

Anne Ibos-Augé

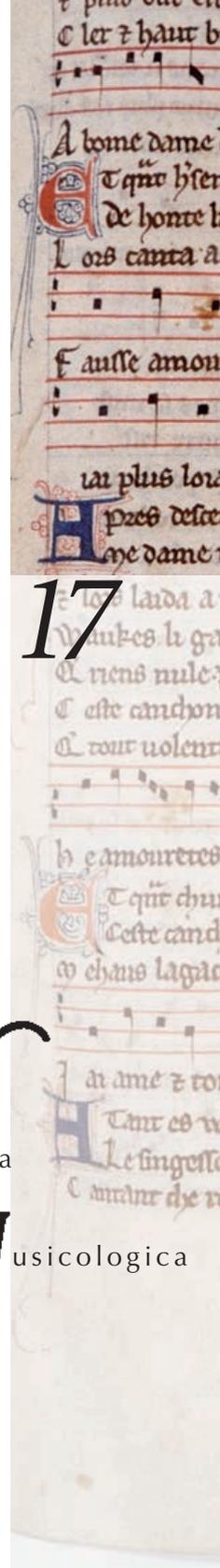
Chanter et lire
dans le récit médiéval

La fonction des insertions
lyriques dans les œuvres narratives
et didactiques d'oïl aux
XIII^e et XIV^e siècles

17

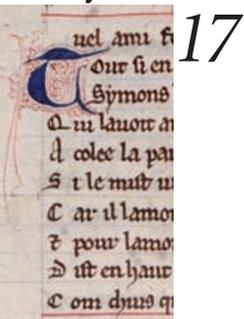
V
aria
M
usicologica

Peter Lang



Le phénomène consistant à insérer des éléments lyriques dans des textes narratifs et didactiques prend son origine en France du Sud mais connaît véritablement son apogée dans les œuvres de langue d'oïl. Il est réparti sur une période assez courte, soit entre la fin du XII^e siècle et le début du XIV^e, avant de subir de profondes modifications au cours du XIV^e, particulièrement avec les dits de Guillaume de Machaut. Jusqu'alors, outre une évolution stylistique du procédé chez les écrivains, de Gautier de Coinci à l'auteur du Rosarius, on dénote surtout une différenciation de la fonction dans les citations à l'intérieur de leurs œuvres-hôtes. Dans les œuvres narratives, les insertions peuvent être divertissantes ou prendre une dimension discursive. Dans les œuvres didactiques, elles agissent plus souvent à la manière d'exemples, véritables « autorités » sur lesquelles se basent les auteurs. Plus rarement enfin, les citations jouent un rôle formel dans leurs œuvres-hôtes. Cette étude se propose d'examiner, parallèlement aux fonctions littéraires des citations, leur rôle proprement musical, à travers l'analyse des citations, livrées par les manuscrits, ou restituées par les soins de l'auteur d'après les sources musicales parallèles que constituent les chansonniers médiévaux.

Varia Musicologica



Anne Ibos-Augé, ancienne élève du CNSMDP (histoire de la musique, analyse, esthétique), agrégée de musique, a soutenu sa thèse de doctorat en 2000 sur *La fonction des insertions lyriques dans des œuvres narratives et didactiques aux XIII^e et XIV^e siècles*. Elle a enseigné au département de musicologie de l'université de Bordeaux et poursuit actuellement des recherches sur le répertoire des refrains au XIII^e siècle, tout en participant régulièrement à des congrès internationaux de musique et de littérature.

Chanter et lire dans le récit médiéval

Vol. I

Varia Musicologica

Herausgegeben von
Peter Maria Krakauer



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Anne Ibos-Augé

Chanter et lire dans le récit médiéval

La fonction des insertions
lyriques dans les œuvres narratives
et didactiques d'oïl aux
XIII^e et XIV^e siècles

Vol. I



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Information bibliographique publiée par «Die Deutsche Bibliothek»

«Die Deutsche Bibliothek» répertorie cette publication dans la «Deutsche Nationalbibliografie»; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet sous <http://dnb.ddb.de>.

Cover illustration: Roman de *Renart le Nouvel*, ms. Paris, BnF, Fr. 25566, f° 166 r°. Cliché BnF

ISSN 1660-8666

ISBN 978-3-0343-0032-2

ISBN 978-3-0351-0064-8 eBook

© Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Bern 2010

Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern

info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Tous droits réservés.

Réimpression ou reproduction interdite par n'importe quel procédé, notamment par microfilm, xérographie, microfiche, microcarte, offset, etc.

Imprimé en Allemagne

Table

Liste des abréviations.....	11
Titres d'œuvres.....	11
Autres abréviations.....	12
Sigles des chansonniers cités	13
Chansons	13
Manuscrits de trouvères	13
Manuscrits de troubadours	14
Motets.....	15
Remarques à propos des transcriptions.....	17
Prologue	19
I – L'insertion comme divertissement	29
1. Les divertissements dans les œuvres littéraires	29
Les types d'insertions	33
<i>Les danses et les jeux</i>	33
<i>Les rondeaux et rondets de carole</i>	34
<i>Les refrains</i>	35
<i>Les autres types d'insertions</i>	38
Les chanteurs de divertissements	40
<i>Amateurs ou «professionnels»?</i>	40
<i>Chanteurs et occasions de chant</i>	41
2. Le divertissement lié à la narration	46
Au plan contextuel.....	46
<i>Présentation</i>	46
<i>Justification</i>	51
<i>Adaptation</i>	69
Au plan prosodique.....	74

<i>Les œuvres à manuscrit unique ou de niveau de variance négligeable</i>	75
<i>Les œuvres présentes dans plusieurs témoins variables</i>	78
<i>Renart le Nouvel</i>	81
3. La musique des divertissements	83
La musique de danse.....	84
Les chansons courtoises et les motets.....	111
II – L’insertion comme partie intégrante du discours	131
1. Situation dans les œuvres	131
2. Les protagonistes du discours chanté	133
Les personnages de roman.....	133
<i>Chanteurs et chansons</i>	133
<i>Chansons et narration</i>	141
<i>Vocabulaire</i>	141
<i>Présentation</i>	146
<i>Prosodie</i>	162
<i>Auteurs lyriques et auteurs narratifs</i>	168
Les auteurs-chanteurs	171
<i>Introduction des insertions</i>	171
<i>La terminologie du chant</i>	171
<i>La typologie des raccords au contexte</i>	175
<i>Éléments de prosodie</i>	182
<i>Intégration des insertions</i>	182
<i>Adaptation des insertions: deux exemples isolés</i>	185
3. Le discours musical	188
Les insertions courtes	188
Les citations longues	209
III – L’insertion comme ingérence de l’auteur ou du copiste	255
1. A titre de «conservatoire» d’un auteur	255
Les types d’œuvres concernées	255
Les partis pris des auteurs.....	258
<i>Aspects littéraires</i>	258
<i>Place des insertions</i>	258
<i>Prosodie</i>	259
<i>Aspects musicaux</i>	261

2. A titre d'exemple.....	267
Choix formels et fonction	267
Choix du chanteur.....	271
Présentation	272
<i>Terminologie</i>	272
<i>Imbrication</i>	274
Choix prosodiques	284
Choix musicaux	289
<i>Les refrains à danser et autres insertions</i> <i>du répertoire «populaire»</i>	289
<i>Les autres types de citations</i>	297
3. A titre de signature de l'auteur ou du copiste	307
Auteur ou copiste?	307
Prosodie	310
Musique?	312
 IV – L'insertion génératrice ou partie intégrante de la forme	315
1. L'insertion, génératrice de la forme	315
Les textes du non-sens et leur histoire	315
Le choix des refrains	320
La fonction musicale	321
2. L'insertion, partie intégrante de la forme	325
Choix formels.....	325
Textes et musique?	331
 Epilogue	333
 Appendice I – Les textes munis d'insertions lyriques: corpus général	339
 Appendice II – Les insertions en situation de divertissement: tableau récapitulatif	349
 Appendice III – <i>Renart le Nouvel</i> et les divertissements	358
IIIa: Transcriptions des refrains	358
IIIb: Tableau récapitulatif des citations musicales	364

Appendice IV – Les insertions jouant un rôle discursif: tableau récapitulatif	369
Appendice V – Le <i>Jeu de Robin et Marion</i> : les insertions jouant un rôle discursif	393
Appendice VI – Les insertions discursives dans <i>Renart le Nouvel</i> ..	395
VIa: Transcription des refrains	395
VIb: Tableau récapitulatif des citations musicales	406
Appendice VII – <i>Ludus</i> : caractéristiques musicales	414
Appendice VIII – Les chansons des <i>Miracles</i> de Gautier de Coinci	418
Appendice IX – Les insertions citées à titre d'exemple	421
Appendice X – <i>Rosarius</i> : caractéristiques musicales des insertions	431
Bibliographie	435
Index <i>rerum</i>	445
Index <i>nominum</i>	447
Noms d'auteurs	447
Titres d'œuvres	448
Index des <i>incipit</i>	452
Chansons	452
Citations latines	457
Motets	457
Refrains et rondeaux	460
Annexes musicales I – Les refrains	473
Annexes musicales II – Les citations longues	685
Annexes littéraires	877

Ce livre constitue une relecture amendée de ma thèse de doctorat, soutenue en 2000 à l'Université de Bordeaux III-Michel de Montaigne. Je me suis limitée à de nécessaires corrections, assorties de quelques additions au corpus initial, constatés peu après ma soutenance à la lumière de nouvelles consultations de manuscrits. J'ai également procédé à une révision de la bibliographie initiale, désormais augmentée de certains travaux récents.

Quelques personnes m'ont apporté, durant les années de préparation de ma thèse ou, plus récemment, pour sa révision, un chaleureux soutien. Je voudrais témoigner de ma profonde reconnaissance à Nicole Sevestre, qui a dirigé mes travaux de recherche avec une grande exigence qui s'est toujours doublée d'une bienveillance sans faille, ainsi qu'à Michel Zink qui a bien voulu me donner de précieux conseils sur certains points plus particulièrement philologiques. Je remercie également chaleureusement Mark Everist, qui faisait partie de mon jury de thèse et m'a soutenu et encouragée dans ce projet plus «définitif». Je voudrais aussi témoigner ma gratitude aux bibliothèques et instituts de recherche qui m'ont permis d'accéder à leurs fonds, et en particulier les sections romane et latine de l'IRHT, le département des manuscrits occidentaux de la BnF, ceux des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique, de la Bodleian Library et de la Corpus Christi College Library d'Oxford, de la Gonville and Caius College Library, de l'Emmanuel College Library et de la Trinity College Library de Cambridge ainsi que de la British Library. Enfin, je salue en Gaël Saint-Cricq un relecteur aux critiques avisées.

Ce livre est dédié à Jacqueline, Camille, Guillem, Iris et Gemma.

