*) lorsqu'il distingue entre les "genres à pertinence thématique" (comme, par exemple, la *pastourelle*) et les "genres à pertinence lyrico-formelle" : la *rotrouenge*, le *motet*. Les chansons de toile appartiennent au premier type car c'est plutôt le thème qui caractérise le genre, comme on le verra plus loin.

Dans l'introduction du roman *Guillaume de Dole*[126], G. Paris (1893:XCV) écrit : "Ce nom de chanson de toile ou chanson à toile a donné lieu de penser que ces petites pièces d'un caractère si particulier, qui mettent toujours des femmes au premier plan, et dont plusieurs débutent en nous les montrant à leur travail, étaient

---

[124]. *La lyrique française au Moyen Age* (XIIe - XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et Textes. Paris, Picard, 1977, vol. I, p. 110.
[125] *Cf. La poétique de Dostoievski*, p. 160.
[126] Édition de G. Servois.

essentiellement des chansons de femmes, et que leur destination propre était d'accompagner les travaux des femmes."

Cette opinion sera partagée plus tard par M. Zink, lorsqu'il considère leur mise en scène dans le roman de Jean Renard. D'après l'auteur : "Elles [les chansons de toile] sont en harmonie avec le personnage féminin qui les chante et qui, dans un cas au moins, les a au préalable définies et présentées." (Zink 1978, p. 3) Il nous semble que les affirmations de ces deux spécialistes des chansons de toile n'exhortent pas à y déceler un concept catégorique comme celui de "chansons de femmes occupées au tissage", ces affirmations sont plutôt suggestives. Comme le rappelle P. Bec[127],

> la seule chose constatable, au niveau textuel, c'est que ces poèmes commencent la plupart du temps par un exorde stéréotypé nous présentant l'héroïne occupée à un travail de femme. Mais cet élément, comme le prélude printanier des chansons troubadouresques, n'est qu'une signature du genre, et peut rester parfaitement extérieur à la trame dramatique. (...) Il ne veut de toute façon pas dire que ces chansons ne pouvaient être chantées exclusivement que par des femmes à l'ouvroir. Elles faisaient même "partie du répertoire des jongleurs.

D'abord, on pourrait dire que les poètes du Moyen Age étaient attirés par la figure de la femme aux travaux d'aiguille, en raison des images lyriques que la tisseuse et la fileuse représentaient dans les arts visuels ou dans la littérature. L'évocation des femmes aux travaux d'aiguille : la tisseuse, la fileuse, la brodeuse ou la couturière, serait une façon de les associer à des figures mythiques de la littérature gréco-romaine, des topiques chers à la littérature médiévale en général. *L'allusio* pourrait se faire en évoquant une image romanesque soit directement soit à travers quelques tropes, surtout la métaphore. C'est la littérature du Moyen Age qui a su le plus utiliser le *topos* de la tisserande. Nous adoptons ici le mot *tisserande* dans un

---

[127]. *Op. cit.*, p. 110.

sens générique, qui recouvre la fileuse, la couturière, la brodeuse, et évidemment la tisseuse elle-même, car tous ces mots appartiennent au même champ sémantique et ont des rapports avec la toile.

Il nous semble important avant tout d'élucider la terminologie pour mieux comprendre l'ensemble de chansons qu'on dénomme "de toile". Les romans qui comportent des chansons de toile - le *Guillaume de Dole* de Jean Renard et le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil - ainsi que le *Lai d'Aristote*[128] d'Henri d'Andeli, les présentent en différents moments de l'action, et pas nécessairement au moment où les femmes y font des travaux d'aiguille. Parfois, elles sont même chantées par des personnages masculins, comme il arrive chez *Guillaume de Dole*, où Jouglet, un compagnon de Guillaume chante la chanson de la *Belle Aiglentine* (*cf.* v. 2235-2294).

La dénomination *chansons d'histoire* fut employée par Jean Renard à cause de leur caractère narratif, dans son roman *Guillaume de Dole.*[129] C'est donc à lui qu'il revient d'y avoir aperçu un genre et de l'avoir fait connaître à la postérité, en insérant dans son texte les chansons, que, selon lui, "chantaient les femmes des temps jadis", pendant le tissage. Le récit de la mère de Guillaume lorsqu'il lui demande de chanter une chanson, en témoigne :

> *Biaus filz, ce fu ça en arriers*
> *que les dames et les roïnes*
> *soloient fere lor cortines*
> *et chanter les* ***chançons d'istoire!*** [130]

Guillaume argumentant avec insistance, sa mère se rend et commence à chanter la chanson de la *Belle Aude.* Dans la première strophe de cette chanson on entend la voix du narrateur à la troisième personne. Dans la deuxième strophe, la mère parle à

---

[128]. Celui-ci ne présente qu'une strophe de chanson de toile : v. 384-389.
[129]. *Cf. Guillaume de Dole*, v. 1150.
[130]. V. 1148-1151 ; cit. d'après l'éd. critique du roman par F. Lecoy 1979, p. 36 ; c'est nous qui soulignons.

sa fille, en lui conseillant d'apprendre à coudre et à filer, et d'oublier son ami Doon. Voici la chanson de la *Belle Aude*, citée d'après le roman de *Guillaume de Dole* :

Fille et la mere se sieent a l'orfrois,
a un fil d'or i font orïeuls croiz.
Parla la mere qui le cuer ot cortois.
Tant bon'amor fist bele Aude en Doon!

"Aprenez, fille, a coudre et a filer,
et en l'orfrois orïex crois lever.
L'amor Doon vos covient oublier.
Tant bon'amor fist bele Aude en Doon! [131]

Comme l'a remarqué Michel Zink (1978, p. 6), "La mère et la fille [de la chanson] apparaissent dans le miroir du poème semblables à Liénor et sa mère [personnages du roman], occupées au même travail, mais bientôt la scène s'anime et les différences s'accusent"[132].

Nous avons ainsi chez *Guillaume de Dole* deux moments différents de la narration : celui de la narration linéaire de l'action du roman, en ce qui concerne le rôle des personnages et d'autre part, celui de la narration des chansons, qui se place en dehors de la trame, mais qui fait partie du décor : c'est ce que les anciens rhétoriciens appellent l'*allusio* et que la poétique moderne nomme intertextualité. Les chansons de toile font ainsi une sorte de contrepoint avec l'action du roman.

Dans son ouvrage sur les arts poétiques des XIIe et XIIIe siècles, Edmond Faral, dans un chapitre sur l'ornement du style, où il observe les couleurs rhétoriques du roman médiéval, remarque les rapports entre celles-ci et les chansons du *Guillaume de Dole* : " (...) c'est en renouvelant le sens du mot couleur que Jean Renard, dans Guillaume de Dole, explique qu'il a "teint" son roman au moyen de chansons :

Car aussi com l'en met la graine

---

[131]. V. 1159 - 1166 ; d'après éd. F. Lecoy, *ibid.*

[132]. Il faut remarquer que Lienor porte elle-même un nom d'héroïne de chanson de toile.

Es dras por avoir los et pris,
Einsi a il chans et sons mis
En cestui romans de la Rose ...[133],

dont j'emprunte la traduction en français moderne à J. Dufournet et *al.*[134] :

Car, comme on imprègne de teinture rouge les vêtements pour qu'on les admire et les prise, ainsi a-t-il inséré des chansons et leur musique dans ce *Roman de la Rose* [135].

En effet, Jean Renard, en faisant allusion aux anciennes *chansons d'histoire*, récupère ce genre lorsqu'il saisit le motif des femmes au travail d'aiguille et le place dans la narration de son roman où elles interviennent comme une sorte de métadiscours, dans la mesure où les chansons servent à expliquer le décor du roman, qui met en relief l'univers des étoffes et des parures. Le roman de Jean Renard cherche à décrire surtout le monde de la mode et des coutumes au Moyen Age, présentes dans presque toutes les scènes. Ainsi la description d'un tournoi ou d'une promenade en forêt où les personnages chassent et se divertissent n'est qu'un prétexte pour décrire les vêtements des dames et chevaliers. Il nous semble que les chansons de toile - dans le roman de *Guillaume de Dole* - fonctionnent comme une sorte de métalangage ou même un métadiscours, en contrepoint avec le motif de la mode, motif principal du roman.

Cristina Alvares (1999, p. 43), dans son ouvrage sur le *Guillaume de Dole*, remarque :

> La métafiction n'est pas un genre ou un type post-moderne de roman mais une fonction du langage, puisque tout le discours contient potentiellement la possibilité d'un métadiscours : il s'agit donc d'une tendance dans le roman. La métafiction est l'écriture qui défait l'illusion mimétique pour mettre en valeur son matériel et son travail, et montrer la dimension artificielle, construite, de la fiction[136].

---

[133]. Cité d'après Faral, E. *Les arts poétiques ...*, p. 93.

[134]. D'après *Guillaume de Dole ou le Roman de la Rose*, éd. Dufournet et *al.* , p. 7.

[135]. On sait que *Roman de la Rose* est le titre donné par Jean Renard à ce qu'on appèle aujourd'hui *Guillaume de Dole* (le nom du personnage central). Ce dernier titre permet d'éviter la confusion avec l'œuvre de Jean de Meung.

[136]. *A metaficção não é um gênero ou um tipo pos-moderno de romance mas uma função da linguagem, pois todo o discurso contém potencialmente a possibilidade de um metadiscurso: trata-se*

Selon C. Alvares, les citations lyriques dans le *Roman de Guillaume de Dole* ont pour fonction d'expliciter le "discours des trouvères" en mettant en valeur la prédominance de ce discours sur l'histoire. (*ibid.*, p. 44)

Dans l'étude citée supra, Edmond Faral[137] observe que "dans l'ancienne langue, l'acception du terme "histoire" [concernant les chansons] est plus restreinte, plus précise que celle de notre terme "récit". Le mot s'accompagne d'une notion d'ancienneté noble. Il va avec ceux de "geste", de "geste ancienne". Il se colore des prestiges du vieux temps et de la considération qui s'attache aux héros d'un rang distingué."

D'ailleurs, le syntagme *chanson de toile* nous vient de Gerbert de Montreuil, qui dans son *Roman de la Violette*, introduit un personnage secondaire, Marote. Elle chante pour Gérard (le héros) une chanson qui lui rappelle son amie Euriaut (l'héroïne du roman). Marote la chante au moment où elle tisse et c'est ainsi que Gerbert de Montreuil utilise le terme ***chanson à toile***[138] pour la première fois, comme nous montre le récit du narrateur :

> *Un jor sist es chambres son pere ;*
> *Une estole et un amit pere*
> *De soie et d'or molt soutilment ;*
> *Si i fait ententevement*
> *Mainte croisete et mainte estoile ;*
> *E dist ceste* ***chançon***[139] ***a toile,***
> *Que par chant forment s'alose.*[140]

Ensuite Marote chante la chanson de la *Belle Euriaut*, qui n'existe que dans le

---

portanto de uma tendência no romance. A metaficção é a escrita que desfaz a ilusão mimética para chamar a atenção sobre o seu material e o seu trabalho, e mostrar a dimensão artificial, construida, da ficção.

[137]. Faral 1946, p. 436.

[138]. Selon Delbouille (1951: 22, note), le genre est appelé "chanson **de** toile" dans le *Lai d'Aristote* (v. 381, mss. A D E) ; chanson **à** toile" dans le *Lai* (v. 381, ms. C).

[139]. E. Faral (1946-47) et M. Zink (1978) conservent la forme ***chanchon*** des manuscrits ....

[140]. *Roman de la Violette* (éd. D. L. Buffun) Paris, S.A.T.F. , 1928, p. XVII-XVIII ; c'est nous qui soulignons, cité d'après G. Saba, 1955.

Roman de la Violette[141]. Marote tisse au moment où elle chante, mais la chanson n'a pas comme motif une tisseuse, fileuse ou brodeuse. Il s'agit d'une chanson qui raconte l'histoire d'amour d'Euriaut et de son ami Renaut. Il s'agit donc d'une *chanson d'histoire* chantée par une *tisseuse* (personnage du roman). Voici la chanson de la *Belle Euriaut* (Z XXI) suivie de la traduction moderne :

Siet soi biele Eurïaus, seule est enclose.
Ne boit ne ne manguë ne ne repose.
Souvent se claimme lasse, souvent se cose
C'a son ami Renaut parler nen ose ;
Souvent s'escrie en halt :
"Ha Dex ! verrai jou ja
Mon douc ami Renaut ![142]

Belle Euriaut est assise, seule, enfermée, / elle ne boit, ni ne mange, ni ne prend de repos, / sans cesse elle se clame malheureuse, sans cesse elle se fait des reproches/ parce qu'elle n'ose parler à son ami Renaud ; / Souvent elle s'écrie à voix haute : "Hélas, mon Dieu ! Verrai-je un jour / Renaud, mon bien aimé ![143]

En entendant la chanson, Gérard reste ému, car il se souvient de son amie qui s'appelle aussi Euriaut. Cette chanson - ou bien le récit - qui nous parvient dans une seule strophe, dont l'unique source est le *Roman de la Violette*, devait être très connue pour que ces seuls vers touchent le public de l'époque.

Henri D'Andeli utilise aussi le procédé d'insertion de chansons dans l'œuvre. L'auteur supposé du *Lai d'Aristote* fait chanter à la jeune fille, au cours de la scène de séduction, quatre chansons : trois rondeaux (ou chansons de carole) et la première strophe d'une chanson de toile. La chanson "*En un vergier, lez une fontenele*" qui y apparaît, ne présente qu'une strophe de quatre vers, plus le refrain de deux vers :

En un vergier, lez une fontenele
Dont clere est l'onde et blanche la gravele,
Siet fille a roi, sa main a sa maissele.
En soupirant son doz ami apele :
Haï, cuens Guis amis!

[141]. Selon Mireille Demaules (1992, p. 76), dans sa traduction moderne du *Roman de la Violette.*
[142]. D'après Zink, 1978, p. 166.
[143]. D'après Zink 1978, p. 167.

La vostre amor me tolt solaz et ris.
(v. 384-389)[144]

Cette strophe est la première d'une chanson de toile (B 9, Z III) dans laquelle la fille du roi, mariée à un vieillard, soupire en songeant à son ami, le comte Guis (I, II) ; surprise par son mari, qui se venge en la battant sans aucun égard (III, IV), elle implore Dieu que son ami vienne la rejoindre (V) et sa prière est exaucée : son ami va à sa rencontre et tous deux pleurent émus, dans un *locus amoenus*. Voici les autres strophes de la chanson d'après Zink (*op. cit.*, p. 86-87):

II
Cuens Guis amis, com male destinee!
mes pere m'a a un viellart donee,
qui en cest mes m'a mise et enserree :
n'en puis eissir a soir n'a matinee.
ae cuens Guis amis !
a vostre amors me tout solaz et ris.

III
Li mals mariz en oi la deplainte,
entre el vergier, sa corroie a desceinte :
tant la bati q'ele en fu perse et tainte.
...

IV
Li mals maris quant il l'ot laidangie,
il s'en repent, car il ot fait folie,
car il fut ja de son pere maisnie :
bien set q'ele est fille a roi, koi qu'il die.
...

V
La bele s'est de pameson levee,
deu reclama par veraie pensee.
'bels sire douz, ja m'avez vos formee,
donez moi, sire, que ne soie obliee,
ke mes amis revengne ainz la vespree'.
...

VI
Et nostre sires l'a molt bien escoutee :
ez son ami qui l'a reconfortee.
assis se sont voz une ante ramee :
la ot d'amors mainte larme ploree.

...

[144]. Le texte intégral, qui compte six strophes, n'est conservé que dans le ms. 20050 du fonds fr. de la B. N. P. (f ° 65 v°), d'après Delbouille, *op.cit.*

Il s'agit là d'une chanson d'histoire, car elle ne présente pas le motif de la tisseuse. Auparavant, c'est le motif de la malmariée qui se présente ; d'où un mélange de genres : un thème de malmariée dans une chanson d'histoire.

D'après Maurice Delbouille (1951, p. 28), les chansons de danse dans le *Lai d'Aristote* "convenaient à merveille pour donner à la scène l'allure de farce qu'elle devait avoir." L'auteur y remarque aussi que les chansons à danser présentent un rythme différent de celui des chansons de toile :

> Grâcieuse et souriante au moment d'aguicher le maître, effronté et sarcastique au terme de son jeu, la malicieuse jouvencelle sait aussi adopter un ton moins léger quand il s'agit de forcer les dernières hésitations du "logicien" ; *à cet instant, elle abandonne adroitement le répertoire frivole des "danses aux chansons" pour celui des "chansons de toile" où un rythme de complainte, lent et mesuré, porte des vers mélancoliques*[145]. *Après l'artifice de la provocation, celui du sentiment* [146].

Les chansons insérées dans le *Lai d'Aristote* (trois rondeaux et une strophe de chanson de toile) "animaient d'abord le mouvement des rondes, mais en dehors de la danse on les reprenait aussi lors des promenades et des marches, pour aller d'un pas plus léger." Jeux de rimes et de rythmes où la gaieté et la plaisanterie s'alliaient à l'élégance, les chansons ont trouvé place dans le *Lai,* "où elles soulignent avec enjouement les grâces calculées de l'adroite séductrice. Ce sont elles qui arracheront le vieux philosophe à ses livres et lui mettront au cœur le désir qui le perdra." (*ibid.*, p. 25-26) Selon l'auteur, la chanson de danse adoptait, au début du XIIIe siècle, la forme archaïque du rondeau[147].

---

[145]. Sur le caractère mélancolique et sur la technique des chansons de toile, dont la strophe monorime s'apparente à la litanie et à la laisse des chansons de geste, M. Delbouille (*op. cit.*, p. 28) extrait de F. Genrich, *Grundriss einer Formenlehre...* , p. 40 ss. , et H. Spanke, *Beziehungen ...* , p. 53 ss.

[146]. C'est nous qui soulignons.

[147]. "À en juger d'après les textes conservés dans Guillaume de Dole, le rondeau français était alors un petit poème à forme fixe, composé de deux parties (la seconde plus longue que la première et de mélodie partiellement différente) divisées chacune, à leur tour, en deux moitiés égales liées par la rime (ou l'assonance) et chantées sur le même air." (*ibid.*, p. 22)

À partir des observations ci-dessus, on peut arriver à une première conclusion : les *chansons de toile* font partie de l'ensemble des *chansons d'histoire.* On peut les considérer comme une sorte de sous-genre des *chansons d'histoire*, en ce qui concerne le genre et la forme. Il est possible que ce soit plutôt le motif qui caractérise et définisse le sous-genre *chanson de toile.* En adoptant cette réflexion nous prenons pour objet de cette étude de préférence *les chansons spécifiquement de toile* - comprenant le motif des femmes aux travaux d'aiguille - car c'est la figure de la tisseuse qui nous intéresse pour une approche au niveau de l'intertextualité. Cela ne veut pas dire que les autres chansons ne soient pas importantes pour notre étude, nous les prendrons évidemment en considération.

Nous n'incluons pas dans le *corpus* les chansons d'Audrefoi le Bâtard, puisque ces cinq chansons présentent une dissimilitude avec les chansons de toile traitées ici, non seulement au point de vue du registre (elles s'attachent au grand chant courtois), mais aussi au point de vue de la structure, ce que confirme G. Saba, dans son édition critique des chansons de toile : *Le canzoni di tela di Audefroi si distinguono nettamente dalle altre anonime : constituiscono un gruppo a parte*[148].

3. La fonction rhétorique des chansons de toile

Il nous semble que l'insertion de chansons de toile et de chansons à danser dans les romans cités constitue un élément tout à fait signifiant : le roman courtois introduit une innovation en ce qui concerne l'art de la transmission et de la réception de la littérature médiévale. En effet le public, habitué à entendre de la musique accompagnant les chansons de geste et les chansons courtoises, commence à s'adapter à un genre qui est plutôt récité. Les chansons insérées pouvaient permettre d'attirer l'attention du public et remplissaient peut-être une fonction rhétorique. Le

[148]. *Op. cit.*, p. 14.

mélange des genres au sens typologique du terme : le roman courtois et les chansons lyriques-épiques qui y sont insérées, peut signifier le début d'un nouveau moment dans l'histoire de la littérature : c'est le passage du *chanté / entendu* au *récité / lu.* C'est ce que nous suggère le récit du narrateur / jongleur :

> *L'auteur qui a fait de ce conte un roman où il a transcrit de beaux chants afin que demeure le souvenir des chansons courtoises, veut que sa réputation et sa gloire atteignent le pays de Reims (...) C'est une œuvre originale, si différente des autres,* ***si bien tissée ça et là de beaux vers****, qu'un rustre ne saurait l'apprécier. (...) On ne se lassera jamais de l'entendre, car, à son gré,* ***on y chante et on y lit****, et il est écrit avec un tel souci de plaire qu'il réjouira* ***tous ceux qui l'entendent chanter et lire*** *: il leur paraîtra toujours nouveau*[149].

On peut observer une sorte de métadiscours dans les syntagmes *si bien tissée* (...) *qu'un rustre ne saurait l'apprécier*, façon de mettre en valeur le public destinataire, lecteur et auditeur d'un milieu lettré, qui pourrait comprendre les allusions, les références faites par le roman aux autres ouvrages. Voici donc la naissance d'un genre qui ébauchait une esthétique de la réception, ce qui, nous l'avons remarqué ci-dessus, situe le roman de Jean Renard comme roman de transition.

Dans un essai sur la chanson des trouvères, Roger Dragonetti[150], remarque par ailleurs, à propos de la réception de la littérature médiévale, que dans la poésie lyrique, "la répétition des mêmes images et d'une même technique" était attendue par les auditeurs. En effet, dans une société où la transmission et la réception de la culture étaient orales, même si les sources étaient écrites, la mémoire et l'attention des auditeurs, ou du public, jouaient un rôle remarquable, ce dont les poètes et les jongleurs avaient clairement conscience.

La question de l'allusion nous renvoie à la topique, et celle-ci de son côté

---

[149]. Cit. d'après *Guillaume de Dole ou Le Roman de la Rose*, traduit en français moderne, par Dufournet, J. et *al.* , Paris, Honoré Champion, 1979, p. 7 ; c'est nous qui soulignons.

[150]. Dragonetti, R. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale.* Brugge, 1960, p. 225.

nous amène au problème de l'intertextualité, principal objet de notre étude. Dans un essai où il établit un parallèle entre la poésie grecque ancienne et la poésie portugaise médiévale, Cecil M. Bowra (1985, p. 54), remarque que la figure de la tisseuse qui apparaît dans ce *Fragment de chanson* [151] :

> *(...) Ma mère, ô tendre mère, ô ma mère indulgente,*
> *Je n'ai plus rien filé, je n'ai plus rien tissé,*
> *Car j'aime un beau jeune homme et mon cœur est blessé (...)*[152]

est semblable à celle de la chanson galicienne portugaise *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*, dont nous parlerons plus loin. Selon l'auteur, il s'agit de "figures spontanées et simples" d'un thème ancien et déjà utilisé, commun à diverses langues. D'après Bowra, il manque cette même simplicité aux chansons de toile du nord de la France, qui "nous racontent de ravissantes histoires d'amour heureuses ou malheureuses." (*ibid.*, trad. du port. par nous) L'auteur reconnaît donc le caractère ancien du thème, mais renouvelé et stylisé par les poètes français du Moyen Age.

En effet, le *topos* de la chanson grecque se trouve dans la chanson de toile *Bele Yolanz en chambre koie* (B 6, Z VI), chanson dialoguée, dans laquelle la mère et la fille discutent entre elles : la mère reproche à Yolande, distraite par la pensée de son ami, de ne pas bien travailler. Dans cette chanson (édition de Zink) nous remarquerons en particulier le dialogue des troisième et quatrième strophes :

> I
> *Bele Yolanz en chambre koie*
> *sor ses genouz pailes esploie.*
> *Cost un fil d'or, l'autre de soie.*
> *Sa male mere la chastoie :*
> *- Chastoi vos en, bele Yolanz.*
>
> II
> *Bele Yolanz, je vos chastoi :*
> *ma fille estes, faire lo doi.*

---

[151]. Le fragment est attribué à Sappho. La traduction française se trouve dans Héphestion, *Traité des mètres*, 65 (d'après Yourcenar, voir référence ci-dessous).

[152]. Traduction française de Margherite Yourcenar, dans son anthologie de la poésie grecque: *La couronne et la lyre.* Paris, Gallimard, 1979. Impr. 1997, p. 84.

- Ma dame mere, et vos de coi ?
- Je le vos dirai, par ma foi.
...

III

-Mere, de coi me chastoiez?
Est ceu de coudre ou de taillier,
ou de filer, ou de broissier,
ou se c'est de trop somillier?
...

IV

Ne de coudre ne de taillier,
ne de filer, ne de broissier,
ne ceu n'est de trop somillier ;
mais trop parlez au chevalier.
...

V

Trop parlez au conte Mahi,
si en poise vostre mari,
Dolanz en est, jel vos affi.
Nel faistes mais, je vos en pri.

VI

-Se mes mariz l'avoit juré,
et il et toz ses parentez,
mais que bien li doie peser,
ne lairai je oan l'amer.
Covegne t'en, bele Yolanz.[153]

La somnolence de la fille pendant les travaux d'aiguille, qu'on aperçoit dans les vers 4 et 3 des troisième et quatrième strophes, où on peut décoder une sorte d'ennui, se trouve aussi dans la chanson de la poétesse grecque Erinna, comme on a remarqué plus haut, et semble être un *topos* très répandu dans les chansons traditionnelles qui ont pour motif la figure de la tisserande ou de la fileuse. Le travail de filage et de tissage, activité principale des femmes des temps jadis (ou même des temps actuels, dans certaines communautés) ressemble à une sorte de déterminisme social : il est toujours, ou presque, associé aux femmes. Les personnages des chansons, que ce soit une fillette, une jeune fille amoureuse, ou encore une dame mariée, comme c'est le cas de la Belle Yolande, se rebellent parfois contre cette habitude. Il est possible que la figure de la tisseuse représentée dans les chansons soit

[153]. D'après Zink 1978, p. 96.

un emblème de la femme qui conteste la situation sociale qui lui était imposée : rester à la maison à faire des travaux d'aiguille, presque exclue de la vie sociale extra-muros.

Danielle Régnier-Bohler, dans l'article cité plus haut, observe que dans les chansons de toile, "la notion de frontière se marque fréquemment par une situation de dépendance de l'actant féminin et une révolte virtuelle face à l'institution d'un mariage redouté ou accompli." Encore selon l'auteur : "Dans cette mise en scène de la femme dans son espace privé, ce qui joue entre elle et son entourage, suggéré ou réel en la personne d'une mère ou d'une gouvernante, est marqué par une forte suggestion de clôture, de barrière, d'immutabilité. Le temps lyrico-narratif est celui de l'attente d'un temps autre, où le manque, peut-être, sera comblé"[154].

4. Les tisserandes du Moyen Age : approche entre le factuel et le fictionnel

La figure des tisserandes peut être envisagée sous un autre angle dans la littérature du Moyen Age. En parlant du point de vue de la réception de la littérature médiévale, il nous semble que les chansons de toile s'adressaient à un public bien spécifique : celui qui fréquentait les châteaux. En admettant que ce sont des vestiges d'épopées anciennes perdues, recréées par des auteurs des romans courtois, on peut identifier dans les chansons d'Audefroi le Bâtard, par exemple, le raffinement du milieu où elles étaient divulguées.

D'autre part, la figure des tisserandes médiévales représentées hors du contexte courtois a également intéressé la littérature, et c'est justement Chrétien de Troyes qui nous en présente un exemple. Dans *Le Chevalier au Lyon*, on peut

---

[154]. *Geste, Parole et Clôture* ... p. 393, c'est nous qui soulignons.

observer une image de femmes tisseuses bien éloignée de celles des chansons de toile. Il s'agit des 300 ouvrières de la soie, données par leur roi en payement d'un tribut ; celui-ci pour sauver sa vie s'est soumis à envoyer chaque année 30 esclaves à son adversaire. Lorsqu'Yvain leur rend visite dans leur foyer, elles s'adressent à lui en l'apostrophant : ce récit est connu comme "*Complainte des tisserandes*"[155]. Le récit, par la voix d'une des prisonnières, nous présente l'écho d'un chant lointain, qui symbolise une tradition de femmes habituées à tisser (et à toutes les tâches du même champ sémantique), travail toujours, ou presque, mal rémunéré, comme on peut le vérifier à travers l'histoire[156]. Cette opinion est renforcée par Georges Matoré (1985, p.220-221) dans son ouvrage sur le vocabulaire du Moyen Age :

> Les métiers du textile, exercés notamment par les *tissiers* ou *tisserenz*, les *broudeurs*, les *parmentiers*, foulons, *tainturiers*, etc., jouent un rôle important : c'est à eux qu'est dû l'essor économique de Florence et de la Flandre. Le travail a été réalisé d'abord de manière artisanale et pénible. Que faut-il croire de la brève description de l'ouvroir où travaillent durement trois cenz puceles (Yvain, v. 5188), sinon que le tableau fait par Chrétien de leur misère traduit une situation fréquente?

En effet, le poème de Chrétien de Troyes évoque la grande misère des tisserandes, sans doute fréquente dans le nord est de la France, où se trouvait le centre textile le plus important de l'époque. Ce cadre social est confirmé par un procès trouvé à Douai, sur lequel nous reviendrons. Le discours des tisserandes avait sans doute une fonction dramatique dans le roman, mais peut-être aussi ironique, ce qui d'une certaine manière le rapprocherait du discours parodique. L'ironie du poème peut être perçue à partir des vers 5294-5320 du récit des tisserandes [157] :

---

[155]. Il s'agit d'une traduction moderne présentée par H. Pageot et J. P. Foucher 1982, p.29.

[156]. *Cf.* Cunha, V. "As mulheres tecelãs", *Proceedings of the Brazilian Studies Association (BRASA), Second Conference*, University of Minnesota, Minneapolis, 11-13 May. Albuquerque, New Mexico, 1995, p. 194-198.

[157]. Chrétien de Troyes. *Le Chevalier au Lion.* Éd. crit. d'après le man. B. N. fr. 1433, trad., prés. et notes de David F. Hult. Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 474-476.

Tous jours mais de soie ouverrons,
Ne ja ne serons mix vestues.
Tous jours serons povres et nues,
Et tous jours fain et soif arons ;
Ja tant gaaignier ne sarons
Que mix en ayons au mengier,
Du pain avons a grant dangier,
Petit au main, et au soir mains,
Que ja de l'oevre de ses mains
N'ara chascune pour son vivre
Que .iii. deniers de la livre.
Et de che ne porrons nous pas
Assés avoir viande et dras,
Car qui gaaigne la semaine
Vint sols n'est mie hors de paine.
Et bien sachiés vous a estrous
Quë il n'i a chele de nous
Qui ne gaaint .xx. sols ou plus :
De che seroit riches uns dus !
Et nous sommes en grant poverte,
S'est riches de nostre deserte
Chil pour qui nous nous traveillons.
Des nuis grant partie veillons
Et les jours tous, pour gaagnier,
Qu' il nous manache à mehaignier
Des membres quant nous reposons ;
Et pour che reposer n'osons.

Selon les historiens, au XIIIe siècle, à Paris, les femmes qui travaillaient dans l'industrie de la soie étaient plus nombreuses que les hommes et se sont organisées en *offices*. Comme à Londres, les ouvrières de la soie avaient un salaire plus bas que celui de leurs confrères masculins qui faisaient les mêmes travaux[158] et le procès, trouvé à la Chambre Municipale de Douai dans un parchemin daté du XIIIe siècle, illustre bien cette situation d'exploitation et de misère à travers l'accusation d'une ouvrière de l'industrie textile contre son patron. Ce texte juridique relate l'histoire d'une famille victime de l'usurier Jean Boinebroke, commerçant et fabricant de tissus très connu par sa mauvaise réputation de bourgeois avaricieux. Agnès li Patiniere et toute sa famille, comme il était courant à l'époque, travaillaient aux textiles qui appartenaient à Boinebroke. La mère d'Agnès qui s'appelait Mariien

158. D'après D'Haucourt, G. *La vie au Moyen Age*. Paris, P.U.F., 1944.

devait payer à son patron (Boinebroke) une dette de son mari. L'usurier prit comme payement une cuve d'encre qui coûtait vingt fois plus que la dette. Agnès, révoltée par cette usurpation, se joignit à 45 témoins (victimes eux aussi de Boinebroke), et ensemble ils lui intentèrent un procès consigné dans le parchemin cité ci-dessus.[159]

A travers deux registres différents : l'un fictionnel (celui de Chrétien) et l'autre factuel (celui du procès à Douai), c'est le même sujet - l'exploitation des tisserandes – qui est évoqué d'une façon certes différente mais si proche que les limites entre factuel et fictionnel s'en trouvent considérablement réduites. La littérature, apparaît alors comme reproductrice d'une réalité sociale, mais sans cesser d'être critique, et en dépassant son époque. Les voix des tisserandes de Chrétien de Troyes représentent les voix des ouvrières exploitées dans plusieurs contextes socio-économiques de différentes époques.

Il nous semble important de confronter ici les deux univers des femmes tisseuses du Moyen Age, justement en raison de leur dissimilitude : les pauvres tisseuses (ne gagnant que pour survivre) et les riches femmes aristocrates (tissant pour passer le temps, en attendant le bien aimé). Alors que chez Chrétien la plainte des tisserandes sonne comme une dénonciation de la société médiévale à l'aube de l'industrialisation de la soie, les chansons de toile par contre n'apparaissent guère comme une reproduction de la réalité sociale, plus attaché à l'univers artisanal.

Le travail de tissage et de filage, il faut le rappeler ici, est un des *topoi* les plus utilisés par la littérature médiévale lorsqu'il s'agit de décrire les occupations des femmes : une chambre - avec une ou plusieurs femmes en train de tisser, filer, broder, etc. - devient un décor courant dans les chansons, comme celles de toile, où se passent les récits des histoires d'amour et ce topos prend la forme d'une synecdoque par le rapprochement entre trames amoureuses et trames du tissu.

Toutefois, c'est l'amour, dans toutes ses nuances, qui est au coeur du discours

---

[159]. D'après Gies, F. & Gies, J. *Women in the Middle Ages*. New York, Barnes and Noble, 1980, p. 165-183.

des chansons de toile : ce sont des récits d'amour, des histoires amoureuses, qui expriment un monde tout à fait lyrique. Le discours des tisseuses des chansons de toile représente celui des héroïnes d'épopées perdues, figures plutôt mythiques, ce qui renforce le caractère archaïque de ces chansons, comme l'ont déjà remarqué certains auteurs. Edmond Faral, qui ne partage pas cette opinion (de l'archaïsme des chansons de toile), ne croit pas non plus qu'elles étaient chantées par les femmes nobles pendant qu'elles faisaient des travaux d'aiguille. Il rappelle : de la même façon qu'un peintre ne fait pas un tableau de soi même, les femmes nobles, aussi, n'auraient pas chanté sur elles-mêmes (Faral 1946, p. 459).

Notre hypothèse est que ce seraient davantage les pauvres ouvrières de la soie - comme celles décrites dans le texte de Chrétien de Troyes ou du procès à Douai - qui pouvaient chanter, pendant leur dure journée du travail, des chansons de toile, qui racontent des histoires de femmes plus heureuses, pour minimiser la fatigue et même pour rêver. De la même façon que les contes de fées nourrissent l'imaginaire, les histoires amoureuses des filles d'empereurs et de rois ont pu enchanter les ouvrières de la soie et se mêler à leurs désirs en les aidant, peut-être, à atténuer la lassitude d'un travail répétitif. Ainsi se justifierait le caractère popularisant de ces chansons, ce qui n'exclut pas qu'elles aient été recréées et stylisées par les poètes médiévaux, et divulguées dans les châteaux pour un public raffiné, comme on l'a déjà dit. Les thèmes populaires sont fréquents dans les chansons courtoises, ce dont nous avons l'exemple dans les chansons d'ami galiciennes portugaises, mais la complainte des tisserandes que rapporte Chrétien de Troyes se réfère à un contexte social et géographique bien délimité, celui des femmes exploitées dans les industries de la soie au nord est de la France.On peut y entrevoir, peut-être, un discours ironique au sens où l'entend la poétique moderne.

5. Le thème des tisserandes dans la tradition romane

L'origine et le caractère des chansons de toile ont été l'objet de nombreuses polémiques : s'agit-il d'un type de poésie traditionnelle, de caractère plutôt semi-popularisant, ou de poésie savante, c'est-à-dire d'œuvres stylisées par les poètes érudits des XIIe et XIIIe siècles ? Ces questions ont été posées dès le XIXe siècle et d'autres continuent de se poser aux spécialistes : pourquoi sont-elles exclusivement du nord est de la France ? Pourquoi un nombre si infime nous en est parvenu ? Quels sont leurs rapports avec les chansons anciennes? Questions restées à ce jour sans réponse.

Le plus étonnant est la popularité depuis le Moyen Age de ces *chansons de métier* ou *chansons de travail*, comme les nomment les auteurs modernes. De structure bien distincte, elles se sont développées partout, comme nous pouvons l'observer dans les recueils de chansons traditionnelles de la France postérieurs à l'époque médiévale.

On peut s'interroger aussi sur l'absence de chansons de toile (en tant que poésie courtoise) dans le territoire de la Romania au Moyen Age, à l'exception du nord est de la France. Dans le répertoire des troubadours galiciens portugais, par exemple, il existe un seul exemple de chanson qu'on puisse dénommer de toile, du point de vue du motif ; cependant elle se présente sur le plan typologique comme une chanson d'ami. Il s'agit de la chanson *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*, attribuée au troubadour Estevan Coelho, poète portugais de l'époque du roi Denis, qui était marié avec la fille de Soeiro Mendez *Petite*. Ce dernier nom de famille n'est pas un nom portugais ; et il faut penser aux rapports qu'avait le royaume portugais avec la France, dans la première moitié du XIVe siècle. Voici la chanson de la plume du troubadour Estevan Coelho (B 720, V 321) :

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d'amigo.

Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d'amigo.

-Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes
amor mui coitado que tan ben dizedes
cantigas d'amigo.

Par Deus de Cruz, dona, sei [eu] que andades
d'amor mui coitada que tan ben cantades
cantigas d'amigo.

-Avuitor comestes, que adevinhades.[160]

Cette chanson, basée sur un parallélisme sémantique, présente quatre strophes de deux vers chacune, suivies d'un refrain et d'une *tornada* (ou *fiinda*). Le narrateur présente dans les deux premières strophes, la jeune fille (*la fremosa*) en train de tisser, et de chanter une chanson d'ami : "La Belle était assise à tisser, / sa voix délicate disait/chantait des chansons d'ami." Un personnage (le poète, le jongleur?) l'apostrophe dans les deux strophes suivantes : "Par Dieu de la Croix, dame, je sais que vous souffrez / du mal d'amour, car vous dites/chantez si bien / des chansons d'ami." Dans la *tornada*, on entend la voix de la jeune fille qui répond à son interlocuteur : "Vautour, vous avez mangé, car vous avez deviné". La référence à l'oiseau nous renvoie à l'univers des Romains. Le vautour *(avuitor),* l'aigle, le corbeau, la corneille, etc., sont des oiseaux qui servent à expliquer les augures romains. Voici donc un *topos* païen à coté d'une évocation de Dieu (*cf.* III, 1 ; IV 1), ce qui montre le syncrétisme du Moyen Age. La chanson galicienne portugaise présente le même procédé stylistique que les romans français cités ci-dessus : une chanson avec le motif de la tisseuse faisant allusion à une autre chanson (d'ami). La chanson d'Estevan Coelho appartient au genre des chansons d'ami, sans doute, mais

---

[160]. Cit. d'après *Lirica profana galego portuguesa*, p. 245.

rien ne nous empêche d'y voir un *topos* de la lyrique française[161].

Les poètes savants qu'étaient les troubadours méridionaux n'ont pas non plus utilisé le genre des chansons de toile. Le seul exemple occitan de l'utilisation de cette forme musicale se trouve dans le *Jeu de Saint Agnès*, ouvrage postérieur aux troubadours. Voici les vers extraits du drame occitan :

> *El bosc d'Ardena justal palaih Amfos*
> *A la fenestra de la plus alta tor* [162]

Ces deux vers servent à indiquer la mélodie de la chanson qui suit "calquée d'une chanson d'histoire que nous ne possédons plus".[163] Il est possible que le rapport qu'on peut y envisager provienne seulement de la musique, mais qu'on retrouve, au niveau du récit, un *topos* de la chanson de toile du nord de la France. Il s'agit du deuxième vers *A la fenestra de la plus alta tor* qui se trouve dans la chanson de toile *An halte tour se siet Belle Yzabel.* (B 4, Z VII). Voici la chanson d'après Zink (1978, p. 98) :

> *An halte tour se siet belle Ysabel,*
> *Son bial chief blonc mist fuers par .I. crenel.*
> *De larmes moillent li lais di son mantel.*
> E, amins !
> Por medissans seus fors de mon païs.
>
> *Elle se plaint la belle an sospirant :*
> *-Laise, fait elle, or m'i vat malemant.*
> *Livree seus a une estrainge gent,*
> *de mes amins nus secors nen atant.*
> ...
>
> *Laise, fait elle, com si ait grant dolour!*
> *On m'apeleivet fille d'anpareor,*

---

[161]. Cependant cette question exigerait une analyse plus détaillée des rapports entre le Portugal et la France à l'époque, ce qui n'est pas notre sujet. C'est vrai que le personnage de la chanson d'ami fait un travail artisanal, mais il est bien de rappeler que l'industrie textile de la soie et du lin débute au Portugal à l'époque du roi Denis, bien qu'on sache qu'il existe d'autres tissus dès 1166. Les rapports entre la France et le futur royaume de Portugal, commence à l'époque de la Reconquête, mais arrive à son apogée à l'époque du roi Denis.

[162]. D'après : *Le jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIVe siècle.* Éd. A. Jeanroy, Paris, Champion, 1931, p. 17.

[163]. *Cf.* Gerold, T. , "Transcription des mélodies" (p. 58-77) dans l'édition de Jeanroy, citée ci-dessus.

et on ait fait d'un vilain mon signor.
...

