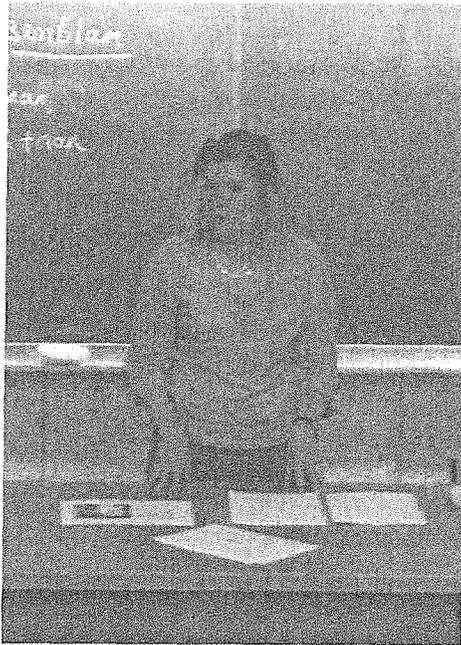


poèmes (c'est souvent dans les boîtes que l'on place les manuscrits). C'est un objet chatoyant qui commémore aussi le monde du lyrisme courtois :

*Ar es lo montz vermillz et vertz  
e de mantas colors cubertz,* (Mouzat, 21, vv.1-2)

A présent le monde [ou le mont] est vermeil et vert, et couvert de maintes couleurs.

Désormais vide, mais toujours rempli d'allusions à des chansons longtemps tues, il poursuit son œuvre.



Catherine Léglu, inoubliable à la *Trobada* de 2001 sur Marcabru.

and Imaginative Memory», *Speculum*, 71 (1996) 884-906. Richard Landes, «La vie apostolique en Aquitaine en l'an Mil : Paix de Dieu, culte des reliques, et communautés hérétiques», *Annales, ESC*, 46 (1991) 573-93.

FRANCESCO CARAPEZZA

## L'ACTIVITÉ MUSICALE DE GAUCELM FAIDIT (AVEC UNE ANALYSE DE LA CHANSON 167.56)

0. On sait que la critique littéraire, depuis les travaux d'A. Jeanroy, n'a pas accordé beaucoup de crédit à Gaucelm Faidit. Je me limite ici à citer trois manuels qui ont circulé, ou qui circulent aujourd'hui, dans les universités italiennes. Pour A. Viscardi (1967), il serait un de ces troubadours « qui se perdent dans la généralité un peu terne ou indistincte de l'école : les modalités de tous ces rimeurs sont tellement monotones, qu'on réussit mal, en les lisant, à distinguer l'un de l'autre »<sup>473</sup>. En 1989, C. Di Girolamo a attribué la formule de « vulgata cortese » ou de « standard courtois » à la génération des troubadours à

<sup>473</sup> « Ma prima di riconoscere gli avviamenti nuovi della poesia trobadorica bisognerà elencare, almeno, i nomi dei trovatori che si perdono nella generalità un po' scialba o confusa della scuola : Gaucelm Faidit, Pons de Capdoill, Arnaut de Maroill, Guilhelm de Cabestaing, Peire Ramon, Ramon de Miraval, Rigaut de Berbezill. E si potrebbe continuare, ma non occorre : tanto sempre monotonomamente uguali sono i modi di tutti questi verseggiatori, che mal si riesce a distinguere, alla lettura, l'uno dall'altro. Peritissimi tutti della tecnica, partecipi tutti di una fredda eleganza esteriore, che chiaramente denuncia il difetto dell'ispirazione e dell'arte vera. E della monotonia e del freddo convenzionalismo in cui sono imprigionati e chiusi han coscienza alcuni di quei verseggiatori ; e tentano di evaderne, mediante la ricerca di 'novità' che son, però, sempre qualcosa di superficiale, di esterno, di aggiunto ; sì che il difetto dell'arte ne riesce ancor più manifesto » (Viscardi 1967, p. 56 s).

cheval entre XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle, en admettant pourtant que chacun de ces auteurs « tente, avec plus ou moins de succès et habileté, de parcourir des chemins nouveaux, en direction d'un enrichissement formel »<sup>474</sup>. L'étiquette de « vulgate courtoise » a été reprise par L. Lazzerini (2001), qui parle de motifs littéraires « désormais cristallisés en des modules maniéristes », de « rhétoriciens décents mais sans originalité », et arrive à définir la poésie de Gaucelm comme un « recueil exemplaire de lieux communs lyriques divulgués en une modalité *leu* d'exportation »<sup>475</sup>. Il s'agit, bien évidemment, d'une formule de synthèse, méchante mais précise.

On peut voir un effet de cette durable perspective critique dans le fait que les spécialistes ne se sont penchés qu'assez rarement sur le répertoire proprement lyrique du troubadour (qui représente pourtant 80% de sa production : 54 pièces sur 65), mais ils ont accordé tour à tour leur intérêt à ses poésies d'actualité (*planh* sur Richard I d'Angleterre et chansons de croisade), à ses débats poétiques (*partimens* et échange de *coblas* avec Elias d'Ussel), à ces exceptions littéraires que constituent sa 'mala canso' (*Si anc nuls bom*, 167.52) et sa chanson en langue d'oïl (*Can vei reverdir les jardins*, 167.50) ; ou bien ils ont tâché d'éclairer les aspects biographiques et sociologiques de ce « roturier qui n'apparaît jamais dans l'histoire », selon le mot un peu daté d'I. Frank (1955, p. 55)<sup>476</sup>.

