



Ruth Harvey et Robert Lug...



Christelle Chailloux

CHRISTELLE CHAILLOU

## MUSIQUE ET POÉSIE DANS L'ŒUVRE DE GAUCELM FAIDIT

Gaucelm Faidit, né probablement à Uzerche dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, présente une œuvre riche dont la subtilité a fait de lui un troubadour célèbre. Sa notoriété se traduit, entre autre, par la consignation écrite de quatorze chansons avec mélodies, corpus considérable compte tenu du fait que seules deux-cent-cinquante-six chansons de troubadours avec mélodies nous sont parvenues pour les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. On ne saurait évoquer l'art de Gaucelm sans parler des liens entre musique et poésie, montrés très souvent comme une évidence sans être véritablement définis. Les chansonniers sont le fruit d'un *a posteriori* de la composition et le *trobar*, art subtil de combiner mot et son, est revendiqué par les troubadours eux-mêmes et correspond à la manière de composer des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, époque où la musique ne peut être détachée de la parole, qu'elle soit liturgique ou profane.

Après une présentation du corpus musico-poétique du troubadour Gaucelm Faidit, nous montrerons que les liens entre musique et poésie relèvent de la forme, des procédés rhétoriques et de variation.

## L'ŒUVRE MUSICO-POÉTIQUE DE GAUCELM FAIDIT

## a) Corpus

La notoriété de Gaucelm Faidit se traduit par un nombre substantiel de chansons avec mélodie qui le place en cinquième position après Guiraut Riquier (quarante-huit chansons avec mélodies), Raimon de Miraval (vingt-et-une chansons avec mélodie), Bernart de Ventadorn (dix-huit chansons avec mélodie), Peirol (dix-sept chansons avec mélodies), la présence de ses chansons dans les quatre chansonniers musicaux<sup>405</sup>, ainsi que les variantes musicales (six chansons ont trois versions dans trois des quatre chansonniers musicaux et quatre dans deux chansonniers<sup>406</sup>).

## b) Genre, forme et style

Les mélodies ne sont que très peu évoquées dans les traités et les notions de genre, forme et style s'avèrent délicates pour le corpus des troubadours<sup>407</sup>. Le rapport entre la forme mélodique et le genre poétique n'est pas évident et reste une question ouverte<sup>408</sup>. Comme l'a souligné avec justesse Gérard Le Vot, il est parfois « difficile de tracer des frontières entre genres »<sup>409</sup>. Si nous nous basons sur le système de classification des formes établi par Gennrich<sup>410</sup>, les mélodies des *cansos* de Gaucelm Faidit présentent des formes variées dans un pourcentage qui concorde avec l'ensemble du corpus : la forme musicale n'est donc pas assujettie au genre poétique<sup>411</sup>.

<sup>405</sup> Le chansonnier R (Paris, BnF, fr. 22543) ; le chansonnier G (Milan, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup) ; le chansonnier W dit *Le Manuscrit du Roi* (Paris, BnF, fr. 844) et le chansonnier X dit de *Saint-Germain des Prés* (Paris, BnF, fr. 20050).

<sup>406</sup> Voir tableaux 1 et 2 en annexe.

<sup>407</sup> Voir Christelle Chaillou, « La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte », dans *Annales de Vendée*, n° 4 (juin 2009), p. 139-157.

<sup>408</sup> Elizabeth Aubrey évoque cette problématique dans « Genre as a Determinant of Melody in the songs of the Troubadours and the Trouvères », dans *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, Urbana : University of Illinois Press, p. 273-296.

<sup>409</sup> Gérard Le Vot : « Les traditions de musique orale et semi-orale. Esthétique et épistémologie pratique », dans *Analyse musicale et perception*, n°1, (1994), p. 140-141.

<sup>410</sup> Friedrich Gennrich, *Der Musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt : Friedrich Gennrich, 1958, tome II, p. 65-69.

<sup>411</sup> Selon Elizabeth Aubrey qui reprend le système de Gennrich dans *The Music of the Troubadours*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1996, p. 157-158 : 7 mélodies de forme AAB ; 5 livres avec répétition ; 4 de forme ABCBx ou un de ses dérivés ; 3 *ola continous*.