Sa damoselle davant li vient esteir:
- La moie dame, c'aves ke ci ploreis ?
- C'est a boen droit. -Ne degniez vos ameir?
...

- Se je savoie .I. cortois chivelier
ke de ces armes fust loeiz et prisiez,
je l'ameroie de greit et volentiers.
...

- La moie dame, je sai .I. chivelier
ke de ces armes est loeiz et prisiez,
ameroit vos, cui c'an poist ne cui griet.
...

En effet, le thème de cette chanson de toile se rapproche du thème du drame occitan, car Belle Yzabel est une malmariée, fille d'empereur, à qui on a fait épouser un vilain et qui s'ennuie dans un autre pays, loin de son ami. Dans le drame occitan, on voulait à tout prix marier la sainte, malgré son désir de rester vierge ; devant son refus, on la fit sacrifier en place publique. Le rapport qu'on peut établir entre les deux chansons repose évidemment sur le thème - un refus du mariage - thème présent dans les divers genres de chansons de femme. On sait que le mariage était une convention imposée à la femme dès l'antiquité romaine (pour ne parler que de l'espace qui concerne les chansons), qu'elle ne pouvait pas choisir son époux et que parfois le contrat de mariage était établi dès la naissance. La situation sociale de la femme au Moyen Age, en ce qui concerne le mariage, soutenue par le système juridique de chaque région, se reflète dans les chansons de femme de la Romania des différentes époques, comme on le verra plus loin.

Si le répertoire occitan médiéval ne présente qu'un seul exemple du genre "chanson de toile", les recueils postérieurs des chansons traditionnelles en langue d'oc présentent de nombreux échantillons de chansons qui ont comme motifs les femmes tisseuses ou fileuses. D'après E. Soleville ces chansons étaient chantées pendant les longues veillées d'hiver. "Rangés autour du càlel (lampe) traditionnel, les

filairos (fileuses) se divisaient en deux groupes. L'un des groupes entonnait alors le premier verset de la ballade ; l'autre lui répondait par le verset suivant. Et ainsi de suite jusqu'à l'épuisement, plusieurs fois renouvelé, de tous les couplets"[164]. Un exemple intéressant en est la chanson *Las Filairos*, "datée au moins du XVIe siècle"[165], que nous citons intégralement, pour mieux faire apparaître les rapports avec les chansons que nous étudions ici :

Abal, à la ribièro
I a ' no ritcho maisoun
Dedins soun tres filairos
Que filoun tout lou joun.

L'uno s'apèlo Jano,
Et l'autro Marioun ;
L'autro s'apèlo Clèro
Esclairo netz e joun.

Sa maire la penjeno
D'un penje d'argentoun,
E soun paire la cofo
D'uno auno de galoun.

Lo fil del rei passabo ;
La troubado à la fount
-Digas, bèlo filairo
Aco's bous, Janetoun?

-Nani, ma sur ainado
S'apèlo d'aquel noun
Se cercas uno amigo
Dintras dins la maisoun.[166]

Cette chanson, assez répandue en France, avec des variantes régionales[167], expose le thème des fileuses qui filent quotidiennement, comme si filer était un rituel : *Que*

---

[164]. Soleville, E. *Chants populaires du Bas-Quercy.* Paris, 1889, p. 108.
[165]. *Ibid.*
[166]. D'après Souleville, *ibid.*
[167]. La même chanson est présenté dans : Gauzit, Eliana. *22 Cançons popularas occitanas e catalanas armonisadas per 2, 3, 4 voses egalas e mixtas*. Beziers, Société de musicologie du Languedoc, 1984, p. 27. Nous tenons à remercier ici à Mme. Eliana Gauzit Bec toute la bibliographie qu'elle nous a gentiment passée. Nous remercions également à Mme. Liliane Jagueneau pour l'aide bibliographique sur les chansons occitanes.

filoun tout lou joun. Chargée de symboles, la chanson présente encore les *topoi* de la *fontaine* - où le *fils du roi* cherche *Janetoun*, la sœur aînée des trois fileuses : *Jano, Marioun et Clèro* (soit Jeanne, Marion et Claire) - ; celui de la *riche maison* où elles habitent ; et une sorte de rituel dans lequel une des filles (Claire) est en train d'être peignée par sa mère avec un *penje d'argentoun*, et coiffée par son père *d'uno auno de galoun*. Nous sommes, sans doute, dans un champ symbolique : il peut d'un de ces rites de passage, peut-être de l'adolescence à l'âge adulte, comme on verra dans un autre chapitre.

Gérard Teulière[168], remarque que, du point de vue de l'étude des mythes, "le symbolisme de la coiffure est généralement associé à celui du fil et du soleil (cheveux), mais surtout à celui de la couronne." Peut-être que "le père, coiffant sa fille, lui transmet un pouvoir, [dans] un rite d'initiation." Selon l'auteur "il existait par ailleurs au Moyen Age, à l'intérieur de l'église romaine, un cérémonial appelé consécration des vierges, régi par un rituel très complet au cours duquel la jeune fille recevait une couronne."

Les éléments symboliques de la chanson : les cheveux qui y sont implicites, le peigne d'argent, la fontaine (tout comme la luminosité et le miroir auquel elle correspond) - qui peuvent être rapportés au nom de Claire (*Clèro*) qui "éclaire nuit et jour" (*Esclairo netz e joun*) - sont présents dans les chansons galiciennes portugaises : on peut évoquer, par exemple, la chanson de Pero Meogo[169], étudiée dans un autre chapitre, qui présente le motif de la jeune fille qui lavait ses cheveux à la fontaine et les liait avec de l'or. Les *topoi* de la chanson galicienne portugaise et de la chanson traditionnelle occitane, appartenant à l'inconscient collectif, ont été stylisés de façon particulière par les différentes communautés. Malgré la différence chronologique entre la chanson occitane et celle de Pero Meogo (3 siècles) on y reconnaît le thème

---

[168].Teulière, G. "Lei fielaras de la chanson au mythe", *Practicas - revista pedagogica*, n° 7/8, 1986, p. 97-108. (101)

[169]. *Cf.* la chanson *Enas verdes ervas.*

commun des rites d'initiation.

Pourtant on peut considérer le *topos* des trois fileuses comme le plus significatif de la chanson occitane, car celles-ci nous rappellent les trois Parques : *Clotho* (la fileuse) qui tenait le rouet, *Lachésis* (celle qui répartit) qui tirait le fil, et *Atropos* (inflexible), qui le coupait au plus court. Ce *topos* a été également mis en évidence par G. Teulière dans son étude[170] ; cependant, il faut remarquer que dans la chanson en question les trois fileuses sont des jeunes filles alors que les Parques sont des vieilles femmes.

La référence implicite aux mythes est fréquente dans les chansons de femme que nous analysons, comme le montrent les deux chansons ci-dessous, recueillies de la tradition provençale, par Charles Galtier[171] où les personnages sont des fileuses. La chanson intitulée *Li fielarello*, présente deux filles, Joséphine et Jeanne, qui apprennent à filer, l'une le lin, l'autre la laine et se disputent entre elles sous une forme ludique (ce qui les rapproche du mythe d'Athéna et Arachnée) :

Li fielarello

A de matin, Fefin e Jano
Fielon lou lin, fielon la lano,
Fielon la lano e mai lou lin,
Jano e Fefin, a de matin.

Regardas coume soun urouso
D'agué chascuno sa fielouso,
Regardas lèi torse lou fiéu :
"Lou miéu es mai fin que lou tiéu"

Dou tèms que lou fiéu se debano,
Dis, en risènt, Jano à Fefin.
"Es que lou tiéu es fiéu de lin,
E que lou miéu es fiéu de lano"

Autant lèu ié respond Fefin.
"As resoun, o", recounèis Jano,
"Lou lin es mai fin que la lano
E lano mai grosso que lin"
A de matin ...

---

[170]. *Op cit.*, p. 104 .

[171] *Lou Brande di Mestié, la ronde des Métiers* : Ion Creanga, Bucarest, et Grandir, Orange, 1986.

L'autre chanson, intitulée *La broudarello*, est une chanson d'enfant, où la petite fille a tout ce qu'il lui faut pour apprendre à broder : aiguille, bobines, dé, ciseaux et une "toile blanche et fine" :

Es pas ren de brouda,
Me l'a apres ma maire,
Pulèu que de rouda,
Lèu prene mis afaire.

Ai tout ço que me fau :
L'aguio, li boubino,
Mi cisèu, moun dedau,
De telo blanco e fino.

Ces deux strophes montrent que cette activité commençait très tôt chez les jeunes filles, ce qui confirme l'opinion de Jean Poueigh ci-dessous. Dans la littérature grecque antique, on l'a déjà remarqué, l'image de petites filles qui font des travaux d'aiguille est également courante.

La compétition entre les tisseuses remonte à la tradition du mythe d'Athéna et d'Arachné. On a observé, dans un autre chapitre, la fascination que les mythes exercent dans "l'inconscient collectif". Les chansons orales, venues d'une tradition qui se perd dans la nuit des temps, étant des vestiges des substrats les plus antiques, elles se sont développées dans l'espace indo-européen qui, malgré sa diversité linguistique et culturelle, conserve une certaine homogénéité spirituelle, si l'on peut dire, ce qui peut expliquer les structures, les formules et les *topoi* communs des chansons. Selon l'affirmation de J. Poueigh[172] :

> "Filer la laine était autrefois la principale occupation des femmes, en dehors de leurs travaux ménagers. On habituait la fillette, dès la plus tendre enfance, à se servir de la quenouille et du fuseau. (...) au moment des épousailles (...) c'était l'un des premiers présents offerts par le fiancé. Quant aux vieilles fileuses, elles avaient la réputation d'être de rudes buveuses et des commères délurées."

[172]. Poueigh, J. *Chansons populaires des Pyrénées Françaises*. Paris : Pierre Bossuet, s.d.

En Catalogne, les *cançons de filadora* sont un bon exemple de l'association du motif de la tisseuse ou de la fileuse à la musique ou à la danse. L'habitude des tisserandes de s'assembler pendant les longues veillées d'hiver pour chanter et danser est commune en Catalogne comme ailleurs dans le Midi. Parmi les chansons de thèmes variés (surtout d'ordre religieux et historique) qui sont chantées par les fileuses, le *Cançoner* catalan[173] inclut des chansons qui ont pour motif les fileuses elles-mêmes, associées à des motifs religieux. L'histoire d'Agnès en est un bon exemple, même si *"la tradicio del martiri de la santa (...) no és popular a Catalunya"*, d'après Joan Amades.[174] La légende de la sainte doit certainement y être arrivée par le Midi français, car "en dehors d'Italie, le Midi fut en effet la seule région à lui vouer une vénération particulière"[175].

Selon J. Amades, *Santa Agnès era patrona de les done que filaven per diversos pobles. (...) no solien deixar de cantar-la en las filades i generalment en començar o en acabar les cantades, rarament enmig.* Cela pourrait, peut-être, expliquer le fait que la chanson du drame provençal du XIVe siècle, citée ci-dessus, se trouvait attachée à la musique et à un *topos* de la chanson de toile en langue d'oïl, comme nous avons remarqué plus haut. De plus, il ne faut pas oublier que le *Jeu de Sainte Agnès* est "l'unique drame consacré à la martyre romaine, qui a été conservé de toutes les littératures françaises du Moyen Age (...) Il a été composé dans la région de Béziers (Hérault) entre 1340 et 1350"[176].

Il est possible que, les chansons de toile étant des chansons de danse, tant au Moyen Age qu'après, ce soient d'abord l'entrelacement des vers et de la chorégraphie de la danse - encore habituelle en France (*cf.* Soleville, *op. cit.*) et en Catalogne (*cf.* Amades, *op.cit.*) - plutôt que le motif de la tisserande en soi même, qui

---

173. Amades, Joan. *Folclore de Catalunya.* Barcelona, Editorial Selecta, 1979.
174. *Op. cit.*, p. 708.
175. *Cf.* Brunel-Lobrichon, G. , dans : *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age.*
176. *Ibid.*

aient donné le nom au genre. Cette habitude d'entrelacer les vers avec la chorégraphie de la danse remonte au Moyen Age, comme l'a remarqué Joseph Bédier dans son article "Les plus anciennes danses françaises"[177] et comme l'avait fait Jean Renard, dans son roman de *Guillaume de Dole*. D'après J. Bédier, les chansons de toile accompagnent les caroles, qu'il décrit comme "une chaîne, ouverte ou fermée, de danseurs et de danseuses, qui se meuvent au son des voix ; plus rarement au son des instrumens"(*sic*)[178]. Il est possible que cela remonte à la tradition plus ancienne des chansons grecques, continuée dans la tradition romaine, et renouvelée à l'époque romane. On retrouve de nos jours dans les jeux d'enfants cet entrelacement entre chanson et gestes. Il est possible que la chanson *La broudarelo*, citée ci-dessus, soit chantée par les enfants avec un accompagnement gestuel. Mais cette question exigerait d'autres recherches et dépasse le cadre de notre sujet.

6. Rapports entre chansons de toile et chansons de malmariée

Le thème de la malmariée se retrouve fréquemment dans la littérature courtoise du nord de la France et il s'explique par le fait que la femme, dans la société médiévale, est fréquemment épousée pour les terres qu'elle apporte à son mari. Les mariages étant surtout un négoce très rentable entre les seigneurs, le désir de la femme ne comptait jamais. Le mari, retenu au-dehors par les guerres, les chasses, les tournois, le service féodal, passait loin de la vie conjugale de longues périodes pendant lesquelles sa femme devrait expérimenter de nouvelles sensations parmi les jongleurs et les trouvères, qui lui rendaient le "service amoureux". Le nom du genre dit clairement que la malmariée se distingue par son sujet : l'épouse déplore sa détresse conjugale et rêve d'un amour consolateur.

---

[177]. Dans : *Revue des Deux Mondes*, 1906, 1-15 janv.
[178]. *Ibid.*, p. 398.

Gaston Paris, dans son œuvre sur les origines de la poésie lyrique en France[179], fait une comparaison entre les chansons de toile et les chansons de malmariée en relevant leurs différences, puisque l'identification se présente à un niveau plus générique : les deux types de chansons mettent les femmes au premier plan et sont écrites du point de vue des femmes.

En ce qui concerne la structure, les chansons de malmariée ne présentent pas les caractéristiques essentielles de la chanson de toile : ni les strophes monorimes ni le refrain, sauf parfois un refrain emprunté à des chansons de danse.[180]

Dans les chansons de malmariée les personnages ne sont en outre jamais nommés, tandis que dans les chansons de toile les *Belles* et leurs amis le sont toujours. Il y a moins d'action dans les chansons de malmariée, tout se réduit à un simple dialogue, d'après G. Paris (*ibid.*) Cependant, il faut remarquer qu'il y a également des monologues dans les chansons de malmariée.

Toute l'action de ces chansons se réduit à des caresses entre les amants ou aux coups qu'un mari donne à sa femme. Le débat avec le mari forme le dialogue dans la majorité des cas. Le drame des chansons de malmariée se passe entre deux personnes et le poète y intervient de façon directe ou indirecte. (G. Paris, *ibid.*) Cependant, il faut rappeler aussi l'ami, qui dans les chansons de malmariée est un personnage implicite ou virtuel et parfois présent dans l'action. Le motif le plus fréquent des chansons de malmariée est le mariage vu du point de vue de la femme, pour qui c'est un esclavage odieux, le mari y étant toujours un tyran grotesque, jamais appelé par son nom, mais par des qualificatifs comme "vilain", "jaloux", "vieux", responsable du malheur de la femme.

L'unique échantillon de chanson de malmariée qui se trouve dans le lyrisme galicien portugais, nous est venu de la plume du roi Denis, le poète qui nous a légué la plus grande partie des chansons troubadouresques, des genres les plus divers. Il

---

179. Rééditée par Mario Roques : *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, 1966, p. 539-624.
180. D'après G. Paris ; *ibid.*

s'agit de la chanson *Quisera vosco falar de grado* (B 585, V 188), qui tout en étant une chanson d'ami, présente le motif de la femme malmariée. En effet, le genre des chansons d'ami présente les sous-genres les plus variés, comme on le verra plus loin. Voici cette chanson, datée du XIVe siècle :

Quisera vosco falar de grado,
ai meu amigo e meu namorado,
mais non ous'oj'eu con vosc'a falar,
ca ei mui gran medo do irado ;
irad'aja Deus que me lhi foi dar.

En cuidados de mil guisas travo
por vos dizer o con que m'agravo ;
mais non ous'oj'eu con vosc'a falar,
ca ei mui gran medo do mal-bravo ;
mal-brav'aja Deus quen me lhi foi dar.

Gran pesar ei, amigo, sofrudo,
por vos dizer meu mal ascondudo ;
mais non ous'oj'eu con vosc'a falar
ca ei mui gran medo do sanhudo ;
sanhud'aja Deus quen me lhi foi dar.

Senhor do meu coraçon, cativo
sodes en eu viver con quen vivo ;
mais non ous'oj'eu con vosc'a falar,
ca ei mui gran medo do esquivo
esquiv'aja Deus quen me lhi foi dar.

Dans la chanson du roi Denis, le mari est nommé par quatre adjectifs substantivés: *hirado* 'coléreux', *mal bravo* 'méchant', *sanhudo* 'rageur' et *esquivo*, peut-être 'distant, froid'. Du point de vue de la structure, la chanson galicienne portugaise dispose de quatre strophes composées de cinq vers décasyllabes et hendécasyllabes, avec des rimes féminines et masculines. Au contraire des autres chansons d'ami, ici c'est la voix d'une femme mariée qu'on entend, évidemment. Dans les chansons françaises, la femme ridiculise le mari, dans la majorité des cas ; la chanson portugaise, au contraire, présente une femme qui a peur de son mari et apostrophe son ami. Le fait que cette chanson soit l'unique exemple de malmariée du répertoire galicien portugais peut être un indice d'une influence étrangère, plus spécifiquement

des trouvères.

Il est possible que les chansons de malmariées soient le reflet de la réalité sociale de la condition de la femme médiévale. D'après Guy Fau (1978, p.197), dès la période romaine les femmes se mariaient très jeunes, dès l'âge de douze ans. Au Moyen Age cela n'était pas différent, et la chanson anonyme occitane, *La ballade de la malmariée* recueillie par Bartsch(B 27) nous en donne un exemple, dont je cite la première strophe, suivie de la traduction française de Pierre Bec[181] :

Coindeta sui si com n'ai grèu cossire,
Per mon marit, car ne'l volh ne'l desire.
Qu'eu be'us dirai perqué son aissi druza :
Coindeta sui ...
Quar pauca son, joveneta e tosa,
Coindeta sui ...
E degr'aver marit dont fos joiosa,
Ab cui tostemps pogués jogar e rire.
Coindeta sui ...
(...)

Je suis jolie, aussi suis-je en grand souci à cause de mon mari que je ne veux ni ne désire. / Et je vous dirai pourquoi je suis ainsi amoureuse : / Je suis jolie ... / Car je suis petite et toute jeune fille, / Je suis jolie ... / Je devrais donc avoir mari dont j'eusse de la joie, / Avec qui toujours je pusse jouer et rire. / Je suis jolie ...

Il est possible, que le verbe *jogar* 'jouer' s'applique plutôt aux jeux d'enfants qu'aux jeux amoureux, à juger par le vers "Car je suis petite et toute jeune fille", qui révèle une fillette. On pourrait établir un portrait de la société du Moyen Age, en ce qui concerne la femme, à partir du recueil des chansons de malmariée, car on y aperçoit des femmes de différents rangs : les femmes anonymes des chansons populaires et celles qui habitaient ou fréquentaient un château.

Les chansons des *trobairitz* présentent également des exemples de femmes malmariées : dans la chanson "*Mout avètz fach lonc estatge*" de Na Castelloza on peut voir une femme malmariée, ce qui est attesté dans la strophe finale :

---

[181]. Dans : *Anthologie des troubadours.* Textes choisis, présentés et traduits par Pierre BEC (3e édition corrigée) Édition bilingue, Paris, Éditions 10/18, 1979, p. 62-63.

Tot lo maltrach e'l damnatge
Que per vos m'es escaritz
Vos grazir fan mos linhatge
Et sobre totz mos maritz. (V, v. 41-44)[182]

Dans la chanson *"Estat ai en grèu cossirièr"* de la Comtessa de Dia on peut découvrir également une femme malmariée, lorsque le personnage féminin s'adresse ouvertement à son ami, dans la troisième strophe :

Bels amics, avinens e bos,
Quora' us tenrai en mon poder,
Et que jagués ab vos un ser,
Et que'us dès un bais amoros ?
Sapchatz, gran talan n'auria
Que'us tengués en luoc del marit,
Ab çò que m'aguessetz plevit
De far tot çò qu'eu volria [183].

Le chant de la malmariée du Moyen Age est en vérité la voix d'une femme qui voulait s'émanciper de la tutelle d'un mari qui lui avait été imposé dans son jeune âge, et qui souvent ne cherchait qu'à l'enfermer dans un foyer où lui-même s'attribuait le droit de la délaisser. Mariée très jeune par sa famille, la femme médiévale ne pouvait opposer de résistance contre une tradition qui n'exigeait qu'un consentement symbolique. Elle devait ainsi se rebeller constamment contre cette situation, ce qui devait attirer la colère du mari, beaucoup plus âgé, peut-être un jeune adulte lui même, mais "vieux" pour une adolescente.

Les chansons de malmariée du Moyen Age, ainsi que des époques postérieures, peuvent se présenter sous la forme d'un discours parodique, ce qui n'exclut pas leur caractère *dramatique*, envisagé par Karl Bartsch (*op. cit.*) lorsqu'il les caractérise ainsi dans son recueil. Ces chants sont peut-être des protestations contre la violence qui était imposée aux femmes. Il faut rappeler que le motif de la malmariée est lié à celui du viol, motif lui aussi très répandu dans la littérature

[182]. Cit. d'après Bec 1995, p. 86.
[183]. Cit. d'après Bec 1995, p. 105.

médiévale, surtout dans les pastourelles. Dietmar Rieger[184], dans une étude détaillée sur la violence contre la femme au Moyen Age - dans un corpus qui englobe la poésie latine, les chansons troubadouresques, les romans bretons et la parodie renardienne et en considérant aussi l'aspect factuel - en se basant sur l'Histoire et les textes juridiques - analyse, à la lumière de l'intertextualité, le jeu de relations où la femme était objet de rapt et de viol. Ce sujet a été traité également dans l'ouvrage de Katherine Gradval[185], qui étudie la question du viol dans la littérature française du Moyen Age, où on peut trouver un chapitre sur le motif du viol dans les pastourelles. On peut considérer comme une variante des chansons de malmariées les chansons de "nonnettes" ou de mal cloîtrées.

Il faut remarquer que les chansons de malmariées médiévales appartiennent majoritairement au domaine de la langue d'oïl ; bien qu'il en existe en langue d'oc, le genre ne se répandra au sud de la France qu'après le Moyen Age. En admettant que les chansons expriment une réalité sociale, il est possible que cette répartition spatiale soit en rapport avec la bipartition de la Gaule. On doit l'émancipation de la femme du sud à l'influence du droit justinien, qui lui accordait certains privilèges, dont les autres femmes d'ailleurs ne disposaient pas. Le droit romain qui avait accordé l'émancipation juridique de la femme à l'époque de l'apogée de l'Empire, revient en arrière peu après, peut-être sous l'influence des Pères de l'Église. Plus tard, à la fin de l'Empire Romain de l'Occident, Justinien le modifie en lui donnant un caractère plus évolué et plus juste. Il est possible que la présence massive des chansons de malmariées dans le nord de la France, puisse avoir un rapport avec cette dichotomie juridique des premiers siècles barbares de la Gaule, puisque ce genre de chansons est très archaïque, selon les spécialistes.

---

184. "Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXI (1988) n° 3, p. 241-267.

185. Gravdal, K. *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law.* Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1991.

René Nelli[186] rapporte les chansons de mal mariée ou *"mal maridada"*, pour utiliser son expression, aux "fêtes de mai", dans lesquelles les garçons les chantaient "pour se moquer des unions mal assorties, et des filles qui avaient préféré un vieillard riche à un jeune soupirant pauvre." Selon l'auteur, "le caractère traditionnel et "populaire" de l'amour de mai y apparaît" (...) et il "n'a rien de courtois dans son essence : les mal mariées sont de tous les temps et de tous les pays : elles représentent toutes les jeunes femmes en lutte contre les contraintes sociales antinaturelles".

Les chansons traditionnelles gallo-romanes présentent le motif de la tisseuse ou de la fileuse, parfois associé au thème de la malmariée et il est commun de trouver une malmariée qui est une fileuse et vice-versa. Un exemple d'une chanson traditionnelle de la plume de Gaultier Garguille[187] présente une jeune fille, peut-être insolente, peut-être audacieuse, et sa mère (qui parle dans le refrain) essaye de l'apaiser en lui conseillant de filer, comme elle le faisait toujours :

Comment filerois-je?
Je suis sans fusée.
Mon mari me bat, la, la,
J'en suis bien faschée ;
Mais plus il me battera

Je feray tousjours cela.
File Margot, file file comme moy.

La figure de la fileuse et de son destin se rapporte aux mythes : Clotho, ainsi nommée d'un mot grec qui signifie 'filer', est peut-être la plus jeune des trois Parques et c'est elle qui tient le fil des destinées humaines.[188] Dans les chansons traditionnelles, on peut trouver également, le motif de la fileuse lié à celui de la bergère. Voici un échantillon, qui présente une bergère fileuse - dans sa première expérience amoureuse, ou peut-être victime d'un acte de séduction - intitulée *La*

---

[186]. *In* : *L'Érotique des troubadours*, p. 33 et 35, respectivement.
[187]. Garguille, G. *Chansons de Gaultier Garguille.* Paris : Chez P. Jannet, Librairie, 1958, p. 19-20.
[188]. *Cf.* Commelin, P. *Mythologie grecque et romaine.* Paris : Pocket, 1994, p. 96.

bergère et le fendeur[189], dont je cite les trois strophes finales :

-Où iras tu bergère,
Aux champs demain au soir?
-J'irai là haut, dessus cette montagne,
Dans ces vallons, conduir' mes blancs moutons.

Au pied de la bouchure,
Le galant s'est assis ;
La belle y vient, filant sa quenouillette,
S'est endormie auprès du beau fendeur.

La belle s'y réveille,
Pleurant et soupirant,
Disant tout-bàs : - Je ne suis plus fillette ;
Va-t-en galant ; mon coeur a du tourment.

Cette chanson présente des motifs des chansons médiévales, ceux de la pastourelle : une fillette *bergère* - qui est aussi une *fileuse* - conduit ses *moutons blancs* vers une montagne, elle est séduite par un galant et déplore sa virginité perdue - peut-être en raison d'un viol - puisqu'elle a du tourment au cœur. Les *topoi* de la fillette portant sa "quenouillette" et conduisant ses "moutons blancs" - symbolisant ce dernier son innocence - donnent à la chanson un caractère dramatique.

Effectivement, les chansons de femmes - qu'il s'agisse des chansons canoniques que nous étudions plus en détail ou des chansons traditionnelles - présentent fréquemment un portrait de la violence sur les femmes du Moyen Age et d'autres époques, une violence qui ne se limite pas au monde adulte, mais qui s'étend aussi à l'univers des fillettes. En vérité, les *corpora* des chansons de femmes sont, sans doute, de riches sources pour dévoiler ce qui l'histoire escamote : la violence sur les jeunes filles de tous les temps.

---

[189]. D'après : *Chansons populaires dans le Bas-Berri.* Paroles et musique recueillies par Emile Barbillat et Laurian Touraine ; 3e vol. , Chateauroux, Gargaillou, 1939, p. 40-III.

7. Analyse du corpus des chansons de toile

Les chansons lyriques médiévales qui ont l'amour comme thème, peuvent sur le plan sémantique être classées en deux grands groupes, indépendamment du genre ou du type : celles de *rencontre* et celles de *séparation*. Tous ces poèmes chantés autour de l'amour et des conséquences qu'y s'attachent, à savoir les chansons des troubadours et des trouvères – y compris évidemment les chansons de femmes anonymes et celles des *trobairitz* - ne font que représenter la quête de l'autre, et en fin de compte c'est la quête d'une complétude, condition primaire de l'existence humaine. Si on parvient à trouver cet *autre* on devient heureux, sinon, on devient malheureux ; autour de ce principe se construit toute une poétique amoureuse médiévale.

Du corpus des chansons de toile étudié d'après l'édition de Karl Bartsch (1870, reimpr.1973) - dorénavant cité par B, suivi du numéro correspondant à son édition - et d'après l'édition critique de Michel Zink (1978) – avec la traduction en français moderne - dorénavant cité par Z, suivi du numéro correspondant en chiffres romains, je ne prends que treize chansons de toile[190]. Le corpus que nous analysons comprend six chansons de *rencontre*, six chansons de *séparation* et une autre qui peut être considérée comme mixte - la chanson de Gaiete et Oriour - car une des sœurs (Gaiete) part contente avec son ami et Oriour retourne seule et triste chez elle.

Parmi le groupe de *chansons de rencontre*, on trouve la chanson de la Belle Erembourg (B 1, Z V), où "la fille d'empereur" sera heureuse avec son ami Renaud, après un tête-à-tête provoqué par la tisseuse déterminée. La seule indication du fait que nous sommes en face d'une tisseuse, nous vient du deuxième vers de la

---

[190]. Les autres chansons sont celles d'Audefroi le Bâtard - qui présentent une dissimilitude formelle avec les chansons plus archaïques, comme on a remarqué plus haut - et trois chansons du recueil de Bartsch qui sont atypiques (il s'agit de fragments de chansons qui possèdent la structure des chansons de toile).

deuxième strophe : *sor ses genolz tient paile de color* ; et du deuxième vers de la dernière strophe qui évoque les broderies : *si s'est assis en .I. lit point a flors* 'il s'est assis dans un lit orné de broderies à fleurs'[191].

La chanson de la Belle Aiglentine (B 2, Z XVIII) présente une tenson entre mère et fille, où celle-ci se trouve en compagnie de *sa dame mère en roial chamberine*, à coudre une chemise. Aiglentine est enceinte, sa mère s'en aperçoit car elle la sent inattentive, elle lui conseille de chercher son ami Henri, pour lui annoncer ce fait et tout se terminera bien pour la jeune fille, car son ami l'épousera.

Belle Oriolanz est un autre personnage heureux des chansons de toile, qui comme Erembourg et Aiglentine, aura son ami auprès d'elle. Elle invoque Dieu pour qu'il vienne la rencontrer et, comme s'il avait pénétré sa pensée, il vient chez elle et tous deux recommenceront "leurs plaisirs, malgré les médisants".

Dans la chanson de la Belle Yolande (*Bele Yolanz en ses chambres seoit* B7, Z I) le narrateur présente la jeune femme assise dans sa chambre, à faire une robe pour son ami (qui n'est pas nommé), tout en chantant un refrain. On peut interpréter ce *topos* du cadeau (la robe qu'elle va offrir à l'ami), comme un acte prémédité de séduction, ce qui s'accomplit à la fin de la chanson. Dans la deuxième strophe elle s'adresse à l'ami dans une sorte de monologue, en souhaitant qu'il la rencontre et, comme s'il avait entendu son appel, il vient chez elle et, la première émotion passée, elle "l'embrasse étroitement [et] à la française il l'étend dans le lit"[192]. Cette chanson, qui nous est parvenue avec la musique, présente des *topoi* signifiants : Yolande se trouve seule, alors que dans les autres chansons les Belles se trouvent en compagnie de quelqu'un ; elle a créé une ambiance opportune pour séduire son ami avec la robe fabriquée spécialement pour lui et elle le conduit dans une chambre avec un lit fleuri où elle prend l'initiative de l'embrasser. Ces éléments signifiants de la narration nous présentent la Belle Yolande comme une femme très indépendante et libre, ce qui

---

[191]. Cit. d'après Zink 1978, p. 94-95.
[192]. *Ibid.* p. 79.

contraste avec les normes sociales de l'époque en général, et nous rappelle une autre femme : celle des chansons de la Comtessa de Dia. Voici les deux strophes où Yolande a un tête-à-tête avec son ami :

IV
- Ma douce dame, mis m'avez en obli."
Cele l'entent, se li geta un ris.
En sospirant ses bels braz li tendi :
tant doucement a acoler l'a pris.
Dex, tant est douz li nons d'amors :
[ja n'en cuidai sentir dolors].

V
- Bels douz amis, ne vos sai losengier,
mais de fin cuer vos aim et senz trechier.
Quant vos plaira, si me porrez baisier :
entre vos bras me voil aler couchier."
Dex, tant est douz li nons d'amors :
[ja n'en cuidai sentir dolors].

L'autre chanson de la Belle Yolande (*Bele Yolanz en chambre koie* - B 6, Z VI), qui ne se confond pas avec celle citée ci-dessus, est une tenson entre mère et fille, où la fille demande pourquoi sa mère lui fait des reproches et celle-ci répond que Yolande parle trop souvent au comte Mahi, alors qu'elle est mariée, ce qui ne semble pas préoccuper la fille. Nous n'avons pas ici de conclusion explicitement heureuse ou malheureuse, mais seulement le discours de la mère dans le dernier refrain : *Fais comme il te plaira, Belle Yolande*[193]. Voici donc le groupe des femmes heureuses des chansons de toile : Erembourg, Aiglentine, Oriolanz, Gaiette, et les deux Yolande.

Dans le groupe des chansons de *séparation*, celles où les femmes sont malheureuses en raison de leurs infortunes amoureuses, nous trouvons deux femmes malmariées. Il s'agit de la Belle Yzabel[194], fille d'empereur, à qui on a fait épouser un vilain d'un autre pays et qui déplore son triste destin. L'autre chanson de

[193]. Cit. d'après Zink, *ibid.*, p. 97.
[194]. *An halte tour se siet Belle Yzabel* (B 4, Z VII).

malmariée présente une femme qui n'est pas nommée, *fille du roi* qui se trouve, comme nous dit l'*incipit* : *En un vergier, lez une fontenele* (B 9, Z III). À côté de ces deux femmes malmariées se trouve la malheureuse Belle Doette (*Bele Doette as fenestres se siet* - B 3, Z IV), qui n'est pas une tisseuse mais une liseuse, elle ne se mariera jamais, car son ami est mort : elle deviendra nonne et fondera une abbaye pour *toz cels et celes vodra dedanz atraire / qui por amor seven peine et mal traire* (VIII, 3-4). Parmi ce groupe de femmes malheureuses se trouve encore Belle Aye (*Siet soi Bele Aye as piez sa male maistre* - B 12, Z XVI), qui est maltraitée le matin et le soir parce qu'elle aime un mercenaire étranger. La mère de la Belle Aude (*Fille et la mere se sieent a l'orfrois,* B 14, Z XV) lui conseille d'oublier celui qu'elle aime. La Belle Euriaus (*Siet soi Biele Euriaus, seule est enclose"* - B 16, Z XXI) se trouve seule et enfermée à déplorer son ami : *Elle ne boit ni ne mange ni ne prend de repos,*[195] parce qu'elle n'ose pas lui parler. Nous avons donc ici un ensemble de femmes malheureuses, qui, en chantant leur détresse, dépeignent la femme au Moyen Age comme victime de l'autoritarisme des parents et parfois des maris.

Par rapport aux chansons de malmariée les chansons de toile présentent les caractéristiques suivantes : la présence du refrain ; les personnages y sont nommés ; il y a plus d'action ; les dialogues y sont fréquents ; et surtout, il y apparaît un troisième personnage qui occupe une position assez importante dans la narration : il s'agit de la mère.

En effet, ce personnage ne laisse pas d'avoir une certaine importance, car dans un corpus si restreint, la figure de la mère apparaît dans quatre chansons (soit 1/5 du total des chansons de toile), et la comparaison avec le corpus des chansons d'ami montre que la proportion est presque la même.

Dans la chanson de la Belle Aude (citée plus haut d'après le roman de Guillaume de Dole), la mère conseille à celle-ci d'oublier son ami Doon. Bien que le

---

[195]. D'après Zink 1978 p. 167.

narrateur dans la première strophe nous informe que la mère avait des sentiments élevés (v. 2), peut-être n'approuvait-elle pas les relations amoureuses de la fille - ce que les deux strophes de la chanson ne nous permettent pas de savoir.

La chanson de la Belle Emelot présente une mère qui commence par implorer sa fille d'obéir à son père et d'accepter les prétendants nobles qu'il lui avait choisis ; et devant l'obstination d'Emelot de ne se marier qu'à son ami, la mère devient une alliée pour convaincre son mari de donner sa fille en mariage à celui qui elle aime, comme nous le montrent les deux dernières strophes :

IX
Amelot ot ceu ke sa meire dist,
ke ces peires li veult doneir marit.
Tant doucemant a gamanteir se prist,
li cuers li falt, si ait geteit un crit.
Deus, doneis (m'a marit Garin,
mon dous amin.]

X
Sor sa meire Amelot se pamait.
Deus, keil pitiet la mere a cuer en ait!
Tout en plorant doucement la basait,
a redresier trop bien la confortait.
Deus, doneis moi marit [Garin,
mon dous amin.]

Dans la chanson de la Belle Yolande (*Bele Yolanz en chambre koie*), qui se trouve à faire des travaux d'aiguille, en compagnie de sa mère, celle-ci représente une figure tout à fait autoritaire, car les deux personnages discutent et c'est la voix de la mère qui s'impose ; c'est elle aussi qu'on entend dans le refrain: - *Chassoir vos en, bele Yolanz,* dans une sorte de menace.

Dans la chanson de la Belle Aiglentine, la mère se montre en principe préoccupée par le comportement de la fille, et ensuite compatissante, lorsqu'elle apprend que sa fille est enceinte :

- Bele Aiglentine, vos prendra il Henris ?
-Ne sai voir, dame, car onques ne li quis.
-Bele Aiglentine, or vos tornez de ci.
Tot ce li dites que ge li mant Henri
s'il vos prendra ou vos lera ensi.
- Volentiers, dame, la bele respondi.
Or orrez ja
[conment la bele Aiglentine esploita.][196]

On découvre donc des figures maternelles très différentes : l'une, autoritaire, les autres compréhensives et alliées de leur fille.

Le motif de la malmariée se trouve aussi dans les chansons de toile, comme on l'a déjà observé plus haut. Effectivement, les genres des chansons médiévales ne sont pas étanches, un genre peut parfaitement se mêler à un autre, ce qui rend difficile la disposition des chansons dans un cadre typologique unique ou clos en soi même. Pierre Bec l'a remarqué aussi dans ses diverses études sur la typologie des chansons du Moyen Age. Cependant, ce sont plutôt les motifs et les thèmes qui s'interpénètrent, pas les formes, ce qui veut dire que le mélange de genres se donne davantage au niveau de la structure superficielle.

L'espace des chansons de toile est un élément digne d'intérêt puisqu'il traduit l'origine sociale des personnages. Selon Jacques Le Goff "il n'existe pas un lieu de rencontre plus important, entre l'homme biologique et l'homme social, que l'espace. Et l'espace est un objet éminemment culturel, variable au goût des sociétés, des cultures et des époques, espace orienté, imprégné d'idéologie et de valeurs[197]. Pourtant, l'espace est aussi symbolique et le château est au Moyen Age, un symbole du pouvoir. R. Guiette (1954, p.113), en remarquant le goût de l'homme médiéval pour les images et les symboles, écrit: "un public s'était constitué [au Moyen Age et] qui par l'habitude, était particulièrement sensible à cette recherche, et par conséquent, doué du sens du symbole". Ce sens du symbolisme pouvait être dû chez

196. Cit. d'apr. Zink, *op. cit.*, p. 162.
197. Le Goff 1983, p. 62.

le public non seulement à la littérature absorbée ou consommée, mais aussi au milieu où il vivait, à savoir la cour seigneuriale, où les rites et les gestes de la *fin'amors* représentaient une façon de vivre et une vision cosmique. Jean-Charles Payen, a également remarqué cela : "l'art roman, foncièrement monastique, illustre cette sémiotique du symbole, qui participe d'une pensée magique : nomer une chose est avoir prise sur elle (...)" [198].

Effectivement, l'espace où se trouvent les femmes des chansons de toile, aussi bien que leurs gestes dans les travaux d'aiguille doivent être analysés au niveau symbolique. Danielle Regnier-Bohler, dans l'article supra, a bien remarqué que les chansons de toile offrent un terrain favorable "à des pointages (...) significatifs pour mettre en relief cet objet de nature anthropologique que sont les groupements de femmes, leur structure et leur fonction au sein de la société domestique"[199].

Comme on a vu plus haut, les groupements de femmes assemblées pour des travaux d'aiguille, représentent un des aspects de l'univers des femmes dans les divers moments de l'histoire. Danielle regnier-Bohler remarque la sémiotique de ces groupements de femmes des chansons de toile lorsqu'elle écrit :

> Jeux de signaux dont l'économie - aux deux sens du terme - trahit le fonctionnement d'un code : dans les chansons de toile, l'espace privé des femmes apparaît essentiellement comme un lieu de rêverie, de disponibilité, d'attente, de confidence. Si le cadrage visuel et les notations spatiales (les substantifs par ex.) sont parcimonieux, par contre au niveau de la gestualité, les notations verbales (...) suggèrent précisément deux espaces, celui du privé féminin qui existe par rapport à l'autre, dont il attend tout : potentiellement les protagonistes des chansons de toile semblent donc vivre sur un *seuil*, celui d'une rupture d'avec le monde autoritaire des lois [200].