Dans cet exposé je voudrais avancer l'hypothèse que les aspects musicaux, souvent négligés par les études littéraires, aient pu jouer un rôle décisif dans l'affirmation des troubadours de la troisième génération (environ 1175-1200), responsables majeurs du rayonnement du modèle troubadouresque en Europe, dont l'œuvre connut un considérable élargissement du public et une diffusion manuscrite (autant des textes que des mélodies) non comparable à celle des générations antérieures et suivantes. En d'autres termes, la stagnation idéologi-

<sup>474</sup> Di Girolamo 1989, p. 198.

<sup>475</sup> Lazzerini 2001, p. 133, 137, 139.

<sup>476</sup> Tout récemment S. Guida, en lui attribuant un jeu-parti où l'un des interlocuteurs est appelé Gaucelm (350.1), a mis l'accent sur la mobilité et la sociabilité professionnelles du troubadour, en laissant de côté ses qualités poétiques : « Di Gaucelm Faidit sono note invece le abitudini ai continui spostamenti, le aspirazioni a infiltrarsi con successo nelle aule signorili, la capacità di adattamento alle situazioni più disparate, l'intensa operosità nimica e la voglia di cimentarsi nelle composizioni letterario-spettacolari più gradite al pubblico cortese, l'indole socievole e la spigliatezza ad allacciare rapporti con compagni d'arte sia rinomati che oscuri ed ancora ai primi passi nel mondo dell'intrattenimento colto, la personale passione per le giostre verbali inscenate dinanzi a competenti e generosi cenacoli aristocratici, delle quali ci sono rimasti numerosi e poliedrici saggi » (Guida, sous presse).

que et la standardisation des thèmes et du style de la chanson courtoise auraient été contrebalancées par les développements de la composition musicale, qui devient, chez certains auteurs, le véritable pôle d'intérêt créatif, comportant parfois des innovations formelles quant à la structure canonique de la strophe de chanson. Le cas d'espèce de Gaucelm Faidit, troubadour professionnel et « essentiellement amoureux » (Riquer 1975, p. 756) qui se détache de ses contemporains par le nombre de poésies transmises avec musique, pourrait s'avérer, en cette perspective, paradigmatique.

1. Voyons d'abord que notre troubadour se représente souvent comme amant-chanteur dans ses pièces courtoises (p. ex. « e n sui gais chantaire / per sa valor retraire » [167.33, v. 33-34] ; « tan que no sai per que m fos mais chantaire » [167.36, 4] ; « E doncs, per que / vauc mas chanssos tarzan, / puois mais val hom qand es gais e chantaire ? » [167.7, 14-16]), avec de fréquentes allusions à ses *chans* ou *chantars* ou *chansos* ou même *sos* parfois accompagnés de l'attribut *gai* (*gaia chanso* : 167.18, 73 ; 51, 3 ; 60, 8, 55, 58 ; *gais sos* : 167.20a, 9 ; 32, 34), ou encore à travers la locution *dir* ou *retraire* ou *mostrar en chantan* rapportée au sujet lyrique (6 occurrences : 167.20, 7 ; 22, 4 ; 30a, 7 ; 34, 84 ; 53, 6 ; 59, 17 ; cf. aussi 167.2, 2 ; 7, 2 ; 34, 12 ; 51, 6). Il s'agit évidemment d'un cliché qui se répand à partir de l'époque de Bernart de Ventadorn et qui devient un élément topique de la chanson courtoise du dernier quart du siècle. M. S. Lannutti pense que ce « caractère conventionnel » des références à la performance musicale est le symptôme d'une production poétique de plus en plus détachée de la composition des mélodies<sup>477</sup> ; mais on pourrait également se demander si la standardisation ou même l'absence de références aux aspects musicaux n'indique pas, au contraire, que la pratique compositionnelle poético-musicale s'est désormais professionnalisée et n'a donc plus besoin d'être remarquée dans le texte poétique. L'abondance d'attestations musicales pour les troubadours de cette période pourrait être, en ce sens, une donnée significative.

Outre la fréquence et la variété de représentations en troubadour-chanteur, il y a d'autres indices, cette fois externes à son corpus poétique, qui relèvent de l'activité musicale de Gaucelm Faidit. Ce n'est probablement pas un hasard si le Monge de Montaudon, dans sa galerie satirique (composée entre 1192 et 1194 selon Asperti 1991), fait référence à la voix chanteuse du troubadour par la métaphore courante du chant des oiseaux, peut-être suggérée par une des peu nombreuses (quatre ou cinq) ouvertures printanières du même Gaucelm où il

<sup>477</sup> Lannutti 2005, p. 162-168.

est question de « *chans et voutas e critz* »<sup>478</sup> : « *E i cinqnes es Gauselms Faiditz / que de drut s'es tornatz maritz / de leis que sol anar seguen. / Non auzim pois voutas ni critz, / ni anc sos chanz no fo auzitz / mas d'Uzerqua entro qu'Ajen* »<sup>479</sup>.

Une mention significative de ses compositions musicales se trouve dans l'ancienne biographie provençale (conservée dans les mss. *ABEIKN<sup>2</sup>ER<sup>a</sup>*), qui déplore pourtant son habileté de chanteur : « *E cantava peiz d'ome del mon ; e fetz molt bos sos e bos motz* » (BS, XVIII, A, p. 167). Il est probable que les auteurs des textes biographiques, rédigés plus tard en milieu peut-être italien, avaient connaissance de la tradition musicale des troubadours dont ils écrivaient les notices et commentaient les pièces en vue des performances publiques : des six chansons de Gaucelm Faidit autour desquelles sont bâties les *razos* transmises par les chansonniers *EN<sup>2</sup>PR* (BS, XVIII, B, C, D et E), quatre sont à tradition musicale (resp. 167.43 [*GRW*] et 59 [*GR*], 52 [*GRX*], 15 [*GRX*]), et se trouvent toutes accompagnées de neumes dans une des sections consacrées à Gaucelm du ms. *R* (*R<sup>5</sup>*).