L'intertextualité et l'intermélodicité<sup>412</sup> ainsi que la consignation écrite tardive rendent difficile, voire impossible, de caractériser stylistiquement la composition musicale de Gaucelm Faidit. Si Antoni Rossell dit, fort à propos, que « la structuration formelle faite au préalable aussi bien dans le domaine poétique que dans le domaine musical constitue l'archétype de l'œuvre de Gaucelm Faidit »<sup>413</sup>, on ne peut pas dire que ces modes de construction soient propres à ce troubadour. Dans mes travaux antérieurs, j'ai pu constater des architectures musico-poétiques similaires<sup>414</sup>. Cependant, une étude des motifs musicaux chez Gaucelm Faidit et de leurs possibles récurrences à travers le corpus troubadouresque pourrait être envisagée, ce qui permettrait d'appuyer ou de réfuter la thèse d'un style musical particulier de cet auteur.

## c) Texte, musique et oralité à travers les paroles de Gaucelm Faidit

Les troubadours revendiquent leur capacité à « faire le mot et le son » dans leurs chansons. Ce savoir-faire subtil, qu'ils nomment *trobar*, suppose un lien étroit entre composition poétique et composition musicale. La création musico-poétique est conditionnée par l'oralité et le vocabulaire employé par les troubadours dans leurs chansons souligne cette réalité. Il n'écrivent pas mais « trouvent », « chantent », « font », ce qui suppose que la composition se faisait dans un premier temps oralement, sans exclure le fait que des manuscrits aient pu circuler. En partant de ce principe, l'écrit devrait porter la marque de l'oralité ; c'est d'ailleurs ce qu'a démontré l'historien de la littérature Paul Zumthor. Prenons l'exemple de la première strophe de la chanson PC 167,20a de Gaucelm Faidit :

*D'un' amor, on s'es asis  
mos ferm's cors fis,  
mouon tuit miei cort'es saber  
c'Amors m'ensegna  
cansons far, e m'en aisis  
e m'esbandis,  
cor et sen e geng e poder,  
per c'ieu devegna*

<sup>412</sup> Voir à ce propos Antoni Rossell, « L'intermélodicité comme mémoire dans le répertoire de la lyrique médiévale », *Mémoire et culture. Actes du colloque international de Limoges, 10-12 décembre 2003*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 349-359.

<sup>413</sup> Antoni Rossell, « Aspects mélodiques et structurels dans les chansons du troubadour limousin Gaucelm Faidit », dans *Anuario musical*, n° 47, (1992), p. 35.

<sup>414</sup> Voir Christelle Chaillou, *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université de Poitiers, 2007, 591p, p. 95-380.

*e gais sos  
coindes e bos,  
qe, s'ill non fos,  
gia, per autr'isciensa,  
mos trobars,  
qu'ies fins e clars,  
non fora cars ni agra gran valensa [...]*<sup>415</sup>

Dans son édition, Jean Mouzat présente les textes de Gaucelm Faidit en tant que poésies et n'emploie à aucun moment le terme « chanson » pourtant si caractéristique de son oeuvre<sup>416</sup>. En effet, la quasi-totalité de ses textes font référence au chant ou à la chanson, montrant comme une évidence la mélodicité de ces textes, voici par exemple le début des chansons PC 167,51, PC 167,2 et PC 167,37 :

*Razon e mandamen  
ai de lieis on m'enten  
de far gaia chanso,  
doncs, pois qu'il m'en somo,  
ben coven d'er enan  
qu'eu m'alegr' en chantan  
mieills que far no solia ;  
qu'eras conosc e sai,  
pos mos enans li plai,  
q'en francha seignoria  
ai mes mon cor e me [...]*<sup>417</sup>

*Ab cossirier plaing  
en chantan mon dampnatge*

<sup>415</sup>  dition et traduction de Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit* : Paris, Nizet, 1965, p. 181-188 : « D'un amour où s'est fixé mon cœur ferme et loyal provient toute ma science courtoise, car Amour m'enseigne à faire des chansons, et par là il me remplit d'aise et me réjouit cœur, esprit, génie et puissance, pour que je devienne, dans mes airs joyeux, gracieux et plein de talent ; et, s'il n'existait pas, jamais, par une autre science, mon art, qui est pur et raffiné, ne serait précieux et n'aurait grand valeur. [...] »

<sup>416</sup> Idem.