On a déjà observé ailleurs que les chansons de toile de notre corpus

---

[198]. Payen, J. Ch. *Histoire de la littérature française. Le Moyen Age.* Paris : Flammarion, Nouvelle édition revisée , 1997, p. 14.
[199]. Regnier-Bohler, *op. cit.* p. 393.
[200]. *Ibid.* p. 397.

présentent une petite dramatisation du quotidien des jeunes filles, dont l'univers se résume à l'attente de l'ami, attente pendant laquelle elles font des travaux d'aiguille. Le discours des chansons de toile regorge de clichés de la lyrique courtoise et essayer d'y trouver des caractéristiques de l'écriture féminine, selon les postulats de la gynocritique, est tout à fait impossible. Malgré cela, c'est la voix féminine l'objet principal de notre étude et cette voix s'exprime à travers certains énoncés qui nous permettent d'identifier des marques d'un discours rapporté plutôt à l'univers des femmes. Puisque le langage est la base de toutes les activités culturelles, c'est la meilleure voie pour connaître les caractéristiques d'un groupe social, donc de l'univers des troubadours ou des trouvères. N'oublions pas que c'est le début des langues vernaculaires et les formules et les clichés linguistiques se retrouvent un peu partout les mêmes dans le monde roman. Le vocabulaire courtois ne présente pas une grande variété : la formulation d'une sentence ainsi que les mots qui y sont utilisés reproduisent des clichés traduits du latin, apportés par la poésie médiolatine. On a déjà dit ailleurs que la littérature courtoise reproduit les topiques et les clichés de la littérature gréco-romaine.

D'ailleurs, nous savons que le langage humain est passible de variations sociales, historiques, géographiques et stylistiques - ce qui est objet de la sociolinguistique - et que dans les variations sociales se trouvent encore les parlers des différentes classes, professions, sexes, âges, etc. Les différences entre les parlers des femmes et des hommes ont été observées dès les sociétés les plus archaïques, et Hérodote (VI, 114) l'avait déjà remarqué dans les Scythes et les Amazones. D'après Dubois et *al.* dans les descriptions linguistiques, un des genres est pris comme base du système (cas non marqué), les autres genres étant décrits relativement à lui (cas marqués) : ainsi, en français, le féminin est généralement décrit par une variation morphologique du masculin pris comme base (le féminin *maîtresse* est décrit par

l'adjonction de l'affixe *-esse* au masculin *maître* (...) [201]

Puisque les chansons de toile sont de caractère plutôt narratif, on peut y identifier la voix de la femme dans leur discours à la première personne ou dans les dialogues, en y analysant les éléments linguistiques pertinents. Dans les six strophes de la chanson de la Belle Erembourg, c'est la voix du narrateur qui prédomine (4 strophes) et les deux autres sont des strophes dialoguées. En effet, la troisième et la quatrième strophes présentent le dialogue entre l'héroïne et son ami :

III
-Amis R[aynaut], j'ai ja veü cel jor,
se passissoiz selon mon pere tor,
dolanz fussiez se ne parlasse a vos.
- Jal mesfaïstes, fille d'empereor :
autrui amastes, si obliastes nos."
E, R[aynaut] amis!

IV
- Sire R[ainaut], je m'en escondirai :
a cent puceles sor sainz vos jurerai,
a .XXX. dames que avuec moi menrai,
c'onques nul home fors vostre cors n'amai.
Prennez l'emmende et je vos baiserai.
E, R[ainaut] amis!

Dans ces deux strophes on perçoit davantage le discours d'Erembourg essayant de convaincre son ami Renaud qu'il n'a pas de raison d'être jaloux ; elle lui fait le serment qu'elle n'aime pas d'autre homme que lui. C'est le discours à la première personne qui nous permet d'identifier la voix du personnage féminin, ainsi que l'expression "Renaud, mon ami". Belle Erembourg est-elle une fille d'empereur, qui passe les longs jours de mai à tisser et un jour elle voit son ami Renaud revenir de la cour du roi en passant devant son château sans tourner la tête pour la voir, ce qui la fait se décider à lui parler, d'une voix forte, comme nous en informe le narrateur dans

[201]. Dubois, J. et *alii. Dictionnaire de linguistique.* Paris : Larousse, 1973.

les deux premières strophes. C'est Erembourg qui prend la décision de parler à son ami comme nous le montrent les deux strophes ci-dessus et c'est elle aussi qui prend l'initiative amoureuse : *Acceptez cette justification, et je vous baiserai* (IV, 5).

Pierre Jonin[202] a remarqué que dans cette chanson c'est Renaud le personnage principal et Erembourg y joue un rôle secondaire. En effet, presque toutes les strophes sont centrées sur le personnage masculin, soit pour exhiber un certain orgueil - *"Renaud revient au premier rang : / il passa devant la maison d'Erembourg, / mais ne daigna pas lever la tête"* (I, 3-5)) - soit pour décrire sa beauté physique : *large d'épaules, les hanches étroites ; / il avait les cheveux blonds, finement bouclés : / dans le monde entier il n'y avait de si beau jeune homme.*" (V, 2-4) ; trad. d'apr. Zink, p. 94-95.

La description de la beauté physique ou morale est un des préceptes de la rhétorique médiévale, mais c'est plutôt la beauté féminine que les poètes doivent décrire, selon les rhétoriciens. Cependant, les chansons de toile, qui ne font pas référence à la beauté des personnages féminins, décrivent en contrepartie la beauté, le courage, la courtoisie des personnages masculins de façon hyperbolique.

Conclusion

Le fait que les femmes des chansons de toile ne fassent pas d'auto-éloge nous fait penser que ce sont elles-mêmes le sujet de l'énonciation. E. Faral - en essayant de renforcer sa thèse selon laquelle les chansons de toile sont composées par des poètes bien connus et qu'elles ne sont pas archaïques - avait remarqué que les femmes nobles ne chanteraient pas sur elles-mêmes comme un peintre ne ferait pas

---

202. "Ancienneté d'une chanson de toile? La chanson d'Erembourg ou la chanson de Renaud ? ", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVIIIe Année, N° 4, Octobre-Décembre 1985. P. Jonin y conteste l'argumentation de Faral sur la modernité des chansons de toile et affirme que la chanson de la Belle Erembourg est antérieure à 1200, en proposant de la situer à la moitié du XIIe siècle.

son auto-portrait. Il parle évidemment de l'actant, c'est-à-dire de la femme comme personnage, alors que nous nous référons au sujet poétique. Que le poète n'exalte pas la beauté féminine dans les chansons de toile peut s'expliquer de façon evidente par le fait que nous sommes en face d'une poésie créée par des femmes. Dans les chansons des *trobairitz* on trouve également un discours hyperbolique appliqué à l'ami, qui est même comparé à des héros de romans perdus. Pour les médiévistes ce serait là une inversion du discours des troubadours.

Cependant, il nous semble que le discours des "Belles" dans les chansons de toile ne nous apporte pas d'autres voix que celles des femmes d'épopées perdues, issues de la tradition orale. Il faut donc essayer de reconnaître un registre de voix féminine dans un ensemble de voix ; des voix plurielles à savoir : celle des jongleurs et des jongleuses qui circulaient un peu partout ; celles des ménestrels qui appartenaient à un château spécifique des régions les plus différentes ; enfin, celles des poètes courtois provenant des régions les plus diverses de la Romania. Ainsi, le sujet féminin des chansons ne serait qu'un topique.

Les chansons d'ami galiciennes portugaises

Chapitre 5

Le lyrisme galicien portugais

1. Le début du lyrisme troubadouresque péninsulaire

La poésie courtoise galicienne portugaise est documentée à partir de 1198[203], date possible de la composition de la plus ancienne chanson d'amour, écrite par le troubadour Paio Soares de Taveiros et adressée à dame Maria Pais da Ribeira (plus connue comme la *Ribeirinha*), maîtresse du roi Sanche I. Ce roi, fils d'Alphonse Henri - le premier roi de Portugal - était lui aussi poète et composa ce qui est considéré comme la première chanson d'ami, connue par l'*incipit* : *Ay eu cuitada como vivo*[204]. Voici la chanson (CA 393), que la philologue Carolina M. de Vasconcelos présente en distiques - selon le rythme de la *muiñera* - dans son édition critique du *Chansonnier d'Ajuda* :

Ay, eu cuitada, como vivo
Em gram cuidado por meu amigo,
Que hei alongado! Muito me tarda
O meu amigo na Guarda

Ay, eu cuitada, como vivo
Em gram desejo por meu amigo,
Que tarda e nem vejo! Muito me tarda
O meu amigo na Guarda!

Pourtant, dans une étude sur l'origine de la littérature galicienne, Mercedes Brea remarque que le premier registre de cette littérature est une chanson à rire (*escarnio politico),* dans la ligne du sirventès provençal[205]. Comme on le sait, le

---

[203]. Cette date est controversée, quelques spécialistes considèrent que la chanson est de 1189 et d'autres la placent après 1200.

[204]. La chanson, très simple du point de vue formel car composée de deux strophes distiques suivies d'un refrain de deux vers présente la complainte de la jeune fille lorsque son ami est parti au service du roi à Guarda, ville du nord du Portugal.

[205]. Il s'agit de la chanson "*Ora faz ost'o senhor de Navarra*" (B 1330, V 937), d'abord datée de

mouvement troubadouresque portugais est indissociable de celui de la Galice, puisque la langue parlée dans la *Lusitania* et dans la *Galaecia* était la même : le galicien portugais. Les Lusitaniens et les Galiciens étaient également soumis au royaume de Léon, plus tard unifié à la Castille. Ce n'est qu'après l'indépendance du *Comté Portucalense*, en 1143, au fur et à mesure que le nouveau royaume portugais gagne les terres du sud ouest de la Péninsule : Lisbonne, l'Algarve... que la langue portugaise commence à se différencier de la galicienne. La Galice continuant à appartenir au royaume castillan, la scission linguistique était inévitable. Pourtant, s'agissant de la langue littéraire, c'est celle du nord ouest de la péninsule (entre les rivières *Douro* et *Minho*) que vont préférer les poètes catalans, léonais, aragonais, castillans et naturellement les galiciens et les portugais. Ainsi, même après la séparation entre le Portugal et la Galice, le galicien portugais, langue poétique, se présente comme une sorte de *koinè* pour toute la poésie troubadouresque de la Péninsule Ibérique.

Considérant la question du lyrisme troubadouresque du point de vue portugais, plusieurs philologues présentent, en se basant sur la chronologie des documents littéraires, une périodisation intéressante en quatre cycles :

a) le *cycle pré-alphonsin* (1185-1248), où prédomine la chanson d'ami.

b) le *cycle alphonsin* (1253-1284), pour lequel nous avons le plus important recueil de chansons et le plus grand nombre de poètes. Cette période d'or du lyrisme portugais coïncide avec les règnes d'Alphonse III du Portugal - qui avait fréquenté les cours françaises – et Alphonse X le Sage, roi de Léon et de Castille.

c) le *cycle dionysien* (1284-1325), avec le talentueux et fécond troubadour du Portugal, le roi Denis, qui cultive et protège la lyrique courtoise, tout en préservant les chansons populaires.

1196, dont C. Alvar (1984) corrigea la date et la plaça aux environs de 1200-1201, d'après Brea, M. "Erase unha vez ... hai oitocentos anos ", *Revista Galega do Ensino*, n° 16, Maio 1997, p. 79, *Separata*.

d) le *cycle post-dionysien* (1325-1357), période de déclin, où l'imitation des lais bretons se substitue peu à peu aux chansons portugaises d'imitation provençale[206].

2. Les Chansonniers et les manuscrits

La lyrique profane galicienne portugaise nous est parvenue à travers trois chansonniers : le *Chansonnier d'Ajuda* (CA)[207] ; le *Chansonnier de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne* (CBN)[208], et le *Chansonnier de la Bibliothèque Vaticane* (CV)[209]. Il existe aussi deux manuscrits de la poésie galicienne portugaise, présentés comme des feuilles volantes : le *Parchemin Vindel* et le *Parchemin Sharrer*, datés le premier du XIIIe siècle et le second du XIVe siècle. Seuls témoignages de la musique des chansons troubadouresques de caractère profane de la Péninsule Ibérique, ces manuscrits qui contiennent les notations musicales sont particulièrement précieux pour tous ceux qui s'intéressent à la poésie lyrique et nous en reparlerons dans un autre chapitre.

La poésie religieuse arrivée jusqu'à nous grâce à un corpus de 427

---

[206]. Pourtant les chansons portugaises - possédant d'autres caractéristiques strophiques - persistent jusqu'au XVe siècle où nous en retrouvons dans le *Chansonnier de Baena*, composé à Castille, en 1445.

[207]. Ainsi désigné parce qu'il se trouve à la Bibliothèque du Palais Royal d'Ajuda, à Lisbonne, c'est le plus ancien des chansonniers galiciens portugais, contemporain même des troubadours : il est probable qu'il a été initié par Alphonse III, continué par Denis (rois du Portugal) et complété par le comte de Barcelos, qui a été considéré par erreur comme le seul auteur des chansons (d'où le premier nom du chansonnier : *Livre des chansons du Comte de Barcelos*). Il contient le moins grand nombre de poésies : 310 chansons d'amour, même si on peut y trouver, parfois, une chanson d'ami, comme la chanson citée ci-dessus.

[208]. Copié en Italie au XVIe, ce chansonnier est aussi connu comme *Chansonnier Colocci-Brancutti*, du nom de l' humaniste italien Angelo Colocci à quiil a appartenu et de celui du comte Brancutti dans la bibliothèque dequi on l'a trouvé au XIXe siècle. Après 1924, le gouvernement portugais l'ayant acheté il fut intégré à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne. C'est le recueil qui comporte le plus grand nombre de pièces : 1567 chansons des trois genres : chansons d'amour, chansons d'ami et chansons satiriques (chansons à rire et chansons médisantes).

[209]. Copié en Italie vers la fin du XVe ou début du XVIe siècle, d'après un manuscrit du XIVe siècle, il appartient à la Bibliothèque du Vatican. Ce chansonnier contient lui aussi les trois genres : chansons d'ami, chansons d'amour et chansons satiriques, il totalise 1205 chansons.

chansons[210], enregistré dans 4 manuscrits[211], comporte non seulement la musique, mais aussi les enluminures ; il s'agit des *Cantigas de Santa Maria* (*C. S. M.*), recueillies à la cour et sous la responsabilité du roi Alphonse X le Sage, lui même auteur de plusieurs chansons. Les *Cantigas de Santa Maria* constituent l'une des plus vastes compilations de thèmes musicaux qui nous est parvenue du XIIIe siècle. Pour leur élaboration, le roi a rassemblé une importante équipe de savants, poètes musiciens, scribes et enlumineurs, il a dirigé lui-même l'ensemble auquel il a activement participé. Un document daté de 1293 recense 26 artistes salariés, chrétiens, arabes et juifs confondus, y compris des danseuses. On y trouve aussi le registre des nombreux troubadours originaires des régions d'Europe les plus diverses qui, au cours de leurs séjours à la cour du roi, ont apporté leur concours à cette vaste entreprise. Comme le souligne José F. Valverde[212] : *Puede hablarse de un asombroso pluralismo : idiomatico, cultural, religioso ..., que se refleja en las Cantigas*[213].

Le répertoire des chansons de Sainte Marie, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, comprend des récits de miracles et des chansons de louange à la Vierge.

3. A l'aube du mouvement troubadouresque de la Péninsule Ibérique

Entre 1190 et 1253 l'art troubadouresque de la France Méridionale

---

210. 7 chansons étant répétées, certains spécialistes retiennent un total de 420 chansons.

211. Deux des manuscrits, riches en chansons (410) et en enluminures, se trouvent à la bibliothèque de l' *Escorial* en Espagne (E ou JB2 et T ou T.I.1.) ; les deux autres manuscrits sont celui de la Bibliothèque Nationale de Madrid (To) et celui qui appartient à la Bibliothèque de Florence (F).

212. *Cf.* Valverde 1985, p. XXXIV, dans l'anthologie des chansons de Sainte Marie traduites par le castillan, d'après le Ms. *escurialense* T.I.1, citée ci-dessous.

213. *Cf. Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Editorial Castalia, p. XXXIV : "On peut parler d'un étonnant pluralisme linguistique, culturel et religieux, amalgamé dans les chansons." (trad. par nous)

atteint son apogée et dépasse ses frontières. Il influence la poésie courtoise des cours voisines, celles de Catalogne, d'Italie, du nord de la France, d'Allemagne, d'Angleterre et de Sicile, et joue un rôle important, surtout auprès de la deuxième génération des poètes portugais. Cependant, selon certains philologues portugais, il ne s'agit pas d'une influence directe des troubadours occitans mais plutôt d'une mise en texte des chants populaires traditionnels auxquels ils donnent une forme littéraire. Le philologue américain A. Bell[214] partage la même opinion lorsqu'il écrit : *Se, como é muito possivel ter acontecido, a moda da poesia provençal na Galiza e em Portugal* ***trouxe à superficie a poesia nativa****, é esse, a nosso ver, o maior serviço prestado àquelas nações pela poesia provençal*[215]. (c'est nous qui soulignons).

En parlant de la fin du mouvement troubadouresque du sud de la France, C. Alvar (1982, p. 65) remarque que depuis un siècle déjà la poésie montre ses limites, que l'originalité devient de plus en plus difficile, que thèmes et images se répétent, que les lieux communs se multiplient. S'y ajoutent des raisons historiques, comme la croisade contre les cathares et en conséquence, l'affaiblissement du féodalisme dans le sud de la France.

Au Portugal, le troubadourisme se prolonge jusqu'à la moitié du XIVe siècle ; il se maintient grâce à un mécénat royal puisque les rois eux-mêmes y participent en qualité de grands troubadours et accordent à l'activité poétique un caractère institutionnel. La lyrique amoureuse renaîtra au XVIe siècle avec Luis de Camões[216] dont les racines les plus profondes se trouvent dans la poésie courtoise des

---

214. "Algumas observaçõe sobre as Cantigas de Amigo", *Revue Hispanique*, t. LXXVII, 1929, p. 270-283.

215. "S'il est vrai (et il est bien probable) que la mode de la poésie provençale en Galice et au Portugal *a amené à la surface la poésie native*, là est, selon nous, le principal service apporté par la poésie provençale aux deux nations." (trad. par nous)

216. Comme le remarque le philologue brésilien S. Spina (1985, p.17), la poésie subjective de thématique amoureuse chez Camões n'est pas une création de son temps, c'est la poésie médiévale elle-même enrichie du drame amoureux. Du point de vue de la forme et du point de vue psychologique on y retrouve, élargis et amplifiés, plusieurs caractères ébauchés au Moyen âge : l'amour inaccessible, la vassalité amoureuse, un ensemble de formules stylistiques, etc. Ces traits sont arrivés par l'intermédiaire des poètes *del dolce stil nuovo* d'Italie et des poètes présents dans le *Cancioneiro Geral* (un recueil de la poésie portugaise du XVe siècle, publié au début du XVIe).

troubadours.

Il faut comprendre la lyrique galicienne portugaise dans le cadre de la Péninsule Ibérique et également dans le contexte de la poésie latino-médiévale. S'il est vrai que les forces poétiques romanes sont en train de prendre leur individualité, elles présentent néanmoins des traits nettement communs, avec le mouvement lyrique du sud et du nord de la France, le *Minnesang* en Allemagne, les troubadours du nord d'Italie et la poésie arabo-andalouse du sud de la Péninsule Ibérique.

Les origines du mouvement poétique qui s'établit au nord du Portugal et en Galice, soit entre les rivières Douro et Minho, se développent sans doute sous l'influence et sous les suggestions structurelles de la poésie occitane. Mais la lyrique galicienne portugaise n'est pas née de cette inspiration puisque les tendances poétiques et musicales de la population du nord-ouest de la péninsule sont plus anciennes que les mouvements poétiques de l'époque du féodalisme. Les dispositions artistiques des Galiciens et des Portugais du nord furent observées dès l'époque ancienne par des auteurs, comme l'historien grec Diodore de Sicile (60-30 av. J.-C.), le géographe grec Strabon (64 av. J.-C. - 24 apr. J.-C.), le poète latin Silius Italicus[217], Saint Jérôme, Saint Martin Dumiens et même Saint Augustin, qui connaissaient la région et ont remarqué les talents artistiques de ces peuples, spécialement en ce qui concerne la poésie et la danse[218]. Le célèbre auteur espagnol du XVIIIe siècle, Fray Martin Sarmiento, observe lui aussi, dans un ouvrage sur l'histoire de la poésie espagnole, que les femmes galiciennes sont des poétesses et des musiciennes par excellence[219].

Manoel Rodrigues Lapa, spécialiste de la poésie galicienne portugaise, reconnaît une certaine influence de l'élément germanique dans les chansons d'ami :

---

[217]. Grand admirateur de Virgile, Silius Italicus (ca. 25 ? - 101) qui composa une épopée sur la deuxième guerre punique, parle des danses belligérantes (d'épées, de bâtons, de sticks comme la *dança-prima* des Mirandais) utilisées entre les péninsulaires et ailleurs, et des chants masculins qui les accompagnaient. (d'après C. M. V. dans : *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 895).

[218]. D'après Spina 1985, p. 13.

[219]. D'après Spina, *ibid.*

Pode-se falar legitimamente do germanismo da cantiga d'amigo como fenômeno coincidente e até derivado do forte germanismo dos nossos costumes sociais[220]. On sait en effet que les peuples germaniques, notamment les Suèves à l'ouest et au nord-ouest, s'établirent dans la péninsule dès la chute de l'Empire Romain d'Occident. Et Lapa rappelle le rôle assez important joué par la femme dans la société germano-romane où, en l'absence de l'homme parti guerroyer, tout ce qui concernait l'administration de la maison et de la famille passait sous la responsabilité de la femme[221].

4. Typologie des chansons d'ami

Comme nous l'avons dit précédemment, les chansons galiciennes portugaises sont classées en deux types bien que ces deux genres ne soient pas compartimentés : les chansons d'influence étrangère - les chansons d'amour - et les chansons autochtones, c'est-à-dire les chansons d'ami. Les deux types de chansons s'identifient par leurs thématiques : toutes les deux parlent d'amour. La distinction s'opère du point de vue de la *forme* (ou de la *structure*) et du *discours*. Le traité d'art poétique de la poésie galicienne portugaise, le seul qui nous soit parvenu, bien qu'incomplet, établit ainsi la distinction entre les deux types de chansons : dans la chanson d'amour c'est le poète qui parle et dans la chanson d'ami c'est la jeune fille amoureuse qui parle. La distinction la plus nette est donc au niveau du sujet parlant ou du "je poétique", c'est-à-dire au niveau de l'énonciation, comme on peut l'observer au premier abord, mais d'autres marques existent aussi comme le refrain et le parallélisme qui sont des traits spécifiques des chansons d'ami.

Le parallélisme consiste en la répétition de deux strophes de distiques suivis

---

[220]. *Literatura Portuguesa. Época Medieval.* Coimbra, 1955, p. 150. Trad. par nous : "Nous pouvons parler légitimement du germanisme de la chanson d'ami comme d'un phénomène coïncident et même dérivé du fort germanisme de nos coutumes sociales."

[221]. *Ibid.*

d'un refrain, du type ABr, avec une petite variation dans le vocabulaire de la deuxième strophe mais sans modification sémantique de la première. Voici un exemple de parallélisme dans une chanson d'ami - qui est aussi une barcarolle, en raison de la présence de la mer - du poète Martin Codax (PV 1)[222] et sa traduction française :

Ondas do mar de Vigo, (A)	Ondes de Vigo, je vous en prie :
se vistes meu amigo ? (B)	avez-vous vu mon ami ?
E ay Deus se verra cedo ! (r)	Mon Dieu, viendra-t-il bientôt!
Ondas do mar levado, (A')	Ondes de la mer agitée,
se vistes meu amado ? (B')	avez-vous vu mon aimé ?
E ay Deus se verra cedo ! (r)	Mon Dieu, viendra-t-il bientôt !
Se vistes meu amigo, (B)	avez-vous vu mon ami,
o por que eu sospiro ? (C)	celui pour qui je soupire ?
E ay Deus se verra cedo ! (r)	Mon Dieu, viendra-t-il bientôt!
Se vistes meu amado, (B')	Avez-vous vu mon aimé,
por que ey gran coydado (D)	pour qui je suis angoissée ?
E ay Deus se verra cedo ! (r)	Mon Dieu viendra-t-il bientôt !

Cette chanson, de parallélisme et d'enchaînement parfaits, est composée de 4 strophes distiques (ABr ; A'B'r ; BCr ; B'Dr) de vers hexasyllabes ayant seulement 4 vers différents : [ABCD], constitués de rimes assonancées (*Vigo / amigo, levado / amado*, etc.), plus le refrain.

Du point de vue de la structure, les chansons d'ami peuvent varier de 4 à 8 strophes, celles de six strophes étant considérées comme des chansons de parallélisme parfait.

Une autre caractéristique des chansons d'ami est le rôle qu'y joue la femme, soit comme personnage, soit comme interprète, soit encore comme sujet locuteur. Dans les fêtes religieuses de Saint Jacques de Compostelle, les femmes jouaient les rôles de chanteuses et de danseuses. Après la naissance du mouvement troubadouresque ces rôles se modifient : la jongleuse qui au début se présente comme

222. Citée d'après l'édition critique de C. Cunha (1956), trad. par nous.

chanteuse ou poétesse, devient danseuse ou *soldadeira*, c'est-à-dire celle qui reçoit une solde pour chanter et danser. Le plus ancien des chansonniers galiciens portugais, le *Chansonnier d'Ajuda*, montre des enluminures de ces trois figures inséparables : le troubadour, le jongleur et la *soldadeira*[223].

Si les chansons d'amour évoquent une ambiance plutôt aristocratique, les chansons d'ami offrent des tableaux assez familiaux et bourgeois. Les arbres, les fleurs, les fontaines, la mer en sont les paysages les plus fréquents, les petites chapelles, les sanctuaires, les églises, inspirés parfois du pèlerinage à Saint Jacques de Compostelle, les décors les plus courants.

En effet, les *cantigas de romaria* (chansons de pèlerinage) sont un sous-genre des chansons d'ami, où on peut observer les invocations aux saints les plus variés. Ces saints se trouvent partout, dans les chapelles des villages, et les plus populaires sont saint Simon, saint *Mamede*, sainte Cécile, saint *Clemenço*, saint *Leuter*, saint *Creeçon*, saint *Servando*, etc... Observons l'exemple d'une chanson de *romaria* - attribuée au jongleur Joan Servando, "chanteur" officiel de la chapelle de *San Servando de Pazos*, dans la province de *Ourense*, en Galice - dans laquelle la mère a interdit à la jeune fille d'aller en pèlerinage à San Servando car elle y rencontrerait son ami :

> *Donas van a San Servando muytas oj' en romaria,*
> *mays non quis oje mya madre que end'eu fezesse a ida,*
> porque ven i meu amigo[224].
> (...)

'Maintes dames vont à Saint Servando [,]aujourd'hui, en pèlerinage, / mais ma mère aujourd'hui n'a pas voulu que j'y aille, / car y vient mon ami. (...)'

---

[223]. La *soldadeira* jouait un rôle important dans la présentation des chansons et devint même un type assez populaire puisqu'elle y est figurée. On trouve par exemple, dans les chansons satiriques, une *soldadeira*, appelée Maria Peres, plus connue comme *Maria Balteira*, qui est presque devenue une figure mythique. Bien qu'appartenant à une famille bourgeoise de Galice, elle apparaît dans les chansons comme une sorte de courtisane qui a libre entrée dans les cours, qui suit les expéditions des croisades et reçoit de l'argent pour chanter et danser.

[224]. CB 1146 (cit. d'après : *Lirica Profana Galego Portuguesa*)

Johan Servando a composé des chansons d'amour, des chansons à rire et des chansons d'ami, parmi ces dernières plusieurs font référence à *San Servando*[225], comme l'illustrent les deux premières strophes de la chanson (CB 1149 bis, V 742)[226] :

Trist'and'eu, velida, e ben vo-lo digo,
por que mi non leixam veer meu amigo :
poden-m'agora guardar,
mais non me partiram de o amar.

Pero me feriron por el noutro dia,
fui à San Servando se o ve[e]ria :
(...)

'Je suis triste et belle, et je vous le dis, / car on ne me laisse pas voir mon ami : / on peut m'enfermer maintenant, / mais on ne m'interdira pas de l'aimer / à cause de lui on m'a blessé l'autre jour, / je suis allée à San Servando dans l'attente de le voir : (...)'

Comme le rappelle Carolina M. de Vasconcelos, c'est précisément le nom du saint, du sanctuaire ou de la terre où on le vénérait, suivi des vocables : *romaria*, *sagraçon*, *sagrado*, *igreja*, *ermida*, qui sert à distinguer le sous genre *chanson de pèlerinage*. Les sanctuaires n'ont parfois qu'une réputation d'ordre régional ou local, limitée aux petits villages situés au nord de la rivière Minho : *Vigo*, *Faro*, *Soveral*, *Bonaval*, ou dans la province *d'Entre Doiro e Minho* : *Vallongo*, *Santa Maria das Leirias*, *Santa Maria de Leça*. Les coutumes exposées dans les chansons de pèlerinage du Moyen Age galicien portugais sont, comme celles d'aujourd'hui, les prières, les larmes, les soupirs, les promesses et les offrandes de *candeia*[227], vraies chandelles de cire et non petites bougies, qui se substituent aux *faculae* (petites

225. D'un total de 17 chansons d'ami qui nous sont parvenues de Johan Servando, 12 chansons font référence à *San Servando*.
226. Cit. d'après *L. P. G. P.*
227. *Cancioneiro da Ajuda, vol. II*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, réimpr. de l'édition de Halle (1904), p. 886.

torches) des cultes antiques[228].

Pourtant, la finalité principale du pèlerinage et des démonstrations de dévotion de la part de la jeune fille des chansons n'est autre que la possibilité de voir l'ami et de lui parler. La jeune fille peut, ainsi, implorer le saint de Compostelle et le flatter s'il lui fournit la chance de voir son ami, comme dans la chanson CV 429 :

:

Ay Santiago, padron sabido,
vos me adugades o meu amigo ! [229]

'Ah Saint Jacques, patron savant, / vous m'apportez mon ami!'

ou au contraire comme dans la chanson dont nous citons la première strophe, déplorer de ne pas avoir pu rencontrer l'ami ni lui parler :

Fui à San Servando por veer meu amigo
e non o vi na ermida, nen falou el comigo, namorada! (B 1151, CV 744)[230]

'Je suis allée à San Servando pour y voir mon ami / et je ne le vis pas dans l'ermitage et il ne me parla pas.'

Les reproches de la jeune fille s'adressent alors soit à l'ami qui n'est pas venu à la rencontre,

San Clemenço do mar,
se mi del non vingar,
non dormirei.
San Clemenço senhor,
se vingada non for,
non dormirei (CV 806)[231]

'Saint Clemenceau de la mer, / si je ne me venge de lui, / je ne dormirai pas. / Saint Clemenceau seigneur, / si je ne serai pas vengée, je ne dormirai pas.'

---

[228]. *Ibid.*

[229]. Cit. d'après C. M. de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II. Comme nous l'avons dit ailleurs, le chansonnier d'*Ajuda* ne contient pas de chansons d'ami. Cependant, C. M. V., dans le vol. II de son édition critique de celui-ci - où elle présente des recherches bibliographiques, biographiques et historico-littéraires - fournit plusieurs extraits ou même des chansons d'ami intégrales.

[230]. Cit. d'après *L. P. G. P.*

[231]. Cit. d'après C. M. de Vasconcelos., *op. cit.*, p. 888.

soit au saint qui n'a pas répondu à sa supplique :

Non vou eu a San Clemenço
orar e faço gran razon,
ca el non me tolhe a coita
que trago no meu coraçon,
nen m'adux o meu amigo (CV 807)[232]

'Je ne vais pas à Saint Clemenceau / prier et j'ai raison, / car il n'arrête pas la souffrance / que je porte dans mon cœur, / ni n'apporte mon ami'

Pourtant, dans le répertoire des chansons de pèlerinage on peut trouver plusieurs chansons dans lesquelles la jeune fille ne s'adresse ni au saint ni à l'ami, mais à sa mère ou à ses sœurs et amies, soit pour leur raconter ce qui s'est passé et leur exposer des projets, soit pour leur demander leur permission ou leur compagnie pour aller à l'église ; elle s'y plaint même parfois d'être enfermée chez elle et d'être châtiée.

Nous avons dit ci-dessus que la création des chansons troubadouresques au nord-ouest de la péninsule, se limite à la période allant de la fin du XIIe à la moitié du XIVe siècle, même si l'on estime que l'origine des chansons d'ami est antérieure, comme nous le verrons plus loin. A cette époque, la Péninsule Ibérique était dévastée par les guerres contre les musulmans qui occupaient encore le sud. Les chansons d'ami présentent des aspects de cette réalité sociale, en particulier à travers l'absence de l'ami, le soldat parti guerroyer contre les Maures, à la reconquête de la terre. Les chansons de pèlerinage montrent très fréquemment le cadre d'une jeune fille qui prie pour son ami parti au *fossado* (c'est-à-dire 'il est au service du roi').

Si le parallélisme est le trait principal de la chanson d'ami, la liturgie utilisait un processus analogue pour l'exécution des psaumes : le premier chœur chantait un verset, le deuxième chœur un autre, puis le peuple et le chœur chantaient l'antienne qui servait de refrain. On pense que cette structure a influencé le parallélisme des

232. *Ibid.*

chansons d'ami et aurait aidé à le préserver. Le parallélisme se retrouve dans les chansons asturiennes, dans les *muiñeras* galiciennes, dans les chansons archaïques trasmontanes portugaises, dans les chansons populaires juives marocaines, dans la *seguidilla de torna* andalouse et dans le *rispetto* toscan[233]. Le parallélisme persista aussi dans les poésies postérieures de la Péninsule, comme celles que Gil Vicente attribua aux bergers du XVIe siècle, dans les *villancicos* musicaux des XVIIe et XVIIIe siècles et dans les *retornadas* exécutées dans les champs de Tras-os-Montes, au Portugal[234].

Le philologue portugais M. R. Lapa insiste sur trois caractéristiques de la chanson d'ami : la féminité, l'antiquité et la popularité. Le premier trait ne se confond pas avec celui de la chanson d'amour, où la femme est aussi un personnage important. L'évocation de la féminité des chansons d'ami nous rapproche de l'univers de la femme ou de l'imaginaire féminin. Par contre, dans la chanson d'amour c'est le poète qui parle, c'est lui le sujet de l'énoncé et il s'adresse à une dame de haut lignage objet de son amour.

Par contre, dans les chansons d'ami, la femme est le sujet de l'énoncé, c'est elle qui parle à la première personne, qui exprime sa joie et sa souffrance amoureuse ; l'ami n'est que l'objet amoureux de la femme, présent ou absent du décor de la chanson. La distinction - en ce qui concerne sujet et objet amoureux - est ainsi très nette entre ces deux types de chansons.

5. La chanson d'ami comparée à d'autres modèles

L'influence de la littérature grecque sur les chansons d'ami, en particulier, a fait l'objet d'études comparatives systématiques au cours desquelles a été constatée

---

233. *Cf.* Lapa 1955, p. 150 *sqq.*
234. *Ibid.*

la présence des *topoi* grecs. Citons à ce propos les études de Maria Rosa L. de Malquiel, les deux études de Elvira G. Elicegui et celle de Cecil M. Bowra.

On peut discerner l'antiquité et la popularité des chansons d'ami par la présence d'éléments de rites païens ou de formules qui se trouvent dans la littérature plus ancienne, ainsi qu'à travers des *topoi* communs. Dans l'article intitulé "*Paralelo entre Cantares gregos e portugueses*"[235] où il fait une analyse comparée entre les chansons archaïques portugaises et l'ancienne poésie grecque féminine, Cecil M. Bowra souligne des *topoi* communs et observe que la chanson est une constante tant chez les Grecs que chez les Portugais. Selon l'auteur, la chanson étant "le principal art des mots" entre les VIIe et Ve siècles av. J.-C., elle influence jusqu'à la tragédie attique dont elle contribue à mettre en relief la beauté. D'après le philologue, les poètes Sappho et Alcée se sont inspirés des chansons populaires de l'Île de Lesbos dont ils étaient originaires. Les anciens poètes portugais, voire les troubadours, s'inspiraient également de leur terre natale: le Portugal. Malgré cela, compte-tenu évidemment de la différence chronologique, les poètes grecs et les poètes portugais créèrent, à partir de la tradition populaire, une poésie savante, selon les modèles d'une société d'élite lettrée à laquelle ils participaient eux-mêmes. Et comme il ne s'agissait pas d'une poésie anonyme - même s'il s'agissait, parfois, d'une simple adaptation de ce que les poètes entendaient de la voix des paysans et des matelots - elle s'est perpétuée. (d'après Bowra, *ibid.* p. 51)

Selon Bowra, l'amour est le premier thème des chansons populaires, mais il s'agit davantage de l'amour d'une jeune fille pour un garçon que du contraire. Le thème de la jeune fille amoureuse qui, outrepassant la réserve conventionnelle, commence à parler de ses sentiments s'incorpore à la tradition de la chanson. De nombreuses chansons d'amour grecques furent créées par des femmes ou par des

---

[235]. Cet article, à l'origine écrit en anglais, entre les années 1920-1930, est resté inédit jusqu'en 1985, jusqu'à sa publication par A. A. Doria dans un recueil traduit par lui même : *Da poesia medieval portuguesa.* (1985), où figurent aussi un article inédit de William J. Entwistle et deux articles d'Aubrey F.G. Bell publiés à l'origine dans *Revue Hispanique* et *The Modern Language Review.*

hommes au nom des femmes, cette tradition permit à Sappho d'écrire sur les sentiments les plus intimes de son cœur et également au poète Alcée d'écrire des chansons de jeunes filles amoureuses, à la première personne. (*ibid.*, p. 51 *sqq.*)

Selon Bowra[236], dans la Grèce, l'apprentissage de la danse et du chant aidait les jeunes filles à révéler leurs jeunes désirs en toute franchise et à trouver une consolation dans le chant : soit en évoquant un simple jeu de *Torti-Tortue*, comme le fait la poétesse Érinna dans son poème "Nous n'irons plus au bois"[237], soit chantant un hymne choral d'Alcmène comme la "Chanson de la jeune fille"[238]. La convention qui, en Grèce comme au Portugal, freinait la franchise des hommes, était moins restrictive pour les femmes. La chanson populaire traduit l'état d'âme des jeunes filles dans les moments d'exaltation ou de mélancolie lesquels tendent à se répéter comme thèmes des chansons. Idéalisé ou soumis à une enquête psychologique, le sujet de l'amour peut prendre les formes les plus diverses, mais la forme élémentaire reste la plus courante dans les chansons, comme par exemple dans celle attribuée à Sappho [239] et considérée comme l'"une des plus anciennes chansons grecques" : "La mi-nuit", ou également dans ses variantes de la Péninsule Ibérique. Voici la chanson de la poétesse grecque :

> *Ont sombré la lune et les Pléiades.*
> *C'est la mi-nuit, le temps s'enfuit,*
> *je suis seule, sans partager ma couche*[240].

En ce qui concerne les variantes dans la Péninsule Ibérique, voici un exemple cité par

---

236. Bowra, *ibid.*, p. 52, trad. du port. par nous.

237. D'après Battistini (*op. cit.*), *"Au jeu de la Tortue, les enfants échangent des questions et réponses".*

238. Il s'agit du poème *"Chœur des jeunes filles pour la fête d'Arthémis Orthia."* Ce poème se trouve dans l'anthologie de la poésie grecque traduite par Marguerite Yourcenar : *La Couronne et la Lyre*, p. 65-66.

239. Sappho, 168 B ; selon Bowra, l'attribution de ces quatre vers à Sappho, n'est pas constatée.

240. Trad. franç. d'après Battistini, Y. *Poétesses grecques*. Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1998, p. 77.

Bowra[241], attribué au troubadour galicien portugais Airas Nunes (XIIIe siècle), qui à la fin d'une chanson d'amour (qui est aussi une pastourelle) écrit :

Quem amores ha
Como dormira,
[A] i bela frol! [242]

On trouve chez le marquis de Santillana un exemple plus proche de la chanson grecque, dont on ne connaît que ce fragment, sorte de refrain ou de leitmotiv de la chanson : *La niña que amores ha, / sola como dormira?*[243]

6. L'influence française dans la culture péninsulaire

L'importance de la France dans la culture de la Péninsule Ibérique au Moyen Age mérite une attention particulière dans notre étude, puisque la poésie galicienne portugaise a comme référence la lyrique occitane d'une part, et celle de la lyrique des trouvères, d'autre part. L'influence française, particulièrement en ce qui concerne le Portugal et la Galice, commence avant même la naissance de la nation portugaise, vers 1094-1095, lorsque Henri de Bourgogne arrive pour aider dans les luttes de la Reconquête. (*cf.* Lapa 1955, p.115)

En effet, trois siècles auparavant, les marques laissées par Charlemagne dans le folklore de la Péninsule Ibérique, surtout dans le folklore galicien portugais, furent nombreuses comme l'atteste la présence des Douze Pairs de France dans les contes populaires ; Roland fut canonisé par le peuple sous le nom de *san Roldan* ; on peut trouver des vestiges des pattes de son cheval dans des nombreux villages de Galice et on célébrait autrefois chaque année ses reliques dans la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle, comme l'a remarqué Lapa (1955, p.115-116).

---

241. *Ibid.*, p. 53.
242. CB 868, 869, 870 et CV 454. (Je cite d'après *L. P. G. P.*, p. 124).
243. Citée par Bowra, p. 53.

La présence d'éléments de l'épopée carolingienne dans la culture de la Péninsule est due aux moines de l'ordre de Cluny, qui eurent une grande influence à la cour d'Alphonse VI, roi de Léon. Au XIIe siècle ils s'engagèrent dans la compilation du *Liber Sancti Jacobi*, aussi connu comme *Codex Calixtinus*[244].