Liste des abréviations

Titres d'œuvres

<i>Abeïe</i>	<i>Abeïe dou chastel amoureux</i>
<i>Aristote</i>	<i>Lai d'Aristote</i>
<i>Blanc chevalier</i>	<i>Lai du Blanc chevalier</i>
<i>Bestiaire</i>	<i>Bestiaire d'amour</i>
<i>Capete</i>	<i>Ju de le Capete martinet</i>
<i>Chasteé</i>	<i>Chasteé as nonains</i>
<i>Chastoiement</i>	<i>Chastoiement des dames</i>
<i>Chauvency</i>	<i>Tournoi de Chauvency</i>
<i>Commens</i>	<i>Commens d'amour</i>
<i>Confrere</i>	<i>Confrere d'amour</i>
<i>Coucy</i>	<i>Roman du Châtelain de Coucy</i>
<i>Debat</i>	<i>Debat du clerc et de la damoiselle</i>
<i>Galeran</i>	<i>Galeran de Bretagne</i>
<i>Ibelins</i>	<i>Estoire de la guerre des Ibelins et de Frederic II</i>
<i>Jalousie</i>	<i>D'amour et de jalousie</i>
<i>Lettre d'amour</i>	<i>Lettre d'amour «M. ma especiel [...]»</i>
<i>Ludus</i>	<i>Ludus super Anticlaudianum</i>
<i>Ovide</i>	<i>Traduction de l'Ars amatoria d'Ovide</i>
<i>Panthere</i>	<i>Dit de la Panthere d'amour</i>
<i>Paradis</i>	<i>Court de Paradis</i>
<i>Prison</i>	<i>Prison d'amour</i>
<i>Quinque</i>	<i>Quinque incitamenta ad Deum amandum ardentier</i>
<i>Restor</i>	<i>Restor du paon</i>
<i>Saint Gille</i>	<i>Châtelaine de Saint Gille</i>
<i>Sone</i>	<i>Sone de Nansai</i>
<i>Tractatus</i>	<i>Tractatus de matrimonio scientiarum</i>
<i>Trois dames</i>	<i>Trois dames de Paris</i>
<i>Vergy</i>	<i>Roman de la Châtelaine de Vergy</i>

Autres abréviations

AH	Hymnes du répertoire de G. M. Dreves
Am	Guillaume d'Amiens
Ha	Adam de la Halle
L	Chansons du répertoire de R. W. Linker
M	Motets du répertoire de F. Gennrich
PC	Chansons du répertoire de Pillet et Carstens
RS	Chansons du répertoire de H. Spanke
VdB	Rondeaux et refrains du répertoire de N. H. J. van den Boogaard

Sigles des chansonniers cités

Chansons

Manuscrits de trouvères

A	Arras, Bibl. mun., 657
B	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 231
C	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389
D	Frankfurt am Main, Stadt-und Universitätsbibliothek, f°7
F	London, BL, Egerton 274
G	Londres, Lambeth Palace Libr., Misc. Rolls, 1435
H	Modena, Bibl. Estense e universitaria, α. R. 4. 4 (troubadours <i>D</i>)
I	Oxford, Bodleian Libr., Douce 308 (l'ancienne foliotation, entre parenthèses, suit la nouvelle)
K	Paris, Bibl. de l'Arsenal, 5198
L	Paris, BnF, fr. 765
M	Paris, BnF, fr. 844 (la foliotation restituée par J. Beck ¹ , entre parenthèses, suit celle du manuscrit; troubadours <i>W</i> , motets <i>R</i>)
<i>Mi</i>	Paris, BnF, fr. 844 (table; id.)
<i>Mt</i>	Paris, BnF, fr. 844 (Chansonnier du Roi de Navarre; id.)
N	Paris, BnF, fr. 845 (motets PaN)
O	Paris, BnF, fr. 846
P	Paris, BnF, fr. 847
Q	Paris, BnF, fr. 1109
R	Paris, BnF, fr. 1591
S	Paris, BnF, fr. 12581
T	Paris, BnF, fr. 12615 (motets N)
U	Paris, BnF, fr. 20050 (troubadours <i>X</i>)
V	Paris, BnF, fr. 24406
W	Paris, BnF, fr. 25566 (motets Ha)

1 Beck (J. et L.), *Le Manuscrit du Roi*.

X	Paris, BnF, nouv. acq. fr. 1050
Y	Saint-Lo, fragment perdu
Z	Siena, Bibl. Comunale degli Intronati, H. X. 36
a	Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Reg. lat. 1490 (la foliotation en chiffres romains utilisée par F. Gennrich ² suit, entre parenthèses, la foliotation en chiffres arabes, plus couramment employée; motets V)
c	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 95 A
f	Montpellier, Bibl. interuniversitaire, Faculté de Médecine, H. 236
j	Paris, BnF, nouv. acq. fr. 21677
k	Paris, BnF, fr. 12786
n	Paris, BnF, lat. 11724
za	Zagreb, Bibl. Univ. Agram
4	Metz, Bibl. mun., 535 (disparu; motets <i>Metz</i>)
9	Cambridge, Gonville and Caius College Libr., 11 / 11
10	Cambridge, Pembroke College Libr., 113
14	Charleville-Mézières, Bibl. mun., 100
17	Erfurt, Universitäts - und Forschungsbibliothek, Amplon 8° 32
18	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, plut. 17. 16
20	London, BL, Addit. 16559
21	London, BL, Arundel 248
22	London, BL, Egerton 613
23	London, BL, Harley 2253
25	Londres, BL, Royal 16. E. VIII (disparu)
30	Oxford, Bodleian Libr., Rawlinson G. 22
35	Paris, BnF, fr. 837
36	Paris, BnF, nouv. acq. fr. 10047
37	Paris, BnF, lat. 193

Manuscrits de troubadours

A	Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Reg. lat. 5232
B	Paris, BnF, fr. 1592
C	Paris, BnF, fr. 856

2 Gennrich (F.), *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*.

<i>D</i>	Modena, Bibl. Estense e universitaria, α. R. 4. 4 (trouvères <i>H</i>)
<i>D</i> ^c	4 ^e partie de <i>D</i> (Florilège de Ferrarin de Ferrara)
<i>E</i>	Paris, BnF, fr. 1749
<i>F</i>	Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Chig. L. IV. 106
<i>G</i>	Milano, Bibl. Ambrosiana, sup. R 71
<i>I</i>	Paris, BnF, fr. 854
<i>K</i>	Paris, BnF, fr. 12473
<i>K</i> ^a	Udine, Archivio Capitolare, fragment
<i>L</i>	Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Reg. lat. 3206
<i>M</i>	Paris, BnF, fr. 12474
<i>N</i>	Cheltenham, Fitz-Roy Libr. 8335 (ms. disparu)
<i>O</i>	Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Reg. lat. 3208
<i>P</i>	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, plut. 41. 42
<i>Q</i>	Firenze, Bibl. Riccardiana e Moreniana, 2909
<i>R</i>	Paris, BnF, fr. 22543
<i>S</i>	Oxford, Bodleian Libr., Douce 269
<i>Sg</i>	Zaragoza, Bibl. Priv. du prof. Don Pablo Gil y Gil
<i>U</i>	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, plut. 41. 43
<i>V</i>	Venezia, Bibl. nazionale Marciana fr. app. 11
<i>VeAg</i>	Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1
<i>W</i>	Paris, BnF, fr. 844 (trouvères <i>M</i>)
<i>X</i>	Paris, BnF, fr. 20050 (trouvères <i>U</i>)
<i>a</i>	Firenze, Bibl. Riccardiana e Moreniana, 2814
<i>a</i> ¹	Modena, Bibl. Estense e universitaria, γ N. 8. 4; 11, 12, 13
<i>e</i>	Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Barb. lat. 3965

Motets

<i>Ba</i>	Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (Ed. IV. 6)
<i>Bes</i>	Besançon, Bibl. mun., I, 716 (index d'un ms. de motets perdu)
<i>Bol</i>	Bologna, Bibl. del Liceo musicale, 911
<i>Boul</i>	Boulogne-sur-mer, Bibl. mun., 148
<i>Ca</i>	Cambrai, Bibl. mun., 410
<i>CaB</i>	Cambrai, Bibl. mun., 1328
<i>Cl</i>	Paris, BnF, nouv. acq. fr. 13521
<i>D</i>	Oxford, Bodleian Libr., Douce 308 (trouvères <i>I</i>)

Da	Darmstadt, Hessische Landes - und Hochschulbibliothek, 3317, 3471 et 3472
F	Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, plut. 29. 1
Ha	Paris, BnF, fr. 25566 (trouvères W)
<i>Her</i>	Leuven, Bibl. Univ., Fragments Herenthals (ms. perdu; les transcriptions ont été effectuées d'après la photographie réalisée par Friedrich Ludwig et conservée à Göttingen, Niedersächsische Staats - und Universitätsbibliothek, <i>Nachlass</i> , IX, 14)
Iv	Ivrea, Biblioteca Capitolare, non cot.
LoC	London, BL, Addit. 30091
L Vesp	London, BL, Cotton Vespasianus A XVIII et A XXIX
<i>Metz</i>	Metz, Bibl. mun., 535 (trouvères 4)
Mo	Montpellier, Bibl. interuniversitaire, Faculté de Médecine, H. 196
MüA	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. 4775 et Bibl. privée de J. Wolf
N	Paris, BnF, fr. 12615 (trouvères T)
ODouce	Oxford, Bodleian Libr., Douce 139
PaN	Paris, BnF, fr. 845 (trouvères N)
PsAr	Paris, BnF, lat. 11266
R	Paris, BnF, fr. 844 (trouvères M)
<i>Reg</i>	Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Reg. lat. 1543
StV	Paris, BnF, lat. 15139
Tu	Torino, Bibl. ex-Reale, Varia 42
V	Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Reg. lat. 1490 (trouvères a)
W	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., 1206 (Helmstedt 1099)
W1	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., 677 (Helmstedt 628)

Pour les besoins des transcriptions musicales, j'ai parfois attribué des sigles supplémentaires à des manuscrits n'en comportant pas habituellement.

Les sigles des chansonniers sont écrits en romain s'ils concernent une œuvre musicale notée et en italique quand la pièce est sans musique.

Remarques à propos des transcriptions

En ce qui concerne les transcriptions littéraires, et dans un souci d'unification orthographique, j'ai restitué le plus souvent possible l'écriture originelle, en suivant les règles parues dans la *Romania* de 1926¹. Ces règles s'appliquent surtout à l'accentuation des mots.

La graphie utilisée pour les titres d'œuvres et les noms d'auteurs est celle du *Dictionnaire des Lettres Françaises*, dans l'édition revue et mise à jour par Geneviève Hasenohr et Michel Zink (Paris, Fayard, 1992). Celle des *incipit* de chansons et de motets cités dans les œuvres non lyriques reproduit les *incipit* donnés dans les éditions des textes munis d'insertions. Afin d'éviter toute confusion due à des variantes graphiques dans le cas de citations mentionnées plusieurs fois, les *incipit* des annexes musicales, comme ceux des index, reproduisent ceux des différents répertoires bibliographiques mentionnés plus haut et dont l'initiale précède la pièce. Dans le cas des motets polyphoniques, la voix contenant le refrain est écrite en gras. Sauf indication contraire, j'ai choisi de reproduire dans les tableaux les graphies des œuvres hôtes.