<sup>417</sup> Idem, p. 92-104 : « J'ai de celle qui occupe ma pensée, le sujet d'une joyeuse chanson et le commandement de la composer ; et donc, puisqu'elle le requiert, il convient bien que désormais je me réjouisse en chantant mieux que je ne le faisais, car maintenant je sais, puisqu'il lui plait de me pousser en avant, que j'ai mis mon cœur et ma personne sous une franche et bonne seigneurie [...] »

*d'un joi qe m sofraing  
per mo meteis follatge [...]*<sup>418</sup>

*Mon cor e mi e mas bonas chanssos  
e tot qant sai d'avinen dir et far [...]*<sup>419</sup>

Les nombreuses références à l'audition du public prouvent, de toute évidence, que ces œuvres étaient avant tout destinées à être entendues. Trouver une bonne chanson, c'est également avoir la possibilité de la diffuser. Les troubadours évoquent implicitement les modes de transmission. Prenons la *tornada* de la chanson PC 167,07 de Gaucelm Faidit :

*[...] Chanso, vai t'en  
a Plus avinen,  
qu'er bo si t pren  
e t chanta e t'apren !*

## 2- ANALYSE MUSICO-POÉTIQUE

### a) Forme textuelle et forme musicale

Les répétitions musicales à plusieurs échelles (groupe de vers, vers et motifs), la courbe musicale (contours modaux, intervalles, *ambitus*), la versification et la signification du texte sont très souvent employées à des fins structurales. Les liens texte-musique sont donc principalement structurales et non sémantiques, c'est ce qu'a souligné avec pertinence Gérard Le Vot pour le genre de la *canso*<sup>420</sup> et Antoni Rossell pour l'œuvre de Gaucelm Faidit<sup>421</sup>.

<sup>418</sup>  dition et traduction de Jean Mouzat, *op. cit.*, p. 142-148 : « Je g mis de souci en chantant ma détresse, car une joie me fait d faute par la faute de ma folie [...] ».

<sup>419</sup> Idem, p. 161-168 : « Mon cœur et moi-même, et mes bonnes chansons et tout ce que je sais dire et faire d'avenant [...] ».

<sup>420</sup> Voir Gerard Le Vot, « Du nombre silencieux à la mise en son des nombres. Le récit d'une mutation (Ve-XVe s cle) », dans *Musique et Mathématique. Rencontres musicales pluridisciplinaires*, Musique en Scène : Lyon, 1996, p. 12 et 13 : « L'amour courtois se chante au moyen d'une construction formelle, la *canso* chez les troubadours, la chanson d'amour chez les trouvères. Il convient d'en étudier ses deux composantes dans leur relation. Si le verbe (*los mots*) et la mélodie (*lo son*) se combinent réciproquement, leurs lieux de co cidence seraient plutôt du domaine de la métrique que de la sémantique. »

<sup>421</sup> Antoni Rossell, *op. cit.*

Dante, le premier, a défini les différents modes de stances employées dans les chansons de troubadours en se basant sur la répétition musicale<sup>422</sup>. Lorsqu'il évoque la répétition musicale, il n'indique pas son échelle<sup>423</sup>. Il distingue deux catégories :

1. la stance continue (*oda continua*) : « sans répétition d'aucune modulation et sans dièse<sup>424</sup> » ;

2. la stance avec dièse ou *diesis*<sup>425</sup> :

- pieds et traîne (*pedes cum coda*)<sup>426</sup> : la répétition a lieu avant la *diesis* ;
- front et versets (*frons cum versibus*) : la répétition a lieu après la *diesis* ;
- pieds et versets (*pedes cum versibus*) : la répétition a lieu avant et après la *diesis* ;

Dante montre l'alliance structurelle du texte et de la mélodie comme allant de soi. Il ne distingue donc pas la disposition de la mélodie de celle du texte<sup>427</sup>. Si le traité de Dante est légèrement postérieur à l'art des troubadours (écrit probablement entre 1303 et 1305), il n'en constitue pas moins le premier inventaire des constructions musico-poétiques strophiques.