Réalisation attribuée au pape Calixte II, le *Codex Calixtinus* est, en réalité, un ensemble de textes de plusieurs auteurs, revus et uniformisés, pour présenter l'ensemble comme l'œuvre d'un seul auteur, selon Manuel C. Diaz y Diaz[245]. Si l'on accepte la théorie de ce philologue espagnol, bien que plusieurs pièces du livre aient été composées à Compostelle tout y est arrangé pour donner l'impression que c'est l'œuvre d'un auteur français, intéressé par le culte de saint Jacques et la divulgation des pèlerinages. Il s'agit d'un clerc du Poitou, Aymeric Picaud, originaire de Parthenay-le-Vieux, qui peut-être résidait à Compostelle. Pourtant d'autres savants n'hésitent pas à affirmer qu'il s'agit d'une méthode d'enseignement d'un maître français (Picaud), d'inspiration gallo-romaine et qui avait des rapports avec le centre religieux de Saint-Jacques de Compostelle et sa liturgie. L'édition du *Pseudo Turpim* apparaît comme une tentative pour mettre en rapport le nom de l'apôtre saint Jacques et celui de Charlemagne, car l'empereur y est présenté comme le responsable de l'église de saint Jacques et de la libération, de la franchise du chemin aux pèlerins. (*cf.* Diaz y Diaz, *ibid.*)

L'importance du *Pseudo Turpim*, au-delà du mérite littéraire, réside dans le témoignage de l'acceptation cléricale des légendes populaires carolingiennes.

---

[244]. Le *Codex Calixtinus* comprend cinq livres : le premier est constitué de pièces liturgiques, qui sont une sorte d'esquisse de sermons destinés aux fêtes de saint Jacques. Le deuxième, qui raconte en 22 épisodes les miracles de saint Jacques, se rapporte aux événements historiques d'entre 1050 et 1139. Le troisième livre, le plus bref, présente le déplacement du corps de saint Jacques à Compostelle. Dans le quatrième livre intitulé *Pseudo Turpim,* sont racontées les légendes de Charlemagne et de Roland et c'est sans doute le plus connu et le plus intéressant du point de vue littéraire. Le cinquième livre, *Guide du Pèlerin*, présente un itinéraire à Saint-Jacques de Compostelle - tant du point de vue géographique que de la dévotion - et une description minutieuse de la ville de Saint Jacques de Compostelle, en particulier de la basilique.

[245]. *In* : *Dicionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa.* Org. et Coord. de Giulia Lanciani et Giuseppe Tavani. Lisboa, Caminhos, 1993.

Circulant dans toute l'Europe, il a donné naissance à plusieurs versions, parmi lesquelles il convient de citer *Les grandes chroniques de France* et l'islandaise *Karlumannus-Saga*. Le *Pseudo-Turpim* présente l'expédition de Charlemagne à Saint-Jacques de Compostelle et à Pampelune, ainsi que les batailles contre les Sarrasins ; il fait la description de la route de Roncevaux ; il présente la mort de Roland et des Douze Pairs, ainsi que la sépulture et l'éloge du héros. Une sorte de supplément narre la mort de Charlemagne et celle de l'évêque Turpin lui-même. (*cf.* Diaz y Diaz, *ibid.*)

Au-delà de sa valeur historico-littéraire le *Codex Calixtinus* est très important du point de vue musical, puisqu'il présente un exposé des formes de la liturgie de l'époque, en mettant en relief le *discantus,* le *conductus,* etc. Du point de vue du style le *Codex Calixtinus* est considéré comme l'intermédiaire entre les manuscrits de l'École Saint-Martial de Limoges (XIe-XIIe siècles) et de l'École Notre-Dame de Paris (XIIe-XIIIe siècles), qui marquent la naissance de la polyphonie. Le *Codex Calixtinus* représente ce que les théoriciens du XIVe siècle appelleront *l'Ars Antiqua*.

Mais l'esprit français dans la Péninsule ne se limitera pas au seul domaine littéraire et la présence de la culture française sera plus intense qu'on peut l'imaginer, à travers les mariages, par exemple, qui joueront un rôle important dans l'histoire : tant les mariages des nobles de haut lignage, que ceux des gens ordinaires venus repeupler les terres vidées par les guerres contre les Maures.

Au Portugal, l'influence française est sensible dès le IXe siècle, dans les toponymes et les anthroponymes, dès le Xe dans les monnaies et vers le XIe dans la mode. Ensuite, à l'arrivée d'Henri de Bourgogne, le terrain était préparé : la péninsule, appauvrie par les guerres contre les Sarrasins, fut colonisée par des croisés flamands et anglo-normands, qui venaient aussi de pays de forte influence française. (*cf.* Lapa , 1955)

A l'époque du roi portugais Sanche I (1223-1248), l'un des plus anciens troubadours de la Péninsule, commence la période d'or de la colonisation française : des agents du roi voyagent par toute l'Europe, surtout en Flandre, afin d'attirer des colons pour repeupler les terres évacuées par les guerres. Les premiers centres de la lyrique troubadouresque portugaise furent Alenquer, Santarém et Guimarães, dans la région de l'Estremadura, où la colonisation française fut la plus intense.

L'échange galicien-portugais / français s'effectuait aussi à travers les pèlerinages de Saint-Jacques de Compostelle et de Rocamadour. La popularité du culte de Notre-Dame de Rocamadour (*Nossa Senhora do Reclamador*), introduit au Portugal en 1189, est attestée par la donation de 2000 maravédis que fit le roi Sanche II ; par la présence en Galice d'un village qui porte ce nom et par des citations dans les chansons, principalement dans les chansons de miracles de la Vierge, les *Cantigas de Santa Maria* (*C. S. M.*). On trouve dans les *C. S. M.* des exemples de pèlerinage en France, comme celui du groupe de pèlerins, qui allant à Rocamadour, furent volés en chemin par l'hôtesse de l'auberge. Celle-ci eut la main clouée par un couteau qui ne sortit de sa main que lorsqu'elle se confessa et pria auprès de l'image de la Vierge[246].

On trouve dans le répertoire des chansons de Sainte Marie d'autres exemples de miracles de pèlerins à Rocamadour comme, par exemple, celui de la casserole de viande qui fut volée et gardée dans une cantine et se révèla elle-même, en sautant dehors (*cf. C. S. M.* 159).

Lapa (1955) cite également sans préciser les références des chansons, l'exemple d'un agriculteur galicien d'Armenteiras parti en pèlerinage à Rocamadour et celui d'un négociant originaire de la région entre les rivières Douro et Minho, qui, sauvé d'un naufrage va remercier la Vierge de Rocamadour.

Les récits des miracles du répertoire des chansons de Sainte Marie, recueillies

---

[246] *Cf. C. S. M.* E 157 *Fol.* 212 *v* , d'après Valverde, *op. cit.* , p. 262.

à la cour d'Alphonse X, ne sont pas une exclusivité de celles-ci. Elles se trouvent ailleurs, comme par exemple dans la chanson de miracle (*C.S.M.* n° 8) qui commence par l'incipit ... *como Santa Maria fez en Rocamador decender hua candea na viola du jograr que cantava ant'ela* et présente le récit d'un jongleur, qui en honorant la Vierge de Rocamadour, vit un cierge[247] du lustre de l'église s'installer dans sa viole. Ce récit se trouve également dans le miracle XXXIV (*De cereo modulo qui auper vidulam descendit* 'Du cierge qui descendit sur une vielle') du livre des miracles de Notre-Dame de Rocamadour, ouvrage du XIIe siècle, écrit en latin, dont je cite un extrait en français :

> *Pierre Ivern, de Siegelar, gagnait tout doucement sa vie en jouant de la vielle. Il avait l'habitude, quand il arrivait dans une église, une fois sa prière faite, de toucher les cordes de son instrument pour célébrer les louanges de Dieu. Il vint un jour à la basilique de Notre-Dame de Rocamadour et longtemps, longtemps, il joua de sa viole infatigable; puis, joignant aux sons de l'instrument les accords de sa voix, il leva les yeux vers la statue. "Ô ma Souveraine, dit-il, si mes chants et ma musique vous plaisent à vous et à votre Fils, mon Seigneur et Maître, daignez me faire l'octroi d'un des cierges ici suspendus dont je ne saurais estimer la valeur ni le nombre." Ainsi, le jongleur unissait la prière au chant et le chant à la prière ; tout à coup, à la vue de tous les assistants, un cierge descendit se poser sur son instrument. (...)* [248]

L'adaptation de ce récit par Gauthier de Coincy fut très souvent reproduite, y compris dans les premières éditions du *Guide du Pèlerin*, cité ci-dessus, et dans les chansons de Sainte Marie du roi Alphonse X, comme on l'a vu[249].

Le même livre des miracles de Notre-Dame de Rocamadour narre l'histoire de l'épouse de Gaston de Béarn, l'Infante Sancie, sœur du roi de Navarre, accusée d'avoir procédé à un avortement et condamnée par le tribunal de Pampelune à être

---

[247]. Ces cierges étaient attachés sur de grands lustres en forme de roue (*rota*), très simples, mais pouvant contenir un très grand nombre de cierges. Les lustres étaient, comme aujourd'hui, suspendus à la voûte.

[248]. *Cf.* l'ouvrage cité ci-dessous, p. 142-145.

[249]. *D'après les* notes, *op. cit.* ci-dessous, p. 144.

brûlée vive ou jetée pieds et poings liés dans la rivière. La princesse qui se savait innocente implora Notre-Dame de Rocamadour qui l'aida :

> *Le torrent était très profond, mais par la miséricorde de Dieu et le secours de sa très glorieuse Mère, la princesse fut portée sur les eaux à une distance d'environ trois fois le jet d'un arc, et sans avoir enfoncé, déposée doucement sur un banc de sable*[250].

Le livre des miracles de Rocamadour montre également l'échange culturel et les liens politiques entre la Péninsule Ibérique et le sud de la France, et le récit sur Sancie allie le factuel et le fictionnel[251].

D'autres exemples d'ordre tout à fait historique peuvent être évoqués : ainsi en 1181 le roi Alphonse VIII de Castille et Toledo et son épouse Leonor d'Angleterre (fille d'Aliénor d'Aquitaine et de Henri Plantagenêt) qui sont les parents de Blanche de Castille, firent donation de deux villages, Hornillos et Orbaneja, situés près de Burgos - "à Dieu et à la Bienheureuse Marie de Rocamadour"; et Blanche elle-même rendait un culte particulier à Notre Dame. (d'après Rocacher, *op. cit.*)

Ce sont surtout les mariages des nobles - comme celui de Teresa, fille d'Alphonse Henri roi de Portugal, avec Philipe de Flandre ; et celui de Douce d'Aragon avec Sanche I, dont les royaumes étaient en contact permanent avec la culture du sud de la France à cause de leurs domaines à Montpellier - qui favorisèrent l'influence française sur la littérature galicienne portugaise. L'influence française

---

[250] *In* : *Les Miracles de Notre-Dame de Rocamadour au XIIe siècle.* Texte et traduction d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, avec une introduction et des notes historiques et géographiques par Edmond Albe et introduction et complément de notes par Jean Rocacher. Toulouse. Le Pérégrinateur éditeur, p. 147.

[251] Sanche VI, qui mourut en 1194, après un règne très long, avait épousé en 1162 Sancie de Castille. Il était fils de Garcia Ramirez et de Marguerite, fille du seigneur de Laigle en Normandie. Son fils, Sanche VII fit des donations considérables à Rocamadour. De la seconde femme de Garcias, Urraca (fille d'Alphonse VIII de Castille), mariée en 1144, était née Sancie, qui épousa Gaston de Béarn. Après la mort de celui-ci Sancie se remaria avec Pierre, Comte de Molina, et le Béarn passa à Marie, sœur de Gaston, mariée à un seigneur de Moncade. (d'après Rocacher, *op. cit.* , p. 146, voir *notes*)

dont il est question ici est en effet d'abord celle du sud de la France dont la culture se transmit aux pays voisins de la Romania. En effet, un des éléments les plus importants de cet "héritage" français est le contact et la convivialité avec les troubadours du Midi.

Vers 1211-1219 les troubadours portugais, mécontents de la politique despotique d'Alphonse II, allaient chercher protection et abri à la cour d'Alphonse IX, roi de Léon, où ils eurent des contacts avec Uc de Saint-Cir, Guillem Ademar, Peire Vidal, Elias Cairel et Giraut de Borneil. Il y eut d'autres contacts avec les troubadours dans les cours de Ferdinand III, roi de Castille, entre 1217 et 1252, et surtout dans celle de son fils Alphonse X (1253-1284), où séjournèrent des troubadours occitans et galiciens portugais, attirés par la culture du Roi Sage. On attribue à ce contact l'origine des premières imitations de la poésie occitane, écrites en langue péninsulaire, mais imprégnées de thématique portugaise. Je parle évidemment de la chanson d'amour, dans laquelle les poètes adoptèrent la forme des chansons occitanes. L'influence du sirventès occitan est également présente dans les chansons satiriques, comme celles *d'escarnio* (à rire) et de *mal-dizer* (médisante). Néanmoins cette imitation de la poésie occitane reste plutôt une influence extérieure, qui n'a pas touché les caractéristiques essentielles de la lyrique portugaise : "les marques implicites de l'âme portugaise en sont restées intactes", comme l'écrit Lapa (1955, *op. cit.*).

La continuation du mouvement troubadouresque en Galice, après son déclin en France, a été étudiée en particulier par Jean-Marie d'Heur qui montre dans *Troubadours d'Oc et troubadours galiciens-portugais* les rapports entre les deux poésies. L'étude des causes historiques reste un sujet de recherches en ce qui concerne par exemple le rôle joué par l'affaiblissement du féodalisme en France, et la disparition progressive des cours (décor préféré de la poésie courtoise du Midi) qui en a résulté ; ainsi que la croisade contre les Cathares, qui a amené les troubadours à

s'établir ailleurs : au nord de la France, en Italie, en Espagne et au Portugal.

Les mariages entre les nobles français et ceux du nord de la péninsule et du Portugal (après son indépendance du royaume de Castille), et le rapport entre l'histoire et la littérature des deux régions, le sud de la France et l'ouest de la péninsule, sont des sujets essentiels pour mieux comprendre l'influence française sur l'imaginaire de la Péninsule Ibérique. L'œuvre de Guillaume IX, duc d'Aquitaine, considéré comme le premier troubadour, et la tendance au mécénat de sa petite fille, Aliénor d'Aquitaine, ont une relation plus profonde avec l'apogée du troubadourisme galicien-portugais qu'on ne l'imagine.

Dans son édition critique du *Chansonnier d'Ajuda* (volume II) Carolina M. de Vasconcelos présente une analyse minutieuse, du point de vue historique, de l'influence politique et culturelle de la France au Portugal, mais cette étude reste à prolonger en ce qui concerne les rapports entre littérature et histoire.

La fille d'Aliénor d'Aquitaine, Leonor de Castille, épouse du roi Alphonse VIII, cités ci-dessus, est la mère de Bérengère, ainsi que de Blanche de Castille, la mère de Saint Louis. Bérengère épouse d'Alphonse IX, roi de Léon, est reine elle-aussi. Ce roi et la reine Bérengère sont les parents de Ferdinand III, le Saint. Celui-ci a pour épouse Béatrice de Souabe et tous deux deviendront les parents du plus illustre roi troubadour de la Péninsule Ibérique : Alphonse X le Sage, roi de Léon et de Castille. Celui-ci de son côté sera le grand-père de Denis, le roi troubadour du Portugal. L'importance de ces deux rois pour le troubadourisme galicien-portugais est étonnante car à travers eux s'est affirmée une influence certaine de la lyrique troubadouresque de son origine à la cour de Poitiers jusqu'à la cour du Portugal, dernier berceau de la poésie troubadouresque.

Conclusion

À titre de première conclusion, on pourrait dire que la chanson d'ami galicienne portugaise s'enrichit assurément des influences extérieures que les spécialistes ont remarquées, mais il ne faut pas oublier le rôle prédominant d'un noyau commun, lié à l'espace indo-européen : les coïncidences, les *topoi* communs s'expliquent peut-être mieux par les traces laissées dans l'inconscient collectif par les peuples indo-européens, un peu partout les mêmes, nous semble-t-il, et que chaque nationalité aurait dévéloppées individuellement, comme c'est le cas pour la langue.

La position géographique du Portugal et de la Galice (sur la côte Atlantique) présente un décor singulier pour les thèmes des chansons d'ami (surtout les barcarolles) ; par ailleurs les conditions sociales : l'homme part à la guerre dans les luttes de la Reconquête, laissant à la femme la responsabilité de l'éducation et de l'entretien de la famille (ce qu'expriment bien les chansons de mère et fille) ; la danse, très developpée chez les galiciens portugais, comme l'avaient remarqué les écrivains antiques (d'où les *bailias*), tous ces éléments ont, sans doute, contribué à faire émerger une lyrique en latence et ont fourni les thèmes, les décors et les *topoi* pour les chansons. Les contacts interculturels ont peut-être apporté des modèles ou des formules érudites pour les chansons.

Analyse du corpus

des chansons d'ami

Chapitre 6

Construction et expression du discours des femmes dans les chansons de Pero Meogo

Introduction

Les chansons d'ami que nous étudierons ici sont des échantillons de l'univers socio-historique cité supra et représentent les riches nuances de l'imaginaire galicien portugais. Il s'agit d'une lyrique répétitive du point de vue thématique et formel, mais qui a le même pouvoir émotif à chaque relecture. On pourrait dire que les chansons de l'espace galicien portugais transforment l'humain, la vie ordinaire, en poésie de grande valeur artistique.

Les chansons d'ami galiciennes portugaises qui nous sont parvenues à travers les deux chansonniers[252] : celui de la Vaticana et celui de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne offrent plus de cinq cents exemples de ce genre, d'où la difficulté d'une sélection. Les critères adoptés pour la sélection de notre *corpus* sont plutôt au niveau du discours que de la forme, c'est-à-dire qu'on a privilégié les thèmes et les genres. Pour une analyse des *topoi* et de l'intertextualité - un des objectifs principaux de notre travail - l'observation des récits nous semble plus pertinente que celle de la structure, qui sera toutefois prise aussi en considération.

On parcourra l'univers lyrique péninsulaire à travers trois groupes de chansons du répertoire des troubadours : Pero Meogo (neuf chansons), Joan Zorro (onze chansons) et Martin Codax (sept chansons). Le choix de ces trois troubadours est dû au fait que leurs chansons présentent – au-delà de la thématique amoureuse -

252. On peut trouver dans le chansonnier *d'Ajuda* de rares exemplaires de ce genre de chansons.

les *topoi* des eaux c'est-à-dire : celui de la fontaine et des cerfs, figure controversée dans les chansons de Pero Meogo ; celui de la mer de Vigo, dans les chansons de Martin Codax ; et celui des rivières, dans les chansons de Joan Zorro. Les chansons d'autres poètes seront également prises en considération, en raison des affinités thématiques avec celles-là ou des rapports avec les autres chansons (celles de toile et celles des *trobairitz*).

En observant les *topoi* des chansons de femmes dans l'espace de la Romania on trouve, d'une part des *topoi* communs à toute la Romania, d'autre part ceux qui sont exclusifs d'une région. On va traiter, dans ce chapitre, d'un *topos* qui figure seulement dans les chansons d'ami galiciennes portugaises : il s'agit du *cerf*, figure emblématique très discutée par les spécialistes de différentes époques.

Michel Zink, dans l'introduction de son livre sur les chansons de toile écrit :

> un poème est une citation, (...) il exige du lecteur une familiarité avec une subjectivité qui néglige de se présenter, une connivence avec un langage dépouillé de toute bourre explicative, une reconnaissance de ce qui n'a pas été dit.(...) L'appel à la mémoire, indispensable au poème pour que le lecteur s'y retrouve, le recours calculé à la paramnésie, qui rend le poème entêtant comme un souvenir et insaisissable comme un faux souvenir qu'il est, tout cela est multiplié pour peu que s'ajoute à la mémoire individuelle la mémoire historique, à la familiarité le sentiment de continuité d'un souvenir collectif, à l'insaisissable le lointain dépaysant et les ombres irrémédiables du temps passé et du langage vieilli [253].

L'idée de M. Zink nous amène, d'une certaine manière, au *topos* littéraire, qui fonctionne comme une sorte de répertoire commun dont se sert la littérature. Celle-ci se nourrit d'un certain nombre d'associations attachées à un imaginaire déterminé et évoque pour cela les mythes qui font partie d'une mémoire collective. Dans son célèbre ouvrage sur la littérature du Moyen Age latin, E. R. Curtius, observe que la topique "possède un côté humain et un côté divin", (...) "on y trouve les idées les

[253]. Zink 1978, p. 1.

plus générales, celles que l'on pouvait utiliser dans tous les discours, dans tous les écrits".[254] En effet, le *topos*, conçu par la tradition littéraire comme "lieu commun", renvoie d'une part aux modèles ou répertoires d'arguments généraux en rhétorique et d'autre part à des idées reçues de la pensée d'une époque ou bien d'une école.

Cependant, la poétique moderne essaie de définir le *topos* plutôt comme un élément récurrent de la narration, qui se configure dans une séquence ou dans un micro-récit en renvoyant à un thème déjà connu. Aborder le sujet des *topoi* dans la littérature signifie approcher sa matière même, car elle est faite avec ce tissu du déjà dit et du déjà vu, qui se trouve un peu partout et se transforme au goût des sociétés et des idéologies.

La poésie lyrique "recourt peu au langage discursif : elle répugne à raconter ou à démontrer. *Elle s'exprime avant tout par le jeu des motifs et des images,* dans le cadre d'un code lexicologique hautement formalisé"[255]. Une étude du *topos* dans les chansons lyriques devient ainsi un outil essentiel, surtout pour une approche intertextuelle. Le cerf est un des ces *topoi* très répandus dans la littérature du Moyen Age : apporté d'un côté par le substrat païen, comme celui du monde virgilien et celui de l'imaginaire breton (qui présente une sorte de syncrétisme : païen/chrétien) et par ailleurs par le texte biblique, comme l'image du cerf diffusée par le christianisme. On essaiera d'étudier ici la représentation du cerf dans les chansons d'ami galiciennes portugaises, plus spécifiquement dans les chansons attribuées à Pero Meogo, en corrélation avec le *topos* de la fontaine, qui présente des nuances symboliques, également très répandues dans la littérature médiévale.

Parmi les thèmes gréco-latins étudiés par Maria Rosa Lida de Malkiel dans son ouvrage sur la tradition classique dans la poésie lyrique espagnole,on relève les *topoi* du *rossignol* et du *cerf blessé.* Le *topos* du cerf blessé qui va mourir dans les eaux ou qui descend à la fontaine, a une vitalité dans la lyrique galicienne portugaise

---

[254] *Cf.* Curtius 1956, p. 149.

[255] D'après Payen 1997, p. 173 ; c'est nous qui soulignons.

analogue à celle qu'il a dans la poésie espagnole ; cependant dans la première il se présente comme un motif de caractère populaire et *es puro elemento lirico, ni detalle narrativo ni ilustracion del relato*[256]. (*cf.* L. de Malkiel 1975, p. 52-53) Ce *topos*, qui se trouve chez les auteurs grecs, fut utilisé aussi par les poètes latins, il est fréquent chez Virgile, par exemple, surtout dans l'*Énéide.*[257] Il est aussi très présent, selon la philologue espagnole, dans les lyriques espagnole et portugaise, principalement chez les auteurs de la Renaissance : Garcilaso de La Vega, San Jean de la Croix et Luis de Camões. Saint Jean de la Croix, par exemple, a recréé le thème du cerf, à partir du *Chant des Chants*, cependant avec le regard d'un poète de la Renaissance. Dans son *Cantico espiritual*, le poète espagnol écrit : *Y es de saber que la propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos, ... y si oye quejar a la consorte y siente que esta herida, luego se va con ella y la regala y acaricia*[258]. (d'après L. de Malkiel 1975, p. 67)

Selon L. de Malkiel, l'image du cerf à la fontaine, originaire des psaumes, a été largement comparée à celle qui se trouve dans l'*Énéide*, et la littérature postérieure l'a associée avec la légende médiévale du *cerf amoureux* et avec celle du *cerf fugitif*, élément lyrique de la poésie populaire. D'après la philologue, le schéma classique, qui a été implanté dans les formes médiévales analogues, s'est renouvelé chez les poètes du siècle d'Or espagnol[259]. Cependant, il nous semble que le cerf des chansons de Pero Meogo s'éloigne des deux images citées par L. de Malkiel ci-dessus.

---

256. "Il y est un élément nettement féminin, ni un détail narratif, ni une illustration du récit." (trad. par nous)
257. *Cf. Énéide*, IV, 67 et suiv.
258. "Et il faut savoir que l'agilité du cerf est de monter aux hauts lieux, ... et s'il y entend le gémissement de sa compagne et s'il y sent qu'elle est blessée, il la saisit tout de suite et lui fait une offrande et la caresse." (trad. par nous)
259. *Cf.* Malkiel 1975, p. 94-95.

2. Les chansons de Pero Meogo envisagées comme un discours unique

Dans une récente étude sur les chansons d'ami galiciennes portugaises, le philologue italien Giuseppe Tavani remarque un des aspects des chansons de parallélisme : "leur distribution en séries organiques – basées sur un genre, un thème, un toponyme, ou l'expérience individuelle de chaque poète - de textes coordonnés dans un discours poétique unique, plus ou moins complexe, plus ou moins cohérent, plus ou moins articulé ; un discours qui se développe de façon linéaire, avec un rythme presque narratif, ou au contraire, un discours qui s'enroule sur lui-même comme une spirale ; ou encore qui s'organise en sections arrangées ; de toute façon un discours unique, où chaque poésie individuelle s'insère dans un texte plus ample, qui coïncide avec la série"[260].

Il nous semble que le paradigme utilisé par Tavani pourrait s'appliquer aux chansons de Pero Meogo, vu qu'elles constituent aussi une sorte de discours unique (du point de vue sémantique), qui comprend un *leitmotiv* (l'histoire de la jeune fille joyeuse de ses rendez-vous avec son ami, qui ne finira pas bien) et les variations autour d'un même thème, à savoir les motifs parallèles qui se déroulent dans l'ensemble des chansons.

Sur les neuf chansons d'ami qui nous sont parvenues de la plume de Pero Meogo - probablement un jongleur d'origine galicienne - la fontaine est présente dans sept chansons et la figure du cerf, ou mieux des cerfs, y apparaît dans tout le répertoire, ce qui nous semble mériter une analyse plus minutieuse, car le signifié de ces éléments réunis transcende la simple condition du décor et nous amène au niveau

---

[260]. *Cf.* Tavani 1998, p. 165 ; cit. d'après l'orig. port., trad. par nous.

du symbolique. L'ordre que Tavani a donné à ces chansons n'est pas celui des chansonniers et si on considère sa façon d'ordonner les textes, on pourrait lire les chansons de Pero Meogo comme une série narrative elle aussi [261].

La première chanson *(Ai cervos do monte, vinvos preguntar)* constituée de deux strophes, se présente comme une sorte de préambule où la jeune fille exprime son incertitude, en s'adressant aux cerfs de la montagne comme destinataires, en leur demandant si son ami sera en retard.

La deuxième chanson *(Digades, filha, mia filha velida)* la présente en dialogue avec sa mère qui la réprimande de son retard du retour de la fontaine ; la fille essaye de se justifier par le prétexte que les cerfs avaient troublé l'eau.

La troisième chanson *(Enas verdes ervas)* évoque une jeune fille qui lave ses cheveux avec les herbes de la prairie et "les liait (lie) avec de l'or "; elle se fait donc séductrice pour son ami, ce qui est une sorte de préambule de la quatrième chanson (*Fostes, filha, eno bailar*), dans laquelle elle va aux *bailias* 'bals'. Cette chanson qui se présente tout à fait comme le discours de la mère à sa fille, raconte un fait déjà accompli : la perte de la virginité de la jeune fille.

La cinquième chanson (*Levous'a louçana, levous'a velida*) nous présente la jeune fille qui, dans la joie de la plénitude amoureuse (*leda dos amores, dos amores leda*), lave ses cheveux à la fontaine froide, et le passage de son ami.

La sixième chanson (*O meu amig' a quem preito talhei*) présente le récit de la jeune fille décidée à aller au rendez-vous avec l'ami, malgré la peur que sa mère la découvre ; la septième chanson (*Por mui fremosa, que sanhuda estou*) semble être un prolongement de la précédente.

Dans la huitième chanson *(Preguntarvos quer'eu, madre)*, la fille interroge sa

---

[261]. L'ouvrage *Lirica Profana Galego Portuguesa*, source de notre *corpus*, utilise la même disposition que Tavani, c'est de là que proviennent toutes les citations concernant la lyrique galicienne portugaise. Cependant, nous n'allons pas utiliser ici la numérotation des chansons faite par Tavani ; pour des raisons d'ordre pratique nous citerons d'après les chiffres des chansonniers galiciens portugais.

mère sur la possibilité d'un mariage avec l'ami, mariage dont la neuvième chanson (*Tal vai o meu amigo con amor que lh'eu dei*) évoque l'impossibilité à cause du départ de l'ami qui risque de mourir en mer.

Ces chansons représentent un microcosme dont les personnages sont la jeune fille amoureuse, la mère soucieuse de la virginité de sa fille et l'ami qui est l'absent présent, principal sujet de discorde entre la mère et la fille. En lisant les neuf chansons dans un discours unique, on peut y voir une petite pièce narrative : la demoiselle va à la fontaine pour laver ses cheveux, où elle reste plus longtemps que prévu, puisqu'elle y est allée dans le seul but de rencontrer son ami, et lorsqu'elle rentre chez elle, sa mère la réprimande. La fille essaie de justifier son retard et la mère la traite de menteuse, car elle sait que le motif de ce retard n'est autre que le rendez-vous avec l'ami. Ces furtives rencontres, malgré la vigilance de la mère, sont le fil conducteur du discours amoureux et suggèrent la signification érotique implicite des chansons.

3. Le *topos* du cerf

Les chansons d'ami et toute la richesse connotative qu'elles recèlent, malgré leur simplicité structurale, ont conduit à des analyses symboliques et plus récemment à une analyse intertextuelle.

Dans un article daté de 1979 où il étudie de près les chansons de Pero Meogo, Alan Deyermond, présente une analyse détaillée de la figure du cerf . Il observe dans les chansons populaires ou savantes, de plusieurs régions du monde et de différentes époques, les rapports entre la jeune fille qui va à la fontaine pour rencontrer son ami, la mère vigilante et le prétexte qu'utilise la fille pour justifier ses retards. Les subterfuges utilisés pour dissimuler le rendez-vous avec l'ami : eaux troublées par les cerfs, comme dans les chansons de Pero Meogo, et cruche cassée quand la jeune fille

retourne de la fontaine, sont, selon Deyermond des images métonymiques de la perte de la virginité. A ces éléments il faut ajouter la fontaine en soi même, *topos* qui symbolise la fertilité et que les chansons populaires ont largement utilisé, comme on peut l'observer dans la chanson moderne portugaise de Beira Baixa, citée par l'auteur :

> *Menina, quando for à fonte,*
> *Ponha o pé na segurança,*
> *A honra é como o vidro,*
> *Quem a perde [não] alcança*[262].

Le motif de la fontaine comme un lieu du rendez-vous amoureux peut être observé aussi dans la chanson galicienne moderne, citée par le même auteur :

> *Miña filha foi à fonte,*
> *moito tarda que non ven ;*
> *ou quebroull'o cantariño*
> *ou um rapaz a deten*[263].

Selon A. Deyermond, le *topos* du cerf qui trouble l'eau de la fontaine, utilisé comme prétexte du rendez-vous amoureux, vient du fait que les cerfs, en se rapprochant d'une fontaine ou d'un puits pour boire de l'eau ou pour s'y mouiller, troublent les eaux, et lorsqu' ils sont dans la saison de l'accouplement ils y lancent une sécrétion, ce qui attire les femelles. La connotation sexuelle que les spécialistes aperçoivent dans les poèmes de Meogo doit s'y rapporter[264]. Ce sens se trouve aussi dans les bestiaires du Moyen Age, qui parlent du "*désir sexuel très puissant* [du cerf mâle] *lorsqu'en arrive la saison.*" (cit. d'apr. "Le livre des animaux", extrait de l'œuvre encyclopédique *Li livres dou Tresor* de Brunetto Latini)[265]. Les bestiaires

---

[262]. Cit. d'après Deyermond, 1979, p. 266 : "Jeune fille, quand tu vas à la fontaine, / Garde toi en sécurité / L'honneur est comme un verre, Qui le perd ne le retrouve pas." (trad. par nous)

[263]. *Ibid.*, p. 166 : "Ma fille est allée à la fontaine, / il est tard et elle ne vient pas ; / ou la cruche s'est cassée / ou un garçon la détient." (trad. par nous)

[264]. Deyermond 1979, p. 280.

[265]. Trad. et prés. par Bianciotto 1995, p. 146 - 208 ; voir le mot *cerf.*

médiévaux présentent aussi le cerf au niveau symbolique, parfois attaché à l'imaginaire mythique chrétien, comme c'est le cas du *Bestiaire* de Pierre de Beauvais[266].

En analysant la figure du cerf ou des cerfs dans les chansons de Pero Meogo on observe les différents rôles qu'ils y jouent :

-1. ils représentent les animaux eux-mêmes qui troublent les eaux ;

-2. ils remplacent la confidente (qui dans les chansons d'ami en général sont les amies, la mère, les sœurs, ou bien un élément de la nature : les arbres, les ondes, etc.) à qui la demoiselle révèle qu'elle est préoccupée par le retard de son ami, comme dans la chanson ci-après (B 1187, V 792) :

Ai cervos do monte, vinvos preguntar :
fois'o meu amigu'e, se ala tardar,
qué farei velidas?

'Ah cerfs de la montagne, je viens vous demander : / mon ami est parti et, s'il tarde, / que ferai-je, belles?'

Le mot clé du refrain *velidas* 'belles' comporte un double sens, car on peut comprendre que la jeune fille s'adresse soit à ses amies, qui peut-être l'accompagnaient; soit aux biches du mont, malgré la différence de genre, dans une sorte de prosopopée ou de personnification des animaux, phénomène très courant dans les chansons d'ami.

-3. le cerf est comparé à l'ami, comme on le constate dans la chanson (B1191,V 796) :

Pois o namorado i ven
esta fonte seguidea ben,
Poilo cervo i ven
esta fonte seguidea ben,[267]

---

[266]. Trad. et prés. par Bianciotto 1995, p. 16-58.

[267] Le mot *ben* peut avoir tant le sens du français 'bien', ce qui est assez probable, car les chansons d'ami gardent beaucoup de gallicismes, surtout des gallicismes sémantiques ; ou peut-être s'agit-il

'Puis l'ami y vient / à cette fontaine bien souvent, / Puis le cerf y vient / à cette fontaine bien souvent,'

-3.1. l'ami peut être comparé aussi au cerf blessé, comme dans la première strophe de la chanson (B 1186,V 791) :

- Tal vai o meu amigo con amor que lh'eu dei,
come cervo ferido de monteiro d'el Rei ;

'Ainsi va mon ami en portant l'amour que je lui ai donné, / comme cerf blessé de chasseur du Roi ;

où le *topos cervo ferido* 'cerf blessé' se rapporterait à celui du Psaume 42, selon la lecture du philologue espagnol Mendez Ferrin (1998, p. 4) :

Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum
ita desiderat anima mea a te, Deus.

Mendez Ferrin soutient la thèse que Pero Meogo était un clerc, en raison de son nom, qui peut-être procède de *monachus*, idée proposée auparavant par Carolina M. de Vasconcelos, et il aurait donc été familier des psaumes - genre très répandu en Galice, spécialement dans les offices des *Défunts et des Ténèbres*, et qui s'y est conservé en latin jusqu'au XXe siècle, avant le Concile de Vatican II. Selon l'auteur, les psaumes ont sans doute eu une importance considérable dans la culture de la Galice, qu'on peut mesurer à la présence fréquente de la figure de David dans l'art roman, ainsi que l'art moderne galicien[268].

Dans un article sur la lyrique de la Péninsule Ibérique au Moyen Age, Eugenio Asensio exprime un avis différent : pour lui le symbolisme du cerf appartient *a la mas tipica herencia del paganismo hispanico*[269]. C'est aussi l'opinion de Luciana S. Picchio : " le fait que le cerf soit un symbole cher à la poésie hébraïque et qu'il fasse partie du symbolisme biblique ne nous autorise pas à supposer que tous les poètes qui utilisent des métaphores de cerfs soient hébreux ou versés dans les

---

d'une erreur du copiste, qui a écrit *ben* pour *ven*.

[268]. Mendez Ferrin 1998, p. 1-11.

[269]. Asensio 1957, p. 56

textes de la sainte écriture" [270]. Dans un article où elle fait un bilan de la lyrique galicienne portugaise, la philologue italienne remarque la présence de la figure du cerf dans les chansons de Pero Meogo et conclut que le cerf des chansons en question est une synthèse de toutes les traditions, soit païennes, soit religieuses, comme on peut le penser à partir de l'affirmation : *lo straordinario potere universalizzante della poesia, di questa poesia, che il cervo è uno solo, sintesi di tutti i cervi della tradizione ; il cervo amante del Cantico dei Cantici e il cervo assetato alla fonte, il cervo simbolo fallico dei fescennini pagani e il cervo ferito di lancia che cerca solitario la sua morte nel folto*. (Picchio 1980, p. 345)

Le symbolisme du cerf est très riche dans la mythologie du monde entier, comme on le sait, cependant nous ne retiendrons ici que deux sens : celui du monde celtique, vu que la Galice est un espace géographique profondément marqué par le substrat celte ; et celui de l'emblème du Christ, par son rapport avec l'imaginaire chrétien du Moyen Age.

Le fait que le cerf chasse les serpents le rapproche de la figure du Christ appelant les âmes. Cette représentation montrée par Origène fut très répandue au Moyen Age et on a aussi associé le cerf à la licorne [271].

Dans le monde celtique, le symbolisme du cerf est associé au dieu Cernunnos, dieu de la Fertilité et de l'Abondance, dont "les cornes symbolisent généralement l'agressivité et la virilité" (Willis 1995, p.179). En raison de son goût pour la solitude, les œuvres d'art ont fait du cerf l'allégorie du tempérament mélancolique, un symbole de prudence, d'ardeur sexuelle, de l'ouïe, de la poésie, de la musique, enfin de la spiritualité [272].

Dans le *Bestiaire d'un poète* de Thibaut de Champagne[273] le cerf est présenté comme "un thème romanesque arthurien (la chasse du blanc cerf), un emblème de la

---

[270]. Picchio 1979, p. 82. Il s'agit de notre trad. franç. à partir d'une trad. port. d'apr. l'édit. originale.
[271]. *Cf.* Chevalier et Gheerbrant, 1982.
[272]. *Ibid.*
[273]. Trad. et prés. par Bianciotto 1995, p. 101-107.

quête amoureuse et le senhal de la femme aimée, identifiée à l'animal " [274], dans la chanson XVII dont nous citons la troisième strophe :

Li cers est aventureus
Et si est blans conme nois
Et si a les crins andeus
Plus sors que or espanois.
Li cers est un defois
A l'entrer mult perilleus
Et si est gardez de leus :
Ce sont felon envieus
Qui trop grievent aus cortois.

Dans les chansons de Pero Meogo, la figure du cerf représente elle aussi la quête amoureuse. Cependant le motif du cerf n'y est qu'un prétexte pour une mise en scène de la séduction amoureuse et de l'univers restreint de la jeune fille qui se résume en la quête de l'ami. Cette mise en scène de la jeune fille se déroule dans un espace ouvert, mais il ne s'agit pas d'un milieu courtois. Les chansons d'ami en général ne font aucune référence à un décor courtois, ce qui peut nous donner également des indices de la condition sociale de la jeune fille des chansons : ni basse, ni aristocratique (comme l'a remarqué LAPA 1955), peut-être, une sorte de bourgeoisie rurale, qui vit plutôt dans la nature libre, parmi les animaux et les eaux issues des sources et des petits ruisseaux, où le divertissement majeur se limite aux rendez-vous amoureux, malgré toute la vigilance maternelle.

4. Le motif principal des chansons de Pero Meogo

Le répertoire poétique de Pero Meogo se présente sous la forme de chansons de parallélisme, suivies du refrain (une seule chanson ne présente pas le refrain et on l'appelle "chanson de *meestria*"). Les chansons de *meestria* ou plutôt *mestria* (terme moderne) ne comportent pas de refrain, elles sont un type plus élaboré et, selon le

[274]. Bianciotto 1995, p. 101.

philologue espagnol Vicente Beltran [275], recherchent davantage la perfection en ce qui concerne la forme esthétique, elles visent à une évolution formelle et thématique plus complexe que les chansons à refrain.

Les chansons de Pero Meogo présentent une petite dramatisation : la jeune fille amoureuse chante l'absence de son ami, ou discute avec sa mère, qui l'accuse non seulement d'avoir menti, mais aussi d'avoir perdu sa virginité, lorsqu'elle a participé à des *bailias* (chansons à danser), comme le montre la chanson B 1191, V 796, dont nous citons les deux premiers vers :

Fostes, filha, eno bailar
e rompestes i o brial.

'Vous êtes allée danser / et vous y avez rompu le bliaud.'

Rompestes peut signifier 'détruire', 'endommager', 'déchirer'. "Rompre le bliaud" signifie "ne plus être pucelle" de l'avis de tous les savants, y compris A. Deyermond, dans l'article cité ci-dessus : *It signifies the tearing of the hymen in the first act of love.* (*cf.* Deyermond, 1979, p. 270)

Le motif de la perte de la virginité est très commun dans les chants des femmes, en général, de toutes les époques : il se trouve dans les chansons populaires, comme on a remarqué ci-dessus, il se trouve dans la poésie classique, enfin il se présente comme un *topos* très répandu dans la lyrique féminine.

La philologue espagnole Elvira G. Elicegui, qui a publié des oeuvres significatives à propos la source grecque des chansons de femmes (principalement sur les khardjas et les chansons d'ami galiciennes portugaises), dans un article daté de 1989, analyse les "chants d'ami grecs", où sont liés les uns aux autres les uns aux autres une succession de thèmes qui s'insèrent dans le processus historico-social du

---

[275]. *Cf.* le syntagme *cantigas de mestria*, dans : *Dicionario da literatura medieval galega e portuguesa.*

monde hellénique. Elle y conclut que la plainte pour la virginité perdue, c'est le thème le plus ancien et on le trouve surtout chez la poétesse Sappho et chez le poète Alcée, poètes des VIIe et VIe siècles av.J.-C.. Elvira G. Elicegui nous présente deux exemples de ce thème d'après les deux poètes grecs, conformément aux fragments cités ci-dessous :

> *Doncellez, doncellez, donde vas déjandome?*
> *Nunca volveré a ti, nunca volveré.*[276]

Le thème de la virginité perdue apparaît, également, chez Alcée. On y trouve le *topos* de la *coita* 'mal d'amour' associé à celui du cerf, qui peut être observé aussi dans les chansons d'ami. Selon E. G. Elicegui, le cerf y serait l'expression métonymique "d'une grande douleur, peut-être à cause de l'abandon de l'amant " :

> *A mi, la cuitada, a mi que participo de todos los males* (...)
> *me alcanza la mutilacion incurable... mugido de ciervo*
> *nace en pecho timido... enloquecido... por los extravios!* [277]

L'importance du fragment d'Alcée pour notre étude nous semble évidente dans la mesure où il présente les mêmes motifs que les chansons de Pero Meogo : celui du cerf et celui de la femme qui n'est plus pucelle.