J'ai privilégié, pour les titres d'œuvres inédites, l'orthographe donnée par les rubriques ou les titres figurant sur les manuscrits, sauf quand une correction s'imposait.

Les extraits cités reproduisent toujours intégralement l'édition – toujours mentionnée – à laquelle j'ai eu recours; à défaut d'édition, je signale le manuscrit utilisé.

Sauf indication contraire, les exemples musicaux, pour les chansons et les motets, sont édités avec la graphie de leur manuscrit d'origine, corrigée uniquement en cas de faute manifeste de copie.

Les transcriptions musicales non mesurées obéissent aux normes généralement en usage pour la musique des trouveurs: des notes noires

1 Roques (M.) (rapporteur), «Réunion des romanistes à Paris, 18-19 décembre 1925, II, Rapport de la seconde commission», *Romania*, 52, 1926, pp. 242-49.

sans hastes restituent la mélodie, les ligatures étant signalées à l'aide de crochets.

Les *plicæ* sont figurées par une grosse note noire suivie d'une note plus petite et les *conjuncturæ* par des petites notes.

Les altérations ne sont placées à la clé que quand elles l'étaient dans le manuscrit. Elles précèdent la note concernée si tel était le cas. S'il s'agit d'un rétablissement effectué par mes soins, elles sont placées au-dessus d'elle.

La clé de *sol* munie d'un indice d'*octava bassa*, ou éventuellement la clé de *fa* remplacent les clés utilisées dans les sources consultées.

Aucune barre de mesure n'est utilisée dans le cas de transcriptions non mesurées.

Les transcriptions rythmiques effectuées suivent les principes des modes rythmiques en vigueur au Moyen Age: la *longa* est figurée par une noire, la *brevis* par une croche, et la *semi brevis* par une double-croche, le tout pouvant toutefois être sujet à variations en fonction du mode choisi par le musicien.

Prologue

En may c'arbre et pré sont flouri
Et vert de fueilles, que joli
Fait en ches forés et tres bel,
C'adés i cantent chil oisel,
C'amoureux cuers fait nouviaus sons,
Mesires Nobles li lions
Tint court de grant sollempnité
Au jour de se nativité; [...]¹

Ainsi commence, après le prologue, le roman de *Renart le Nouvel*, œuvre d'environ huit mille vers selon les manuscrits, reprenant le thème des aventures du goupil et achevée vers 1289². Comme on peut le constater, le discours est proche du lyrisme et le poète lillois Jacquemart Gielée, en choisissant la pastourelle pour camper le décor de son roman, place d'entrée celui-ci sous le double signe de la narration et de la musique. Ce choix de registre ne constitue au reste certainement pas un hasard: la pastourelle représente en effet l'une des formes lyriques³ les plus propices à véhiculer les deux types de discours. Le «je» du poète s'y trouve présenté dans un énoncé descriptif introduisant l'action à l'aide de formules convenues destinées à établir temps, lieu et personnages. Ainsi, «l'autrier», «l'autre jour» ou encore «en mai», «en un pré», «desoz la raim» ou «delés une vile», seront mis en scène une bergère et un chevalier, fréquent *alter ego* du poète lui-même. Rien d'étonnant à ce que les auteurs, si familiers avec les deux modes d'expression, aient pu vouloir les faire coexister différemment, choisissant non plus d'introduire la narration dans la lyrique, mais, à l'inverse, d'insérer des éléments et situations propres à la lyrique dans

1 Roussel, v. 41-48.

2 Pour des précisions sur la datation du roman, voir Haines pp. 18-34.

3 La chanson de toile en est une autre, proposant des *topoi* différents: le temps n'y est généralement pas défini, le lieu est souvent intérieur – une chambre ou une tour –, mais parfois aussi extérieur, les personnages sont fréquemment une mère et sa fille, nous le verrons plus loin.

leurs textes narratifs. N'oublions pas que la naissance du roman suit de quelque cinquante années l'apparition de la poésie lyrique des troubadours. Cette dernière appartient bel et bien au patrimoine des auteurs, même s'ils ne sont pas eux-mêmes des trouveurs⁴. Se l'attribuer de la sorte, avec ce que cela comporte parfois de variantes volontaires ou d'ajustement, voire de recréation poétiques, ne représente certes pas un geste anodin de leur part: ce faisant, ils enrichissent leur office originel de simple narrateur pour endosser un double rôle de poète-(re)compositeur.

Le procédé débute en pays d'oc et en pays d'oïl sensiblement au même moment – dans les premières années du XIII^e siècle – mais ne semble toutefois pas avoir la même fonction, et encore moins la même ampleur chez les troubadours et les trouvères. Chez les premiers, il joue principalement le rôle de citation étayant le discours du poète, qui mentionne toujours ses sources – quand il s'en souvient⁵ –, souvent très nombreuses et variées. Raimon Vidal de Besalù, troubadour catalan de la première moitié du XIII^e siècle et initiateur du genre, insère ainsi dans sa nouvelle *Abril issi' e mays entrava*, œuvre de plus de mille sept cents vers écrite avant 1213, dix extraits de chansons. Ceux-ci sont autant de commentaires empruntés à des troubadours et servent à ce titre d'autorités incontestables, lui permettant de rappeler par exemple à ses lecteurs

Qu'en Guiraut dis als acabatz
Per esfortir lur bon captenh:
Ni non tenh a dan
Si.m destrenh
Amors ni.m deschay,

4 Si Philippe de Novare, Richard de Fournival ou Adam de la Halle – peut-être aussi Philippe de Remy – sont connus à la fois pour leur production lyrique et narrative, certains auteurs sont cités comme ménestrels, sans avoir pour autant laissé de témoignage lyrique écrit: parmi eux, citons Baudouin et Jean de Condé, Nevelon Amion, Adenet le Roi, Robert de Blois, et Jacques Bretel. Raimon Vidal et Matfre Ermengaud, quant à eux, n'ont laissé comme preuve de leur activité lyrique que les pièces insérées dans leurs textes narratifs.

5 La systématisation des attributions laisse d'ailleurs à penser que les rares défauts de mémoire des écrivains de langue d'oc ne seraient là que pour «camoufler» la paternité de certaines de leurs citations. Ils s'abriteraient ainsi derrière l'identité d'un autre pour crédibiliser le poème inséré.

C'una vetz n'auray
Mon bon esdevenh.⁶

Six troubadours⁷, tous actifs dans les quarante dernières années du XII^e siècle, sont ainsi conviés par l'auteur à conseiller son lecteur sur ses manières, son éducation, sa culture, ou sa courtoisie. Les chansons sont le plus souvent fragmentaires – une strophe ou moins, parfois un seul distique ou même un vers unique – et appartiennent à trois genres de la lyrique d'oc: la *canso*, le *sirventès* et le *joc-partit*.

Dans la nouvelle *En aquel temps com'era jays*, du même auteur mais dont la datation demeure à ce jour inconnue, les citations sont sensiblement plus nombreuses: trente-neuf⁸ pour un texte de mille trois cent quarante-cinq vers. Elles sont toujours de longueur variable, entre un vers et plus d'une strophe, et privilégient cette fois le genre de la *canso*.

C'est Matfre Ermengaud, troubadour originaire de Béziers, qui portera le procédé, malgré tout fort restreint chez les poètes de langue d'oc⁹, à son apogée. Il cite en effet dans son *Breviari d'amor*, un des

6 Huchet, pp. 37-139, v. 1537-43.

7 L'un d'entre eux est anonyme, cité comme «us trobaires» par l'auteur au v. 1176. Le fragment de sa chanson est un *unicum* du roman. Les cinq autres sont Arnaut de Mareuil, trois fois invoqué, Guiraut de Bornelh, cité deux fois, Raimon de Miraval, également deux fois mentionné, Bertran de Born et Peire Rogier.

8 Quatre d'entre elles sont anonymes, l'une étant peut-être de Raimon Vidal lui-même. Raimon de Miraval est cité neuf fois, Bernart de Ventadorn quatre fois, Folquet de Marseille, Guiraut de Bornelh et l'auteur du poème trois fois, Raimbaut de Vaqueiras deux fois. Les autres troubadours sont Perdigon, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut de Mareuil, Guilhem de Saint-Leidier – mais la pièce insérée n'est pas répertoriée par ailleurs –, Guilhem Adémar, Gui d'Ussel, Peire Bremon Lo Tort – ici encore, aucune mention n'est faite de cette strophe dans d'autres témoins –, Guiraut lo ros, Uc Brunenc, Gaucelm Faidit et Bertran de Born.

9 Deux autres exemples de textes munis d'insertions lyriques se trouvent dans le répertoire dramatique d'oc: le *Sponsus*, drame liturgique du XI^e siècle, au texte bilingue alternant latin et occitan, inspiré de la parabole des vierges sages et des vierges folles inclut des refrains, et le *Jeu de sainte Agnès*, composé bien plus tardivement, entre 1340 et 1350, contenant vingt et une citations lyriques, presque toutes issues de la tradition occitane. Certaines *vidas* de troubadours insèrent également des fragments lyriques, à l'instar de celle de Marcabru, qui donne en exemple les v. 67-72 de la chanson PC 293, 18 (Boutière-Schutz, pp. 10-11) dans la version du manuscrit Paris, BnF, fr. 12473, f^o 102 r^o: Marcabrunsi si fo

textes les plus longs du Moyen Age occitan (34597 vers) et contemporain de *Renart le Nouvel*, deux cent soixante-six chansons et fragments lyriques. Ceux-ci sont presque toujours choisis dans le répertoire courtois d'oc (deux cent soixante-deux chansons), mais proviennent parfois aussi de celui d'oïl (quatre chansons)¹⁰. Commentaire externe au discours premier de l'auteur, ils lui permettent de se retrancher derrière l'*auctoritas* poétique qui le précède dans l'histoire et qui, renforçant son propre verbe, le crédibilise d'autant.