2. C'est justement la tradition manuscrite des mélodies qui nous renseigne de manière concrète sur le succès musical du troubadour limousin. Plus que le nombre total des pièces notées (14), qui représente un bon quart de son répertoire lyrique et qui est en absolu un chiffre élevé, il est remarquable que 10 mélodies soient attestées dans plusieurs chansonniers musicaux (6 dans 3 : 3 *GRX*, 2 *GRW*, 1 *GWX* ; 4 dans 2 : 2 *RX*, 1 *GR*, 1 *GX*), et que 4 seulement demeurent isolées (3 *G*, 1 *R*). Cette situation est comparable uniquement à celle de Bernart de Ventadorn (19 mélodies, dont 10 en rédaction multiple), qui marque un tournant dans l'évolution des formes mélodiques des troubadours. En effet, Gaucelm Faidit occupe une place de premier plan, après Folquet de Marselha et Bernart de Ventadorn, à l'intérieur du ms. *G*, témoin principal de ses mélodies (11), où la séquence des auteurs suit généralement un critère d'éminence musicale. Aussi, dans le chansonnier français *U*, dont la section provençale dénommée *X* (ff. 84-91) constitue une sorte de florilège musical de troubadours « classiques » (de deuxième et surtout troisième

<sup>478</sup> « *Pel joi del temps qu'es floritz, / s'alegm e s'esbaudeja / lo rossignols, et dompneja / ab sa par pels plaiassadit ; / don sui tristz, / qe chans e voutas e critz / aug, e no sai cum m'esteja, / que d'enveja / m'es a pauc lo cors partitz* » (167.45, 1-9 : éd. Mouzat 1965, XII, p. 131).

<sup>479</sup> 305.16, str. VI, v. 31-36 (Riquer 1975, p. 1041) : « *Le cinquième est Gaucelm Faidit qui d'amant s'est converti en mari de celle qu'il suivait sans cesse ; depuis lors nous n'entendons plus ses modulations vocales, et son chant n'est plus écouté qu'entre Uzerche et Agen (ou Ayen, en Limousin)* ». Selon l'éditeur J. Mouzat (1965, p. 29 et 34), par cette expression géographique, le Monge aurait voulu désigner le château vicomtal de Comborn, en Bas-Limousin, qui se trouve à mi-chemin entre Uzerche et Ayen.

génération), nous trouvons que Gaucelm est l'auteur le plus représenté, avec 7 pièces notées, et que la section codicologique est inaugurée par sa chanson en décasyllabes *Mon cor et mei et mes bones chançons* (167.37)<sup>480</sup>. Enfin, dans le chansonnier d'origine catalane *V*, où le copiste principal avait prévu l'espace pour la portée musicale, la section dédiée à Gaucelm Faidit (f. 26r-39r) comprend 22 chansons et précède de manière peut-être significative celles d'autres troubadours à tradition musicale « large » comme Raimon de Miraval, Bernart de Ventadorn, Folquet de Marselha et Peiro!<sup>481</sup>

Si l'on considère maintenant la tradition manuscrite de Gaucelm dans son ensemble, on peut observer que plusieurs chansonniers conservent des groupes de pièces à tradition musicale plus ou moins compacts, souvent placés au début de la section d'auteur (notamment dans *ADDEIKNR<sup>5</sup>U*)<sup>482</sup>, et que les mss. *GQ* et *P* ne transmettent, à quelques exceptions près, que des pièces à tradition musicale. Il s'agit d'un phénomène, déjà noté pour d'autres auteurs (comme Folquet de Marselha et Uc de Saint-Circ)<sup>483</sup>, qui relève probablement de la présence de recueils musicaux aujourd'hui perdus parmi les sources des chansonniers conservés, et qui confirme en même temps l'homogénéité de fond de la tradition musicale des troubadours. À ce propos, on peut remarquer que la suite des pièces 167.56-32 (*S'om pogues – Lo gens cors*) qui figure en tête de section dans *AGQ(IK)* se trouve aussi à l'intérieur du chansonnier *X*, cette fois non intégrée dans une section d'auteur. La concomitance entre *AGQ(IK)* et *X*, qui transmet tout comme *G* la série des deux chansons notées, ne saurait être casuelle : en effet W. Meliga a déjà eu l'occasion de signaler « quelques rencontres pour *AGQ* dans la suite 56-32 » du côté de la critique interne<sup>484</sup>. Cette question mériterait des approfondissements, d'autant plus que les rédactions musicales *G* et *X* paraissent fort semblables, et que les *incipit* mélodiques des deux pièces présentent d'évidentes affinités de contour. L'hypothèse, avancée jadis par A. Viscardi (1934-35), d'un ancien *Liederblatt* (« feuille isolée ») qui se refléterait « de manière plus ou moins

<sup>480</sup> Cf. la table du ms. dans Tyssens 2007, p. 48.

<sup>481</sup> Cf. la table du ms. dans Zamuner 2003, p. 95 s.

<sup>482</sup> Dans *C* et *V* on trouve des groupes « musicaux » à l'intérieur de la section d'auteur.

<sup>483</sup> Cf. Zinelli 2003, p. 506-15 ; Zinelli 2006, p. 630-32.

<sup>484</sup> Meliga 2001, p. 241 n. 29. D'après l'apparat critique de l'éd. Mouzat 1965, p. 532 s. (167.56), on observe des variantes caractéristiques qui réunissent les mss. *AGQ* aux v. 13 (*son li* au lieu de *sui ei*), 17 (*fos d'avinen* au lieu de *for'avinen*) et 44 (*e* au lieu de *don*). Je n'ai pas pu remarquer des rencontres semblables pour la pièce 167.32 (p. 345 s.).

directe » (Vatteroni 1998, p. 66) dans le contenu des manuscrits anthologiques, acquiert ainsi, pour la suite 56-32, plus de vraisemblance.