Les rites de passage (dont fait partie la perte de la virginité) appartiennent à la littérature universelle : ce sont des thèmes qui concernent la condition même de l'existence. Selon R. Curtius (1956, p.153) ces thèmes sont par conséquent plus ou moins intemporels et " ils reflètent la succession des âges de l'âme".

Dans une analyse de la condition de la femme dans la culture courtoise le médiéviste espagnol Ruiz Domenec (1990), surtout à partir des épopées françaises,

---

[276]. Sappho, 114. Nous prenons la traduction française de Battistini (1998, p. 119), qui a publié une œuvre bilingue contenant les poèmes et les fragments des poétesses de la Grèce ancienne : 'Virginité, virginité! Tu m'as quittée, où es-tu partie? / - Jamais plus je ne serai là en toi, jamais plus je ne serai là.'

[277]. D'après Elicegui, 1989, p. 123 : 'À moi, la malheureuse, à moi qui porte tous les malheurs (...) m'agresse la mutilation incurable ... cri de cerf naît en cœur timide... délirant ... à cause des pertes.' (trad. par nous)

remarque les différentes manières d'être et d'agir de la "femme célibataire", vue par les poètes courtois. Selon l'historien la "pucelle" ou sa variante "demoiselle" est évoquée par les poètes comme :

1) la jeune fille errant dans le bois qui appartient à une bonne famille ;

2) la jeune fille qui est manifestement l'amie, c'est-à-dire celle qui est l'amante d'un chevalier ;

3) la jeune fille qui est une vierge au sens restreint ;

4) la jeune fille prête pour le mariage : la fiancée.

Cependant ces aspects de la condition féminine ne correspondent pas à la réalité sociale des XIIe et XIIIe siècles, selon l'auteur, ce sont des créations littéraires. (*cf.* Domenec 1990, p. 71 -72)

Le *topos* de la jeune fille solitaire dans le bois - un espace public - se présente, selon R. Domenec, comme un acte de libération, de décision et de responsabilité de la femme, personnifiée dans la poésie courtoise.

Les chansons d'ami se présentent, le plus souvent, dans l'espace ouvert de la nature, près d'une fontaine, au bord de la mer, dans la forêt, auprès d'un arbre, dans la rivière, entourées d'animaux sauvages; ou encore, à danser dans le patio des petites églises, ou même de sanctuaires très connus, comme celui de Saint Jacques de Compostelle. Si on considère les chansons d'ami que nous étudions ici sous cet angle on peut y décoder également un acte d'émancipation féminine, par lequel la jeune fille semble défier l'autorité maternelle, ce qui n'est pas fréquent dans les chansons de femmes, en général. La chanson de Pero Meogo (B 1184, V 789), sorte de monologue de la jeune fille s'adressant à sa mère, en est un bon exemple. La fille est décidée à tout risquer pour aller rencontrer son ami à la fontaine, et donc à mentir même à sa mère et à oublier la peur qu'elle avait de l'autorité maternelle :

II
Talheilh'eu preito de o ir veer
ena fonte u os cervos van bever ;

e se non for, assanhars'a.

III
E non ei eu de lhi mentir sabor,
mais mentirlh'ei con vossa pavor; [278]
...

5. Le *topos* de la fontaine

D'après E. G. Elicegui (1989), les chansons de femmes de la Grèce ancienne étaient dès le début liées à des rites, en raison de l'organisation politico-sociale. Pour chaque état ou pour chaque île grecque, le contrôle de la population était vital et l'amour hétérosexuel et ses conséquences sociales, pouvaient y présenter "des situations dramatiques pour les femmes" et des situations "d'authentique immoralité de la part des hommes" ; il fallait donc parfois la contrôler et parfois l'impulser, et pour cela il y avait des rites. "En Grèce, le "chant de femme", dès ses origines orientales, est lié à certains cultes et fêtes, qui ont des relations avec des aspects obscurs des grandes divinités (...)"[279]. En principe, les poètes archaïques auraient composé pour ces rites, des poèmes dont nous sont parvenus des fragments. Les chants d'ami grecs auront comme colonne vertébrale *des petits chants ou certaines exclamations rituelles* (c'est nous qui soulignons) qui vont se développer en deux tendances dont l'une sera l'expression ouverte ou explicite de l'amour et de ses conséquences et l'autre l'expression du désespoir et de la souffrance[280].Un fragment de papyrus qui pourrait être attribué au poète Alcmènne (VIIe siècle av.J.-C.), présente un témoignage des rites grecs, que nous traduisons de l'espagnol :

> À partir de la rivière qui coule joliment [la fiancée] supplia [les divinités] de réaliser une noce aimable et d'arriver à passer ce qui signifie la fin de la jeunesse pour les hommes

---

[278]. (Je lui ai promis de le voir / à la fontaine où les cerfs vont boire ; / et si je ne vais pas il sera affligé./ Et de vous mentir je n'ai pas plaisir, / mais je vous mentirai par peur ; '... (trad. par nous)
[279]. G. Elicegui 1989, p. 122, trad. par nous.
[280]. *Ibid*, p. 123, trad. par nous.

et pour les femmes et réussir la chance en l'amour [281].

Les rites englobant le bain sont largement présents dans la littérature du Moyen Age, où ils s'associent presque toujours à une fontaine. Les chansons d'ami galiciennes portugaises présentent de nombreux exemples de *topoi* concernant le bain, parfois liés à la fontaine, parfois liés à la rivière ou à la mer. Le topos de la mer, particulièrement courant dans les chansons d'ami galiciennes portugaises, est lié aux eaux profondes, calmes ou tourmentées.

Les chansons qui ont comme thème la mer constituent un sous genre des chansons d'ami : les *barcarolles*, terme qui a un sens spécifique dans les chansons galiciennes portugaises.[282]

Le motif du rite des eaux se présente surtout dans les deux chansons de Pero Meogo : "*Enas verdes ervas*" (B 1189, V 797) et "*Levous'a louçana levous'a velida*" (B 1188, V 793). Dans la première chanson la jeune fille se trouve dans les herbages (*verdes ervas*) ou dans les prairies (*verdes prados*), elle lave ses tresses (*garcetas*) et ses cheveux (*cabelos*) et les [lie] avec de l'or (*d'ouro los liei*). Le mot *or* doit avoir ici le sens d'un 'crampon doré', une sorte de métonymie. Elle lave ses tresses ou bien ses cheveux *con sabor d'elhas* 'avec leur parfum' (des herbes) ou bien *con sabor d'elhos* 'avec leur saveur' (des prés). Il faut y remarquer la polysémie du mot *sabor* au XIIIème siècle : 'goût', 'plaisir', 'délectation', 'satisfaction'[283]. Observons les strophes qui nous intéressent particulièrement :

I
Enas verdes ervas
vi andalas cervas,
meu amigo.

II

---

[281]. G. Elicegui 1989, p. 124 (cit. d'après West 1977, p. 38).

[282]. On appelle *barcarolles* les chansons qui font référence implicitement ou explicitement à la mer et pour ne pas les confondre avec le sens général qu'a le terme, on les appelle aussi *marines*. Les chansonniers galiciens portugais nous ont apporté 18 archétypes de *marines*, dont nous parlerons plus loin.

[283]. D'après le glossaire du *Chansonnier de Joan Zorro*, édité par Celso Cunha 1949, p. 90.

Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
...

III
E con sabor d'elhas
lavei mias garcetas,
...

V
Desque los lavei
D'ouro los liei,
...

'Dans les vertes herbes / je vis marcher les biches / mon ami. / Dans les verts prés / je vis les cerfs sauvages, / ... / E avec leur essence (celle des herbes) / Je lavai mes tresses, / ... / Dès que les lavai / D'or je les liai, / ... / '

"Le poème (...) cherche moins à dire qu'à suggérer, et l'élément matriciel de l'œuvre, (...) est peut-être moins la matière du récit que les mythes qu'il met en œuvre (...)" : le mythe est "l'art de signifier sans tout dire", comme l'a remarqué Payen (1997, p.182). Le *topos* de la chanson *laver les cheveux et les lier avec de l'or*, peut être une allusion au mythe de la déesse Diane et du "rameau d'or."[284] On ne doit pas oublier le rapport entre la déesse et l'univers des jeunes filles : "ses nombreux cultes se rapportaient aux grands moments de la vie féminine : naissance, puberté et mort. Arrivées à la puberté, les Athéniennes nobles étaient initiées aux rites d'Artémis (...)"[285]

Laurence Harf-Lancner (1984, p. 233-234) remarque, en citant Froissart, que "c'est une chasse au blanc cerf qui va servir de prologue à la fatale rencontre d'Actéon et de Diane, à la métamorphose et à la mort du héros (...)". Selon la mythologie grecque, "Actéon, le chasseur, se perdit dans la forêt, et surprit par inadvertance Artémis [soit Diane] se baignant dans un étang. Indignée d'avoir été

[284]. Dans l'*Énéide* de Virgile, livre VI, Énée apprend de la sibylle de Cumes qu'il doit trouver et cueillir un "rameau d'or" pour Proserpine, avant de pouvoir entrer dans les Enfers. Servius, commentateur de Virgile l'a associé au culte de Diane, à Aricie, où il y avait un arbre sacré. (d'apr. *Dictionnaire de l'Antiquité*, dir. par M. C. Howatson, Paris, Ed. Robert Laffont, 1993).
[285]. D'après Willis, R. *Mythologie du monde entier*. Paris, France Loisirs, 1995, p. 139.

vue dans sa nudité, elle transforma Actéon en cerf (...)"[286]. Tous ces éléments, on peut les entrevoir dans la chanson de Pero Meogo : au sens littéral, le bain (qui y est implicite) n'est qu'un rituel quotidien de la jeune fille ; il nous semble cependant qu'on peut y découvrir également l'aspect mythique et toutes les connotations que les mots *or*, *cheveux*, peuvent évoquer.

Cet aspect mythique se présentera plus clairement si on l'enchaîne avec la chanson suivante, une des plus connues du répertoire de Meogo : *Levous'a louçana levous'a velida*, déjà citée, où apparaissent encore les *topoi* de la fontaine et celui du cerf. Le rendez-vous amoureux y est explicité pour la première fois dans l'ensemble des chansons :

I
Levous'a louçana, levous'a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria,
leda dos amores , dos amores leda.

III
Vai lavar cabelos na fontana fria,
passou seu amigo que lhi ben queria,
leda dos amores, dos amores leda.

V
Passa seu amigo que lhi ben queria,
o cervo do monte a augua volvia,
leda dos amores, dos amores leda.

Nous ne ferons pas ici une traduction littérale, car les motifs nous sont déjà connus : la jeune fille *s'est levée*, elle *va laver* ses cheveux à la fontaine froide, y *passa* son ami, le cerf du mont *troublait* l'eau. La chanson mérite, en raison de sa singularité, une analyse minutieuse.

Il faut remarquer que différents temps verbaux interviennent dans la narration. Il s'agit d'une chanson de parallélisme, dont nous ne citons que les strophes impaires, car les strophes paires 2, 4, 6 les répètent avec une petite variation de

[286] D'après Willis 1995, p. 139.

l'ordre des mots. Le parallélisme présente un enchaînement parfait : le deuxième vers de la première strophe (impaire) est le premier vers de la troisième strophe (impaire) ; le deuxième vers de la troisième strophe (impaire) est le premier vers de la cinquième strophe (impaire) ; de même que pour les vers des strophes paires. Les enchaînements parfaits sont courants dans les chansons de parallélisme, et cette fréquence est attachée sans doute à la musique, d'abord associée à la danse et à sa chorégraphie. La narration à la troisième personne y est une spécificité, puisque cette chanson est le seul exemple de ce genre qui se trouve dans le recueil de Pero Meogo. Selon Mercedes Brea (2000, p. 143) la chanson en question et celle du roi Denis *Levantou-se a velida* sont certainement *as unicas cantigas de amigo conservadas nos cancioneiros galego portugueses que presentan o tipo de narracion coñecida como diexematica, é dicir, aquela en que so se escoita a voz do narrador (...)* [287]. En effet, il s'agit d'un narrateur omniscient, qui connaît même les sentiments de l'ami pour la jeune fille : "Y passa son ami qui l'aimait bien". Du point de vue du signifié cette chanson présente tout à fait les éléments des rites et des mythes qu'on essaie de montrer : la fontaine à l'eau froide, le cerf du mont, l'eau troublée, l'acte de laver les cheveux, d'où le motif implicite du bain, et surtout le passage de l'ami.

Dans la chanson du roi Denis (B 569, V 172) on peut relever le *topos* implicite de la fontaine :

Levantou-s'a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

Dans son excellent ouvrage sur la fée Mélusine, qu'elle étudie tant du point de

[287]. "Levantou-s'a velida, un exemplo de sincretismo harmonico", dans : *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Santiago de Compostela. Parlamento de Galicia : Universidade, Servicio de Publicacions e Intercambio Cientificos, 2000 ; t. II, p. 139-151 : "les seules chansons d'ami conservées dans les chansonniers galiciens portugais qui présentent le type de narration *diexematica*, à savoir celle où on entend seulement la voix du narrateur." (trad. par nous)

vue iconographique que de la littérature, Françoise Clier-Colombani (1991) expose des représentations du bain au Moyen Age et elle remarque entre autres *topoi* celui des dames épiées au bain : Bethsabée vue par David, la belle Euriaut du *Roman de la Violette* épiée par le comte Lisiars, Mélusine vue par Raymondin, etc. Selon la spécialiste, "ces exemples montrent la relation d'une part entre l'image traditionnelle de la luxure, et celle de la purification par l'eau, et plus précisément, dans un contexte religieux, par l'eau du baptême ; d'autre part, entre l'eau et la fécondité (...)"[288].

Dans la chanson de Pero Meogo on peut trouver évoquée la fécondité liée à la fontaine, sans doute, mais aussi un acte de coquetterie de la jeune fille aux cheveux mouillés, signe conventionnel d'une prédisposition à la séduction, lecture qui nous est suggérée par les rapports entre l'eau, la chevelure, le miroir et la coquetterie selon F. Clier-Colombani [289]. Le refrain *leda dos amores* 'contente des amours', pourrait être décodé comme la 'joie d'amour' ou bien 'l'extase spirituelle et physique de la plénitude amoureuse', décryptage de l'érotisme implicite de la chanson.

On sait que le symbole de la fontaine dans la littérature en général est riche de connotations. Dans les chansons de Pero Meogo le *topos* de la fontaine est lié à celui du cerf, figure qui suscite les interprétations les plus variées dans l'imaginaire du Moyen Age, comme on l'a remarqué ci-dessus. La fontaine y est surtout la place où la jeune fille rencontre son ami et reste plus longtemps qu'elle ne devrait, car sa mère la réprimande avec véhémence quand elle arrive à la maison, comme on pourra l'observer dans la chanson ci-dessous.

Cette chanson présente une sorte de synthèse des *topoi* trouvés dans les autres chansons : la mère qui demande des explications, la fille qui essaie de se justifier, le mensonge des eaux troublées par les cerfs et le scepticisme de la mère. Les éléments essentiels de l'ensemble des chansons sont, selon ce qu'on a remarqué jusqu'ici, la

---

[288]. Clier-Colombani 1991, p. 155.
[289]. *Ibid.*

fontaine et le cerf, éléments de la nature, et les personnages : la pucelle, la mère et l'ami, figure plutôt anaphorique, car il apparaît dans le discours de la femme amoureuse, mais comme un personnage éloigné ; l'ami y est presque seulement évoqué. Dans la chanson dialoguée *Digades filha, mia filha velida* (B 1192, V 797), la fille discute avec sa mère du fait qu'elle soit restée longtemps à la "fontaine froide". C'est une chanson de parallélisme, composée de six strophes de deux vers chacune, plus le refrain, dont nous ne citerons que les vers impairs, car les vers pairs répètent les précédents, en changeant seulement l'ordre des deux derniers mots de chaque vers, sans aucun changement du signifié:

I

Digades, filha, mia filha velida,
Porque tardastes na fontana fria?
Os amores ei.

III

Tardei, mia madre, na fontana fria,
Cervos do monte a augua volvian.
...

V

Mentis,[290] *mia filha, mentis por amigo,*
Nunca vi cervo que volvess'o rio.
...

[290]. Une question d'ordre philologique se pose ici, en ce qui concerne la forme de la deuxième personne plurielle du présent de l'indicatif du verbe *mentir* dans la cinquième strophe. Comme il s'agit d'une *lectio difficilior* dans les deux manuscrits (B et V), le philologue portugais J. J. NUNES a publié la forme de la deuxième personne du singulier *Mentes* dans sa *Crestomatia Arcaica* (1981; 8ème éd.). Cette lecture ne correspond pas aux formes de traitement utilisées dans la chanson qui est la deuxième personne du pluriel (*digades*, *tardastes*). Le chansonnier V porte la forme de l'infinitif : *mentir*. Cette lecture implique l'utilisation stylistique du verbe *mentir* à l'infinitif, comme forme emphatique : en s'adressant à la fille d'une façon autoritaire pour la réprimander, dans une sorte d'apostrophe, la mère veut que son discours prédomine sur celui de la fille. La lecture de Méndez Ferrin *mentis*, que nous retenons ici, ne laisse pas d'être un anachronisme, car la forme correcte serait *mentiis*, forme courante à l'époque des chansons, mais la forme *mentiis,* prononcée comme un mot trisyllabique briserait la métrique car tous les vers sont des vers décasyllabiques.

Traduction française de la chanson présentée par Pierre Bec [291] :

I

"-Dis-moi, ma fille, ma fille jolie,
Pourquoi t'es-tu attardée à la fontaine froide :
Ah! Mes amours.

II

-Je me suis attardée, mère, à la fontaine froide
Parce que les cerfs de la forêt troublaient l'eau :
Ah! Mes amours.

III

-Tu mens, ma fille, tu mens à cause d'un ami,
Jamais je n'ai vu un cerf troubler l'eau de la source :
Ah! Mes amours."

Cette chanson, bien qu'elle soit présentée par Tavani et la *L. P. G. P.* en deuxième position, est analysée ici à cause de son rapport avec le thème de la fontaine. La mère autoritaire et soucieuse de la virginité de sa fille y apparait defaçon tout à fait explicite..

Aurora J. Blanquer, dans une étude minutieuse sur la figure de la mère dans les chansons galiciennes portugaises, observe que dans un genre si fourni de lieux communs, la mère n'est pas seulement un prétexte littéraire, elle y est au contraire une figure à plusieurs facettes, elle s'y présente en différents types : la mère soucieuse de l'honneur de sa fille, la mère autoritaire, etc... Elle représente aussi l'existence d'une situation familiale plus ou moins sophistiquée, mais certainement authentique, du cercle féminin de la jeune fille : celui des dames, des amies, des sœurs, évoquées dans les chansons[292]. On reviendra à la question de la présence de la mère dans les chansons, dans un autre chapitre.

En ce qui concerne la fontaine, on peut dire qu'elle se présente comme un des

[291]. Bec, Pierre. *La joute poétique.* Paris, 2000. p. 441.
[292]. Blanquer 1994, p. 197-219.

éléments du *locus amoenus*. R.Curtius le définit comme un "lieu de plaisance", qui se constitue d'une "tranche de nature belle et ombragée ; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. A cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et les fleurs". Selon C Curtius, au Moyen Age les lexicographes et les maîtres de style enregistrent le *locus amoenus* comme un accessoire poétique ; il n'est qu'accessoire de mise en scène pour la poésie pastorale ; et la poésie latine présente elle aussi un grand nombre de ces lieux de plaisance [293].

Comme l'a remarqué Olivier de Marliave, dans son ouvrage sur la mythologie pyrénéénne, "les sources guérisseuses, miraculeuses, secrètes ou publiques tiennent un rôle essentiel dans la mythologie populaire. Assimilées à la féminité par leurs légendes d'origine comme par leur puissance fécondante, elles restent fréquentées tout au long de la chaîne pyrénéenne (...)"[294], pour ne parler que d'un espace français qui a un rapport géographique et culturel avec la Galice. "La relation entre l'eau et la fécondité peut s'expliquer par le fait que l'eau, dans son parcours souterrain, traverse le domaine des Morts dans la mythologie populaire. Ceux-ci reviendraient chez les humains, par la source, et ils se réincarneraient chez la femme venue boire." (*ibid.*, p.144)

Les sources dans les légendes se trouvent souvent liées au destin féminin : la littérature du Moyen Age en est riche d'exemples surtout dans les œuvres qui abordent le merveilleux, dont on parlera plus loin. En rapport avec l'imaginaire pyrénéen, qui nous intéresse particulièrement, nous citons l'exemple suivant présenté par O. Marliave : selon la tradition, les neufs cascades formant le Sarlat (Couserans), "seraient les larmes d'une princesse espagnole fuyant de son pays. Arrivée au port de Salau, cette femme se mit à pleurer sur son sort et elle versa neuf larmes qui se transformèrent en autant de sources. La tradition attribue également à cette princesse

---

[293]. Curtius 1956, p. 197-219.
[294]. Marliave 1996, p. 140.

la construction d'un hospice pour les voyageurs"[295].

Aux sources d'eaux fécondantes s'ajoutent les sources guérisseuses et miraculeuses, les sources qui accordent le rajeunissement et la virilité, et surtout les sources liées au merveilleux et au féerique. A propos des sources miraculeuses c'est encore O. Marliave qui nous apporte un peu du factuel et du fictionnel sur la vie de "Quitterie, une des saintes majeures du Moyen Âge, l'exemple typique de la martyre au pouvoir miraculeux de jaillissement de l'eau." (...) "Sainte Quitterie a naturellement été un des véhicules majeurs de la christianisation du culte des eaux". La légende dorée lui attribue "le jaillissement de nombreuses sources depuis la Toulouse wisigothique qu'elle fuyait jusqu'à Aire-sur-l'Adour où l'attendait le martyre et ces sources sont situées pour la plupart le long d'anciennes voies romaines". Une ultime source jaillit là où sa tête tomba, dans la crypte de l'église qui porte son nom et qui fut construite sur un temple dédié à Mars. (*ibid.*, p.159)

Les chansons populaires, en général, évoquent Quitterie comme une sorte de déesse de la Fécondité. Le *topos* de la jeune fille qui veut se marier et demande une dot aux divinités est très répandu dans les chansons de femmes françaises de diverses époques. Voici un extrait où est invoquée l'aide de Quitterie :

> Sainte Quitterie bénie,
> Toi qui vis dans ces monts,
> Donne une bonne récolte à mon père
> Pour qu'il me dote bien[296].

Aux types de sources signalées ci-dessus il faut ajouter les sources miraculeuses, qui ont un rapport avec l'apparition de la Vierge Marie, comme Lourdes, pour ne citer que la plus connue. L'imaginaire du Moyen Age a su d'avantage exploiter les sources miraculeuses attachées aux vies de saints et de

---

[295]. *Ibid.* Cette légende est attachée à un fait historique : *" l'hôpital des Chevaliers de Sain Jean destiné aux pèlerins de Compostelle, à Salau, fut fondé par la princesse Urraque, femme d'Alphonse le Batailleur au XIIe siècle."* (*cf.* Marliave 1996, p. 144).

[296]. Cit. d'après Marliave 1996, p. 161.

saintes, ainsi que de la Vierge, évidemment.

Cependant, la littérature *strictu sensu* a su davantage profiter de l'autre signifié du miraculeux, qui a un rapport avec celui du merveilleux. Jacques Le Goff considère le *miracle* 'au sens chrétien', comme un des éléments du merveilleux[297]. Dans l'introduction à son ouvrage sur les fées au Moyen Age, Laurence Harf-Lancner (1984, p. 7) écrit :

> Clé de l'imagination collective, le merveilleux règne également, omniprésent, dans la culture populaire du Moyen Age. Le merveilleux se superpose aujourd'hui au surnaturel : est merveilleux tout élément qui échappe à une causalité rationnelle. Au Moyen Age en revanche, la question sous-jacente à toute réflexion sur ce sujet ne porte pas sur la réalité du surnaturel *mais sur sa signification.* (c'est nous qui soulignons)

Les fontaines font partie des *topoi* privilégiés par les écrivains des diverses époques, car elles représentent un des éléments du *locus amoenus*, comme on a dit ci-dessus. Cependant, ce sont les récits du Moyen Age qui sont davantage productifs en ce qui concerne le sujet de la fontaine par rapport au merveilleux, *topos* attaché auparavant à un monde mythique païen, à savoir aux antiques substrats pré-romains. "Pour les populations pyrénéennes les sources s'assimilent à un œil (...) Cette conception mythique explique bien des légendes mettant en scène des Fées apparaissant ou disparaissant autour de sources. Ces "yeux" ne sont alors que des lieux d'observations des humains et des lieux de passage entre le monde des Fées et le nôtre"[298].

Le *topos* de la fontaine associée à l'œil a un rapport avec celui du miroir / *mirare*. Le verbe latin *mirare* ou *mirari* au sens de 's'étonner', 'être surpris', 's'admirer', 'contempler', 'regarder', vient de *mirus*, adjectif qui signifie 'digne d'admiration', 'étrange', 'merveilleux', 'étonnant'. Regarder l'eau de la fontaine

---

[297]. *Cf.* Le Goff 1983.

[298]. D'après Marliave 1996, p. 139.

devient donc un jeu spéculaire, où on voit l'image soit "du moi ", soit "de l'autre" (le moi qui ne se reconnaît pas, le moi qui est un étranger pour soi même); et voici un rapport avec nos chansons. Si l'eau de la fontaine est troublée, comme celle de la chanson de Meogo, la jeune fille ne peut y voir le reflet de son image, celle de l'adolescente inexpérimentée qu'elle était avant le rendez-vous avec l'ami, mais croit y voir une autre femme, celle qui connait l'amour dans sa plénitude. On pourrait décoder dans l'ensemble des chansons de Pero Meogo une sorte de "moment de passage" de l'adolescence à l'âge adulte de la pucelle, qui devient une femme par la transformation de l'amour, ce qui nous amène à la théorie de R. Curtius et surtout à celle de Elvira G. Elicegui citées plus haut.

6. La chanson de la délaissée

Bien que les chansons de Pero Meogo nous présentent une jeune fille pleine de joie amoureuse, la dernière chanson de la série : B 1186, V 791 semble être une chanson de délaissée. En effet, cette chanson de *mestria* évoque la femme qui se plaint du départ de son ami, d'où sa singularité parmi les autres chansons. Les trois premières strophes nous présentent le récit de la fille, tandis que la mère parle dans les deux strophes finales, il s'agit ainsi d'une chanson dialoguée :

I

- Tal vai o meu amigo con amor que lh'eu dei,
come cervo ferido de monteiro d'el Rei.

II

Tal vai o meu amigo, madre, con meu amor,
come cervo ferido de monteiro maior.

III

E se el vai ferido ira morrer al mar,

si fara meu amigo se eu del non pensar.

On peut résumer ainsi la chanson : l'ami est comparé au cerf de la montagne qui est blessé et de cette façon ira mourir à la mer, comme envoyé du roi, emportant avec lui l'amour que la jeune fille lui a donné. Ensuite on entend la voix de la mère, qui conseille à la fille de bien se garder, car elle a déjà connu cette situation :

IV

- E guardadevos, filha, ca ja m'eu atal vi
que se fezo coitado por guaanhar de min.

La cinquième strophe répète la quatrième en changeant seulement l'ordre des mots :

V

- Et guardadevos, filha, ca ja m'eu vi atal
que se fezo coitado por de min guaanhar.

Les strophes ci-dessus nous donnent la clé pour découvrir la raison des disputes entre la mère et sa fille. La mère semble avoir eu elle aussi une relation amoureuse avec l'ami, selon les deux vers de la IVe strophe : "Et gardez vous bien, [ma] fille, car je l'ai déjà vu / brûler d'amour pour me séduire ". Il est possible que l'histoire que Meogo nous raconte, à travers un discours féminin, ne se termine pas bien parce qu'elle y présente la transgression. La rivalité entre mère et fille devait se présenter très fréquemment au Moyen Age, question qui nous semble jusqu'ici n'avoir pas été abordée par les spécialistes de manière systématique. L'aspect énigmatique du discours de la mère - le vers *que se fezo coitado por guaanhar de min* peut être ambigu pour un lecteur moderne - autorise cette interprétation. Les mots *guaanhar*[299], signifiant au XIIIe siècle 'convoiter', ainsi que *coitado* signifiant 'celui

[299]. La forme actuelle *ganhar* signifie aujourd'hui 'obtenir, reussir'. Au XIIIe siècle il y avait plusieurs formes : *gãar*, *gaar*, *gaanar*, *guannaar*, *guaanhar*, *gaanhar*, résultant de la forme germanique **waidanjan* 'cueillir', avec un possible croisement du gothique **ganan* 'convoiter' ; d'après : A. G. Cunha. *Dicionario Etimologico Nova Fronteira da Lingua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986.

qui avait de la *coita* 'souffrance d'amour', sont des données qui corroborent notre lecture. En analysant la question de l'équivoque dans les romans idylliques du XIIIe siècle Cristina Alvares [300] remarque :

> *dentro dos limites de un determinado* locus *narrativo as duas significações coexistem em tensão, em suspenso, a segunda negativizando a primeira, ausentando-a, e fazendo aparecer o quadro obsceno que paira e vacila sem se fixar. O equivoco ou* Janus textual *produz un* surplus *de significação que mina, corrompe e perverte o sentido mimético ou socialmente admissivel* [301].

Cette hypothèse est renforcée par un passage de Leonor C. Buescu[302], qui mérite d'être cité intégralement (nous le traduisons à partir du portugais) :

> D'autres situations, éventuellement moins orthodoxes, peuvent se rencontrer dans cette somme de la comédie humaine de l'univers féminin que sont les chansonniers [galiciens portugais] : la jeune fille séquestrée et maltraitée pour avoir rencontré furtivement son ami ; la jeune fille jalouse, avec ou sans raison ; la mère qui, encore jeune, cherche à avoir des amours que lui sont volées par la fille ; la mère complice des amours de la fille qui lui conseille, au nom de sa sagesse et de son expérience, les artifices de la séduction ; et même les thèmes de l'insomnie et du rêve, thèmes plus tard reconnus comme appartenant à la typologie psychologique et sentimentale du Romantisme, se trouvent représentés dans la poésie galicienne portugaise. Somme toute, on y trouve un univers au féminin, où mères, filles, amies, sœurs, jouent, comme un effet de miroir, la vie amoureuse.

Aurora J. Blanquer (1994, p. 144), partage la même opinion sur le motif de la rivalité entre mère et fille dans les chansons d'ami galiciennes portugaises, lorsqu'elle écrit :

---

[300]. "*O equivoco nalguns romances idilicos do século XIII*", *Diacritica*, n° 9 (1994) p. 265.

[301].Trad. par nous : "dans les limites d'un "locus" narratif déterminé, les deux significations coexistent en tension, en suspension, la deuxième niant la première, effaçant et faisant apparaître le cadre obscène qui s'établit sans se fixer. L'équivoque où "Janus" textuel produit un "surplus" de signification qui mine, corrompt et pervertit le sens mimétique ou socialement admissible."

[302]. *In : Literatura Portuguesa Medieval.* Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p. 70.

En general, la vigilancia de la hija es tan exagerada que parece encubrir entre bastidores una añoranza de tiempos y felicidad perdidas y la resistencia a quedar relegada a un segundo plano en la vida, al que inexorablemente esta destinada ; quizas hasta puede vislumbrarse la tristeza y soledad femeninas, las ganas de amar y de ser amada, presente normalmente en una situacion de ausencia masculina.

Selon la philologue espagnole le motif de la mère vigilante se trouve aussi dans la lyrique du *Minnesang*, qui est fortement influencée par la lyrique provençale, surtout en ce qui concerne les *Sommerlieder* 'chants de printemps'.

Dans les *Frauenlieder* 'chants de femmes', les dialogues entre mère et fille peuvent être trouvés surtout dans les compositions de Neidhard, un contemporain des troubadours de la cour de Ferdinand III, le Saint (1180-1250), dont quelques extraits d'une chanson traduite de l'allemand en espagnol par Carlos Alvar méritent l'attention :

III

Madre, quiero irme
al campo con rica compañia
y quiero bailar al corro,
Hace tiempo que no oigo al joven cantar nada novo.

IV

No, hija, no.
Yo te he criado
con mi proprio pecho :
haz ahora mi deseo, no vayas a divertirte con hombres[303].

Malgré l'interdiction de sa mère, la fille ne cède pas et lui dit qu'elle va voir son ami et dormir avec lui : "*Sabed, querida madre mia, que dormiré con el joven*" (VI, 4). Il est possible que l'adjectif *querida* 'chérie' soit employé ici en ton ironique.

Une chanson satirique (cantiga de escarnio) attribuée à Juião Bolseiro,

[303]. D'après l'anthologie publiée par Alvar, Carlos. *Poesia de trovadores, trouvères y Minnesinger.* Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 359-361.

un jongleur d'origine galicienne, montre bien cette rivalité entre mère et fille dont on peut se demander dans quelle mesure elle est le reflet d'une réalité sociale. La chanson "*Mal me tragedes, ai filha, porque quer'aver amigo*" (B 1171, V 777) doit être observée dans sa totalité, pour mieux analyser son signifié.

Mal me tragedes, ai filha, porque quer'aver amigo
e, pois eu con vosso medo non o ei, nen é comigo,
(refrain)

Sabedes ca sen amigo nunca foi molher viçosa,
e, porque mi-o non leixades aver, mia filha fremosa,
...
Pois eu non ei meu amigo, non ei ren do que desejo,
mais, pois que mi por vos veo, mia filha, que o non vejo,
...
Per vos perdi meu amigo, por que gram coita padesco,
e, pois que mi-o vos tolhestes e melhor ca vos paresco,
...

'Vous m'apportez du mal, fille, car je veux avoir un ami / et je ne l'ai pas par peur de vous, / Savez vous que sans ami je ne suis jamais une femme rayonnante, / et tu ne m'a pas aidée à l'avoir, ma belle fille, / Puis je n'ai pas mon ami, je n'ai rien de ce que je désire, / plus que pour moi, c'est pour vous ma fille, qu'il vient, [et] je ne le vois pas, / À cause de vous, j'ai perdu mon ami, c'est pourquoi je souffre énormément, / et, bien que vous me l'ayez pris, je suis plus séduisante que vous,'[304]

La rivalité entre la mère et la fille exprimée dans la chanson ci-dessus, qui appartient au *corpus* de la poésie satirique et, comme la chanson de Pero Meogo analysée plus haut, au sous genre *escarnio de amigo*, , nous amène à réfléchir sur le cadre social de la Péninsule Ibérique au Moyen Age. L'absence prolongée des hommes dans la vie quotidienne des femmes devait se présenter parfois de façon dramatique, du point de vue affectif autant que social.

M. R. Lapa (1955, p.146) affirme que la tradition lyrique féminine s'est davantage gardée dans la Péninsule Ibérique en raison de deux caractères fondamentaux : l'état sentimental créé chez la jeune fille par l'absence de l'ami et la situation familiale de la fille qui se trouvait sous la surveillance de la mère. Cela nous amène à un milieu rural et bourgeois dans lequel, par la force des circonstances et de

[304]. Traduit par nous.

la loi, la femme jouait un rôle important : dans le premier cas, parce que les soins de la guerre conduisaient l'homme à des absences répétées et par la force de la loi parce que celle-ci étant d'inspiration germanique, protégeait largement la femme mariée ou célibataire, et donnait de larges pouvoirs à la mère.

Cette situation de l'homme parti guerroyer est un cadre social commun à l'espace de la Romania, qui nous intéresse plus spécifiquement, et à d'autres espaces. L'univers des femmes médiévales devait, en conséquence, ressentir considérablement une sorte de carence de la présence masculine soit du père de famille soit du mari, de l'amant ou de l'ami ; et de cela la littérature du Moyen Age nous donne un vaste témoignage.

En effet, les femmes médiévales, héritières de la civilisation romaine, appartenaient à un contexte familial, où la place de la figure du *pater familias* était considérable. On peut supposer qu'en raison des guerres fréquentes l'homme devait rester davantage sur les champs de bataille qu'auprès de sa famille et il n'aurait donc été qu'un souvenir dans la vie quotidienne des femmes. Cela nous permet de comprendre l'absence presque généralisée de l'ami, *in praesentia*, dans les chansons d'ami galiciennes portugaises et pourrait nous donner aussi des indices de sa condition sociale, qui ne doit pas être celle d'un chevalier - comme c'est le cas de l'ami des chansons de toile - mais celle d'un simple soldat du roi. C'est là une différence, du point de vue des personnages entre les chansons d'ami et les chansons de toile, où l'ami est toujours un personnage de la noblesse : un comte, un baron, etc.

Conclusion

En conclusion, l'analyse des deux *topoi* : celui du cerf et celui de la fontaine, nous permet de constater que la fontaine a un rapport certain avec l'univers féminin, tandis que la figure du cerf y est un symbole masculin. Nous avons vu que la

narration des chansons de Pero Meogo est centrée autour de l'univers féminin.

Comme l'avait remarqué Lida de Malkiel, nous pouvons confirmer que les cerfs n'y sont qu'un prétexte narratif, et nous ajouterions qu'ils ont d'abord un rapport avec la faune régionale de la Galice. Pour Deyermond le prétexte du cerf qui trouble les eaux est un élément transparent qui s'attache davantage aux fabliaux[305]. Par ailleurs, Mercedes Brea (2000, p. 144) observe que le cerf est aussi une marque d'auteur : *(...) a presencia do cervo (omnipresente como "marca de autor" en Pero Meogo) que volvia a agua,* [sugere] "misteriosamente una intimidad amorosa de los sexos" (...), *intimidade que provoca a alegria da amiga ("leda dos amores, dos amores leda").*

L'antiquité de la figure du cerf dans la littérature universelle remonte à la fin du troisième millénaire av.J.-C.. En effet la version assyrienne de *Gilgamesh*[306] (le roi d'Uruk) présente non seulement la figure du cerf, mais aussi d'autres éléments des chansons de Pero Meogo, comme celui des cheveux lavés dans les eaux cristallines. Le cerf est donc un *topos* que chaque littérature développe selon le rapport qu'a l'animal avec son imaginaire.

Concernant la Galice, Mendez Ferrinnous a montré l'importance du cerf dans l'imaginaire galicien. Il faut ajouter que le symbole du cerf est mouvant, il est attaché à la vision du monde de chaque peuple et il peut se présenter aussi comme un signe négatif : dans la culture cambodgienne, par exemple, le cerf est un symbole catastrophique, qui représente la sécheresse [307].

Finalement, quel est le rapport de cette figure avec nos chansons de femmes? Si on prend le cerf au sens de l'animal furtif ou au sens de l'animal blessé, on peut le comparer à l'ami, personnage qui n'apparait lui-même que de temps en temps,

---

[305]. *" The excuse is so transparent that it belongs to the anedoctal world of the fabliau rather than to the lyric."* (Deyermond 1979, p. 280).

[306]. Anonyme (Folklore Biblique) *Gilgamesh (rei de Uruk).* Trad. port. P. Tamen, d'apr. l'édit. angl. São Paulo, Ars Poetica, 1992.

[307]. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, voir le mot *cerf.*

puisqu'il est parti guerroyer ; par conséquent "il sera blessé". Cela pourrait être une des significations de cette figure énigmatique dans les chansons de Pero Meogo. En ce qui concerne la fontaine nous reviendrons à ce *topos* plus loin.

Cette étude a aussi montré la variété typologique des chansons de Pero Meogo : on y trouve une *bailia* (chanson à danser) ; deux tensons entre la mère et la fille ; une chanson de délaissée, qui est aussi une chanson de *mestria*[308] sur le plan de la forme ; ces sous-genres appartiennent tous au genre des chansons de femmes.

Dans les chansons analysées nous pouvons observer que les thèmes de l'amour, de l'érotisme, de la séduction, de la rivalité sont représentés par un sujet féminin : c'est la femme qui joue un rôle actif. L'ami, comme on l'a remarqué ci-dessus, n'est présent que dans l'imaginaire des deux femmes : celui de la jeune fille, pour qui il représente l'amour et toutes ses conséquences, y compris le mariage, et celui de la mère, pour qui il représente un ennemi : celui qui séduit sa fille comme il l'a séduite elle-même. L'ami et les cerfs sont les seules représentations du masculin dans les chansons et parfois ces deux figures s'amalgament. L'ami et le cerf deviennent eux-mêmes des figures spéculaires, représentant ainsi le double désir de la jeune fille : le désir amoureux et le désir symbolique, soit une complétude. En vérité, ces deux personnages ne sont que des fantasmes du désir féminin. Nous avons donc dans l'ensemble des chansons un univers de femmes qui s'exprime à travers des voix féminines.

Un commentaire de Paul Zumthor synthétise ce qu'on a essayé de montrer dans ce chapitre : "(...) je suis persuadé que, dans une mesure inégale mais toujours grande, on peut s'exprimer à propos de la poésie médiévale "lyrique" entière dans les termes que j'emploie à propos de la *canso* : la voix ne cesse de couvrir et de découvrir un sens qu'elle dépasse, submerge, noie, projette et qui parasite sa plus grande puissance"[309]. La voix du troubadour et la voix du personnage féminin

---

[308]. Un exemple de chanson narrative.

[309]. Zumthor, P. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale.* Paris, P. U. F. , 1984, p. 34.

deviennent ainsi une seule voix.