Ce traitement de la citation comme renfort discursif se rencontre chez les premiers trouvères ayant eu recours aux insertions lyriques. Jean Renart, le premier à généraliser¹¹ le procédé de la citation dans un roman rédigé autour de 1227 et à revendiquer ce qu'il estime «nouveau» – propre à séduire un lecteur-auditeur nécessairement avisé parce que «non vilain» – s'en explique dans le prologue de son *Guillaume de Dole*¹²:

Car aussi com l'en met la graine
 Es dras por avoir los et pris,
 Einsi a il chans et sons mis
 En cestui *Romans de la Rose*,
 Qui est une novele chose
 Et s'est des autres si divers
 Et brodez, par lieu, de biaux vers
 Que vilains nel porroit savoir.¹³

de Gascoingna, fils d'una paubra femna que ac nom Marcabruna, si com el dis en son chantar: / *Marcabruna, lo fill Na Bruna, / Fo engendraz en tal luna / Qu'el saup d'amor cum degruna, / – Escoutatz! / Que anc non amet neguna, / Ni d'autra no fo amatz.*

- 10 La mention de l'intégralité des citations lyriques insérées par Matfre Ermengaud dépasserait le cadre de cet ouvrage. On se référera à l'édition du *Breviari d'amor* (Azaïs [G.], éd., *Matfre Ermengaud, Le breviari d'amor, suivi de sa lettre à sa sœur*) et à l'article de R. Richter et M. Lütolf, «Les poésies lyriques de Matfre Ermengaud», *Romania*, 98, 1977, pp. 15-33.
- 11 Le premier roman intégrant la lyrique, *Galeran de Bretagne*, écrit au premier quart du XIII^e siècle et généralement attribué au même Jean Renart, ne comporte qu'un seul refrain.
- 12 Qui, paradoxalement, n'utilise aucune insertion à cette fin.
- 13 Lecoy 1979, v. 8-15.

La suite de ce même prologue justifie d'ailleurs la vocation divertissante du procédé:

Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
Car, s'en vieult, l'en chante et lit,
Et s'est fez par si grant delit
Que tuit cil s'en esjoïront
Qui chanter et lire l'orront
Qu'il lor sera noviaus toz jors.¹⁴

Pour autant, chez les poètes de langue d'oïl, les partis pris s'avèrent rapidement différents et plus nombreux. L'auteur peut choisir de mentionner uniquement ses propres compositions. Ainsi Gautier de Coinci insère-t-il dans ses *Miracles de Nostre-Dame* ses chansons, dont nous constaterons toutefois qu'elles empruntent leurs mélodies à d'autres auteurs. La même remarque s'applique au *Ludus* d'Adam de la Bassee, les emprunts y étant toutefois moins nombreux. Adam de la Halle dans son jeu de *Robin et Marion* et Philippe de Novare dans ses *Mémoires* citent leurs propres poèmes. Les rondeaux de *Cleomadés* sont très probablement de l'auteur du roman, Adenet le Roi, de même que la chanson insérée dans le *Chastoiement* de Robert de Blois. On rencontre parfois également des citations de trouvères et de troubadours connus: la seule insertion de *Vergy*, par exemple, est du châtelain de Coucy, par ailleurs explicitement mentionné dans le texte. La plupart des narrateurs, enfin, combinent les deux options, de Jean Renart et Gerbert de Montreuil dont on peut supposer qu'ils sont les auteurs de certaines citations, à Nicole de Margival qui partage avec Adam de la Halle la paternité de ses insertions. L'œuvre peut privilégier le répertoire courtois, préférer les citations issues de la culture «populaire» des chansons à danser ou mêler les deux genres. Les insertions peuvent être des chansons entières ou de courts fragments. Surtout, l'auteur peut assigner à ces insertions lyriques une fonction précise dépendant étroitement du texte dans lequel elles se trouvent placées. Ainsi du Sud au Nord, de Raimon Vidal de Besalù, qui utilise la lyrique comme justification de son propre discours narratif, au compilateur du *Rosarius* anonyme du début du XIV^e siècle, dont les chansons sont autant d'exemples de louanges mariales proposés au lecteur, les

14 *Ibid.*, v. 18-23.

auteurs de langue d'oc et de langue d'oïl du XIII^e et du début du XIV^e siècle ont utilisé les citations lyriques à des fins extrêmement diverses.

Par la suite, l'esthétique de l'insertion se modifiera. Pour Guillaume de Machaut, qui élargit la forme du *dit* en une composition alliant vers et prose, lyrisme et récit, la trame narrative ne constitue en réalité qu'une mise en valeur de ses compositions lyriques, que Jacqueline Cerquiglini décrit en terme de «volonté de totalisation¹⁵». Et Jean Froissart concevra spécialement son *Meliador* en 1365 à la demande du duc de Brabant pour y consigner toutes les chansons écrites par ce dernier¹⁶. Ces deux auteurs introduisent de surcroît dans le processus de l'insertion lyrique un élément de discontinuité qui n'existait pas chez leurs prédécesseurs, en faisant précéder les citations de la mention de leur genre (rondeau, ballade, etc.), les démarquant ainsi résolument de leur contexte narratif¹⁷.

Au total, le corpus des textes munis d'insertions lyriques ajoutées par leurs propres auteurs¹⁸ comprend près de quatre-vingt œuvres de gen-

15 Cerquiglini (J.), «Éthique de la totalisation et esthétique de la rupture dans le *Voir dit* de Guillaume de Machaut», dans *Guillaume de Machaut, poète et compositeur. Actes du Colloque organisé par l'Université de Reims, 1978*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 253-262. Voir aussi, du même auteur, «Pour une typologie de l'insertion», *Perspectives médiévales*, 3, 1977, pp. 9-14.

16 Longnon (A.), éd., *Meliador*, Paris, Firmin-Didot, 1895-1899, 3 vol.

17 C'est le cas de certains romans de la fin du XIII^e siècle (continuations du *Roman des sept sages*) et de la plupart des romans du XIV^e siècle: *La Prise amoureuse* de Jean Acart de Hesdin (1332), *Li regret Guillaume comte de Hainaut* (1339) et *Le Parfait du paon* (1340) de Jean de Le Mote, *Perceforest* (1337-44) et *Le Roman de la dame a la licorne* (mi XIV^e).

18 Il convient en effet de distinguer les textes munis d'insertions par leurs auteurs de ceux, bien plus rares, qui ont fait l'objet d'interpolations *a posteriori*, dont on ne connaît aujourd'hui que deux exemples: le fameux *Roman de Fauvel* (1310-1314) dans la version du manuscrit Paris, BnF, fr. 146 (1316), et, bien avant, l'*Estoire de Joseph* (seconde moitié du XII^e siècle) dans la version du manuscrit Paris, BnF, nouv. acq. fr. 10036. Cette version, plus longue (2658 vers au lieu de 1620) que les deux autres (Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Reg. lat. 1682 et Paris, BnF, fr. 24429), comporte des ajouts tardifs, dont les insertions lyriques, presque toutes notées en bas de folio, en neumes courant sur les deux colonnes, tantôt sur lignes, tantôt uniquement diastématiques, d'une main souvent négligée qui trahit un copiste peu habitué à l'écriture musicale.

res très divers et composées entre l'extrême début du XIII^e siècle et le premier quart du XIV^e. Si les romans sont majoritaires, on y trouve également d'autres catégories de textes: traités, nouvelles, poèmes courts, sermons, saluts d'amour. La typologie et le nombre des insertions sont tout aussi variés. Chansons courtoises de troubadours et / ou de trouvères, pastourelles, chansons de toile, rondeaux et rondets, refrains, motets, fragments épiques sont ainsi ajoutés, superposés à l'œuvre, dont la dimension narrative ou didactique se charge d'une strate supplémentaire, lyrique celle-ci¹⁹.

Une fois fixées les limites chronologiques – des sermons anonymes écrits avant 1214 au *Rosarius* compilé vers 1330 mais encore tributaire par bien des aspects du siècle précédent²⁰ –, quatre grandes directions se sont dessinées, qui ont guidé la progression de cette étude. Un premier chapitre est consacré aux insertions dont la fonction est exclusivement divertissante. Elles interviennent dans le cours du récit pour illustrer des moments festifs – banquets, danses de plein air ou d'intérieur, joutes, réjouissances diverses –, parfois provoqués à dessein – comme dans la *Court d'Amours II* où les amoureux cherchent à déstabiliser par leur fête les «mesdisans» qu'ils assiègent. Elles peuvent être aussi, plus simplement, chantées à la demande d'un personnage de la narration. Un deuxième chapitre s'attache ensuite

19 Le recensement complet du corpus étudié et ses caractéristiques figurent en appendice I.

20 J'ai dû laisser de côté pour ce travail le *Tristan* en prose, malgré la prometteuse existence de musique dans plusieurs de ses sources: la démesure de l'œuvre me semble la vouer à une étude séparée que j'espère effectuer prochainement. Au demeurant, les pièces lyriques de ce roman ont déjà fait l'objet d'études spécifiques. Voir Maillard (J.), «Coutumes musicales au Moyen Age d'après le *Tristan* en prose», *Cahiers de civilisation musicale*, II, n° 3, 1959, pp. 341-353, «Une persistance de notation non mesurée au xv^e siècle?», *Les sources en musicologie, Actes des journées d'études de la Société Française de Musicologie*, Ed. du CNRS, Paris, 1981, pp. 137-145, et Baumgartner (E), «Sur les pièces lyriques du *Tristan* en prose», *Études de langues et de littérature du Moyen Age offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, pp. 19-25. De même, les *Dits entés* de Jeannot de Lescurel n'ont pas trouvé leur place ici et feront l'objet d'un travail ultérieur: des raisons purement musicales ont cette fois guidé ce choix, l'écriture de Lescurel portant à bien des égards la marque de l'esthétique, très différente, du XIV^e siècle.

aux insertions utilisées comme partie du discours narratif, par un personnage de roman ou par l'auteur lui-même, qui reprennent ainsi à leur compte des poèmes ou fragments de poèmes relayant le discours narratif. Une troisième partie étudie les insertions représentant une ingénierie de la part de l'auteur qui les utilise – c'est la fonction qu'elles possèdent dans les textes en langue d'oc. La dernière partie de ce travail concerne les citations, rares, jouant un véritable rôle formel, cas particulier des textes du non-sens, où un refrain sert de point de départ à tout un jeu poétique, et des sermons latins usant des vers d'un refrain ou d'un rondeau comme idée directionnelle à l'argumentation du prédicateur. S'y retrouvent également étudiés certains textes dont les insertions, sans être directement génératrices de la structure du texte, possèdent des implications formelles notables, comme celle que propose le roman de la *Poire*²¹, ou certains textes strophiques aux citations régulièrement réparties. Certes, toute taxinomie possède ses limites. Nous verrons ainsi que certaines citations, bi, voire tri-fonctionnelles, ne se laissent pas aisément contraindre dans un rôle strict. C'est le cas, bien sûr, du roman de la *Poire*, mais aussi de *Renart le Nouvel*, ou encore des sermons latins citant en exergue des rondeaux en langue d'oïl.

La part la plus importante de ma recherche a été, quand les témoins manuscrits étaient dépourvus de notation, la restauration musicale des insertions d'après diverses sources parallèles. Elle a requis, dans les quelques cas où les concordances présentaient des variations par rapport aux insertions, une adaptation de textes poétiques voisins de ces dernières, parfois même accompagnée d'un ajustement métrique. De telles parentés ont été signalées, sur le strict plan poétique, par Nico H. J. van den Boogaard dans son ouvrage sur les refrains²² sans que leur aspect musical en ait été jusqu'ici traité. J'ai ainsi parfois recherché à certains refrains *unica* des modèles mélodiques possibles en l'absence de concordances exactes. Indépendamment des exemples

21 Certains des refrains de ce roman ont un rôle purement divertissant, d'autres un rôle discursif, la plupart d'entre eux appartenant à un système d'acrostiche qui participe de la forme de l'œuvre.