Or, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, forme musicale et forme poétique ont présenté deux problématiques distinctes. Les formes musicales de Gaucelm Faidit délimitées par Gennrich sont au nombre de trois<sup>428</sup> :

- neuf chansons de forme *oda continua*<sup>429</sup> : PC 167,4 ; 167,15 ; 167,17 ; 167,22 ; 167,34 ; 167,43 ; 167,52 ; 167,56 ; 167,59

<sup>422</sup> Dante Alighieri, *De l'éloquence vulgaire*, traduit du latin par Frédéric Magne, Paris : Impr. Union, 1985, p. 53.

<sup>423</sup> *Idem*, p. 53 : « D'autres stances au contraire comportent un dièse ; et il ne peut y avoir de dièse, suivant le sens que nous donnons à ce mot, s'il n'y a pas répétition d'une même mélodie, soit avant le dièse, soit après, soit encore aussi bien avant qu'après. »

<sup>424</sup> *Idem*.

<sup>425</sup> Le dièse ou *diesis* est une coupure de mi-strophe qui suppose, d'après Dante, qu'il y ait répétition musicale avant ou après.

<sup>426</sup> Pour Dante, un pied est un groupe de vers.

<sup>427</sup> Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 54 : « Il me semble que ce que nous appelons disposition constitue la plus grande partie de l'art ; et elle consiste elle-même en la division du chant, la texture du vers et le rapport des rimes ; aussi faut-il en traiter très diligemment. »

<sup>428</sup> Friedrich Gennrich, *op. cit.*, p. 65-69.

- quatre chansons de forme *Kanzone*<sup>430</sup> : PC 167,27 ; 167,32 ; 167,37 ; 167,53
- une chanson tripartite : PC 167, 3

Elizabeth Aubrey va plus loin dans la distinction des formes musicales et distingue les variantes musicales *a contrario* de Gennrich. Les mélodies de forme « chanson » sont nommées AAB. Les mélodies de forme *oda continua* sont divisées en cinq groupes :

- les mélodies de forme *oda continua* (sans répétition à l'échelle du vers)
- les mélodies de forme libre avec répétition(s)
- les mélodies de forme ABACx
- les mélodies de forme ABCBx
- les mélodies de forme ABBCx

Si la subdivision faite par Aubrey est plus précise et permet de visualiser d'avantage de structures musicales, elle ne répond pas au rapport structurel entre musique et poésie. Antoni Rossell va plus loin dans ses analyses et souligne avec justesse les nombreuses répétitions par variation au fur et à mesure de la strophe<sup>431</sup>. Par exemple, la prise en compte de ce mode répétition et la mise en parallèle avec la versification lui a permis de donner un nouveau schéma mélodique strophique de cinq et huit vers pour la chanson PC 167,4 qui se compose, selon lui, d'une introduction mélodique, de périodes de répétition et de transition au milieu de la strophe, la fin de la strophe étant qualifiée de période cadentielle (vers 12 et 13). Dans cette perspective novatrice, Antoni Rossell montre comment la strophe musicale, pourtant qualifiée de forme libre, est élaborée. Le tableau suivant met en parallèle les trois schémas mélodiques avec la versification dans la chanson PC 167,4 :

<sup>429</sup> Ce type de forme ne comporte pas de répétition par groupe de vers.

<sup>430</sup> La forme « chanson » est attribuée aux mélodies qui comporte des répétitions par groupe de vers avant la dièse.

<sup>431</sup> Antoni Rossell, « Aspects mélodiques et structurels dans les chansons du troubadour limousin Gaucelm Faidit », dans *Anuario musical*, n° 47, (1992), p. 3-37.