Finalement, on pourrait dire avec J.-Ch. Payen (1997, p. 236) :

> Histoire des genres, histoire de l'écriture, histoire des *topoi* : toutes convergent et s'entrecroisent, et il était impossible d'entièrement les dissocier. L'écriture est soumise à la typologie d'un genre et charrie un arsenal de lieux communs qui sont plus caractéristiques de ce genre. Ces lieux communs eux-mêmes ne se laissent pas impunément investir : ils sont partout, et si divers qu'on ne peut les répertorier tous.

Chapitre 7

Les chansons de Joan Zorro : les mythes et les rites

Joan Zorro, qu'on pourrait, en raison des références, dans ses chansons, au roi du Portugal et aux toponymes : Lisbonne et Estremadura, identifier comme un jongleur d'origine portugaise - a exercé son activité poétique, de toute façon, pendant le règne du roi portugais Denis (1279-1325). L'ensemble des chansons attribuées à Joan Zorro (neuf chansons d'ami, une chanson d'amour et une pastourelle) se compose de plusieurs sous genres : de sept *barcarolles*, d'une *bailia*[310], de deux *tensons* et d'une *pastourelle*, que Pilar Lorenzo[311] considère commecaractère hybride : à mi-chemin entre la pastourelle et le *Frauenlied.*

Nous allons nous fonder sur l'édition critique présentée par Celso Cunha[312], qui est aussi adoptée par *Lirica Profana Galego Portuguesa*, source principale de notre *corpus* sur les chansons d'ami galiciennes portugaises. Toutes les références, sauf autre spécification, en proviennent.

Chacun cherche à extraire, du système linguistique qu'il utilise, les formes et les formules qui puissent mieux exprimer sa pensée. Cependant, à certaines époques et dans certaines situations, le trait stylistique personnel se perd dans les traits collectifs. Il y a dans l'activité littéraire - plus spécifiquement au Moyen Age - une série de composants généraux permanents qui sont élémentaires : l'aspect formel est commun, rigide et répété ; le vocabulaire est réduit et fixe ; les constructions sont

---

310. P. Lorenzo, dans *Dicion. Lit. Med. Gal. Port.* observe que cette chanson est ainsi nommée à tort, car elle n'a pas la forme d'une chanson à danser ; cependant il nous semble que c'est plutôt le thème - une invitation à la danse - qu'a donné le nom à ce sous genre de la chanson d'ami.

311. *Ibid.*

312. Cunha, Celso. *O Cancioneiro de Joan Zorro. Aspectos Linguisticos,Texto critico, Glossario.* Rio de Janeiro, s. e., 1949.

identiques ; la thématique est réitérée - il y a des variations autour de thèmes déjà consacrés, dans lesquels le trait individuel est secondaire. L'idéal littéraire se fonde alors dans le domaine de la technique commune: le poète sera mieux en mesure de révéler une vertu canonique en utilisant des processus, des sujets et des formules courantes. (d'après Cunha, *O Cancioneiro de Joan Zorro*, p. 4, trad. par nous) Selon Cunha (*ibid.*), les chansons troubadouresques présentent des formes fixes, comme sont fixes les types de vers, les dispositions des strophes, les appuis phonétiques, les clichés, les formules de traitement et les adjectifs, surtout les superlatifs.

Malgré cela, il nous semble qu'on peut remarquer chez certains poètes médiévaux des "marques d'auteur" comme dans les chansons de Pero Meogo, qui les distingue plus au moins de la majorité des poètes courtois. L'ensemble des chansons de Joan Zorro présente une certaine thématique commune, une préférence pour certains *topoi*, comme ceux de la *rivière* et de la *mer*, par exemple, qui sont exclusifs d'un nombre réduit de poètes galiciens portugais. En analysant la répétition des mots *mer* et *rivière* dans six chansons, on peut remarquer que ce sont des composants d'un discours plus ou moins unitaire et d'une grande cohérence thématique et stylistique. La séquence des chansons établie par Tavani[313] nous permet d'y envisager un texte unique, variation autour d'un thème commun.

Selon Pilar Lorenzo[314], les chansons de Joan Zorro rassemblent des caractéristiques traditionnelles qui les éloignent de l'esthétique courtoise : le fait que toutes les chansons soient de refrain, avec une préférence pour la technique du parallélisme et du *leixa-pren*[315] et les processus formels de l'assonance, du vers irrégulier, de l'utilisation fréquente du thème de la barcarolle et de l'introduction d'un symbole naturel : les cheveux (dans une des chansons). Il nous semble, cependant que cela n'empêche pas que les chansons soient engendrées et chantées

---

313. La disposition des chansons que donne Tavani (la même adoptée par *L. P. G. P.*) est différente de celle de l'édition critique de Cunha, et nous l'adoptons ici.

314. *Cf. Dicionario da literatura medieval galega e portuguesa.*

315. Le même qu'enchaînement parfait.

dans un milieu courtois. De plus, l'ensemble de chansons évoque - ce qui est rare dans les chansons d'ami - l'univers courtois, comme par exemple la figure du roi et la chanson d'amour qui y est insérée même si celle-ci garde la forme de la chanson d'ami.

En suivant l'ordre des chansons adopté par Tavani, on observe dans la première chanson (B 1158 (bis), V 761), une *bailia*, où la jeune fille invite joyeusement ses amies à danser : *Baylemos agora, por Deus, ay velidas / sô aquestas avelaneyras frolidas* 'Dansons maintenant, par Dieu, hé belles, sous les coudriers fleuris'. Il s'agit peut-être d'une sorte de prologue si on considère l'ensemble de chansons comme composantes d'une pièce unique (ou d'un récit unique). C'est une chanson de parallélisme qui se compose de deux strophes de quatre vers, suivies d'un refrain de deux vers, d'après la lecture de Cunha (1949, p. 59), dont nous ne citons que la première strophe, car la deuxième est une répétition :

Bailemos agora, por Deus, ay velidas,
sô aquestas avelaneyras frolidas
e quen fôr velida, como nos velidas,
s'amig'amar,
so aquestas avelaneyras frolidas
verra bailar !

Dans la deuxième strophe *loadas* 'louées' se substitue à *velidas* 'belles' et *granadas* 'grenats' à *frolidas* 'fleuries', adjectifs qui assument ici la fonction de substantifs. On y retrouve un *topos* du *locus amoenus* : les coudriers fleuris, dont les jeunes filles (les "belles" ou les "louées") - qui sont amoureuses ou qui ont un ami : *s'amig'amar* - sont invitées à danser. Il est possible que la chanson évoque un des ces rites de passage : l'initiation des jeunes filles à la vie amoureuse.

Les coudriers fleuris sont un motif de *Natureingang* et il est possible que les jeunes filles se rassemblent pour danser et célébrer l'arrivée du printemps.

La deuxième chanson (B 1154, V 756) : '*Cabelos, los meus cabelos*

'Cheveux, les mes cheveux' est une chanson dialoguée de deux strophes, suivies d'un refrain (où la fille parle dans un vers et la mère lui répond dans un autre vers). Dans un discours direct, la fille demande à sa mère ce qu'elle doit faire avec ses cheveux ou ses tresses et la mère lui conseille de les donner au roi :

I

"- Cabelos, los meus cabelos,
el-rey m'enviou por elos!
Madre, que lhis farey ?
-Filha, dade-os a el-rey.

II

Garcetas, las myas garcetas,
el-rey m'enviou por elas!
Madre, que lhis farey ?
Filha, dade-as a el-rey."

'Des cheveux, mes cheveux, / le roi me les demande! / Mère, que dois-je faire? / Fille, donnez-les au roi / Des tresses, mes tresses ...'

Cette chanson présente des éléments symboliques comme *les cheveux / les tresses* qui signifient que le roi demande la jeune fille en mariage pour quelqu'un qui se trouve sur son domaine[316]. Par ailleurs on a remarqué, dans les chansons de Pero Meogo, que les cheveux peuvent être, entre autres, un symbole de séduction, et qu'au Moyen Age, ce *topos* est fréquent surtout dans les récits mélusinéens, dont nous reparlerons.

Dans la troisième chanson (B 1153, V 755) le sujet parlant est la mère dans tous les distiques et dans le refrain : elle s'y présente comme une narratrice à la troisième personne qui emploie des formes de futur. Les quatre strophes se

316. D'après Celso Cunha (*op. cit.*, glossaire) c'était au roi de marier les habitants de la cour - il demande pour quelqu'un qui se trouve sous sa protection les cheveux de la pucelle, comme aujourd'hui on demande symboliquement la main d'une femme en mariage. Cette coutume a un rapport avec les cheveux cachés, qui sont signes de la virginité. Il se chante encore en Asturies : "*Ayer estaba sottera / con el cabelo tendido, hoy estoy prisonerina / ya al lado de mi marido.*" (*cf.* C. M. Vasconcelos, *C A*, II, p. 922) Trad. franç. : "Hier j'étais célibataire / j'avais mes cheveu(x)caché(s) , / aujourd'hui je suis prisonnière / à côté de mon mari. (trad. par nous) Selon C. Cunha, *muller in capillo, filia in capillo, mancipia in capillo* sont des désignations de la femme célibataire, qui se trouvent fréquemment dans les textes latins médiévaux.

ressemblent, avec seulement une petite variation des verbes : *lavrare* ~ *fazere* et *deytare* ~ *metere*, qui sont équivalents dans la chanson, dont nous ne citons que la première et la troisième strophes :

I

" El-rey de Portugale
barcas mandou lavrare,
e la iran nas barcas migo
mya filha e noss'amigo.

III

Barcas mandou lavrare
e no mar as deytare,
e la iran nas barcas migo
mya filha e noss'amigo."

'Le roi du Portugal / barques a ordonné de construire, / et dans les barques iront avec moi / ma fille et notr'ami. / Des barques a ordonné (le roi) de construire / et dans la mer les mettre, / et dans les barques iront avec moi / ma fille et notre ami.'

Autour de ces quatre personnages cités dans la chanson se construit un récit tout à fait symbolique : la mère qui conduira sa fille au roi et l'ami commun ("notre ami") qui les accompagne. Le mot "ami" ici ne se réfère pas au bien aimé, mais à un proche de la famille à laquelle le lient des liens d'amitié.

Dans la quatrième chanson (B 1151, V 754), le sujet parlant est le roi, dans une sorte de monologue, et il s'agit ici d'une chanson d'amour :

I

En Lixboa sobre lo mar
barcas novas mandey lavrar,
ay mya senhor velida!

II

En Lixboa sôbre lo lez
barcas novas mandey fazer,
ay mya senhor velida!

III

Barcas novas mandey lavrar
e no mar as mandey deytar,
ay mya senhor velida!

IV

Barcas novas mandey fazer
e no mar as mandey meter,
ay mya senhor velida!

Cette chanson, malgré la répétition des strophes, doit être citée intégralement, parce que c'est une *chanson d'amour* qui conserve la forme de la chanson d'ami : elle présente le parallélisme et le refrain. On peut y observer que une sorte d'écho de la chanson antérieure, où se retrouve le même discours ; cependant, ici le sujet de l'énoncé est le roi, qui se trouve à sa cour à Lisbonne, a commandé des barques et a ordonné de les mettre àla mer. Dans le refrain, on peut relever l'admiration du roi : *ay mya senhor velida*! 'oh ma jolie dame!', exprimée avec un cliché de la chanson d'amour : *mya senhor* 'ma dame"[317].

La cinquième chanson (B 1157, V 759) - *Jus'a lo mar e o rio* 'Jusqu'à la mer et à la rivière' - présente le discours de la fille dans les deux premières strophes et celui de la mère dans les deux strophes suivantes :

I

Jus'a lo mar e o rio

---

[317]. L'expression *senhor* 'seigneur' désigne l'aimée du poète dans les chansons d'amour. Selon les règles de la courtoisie, l'amant était un chevalier qui devait à sa dame la même obéissance que le vassal à son seigneur. Jeanroy écrit : *Fauriel avait déjà remarqué que le chevalier donnait très souvent à la dame le titre de seigneur au masculin. L'expression consacrée est midons où mi est la forme masculine du vocatif, dans la lyrique portugaise imitée de la nôtre, l'emploi du mot senhor est courant.* (*In : La poésie occitane*, p. 15 n° 4, cit. d'apr. C. Cunha, *op. cit.* , glossaire) Cependant, C. Cunha ne partage pas de cette opinion: d'après lui , la forme *senhor* conserva durant un certain temps, dans les langues romanes - et dans le portugais et l'espagnol ancien particulièrement - le double genre qu'elle détenait dans le latin. Cependant, le masculin se différenciait du féminin par le déterminant ou par le qualificatif employé. Le masculin se référait toujours ou presque à Dieu, précédé, en général, par les possessifs *Nostro* et *Meu* ; le féminin désignait l'amie du troubadour, et, en général, était précédé du possessif *mya*, du qualificatif *fremosa* (ou d'un synonyme), ou des deux modificateurs au même temps. Une chanson médisante de D. Joan Soarez Coelho dit : *E o vilão que trobar souber, / que trob'e chame* ***senhor*** *sa molher ' Et le vilain qui sache trouver, / qu'il trouve et appelle* ***seigneur*** *sa femme'.*

eu namorada irey,
U el-rey arma navio,
Amores, convusco m'irey.

II

Jus'a lo mar e o alto
eu namorada irey,
U el-rey arma o barco,
Amores, convusco m'irey.

III

U el-rey arma navio
eu namorada irey,
pera levar a virgo,
Amores, convusco m'irey.

IV

U el-rey arma o barco
eu namorada irey,
pera levar a d'algo,
Amores convusco m'irey.

'I - Jusqu'à la mer et à la rivière / amoureuse j'irai, / Où se trouve le navire du roi, / Les amours, avec vous j'irai. / III - Où le roi tient un navire, / amoureuse j'irai, / pour emmener la vierge / ...'[318]

La mère accompagne sa fille, une pucelle heureuse de monter dans le bateau : elle est demandée en mariage.

Dans la sixième chanson (B 1156, V 758) - de deux strophes distiques suivies du refrain - le roi fait reconduire la jeune fille dans la région d'où elle venait : l'Estremadura :

I

Met'el-rey barcas no rio forte ;
quen amig'a que Deus lh'o amostre :
ala vay, madr', ond'ey suidade!

II

Met'el-rey barcas na Estremadura :
quen amig'a que Deus lh'o aduga :
ala vay, madr', ond'ey suidade!

318. Nous ne traduisons que la première et la troisième strophes puisque les autres sont des répétitions.

'Le roi met les barques dans la rivière profonde ; / qui a un ami, que Dieu lui fasse apparaître : / là-bas, mère, d'où vient ma nostalgie! / Le roi met les barques dans l'Estremadura ; / qui a un ami que Dieu le conduise ici / ...'

Narrée à la troisième personne - peut-être par la fille ou par la mère - la chanson présente la voix de la jeune fille dans le refrain : "là-bas, mère, d'où vient ma nostalgie", et résonne comme une sorte de prélude à la chanson suivante, soit la septième chanson, d'après l'ordre qu'a donné Tavani.

Dans le récit de la chanson (B 1149, V 752), qui est une tenson entre la mère et la fille, on peut déceler la déception et le chagrin de la jeune fille, ce qui fait supposer une désillusion amoureuse. Observons la chanson :

-Os meus olhos e o meu coraçon
e o meu lume foy-se con el-rey!
-Quen est', ay filha, se Deus vos perdon ?
Que my-o digades gracir-vo-lo-ey.
Direy-vo-l'eu e, poys que o disser,
non vos pês, madre, quand'aqui veer.

-Que coyt'ouv'ora el-rey de me levar
quanto ben avia, nen ey d'aver!
-Non vos ten prol, filha, de my'o negar,
ante vo-lo terra de my-o dizer.
-Direy-vo-l'eu e, poys que o disser,
non vos pês, madre, quand'aqui veer.

'Mes yeux et mon cœur / et la joie [de mes yeux] se sont allés avec le roi! / - Dites-moi, par Dieu, ma fille qui [t'a fait du mal ?] / Si vous me le dites, je vous remercierai. / - Je vous dirai et après mon aveu, / ne vous affligez pas, mère, lorsqu'il viendra ici./ - Que j'étais malheureuse au moment que le roi m'a emmenée! / combien j'avais du plaisir, et je ne l'aurai plus! / - N'essayez pas de me cacher [ce qu'il vous a fait,] / [car] devant vous il me dira. / - Je vous dirai et après que je le dise / ne vous affligez pas ma mère, lorsqu'il viendra ici.'

La douleur de la jeune fille est le thème central de la chanson. Il est possible que la mère ait conduit sa fille dans l'espoir que le roi, ou une autre personne de son domaine, tombe amoureux de sa fille et l'épouse. La fille, qui n'était qu'un objet de désir, se sent profondément malheureuse parce qu'elle a perdu tout ce qu'elle possédait : la joie de vivre, la virginité, et peut-être même son ami antérieur.

Pourtant, la chanson *Pela ribeyra do rio* (B 1155, V 757) présente un motif tout à fait contraire à celui de la chanson précédente :

Pela ribeyra do rio
cantando ia la dona-virgo
d'amor :
"Venham nas barcas polo rio
a sabor."

Pela ribeyra do alto
cantando ia la dona d'algo
d'amor :
"venham nas barcas polo rio
a sabor."

'Au bord de la rivière / se promenait la domna-virgo à chanter / [chansons] d'amour : / "Que les barques de la rivière [me] portent le plaisir".'

Cette chanson, de deux strophes distiques, narrée à la troisième personne, présente la voix de la jeune fille dans le refrain, où elle demande aux barques voguant dans la rivière de lui porter du plaisir (*a sabor*) de bonnes nouvelles, ou même la possibilité d'une rencontre avec son ami. Peut-être qu'elle se souvient ici des bons moments passés, et dans ce cas il s'agit d'un retour en arrière : comme elle était malheureuse (*cf.* la chanson précédente) elle se rappelle le temps passé, et retrouve sa gaieté.

La chanson suivante, *Pera ribeyra do rio salido* (B 1158, V 760), se compose de deux strophes distiques suivies d'un refrain de quatre vers, dont le thème est le même que celui de la chanson précédente (donc nous ne la traduisons pas), à la différence qu'ici la fille s'adresse à sa mère et lui parle des souvenirs de son ami ; nous n'en citons que la première strophe, puisque la deuxième est une répétition, avec alternance des seuls mots *salido* (I, 1) ~ *levado* (II, 1) et *amigo* (I, 2) ~ *amado* (II, 2), qui sont des synonymes :

Pela ribeyra do rio salido
trebelhey, madre, con meu amigo :

amor ey migo
que non ouvesse!
fiz por amigo
que non fezesse!

La dixième chanson présente le même motif que les deux chansons antérieures, comme si l'ensemble de ces trois chansons (VIIIe, IXe, Xe) se répondaient en écho, ce qui produit un effet quasi musical. Cette chanson, composée de six strophes distiques plus le refrain d'un vers, répète le même thème que les autres : la joie amoureuse. Cela renforce ce que nous avons dit ci-dessus : la jeune fille doit se rappeler - dans une sorte de retour en arrière - du temps passé où elle aimait et où son ami répondait à son amour. La chanson présente le parallélisme et un enchaînement parfait, dans la structure suivante : abR, a'b'R, bcR, b'c'R, cdR, c'd'R, dont nous avons le prototype : abcdR. Nous ne citerons que les strophes impaires, car les strophes paires sont des répétitions, avec une alternance de mots synonymes : il n'y a pas de changement sémantique des vers. Voici des extraits de la chanson (B 1150, V 753) :

I

Per ribeyra do rio
vi remar o navio,
e sabor ey da ribeyra.

III

Vi remar o navio :
i vay o meu amigo,
e sabor ey da ribeyra.

V

I vay o meu amigo,
quer-me levar consigo,
e sabor ey da ribeyra.

Puisque le thème est déjà connu, nous ne ferons pas ici une traduction littérale comme dans les autres chansons, mais seulement une synthèse : la jeune fille se

trouve au bord de la rivière, où elle voit passer le navire où va son ami qui veut l'emmener. Les trois chansons - soit la huitième, la neuvième et la dixième chansons de la série établie par Tavani - sont toutes des barcarolles (ou des marines), et présentent un thème commun : la rivière profonde : *rio salido*, *rio levado* (*cf.* IXe chanson), les barques qui passent, et surtout la joie de la jeune fille. Le décor y est un élément tout à fait symbolique.

La dernière chanson de la série, constituée de trois strophes de quatre vers et d'un refrain également de quatre vers, présente la voix d'un narrateur à la troisième personne (peut-être le poète lui-même), et la voix de la jeune fille dans le refrain. Cette chanson - peut-être une sorte d'épilogue de l'ensemble des chansons de Joan Zorro - confirme le chagrin de la jeune fille après son séjour chez le roi. Carla Cremonesi a remarqué que le poète est toujours du côté des héroïnes des chansons de toile : il nous semble que dans les chansons d'ami, également, le poète se penche davantage sur ces héroïnes anonymes, ce qui apparaît nettement dans cette chanson (*Quen viss'andar fremosia* - B1148a, V 751) de Joan Zorro, à travers la voix du narrateur :

I

Quen viss'andar fremosia,
com'eu vi, d'amor coytada
e tan muito namorada
que, chorand'assi dizia :
"Ay amor, leyxedes-m'oje
de sô lo ramo folgar
e depoys treydes-vos migo
meu amigo demandar!"

II

Quen viss'andar a fremosa,
con'eu vi d'amor chorando
e dizendo e rogando
por amor da Gloriosa :
(...)

III

Quen lhi viss'andar fazendo
queyxumes d'amor d'amigo
que ama e, sempre sigo
chorando, assi dizendo :
(...)

'Qui vit la gracieuse, / à souffrir [les maux] d'amour, comme je le vis / et si éprise / en pleurant elle disait : / "Aïe Amour, laissez moi aujourd'hui / sous les branches reposer / et après, venez avec moi / mon ami chercher !"/ Qui vit la belle, comme je le vis, d'amour pleurer / en disant et en priant / [en invoquant] l'amour de la Glorieuse: / (...) / Qui la vit se plaindre de l'amour de l'ami / qu'elle aime pour toujours / ainsi disait-elle en pleurant : (...)'.

D'après le narrateur, la jeune fille - abattue et pleurant de détresse - se trouve sous un arbre, où elle se repose et supplie l'Amour et la Vierge de l'aider dans la reconquête de son ami qu'elle aime pour toujours.

L'ensemble de chansons de Joan Zorro présente une unité thématique et formelle indiscutables, et il nous semble qu'on peut penser à une lecture en série, comme celle proposée par Tavani pour les chansons de Martin Codax. Les onze chansons de Joan Zorro représentent, comme celles de Pero Meogo, une petite dramatisation : la jeune fille, pleine de jovialité, se trouve dans un paysage printanier à danser avec ses amies : *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* (Ie). Le roi ou quelqu'un sous sa protection, l'a peut-être vue et choisie comme sa favorite : *Cabelos, los meus cabelos* (IIe). La mère et la fille s'en vont à Lisbonne accompagnées d'un ami commun : *El-rey de Portugale* (IIIe). Le roi attend impatiemment "la belle" : *En Lixboa sobre lo mar* (IVe). Dans le bateau envoyé par le roi la mère emmène la "*donna virgo*" : *Jus'a lo mar e o rio* (Ve). Ce qui s'est passé dans la cour du roi n'est pas explicité pour le lecteur ou plutôt l'auditeur de la chanson, mais on peut sous-entendre que quelque chose s'est passé, puisque la jeune fille est renvoyée chez elle : *Met'el-rey barcas no rio forte* (VIe). La jeune fille se trouve tellement affligée, que la mère en l'apercevant l'interroge : *Os meus olhos e o meu coraçon* (VIIe). Le poème progresse en "crescendo" jusqu'au moment le plus dramatique : la désillusion. Ensuite vient un allegretto où un narrateur à la troisième

personne introduit une jeune fille qui se rappelle les moments où elle était heureuse parce qu'elle avait un ami qui répondait à son amour : *Pela ribeyra do rio* (VIIIe). Dans la chanson suivante, la jeune fille remémore ses jours heureux en parlant à sa mère : *Pela ribeyra do rio salido* (IXe). Ensuite, seule (ou en solo) elle chante son bonheur, en utilisant les formes alternées du passé et du présent : *Per ribeyra do rio* (Xe). Enfin, l'épilogue présente une jeune fille affligée, assise sous les branches à reprendre des forces, en demandant à Amour et en priant à la Vierge (voici le syncrétisme médiéval) de chercher son ami : *Quem viss 'andar fremosia* (XIe).

Si nous considérons les chansons comme des pièces d'un récit unique nous avons ici une petite histoire dramatisée, qui observe les préceptes de la rhétorique médiévale : l'exorde (*proemium*), l'argumentation (*argumentatio*) composée de la narration, du traité et de la démonstration *(narratio, tractatio et probatio)*, la réfutation *(refutatio) et* l'épilogue *(epilogus)*[319].

Le récit commence par un prologue constitué d'un motif printanier, qui évoque une sorte de rituel, peut-être d'initiation, comme dans les chansons grecques citées plus haut. Nous nous rappelons ici l'épisode de Perséphone (relaté dans l'*Hymne à Déméter*), qui jouait gaiement avec ses amies, lorsqu'elle fut enlevée par Hadès. Dans la chanson de Joan Zorro, il est possible que le roi, ou quelqu'un de son domaine, se soit promené dans le bois, et en voyant la jeune fille danser s'est attiré par elle, ce que nous confirme la deuxième chanson : le désir des cheveux / tresses, de la jeune fille, symbole d'une demande de mariage, dans laquelle la question de la virginité est implicite. Cela est renforcé par le décor : les jeunes filles se trouvent à danser sous les coudriers fleuris, dans une sorte d'exorde ou *proemium*. Nous sommes ici dans un univers symbolique, qui évoque un imaginaire mythique : les coudriers représentent les arbres de la fertilité.

Une variante de cette chanson a été présentée par le troubadour Airas Nunes -

[319] *Cf.* Dragonetti, *op. cit.* p. 140.

clerc probablement galicien qui peut-être composa ses chansons dans la cour de Sanche IV (1284-1289) et eut des rapports littéraires avec Joan Zorro (et d'autres poètes de la Péninsule Ibérique). Il s'agit de la chanson *Bailemos nos ja todas tres, ai amigas* (B 879, V 462) :

I

Bailemos nos ja todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas,
e quen for velida como nos, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verra bailar.

II

Bailemos nos ja todas tres, ai irmanas,
so aqueste ramo d'estas avelanas,
e quen for louçana como nos, louçanas,
se amigo amar,
so aqueste ramo d'estas avelanas
verra bailar.

III

Por Deus, ai amigas, mentr'al non fazemos
so aqueste ramo frolido bailemos,
e quen ben parecer como nos parecemos,
se amig'amar,
so aqueste ramo, sol que nos bailemos,
verra bailar.

'Dansons maintenant toutes les trois aïe amies, / sous ces amandiers fleuris, / et qui est comme nous, jolies, / si elles aiment un ami, / sous ces amandiers fleuris / viendra danser. / Dansons maintenant toutes les trois, aïe sœurs, / sous les branches de ces amandiers, / et qui est charmante comme nous, [sommes] charmantes, / si elles aiment un ami, / sous les branches de ces amandiers, / viendra danser. / Par Dieu, aïe amies, pendant que nous ne le faisons pas / sous ces branches fleuries dansons, / et qui comme nous a une bonne apparence, / si elles aiment un ami, / sous ces seules branches, où nous dansons, / viendra danser.'

Malgré la ressemblance entre cette chanson et celle de Joan Zorro, il nous semble important de la citer intégralement, puisqu'elle présente une forme différente et qu'elle fait apparaître le thème traditionnel des coudriers, ce qui confirme, d'une

certaine façon, la théorie du caractère archaïque des chansons d'ami.

La chanson du troubadour Airas Nunes se présente sous la forme d'une *cantiga de seguir*[320] ce que nous renvoie à la théorie de l'*imitatio*, soit la source comme ressource, comme l'a remarqué Francis Goyet[321]. La pratique de l'*imitatio*, chez les troubadours, est citée dans le traité d'art poétique galicien portugais, dans le chapitre V.

On retrouve le topos du coudrier dans le lai *Chievrefoil* de Marie de France où le coudrier et le chèvrefeuille sont des symboles de l'amour inséparable de *Tristan et Iseut*. Voici un passage du récit dont le narrateur résume le message qu'envoie Tristan à Iseut, dans une baguette de coudrier:

Ceo fut la sume de l'escrit
qu'il li aveit mandé e dit :
que lunges ot ilec esté
e atendu e surjurné
pur espïer e pur saveir
coment il la peüst veeir,
kar ne poeit nent vivre senz li .
D'els dous fu il tut autresi
cume del chievrefueil esteit
ki a la coldre si perneit :
quant il s'i est laciez e pris
e tut entur le fust s'est mis,
ensemble poeent bien durer ;
mes ki puis les vuelt desevrer,
la coldre muert hastivement
e li chievrefueilz ensement. (v. 61-76)[322]

D'après Chevalier et Gheerbrant[323], le coudrier et son fruit ont joué un rôle important dans le symbolisme des peuples germaniques et nordiques : dans un conte irlandais, une duchesse stérile se promène dans un bois de coudriers pour consulter les dieux qui la rendront féconde ; la noisette a souvent sa place dans les rites de

---

320. La chanson *de seguir* se classe comme une modalité anomale du *contrafactum* ou parodie. (*cf.* Tavani, *Dic. Lit. Med. Gal Port.*).
321. Goyet 1987, p. 318.
322. *Lais de Marie de France.* Traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke. Le Livre de Poche, 1990, p. 264.
323. *Cf. Dictionnaire de symboles.*

mariage ; et "casser des noisettes" se disait en Allemagne comme euphémisme amoureux. Ainsi, le coudrier est devenu aussi l'arbre de la débauche. La baguette de coudrier était utilisée au Moyen Age, entre autres superstitions, pour frapper (trois fois) la vache, pour qu'elle donne du lait. Dans la culture celtique, le noisetier est également lié aux pratiques magiques.

Conclusion

Il est possible que dans la chanson de Joan Zorro l'image des jeunes filles qui dansent représente, entre autres, un rite de fertilité, si on l'associe aux chansons suivantes, qui ont comme décor les rivières et même la mer[324]. Il est possible que les embarcations : barque, navire ne soient que des composants de l'espace où se passe l'histoire, soit la région de l'Estremadura (située au centre du Portugal) jusqu'à Lisbonne. Cependant on peut y déceler aussi un certain symbolisme[325].

En effet, si on prend l'ensemble des chansons de Joan Zorro comme une pièce unique on peut y découvrir un univers tout à fait métaphorique : les embarcations - des composants d'un paysage quotidien - sont associées aux rivières et à la mer. Ces éléments comme on a déjà remarqué plus haut, sont, entre autres, des symboles de l'origine de la vie. Les barques et les éléments aquatiques soit les rivières et la mer peuvent être des symboles d'un voyage où les rites d'initiation s'amalgament aux mythes.

---

[324]. On sait que Lisbonne est traversée par la rivière Tejo et qu'elle se situe dans la côte atlantique.

[325]. Chevalier et Gheerbrant affirment que dans la Chine ancienne, par exemple, les couples de jeunes gens faisaient la traversée du fleuve, dans une sorte de purification préparatoire à la fécondité. (*ibid.*)

Chapitre 8

La mer et la mère dans les chansons de Martin Codax

Dans le répertoire des chansons d'ami un ensemble attire l'attention des savants : ce sont les sept chansons attribuées à Martin Codax - un des poètes les plus connus de la Galice (peut-être un jongleur) - non seulement à cause de leur beauté singulière, mais en raison de la musique qui nous est parvenue. Effectivement, le *Parchemin Vindel*[326], découvert en 1914 par Pero Vindel, et publié en 1915, porte la notation musicale de six chansons, ce qui a fait la joie des musicologues et des philologues.

À coté des sept chansons d'amour du roi Denis, qui nous sont parvenues avec la musique à travers le *Parchemin Sharrer*[327] - trouvé en 1990, et publié en 1994, par le philologue de Berkeley - les chansons de Martin Codax sont les seuls exemples de la musique profane des troubadours de la Péninsule qui nous sont parvenus. D'après le musicien espagnol Ismael F. de la Cuesta, "la présentation des cantigas de Codax sur un parchemin écrit sur une seule page en quatre colonnes a pour certains confirmé la thèse de Gröber, selon laquelle les poèmes des troubadours étaient envoyés par ceux-ci à leurs destinataires sur des feuilles volantes"[328].

---

[326]. Le nom vient du bibliophile qui l'a trouvé - Pero Vindel - dans sa librairie à Madrid, lorsque le parchemin couvrait une œuvre de Cicéron : *De Officiis*. Depuis 1977, il est conservé à la Pierpont Morgan Library à New York , cote M 979.

[327]. Ce manuscrit est malheureusement très endommagé. Depuis sa découverte en 1990, Sharrer et le musicologue portugais Manuel P. Ferreira ont terminé la reconstitution en 1993. Le musicologue remarque qu' *à chaque syllabe correspondent trois notes - ce qui est inhabituel dans la musique des troubadours - et on observe un grand nombre d'ornements.* (*cf. Manoel P. FERREIRA, dans : Cantigas from the Court of Dom Dinis*, Harmonia Mundi, 1995, p. 17).

[328]. "Les cantigas de amigo de Martin Codax ", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVe Année, 3-4 (1982) p. 179-185, (179).

D'après le philologue brésilien Celso Cunha (1956), qui a publié une édition critique des chansons de Martin Codax, le Parchemin Vindel date de la fin du XIIIe ou peut-être du début du XIVe siècle, ce qui le place près de l'époque de la création des chansons troubadouresques. Isabel Pope[329], dans son article sur la lyrique galicienne portugaise - observant le répertoire musical de Martin Codax, et en se basant sur la notation musicale - est précise : *From the evidence of the writing, which is in French Gothic script like the manuscript of the Cancioneiro d'Ajuda and the manuscripts of the Cantigas de Santa Maria of Alphonso X, it belongs to the period between 1290 and 1310. It is probably a copy*[330]. Cette opinion est partagée, et appuyée sur des arguments convaincants par le musicologue portugais Manuel P. Ferreira, qui date le parchemin Vindel du troisième quart du XIIIe siècle, époque de l'apogée de la poésie troubadouresque du Portugal et de la Galice.

La beauté des chansons codaciennes a attiré considérablement l'attention des philologues bien sûr, mais ce sont surtout les musiciens qui les ont popularisées à travers leurs enregistrements à savoir : *Euterpe, Clemencic Consort, Musica Antigua de Compostela, Musica de Camara da Universitate de Compostela, Ensemble Alcatraz, Calamus, Longa Florata,* entre autres.

Cet ensemble de chansons a mérité les analyses des érudits les plus célèbres, qui les ont étudiées soit du point de vue de la critique textuelle ou de la codicologie, soit du point de vue de la forme et du contenu (y compris les études littéraires et linguistiques), et surtout du point de vue de la musique. Parmi les études les plus remarquables, outre de celui de C. Cunha (1956), il faut remarquer les travaux de J. J. Nunes (1926-1928), qui a publié une édition critique de toutes les chansons d'ami y compris les chansons de Martin Codax, en se basant dans les manuscrits B et V.

---

329. "Mediaeval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric", *Speculum,* vol. IX, Jan. 1934, p. 3-25. illus.
330. *Ibid.*, p. 16.

Giuseppe Tavani, expert de la poésie de Martin Codax, a publié au moins deux études spécifiques dans l'année 1988 : une étude qui conteste la thèse de Roman Jakobson[331] et une étude où il fait une critique à l'édition publiée par Barbara Spaggiari des chansons de Codax[332]. Dix ans après, le philologue reprendra l'idée qu'il a lancée à cette époque de la sérialité des chansons de Codax et publiera une autre étude dans laquelle il fait une analyse littéraire[333].

Concernant la musique des chansons de Martin Codax il y a au moins quatre études qui méritent d'être évoquées ici : celle de Higino Anglès[334], celle de Manuel P. Ferreira[335] et évidemment les articles d'Isabel Pope et d'Ismael F. de la Cuesta, cités ci-dessus.

On ne peut pas ne pas citer l'étude faite par le linguiste Roman Jakobson, dans son œuvre *Questions de Poétique* (1973, p. 293-298)[336], où il présente une analyse phonique d'une des sept chansons de Martin Codax ; dans une étude synchronique plutôt descriptive, donc très mal acceptée par les philologues orthodoxes, en particulier par Tavani (1988, p. 304) dont il vaut la peine de relever les critiques. Selon lui, le linguiste renommé présente une indifférence absolue pour les données historiques du texte de Martin Codax, indifférence qui est à la base de la "grammaire de la poésie de Jakobson : le refus d'interprétation et d'évaluation du texte ; la prédilection pour l'analyse descriptive", où "l'équivalence du son, projetée dans la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement

---

331. "Martin Codax e o seu Cancioneiro" - "Tentativa de analise", dans : TAVANI, G. *Ensaios Portugueses. Filologia e Linguistica.* Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p. 286-313.

332. "Martin Codax, o seu cancioneiro e o Pergaminho de Vindel" (*ibid.* , p. 265-285). Obs. : Les deux études d'abord publiées en italien, ont été republiées dans l'édition portugaise indiquée ci-dessus, et que nous citons.

333. "Ainda sobre Martin Codax e Mendinho" (*sic*), *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lirica Medieval Galego-Portuguesa*, Birmingham, 1998 (Coord. D. W. Flitter & P. O. Baubeta) p.158-173.

334. *La musica de las Cantigas de Santa Maria del rei Alphonso el Sabio.* Malheureusement nous n'avons pas pu consulter cet ouvrage.

335. *O som de Martin Codax*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

336. Il en existe une traduction portugaise, publiée dans : Jakobson, R. *Linguistica, Poética, Cinema.* São Paulo, 1970, p. 119-126, sur laquelle nous nous appuyons.

l'équivalence sémantique"[337], et l'adoption du "principe d'occurrence", ce qui présuppose un scepticisme total sur l'interprétation "authentique" (historique) du texte, c'est-à-dire sur une lecture qui permette d'identifier l'intention du poète (...). L'analyse de textes poétiques basée sur l'itération n'est pas universellement applicable ; surtout, elle n'est pas applicable à la poésie galicienne portugaise. (d'après Tavani, *ibid.*, traduit par nous) .

Tavani [338], qui remarque l'homogénéité de l'ensemble des chansons du poète galicien, propose une lecture des sept chansons comme si elles composaient un seul texte, en se basant dans les arguments suivants : tous les textes sont des chansons de parallélisme, avec le même schéma de rimes (AAB) ou (AB refrain), elles ont un thème commun : la mer de Vigo ; l'ensemble des chansons présente un discours unitaire et cohérent. Il existe une sorte de lien entre les chansons : ondes / Vigo / mer de Vigo, à travers différents tableaux d'une histoire. Vigo serait le lieu de la rencontre amoureuse de la jeune fille et son ami. Tavani corrobore son hypothèse en disant que les chansons apparaissent dans la même séquence dans les deux chansonniers (B et V) et dans le parchemin Vindel et que cela n'est pas aléatoire. Selon son hypothèse, "l'anthologiste de l'archétype de la tradition avait compris que cet ensemble de chansons ne devrait pas être démembré ; du contraire, il causerait une incompréhension du sens global de la composition"[339]. D'après Tavani, les sept chansons de Martin Codax constituent un macro texte qui doit être analysé dans sa globalité.

Par ailleurs, Joaquim J. Nunes[340] propose une lecture en série des chansons, selon un ordre différent de celui qui apparaît dans les chansonniers en y présentant une petite histoire composée de petits tableaux, c'est à dire du récit de chaque chanson.

---

337. Tavani cite R. Jakobson dans son ouvrage *Linguistics and Poetics*, p. 209.
338. Tavani 1998, *op. cit.*, p. 165.
339. Tavani 1998, *ibid.*, traduit du portugais par nous.
340. Nunes, J.J. *Crestomatia Arcaica*. Lisboa, Livraria Classica Editora, 1981, p. 258-261.

Nous allons essayer de lire les chansons en respectant leur disposition dans les chansonniers, comme l'a suggéré Tavani, puisqu'un fait y est à remarquer : toutes les strophes sont distiques, suivies du refrain d'un vers, et présentent un strict parallélisme. On peut observer un enchaînement parfait des vers à l'intérieur des strophes c'est-à-dire le recours stylistique : *leixa pren*. La disposition des chansons dans les chansonniers présente elle aussi un enchaînement extérieur : les chansons 1, 3 et 5 (impaires) sont de quatre strophes chacune ; les chansons 2, 4 et 6 (paires) sont de six strophes chacune. La septième chanson, la seule de deux strophes (également distiques et suivies d'un refrain de deux vers), fonctionne comme une sorte d'épilogue de l'ensemble des chansons. Elle reprend le thème de la première chanson, où la jeune fille interroge les ondes à propos du retard de son ami. On pourrait considérer la septième chanson comme une sorte de *fiinda* c'est-à-dire d'envoi [341], vu que nous prenons l'ensemble des chansons comme des parties d'un seul poème. Cependant, il ne s'agit pas d'un véritable envoi ou *fiinda* au sens littéral du terme, c'est-à-dire, structurel ; il s'agit plutôt d'un terme que nous utilisons pour indiquer une fonction, une sorte de *remate* 'fin' du poème qui est composé des sept chansons de Martin Codax. Cette structure presque symétrique et homogène entre les chansons, ne semble pas être aléatoire, nous croyons qu'elle renforce l'hypothèse de Tavani.

La première chanson, composée de quatre strophes distiques plus le refrain d'un vers, nous présente la jeune fille au bord de la mer de Vigo, demandant aux ondes des nouvelles de son ami : "Ondes de la mer de Vigo / avez-vous vu mon ami? / Mon Dieu, viendra-t-il bientôt!" (I, 1-2 r).