22 van den Boogaard (N. H. J.), *Rondeaux et refrains*.

musicaux donnés dans le cours de mon travail, les annexes musicales contiennent toutes les transcriptions des insertions non éditées jusqu'à présent, ou qui n'ont bénéficié que d'éditions musicales partielles. S'y ajoutent des éléments d'analyse visant essentiellement à mettre en valeur la forme musicale des citations. La première partie est consacrée aux refrains, la seconde aux chansons et aux citations plus longues. Les annexes littéraires, quant à elles, contiennent en détail tous les renseignements d'ordre prosodique sur les insertions, ainsi que quelques éditions de textes étudiés.

I – L’insertion comme divertissement

1. Les divertissements dans les œuvres littéraires

Par une sorte de mise en abyme fréquente dans la littérature médiévale, certains romans, divertissements d’une certaine société, se trouvent inclure et parfois même représenter d’autres divertissements. Ceux-ci peuvent être des œuvres narratives elles-mêmes mises en situation d’oralité, comme dans ce passage bien connu du *Chevalier au Lion*, où Yvain, entré dans un jardin, y aperçoit une demoiselle lire publiquement un roman:

Apoié voit dessor son cote
Un prodome, qui se gisoit
Sor un drap de soie, et lisoit
Une pucele devant lui
An un romanz, ne sai de cui.¹

Ces divertissements peuvent toutefois changer de catégorie, et sont alors décrits dans les romans tournois ou danses, banquets ou noces, au cours desquels le registre narratif fait parfois place au registre lyrique. Cette transposition de plan peut être seulement décrite; l’auteur explique ou énumère alors ce que les assistants pouvaient voir ou entendre. Philippe de Remy, qui par ailleurs n’introduit aucune chanson dans ses romans, décrit à deux reprises dans *Jehan et Blonde* des situations de chant et de danses. La première fois, elles accompagnent un dîner:

Après disner i eut vieles,
Muses et harpes et freteles,
Qui font si douces melodies,
Plus douces ne furent oïes.

1 Foerster, v. 5362-66.

Après coururent as caroles.
Ou eut canté maintes paroles.²

La seconde fois, elles rehaussent la fête finale, donnant ainsi lieu à une description plus détaillée:

Li servant par laiens randonnent,
A chascun mes les trompes sonnent.
Dames i avoit qui servoient,
De dras d'or parees estoient;
Devant cascun mes vont cantant.
Par tout avoit de joie tant
Qu'il estoit a cascun avis
Tel joie ne vit mains hom vis.
Mais ce fu encore noiens:
Quant on eut mangié par laiens,
Si commença tel melodie
Que plus bele ne fu oïe.
Li pavillon retentissoient
Des estrumens qui i estoient.
Quant un peu escouté les eurent,
Les dames a caroler queurent.
La eut mainte dame paree,
La eut mainte cançon cantee,
La eut a grans remuemens
Cangié mains apparillemens.
Plus bele carole ne fu.³

Les textes munis d'insertions lyriques comportent également parfois de tels passages, même s'ils ne s'accompagnent pas toujours d'illustrations musicales. Ainsi en est-il dans *Guillaume de Dole* des histoires contées par les ménestrels après le dîner qui suit la première rencontre entre Conrad et Guillaume:

Li uns note un, li autre el,
Cil conte ci de Perceval,
Cil raconte de Rainceval,
Par les rens devant les barons⁴

ou des pièces dites par Juglet lors de la même occasion:

2 Lécuyer, v. 4761-66.

3 *Ibid.*, v. 5993-6017.

4 Lecoy 1979, v. 1746-49.

Et Jouglés lor a dit chançons
Et fabliaus, ne sai trois ou quatre.⁵

Dans *Vergy*, l'ami de la châtelaine est encore ignorant du drame

Qui se deduisoit en la sale
A la carole et dansse et bale.⁶

Et lors du long épisode festif qui termine *Cleomadés*,

En maint lieu peüssiez veoir
Danses, caroles, jeux et baus.⁷

L'art du chant est d'ailleurs nécessaire à tout membre de la société courtoise. Fresne, l'héroïne de *Galeran*, a reçu au couvent où elle a été élevée une éducation parfaite: l'auteur nous apprend qu'elle

[...] avoit a ouvrer apris [...]⁸

et insiste longuement sur ses connaissances musicales:

De la harpe sot la meschine;
Si lui aprint ses bons parreins
Laiz et sons, et baler des mains,
Toutes notes sarrasinoises,
Chançons gascoignes et françoises,
Loerraines, et laiz bretons,
Que ne failli n'a moz n'a tons,
Car elle en sot l'usage et l'art.⁹

Cet art jouera du reste un rôle prépondérant dans le récit, puisque c'est en chantant un lai – paradoxalement jamais noté dans le roman – appris de *Galeran* que Fresne pourra se faire reconnaître du jeune homme.

Dans *Meliacin*, Girart d'Amiens décrit ainsi la cour du roi d'Arménie, père du héros:

Mout fu grans li cours a cel roi:
Nus n'i mist engien ne arroi
Que de grant esbanoïement

5 *Ibid.*, v. 1764-65.

6 Dufournet-Dulac, v. 841-42.

7 Henry, v. 17818-19.

8 Foulet, v. 1158.

9 *Ibid.*, v. 1166-73.

Et de chanter joliment
Et d'ounourer les belez dames.¹⁰

Si les chants interviennent le plus souvent au cours de scènes de cour, d'autres types d'occasions les provoquent parfois. Lors de certaines fêtes, c'est la rue qui se trouve être le théâtre de chants et de danses; *Galeran* consacre un long épisode à la fête de la Saint-Jean à Metz, où s'est rendu le héros et au cours de laquelle

En mi la ville, es quarrefours,
Viele cil, et cist y chante,
Cil y tumble, cist i enchante.¹¹

On chante en se déplaçant selon le témoignage d'Adenet le Roi, évoquant les invités qui se rendent au mariage de Cleomadés et de Clairmondine:

Haut et cler venoient chantant
Les routes si qu'eles aloient.
Ordeneement chevauchent,
Car chascune dame tenoit
Un chevalier qui l'adestroit.¹²

Les déplacements de personnages font par ailleurs dans de nombreuses œuvres (*Guillaume de Dole*, *Violette*, *Escanor*, *Renart le Nouvel*) l'objet de citations poétiques et / ou musicales complètes.

Parfois, les divertissements sont intégralement transcrits. C'est le cas du sermon en vers *Joie d'amors, vrais cuers d'amer* [...], déclamé par l'auteur de la chronique à la demande d'Henri de Briey aux vers 4323-43 de *Chauvency*, ou du jeu du chapelet exécuté par la dame de Luxembourg et un ménestrel aux vers 4220-96 du même texte. C'est également ce qu'il advient des multiples insertions lyriques qui émaillent les œuvres étudiées ici et plus particulièrement les romans, majoritaires à inclure cette forme de répertoire lyrique qu'est le divertissement chanté. Ces insertions sont de plusieurs types et, qu'elles s'accompagnent ou non de notation musicale, semblent obéir à la seule volonté d'amuser – volonté revendiquée, nous l'avons vu, par le seul Jean Renart.

10 Saly 1990, v. 181-85.

11 Foulet, v. 3386-88.

12 Henry, v. 16656-60.

Plusieurs catégories d'insertions possèdent dans les œuvres narratives cette fonction première d'agrément, fonction qui se double parfois d'une sorte de justification narrative à nouveau signalée par l'auteur de *Guillaume de Dole* dans le prologue de son roman:

S'est avis a chascun et samble
Que cil qui a fet le romans
Qu'il trovast toz les moz des chans,
Si afierent a ceuls del conte.¹³

Distraire, certes, tel est bien l'objectif de l'auteur, mais sans que la cohérence de l'œuvre puisse paraître en souffrir. Les amusements ne seront pas de simples enjolivements gratuits: danses et jeux, laisses épiques ou chansons devront justifier leur présence dans leur contexte. Gerbert de Montreuil, dans le prologue de la *Violette* ira même plus loin que son prédécesseur, faisant du chant un gage de la vraisemblance de son récit:

Et si est si bien acordans
Li cans au dit, les entendans
En trai a garant que di voir.¹⁴

Ce chant volontairement en rapport étroit avec le «dit» prend de fait, d'un texte à l'autre, plusieurs formes souvent dépendantes du type d'épisode au cours duquel il se fait entendre.

Les types d'insertions

Les danses et les jeux

Ces formes de citations lyriques prennent généralement place au cours d'un épisode festif, dont le lien avec la narration n'est pas forcément direct. Il peut s'agir d'un banquet (*Guillaume de Dole*, *Renart le Nouvel*, *Blanc chevalier*, *Restor*), d'une joute (*Sone*), d'une série de danses (*Chauvency*, *Court d'Amours II*, *Paradis* – véritable mise en texte d'un bal –, *Poire*), d'une scène d'amusement de rue (*Guillaume de Dole*), de taverne (*Feuillee*) ou champêtre (*Robin et Marion*). Elles

13 Lecoy 1979, v. 26-29.

14 Buffum 1928, v. 39-41.

semblent parfois jouer le rôle d'interludes à la narration, de repos entre des scènes d'action, voire d'apaisement d'une tension psychologique intense. Le déplacement de certains personnages (*Guillaume de Dole*, *Escanor*, *Poire*, *Tractatus*, *Renart le Nouvel*) en constitue un des exemples les plus parlants, mais aussi les intermèdes entre les joutes des tournois, les déjeuners en plein air, etc. Toutes ces situations permettent en outre – et c'est ainsi qu'il me semble possible d'interpréter le prologue de *Guillaume de Dole* – de reposer le lecteur / auditeur au cours de la trame narrative tout en relançant son attention lors d'une lecture parfois fort longue¹⁵. La fonction divertissante des insertions lyriques est donc double: elle agit à la fois pour les narrataires de l'œuvre et pour les personnages vivant dans cette œuvre nombre de situations familières à la société courtoise.

Les rondeaux et rondets de carole

Présents à titre divertissant uniquement dans les romans, les rondeaux et les rondets représentent l'expression de la danse par excellence. Ces deux formes mettent en jeu un refrain selon des schémas poético-musicaux spécifiques (ex. 1):

Rondet								
Texte			couplet	demi-refrain	couplet		refrain	
Rimes			a	A	a	b	A	B
Musique			α	α	α	β	α	β
Refrain								
Texte			couplet	demi-refrain	couplet		refrain	
Rimes	A	B	a	A	a	b	A	B
Musique	α	β	α	α	α	β	α	β

Ex. 1: Schémas poético-musicaux du rondet et du rondeau.