3. Venons-en maintenant aux aspects formels des pièces musicales de Gaucelm Faidit qui le distinguent des troubadours précédents et qui pourraient donc relever de son art mélique. Parmi les musicologues qui se sont occupés de cet auteur, seuls le Hongrois Z. Falvy (1986, p. 127-208), l'Américaine E. Aubrey (1996) et le Catalan A. Rossell (2004, p. 19-84) ont pris en considération l'ensemble de sa production musicale, sans la mettre pourtant en relation avec d'autres éléments formels de ses poésies, comme la charpente métrique et les articulations logiques du texte verbal<sup>485</sup>. E. Aubrey pense en particulier que les mélodies de Gaucelm représentent « une sorte de départ » par rapport à celles de ses prédécesseurs, notamment en ce qui concerne les relations d'intervalle parmi les sons, qu'elle définit plus poussées<sup>486</sup>.

Au cours d'une enquête sur la chanson musicale en décasyllabes, qui constitue l'un des types métriques les plus représentatifs de l'école troubadouresque classique, j'ai pu constater que certains auteurs de troisième génération (notamment Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit, Arnaut de Maruelh, Peirol, Aimeric de Peguilhan) se démarquent de la structure canonique de la strophe de chanson (pratiquée par les troubadours 'anciens' Jaufré Rudel, Peire d'Alvernhe, Bernart de Ventadorn), qui prévoyait une partition musicale et rhétorique en une première partie, que Dante appellera *frons*, souvent articulée en deux phrases identiques (*pedes*) et en une deuxième partie sans articulations internes (*cauda*)<sup>487</sup>. Dans les mélodies attribuées à cinq chansons décasyllabiques de Gaucelm Faidit, on observe en particulier la tendance à s'affranchir de cette coupe principale de la strophe (*diesis*) même en présence de répétitions structurales dans la *frons* (c'est le cas pour *Jamais nul temps* [167.30] GRW, *Mon cor e mi*

<sup>485</sup> Je n'ai pas consulté la thèse doctorale de M.-D. Popin, *Gaucelm Faidit. Étude stylistique des mélodies*, Strasbourg 1974, mentionnée par Le Vor 1985, p. 243 n. 19. Parmi les articles qui s'occupent de pièces musicales isolées, on peut citer Aubrey 1998 (167.59), Le Vor 1991 (167.53), Pollina 1989 (167.22) et 1992 (167.37).

<sup>486</sup> « Altogether, Gaucelm's melodies represent something of a departure from those of his predecessors, especially in their interval content, which is a great deal more adventurous than that of earlier composers » (Aubrey 1996, p. 213). Falvy 1986, p. 205 s., parle au contraire d'une « certaine restriction of intervals » (« une certaine limitation des intervalles »), mais souligne pourtant l'emploi de sauts de quinte et, exceptionnellement, de sixte.

<sup>487</sup> Selon Aubrey 1996, p. 157 s., cette typologie musicale, qu'elle exprime par la formule AAB (= ABABx) représenterait, avec ses dérivés formels (ABACx, ABCBx, ABBCx, ABCAs), le 41% du total des attestations musicales attribuées aux troubadours de troisième génération, alors que les mélodies du type *oda antinua* (avec ou sans répétitions internes) remonteraient au 56%.

[167.37] R), et à insérer une période musicale de transition entre *frons* et *cauda*.<sup>488</sup> Sur le plan du discours verbal, ces dispositifs permettent de contourner les divisions syntaxiques trop rigides qu'imposait la structure traditionnelle de la forme-chanson et entraînent un jeu de variations dans l'agencement des périodes logiques à l'intérieur de chaque strophe.

4. Pour illustrer mieux ce procédé poético-musical, j'ai choisi une pièce qui fut très appréciée au Moyen Âge mais qui n'a pas joui de la même considération dans la critique moderne. Je me réfère à la chanson *S'om pogues partir son voler* (167.56), que l'éditeur J. Mouzat qualifiait de « grand chant mélancolique » (p. 539), et qui constitue le premier 'volet' du *Liederblatt* supposé dont nous venons de parler. Transmise par un nombre considérable de témoins (18), elle ouvre la section d'auteur dans six chansonniers (*ACEGP'R*<sup>5</sup>) et ferme celle du ms. *M*, où la suite des six *coblas* originaires a été augmentée d'une strophe apocryphe de contenu gnomique<sup>489</sup>. On connaît d'ailleurs au moins huit imitations métriques de cette chanson, assurées par l'emploi des mêmes rimes : il s'agit de sept *coblas esparsas* de contenu moral, dont deux attribuées à Uc de Saint-Circ<sup>490</sup>, et d'un *serventes* de Peire Cardenal (*Si tot non ai joi ni plazer* [335.51] CR), composé vers 1229 ou bien dans la décennie 1244-54<sup>491</sup>, qui pourrait bien constituer un *contrafactum* musical de la chanson gaucelmienne. On pourrait s'interroger, à ce moment, sur les raisons du succès de cette chanson d'allure plutôt conventionnelle qui décline le thème courtois de l'amant fidèle non récompensé. Il est possible que les trois similitudes qui enrichissent sa dictée rhétorique, et surtout celle du joueur ruiné au début de la strophe III (mais II dans l'ordre de *GQR*), aient suscité l'intérêt du public médiéval<sup>492</sup>. L'éditeur J. Mouzat (1965, p. 540) a

<sup>488</sup> Cf. Carapezza, sous presse.