---

[341]. Les termes : *envoi* (fr.), *fiinda* (gal. port.), *tornada* (prov.) et *commiato* (it.) sont plus ou moins équivalents. Selon Spina (dans le glossaire de son ouvrage *A lirica trovadoresca*) l'envoi peut avoir les objectifs les plus variés : obtenir l'attention du récepteur de la chanson ; rappeler, dans une sorte de synthèse, le contenu général de la poésie ; donner un achèvement au message poétique (c'est celui que nous retenons pour les chansons de Martin Codax) ; ou encore, pour le poète, s'adresser sous une forme d'adieu, aux destinataires : les lecteurs et les auditeurs.

1

Ondas do mar de Vigo
se vistes meu amigo ?
E ay Deus, se verra cedo!
Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ay Deus, se verra cedo!
Se vistes o meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ay Deus se verra cedo!

Se vistes meu amado,
por que ey gran coidado?
E ay Deus, se verra cedo!

La deuxième chanson nous présente une jeune fille contente, et décidée à aller à la ville de Vigo car elle a appris de façon officielle que son ami y vient sain et vivant, dans la bienveillance du roi. Elle s'adresse à sa mère, pour lui communiquer cela : "Un message me dit / qu'arrive mon ami / Et j'irai, mère à Vigo!" (I, 1-2 r). Voici la chanson :

2

Mandad'ey comigo
ca ven meu amigo :
E irey, madr', à Vigo!

Comigo ey mandado
ca ven meu amado,
E irey, madr', a Vigo!

Ca ven meu amigo
e ven san' e vivo:
E irey, madr', a Vigo!

Ca ven meu amado
e ven viv' e sano :
E irey, madr', a Vigo!

Ca ven san'e vivo
e d'el-rey amigo :
E irey, madr', a Vigo!

Ca ven viv'e sano
e d'el-rey privado :
E irey, madr', a Vigo!

Dans la troisième chanson, la jeune fille invite sa sœur à aller à l'église de

Vigo (où viendra aussi sa mère) à la rencontre de son ami : "Ma sœur jolie, viens avec moi / à l'église de Vigo, où est houleuse la mer / Et nous contemplerons les ondes!" Cependant elle n'a pas réussi, puisqu'elle se trouve seule, à se lamenter, comme nous dit le récit de la quatrième chanson : "Mon Dieu, s'il savait, mon ami / comme je me trouve seule à Vigo! / Et je suis amoureuse!" On peut voir le contraste entre les deux chansons en comparant les premières strophes de chacune.

3

Mia irmana fremosa, treydes comigo
à la igreja de Vig', u é o mar salido :
E miraremos las ondas !

Mia irmana fremosa, treydes de grado
a la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verra i mia madr'e o meu amigo :
E miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar salido,
e verra i mia madr'e o meu amigo :
E miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verra i mia madr'e o meu amado :
E miraremos las ondas!

4

Ay Deus, se sab'ora meu amigo
com'eu senheyra estou en Vigo!
E vou namorada!

Ay Deus, se sa'ora meu amado
com'eu en Vigo senheyra manho!
E vou namorada!

Com'eu senheyra estou en Vigo,
e nulhas gardas non ey comigo!
E vou namorada!

Com'eu en Vigo senheyra manho,
e nulhas gardas migo non trago!
E vou namorada!

E nulhas gardas non ey comigo,
ergas meus olhos que choran migo!
E vou namorada!

E nulhas gardas migo non trago,
ergas meus olhos que choran ambos!

E vou namorada!

Dans la cinquième chanson, on aperçoit la jeune fille exhortant ses amies, éprises, comme elle, de se baigner dans la mer de Vigo : "Vous toutes qui aimez [votre] ami, / venez avec moi à la mer de Vigo : / Et nous nous baignerons dans les ondes!"

5

Quantas sabedes amar amigo
treydes comig' a lo mar de Vigo :
E banhar-nos-emos nas ondas!

Quantas sabedes amar amado
treides comig'a lo mar levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Treydes comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo :
E banhar-nos-emos nas ondas!

Treydes comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado :
E banhar-nos-emos nas ondas!

Dans la sixième chanson on entend la voix du narrateur à la troisième personne décrire une jeune fille qui dansait dans l'atrium de l'église de Vigo : "À Vigo, dans l'atrium [de l'église] / y dansait [celle] de joli corps" ; cependant, dans le refrain c'est la voix de la jeune fille qu'on entend : "j'ai un amour" :

6

Eno sagrado, en Vigo,
baylava corpo velido :
Amor ey !

En Vigo, no sagrado,
baylava corpo delgado :
Amor ey!

Baylava corpo velido,
que nunca ouver'amigo :
Amor ey!

Baylava corpo delgado,

que nunca ouver'amado :
Amor ey!

Que nunca ouver'amigo,
ergas no sagrad', en Vigo :
Amor ey!

Que nunca ouver'amado,
ergas en Vigo, no sagrado :
Amor ey!

La septième chanson présente la jeune fille demandant aux ondes des nouvelles de son ami. En vérité, il s'agit d'une reprise de la chanson initiale : "Hé ondes, que je suis venue voir, / sauriez- vous me dire / pourquoi il retarde mon ami / sans moi? "

7
Ay ondas, que eu vin veer,
se me saberedes dizer
porque tarda meu amigo
sen min?

Ay ondas que eu vin mirar,
se me saberedes contar
porque tarda meu amigo
sen min?

En analysant l'ensemble des chansons du point de vue des *topoi* : la mer, les ondes, la ville de Vigo, l'église ; et du point de vue des personnages : la jeune fille, la mère, la sœur, on peut y remarquer que tous ces éléments sont féminins[342].

Toutes les chansons présentent un "je poétique" féminin, c'est-à-dire on y entend la voix de la jeune fille amoureuse. Elle s'adresse soit aux ondes de la mer de Vigo, pour poser des questions sur son ami, dans une sorte de prosopopée (Ie) ; soit à sa mère, pour lui communiquer qu'elle va à Vigo, à la rencontre de son bien aimé (IIe) ; soit à sa sœur, pour l'inviter à l'accompagner à Vigo, pour y voir son ami et sa

[342]. Même si le mot *mer* se présente au masculin en portugais d'aujourd'hui et dans les chansons, il était féminin en ancien portugais, comme dans certaines langues romanes : *la mar* (prov.) ; *la mer* (fr.); *la mar* (esp.) lorsqu'il s'agit d'une entité : *a la santa mar* (cependant *el mar*, forme courante) ; marea (roum.), d'après le R. E. W (Meyer-Lübke). Le mot portugais *preamar* < *plena mare* en est une confirmation.

mère (IIIe) ; soit aux personnes qui sont amoureuses, pour la rejoindre dans un bain de mer (Ve). L'ami n'y est que le personnage absent, toujours évoqué, comme il arrive dans la majorité des chansons d'ami.

Il s'agit d'un thème simple à la première vue, cependant plein de signification au niveau symbolique : les *topoi* de la mer et celui de l'église ont un rapport sémantique. À ces deux *topoi* on peut ajouter celui de la mère, personnage toujours présent dans les chansons d'ami, comme on a déjà remarqué ailleurs.

D'après Carolina M. de Vasconcelos, les bains de mer étaient une des réjouissances estivales où se réunissait la jeunesse des deux sexes et de toutes les classes sociales, et l'église devait les condamner de la même façon qu'elle condamnait les thermes italiens : (1) *ut viri cum mulieribus balneum non celebrent*, (2) *ut viri cum mulieribus non laventur*[343]. Selon la philologue, cette interdiction s'appliquait également aux bains dans les rivières et dans l'océan et on pourrait, peut-être, les attacher "aux bains d'amour, tout comme la maison de l'amour, le bal de l'amour, l'arbre de l'amour"[344].

Selon Chevalier et Gheerbrant[345], le symbolisme de la mère est lié à celui de la mer, ainsi qu'à celui de la terre, puisqu'ils sont tous les deux des réceptacles et des sources de la vie. La mer et la terre symbolisent le corps maternel. On trouve dans le symbolisme de la mère, la même ambivalence que dans celui de la mer et de la terre : la vie et la mort sont liées. Naître, c'est sortir du ventre maternel et mourir, c'est retourner à la terre. Dans la conception mystique du christianisme, la mère représente l'église chrétienne, qui de son côté, symbolise l'image du monde et le royaume des élus. L'Église en tant qu'institution est la mère des chrétiens et pour cela tout le symbolisme de la mère lui est applicable (*ibid.*). Dans la mésure où l'église de Vigo représente l'Église en tant qu'institution elle n'est pas seulement le

---

343. *Cf.* Groeber, *Zur Volkskunde,* § 70 et 72, cit. d'apr. C. M.V.
344. *In*: *C.A.*, p. 893, trad. par nous.
345. *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*

lieu de la rencontre avec l'ami, mais elle est aussi le symbole du Paradis, où vont les élus, c'est-à-dire "ceux qui savent aimer ou qui sont amoureux" *(cf.* Ve ch. I, 1 : *Quantas sabedes amar amigo*).

D'après Chevalier et Gheerbrant (*ibid.*) la mer est le symbole de la dynamique de la vie : tout [*sic*] sort de la mer et y retourne, c'est le lieu de la naissance, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise aussi un état transitoire d'ambivalence, d'incertitude qui peut se terminer bien ou mal, d'où le fait qu'il soit l'image de la vie et de la mort. Au XIIe siècle la mer se situait entre Dieu et les hommes et représentait, comme aujourd'hui, surtout l'inconscient.

Anne-Marie Quint, en analysant le *topos* de la mer dans la lyrique médiévale galicienne portugaise remarque que dans les chansons de Martin Codax il ne s'agit pas d'une mer tourmentée, comme par exemple, celle décrite dans la chanson de Meendinho. "Elle est simplement le fond familier d'un paysage ouvert à l'horizon, l'espace du voyage concret ou spirituel"[346].

Il nous semble que la mer des chansons de Martin Codax est d'abord un espace mythique, symbole de l'inconscient, où défilent les rêveries et les fantaisies de la femme amoureuse. La mer doit y fonctionner comme une métaphore de l'érotisme, image d'un désir débordant, vu que c'est *un mar salido* et *levado* (IIIe ch.), c'est-à-dire mer profonde. Au niveau métaphysique, la mer pourrait être décodée comme l'imaginaire de la jeune fille, réceptacle de ses rêves et de sa jouissance, en face de la découverte de l'amour à Vigo. Cette idée nous est suggérée par le verbe *mirar* < *mirare* (lat.) 'contempler' et le verbe *banhar* < *balneare* (lat.) 'baigner' qui se trouvent dans les vers suivants : *E miraremos as ondas*! (IIIe ch., refrain) ; *Ay ondas, que eu vin mirar / se me saberedes contar / porque tarda meu amigo sen min* ? (VIIe ch., II, refrain) ; *E banhar-nos-emos nas ondas*! (Ve ch.,

---

346. "O mar na lirica medieval galego-portuguesa", *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Org. e coord. T. F. Earle, Oxford University, 01 à 08-09-1996. Oxford - Coimbra, 1998, tomo III, p. 1321-1329 ; (cit. p. 1325 , trad. par nous).

refrain).

Effectivement, l'invitation que la jeune fille fait à sa sœur d'aller à Vigo et d'y rencontrer sa mère *et* son ami, dans les strophes III et IV de la troisième chanson, est riche de connotations et nous donne la clé pour comprendre la quatrième chanson. Il nous semble qu'on peut déceler dans cette chanson toute la trame du poème. Dans les chansons que nous étudions, il apparaît parfois une forme linguistique ambiguë, ce qui nous mène à y déceler une énigme. La lecture des syntagmes *mia madre* ***e*** *o meu amigo* 'ma mère *et* mon ami' nous incite à penser que la mère était à Vigo et qu'elle y était arrivée avant sa fille. Dans les deux premières strophes, l'invitation est faite seulement à la sœur, ce qui confirme que la mère devait se trouver absente au moment du dialogue des deux sœurs : "Ma jolie sœur, venez avec moi / à l'église de Vigo, où est la mer profonde / Ma jolie sœur, venez de bon gré / à l'église de Vigo, où est la mer agitée." (IIIe ch., I, II) On peut comprendre, peut-être, que la mère était allée voir l'ami à Vigo, lorsqu'elle a pris connaissance qu'il y serait, ce qui est explicité dans la chanson antérieure (la deuxième). Cette hypothèse est corroborée par la forme verbale *verra* (un gallicisme)[347], qui bien que les spécialistes la traduisent comme une forme future du verbe *venir*, peut être lue aussi comme une forme future du verbe *voir* : *la sœur verra y* (à Vigo) la mère et l'ami soit le beau-frère. Cette lecture est corroborée par C. M. de Vasconcelos, qui, dans le glossaire du *Chansonnier d'Ajuda*, présente cette forme également comme futur du verbe *veer* 'voir'. Cette lecture, confirmerait ce que nous avons déjà remarqué dans les chansons de Pero Meogo : que la mère est peut-être une rivale de la fille. Ce n'est pas explicite dans le texte, mais en considérant l'énigme des deux strophes, il nous semble que cette interprétation n'est pas à négliger. Il faut remarquer que la quatrième chanson présente une jeune fille tout à fait malheureuse, car elle reste seule à Vigo. Dans toute la chanson elle déplore sa solitude ou peut-être sa

[347]. La forme de futur avec la /r/ géminée est une influence du français.

désillusion.

De plus, la situation de rivalité entre la mère et la fille est fréquente dans les chansons d'ami, comme on l'a dèjà remarqué ailleurs. Cette opinion est corroborée par Carolina M. de Vasconcelos :

> derrière les petites célibataires se trouvent les mères, rigoureuses par nature et par tradition. C'est à elles de garder, de prévenir, d'admonester, de châtier lorsque les filles s'attardent à la fontaine ou alors lorsqu'elles retournent des *bailias* avec le "brial" déchiré. Compréhensives et tolérantes en ce qui concerne l'amant, mais seulement en apparence ; [les mères] se montrent jalouses et parfois rivales. L'homme apparaît dans ces poésies féminines seulement comme amant[348].

Esther C. Diaz[349], qui a étudié la figure de la femme dans les chansons médiévales, a remarqué que *madre* est un des vocables les plus fréquents dans les chansonniers galiciens portugais - après *molher*, *dona*, *senhor* et *amiga*, il apparaît dans 137 compositions : presque toutes des *chansons d'ami* (123 textes), les autres étant 10 *chansons à rire* et 4 *chansons d'amour*. Cette spécialisation du terme et sa situation dans l'*incipit* (63 chansons), fait penser qu'il s'agit d'une marque distinctive du genre, de même que les termes *senhor* et *amiga* distinguent les chansons d'amour et d'ami respectivement. La philologue galicienne observe que le terme *madre* fonctionne principalement comme apostrophe dans la chanson d'ami. La forme la plus commune est le vocable seul : *madre*, qui apparait dans 88 chansons. (d'après C. Diaz, *op. cit.*, p. 181-183)

La figure de la mère est fréquente dans les chansons de toute la Péninsule Ibérique selon E. C. Diaz. Elle se trouve également dans les chansons mozarabes, les *khardjas*, et encore dans les *villancicos* espagnols. Le chansonnier espagnol présente de ces derniers des chansons qui associent le *topos* de la mer à celui de la mère,

---

348. *In* : *C A*, p. 894, traduit par nous.

349. *As mulleres nas cantigas medievais*. Publicacions do Seminario de Estudos Galegos, 1996, p. 181.

comme dans les exemples suivants :

Madre, la mi madre,
yo me he de embarcar
a la mar, a la mar me lleva
quien se va a la mar.[350]

Voici un autre exemple :

Vi los barcos madre
vilos y no me vale.[351]

La figure de la mère se trouve aussi dans les chansons de toile comme on a vu. Selon Jeanroy[352] il s'agit d'un simple outil du poète qui essaie d'introduire de la variété dans le texte à travers un personnage muet. Cependant, nous avons vu que la mère participe bien aux dialogues avec la fille et que son discours est important pour déceler les rapports entre les deux femmes : soit d'autoritarisme, soit de complicité dans les questions amoureuses.

Dans un chapitre qui traite des rapports entre mère et fille, du point de vue symbolique, Seabra (2000) revient sur ce sujet à partir du récit de *Déméter et Perséphone*. Selon l'auteur, "mythe et quotidien sont des fils qui tissent une toile : le portrait mère et fille, qui nous touche par certaines qualités inhérentes. La première qualité est une intimité absolue, particulière à la relation entre mère et fille et dont les manifestations peuvent être positives ou négatives. Une des ces qualités s'explique par un "argument biologique", comme le dit Rich (1976, p. 226) : "probablement il n'y a rien dans la nature humaine qui ait une charge plus forte que le flux d'énergie entre deux corps biologiquement ressemblants, dont l'un a baigné dans le liquide amniotique de l'autre, dont l'un a peinépour donner le jour à l'autre"[353]. L'autre

---

350. Sanchez Romeralo, A. *El Villancico*. Madrid, 1969 (d'après E. G. Elicegui 1979, p. 356).
351. *Ibid.*
352

353. Rich, A. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York , (d'après Seabra, *ibid.* trad. par nous)

qualité, si essentielle et unique comme l'intimité, est une "dimension de continuité", qui a été analysée par Jung : on pourrait dire que toute mère contient la fille en soi même et toute fille contient en soi la mère ; et que toute femme se projette en arrière en se prolongeant dans sa mère et en avant, dans sa fille. Cette participation et cette continuité produisent une étrange incertitude en ce qui concerne le temps ; la femme vit d'abord comme mère et plus tard comme fille. L'expérience consciente de ces liens engendre le sentiment que leur vie est dispersée sur des générations - le premier pas dans la direction de l'expérience immédiate et la conviction d'être hors du temps, que porte en soi un sentiment d'immortalité[354].

Cette intimité et cette continuité "révèlent que mère et fille sont des pôles du même être : femme"[355]. Sous une forme créative ou destructrice, comme l'observe Seabra, "la fille cherche dans la mère son identité et la mère cherche réalisation dans l'existence de la fille." C'est une existence qui donne du sens à l'autre. Selon H. Luke, le mythe des deux déesses - Déméter et Perséphone est une semence pour les femmes de tous les temps et lieux[356].

Sans doute, les rapports entre mère et fille, sont un thème universel et la littérature médiévale a utilisé largement ce *topos*, dans les chansons de toile et celles d'ami comme dans les romans courtois. Cette répétition du *topos* dans la lyrique médiévale doit représenter non seulement un simple cadre narratif de personnages, mais surtout un symbole de la femme comme éducatrice ou comme génitrice.

Dans les chansons de toile, mère et fille sont inséparables, ce qui montre le principe de la continuité dont parle Jung. Les fils utilisés par la mère et la fille dans la tâche de tisser, filer ou broder, *topos* récurrent dans les chansons de toile, peuvent symboliser le lien qui unit des générations. Pourtant, dans les chansons d'ami, il faut le rappeler, les rapports entre mère et fille peuvent être aussi conflictuels : parfois

---

354. Jung, C. G. *Collected Works*, v. 9, 1. Princeton University Press, p. 188 ; d'après Seabra, *ibid.*
355. Seabra, *ibid.*
356. Luke, H. *Woman : Earth and Spirit.* New York : Crossroad, 1981, p. 51, d'après Seabra, *ibid.*

d'autorité, parfois de rivalité. Le monde médiéval étant surtout un monde de la guerre - comme le montre la littérature, à travers les épopées, et les documents historiques eux-mêmes - les thèmes associés à la topique amoureuse devaient servir à modérer la violence, comme d'autres l'ont déjà dit. Les mères et filles en tant que personnages pouvaient représenter un *topos* social qui apporte un équilibre dans un milieu où la force était synonyme de prestige.

L'écrivain galicienne Luz P. Garza, en étudiant le motif de la mer dans les chansons de Martin Codax et dans celle de Meendinho, observe la présence cu mythe :

> *Unha das causas do atractivo que suscita en nos a obra de Martin Codax parte, sobre todo, da sua concepcion mitica da vida e da arte. Os signos dos poemas semellam ordenarse nun sentido maxico. As relacions do espirito humano co seu contexto - o mar, as ondas, o adro - e co cosmos en xeral onde todo se integra,* ***devolvenos intacta a fascinacion dun reino puro***[357].

Selon l'auteur galicienne, on dépasse ici les limites d'une mer réelle : le litoral de Vigo ; l'amplitude océanique signifie l'infinitude de l'amour "*en soidade*", celui 'qui manque ou qui est absent'. "La révélation de l'unité cosmique primordiale, toujours présente chez nous, de façon latente ou manifeste, suscite une exaltation collective, que les siècles d'intellectualisme et de pensée logique n'ont pas pu effacer." (*ibid.*, traduit par nous)

Conclusion

Le principe de continuité et l'intimité remarqués plus haut semblent être

---

[357]. "O mar de Mendiñho (Propostas de San Simon)", *Actas do Congreso O Mar das Cantigas.* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, p. 67-75 (72). Trad. par nous : "Une des raisons de l'attraction que l'œuvre de Martin Codax exerce sur nous vient surtout de leur conception mythique de la vie et de l'art. Les signes du poème semblent s'ordonner dans un sens magique. Les relations de l'esprit humain avec leur contexte - la mer, les ondes, l'atrium - et avec le cosmos en général où tout s'intègre, nous donne l'impression d'un royaume mythique."

représentés dans les chansons de Codax, non seulement par la présence de la mère, mais aussi par celle de la mer. Soit comme source de la vie, soit comme les eaux profondes, parfois bouleversantes, parfois inquiétantes, une sorte de miroir de l'inconscient, le *topos* de la mer semble être indissociable de celui de la mère.

En synthétisant ce que nous avons remarqué plus haut, on peut considérer l'ensemble de chansons de Martin Codax comme une petite pièce musicale complète, dans laquelle le sens symbolique devait susciter plus d'attention lorsqu'elle était jouée devant le public du Moyen Age.

Conclusion générale

Le *corpus* des chansons de femme de la Romania analysé ici présente un ensemble plus au moins homogène - en ce qui concerne le sujet - de la voix féminine aux XIIe et XIIIe siècles. En effet, on y observe la représentation de l'univers amoureux centré sur la femme, dans une sorte de dichotomie : celle qui porte en soi la joie amoureuse et celle qui, malheureuse, est tourmentée par l'incertitude de la réciprocité de l'amour de son ami.

Malgré leur origine romane commune les chansons présentent des différences structurelles : les chansons de toile conservent la forme de l'épopée probablement parce que celle-ci en a fourni le modèle, par ailleurs. Les chansons des *trobairitz* occitanes qui se rapportent au grand chant courtois présentent la forme du *trobar leu*, les chansons d'ami galiciennes portugaises, quant à elles, sont construites sur le parallélisme, qui semble être un héritage des formes primitives de la musique latino-médiévale, plus précisément du chant antiphonique.

Malgré leur diversité structurelle, les chansons de femme de notre *corpus* présentent des rapports assez évidents au niveau des personnages, du récit, du décor, chaque genre conservant cependant son idiosyncrasie. Il faut souligner en particulier deux caractéristiques communes à l'ensemble des chansons : le milieu courtois où elles furent engendrées et la femme comme sujet actif et comme actante du discours amoureux.

En ce qui concerne les origines des chansons en langues vernaculaires dans l'espace roman, problème complexe et qui a suscité de nombreuses études, elles

semblent se résoudre dans l'ensemble des théories qui essaient d'en donner une explication. Nous pourrons, peut-être, parler là de complémentation, une théorie n'excluant pas l'autre.

La musique latino-médiévale semble être la toile de fond de certains genres de chansons. Il nous semble qu'un spécialiste qui s'attache à l'étude d'un genre de littérature médiévale déterminé : chansons épiques, chansons lyriques, chansons satiriques, etc. doit tenir compte de l'environnement musicologique et culturel qui a présidé à l'éclosion et au développement de ces pièces. En ce sens, la participation de la femme dans la musique latino médiévale, une sorte de contrepoint avec son rôle dans la musique profane, fait apparaitre une progression sociale de celle-là dans l'univers paradoxalement misogyne des XIIe et XIIIe siècles, malgré tout.

Les chansons des *trobairitz* présentant le discours et la structure du grand chant courtois se distinguent des chansons de toile puisqu'elles ont adopté la forme du rondeau, qui a subi de son côté l'influence de l'hymne latin ; tandis que les chansons de toile ont adopté la forme du lai, influencé par la séquence.

Les chansons de toile ne sont, on l'a vu, qu'un sous genre des chansons d'histoire. La dénomination *chanson de toile* vient plutôt du thème et de l'activité des personnages : les femmes en train de faire des travaux d'aiguille. Par le fait que les personnages sont des dames de haut lignage dans presque toutes les chansons, que celles-ci possèdent un caractère plutôt narratif et des traits structurels des chansons de geste, il est bien possible que les chansons de toile aient leur origine dans des épopées perdues ce qui expliquerait leur caractère popularisant. Les chansons de toile devaient être très repandues au Moyen Age puisqu'elles ont été stylisées par des poètes connus et récréées dans des œuvres importantes telles que le *Roman de Guillaume de Dole*, le *Roman de la Violette* et le *Lai d'Aristote.* Il faut rappeler en outre que le genre fut aussi récréé par le poète Audefroid le Bâtard.

Les chansons de toile présentent en outre une marque régionale, celle du nord

est de la France, plus précisement ce qui correspond à l'actuelle Lorraine, puisqu'elles ne sont pas répandues ailleurs dans la Romania.

Le corpus des chansons d'ami composé des chansons des trois troubadours galiciens portugais : Pero Meogo, Joan Zorro et Martin Codax, semble présenter une unité discursive à l'intérieur de chaque groupe de chansons. La lecture des chansons de chaque troubadour comme un ensemble de pièces qui se complètent peut donner une vision plus riche des poètes du Moyen Age en leur attribuant une marque d'auteur, comme c'est le cas pour Pero Meogo et la thèmatique du cerf, pour Joan Zorro et les thèmes des barques et des coudriers, et pour Martin Codax et le thème de la mer.

L'ensemble des trois groupes de chansons présente par ailleurs deux points communs : en premier lieu la voix des femmes c'est-à-dire la femme en tant que sujet de l'énonciation. Ce sont les jeunes filles amoureuses de leur ami et la mère – figure complexe : parfois autoritaire, parfois amie et conseillère, parfois même rivale – qui y parlent à la première personne. Il s'agit donc d'un « je poétique » récitant.

L'autre point commun ce sont les *topoi* de l'eau : fontaine (Pero Meogo), rivière (Joan Zorro), mer (Martin Codax), thème féminin plein de symboles, par rapport ou non à la mère, et thème commun aux trois groupes de chansons.

Les chansons d'ami galiciennes portugaises de notre corpus présentent un univers tout à fait féminin et les figures masculines y sont simplement évoquées. Pourtant, la jeune fille dans l'attente de la rencontre avec l'ami, est le thème central des trois groupes de chansons, ce qui montre que l'ami y est l'absent toujours présent, d'où son importance comme personnage. Le caractère popularisant des chansons d'ami, dû plutôt au parallèlisme et au décor, qui ne rappelle pas le milieu courtois, n'empêche pas d'y voir un lyrisme d'une école poètique de haut niveau, celle du troubadourisme galicien portugais.

D'après l'étude des chansons nous pouvons arriver à deux conclusions

importantes : qu'une poésie féminine orale fut très répandue et que ces chants ont été mis en écrit par des auteurs d'une haute école. Ce qui n'empêche pas d'y voir une voix sous-jacente de femme.

Même appartenant au genre popularisant les chansons d'ami galiciennes portugaises furent engendrées dans un milieu courtois se rapprochant ainsi des autres chansons du Nord et du Sud de la France.

Les rapprochements entre les trois genres de chansons se situent finalement surtout au niveau du récit qui présente la femme en tant que sujet amoureux et pas comme objet amoureux. Les voix qu'on y peut entendre sont celles des femmes médiévales, certes, mais médiatisées par les poètes qui les ont mises en écrit, les copistes, les remanieurs et surtout les jongleurs qui, en les interprétant à leur façon , y introduisaient des variations linguistiques. Les voix, qui se présentent sous une forme tantôt explicite, tantôt symbolique, tantôt énigmatique, semblent être l'echo de voix féminines enregistrées par les troubadours et les trouvères à l'exception des chansons occitanes qui nous sont parvenues à travers la voix des trobairitz elles-mêmes.

Bibliographie

Actas das II Xornadas UFF de Cultura Galega. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. Nucleo de Estudos Galegos : Xunta de Galicia, 1995.

Adenet le Roi. *Berte as Grans Piés*. Éd. A. Henry. Genève : Droz, 1982.

Albé, E. *Les Miracles de Notre-Dame de Rocamadour au XIIe siècle*. Texte et traduction d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, avec une introduction et des notes historiques et géographiques par E. Albé et introduction et complément de notes par J. Rocacher. Toulouse : Le Pérégrinateur, 1975.

Alonso, D. "Cancioncillas de amigo mozarabes (Primavera temprana de la lirica européa)", *Revista de Filologia Española*, XXXIII (1949) p. 297-349.

Alonso, D. "La primitiva épica francesa a la luz de una "Nota Emilianense"", *Revista de Filologia Española*, XXXVII (1953) p. 1- 94.

Alvar, C. *Poesia de trovadores, trouvères y Minnesinger*. Madrid : Alianza Editorial, 1982.

Alvares, C. "O equivoco nalguns romances idilicos do século XII", *Diacritica*, n° 9 (1994). *Separata*.

Alvares, C. *O Amor da Letra - o hererogéneo, o artificial e o feminino no "Roman de la Rose" de Jean Renart*. Braga : Universidade do Minho, 1999.

Amades, J. *Folclore de Catalunya*. Barcelona : Editorial Selecta, 1979.

Amossy, R. La lettre d'amour du réel au fictionnel, dans : *La lettre entre réel et fiction*. (Sous la direction de Jürgen Siess) SEDES, 1998.

Anglade, J. *Grammaire de l'Ancien Provençal ou Ancienne Langue d'Oc*. Paris : Klincksieck, 1921.

Anonyme. *Le jeu de Sainte Agnés. Drama provençal du XIVe siècle.* Éd. A. Jeanroy et transcription musicale de G. Le Vot. Paris : Honoré Champion, 1931.

Anonyme. *La Chanson de Roland.* Édition critique et traduction par I. Short. 2e éd. Paris : Le Livre de Poche, 1990.

Anonyme. *Gilgamesh* (rei de Uruk). Traduction portugaise par P. Tamen, São Paulo : *Ars Poetica*, 1992.

Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par P. BEC avec la colaboration de G. Gonfroy et de G. Le Vot. Édition bilingue. Paris : 10/18, 1979.

Arribas, J. L. *Musicologia Feminista Medieval. Cuadernos de Investigacion Medieval*, N° 11 (1988) Madrid.

Asensio, E. "Los cantares paralelisticos castellanos. Tradicion y originalidad", *Revista de Filologia Española*, XXXVII (1953) p. 130-167.

Asensio, E. Compte-rendu : "O cancioneiro de Martin Codax (Celso Cunha)", *Revista de Filologia Española* (Notas Bibliograficas), tomo XLI (1957) Cuadernos 1° - 4°.

Aubaud, C. *Lire les Femmes des Lettres*. Paris : Dunod, 1993.

Badel, P.-Y. *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*. Paris : Dunod, 1997.

Bakhtine, M. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Editions du Seuil, 1970.

Baldwin, J. W. *The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1200*. Ch.1 : The Five Discours ("Jean Renart and the Traditon of Romance", p. 26-36) Chicago and London : The University of Chicago Press, 1994.

Barber, E. W. *Women's Work The First 20,000 Years. Women, Cloth and Society in Early Times*. New York & London : W.W. Norton & Company, 1994.

Barbillat, E. et Touraine, L. *Chansons populaires dans le Bas-Berri*.IIIe t. Chateauroux : Gargaillou, 1939.

Barthes, R. *Essais Critiques*. Paris : Editions du Seuil, 1964.

Barthes, R. *Le grain de la voix* (Entretiens 1962-1968). Paris : Editions du Seuil,

1981.

Bartsch, K. *Altfranzosische Romanzen und Pastourellen*. Leipzig, 1870.

Battistini,Y. *Poétesses Grecques*. Paris : Imprimerie Nationale,1997.

Baumgartner, E. "Trouvères et *Losengiers*", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVe Année, n° 3-4 (1982) p. 171-178.

Baumgartner, E. *Le récit médiéval XIIe-XIIIe siècles*. Paris : Hachette, 1995.

Bec, P. "Genres et registres dans la lyrique médiévale des XIIe et XIIIe siècles. Essai de classement typologique", *Revue de Linguistique Romane*, T. 38 (1974) p. 27-39.

Bec, P. "Le type lyrique des *chansons de femme* dans la poésie du moyen âge", *Études de civilisation médiévale (IXe - XIIe siècles) - Mélanges E. R. LABANDE*, Poitiers, 1974. Extrait.

Bec, P. *La lyrique française au Moyen Age (XIIe-XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*. Études et textes. Paris : Picard, 1977, T. I.

Bec, P. *La lyrique française au Moyen Age (XIIe-XIIIe siècles)*. Textes. Paris : Picard, 1978, T. II.

Bec, P. " 'Trobairitz' et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Age", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII (1979) p. 235-262.

Bec, P. *Burlesque et obscénité chez les troubadours*. Ch. IV : "Le contre texte féminin". Paris : Stock, 1984, p. 191-205.

Bec, P. "Troubadours, trouvères et espace Plantagenêt", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIX Année, 1-2, 1986, p. 9-14.

Bec, P. *Chansons d'amour des femmes troubadours*. Paris : Stock/Moyen Age, 1995.

Bec, P. *La joute poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 2000.

Beck, J. *La musique des troubadours*. Paris : Henri Laurens, 1910.

Bédier, J. "Les plus anciennes danses françaises", *Revue des Deux Mondes,* 1906, 1-15 janvier.

Bell, A. et *al. Da Poesia Medieval Portuguesa*. Trad. de l'angl. par A. A. Doria. Lisboa : J. Ribeiro Editor, 1985. Éd. fac-sim.

Bell, A. "Algumas observações sobre as Cantigas de Amigo", *Revue Hispanique*, t. LXXVII (1929) p. 270-283.

Beltran, V. "Cantigas de mestria", dans : *Dicionario da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa : Caminho, 1993.

Berretta, A. *In-audita musica. Compositrici del '600 in Europa.* Milano : Edizioni Et, 2000.

Bertoni, G. "Pastorelle portoghesi", *Archivum Romanicum*, vol. I, n° 1 Gennaio-Marzo 1917.

Bezzola, R. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*. Deuxième partie, t. I, ch. 2 : "L'Espagne et la Sicile Musulmanes". Paris : H. Champion, 1960, p. 153-203.

Bezzola, R. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)* (Première Partie) *La tradition impériale de la fin de l'antiquité au XIe siècle.* Paris : H. Champion, 1968.

Bianciotto, G. "Le pas d'Armes de Saumur (1446) et la vie chevaleresque à la cour de René d'Anjou". *Actes du Colloque International*, Avignon (1981), Annales Universitaires d'Avignon, Numero Spécial 1/2, 1986. Extrait.

Bianciotto, G. *Bestiaires du Moyen Age*. Paris : Stock / Moyen Age, 1995.

Binkley, R. 1998.

Blanquer, A. J. *Collectanea de Estudios Filologicos* (Linguistica, Léxico, Lirica y Retorica) Granada : Universidad de Granada, 1994.

Bogin, M. *The Women Troubadours*. An Introduction to the Women Poets of 12th-Century Provence and a Collection of their Poems. New York, London : W.W. Norton & Company, 1978.

Bowra, C. "Cantares gregos e portugueses", *Da poesia medieval portuguesa*. Lisboa:

J. Ribeiro Editor, 1985.

Branco, L. C. *A traição de Penélope*. São Paulo : Anna Blume, 1994.

Branco, L. C. et Brandão, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro : Casa-Maria Editorial, 1989.

Branco, L. C. et Brandão, R. S. *Literaterras*. São Paulo : Anna Blume, 1995.

Brea, M. (coord.) *et al. O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso*. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 1993.

Brea, M. (coord.) *et al. Lirica Profana Galego-Portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biografico, analise retorica e bibliografia especifica. (1a edição). Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 1996, 2 volumes, 1077 paginas.

Brea, M. "Era-se unha vez ... hai oitocentos anos", *Revista Galega do Ensino*, n° 16, Maio / 1997.

Brea, M. "Levantou-s'a velida, un exemplo de sincretismo harmonico", *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Santiago de Compostela. Parlamento de Galicia : Universidade, Servicio de Publicacions e Intercambio Cientificos, 2000, tomo II, p. 139-151.

Brea, M. et Trigo, E. S. "Le monde animal dans la lyrique amoureuse romane (projet de recherche)", *IIIème Congrès International de l'A.I.E.O.*, Montpellier, 20-26 septembre 1990 : Contacts de Langues, de Civilisations et Intertextualité. G. Gouiran (org.) ; Centre d'Études Occitanes de l'Université de Montpellier et S.F.A.I.E.O., Tome III, p. 829-836.

Brea, M. "A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lirica galego-portuguesa", *Estudios galegos en homenaxe o professor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela : Ramon Piñeiro, Xunta de Galicia, 1994.

Bruckner, M. T. "Fictions of the Female Voice : The Women Troubadours", *Speculum*, 67 (1992) p. 865-891.

Brunel-Lobrichon, G. "Le chansonnier provençal conservé à Béziers", *Actes du Premier Congrès Internationale de l'Association Internationale d'Études Occitanes.* (Éd. P. T. Ricketts). London : A.I.E.O. Westfield College, 1987, p. 139-147.

Brunel-Lobrichon, G. "Le jeu de sainte Agnès", dans : *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age.* Paris : La Pochothèque, 1992.

Brunel-Lobrichon, G. et Duhamel-Amado, C. *Au temps des troubadours XIIe - XIIIe siècles.* Paris : Hachette, 1997.

Buescu, M. L. C. *Literatura Portuguesa Medieval.* Lisboa : Universidade Aberta, 1990.

Cancioneiro da Ajuda. Edição critica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904) Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 volumes.

Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do Codice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Indices. Lisboa : Edições Tavola Redonda. Instituto Português do Patrimônio Arquitectônico e Arqueologico. Biblioteca da Ajuda, 1994.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991. Lisboa : Biblioteca Nacional-Casa da Moeda, 1982. Apresentação de L. F. Lindley-Cintra. Edição fac-similada.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana. Cod. 4803. Lisboa : Centro de Estudos Filologicos-Instituto de Alta Cultura, 1973. Apresentação de L. F. Lindley-Cintra. Edição fac-similada.

Cantigas do Mar de Vigo. Edicion critica das Cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax. Santiago de Compostela : Centro Ramon Piñeiro para a Investigacion en Humanidades, Xunta de Galicia, 1998.

Chansons des Trouvères. Chanter M'Estuet. Édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes par S. N. Rosemberg et H. Tischler avec la colaboration de M.-G. Grossel. Paris : Le Livre de

Poche, 1995.

Chevalier, J. et Gheerbrant, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Lafond / Jupiter, 1982.

Chrétien de Troyes. *Le Chevalier au Lyon*. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433, trad., prés. et notes de D. F. Hult. Paris : Le Livre de Poche, 1994.

Chrétien de Troyes. *Romans* (*Philomena*) Paris : La Pochothèque, 1994.

Coirault, P. "Belle Aelis et sa posterité folklorique", *Romance Philology*, t. II, 1948-49, p. 299-305.

Combarieu, M. de. *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250*. Paris - Aix-en-Provence : Honoré Champion, 1979.

Commelin, P. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Pocket, 1994.

Congreso o Mar das Cantigas (1997, Santiago de Compostela) Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 1999. (Coleccion de Difusion Cultura : 8)

Cremonesi, C. *Nozioni di Grammatica Storica Provenzale*. II edizione riveduta. Milano-Varese : Istituto Editoriale Cisalpino, 1962.

Cremonesi, C. "Chansons de geste e Chansons de toile", dans : *Studi Romanzi di Filologia e Letteratura*. Brescia, 1984, p. 3-120.

Cropp, G. M. *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève : Droz, 1975.

Cuesta, I. F. de la. "Les cantigas de amigo de Martin Codax ", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, (XXVe Année) 1982, p. 179-185.

Cunha, A. G. *Dicionario Etimologico Nova Fronteira da Lingua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1986.

Cunha, C. F. da. *O Cancioneiro de Joan Zorro*. Aspectos Linguisticos, Texto critico, Glossario. Rio de Janeiro, s.e., 1949.

Cunha, C. F. da. *O Cancioneiro de Martin Codax*. Rio de Janeiro, 1956 (thèse

reprographié)

Cunha, V. "As mulheres tecelãs", *Proceedings of the Brazilian Studies Association* (BRASA), Second Conference : University of Minnesota, Minneapolis. Albuquerque: University of New Mexico Publications, 1995, p. 194-198.

Curtius, E. R. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*. Paris : P.U.F. Agora, 1956.

D'Alverny, M. T. "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme", *Cahiers de Civilisation Médiévale* (XXe Année) N° 2-3, 1977, p. 105-129.

Davy, M. M. *Initiation à la symbolique romane* (XIIe siècle). Paris : Flammarion, 1977.

D'Eaubonne, F. *Les femmes avant le patriarcat*. Paris : Payot, 1977.

Delbouille, M. *Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli*. Publié d'après tous les manuscrits. Paris : Les Belles Lettres,1951.

Delbouille, M. "Sur les traces de Belle Aëlis", dans : *Mélanges de philologie romane* dédiés à la mémoire de J. Boutière, édités par I. Cluzel et F. Pirot. (Extrait)

D'Haucourt, G. *La vie au Moyen Age*. Paris : P.U.F., 1944.

D'Heur, J. M. *Troubadours d'Oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Age*. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

Deyermond, A. "Pero Meogo's Stags and Fountains : Symbol and Anedocte in the Traditional Lyric". *Romance Philology*, vol. XXXIII, n° 2, november (1979) p. 265-283.

Diaz, E. C. *As mulleres nas cantigas medievais*. Publicacions do Seminario de Estudos Galegos, 1996.

Diaz y Diaz, M. "Codex Calixtinus" *Dicionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lanciani, G. et Tavani, G. (coord.) Lisboa : Caminho, 1993.

Didier, B. *L'écriture femme*. Paris : P. U. F., 1981.