15 La fragmentation de son texte laisse supposer que trois séances furent nécessaires à la déclamation de la *Chanson de Roland* (Buschinger [D.], «Le curé Konrad, adaptateur de la *Chanson de Rolands*», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVI, 1983, pp. 97-98. Des essais de lecture d'*Eracle* de Gautier d'Arras ont permis à Paul Zumthor de conclure «qu'une lecture publique du roman entier exigerait un peu plus de quatre heures» (*La lettre et la voix*, p. 212). Et les médiévistes connaissent bien l'aventure de Jean Froissart, dont la lecture à Gaston Phébus de son *Meliador* requit plus de trois mois, à raison de sept folios par séance quotidienne.

Jean Renart, le premier à introduire des rondets de carole dans une œuvre narrative, en cite quinze dans *Guillaume de Dole* dont un est mentionné dans deux danses différentes. Ils sont pour la plupart incomplets, et les répétitions internes de demi-refrains n'y sont que rarement exactes. Leurs mises en situations sont multiples – pique-nique, marche dans les rues, tournoi – et correspondent parfaitement à des situations de danses, bien que les trois dernières citations de ce roman servent en outre à donner une manière de «version musicale» des sentiments éprouvés par certains personnages. Le premier et le dernier des rondeaux cités dans *Aristote* cumulent les fonctions de divertissement et de renfort sémantique. La seconde des citations à danser du texte se rapproche davantage, à première vue au moins, du seul plaisir de la chanteuse. Toutes trois sont chantées dans un jardin, mais accompagnent des situations différentes. *Sone* cite un rondet et un rondeau complet; le premier est chanté lors des danses qui clôtureront un dîner, alors que le second précède un tournoi. *Coucy* comporte trois rondeaux complets, chantés lors d'une carole d'après-dîner, alors que le *Restor* ne cite qu'un seul rondeau¹⁶, lors d'une fête. Le cas de *Cleomadés* est plus complexe: les sept rondeaux contenus dans l'œuvre, et qui constituent la totalité de ses insertions, sont chantés pour divertir, mais cette fonction originelle se double d'un véritable rôle discursif. Les situations de ces rondeaux et rondets se trouvent exposées, plus ou moins longuement, dans leur contexte immédiat, nous le verrons plus loin.

Les refrains

Part bien plus importante des insertions lyriques, les refrains ne trouvent plus uniquement leur place dans les romans. Il est possible, ainsi que quelques chercheurs l'ont affirmé¹⁷, qu'ils ne soient qu'un état

16 Seuls quatre des quatorze manuscrits contenant l'œuvre citent le rondeau dans son intégralité. Trois des témoins en proposent une version tronquée, amputée de vers de la partie «couplet» ou ne réitérant pas la dernière citation du refrain. Les sept copies restantes ne donnent que le refrain (voir Annexes littéraires, troisième partie).

17 Dans un article sur les refrains insérés dans *Renart le Nouvel*, van den Boogaard s'exprime ainsi: «On suppose donc [...] que l'auteur n'a donné que les deux

tronqué de rondets ou de rondeaux et que l'auteur qui les cite n'ait pas écrit leur complément, faisant confiance à la mémoire du lecteur pour reconstituer l'original. Il semble néanmoins difficile d'expliquer dans ce cas la présence conjointe des deux formes dans quelques textes. *Guillaume de Dole* cite indifféremment refrains et rondets, les plaçant dans les mêmes types de situations: pourquoi dans ce cas avoir réduit certains rondets à leur seul refrain originel? Certes, on pourrait considérer le rondet à deux refrains inséré dans le roman comme deux rondets différents, dont seul le premier serait complet; le chanteur aurait adapté le second refrain au contexte en un jeu dialogué:

– *C'est la gieus, la gieus, q'en dit en ces prez.*
Vous ne vendrez mie, dames, caroler.
La bele Aeliz i vet por joer
Souz la vert olive.
Vous ne vendrez mie caroler es prez,
Que vos n'amez mie.
 – *G'i doi bien aler et bien caroler*
*Car j'ai bele amie.*¹⁸

Cette mention d'un rondet complet suivi d'un refrain représente peut-être un raccourci d'écriture, l'auteur s'étant contenté d'écrire le second refrain à la suite du rondet. Lors de la première carole du roman, deux rondets se succèdent, notés cette fois-ci dans leur entier et séparés seulement par deux vers d'introduction. Leurs contenus poétiques sont très proches et ils pourraient eux aussi constituer un rondet unique à deux refrains chantés sur les mêmes incises musicales:

<i>Main se leva bele Aeliz,</i>	<i>Main se leva bele Aeliz,</i>
<i>Dormez, jalous, ge vos en pri,</i>	<i>Mignotement la voi venir,</i>
<i>Biau se para, miex se vesti</i>	<i>Biau se para, miex se vesti</i>
<i>Desoz le raim.</i>	<i>En mai.</i>
<i>Mignotement la voi venir</i>	<i>Dormez, jalous, et ge</i>
<i>Cele que j'aim!</i> ¹⁹	<i>M'envoiserat.</i> ²⁰

premiers vers» («Jaquemart Giélée et la lyrique de son temps», dans *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jaquemart Giélée et leur temps*, p. 334).

18 Lecoy 1979, v. 5427-34.

19 *Ibid.*, v. 310-15.

20 *Ibid.*, v. 318-22.

Rappelons toutefois que d'autres textes, dans lesquels ces insertions n'ont plus une seule fonction divertissante, citent parfois les deux types formels (*Meliacin*, *Ovide*), sans que rien ne justifie le choix de l'un ou de l'autre. Rien ne permettant de trancher en faveur de l'une des deux hypothèses – refrain ou rondet / rondeau amputé de sa partie «couplet» –, je les citerai comme refrains. Leur nombre, au contraire de celui des rondeaux et rondets, croît avec le temps. Trois seulement se trouvent dans *Guillaume de Dole*, alors que Gerbert de Montreuil, dans la *Violette* en cite vingt-huit. L'évolution entre ces deux romans va clairement dans le sens des refrains: jamais l'imitateur de Jean Renart n'a, dans son roman, recours au rondet. Néanmoins, sur ces vingt-huit refrains, seuls huit n'occupent réellement qu'une fonction divertissante. Ici encore, Gerbert de Montreuil se démarque clairement de son prédécesseur en éclipsant la danse de son roman. Toutes les insertions lyriques de *Chauvency* sont des refrains (trente-cinq au total, parmi lesquels il faut compter les dix que comprend le jeu dialogué du chapelet), ainsi que celles de la *Court d'Amours II* (trente-trois) et d'*Escanor* (quatre). Les insertions en langue d'oïl de *Paradis*, au nombre de dix-huit, sont elles aussi des refrains. Le cas de *Renart le Nouvel* constitue une exception. Certes, ce roman ne renferme que des refrains – en nombre variable selon les manuscrits – mais tous ne se limitent pas à une fonction de divertissement; seuls vingt-deux sur les soixante-dix que comporte l'œuvre²¹ possèdent exclusivement cette fonction, alors que six ont la particularité d'être bi-fonctionnels, ajoutant à leur vocation première l'expression de sentiments personnels. La *Poire* et le *Tractatus*, deux écrits appartenant au registre allégorique, participent du même type: la quasi-totalité de leurs insertions visent à exprimer les émotions des chanteurs, mais quelques rares épisodes divertissants sont illustrés musicalement. Sur les vingt et un refrains de la *Poire*, deux sont chantés en dansant. Un seul refrain du *Tractatus* est un pur divertissement. Quant au répertoire théâtral, sa

21 Les refrains sont ici considérés en terme d'emplacement: il y a en effet dans le roman soixante-dix emplacements d'insertions françaises et latines, mais le nombre total de citations est bien plus important et dépend des manuscrits. Toutes les analyses prosodiques des refrains se trouvent dans les Annexes littéraires; j'en ai effectué les transcriptions musicales dans les Annexes musicales I.

part d'insertions placées en situation de divertissement se compose presque exclusivement de refrains: un dans la *Feuillee*, deux à la fin de *Robin et Marion* et deux dans le *Pelerin*. Tous ces refrains, à l'exception de ceux de la *Feuillee* et du *Pelerin*, qui obéissent à des requêtes particulières et sont destinés à montrer l'art de leurs interprètes, sont placés dans les mêmes situations que les rondets et les rondeaux mentionnés plus haut. Il s'agit toujours de circonstances de caroles, des danses effectives succédant aux joutes de *Chauvency* aux marches d'*Escanor* en passant par la scène dansée des Amoureux dans la *Court d'Amours II* et par la carole de *Paradis*.

Les autres types d'insertions

Les autres catégories de citations ne prennent – tout au moins dans les œuvres narratives les plus anciennes – qu'une importance mineure. Tout se passe comme si l'idée même d'amusement véhiculée par la littérature courtoise s'y réduisait à la danse.

Deux laisses épiques sont citées dans *Guillaume de Dole* et la *Violette*, toutes deux dites en des occasions différentes, même si leur fonction reste dans les deux cas l'agrément de leurs auditeurs. Elles demeurent les seules représentantes du genre dans les œuvres munies d'insertions lyriques²², et il me paraît significatif qu'elles figurent dans les premiers textes de cette catégorie. Les auteurs leur préféreront par la suite d'autres modes d'expression, peut-être plus à même de séduire les auditeurs par leur nouveauté: le début du XIII^e siècle représente en effet la fin de l'âge d'or du genre épico-lyrique, alors que les chansons courtoises et à danser continueront à se renouveler longtemps encore.

Une mention particulière doit être faite à propos des chansons de toile: les citations les plus longues de pièces de ce type – allant parfois jusqu'à l'intégralité – se trouvent dans *Guillaume de Dole* (quatre).

22 Il convient de mettre à part le fragment *Audigier, dist Raimberge, bouse vous di*, inséré dans *Robin et Marion*; cette citation fautive – le vers originel met l'insulte dans la bouche de Grinberge, l'ennemie d'Audigier; Raimberge est la mère du héros – du v. 321 du poème *Audigier*, parodie obscène de chanson de geste datée de la fin du XII^e ou du début du XIII^e, n'a rien de commun, ni par sa taille, ni par sa situation dans la pièce, avec les laisses citées par Jean Renart et Gerbert de Montreuil.

Les mentions postérieures à ce roman ne seront plus que fragmentaires: une strophe pour la *Violette* et *Aristote*, un vers pour la *Feuillee*. Elles tendront même à se détacher de leur contexte primitif – c’est d’ailleurs déjà le cas pour une des «chansons d’histoire» de *Guillaume de Dole*²³ – et à élargir leur vocation initiale de divertissement. Ainsi en est-il dans *Aristote*: la jeune fille chante le fragment pour elle-même, et en apparence avec la seule intention de s’amuser, mais en réalité elle cherche à se faire remarquer du philosophe afin de mieux le séduire. Le lecteur, de son côté, est laissé libre d’apprécier le choix de l’auteur, qui met précisément dans la bouche de son héroïne une «chanson de femme» alors même qu’elle cherche à ridiculiser *Aristote* pour son mépris affiché des femmes. Dans la *Feuillee*, la fonction divertissante du vers initial de chanson de toile cité par les compagnons vient de la dérision: détourné de son contexte habituel, le fragment est non plus seulement chanté par des personnages masculins – c’était encore le cas pour *Bele Aiglentine*, dans *Guillaume de Dole* – mais «recané» (littéralement: «brait») par Adam et Hane, à la requête du patron de l’auberge. Le rire naît alors de l’accumulation des détournements de fonction.