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Métrique	7	7'	7	7	7'	7	7	7'	7'	7	7	7	7
Rimes	a	b	a	a	b	c	c	d	d	c	e	e	e
Schéma de Gennrich (1958)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
Forme de Gennrich	<i>Oda continua</i>												
Schéma de Rossell (1992)	A	B	C	D	D	E	C	F	G	D	H	G	F
Forme de Rossell	Pedes					Cauda							
Schéma d'Aubrey (1996)	A	B	C	D	E	D'	F	E'	G	D''	H	J	K
Forme d'Aubrey	Libre avec répétition												

Aubrey et Rossell voient tous deux des répétitions musicales par variation, mais ne les placent pas au même endroit. On ne saurait dire qu'une analyse prévale sur l'autre : le problème qui se pose est l'échelle de la répétition. En effet, il est difficile de garder une délimitation par vers car la répétition est principalement effectuée par groupes de syllabes. C'est ce que nous pouvons voir sur le schéma mélodique n°1. Les vers 1 et 2 font entendre trois motifs. Les vers 3 et 4 présentent trois des motifs des vers 1 et 2, mais variés. Ainsi, l'auteur introduit un nouveau motif, conserve une disposition semblable pour le début des vers. Ces quatre vers forment deux phrases musicales de deux vers chacune. Le passage à la seconde section strophique est mis en relief par plusieurs procédés musicaux : les intervalles de quinte et de quarte, le passage syllabique au début du vers 8, la note la plus aiguë pour la première fois entendue au vers 7 et la note la plus grave entendue pour la première fois au vers 8 (voir schéma mélodique n°1). Ce marqueur sonore contribue donc à rendre audible la structure du texte dont la syntaxe s'accorde dans une division bipartite de sept et six vers<sup>432</sup>. La seconde partie de la strophe est constituée de deux phrases de trois et trois vers. Dans la première phrase, quatre des motifs de la première partie sont repris sous la forme de variations et un est nouveau. Dans la dernière phrase, nous relevons deux variations de motifs de la première section, entendus également dans la première phrase de la partie 2 et les motifs nouveaux de la phrase précédente sont réitérés :

<sup>432</sup> Pour une étude sur le marqueur sonore voir Christelle Chaillou, «Le 'marqueur sonore' : un exemple de conjugaison subtile des mots et des sons dans l'art de trobar», dans *Tenor*, number 25 (Winter 2010), p. 36-62.

1. Ai sem- blan del rei ues,  
 2. qan l'ac ven- cut l'em- pe- rai- re,  
 3. e il fes ti- rar, qan l'ac pres,  
 4. sa he- re- tat e son ar- nes  
 5. don el chan- tav' al mal- trai- re  
 6. ve- zen- la ro- da vi- rar,  
 7. e i ser- plo- rav' al man- jar,  
 8. chaol con plus ai me- te- nus- sov-  
 9. tant ca- zir en- si- lf- grup- sa  
 10. mi pot mos mal- tratz lor- nar.  
 11. en plor qan vei- joi ni be-  
 12. als au- tres, e mi so- ve-  
 13. q'ieu n'ais pro, ar non ai re.

Si nous reprenons les différentes dispositions de stances données par Dante, il s'avère que celle de la chanson PC 167,4 entre dans la catégorie des *oda continua*. Lorsqu'il évoque cette forme, il lui associe également la progression : ce qui n'exclut pas la répétition de motifs et s'accorde avec les variations effectuées au fur et à mesure de la strophe. Dante associe la *diesis* à la répétition. Cependant, dans cet exemple nous voyons bien une distinction entre deux parties musico-poétiques de 7 et 6 vers dans la strophe I. En revanche, la syntaxe du texte des strophes suivantes révèle une structure différente :

- la strophe II s'organise en 6 + 7 vers
- la strophe III s'organise en 8 + 5 vers
- la strophe IV s'organise en 8 + 5 vers
- la strophe V s'organise en 6 + 7 vers
- la strophe VI s'organise en 7 + 6 vers

o la *tornada* comporte 5 vers

Si nous regardons l'ensemble des chansons de Gaucelm Faidit dont il nous reste la mélodie, seules deux comportent une *diesis* au même endroit dans chacune des strophes : toutes les strophes du *planh* sur la mort du roi Richard Coeur de Lion (PC 167,22) ont une organisation syntaxique de 4 et 5 vers et celles de la chanson PC 167,17 en 4 et 6 vers.