<sup>489</sup> La chanson devait se trouver en tête de section aussi dans la source commune de *GQ* : cf. Meliga 2001, p. 241. La strophe 'supplémentaire' de *M* est publiée dans l'éd. Mouzat 1965, p. 538.

<sup>490</sup> En particulier : Uc de Saint-Circ, *Per vintat e per non caler* (457.29, P) et *Qui vol terr'e prez conquerer* (457.31, P), que Gröber 1877, p. 650, proposait de réunir dans une même pièce avec la *cobla* anonyme *De ben aut pot bon bas cazer* (461.74, JP) ; Bertan Carbonel, *Majior fais no pot sostener* (82.63, PR) et *Si alius vol la son aver* (82.82, PR) ; anonyme, *A vos que sabetz mals voler* (461.34, K) et *Fraire, truit li sen e i saber* (461.123b, J) : cette dernière *cobla* est citée dans le *Breviari* de Mafre Ermengau (cf. Richter 1976, n° 255, p. 431).

<sup>491</sup> Cf. Vatteroni 1993, p. 184.

<sup>492</sup> Les autres similitudes concernent l'alérion (*aurion* : str. IV, v. 38-40), une sorte d'aigle impossible à chasser (cette similitude de bestiaire est employée aussi par Bertan de Born, 80.34, v. 59-60 : « *Si am l'auzel son desotz l'aurion, / son las autras sotz la gesser del mon* »), et le moine de l'abbaye limousine de Grandmont (*frair de Grammon* : str. VI, v. 57), cité comme parangon d'humilité : cf. éd. Mouzat 1965, p. 540, et le catalogue Scarpati 2008, p. 315, qui omet pourtant d'enregistrer la similitude animalière.

probablement raison de croire qu'il s'agit là de la 'source' de l'anecdote racontée par la *vida*, selon lequel Gaucelm serait devenu jongleur « per ocaison qu'el perdet a joc de datz tot son aver » (BS, XVIII.A, p. 167). L'attrait de cette similitude pourrait être mis en relation aussi avec la citation de la première strophe de *S'om pogues* dans la section intitulée « Remedis per escantir folia d'amor » [‘Rémèdes pour éteindre la folie d’amour’] du ‘Perillos tractat’ de Matfre Ermengau (*post* 1288), quelques lignes après celle de l’attaque d’une chanson célèbre d’Aimeric de Peguilhan qui développe le même motif : *Atressi'm pren com fai al jogador* (10.12)<sup>493</sup>. Mais il est difficile de penser que ce seul trait saillant a pu déterminer la situation de prééminence de notre pièce dans la tradition manuscrite du troubadour. Peut-on envisager qu’une des raisons du succès médiéval de *S'om pogues* réside justement dans ses aspects musicaux ?

Tournons donc notre attention vers les deux rédactions musicales de la pièce (X, f. 89v, et G, f. 22v : cf. appendice). Dans le quatrain initial d’octosyllabes à rime alternée (a b, a b) on reconnaît facilement les ‘pieds’ de la forme-chanson. Alors que le premier pied (v. 1-2 : AB [1]) établit l’intonation en mode de ré (dorique) par un mouvement descendant, du ré aigu au ré grave, le deuxième (v. 3-4 : CD [2]) se maintient sur le registre moyen de la tonalité pour décrire une courbe ascendante et terminer, après un passage neumatique, sur le ton fondamental (dans la rédaction G, dans X le neume final s’arrête sur le mi avec un effet de suspension) : les deux pieds, non identiques, partagent une cadence intermédiaire sur la dominante, la, et sont très homogènes du point de vue stylistique et tonal. Sur le plan poétique, nous voyons qu’à ce quatrain initial correspond une période logique autonome et révolue dans la majorité des strophes (I, III, V, VI : cf. appendice).

Le vers mélodique suivant (v. 5 : E [3]), qui appartient formellement à la *cauda* mais qui réplique la rime b des pieds, constitue, à mon avis, une sorte de charnière musicale qui sert à relier les deux sections principales de la strophe en atténuant l’écart de la *diesis* traditionnelle. Il s’agit d’une courte transition à degrés conjoints (seul X a un saut de quarte asc. après la troisième syllabe) confinée au registre grave de l’*ambitus* (do-sol) qui s’enchaîne doucement par la sous-tonique à la conclusion du pied et en répète la cadence sur le ton fondamental. Ce vers de transition peut se rattacher, au niveau verbal, tant au pied

<sup>493</sup> Cf. éd. Ricketts 1976, p. 306 s. Dans les *Regles de trobar* du catalan Jofre de Foixà (ca. 1290) se trouve cité le seul v. 17 de la chanson à propos du système casuel de l’ancien occitan (cf. éd. Li Gotti 1952, p. 82).

qui le précède (str. II et IV) qu’à la première articulation logique de la *cauda* (str. I, III, V et VI).

La période musicale qui suit (v. 6-7 : C’F X, FG G [4]) encadre un couplet d’octosyllabes qui renouvelle la rime (c = -en) : la ligne mélodique monte cette fois, par degrés conjoints et par un intervalle de tierce, jusqu’à l’apogée musical de la pièce (ré aigu) et redescend, avec une modulation tonale (bécarre au lieu de bémol, toujours signalé dans X) vers la note finale (fa X, ré G). Le début de cette nouvelle phrase est marqué, dans la rédaction X, par l’identité avec le vers musical C, qui ouvrirait le deuxième pied : cette répétition pourrait donc avoir une valeur structurale<sup>494</sup>. La période [4] peut définir la limite d’une articulation logique (str. IV et VI), mais dans la plupart des cas le texte s’étend sur la phrase suivante (v. 8-9 : B’G X, B’B” G [5]), qui réunit les deux petits vers de quatre syllabes, toujours solidaires au niveau syntaxique, et qui représente encore un raccord musical vers la période finale.