D’une manière générale, on constate une raréfaction des chansons et fragments de chansons à vocation divertissante dans les œuvres narratives: dix-neuf dans *Guillaume de Dole*, trois dans la *Violette*, cinq dans *Meliacin* et une seule dans *Robin et Marion*. Les chansons courtoises insérées dans *Meliacin*, qui comporte également deux motets entés, ne possèdent d’ailleurs pas la seule fonction de divertissement qu’elles avaient dans les premiers romans munis d’insertions lyriques: requises par certains des personnages du roman, elles se font en même temps le reflet des pensées du chanteur au moment où il fait montre de son art. Girart d’Amiens utilise d’ailleurs ici le même procédé que son prédécesseur Adenet le Roi pour son roman *Cleomadés*, lui aussi inspiré par le conte du «cheval de fust».

23 Le roman comporte également une citation qui pourrait bien constituer un fragment d’une autre chanson de toile: les trois vers 2389-91, chantés par un page du comte de Los *Renaus et s’amie chevauche par un pré / Tote nuit chevauche jusq’au jor cler / Ja n’avrai més joie de vos amer*.

Les chanteurs de divertissements

Amateurs ou «professionnels»?

La distinction peut sembler, en apparence, d'une grande simplicité: les amateurs sont les héros des romans, personnages principaux ou secondaires, alors que les «professionnels» sont au contraire des figures dont la seule justification apparente est la mise en scène du divertissement. En réalité, elle est souvent plus subtile. Dans *Guillaume de Dole*, Juglet est plus qu'un simple amuseur de cour; il est un acteur à part entière du roman et joue même un rôle capital dans la trame narrative. C'est lui qui, parlant de Lienor et de son frère à l'empereur, déclenche le conte et permet l'existence de l'œuvre, devenant, de simple protagoniste, un véritable *deus ex machina*, double de l'écrivain. C'est probablement à ce titre qu'aucune de ses interventions du registre courtois ne se situe sur le plan du pur divertissement. Son statut de confident et quasi *alter ego* de l'empereur Conrad, et par là même membre de la société courtoise qu'il côtoie journalièrement, lui permet néanmoins de participer aux caroles, au contraire des autres ménestrels et jongleurs présents dans le roman. Ceux-ci, qui ne jouent aucun rôle sur le plan narratif, font réellement office d'amuseurs, et se cantonnent au répertoire courtois que les assistants leur imposent: Cupepin, Hues, Doete de Troie et les trois autres ménestrels anonymes n'officient que sur requête expresse de Conrad ou de ses invités. De ces six ménestrels présents dans *Guillaume de Dole*, il ne reste aucune trace dans la *Violette*: le seul qui s'y fait entendre est en fait le héros du roman, Gerart, qui s'est ainsi déguisé pour mieux rechercher celle qu'il aime²⁴. Sone introduit à nouveau une chanteuse de métier avec le personnage de Papegais, qui chante un lai. Quant au ménestrel de *Chauvency*, son rôle se borne à répondre à la dame de Luxembourg

24 Il me semble à cet égard intéressant de remarquer que les laisses épiques, dans les deux romans, sont chantés par les ménestrels, qu'ils soient professionnel comme dans *Guillaume de Dole* ou «pseudo-professionnel» – mais seuls le lecteur et le chanteur en sont avertis: ses auditeurs dans le récit l'ignorent – comme dans la *Violette*. Le témoignage des romans est clair: si le registre courtois peut être le fait de n'importe quel amateur éclairé, le registre épique se doit d'être servi par des jongleurs ou des ménestrels.

dans le jeu du chapelet qu'on l'a priée de dire. Les autres romans mettant en scène des jongleurs ou des ménestrels, s'ils leur confèrent une certaine importance au plan narratif, ne les font jamais chanter²⁵. C'est le cas de Pinçonnet, accompagnant Cleomadés dans sa quête de Celine, et confident du héros, même s'il ne peut prétendre au rôle privilégié de «double» qui était celui de Juglet pour l'empereur Conrad dans *Guillaume de Dole*.

La plus grande partie des insertions lyriques divertissantes des œuvres narratives étudiées ici sont donc chantées par des personnages actifs sur le plan de la narration, bien que dans le cas des caroles de *Guillaume de Dole* et de la *Violette* leur justification semble se limiter à leur présence dans les rondes, et les rondes elles-mêmes à la vocation d'intermèdes mentionnée plus haut.

Chanteurs et occasions de chant

Amateurs et professionnels se répartissent les insertions selon la situation propre à ces dernières. Nous avons vu que les lieux ou les circonstances des divertissements pouvaient être multiples, en ce qui concerne *Guillaume de Dole*, la *Violette*, *Aristote*, la *Poire*, *Sone*, *Chauvency*, *Meliacin*, ou encore *Renart le Nouvel*. Le tableau de l'appendice II récapitule les insertions en situation de divertissement pour ces sept textes, leurs interprètes et les occasions de ces divertissements.

On constate que dans *Guillaume de Dole*, le répertoire dansé est attribué à des personnages secondaires, chacun d'eux ne chantant qu'une fois; le répertoire courtois est réservé aux personnages principaux et aux ménestrels de métier. La manière de hiérarchie alliant les typologies de répertoires et de protagonistes n'est du reste sans doute pas un hasard chez le premier auteur narratif à avoir revendiqué le procédé des citations lyriques. Dans la *Violette* en revanche, Gerart, outre le fragment de geste, chante une carole. Les chanteurs de *Sone* – dont l'auteur semble avoir sacrifié avec une certaine réticence à la mode des farcitures lyriques – sont les héros du roman, mais les scè-

25 *Sone* et *Chauvency* font également intervenir d'autres ménestrels, mais ceux-ci n'ont aucun rôle lyrique dans le récit.

nes d'amusement collectif ne donnent lieu à aucun développement. La même remarque peut s'appliquer à *Coucy*: deux de ses trois rondeaux sont chantés par des personnages féminins principaux. Dans *Renart le Nouvel*, les insertions sont réparties selon l'importance des personnages: Renart vient en tête, suivi par la reine et Noble; Vermel le castor chante à deux reprises, alors que les autres animaux ne chantent qu'une fois. Les personnages de *Chauvency*, pour lesquels n'existe aucune hiérarchie au plan narratif eu égard à la dimension historique de l'œuvre, peuvent s'exprimer plusieurs fois. Quand le cas se produit, ce n'est cependant pas lors de la même occasion, exception faite pour le jeu du chapelet.

Parfois, les circonstances du divertissement sont liées à la qualité du chanteur. Dans *Guillaume de Dole*, les chanteurs professionnels se manifestent le plus souvent au cours d'un banquet, ou pour le service d'une personne déterminée: Cupelin, ainsi, chante au lever de l'empereur. Le chant accompagnant le lever ou le coucher d'un personnage important n'était pas, si l'on en croit la littérature narrative, un phénomène rare. Les vers précédents précisent en effet que Conrad «oït mout volentiers a son couchier menestreuls²⁶». J'ai déjà également évoqué précédemment un témoignage plus tardif de ce type de pratique, à propos de lecture cette fois, celui de Froissart lisant chaque soir au comte de Foix son roman *Meliador*, jusqu'à ce qu'il en ait «tout parlit l'istoire²⁷».

Dans *Chauvency*, l'auteur justifie l'intervention de la comtesse de Chiny pour le refrain 4:

Lors comança une chanson
Madame de Chini premiere,
Por ce qu'estoit chief et baniere
Et raliance de la feste
Qui par tant est riche et honeste.²⁸

26 Lecoy 1979, v. 3396-97.

27 Fourrier (A.), éd., *Jean Froissart «Dits» et «débats». Introduction-Edition-Notes-Glossaire*, Genève, Droz, 1979, 340 p. La citation est extraite du *Dit du Florin*, v. 377.

28 Delbouille 1932, v. 1348-52.

Le refrain qui suit constitue d'ailleurs, par sa teneur même²⁹, une invitation à la danse. La comtesse, qui chante le premier rondet de *Sone*, prend l'initiative de la carole:

A sa diestre main Sone prist,
A l'autre Ydain, et si lor dist:
«I convient nous trois commenchiez
Le chanter pour fieste essauchier».³⁰

La qualité d'hôte de Renart lui confère également le titre de meneur au cours du premier festin qu'il donne aux membres de la cour de Noble. Il y distribue les rôles, enjoignant ses invités à chanter.

Le rapport chanteurs / insertions peut néanmoins être déplacé, et ces dernières détournées de leur fonction initiale. Prenons l'exemple des chansons de toile. Dans *Guillaume de Dole* et la *Violette*, elles sont chantées par des femmes occupées à des travaux d'aiguille. Ces deux textes sont les seuls parmi ceux qui en comportent à mettre en scène de telles chansons, et leurs témoignages ont pu conduire à en approcher les caractéristiques. La dernière chanson de toile citée par Jean Renart est mise dans la bouche d'un jeune homme à cheval, accompagné pour l'occasion par la vièle de Juglet. Que l'on voie dans cette insertion le seul plaisir du chanteur ou, comme Paul Zumthor, un simple monologue chanté³¹, le contexte habituel de ce type de chant, ainsi qu'il est décrit dans le roman lui-même, ne se retrouve pas ici. La même chose se produit, nous l'avons constaté, pour les fragments notés dans *Aristote* et la *Feuillee*. Un autre cas de modification de circonstances de chant doit être ici mentionné, celui des laisses épiques. Toutes deux interviennent à des moments assez inhabituels: celle de *Guillaume de Dole* est chantée à cheval, alors que celle de la *Violette* est donnée par Gerart avant le dîner et non après comme c'en

29 *Mal dehait ait qui ne vient en la dance!* (VdB 1281).

30 Goldschmidt, v. 10389-92.

31 «[...] la chanson de *Bele Aiglentine* [...] dans le roman de *Guillaume de Dôle*, chantée par Juglet (ici, l'auteur commet une erreur: la chanson n'est qu'accompagnée par le ménestrel), tient sur les lèvres de ce personnage la place d'un monologue» (Zumthor 1972, p. 342).

était l'usage³². Peut-être Jean Renart et Gerbert de Montreuil ont-ils voulu par là marquer la distance entre les extraits qu'ils citaient – celui de *Guillaume de Dole* pose d'ailleurs un problème supplémentaire: il ne figure dans aucune des versions conservées de *Gerbert de Metz*³³ – et leurs mises en situation dans des œuvres de fiction. En outre, l'irréalité des situations, rejoignant celle de la création romanesque, permet la distanciation nécessaire par rapport au conte. Les insertions ainsi placées comme à contre-temps, font figure d'avertissement pour le narrataire, lui rappelant qu'il est bien dans une «histoire», et non dans le vrai. Et que ce «vrai / voir» ait été nonobstant revendiqué par les auteurs narratifs n'est qu'un paradoxe supplémentaire à mettre à leur actif.