La mélodie n'étant donnée qu'avec la première strophe, nous ne savons pas si elle fut la même pour toutes les autres strophes. Cependant, le nombre de syllabes par vers et la disposition des rimes ne changent pas dans les chansons : la disposition reste donc semblable pour toutes les strophes. L'hypothèse d'une mélodie différente pour chaque strophe peut donc être envisagée, ce qui permettrait d'être en accord avec la syntaxe du texte, tout en donnant un nouvel effet au sein du schéma métrique, pourtant semblable dans toutes les strophes.

La définition de Dante des différentes dispositions de stances met la musique au cœur de la structure strophique : c'est la répétition musicale et sa position au sein de la strophe qui en conditionne la structure. En nous basant simultanément sur les schémas d'Aubrey et la définition de Dante nous pouvons voir que Gaucelm emploie dans les chansons avec mélodies toutes les structures de stances.

### b) Musique et rhétorique

Les liens entre musique et poésie relèvent également des modes employés. En effet, les procédés d'amplification et d'abréviation, employés pour développer une idée poétique, sont couramment retrouvés dans les strophes musicales. Il ne s'agit donc pas d'une spécificité de Gaucelm, mais de procédés inhérents à la tradition troubadouresque. Reprenons la première strophe de la chansons PC 167,4 avec une étude approfondie du motif 1 (voir schéma mélodique n°1). Sur le schéma mélodique n°2, sont indiquées uniquement les variations du motif.

A partir de l'idée musicale du vers 1, Gaucelm crée deux séries de variations : le motif entendu au vers 3 est une abréviation de la mélodie du vers 1 et cette nouvelle forme servira de base aux variations des vers 5 et 6 (encadrés en pointillés) et la version initiale du vers 1 à celle des vers 4, 9 et 12 (encadrés en noir). Les techniques employées relèvent de l'abréviation, de l'amplification et de la disposition (par exemple : la cellule finale *FA SOL* des vers 4 et 6 devient initiale au vers 9 et 12). La variation est également faite par l'ornementation et les changements métriques.

### Schéma musical n° 2

The diagram illustrates the musical structure of a stanza across seven lines of text, each with a corresponding musical staff. The text and its syllables are: Vers 1: Al sem- blan del rei ties,; Vers 3: e il tes ti- rar,; Vers 4: lai e son ar- nes; Vers 5: al mal- frai- re; Vers 6: ve- zen la ro- da vi- rar,; Vers 9: en a- le- gran- ssa; Vers 12: e mi so- ve.

Annotations and descriptions:

- VERS 1**: Musical staff with a box around the final notes.
- VERS 3**: Musical staff with a dashed box around the notes, labeled "Forme abrégée du vers 1." Below it: "Syllabes 1 à 4".
- VERS 4**: Musical staff with a box around the final notes, labeled "Reprise de la fin du motif du vers 1 et amplification (FA SOL)." Below it: "Syllabes 5 à 8".
- VERS 5**: Musical staff with a dashed box around the notes, labeled "Reprise de la version du vers 3." Below it: "Syllabes 5 à 8".
- VERS 6**: Musical staff with a dashed box around the notes, labeled "Amplification de la version précédente avec l'apparition du ré. Reprise de FA SOL du vers 4." Below it: "Syllabes 5 à 8".
- VERS 9**: Musical staff with a box around the final notes, labeled "Reprise de la version du vers 4 mais FA SOL en position initiale Amplification (dernière syllabe)." Below it: "Syllabes 4 à 8".
- VERS 12**: Musical staff with a box around the final notes, labeled "Reprise abrégée de la version précédente." Below it: "Syllabes 4 à 7".

### LES VARIANTES MUSICALES

La transmission orale des corpus antérieurs aux XIV<sup>e</sup> siècle a fait que les œuvres nous ont été transmises avec bon nombre de variantes en fonction du lieu et du moment de la consignation écrite. Les chansons de troubadours n'échappent pas à cette caractéristique. Par exemple, la chanson *Jamais nuill temps no-m pot ren far amors* (PC 167,30) est présente dans quinze chansonniers, mais dans différentes graphies, avec l'intégralité du texte ou partiellement, avec ou sans musique. La problématique des variantes est donc un point commun entre musique et poésie. Nous ne pouvons pas savoir si ces variantes sont le fruit du troubadour lui-même ou celui de la transmission orale. Dans le cas de la chanson PC 167,30 de Gaucelm, il existe trois variantes mélodiques attestées (voir tableau 1 à la fin de l'article). Sur le schéma mélodique n°3 de la page suivante, sont mises en parallèle les trois versions musicales accompagnées du texte du chansonnier et non l'édition de référence. Textes et mélodies sont très

proches : les variations relèvent principalement de la graphie propre au lieu de consignation pour le texte et du traitement des motifs pour la mélodie.