La clôture de la strophe par un ou plusieurs décasyllabes, pratiquée déjà par quelques troubadours ‘anciens’ et au moins six fois par le même Gaucelm Faidit<sup>495</sup>, est un dispositif formel qui a probablement aussi des raisons musicales : l’ampleur et l’articulation interne de ce type de vers entraîne en fait une élaboration plus hardie de la mélodie qui scelle la strophe, permettant au chanteur d’exhiber ainsi ses qualités vocales. Ici (v. 10-11 : HJ [6]), nous voyons qu’après une hésitation initiale au registre grave (X) ou moyen (G) la ligne mélodique exécute une montée rapide vers le sommet de l’échelle : l’apogée vocal est orné cette fois de trois sauts de quinte, do-fa (ce saut est remplacé par un mélisme dans G), fa/do, re-sol, en correspondance de la fin du v. 10 et du début du v. 11 ; la phrase se replie ensuite, par des neumes de deux ou trois sons, vers le do grave avant la cadence finale sur la tonique de ré. Ce couplet décasyllabique qui introduit une quatrième rime (d = -atz) est souvent isolé sur le plan du discours verbal (str. I, II, III, V) et constitue d’ailleurs à lui seul la deuxième *tornada*, mais il peut aussi bien s’enchaîner au vers ‘composé’ qui le précède (str. IV, VI et première *tornada*).

En récapitulant, on pourrait qualifier cette pièce de Gaucelm comme un développement de la forme-chanson canonique (AAx) qui prévoit des *pedes*

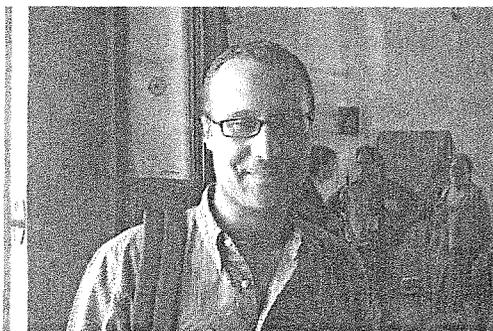
<sup>494</sup> Aubrey 1996, p. 154 s., parle à ce propos d’un « internal borrowing of music that is shorter than a verse ».

<sup>495</sup> Cf. 167.3, 20, 51, 54, 62, auxquels il faut ajouter la pièce 167.27 (Frank 338:1), selon la recomposition musicale proposée par Sesini 1942, p. 65 et 77.

non identiques mais reconnaissables et l'insertion de vers musicaux de transition (charnières) après la *frons* et avant la clôture décasyllabique de la *cauda*. Ce procédé implique une articulation interne de la *cauda* en périodes métrico-musicales et logiques distinctes qui a l'effet d'élargir la charpente métrique de la strophe. En même temps, l'atténuation des écarts toniques et mélodiques (*differentiae*) parmi les vers et les périodes musicales, qui s'enchaînent doucement entre eux, garantit la souplesse syntaxique du discours verbal, qui peut s'organiser en périodes logiques d'extension différente de strophe en strophe. Le jeu de contraste de styles (syllabique, neumatique) et de registres (grave, moyen, aigu) à l'intérieur d'un organisme musical d'une admirable cohérence et sobriété dénonce la maîtrise de son créateur et contribua peut-être au succès de la pièce dans sa réception ancienne.

5. Naturellement, cet exemple ne peut pas être généralisé à l'ensemble de l'œuvre poétique du troubadour, mais on peut affirmer que certaines caractéristiques qu'on vient d'énoncer sont récurrentes dans ses pièces musicales et que celles-ci se démarquent sous plusieurs aspects des chansons de la génération antérieure. En conclusion, je pense qu'une étude de l'interaction du plan logique et du plan musical permettrait de mieux saisir les innovations formelles (et rhétoriques) de Gaucelm Faidit et des troubadours de sa génération. Les données concernant son activité musicale et la transmission de ses mélodies que nous venons de discuter suggèrent en tous cas que le public médiéval estimait les mélodies qui accompagnaient ses pièces et que, par conséquent, il appréciait ses chansons courtoises plus que la critique littéraire moderne.

Francesco Carapezza



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Répertoires et éditions

- BS = J. Boutière et A. H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, édition refondue [...] par J.B. avec la collaboration d'I.-M. Cluzel, Paris 1964.
- ETM = H. van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, G. A. Bond text editor, Rochester (NY) 1984.
- Frank = I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol., Paris 1953-57.
- Li Gotti, Ettore (éd.), Jofre de Foixà, *Vers e Regles de trobar*, Modena 1952.
- Mouzat, Jean, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris 1965.
- PC = A. Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Halle 1933 (reprint New York 1968).
- Ricketts, Peter T. (éd.), *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, tome V, Leiden 1976.