Diez, F. *La poésie des troubadours*. Études traduites de l'allemand & annotées par F. Roisin. Paris, Lille : 1845. Genève : Slaktine Reprints, Marseille : Laffitte Reprints, 1975.

Domenec, J. E. R. *La mujer que mira. Cronicas de la cultura cortés*. Barcelona: Sirmio, 1990.

Dragonetti, R. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Brugge, 1960.

Dragonetti, R. "Le mariage des arts au Moyen Age", dans : *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*. Genève : Droz, 1986, p. 43-59.

Dromke, P. *The Medieval Lyric*. Trad. esp. : *La lirica en la Edad Media*. Barcelona : Seix Barral, 1978. Ch. 3 : "Cantigas de amigo", p. 107/135.

Dromke, P. "The Provençal Trobairitz : Castelloza", *Medieval Women Writers* (Edited by K. M. Wilson). Athens : The University of Georgia Press, 1984.

Dromke, P. *Women Writers of the Middle Ages*. Cambridge : C. U. P., 1991.

Dubois, J. *et al. Dictionnaire de linguistique*. Paris : Librairie La Rousse, 1973.

Duby, G. *Enquête sur les dames du XIIe siècle*. Paris : Gallimard, 1995.

Duby, G. *Dames du XIIe siècle. Le souvenir des aïeuls*. Paris : Gallimard, 1995.

Duby, G. *Ève et les prêtes*. Paris : Gallimard, 1996.

Dufournet, J. *et al. Guillaume de Dole ou le Roman de la Rose*. Traduction en français moderne. Paris : Honoré Champion, 1979.

Du Méril, E. *Poésies populaires latines du Moyen-Age*. Paris, 1847.

Earnshaw, D. *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. New York : Peter Lang Publishing, Inc, 1988.

Eco, U. *Opera Aperta*. Milano : Bompiani, 1962.

Elicegui, E. G. "La tematica de los 'cantos de amigo' griegos. Situacion del género en la literatura y cultura griega antigua", *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesia Estrofica Arabe y Hebrea y sus Paralelos Romances* (Madrid,

décembre 1989). (Eds. F. Corriente y A. Saenz-Badillos). Madrid : Facultad de Filologia, Universidad Complutense. Instituto de Cooperacion con el Mundo Arabe, 1991, p. 121-135.

Elicegui, E. G. "Poesia Griega de "amigo" y Poesia Arabigo-Española", *Emerita*, Tomo XL, fasc. 2°, 1972, Madrid (CSIC) p. 329-396.

Erler, M. and Kowalevski, M. (Eds.) *et al. Women and Power in the Middle Ages.* Athens and London : The University of Georgia Press, 1988.

Faral, E. *Les jongleurs en France au Moyen Age.* Paris : Honoré Champion, 1910.

Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle.* Paris : Honoré Champion, 1924.

Faral, E. "Les chansons de toile ou chansons d'histoire", *Romania* (LXIX), 1946-7, p. 433-462.

Fau, G. *L'Émancipation féminine à Rome.* Paris : Les Belles Lettres, 1978.

Ferreira, M. P. *O som de Martin Codax*, Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

Ferreira, M. P. *Cantigas from the Court of Dom Dinis.* Los Angeles : Harmonia Mundi, 1995, p. 3-24.

Ferrin, X. L. M. 1998. "Meendinho connosco". *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lirica Medieval Galego-Portuguesa.* Birmingham, 1998.

Fidalgo, E. et Gradin, P. L. (coords.) *Estudios Galegos en Homenaxe o professor Giuseppe Tavani.* (1a. Ed.) Santiago de Compostela : Centro de Investigacions Linguisticas e Literarias Ramon Piñeiro, Xunta de Galicia, 1994.

Fontan, A. y M. Casas, A. *Antologia del latin medieval.* Madrid : Gredos, 1987.

Frugoni, C. "L'iconographie de la femme au cours des Xe - XIIe siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXe Année, N° 2-3 (1977) p. 177-188.

Frugoni, C. *La femme dans les images, la femme imaginée, Histoire des femmes* sous

la direction de G. Duby et de M. Perrot, Paris, 1991, **p.**

Gagnepain, B. *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.* Paris: P. U. F., 1984.

Galtier, C. *Lou Brande di Mestié, la ronde des Métiers.* Ion Creanga, Bucarest, et Grandir, Orange, 1986.

Garguille, G. *Chansons de Gaultier Garguille.* Paris : Chez P. Jannet, Librairie, 1958.

Garza, L. P. "O mar de Mendiñho (Propostas de San Simon)", *Actas do Congreso O Mar das Cantigas.* Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 1997, p. 67-75.

Gauzit, E. et Bec, P. "Essai de bibliographie critique de la chanson folklorique occitane", *Via Domitia,* VIII, Décembre 1961, p. 31-60.

Gauzit, E. *22 Cançons popularas occitanas e catalanas armonisadas per 2,3,4 voses egalas e mixtas.* Béziers : Société de musicologie du Languedoc, 1984.

Gegou, F. "En lisant les Vidas ... Lumière nouvelle sur les *trobairitz*", *Marche Romane,* T. XXXIII, 2-4, 1983, p. 101-107.

Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris : Editions du Seuil, 1982.

Gerbert de Montreuil. *Roman de la Violette.* XIIIe siècle. Traduit et présenté par M. Demaules. Paris : Stock / Moyen Age, 1992.

Gerold, T. *Le jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIVe siècle.* "Transcription des mélodies" (édité par A. Jeanroy). Paris : Honoré Champion, 1931.

Gies, F. & Gies, J. *Women in the Middle Ages.* New York : Barnes and Noble, 1980.

Goyet, F. "Imitatio ou Intertextualité (Riffaterre revisited)", *Poétique,* Septembre / 1987, Seuil, p. 313-320.

Gradin, P. L. "Un género y dos tradiciones literarias : provenzales y gallego-portugueses", *Actes du IIIème Congrès International de l'A.I.E.O.,* Montpellier, 20-26 septembre 1990 : Contacts de Langues, de Civilisations et Intertextualité. G.

Gouiran (org.). Montpellier : Centre d'Études Occitanes de l'Université de Montpellier et S.F.A.I.E.O. Tome III, p. 1013-1023.

Gradin, P. L. *"Repetitio Trobadorica", Estudios galegos en homenaxe o Profesor Giuseppe Tavani.* Santiago de Compostela : Ramon Piñeiro, Xunta de Galicia, 1994, p. 79-105.

Gravdal, K. *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law.* Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1991.

Guiadanes, A. F. et *al. Cantigas do Mar de Vigo.* Edicion Critica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax. Santiago de Compostela : Centro Ramon Piñeiro para a Investigacion en Humanidades, 1998.

Guida, S. "Le 'Biografie' trobadoriche : prove di agnizione autoriale". *Studi Provenzale* 98/99 a cura di S. Guida : *Romanica Vulgaria*, Quaderni 16-17, p.141-198.

Guiette, R. "Symbolisme et sénéfiance au moyen âge", *Cahier de l'Association Internationale des études françaises*, nº 6, Paris : Les Belles Lettres, 1954.

Guillaume de Machaut. *Le Livre du Voir Dit.* Édition critique et traduction par P. Imbs. Introduction, coordination et revision : J. Cerquiglini-Toulet. Paris : Le Livre de Poche, 1999. Introd., p. 5-32.

Hamlin, F. R. *et al. Introduction à l'étude de l'ancien provençal.* Genève : Droz, 1967.

Harf-Lancner, L. *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées.* Paris : Honoré Champion, 1984.

Harf-Lancner, L. *Lais de Marie de France.* Traduits, présentés et annotés par L. H.-L. Texte édité par K. Warnke. Paris : Le livre de Poche, 1990.

Henri d'Andeli. *Lai d'Aristote.* Publié d'après tous les manuscrits par M. Delbouille. Paris : Les Belles Lettres, 1951.

Hershon, C. P. *Les troubadours de Béziers.* Béziers : Société Archéologique,

Scientifique et Littéraire de Béziers, 2001.

Homère. *Iliade*. Trad. de P. Mazon, Préf. de P. Vidal-Naquet. Paris : Gallimard, 1975.

Homère. *Odyssée*. Paris : Hachette, 1996.

Hopkins, A. *Most Wise and Valiant Ladies*. U.S.A. : Welcome Rain, 1997.

Howatson, M. C. *Dictionnaire de l'Antiquité*. Paris : Robert Lafont, 1989, Trad. de l'angl. par J. Carlier *et al.*

Huglo, M. "La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, N° 3-4, 1982, p. 197-203.

Huizinga, J. *L'Automne du Moyen Age*. (Ch. I) Paris : France-Loisirs, 1998.

Jakobson, R. *Questions de Poétique*. 1973.

Jauss, H.-R. Littérature médiévale et théorie des genres, *Poétique* 1 (1970) p. 69-101.

Jean Renart. *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Édition critique publiée par F. Lecoy. Paris : Honoré Champion, 1979.

Jeanroy, A. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*. Paris : Honoré Champion, 1904.

Jeanroy, A. *La poésie lyrique des troubadours*. Tomes I et II. Toulouse : Privat, Paris : Didier, 1934.

Joly, R. "Les chansons de toile", *Romanistisches Jahrbuch*, XII. Band. (1961) p. 51-66.

Jonin, P. "Les types féminins dans les chansons de toile", *Romania*, T. 91 (1970) p. 433-466.

Jonin, P. "Le refrain dans les chansons de toile", *Romania*, T. 96 (1975) p. 209-244.

Jonin, P. "Ancienneté d'une chanson de toile ? La chanson d'Erembourg ou la chanson de Renaud ? ", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVIIIe Année, n° 4, 1985, p.

Krispin, A. "La chanson de femme dans la lyrique occitane des XIIe et XIIIe siècles :

"chanson d'ami et chanson de malmariée"", *Via Domitia*, n° 2, 1982, p. 127-140.

Kristeva, J. "Préface" à la *Poétique de Dostoievski* de Mikhail Bakhitine. Paris : Editions du Seuil, 1970, p. 5-29.

Krueger, R. L. et Burns, E. J. "A Selective Bibliography of Criticism : Women in French Medieval Literature", *Romance Notes*, Vol. XXV, Number 3, Spring, 1985, p. 375-390.

Krueger, R. L. *Women Readers and Ideology of Gender.* Ch. I. " The displaced reader : the female audience of Old French romance". Cambridge : C.U.P., 1993, p. 1-32.

Kussler-Ratyé, G. "Les chansons de la comtesse Béatrix de Dia", *Archivum Romanicum*, I (1917) p. 161-182. Genève : Leo S. Otschki.

Labarge, Margaret W. *A Small Sound of the Trumpet. Women in Medieval Life.* Boston : Beacon Press, 1984.

Labarge, M. W. *La mujer en la Edad Media.* Trad. esp. par N. de Teran. Madrid : Nerea, 1986.

Lafitte-Houssat, J. *Troubadours et cours d'amour.* Ch. I : "La condition ds femmes au moyen âge", p. 11-23. Paris : P. U. F., 1979.

Lanciani, G. et Tavani, G. (org.) *Dicionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa.* Lisboa. Editorial Caminho,1993.

Lapa, M. R. *Lições de literatura portuguesa. Época Medieval.* Coimbra Coimbra Editora, 1955.

Lapa, M. R. *Miscelânea de lingua e literatura portuguesa medieval.* Rio de Janeiro : I.N.L., 1965. Ch. I, p. 9-50.

Larrington, C. *Women and Writing in Medieval Europe.* London and New York : Routledge, 1995.

Lefèvre, Y."La femme au Moyen Age en France, dans la vie littéraire et spirituelle", *Mélanges de littérature du Moyen Âge.* Bordeaux : Bière, 1991, p. 27-76.

Le Gentil, P. À propos de la "strophe zéjelesque", *Revue des Langues Romanes*, Tome LXIX (1947) p. 119-134.

Le Goff, J. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval.* Lisboa : Ed. Setenta, 1985.

Lejeune, R. "L'esprit clérical et les curiosités intelectuelles de Jean Renart dans le *Roman de Guillaume de Dole*", *Mélanges de Linguistique Française et de Philologie et Littérature Médiévales offerts à M. Paul Imbs.* Travaux de Linguistique et de Littérature publiés par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg, 1973, p. 589-601 (Extrait).

Lejeune, R. Le rôle littéraire de la famille d'Aliénor dans : *Littérature et Société Occitane au Moyen Age. Marche Romane.* Liège, 1979, p. 449-472.

Lemay, R. "A propos de l'origine arabe de l'art des troubadours", *Annales* 21e Année, n° 4, Juillet-Aout 1966 (2) p. 990-1011.

Les Troubadours II : L'œuvre poétique. Le trésor poétique de l'Occitanie. Texte et traduction par R. Nelli et R. Lavaud. Paris : Desclée de Brouwer, 2000.

Le Vot, G. *Chansons populaires des XVe et XVIe siècles avec leurs mélodies.* Genève : Slatkine Reprints, 1976.

Lirica Profana Galego Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biografico, analise retorica e bibliografia especifica. Coordinado por Mercedes Brea *et al.* Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 1996.

Lomenec'h, G. *Aliénor d'Aquitaine et les troubadours.* Pollina à Luçon (85) : Éditions Sud Ouest, 1997.

Lorenzo, P. 'Joan Zorro', *Dicionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa.* Lisboa : Caminho, 1993.

Mafra, J. J. *A Mulher Escritora na literatura greco-latina e outros estudos.* Belo Horizonte : Editora Dimensão, 1989.

Magalhães, I. A. de. *O tempo das mulheres.* Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da

Moeda, 1987.

Maleval, M. do A. T. *Peregrinação e poesia*. Editora Agora da Ilha, Niteroi, 1999.

Malkiel, M. R. L. de. *La tradicion clasica en España*. Barcelona : Editorial Ariel, 1975.

Marie de France. *Lais de Marie de France*. Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancner. Texte édité par K. Warnke. Paris : Le Livre de Poche, 1990.

Marliave, O. *Tresor de la Mythologie Pyrénéenne*. Bordeaux. Éditions Sud Ouest, 1996.

Marrou, H.-I. *Les troubadours*. Paris : Editions du Seuil, 1971.

Martinengo, M. *Le trovatore poetesse dell'amor cortese*. Milano : Libreria delle donne di Milano, 1996.

Matoré, G. *Le vocabulaire et la société médiévale*. Paris : P. U. F., 1985.

Meyer, P. "Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours" *Romania*, 19 (1890), p. 1- 42.

Micha, A. *Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*. Présentation, traduction et notes par A. M. Paris : Flammarion, 1992.

Milà y Fontanals, D. M. *De los trovadores en España. Estudio de lengua y poesia provenzal*. Barcelona, 1861.

Mossé, C. *La femme dans la Grèce antique*. Paris : Albin Michel, 1983.

Nappholz, C. "(Re) Locating Lost Trobairitz : The Anonymous Female Voice in Provençal Debate Poems", *Tenso* (Bulletin of the Société Guilhem IX), vol. 7, Spring 1992, Number 2, p. 125-141.

Nappholz, C. J. *Unsung Women. The Anonymous Female Voice in Troubadour Poetry*. New York : Peter Lang Publishing , Inc, 1994.

Nelli, R. *L'érotique des troubadours*. Toulouse : Edouard Privat, 1963.

Neuls-Bates, C. *Women in Music. An Anthology of Sources Readings from the Middle Ages to the Present*. Boston : Northeastern University Press, 1996. Revisited

Edition.

Nunes, I. F. "Voz e representação da mulher na poesia occitânica e galego-portuguesa", dans: *A mulher na sociedade portuguesa. Visão historica e perspectivas actuais.* (Actas do Coloquio 20-22 de março de 1985, vol. II, p.11-19). Coimbra : Instituto de Historia Econômica e Social / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986.

Nunes, J. J. *Crestomatia Arcaica*. Lisboa, Livraria Classica Editora, 1981.

Paden, W. D. *et al.* " The Poems of the Trobairitz Na Castelloza", *Romance Philology*, Volume XXXV, August 1981, N° 1, p. 158-182.

Paden, W. D. "Checklist of Poems by the Trobairitz", dans : *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours* (Edited by W. D. Paden). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989, p. 227-237.

Paden, W. D. (Publ.) *et al. The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989.

Paden JR., W. D. "Some Recent Studies of Women in the Middle Ages, Especially in Southern France", *Tenso* (Bulletin of the Société Guilhem IX), Volume 7, Spring 1992, Number 2, p. 94-124.

Pageot, H. et Foucher, J. P. *Le Moyen Age en poésie - de Rutebeuf à Villon*. Paris : Gallimard, 1982.

Paris, G. *Guillaume de Dole* (Introduction) Édition de G. Servois, 1893.

Paris, G. *La littérature française au Moyen Age (XIIe-XIVe siècle)*. Septième édition. Paris : Hachette,1889.

Paris, G. *Esquisse historique de la littérature française au Moyen Age*. (Depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle). Paris : Arman Colin, 1907.

Paris, G. *Mélanges de littérature française du Moyen Age*. Reédité par Mario Roques. Paris : Honoré Champion, 1966.

Payen, J.-Ch. *Histoire de la littérature française. Le Moyen Age*. Paris : Flammarion.

Nouvèlle édition revisée,1997.

Pelegrini, S. "Bibliografia". *Archivum Romanicum*, XIV (1930), p. 275-321.

Pelletier, A.-M. *Le christianisme et les femmes. Vingt siècles d'histoire.* Paris: Les Éditions du Cerf, 2001.

Pergaminho Vindel. XIIIe siècle. *Martin Codax, Siete Canciones de Amor*, Manuscrit 979, Pierpont Morgan Library, New York.

Poèmes d'amour des XIIe et XIIIe siècles. Textes suivis d'exemples musicaux, présentés et traduits par E. Baumgartner et F. Ferrand. Édition bilingue. Paris : 10/18, 1983.

Petré, H. *Ethérie - Journal de Voyage.* Paris : Les Éditions du Cerf, 1948.

Picard, R. *Femmes célèbres du Poitou et des Charentes.* Amiens : Martelle Éditions, 1998.

Picchio, L. S. *A lição do texto.* Martins Fontes, 1979.

Picchio, L. S. "Sulla Lirica Galego - Portoghese : un Bilancio". *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offerts à Jules Horrent.* Edit. par J. M. d'HEUR et N. Cherubini. Liège, 1980.

Pidal, R. M. *Poesia jugralesca y origenes de las literaturas romanicas.* Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1957.

Pidal, R. M. *De primitiva lirica española y antigua épica.* Chapitre : "Alfonso X y las leyendas heroicas", pp. 43-65. Madrid : Espasa-Calpe, 1977.

Piel, J. M. "Sobre a origem das cantigas de amigo (Uma nova hipotése)", *Revista de Lingua e Literatura*, vol. 3-4 (9) 1982, p. 5-6.

Pillet, A., Carstens, H. *Bibliographie des troubadours.* New York : Burt Franklin, 1968.

Planche, A. "Gaiete, Oriour et le copiste distrait", *Cahiers de Civilisation Médiévale,* T. XX, (1977) p. 49-52.

Poe, E. W. "A Dispassionate Look at the Trobairitz", *Tenso* (Bulletin of the Société

Guilhem IX), Volume 7, Spring 1992, Number 2, p. 142-164.

Pope, I. "Mediaeval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric", *Speculum*, Volume IX, 1934, p. 3-25, illus.

Poueigh, J. *Chansons populaires des Pyrénées Françaises*. Paris : P. Bossuet.

Poulaille, H. *et al. Les chansons de toile*. Édition originale (Ex. 738) Jacques Roger, 1947.

Power, E. *Medieval Women*. Edited by M. M. Postan. (Fifteenth printing) Cambridge: C. U. P., 1994.

Press, A. R. "La strophe printanière chez les troubadours et chez les poètes latins du Moyen Age", *Revue de Langue et Littérature d'Oc*, N° 12-13, p. 70-78.

Quint, A.-M. "O mar na lirica medieval galego-portuguesa", *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Org. e coord. T. F. EARLE, Oxford University, 01-09-96 / 08-09-1996. Oxford - Coimbra, 1998, t. III, p. 1321-1329.

Regnier-Bohler, D. "Geste, Parole et Clôture : Les représentations du gynecée dans la littérature médiévale du XIIIe au XVe siècle", *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, n° 48, 1984, p. 393 - 414.

Regnier-Bohler, D. *La parole des femmes : voix littéraires, voix mistiques, Histoire des femmes,* sous la direction de G. Duby et de M. Perrot, Paris, 1991, t. II, p. 443-500.

Rieger, A. " "Ins e.l cor port, dona, vostra faisso" Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVIIIe Année, N° 4 (1985) p. 385-415.

Rieger, A. "La mala canso de Gui d'Ussel, un exemple d'"intertextualité de pointe"", *IIIème Congrès Internationale de l'A.I.E.O. : Contacts de Langues, de Civilisation et Intertextualité*". G. Gouiran (org.) Centre d'Études Occitanes de

l'Université de Montpellier et S.F.A.I.E.O., 1990, Tome III, p. 1071-1088.

Rieger, A. "Un sirventes féminin - la trobairitz Gormonda de Monpeslier", *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes.* (Éditeur P. T. Ricketts) London : A.I.E.O. / Westfield College, 1987, p. 423-455.

Rieger, A. "Was Bieiris de Romans Lesbian ? Women's Relations with each other in the World of the Troubadours", *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours.* (W. D. Paden Publ.). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989, p. 73-94.

Rieger, A. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen hofischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus.* Tübingen : Max Niemayer Verlag, 1991.

Rieger, D. "Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXI, n° 3 (1988) p. 241-267.

Riot, C. *Chants et instruments. Trouveurs et jongleurs au Moyen Age.* Paris : R.E.M.P.ART, 1995.

Riou, Y.-J. *et al. L'Abbaye de Saint Savin-Vienne* - Images du Patrrimoine, Edité par C.P.P.P.C., 1992.

Riquer, M. de. *La lirica de los trovadores.* Barcelona : Escuela de Filologia. 1948.

Riquer, M. de. *Los trovadores. Historia literaria y textos.* Tomo III. Barcelona : Ariel, 1999.

Rocacher, J. *Les Miracles de Notre-Dame de Rocamadour au XIIe siècle.* Texte et traduction d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, avec une introduction et des notes historiques et géographiques par E. Albé et introduction et complément de notes par J. Rocacher. Toulouse : Le Pérégrinateur, 1975.

Rokseth, Y. "Les femmes musiciennes du XIIe au XIVe siècle", *Romania*, Tome LXI (1935) p. 464-480.

Rouquette, J. *La littérature d'Oc.* Paris : P. U. F., 1980. (3e éd. mise à jour). Ch. 1, p.

17-51.

Rychner, J. *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève: Droz, Lille : Giard, 1955.

Saba, G. *Le "chansons de toile" o "chansons d'histoire"*. (Édition critique avec introduction, notes et glossaire). Modena : Società Tipografica Modenese, 1955.

Sanchez-Trigo, M. E. *El retrato femenino en la literatura provenzal de la Edad Media.* Thèse de Doctorat : Université de Santiago de Compostela, 1991 (micro-fiches).

Segre, C. "Il sogno di Alda tra chanson de geste, chanson de femme e romance", *VIII° Congreso de la Société Rencesvals*, Pamplona, Institution Principe di Viana, 1981, p. 465-467.

Soleville, E. *Chants populaires du Bas-Quercy*. Paris, s.e., 1889.

Soulard, I. *Les femmes du Poitou au Moyen Age.* U.P.C.P. Geste Éditions, 1996.

Spina, S. 1985. *Presença da literatura portuguesa. Era Medieval.* São Paulo: DIFEL, 1985.

Spina, S. *A lirica trovadoresca*. São Paulo : EDUSP, 1991.

Spitzer, L. "Trouver", *Romania*, Tome LXVI (1940-41) p. 1-11.

Städtler, K. "The *Sirventes* by Gormonda de Monpeslier", *The Voice of the Trobairitz* (edited by W. D. Paden). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989.

Stanesco, M. *Lire le Moyen Age*. Paris : Dunod, 1998.

Tavani, G. 'Airas Nunes', *Dicionario da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa : Caminho, 1993.

Tavani, G. Martin Codax e o seu Cancioneiro : "Tentativa de analise", *Ensaios Portugueses. Filologia e Linguistica.* Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 286-313.

Tavani, G. "Martin Codax, o seu cancioneiro e o pergaminho de Vindel", *Ensaios*

Portugueses. Filologia e Linguistica. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 267-285.

Tavani, G. "Ainda sobre Martin Codax e Meendinho".*Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lirica Medieval Galego-Portuguesa. Birmingham*,1998, p. 158-173.

Taylor, J. H. M. and Smith, L. (Eds.) *et al. Women and the Book . Assessing the Visual Evidence.* London and Toronto : The British Library and University of Toronto Press, 1996.

Teulière, G. "*Lei fielaras* de la chanson au mythe", *Practicas - revista pedagogica*, n° 7/8, 1986, p. 97-108.

Thiébaux, M. *The Writings of Medieval Women.* An Anthology. Second Edition. Translations and Introductions by M. Thiébaux. New York & London : Garland Publishing, Inc. (Chapter 5), 1994.

Tunc, S. *Les femmes au pouvoir.* Paris : Les Éditions du Cerf, 1993.

Vasconcelos, C. M. de. *Cancioneiro da Ajuda.* Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. Reimpressão da edição de Halle (1904), 2 Volumes.

Vernet, J. "L'origen de les liriques populars àrab i romànica", *Estudis Romànics*, Volum IX (1961) p. 1-9.

Vilhena, M. da C. *Literatura medieval francesa.* Lisboa : Universidade Aberta, 1990.

Vincensini, J.-J. *Motifs et thèmes du récit médiéval.* Paris : Nathan, 2000.

Virgile. *Éneide*, Livres I-VI. Paris : Les Belles Lettres, 1970.

Vossler, K. *Formas literarias en los pueblos romanicos.* Buenos Aires : Espasa Calpe, 1944.

Wartburg, W. von. *Les origines des peuples romans.* Paris : P. U. F., 1941.

Weever, J. de. *Sheba's Daughters. Whitening and Demonizing the Saracen Woman in Medieval French Epic.* New York and London : Garland Publishing, Inc, 1998.

Williams, M. and Echols, A. *Between Pit and Pedestal : Women in the Middle Ages.*

Princeton, New Jersey : Markus Wiener Publishers, 1993.

Willis, R. *Mythologie du monde entier*. Paris : France Loisirs, 1995.

Wilson, K. M. (Ed.) *Medieval Women Writers*. Athens : The University of Georgia Press, 1984.

Yourcenar, M. *La Couronne et la Lyre*. Paris : Gallimard, 1979.

Zink, M. *Les chansons de toile*. Paris : Honoré Champion, 1978.

Zink, M. *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*. Paris : A. G. Nizet, 1979.

Zink, M. "Lubias et Belissant dans la chanson d'Ami et Amile", *VIII° Congreso de la Société Rencesvals*, Pamplona, Institution Principe de Viana, 1981, p. 567-574.

Zink, M. *Littérature française du Moyen Age*. Paris : P. U. F., 1992.

Zink, M. et Hasenohr, G. (coord. et org. de la réimpression) *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*. Paris : Fayard, 1992.

Zink, M. *Le Moyen Age et ses chansons*. Paris : Editions de Fallois,1996.

Zuchetto, G. *Terre des troubadours. XIIe-XIIIe siècles*. Anthologie commentée. Préface par Max Rouquette. Paris : Les Éditions de Paris, Max Chaleil Éditeur, 1996.

Zufferey, F. *Bibliographie des poètes provençaux des XIVe et XVe siècles*. Genève : Droz, 1981.

Zufferey, F. *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*. Genève : Droz, 1987.

Zumthor, P. "La chanson de Bele Aiglentine", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, VIII /1, (1970) p. 325-337.

Zumthor, P. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Editions du Seuil, 1972.

Zumthor, P. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Editions du Seuil, 1983.

Zumthor, P. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris : P. U. F., 1984.

Zumthor, P. *La lettre et la voix De la "littérature" médiévale*. Paris : Editions du Seuil, 1987.

Zumthor, P. *La letra y la voz* De la "literatura" medieval. Madrid : Catedra, 1989.

Dictionnaires

Altfranzosisches Wörterbuch. Tobler-Lommatzsch. Berlin : Weidman, 1925 *sqq*.

Dicionario da Idade Média. R. L. Loyn (org.) Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Dicionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa. G. Lanciani et G. Tavani (org. et coord.) *et al*. Lisboa : Caminho, 1993.

Dictionnaire de l'ancienne langue française. Godefroy. G. Réimpression, 10 vol. dont 3 de compléments. Paris : Librairie des Sciences et des Arts, 1937.

Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, Littérature, Civilisation. Sous la direction de M. C. Howatson. Traduit de l'anglais par J. Carlier *et al*. Paris: Robert Laffont, 1993.

Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age. Publié sous la direction du Cardinal G. Grente. Édition entièrement revue et mise à jour par G. Hasenohr et M. Zink. Paris : La Pochothèque, Fayard, 1992.

Dictionnaire étymologique de la langue française. O. Bloch et Wartburg, W. von. Paris : P. U. F., 7e édition, 1986.

Dictionnaire du Moyen Age. Histoire et société. Paris : Enciclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.

Dictionnaire de Poétique. M. Aquien, Paris : Le Livre de Poche, 1993.

Romanisches Etymologisches Wörterbuch. (R.E.W.). W. Meyer-Lübke, Heidelberg : Carl Winters, 1935.

Franzosisches Etymologisches Wörterbuch, Tübingen : Mohr, 1948 *sqq*.

Lexique historique du Moyen Age. R. Fédou. *Version castillane de* D. C. Alfin. Madrid : Taurus, 1986 (Réimpression).

Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine. M. Raynouard. Heidelberg : Carl Winters. Réimpression de l'original publié à Paris 1836-1845. 6 tomes.

Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman von E. Levy. Leipzig : O. R. Reisland, 1894.

Index des noms

Abbaye de Hohenburg 37
Abélard 20, 71
Actéon 179, 180
Adenet le Roi 81
Agnès la Patinière 105
Airas Nunes 152, 211
Alaisina, N'Alaisina 46, 73
Alamanda d'Estanc, 46
Alberico da Romano 72
Albigeois 47, 48
Alcée 6, 23, 150, 175
Alcmène 6, 23, 177
Alexandre le Grand 23
Aliénor d'Aquitaine 157, 159
Alléluias 27
Almucs de Castelnou, N'Almucs 46
Alphonse Henri 137, 158
Alphonse II 158
Alphonse III de Portugal 138
Alphonse VI, roi de Léon
Alphonse VIII, roi de Castille et Toledo 157, 159
Alphonse IX, roi de Léon 158, 159
Alphonse X le Sage 38, 138, 140, 156, 157, 158, 160, 214
Amazones 130
Amour 208
Anacréon 6,
Analecta Hymnica Medii Aevi 21
Anastasis 35
Arachné 83, 114, 115
Arnaud de Mareuil 54
Ars Antiqua 38,
Artémis 179
Arts Libéraux 49
Athéna 83, 114
Atropos 82, 114
Auch, prosaire d' 26
Audefroid le Bâtard 18, 89, 99, 103, 231
Avicenne 36
Aymeric Picaud 153
Azalais d'Altier, N'Azalais 46
Azalaïs de Porcairagues, N'Azalaïs ...46, 49, 63, 64
Baudry de Bourgueil 21
Béatrice de Souabe 159
Belesgar, château de 66
Berengère, épouse d'Alphonse IX 159
Berte as Grans Piés 81
Bestiaire de Pierre de Beauvais 170
Bestiaire d'un poète 172
Bethsabée 182
Bibliothèque du Roi 84
Bieiris de Romans, Na Bieiris ...46, 49, 72, 73
Blanche de Castille 158, 159
Brunetto Latini 169
Calamus 214

Calixte II 153
Cançoner catalan 116
Cantico Espiritual 165
Cantigas de Santa Maria, chansons de Sainte Marie 140, 155, 156, 157, 214
Carenza, Na Carenza 46, 73
Carmina Burana 21
Carmina Cantabrigensia 21,26
Castelloza, Na Castelloza 46, 49, 68, 70, 71, 72, 120
Cathares 159
Cernunnos, dieu de la Fertilité et de l'Abondance 172
Césaire d'Arles 35
Chansonnier d'Ajuda 137, 139, 159, 214, 224
Chansonnier de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne 139
Chansonnier de la Vaticane 139
Chant des Chants, Cantico dei Cantici 23, 165, 172
Charlemagne 13, 153, 154
Chievrefoil 210
Chrétien de Troyes 104, 106, 107
Clara d'Anduza, Na Clara ...46, 49, 56, 59, 60, 61
Clemencic Consort 214
Clotho 82, 114
Cluny, ordre de 153
Codex Calixtinus 153, 154
Codex Las Huelgas 38, 39
Compostelle, Saint Jacques de, ville de 147
Comté Portucalense 138
Comtessa de Dia, Contesse de Die 46, 47, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 60, 62, 63, 70, 120, 121, 126
Comtessa de Proença, soit Garsenda de Forcalquier 46, 47
Concile de Châlons 36
Concile Vatican II 171
Corinne 6
Croisade, Ve Croisade 68
David 182
Denis, roi Denis 57, 138, 160
Dialectique 49
Diane 179
Diodore de Sicile 142
Domna H 46, 47
Douce d'Aragon 158
Douze Pairs de France 153, 154
Ecole d'Angers 20
Ecole de Chartres 20
École Notre-Dame de Paris 39, 154
Édit de Milan 34
Egérie, Ethérie 35
Elias Cairel 158
Empire Romain de l'Occident 122, 143
Ensemble Alcatraz 214
Énéide 165
Enheduanna 6
Erifanis 6
Erinna 6, 23, 79, 80
Estevan Coelho 108, 109, 110
Euterpe 214
Evangiles des Quenouilles 78
Evêque Turpin 154
Fécondité, déesse de la 186
Felipa, Na Felipa 47

Ferdinand III le Saint 158, 159, 191
Philipe de Flandre 158
Floris et Blanchaflor 47
Fortunat, Venance Fortunat 24
Frédéric II 49
Froissart 179
Garcilaso de la Vega 165
Garsenda de Forcalquier, soit Comtessa de Proença 46
Gaston de Bearn 157
Gauthier de Coincy 157
Genèse 78
Gerbert de Montreil 95
Gilgamesh 23, 194
Gil Vicente 149
Giraut, Guiraut de Borneil 158
Glorieta , château de Belesgar 66
Godefroid de Bouillon 78,
Gormonda de Monpeslier, Na Gormonda ...47, 48, 49
Guide du Pèlerin 157
Gui Guerrejat 63
Guillaume de Dole, roman de 31, 41, 80, 90, 92, 93, 94, 95, 117, 128, 214
Guillaume le Conquérant 21
Guillaume IX, duc d'Aquitaine 159
Guilhelma de Rosers, Na Guilhelma de Rosers 46
Guilhem de Figueira 47, 48
Guillem Ademar 158
Hadès 209
Héloïse 47, 71
Henri d'Andeli 92
Henri I d'Angleterre 21
Henri de Bourgogne 152, 155
Henri Plantagenêt 157
Herrad de Landsberg 36, 37, 40
Hérodote 132
Hildebert de Tours 21
Hildegarde de Bingen 36, 37, 40, 47
Homère 82
Hymne à Déméter 209
Hortus Deliciarum 37
Inanna 6
Infante Sancie, sœur du roi de Navarre 157
Invitatio Amicae 26
Isabèla 46
Iseut de Capion, N'Iseut 46
Iselda 46, 73
Jean Broinebroke 105
Jean Renard 91, 92, 100
Jeu de Saint Agnès , Santa Agnès 116
Joan Servando 146
Joan Zorro 13, 57, 162, 197, 198, 207, 208, 210, 212, 232
Juião Bolseiro 191
Jung 227
Justinien 122
Karlumannus Saga 154
La chanson du Chevalier au Cygne 78
Lachésis 82, 114
Lai d'Aristote 92, 96, 98, 231
Las Huelgas, monastère de 38, 39

Le Chevalier au Lyon 104
Léonor d'Angleterre 157
Léonor de Castille 159
Le livre des animaux 169
Les grandes chroniques de France 154
Liber Sancti Jacobi 153
Li livres dou Tresor 169
Lisiars 182
Louise Labbé 51
Lombarda, Na Lombarda 46
Longa Florata 214
Luis de Camões 141, 165
Marbod de Rennes 21
Maria de Ventadorn 46
Maria Gonzalez de Aguero 36, 38, 39, 40
Maria Paes da Ribeira 137
Marie de France 47, 210
Mars, temple à 186
Martin Codax 13, 17, 30, 144, 162, 213, 214, 215, 216, 223, 228, 229, 232
Mathilde, épouse d' Henri I d'Angleterre 21
Matthieu de Vendôme 54
Mélinnô 6
Mélusine 181, 182
Minnesang 191
Moires 82
Musica Antigua de Compostela 214
Musica Antigua da Universitate de Compostela 214
Neidhart 191
Nossa Senhora do Reclamador 155
Nossis 6,
Odyssée 82
Office des Défunts et des Ténèbres 171
O monialis, planctus 39
Ordo Virtutum 37
Origène 172
Ovide 65
Paio Soares de Taveiros 137
Parchemin Vindel 31, 17
Parchemin Sharrer 213
Parques 82, 114, 123
Paul de Samosate 34
Peire Vidal 158
Pénélope 82, 83
Peregrinatio ad Loca Sancta, Journal de Voyage 35
Pères de l'Eglise 122
Pero Meogo 57,113, 139, 162, 165, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 182, 188, 194, 195, 198, 224, 232
Perséphone 226, 227
Philomèle 83
Praxilla 6
Procné 83
Pseudo Turpim 154
Quitterie 186
Radegonde, Sainte Radegonde 24, 47
Raimbaut d'Aurenga 50, 51, 63
Raimbaut de Vaqueiras 30
Raimon VII 49
Raymondin 182

Razos 8, 50
Reconquête 153
Ribeirinha 137
Rocamadour, Notre-Dame de, Vierge de, pèlerinage 155, 156, 157, 158
Roi Denis 57,108, 118, 119, 138, 160
Roland 153
Romancero François 84
Roman de la Rose 94
Roman de la Violette 80, 92, 95, 96, 231
Roman du comte d'Anjou 78
Sanche I 137, 158
Sanche IV 210
Saint Augustin 142
Sainte Cécile 145
Saint Clemenço, saint Clemenceau 148
Saint Creeçon 145
Saint Jacques de Compostelle, fêtes et pèlerinages ; cathédrale de, 153, 155
Saint Jean de la Croix 165, 166
Saint Jerôme 142
Saint Leuter 145
Saint Louis 159
Saint Mamede 145
Saint Martial de Limoges, École de 28, 39, 154
Saint Martin Dumiens 142
San Roldan 153
Santiago 146
Saint Savin-sur-Gartempe, Abbaye de 76
Saint Servando 145, 146, 147
Saint Servando de Pazos, chapelle de 145
Saint Simon 145
Santillana, marquis de 152
Sappho 6, 23, 51,150, 151
Scythes 130
Seguis et Valenssa 47, 54
Serments de Strasbourg 31
Silius Italicus 142
Soeiro Mendes Petite 108
Stésichore 6,
Strabon 142
Symphonia harmoniae caelestium revelationum 37
Teano 6
Télésilla 6
Térée 83
Teresa, épouse d'Henri de Bourgogne 158
Thibaut de Champagne 172
Tibors, Na Tibors de Sarenom 12, 46, 49, 75
Turc de Mairona, château de Meyronne 68
Uc de Saint Circ 158
Ulysse 82
Vidas 8, 47, 50, 51, 63, 64, 73, 75

Table des Matières

Remerciements p. 2

Introduction p. 6

Chapitre Premier : L'origine des chansons romanes p. 20

1. Les chansons romanes et la musique latino médiévale p. 27
2. La musique des chansons de toile p. 31
   Conclusion p. 32

Chapitre II : La participation de la femme dans la musique latino médiévale p. 33

1. La présence de la femme dans la musique ancienne p. 34
2. La femme dans la musique médiévale p. 36
   Conclusion p. 40

Les chansons de femme dans la Romania

Chapitre III : Les chansons des *trobairitz*

1. L'univers des *trobairitz* p. 43
2. La Comtessa de Dia (et Clara d'Anduza) p. 50
3. Azalaïs de Porcairagues p. 63
4. Na Casteloza p. 68
5. Bieiris de Roman p. 72
6. Tibors de Sarenom p. 75
   Conclusion p. 76

Chapitre IV : Les chansons de toile

Introduction p. 77
1. Présentation du genre : chanson de toile p. 83
2. La question du genre : chanson de toile p. 89
3. La fonction rhétorique des chansons de toile p. 99
4. Les tisserandes du Moyen Age : approche entre le factuel et le fictionnel p. 103
5. Le thème des tisserandes dans la tradition romane p. 107
6. Rapports entre chansons de toile et chansons de malmariée p. 117
7. Analyse du corpus des chansons de toile p. 124
   Conclusion p. 134

Chapitre V : Les chansons d'ami galiciennes portugaises

1. Le lyrisme galicien portugais

1. Le début du lyrisme troubadouresque péninsulaire p. 136
2. Les chansonniers et les manuscrits p. 138

3. A l'aube du mouvement troubadouresque de la Péninsule Ibérique p. 140
4. Typologie des chansons d'ami p. 142
5. La chanson d'ami comparée à d'autres modèles p. 149
6. L'influence française dans la culture péninsulaire p. 151
Conclusion p. 159

2. Analyse du corpus des chansons d'ami

Chapitre VI : Construction et expression du discours de femmes dans les chansons de Pero Meogo

1. Introduction p. 161
2. Les chansons de Pero Meogo envisagées comme un discours unique p. 165
3. Le *topos* du cerf p. 167
4. Le motif principal des chansons de Pero Meogo p. 172
5. Le *topos* de la fontaine p. 176
6. La chanson de la délaissée p. 187
Conclusion p. 192

Chapitre VII : Les chansons de Joan Zorro : les mythes et les rites p. 196
Conclusion p. 211

Chapitre VIII : La mer et la mère dans les chansons de Martin Codax p. 212
Conclusion p. 227

Conclusion générale p. 229

Bibliographie p. 233

Dictionnaires p. 256

Index des noms p. 258

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE L'A.N.R.T.