L'*inventio* musico-poétique et sa *dispositio* restent semblables et les changements opérés sont de l'ordre de l'expression. Les passages surlignés en gris sur le schéma mélodique n°3 prouvent que les trois mélodies ont une *inventio* commune. La mélodie du vers 1 est celle qui est le plus fidèlement reprise. Seules les ornements distinguent les versions entre elles. D'une manière générale, la seconde section strophique (vers 6 à 9) est celle qui comporte le plus de différences. La version de G se situe entre celle de W et de R en ayant des éléments communs aux deux ; cependant la version de R comporte une seconde section différente des deux autres.

L'objet de cette étude n'est pas de rechercher la « meilleure » version ou encore la version originelle, mais une hypothèse est envisageable : la version de G pourrait-elle être la plus ancienne ? Une étude de l'ensemble des variantes musicales du répertoire troubadouresque pourrait peut-être fournir quelques éléments de réponse.

Les chansons de Gaucelm Faidit, dont on a trop souvent occulté la musicalité, démontrent non seulement leur richesse d'invention, mais témoignent également d'une pratique artistique liée à un contexte socio-historique où seule la musique accompagnant un texte était notée, fruit de la mémoire d'un scribe et non de la parole exacte de l'auteur. La forme strophique revêt une importance particulière dans la transmission et l'on s'aperçoit que, bien souvent, elle reste fixe et que les différences entre les variantes musicales relèvent principalement de l'expression.

## Schéma mélodique n°3

PC 167,30  
W 200

PC 167,30  
G 28

PC 167,30  
R 41v

## BIBLIOGRAPHIE

- Aubrey, Elizabeth : *The Music of the Troubadours*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1996, XXI-326 p.
- « Genre as a Determinant of Melody in the songs of the Troubadours and the Trouvères », dans *Medieval Lyric : Genres in Historical Context*, éd. Par William D. Paden, Urbana : University of Illinois Press, 2000, p. 273-296.
- Chaillou, Christelle : *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université de Poitiers, 2007, 591 p.
- « La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte », dans *Annales de Vendée*, n 4 (juin 2009), p. 139-157.
- « Le 'marqueur sonore' : un exemple de conjugaison subtile des mots et des sons dans l'art de trobar », dans *Tenso*, number 25 (Winter 2010), p. 36-62.
- Chansonier G (Milan, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup)
- Chansonier R (Paris, BnF, fr. 22543)
- Chansonier W dit *Le Manuscrit du Roi* (Paris, BnF, fr. 844)
- Chansonier X dit de *Saint-Germain des Prés* (Paris, BnF, fr. 20050).
- Dante : *De l'éloquence vulgaire*, trad. du latin par Frederic Magne, Paris : Impr. Union, 1985, 61p.
- Gennrich, Friedrich : *Der Musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt : Friedrich Gennrich, 1960, tome II, 176 p.
- Mouzar, Jean : *Les Poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris : Nizet, 1965, 612 p.
- Le Vot, Gérard : « Les traditions de musique orale et semi-orale. Esthétique et épistémologie pratique », dans *Analyse musicale et perception*, n°1, 1994, p. 138-145.
- « Du nombre silencieux à la mise en son des nombres. Le récit d'une mutation (Ve-XV<sup>e</sup> siècle) », dans *Musique et Mathématique. Rencontres Musicales Pluridisciplinaires*, Musique en Scène : Lyon, 1996, p. 27-50.
- Rossell, Antoni : « Aspects mélodiques et structurels dans les chansons du troubadour limousin Gaucelm Faidit », dans *Anuario musical*, n° 47, 1992, p. 3-38.
- « L'intermélodicité comme mémoire dans le répertoire de la lyrique médiévale », *Mémoire et culture. Actes du colloque international de Limoges, 10-12 décembre 2003*, édés. par Claude Filtreau, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 349-359.