### Études

- Asperti, Stefano, « La data di *Pos Peire d'Alvernha chantat* », dans *Studi provenzali e francesi 86/87*, L'Aquila 1989 (Romanica Vulgaria. Quaderni, 10-11), p. 127-135.
- Aubrey, Elizabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis 1996.
- Eadem, « La *razo* trouvée, chantée, écrite et enseignée chez les troubadours », dans *Toulouse à la croisée des cultures*, Actes du V<sup>e</sup> Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Toulouse 1996), Pau 1998, t. I, p. 297-305.
- Carapezza, Francesco, « *Cantus divisio* e partizioni sintattiche nella canzone decasyllabica dei trovatori », *Studi mediolatini e volgari*, 56 (2010), sous presse.
- Di Girolamo, Costanzo, *I trovatori*, Torino 1989.
- Falvy, Zoltán, *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest 1986.
- Frank, István, « Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II », *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 3 (1955), p. 51-83.
- Gröber, Gustav, « Die Liedersammlungen der Troubadours », *Romanische Studien*, 2 (1877), p. 337-670.
- Guida, Saverio, « Un trovatore di meno, un componimento di più », *Tenso*, 25 (2010), p. 1-22.
- Lannutti, Maria Sofia, « Poesia cantata, musica scritta », dans *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di M.S.L. e M. Locanto, Firenze 2005, p. 157-197.
- Lazzerini, Lucia, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001.

- Le Vot, Gérard, « Pour une problématique à l'interprétation musicale des troubadours et des trouvères », *Studia musicologica*, 27 (1985), p. 239-265.
- Idem, « Transcrittore, traditore ? Essai sur la transcription de la 'canso' *Si tot ai tarzai mon chan* de Gaucelm Faidit », dans *Polyglotte Romania. Homenatge à T. D. Stegmann*, Frankfurt am Mein 1991, t. II, p. 543-558.
- Meliga, Walter, « Une nouvelle édition du troubadour Gaucelm Faidit », dans *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du VI<sup>e</sup> Congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999), Wien 2001, p. 236-243.
- Pollina, Vincent, « Word/Music Relations in the Work of the Troubadour Gaucelm Faidit: Some Preliminary Observations on the *Planh* », dans *Miscellanea di studi in onore di An. Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena 1989, t. III, p. 1075-1090.
- Idem, « Structure verbale et expression mélodique dans *Mon cor e mi* du troubadour Gaucelm Faidit », dans *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Actes du III<sup>e</sup> Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Montpellier, 20-26 août 1990), édités par G. Gouiran, Montpellier 1992, t. II, p. 669-678.
- Richter, Reinhilt, *Die Troubadourzeit im 'Breviari d'Amor'. Kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, Modena 1976.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelona 1975.
- Rossell, Antoni, *Literatura i música a l'edat mitjana : lírica*, Barcelona 2004.
- Scarpati, Oriana, *Retorica del 'trobar'. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008.
- Sesini, Ugo, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71 sup.)*, Torino 1942.
- Tyssens, Madeleine, « *Intavulare* ». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français* (série coordonnée par M.T.), 5. U (Paris, BNF fr. 20050), Liège 2007.
- Vatteroni, Sergio, « Le poesie di Peire Cardenal (II) », *Studi mediolatini e volgari*, 39 (1993), 105-218.
- Idem, « Per lo studio dei *Liederbücher* trobadorici : I. Peire Cardenal, II. Gaucelm Faidit », *Cultura neolatina*, 58 (1998), p. 7-89.
- Viscardi, Antonio, « Studi sul testo di Gaucelm Faidit. I. La successione delle poesie di Gaucelm Faidit nei canzonieri ordinati per autori » (1934-35), dans A.V., *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano-Varese 1970, p. 163-177.
- Idem, *Le letterature d'oc e d'oïl*, nuova edizione aggiornata, Milano 1967.
- Zamuner, Ilaria, « *Intavulare* ». *Tavole di canzonieri romanzî*, I. *Canzonieri provenzali*, 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, V (Str. App. 11 = 278), Modena 2003.
- Zinelli, Fabio, « À propos d'une édition récente de Folquet de Marseille : réflexions sur l'art d'éditer les troubadours », *Romania*, 121 (2003), p. 501-26.

- Idem, « La chanson *Be fai granda follor* (BdT 457,7). Un cas d'attribution controversée et la tradition manuscrite d'Uc de Saint-Circ (avec une note sur l'iconographie de C) », *Studi medievali*, 3<sup>a</sup> serie, 47 (2006), p. 589-651.

## APPENDICE

Gaucelm Faidit, *S'om pogues partir son voler* (PC 167.56, Frank 333:3)

Tradition : ACDD·EFGIKMN(N<sup>2</sup>)PQRUV(a)b', X (anon)

Musique : G 22d, X 89v [ETM, p. 146\*]

Édition : Mouzat 1965, LXV, p. 532

Schéma métrique (Frank), formules mélodiques (Aubrey) et périodes musicales :

a	b	a	b	b	c	c	c	c	d	d	
8	8	8	8	8	8	8	4	4	10	10	
A	B	C	D	E	C'	F	B'	G	H	I	(X)
A	B	C	D	E	F	G	B'	B''	H	I	(G)
[1]		[2]		(3)	[4]		(5)		[6]		

## I

<i>S'om pogues partir son voler</i>	8	a	[1] pes
<i>de so don plus a·l cor volon</i>	8	b	
<i>can no·n pot jauzimen vezer,</i>	8	a	[2] pes varié
<i>l'uns dels grans sens fora del mon ;</i>	8	b	
<i>car, de las grans fondatz que·i son,</i>	8	b	(3) charnière (cauda)
<i>es be la maier, qui s'enten</i>	8	c	[4] période
<i>segre son dan ad escien,</i>	8	c	
<i>car doblamen fai failimen ;</i>	4 + 4	(c) c	(5) charnière
<i>pero greu er fis amics drutz privatz</i>	10	d	[6] période finale
<i>sil bes el mals e·l jois e·l dan no·il platz.</i>	10	d	

160 MUSIC OF THE TROUBADOURS

EX. 5-6. Gaucelm Faidit. PC 167,50. X fol. 89v; G fol 22v-23.