## ANNEXES

## Tableau 1

Chansons	Pillet/Cartens Chansonniers musicaux	
<i>Al semblan del rei thyes</i>	167, 004	R 44v
<i>Cora que.m des benanansa</i>	167,017	G 27v
<i>Gen fora contra l'afan</i>	167,027	G 26v
<i>Lo rossignolet salvatge</i>	167, 034	G 26
<i>Mon cor e mi e mas bonas chansos</i>	167,037	R 44 ; X 81
<i>Si tot m'ai tarzatz mon chan</i>	167,053	R 44v ; X 83
<i>S'om pogues partir son voler</i>	167,056	G 22v ; X 86v
<i>Tant ai sofert longamen grant afan</i>	167,059	G 30v ; R 46
<i>Chant et deport, joi, dompnei e solatz</i>	167,015	R 44 ; G 28v ; X 82
<i>Fortz chansa es que tot lo major dan</i>	167,022	G 29v ; W 191v ; X 84
<i>Ja mais nuill temps no m pot ren far amors</i>	167,030	R 41v ; G 28 ; W 200
<i>Lo gens cors onratz</i>	167, 032	R 44 ; G 23 ; X 87
<i>No m'alegra, en sui en error</i>	167,043	R 43v ; G 30 ; W 202
<i>Si anc nuls hom per aver fin coratge</i>	167,052	R 45v ; G 27 ; X 83v

Tableau 2

Chansons (Pillet/Cartens)	Formes musicales (E. Aubrey)	Chansonniers musicaux
167,027	AAB	G 26v
167,037	AAB	R 44
167,053	AAB	R 44v
167,030	AAB	R 41v ; G 28 ; W 200
167, 032	AAB	R 44 ; G 23 ; X 87
167,043	AAB	W 202
167,043	AAB	R 43v
167,022	ABBCx	G 29v ; W 191v ; X 84
167,043	ABCBx	G 30
167,052	ABACx	R 45v ; G 27 ; X 83v
167,017	ABACx	G 27v
167, 004	Libre avec répétition	R 44v
167, 034	Libre avec répétition	G 26
167,056	Libre avec répétition	G 22v
167,056	Libre avec répétition	X 86v
167,015	Libre avec répétition	R 44 ; G 28v ; X 85
167,037	<i>Oda continua</i>	X 84
167,053	<i>Oda continua</i>	X 83
167,059	<i>Oda continua</i>	G 30v ; R 46

CATHERINE LÉGLU

### L'AMANT TENU PAR LA BRIDE ITINÉRAIRES D'UN MOTIF COURTOIS CHEZ GAUCELM FAIDIT ET SUR UN COFFRET EN ÉMAIL DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE FINISSANT

Le *British Museum* de Londres rassemble une collection importante d'émaux champlévés, dits « œuvre de Limoges »<sup>433</sup>. La plupart des pièces sont vouées à l'usage cultuel, comprenant des croix et surtout des châsses destinées à contenir des reliques. L'une d'entre elles est de facture plus rare. C'est un coffret aux motifs décoratifs purement profanes, sur fond vermiculé et dans un paysage où poussent des fleurs sur de hautes tiges (fig.1). Son image la plus connue est aussi peut-être la plus curieuse : sur la gauche du panneau du devant, un homme, un licol passé autour du cou, s'agenouille devant une dame qui semble le tenir en laisse de la main droite, et dont la main gauche tient un oiseau de proie sans être protégée par un gant. Ce coffret est connu sous le nom de « coffret des troubadours ». Sur la face gauche du même coffret, dans un médaillon, un chevalier

<sup>433</sup> *Enamels of Limoges, 1100-1350* (New York : The Metropolitan Museum of Art, 1996); version français : Elisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges : Émaux limousins du Moyen Âge*, cat. exp. (Paris, New York, 1995- 1996). Pour une image partielle des autres faces du coffret, voir James Robinson, *Masterpieces of Medieval Art* (London : The British Museum Press, 2008), pp. 210-11.