II

Tot aisso mi vengr' a plazer,  
 si tot sui el maltraich prion,  
 s'Amors mi volgues tant valer  
 que l'amoros cors deziron  
 mi pagues d'un joi jauzion ;  
 qu'assatz par que for' avinen  
 qez agues del ben qui 'l mal sen,  
 q'ie n preira cen malstraitz sofren,  
 e fora m jois e plazers mont onratz,  
 s'apres cen mals en fos d'un joi pagatz.

III

Mas ieu lo pert si 'l ben esper  
 cum cel q'al jogar se confon,  
 qe jog' e non pot joc aver  
 e non sent fam ni set ni son ;  
 atressi m'es pojat el fron  
 et intrat el cor follamen  
 que, qan plus pert, mais i aten  
 cobrar soven, tant ai fol sen !  
 e l'atendres non es res mas foudatz  
 car a mon dan sui trop enamoratz.

IV

Tuich trop son mal, q'ieu 'l sai en ver,  
 qe l'aut pojars, don chascus gron,  
 q'ieu fezi, m'a faich bas chazer ;  
 e pero pojei tant amon  
 que penre cuidei l'aurion,  
 qu'om non pot penre ab ren viven  
 de tant fort manieira 'is defen ;  
 pero temen et humilmen  
 o comensei com hom d'Amor forssatz,  
 don non m'er mal, si n'er' a dreig jutjatz.

Dominique Billy

V

E car res no m pot pro tener  
 ab lieis don muor et art e fon,  
 un sen fauc, qu'ab forsatz poder  
 fug de lieis vezer e m rescou ;  
 mas mos sens no vei que m'aon,  
 q'ieu muor qand no vei son cors gen  
 e qand lo vei muor eissamen,  
 qe nuill parven no m fai plazen ;  
 anz qand l'esgard esgard' ad autre latz,  
 que no m'acuoill ni m vol aver solatz.

VI

Vas midonz sui de franc saber,  
 plus humils d'un frair de Granmon,  
 et ill m'es d'orgoillos parer  
 si que, qan la prec, no m respon ;  
 un aventur' ai, no sai d'on,  
 q'anc re non amei corahmen  
 c'orguoiill no m mostres mantenen ;  
 c'aital tormen brau e cozen  
 mi mostr' Amors, a cui me sui donat :  
 aquest m'es totz lo guizerdons e 'l gratz.

Torn. 1

Si be m sui en gren pessamen  
 cum cel qe merce non aten,  
 chansso, vai t'en tost e corren  
 dir Mon Thesaur, de cui es Monferratz,  
 q'ieu 'l gier perdon car lai non sui tornatz.

Torn. 2

Bels Diamans, be m plai vostra bentatz,  
 e ben lo pretz on chascun jorn pojatz.

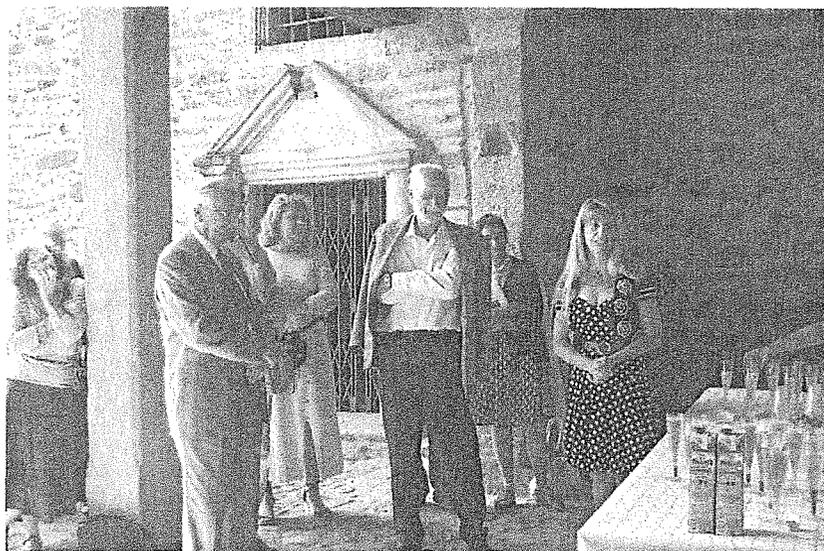
A

A CEIK P

A CEIK MV



Studieuse écoute, suivie des libations offertes par Sophie Dessus, hôtesse de la *Trobada*, maire d'Uzerche, vice-présidente du Conseil Général de la Corrèze.



DOMINIQUE BILLY

## GAUCELM FAIDIT, OU DE L'ART DE JONGLER AVEC LES RIMES ET LES MOTS

L'art des troubadours repose sur l'exploration formelle à partir d'une structure de base fondée sur l'isostrophie, si l'on met de côté le cas somme toute marginal du *descort* et du *lai*. Cette exploration repose sur la construction de la strophe avec pour paramètres la mesure des vers, le type prosodique de leur terminaison (oxytone ou masculine paroxytone ou féminine), la distribution des rimes, le choix des rimes et leur combinaison, les techniques de reprise de rimes et l'utilisation de procédés divers qui peuvent compléter, varier ou renforcer le dispositif : en particulier anadiplose, mots-refrains, rimes grammaticales. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement aux techniques de reprise de rimes et, à l'occasion, de mots-rime, qui sert à la constitution de réseaux interstrophiques : Gaucelm Faidit témoigne en effet en ce domaine d'un talent remarquable. Cet angle d'attaque nous permettra de mettre en valeur les mérites de cet artiste accompli et innovateur qui s'est également distingué dans la création de formes strophiques originales.

### 1. L'ABSENCE DE RÉSEAUX

Les troubadours ont très tôt opté pour une sorte de standard de la *canço* avec la technique des *coblas unissonans* : 80% des chansons courtoises sont dans