Le rapport chanteurs / occasions de chant conduit à une autre question: celle de la répartition entre personnages masculins et féminins. Dans *Guillaume de Dole*, les deux premières caroles sont chantées à proportions égales par des hommes et des femmes, sans réelle alternance. La troisième carole n'est chantée que par des hommes; ceci s'explique par le fait qu'elle est dansée le soir de la veille du tournoi par les chevaliers qui combattront le lendemain. On constate également à la lecture du tableau (voir appendice II) que l'expression privilégiée des femmes est le refrain à danser: les personnages féminins ne prennent que dix fois la parole, et c'est à six reprises pour danser, alors que les protagonistes masculins chantent vingt-six fois, mais seulement trois fois pour des caroles. Dans la *Violette*, où les chansons de divertissements sont presque exclusivement dansées, la prédominance des femmes est nette: elles sont seules à chanter lors de la première carole, Gerart étant l'unique personnage mentionné dans la seconde. Notons d'ailleurs qu'il est la seule figure masculine à s'exprimer pour divertir. Dans *Aristote*, seules les insertions à voca-

32 Gerart avait bien annoncé qu'il désirait tout d'abord se sécher et se reposer et chanterait après le dîner, mais Lisiart le provoque, ce qui conduit le jeune homme à s'exécuter, non sans se plaindre de la condition du jongleur «Que quant plus froit et mesaise a, / Tant le semont on plus souvent / De chanter et seïr au vent.» (v. 1397-99).

33 Voir Lecoy 1956, p. 433. L'auteur pense que cette laisse, décrivant une situation «qui n'a pas d'analogue» dans *Gerbert* pourrait provenir d'une version ou d'une variante qui n'auraient pas survécu. Le fragment inséré dans la *Violette* provient d'*Aliscans*.

tion divertissante sont chantées par la jeune fille aimée d'Alexandre. Ce dernier ne se manifeste que pour donner libre cours à ses sentiments amoureux. Les rondeaux de *Sone* et de *Coucy* sont le domaine réservé des femmes. Un seul des sept rondeaux de *Cleomadés* est chanté par un homme: Cleomadés lui-même. Dans la *Court d'Amours II*, les femmes sont les plus nombreuses à chanter; on y observe en outre une parfaite alternance entre voix féminines et masculines pour les quatorze premiers refrains, alternance qui s'interrompt ensuite sans raison apparente. Les divertissements de *Meliacin* en revanche sont presque tous chantés par le héros lui-même. Si Celinde et Pirabel de Serre se font entendre, c'est toujours à la demande de leur ami, et comme en réponse à son propre chant. De même, les refrains de *Paradis* sont chantés en majorité par des hommes. Faut-il y voir une raison dans l'inspiration religieuse du texte, qui induirait une restriction quant au sexe des chanteurs de divertissement? Les vierges, les veuves et les dames mariées chantent en groupe seulement; les seules saintes accédant individuellement à la danse sont Marie et Marie-Madeleine. Dans ce texte prédominent par ailleurs les insertions chantées par des ensembles de personnes. Les refrains voués au divertissement dans les œuvres théâtrales ne sont chantés que par des personnages masculins. *Chauvency* et *Renart le Nouvel* présentent un nombre équivalent de chanteurs masculins et féminins. Dans le premier de ces textes, les refrains accompagnant les joutes – refrains 7, 8, 9 et 23 – sont le seul fait des hommes, comme si leur investissement physique devait être doublé d'un investissement musical. La fête de réconciliation donnée par Renart voit représenter les types de voix de façon parfaitement équilibrée – sans considérer l'interpolation du manuscrit C qui fournit une intervention féminine supplémentaire –, alors que seuls les protagonistes masculins chantent pendant le festin donné par Renart – à l'exclusion de l'interpolation du manuscrit F, contenant un refrain de la reine. Lors de l'arrivée de la cour à Passe-Orgueil, on constate que ce sont surtout les figures féminines qui usent de divertissements purs. Quant aux refrains insérés dans *Escanor*, ils présentent la particularité d'être chantés par des groupes de personnages, et selon une hiérarchie peut-être voulue: successivement des jeunes gens, des jeunes filles, des couples, et enfin Escanor, la reine et leur suite. Délibérée ou non, la multiplicité des chanteurs – hommes ou femmes,

groupes ou individus – semble répondre à celle des contextes chantés. On constate toutefois que la plus grande diversité marque surtout les refrains et les fêtes généralisées – *Chauvency*, *Court d'Amours II*, caroles de *Guillaume de Dole* et de la *Violette*, *Paradis*. Les textes mettant en scène des héros-chanteurs reflètent quant à eux plus volontiers une hiérarchie née de celle des personnages principaux.

2. Le divertissement lié à la narration

Au plan contextuel

Présentation

La liaison au contexte direct passe par la présence ou l'absence d'une présentation de l'insertion lyrique. Cette présentation peut précéder l'insertion, la suivre ou encore l'encadrer. Dans les premiers cas de textes utilisant des éléments lyriques, elle est systématique, donnant même souvent lieu à certaines conventions littéraires et stylistiques: l'auteur introduit diversement ce qui va suivre, selon qu'il s'agit d'un rondeau ou d'un refrain à danser utilisés dans cette fonction spécifique, ou d'une chanson courtoise. Le tableau de l'ex. 2 récapitule les qualificatifs attribués aux insertions de divertissement dans les textes qui en comportent:

	chançon	chançonete	chant / chanter	mot / motet	premeraine	refrain	rondet	son / note	vers
<i>Guillaume de Dole</i>	11	5	2		1			2	7
<i>Violette</i>	9	1	2B 3AD 4C / 1						2

	chançon	chançonete	chant / chanter	mot / motet	premerame	refrain	rondet	son / note	vers
<i>Aristote</i>	1	1							1
<i>Poire</i>			1						
<i>Paradis</i>	17	14							
<i>Sone</i>	1	2							
<i>Escanor</i>	1								
<i>Robin et Marion</i>	1								
<i>Chauvency</i>	10			1					
<i>Cleomadés</i>	4	4							
<i>Coucy</i>	3								
<i>Meliacin</i>	2		5	/ 1				1	
<i>Pelerin</i>	2		1						
<i>Renart le Nouvel</i>	8	1F	12V 13F 14C L	2C / 1 VFL			2		
<i>Court d'Amours II</i>	11		19			1			
<i>Restor</i>			1						

Ex. 2: Occurrence des substantifs concernant les citations divertissantes.

Les verbes attachés aux insertions lyriques présentent une diversité comparable (ex. 3):

	chanter / recaner	commencer	corner	dire / parler	entendre / oïr	écouter	répondre	trouver / noter	vieler
<i>Guillaume de Dole</i>	19	14		2	1			/1	1
<i>Violette</i>	9AB D 8C	4AB D 5C		3	/ 1	1	1		
<i>Aristote</i>	3								

	chanter / recaner	commencer	comer	dire / parler	entendre / oïr	écouter	répondre	trouver / noter	vieler
<i>Poire</i>	1			1					
<i>Paradis</i>	17		1	1			1		
<i>Sone</i>	4	1			1 / 2	1			
<i>Feuillee</i>	2 / 1			1					
<i>Escanor</i>	4								
<i>Robin et Marion</i>	3				/ 1	1			
<i>Chauvency</i>	28	3		3	1 / 3		2		
<i>Cleomadés</i>	4	1		1				2	
<i>Coucy</i>	2			1					
<i>Meliacin</i>	5	3		5	1 / 2				
<i>Pelerin</i>	4			1		1			
<i>Tractatus</i>				1/1					
<i>Renart le Nouvel</i>	22V F 23L 24C			6V CL 7F	/ 3V 4CF 5L	1C 1F			
<i>Court d'Amours II</i>	26	6		16	/ 1				
<i>Blanc chevalier</i>	2				1				
<i>Restor</i>	1								

Ex. 3: Occurrence des verbes concernant les citations divertissantes.

Ne sont comptés dans ce tableau que les verbes intervenant seuls. On trouve en outre à plusieurs reprises des combinaisons verbales telles que «commencer à chanter» (trois fois dans *Guillaume de Dole*, cinq fois dans *Chauvency*, une fois dans *Cleomadés*, trois fois dans *Renart le Nouvel*, dont une fois pour le seul ms. V, deux fois dans la *Court d'Amours II*), «recommencer à chanter» (une fois dans *Coucy*, mais cette formule concerne une chanson qui n'est pas notée par l'auteur³⁴),

34 Delbouille 1936, v. 3865-68: Quant ot dit ceste chancon chi, / Si reconmenca a canter / Une autre dame, haut et cler, / Une autre cancon de coer gai.

«prendre a chanter» (deux fois dans *Cleomadés* et *Renart le Nouvel*), «dire en chantant» (une fois dans *Escanor* et dans *Chauvency*, deux fois dans la *Court d'Amours II*), «répondre en chantant» (une fois dans *Chauvency*). La terminologie d'introduction aux insertions privilégie donc largement les termes les plus directement liés à l'action de chanter.

Parfois le contexte direct des insertions introduit des indications quant à la manière de chanter – alors directement liées aux nuances vocales – et qui se rapprochent d'un exercice de style, l'auteur cherchant à diversifier les qualificatifs, ou au contraire à les niveler. Ici encore, les mêmes expressions reviennent de l'un à l'autre récit. On relève, par ordre de fréquence: «haut³⁵» (ou «en haut»), «seri», «cler», «basset» (parfois combinés), «hautement», «clerement», «basement» ou «basset», «doucement», «a haute (ou «a longue») alaine». Les systèmes de combinaisons sont d'une grande variété (ex. 4):

<p>Guillaume de Dole A voiz serie: insertion 9 Haut et seri et cler: insertion 4 seri et cler: insertion 13 seri et haut: insertion 15</p> <p>Violette A clere voiz et a douch son: insertion 17 Cler a voiz serie: insertion 8 En haut sans arester: insertion 39 (B) Haut a clere note: insertion 4 Haut sans arester: insertion 39 (AD)</p> <p>Aristote Basset, non mie halt: insertion 2³⁶ Cler et a voiz plaine: insertion 5</p>	<p>Poire A longue aleine: insertion 6</p> <p>Paradis Basset et seri: insertion 19 Cler et seri: insertion 10 Cler, haut et seri: insertion 8 Endroit soi: insertion 18 Hautement et cler: insertions 3, 5, 6³⁷ Haut et seri: insertion 2 Haut et seri a longue alaine: insertions 4, 13 L'une bas, l'autre hautement: insertion 9 Mout haut: insertion 1 Tout doucement: 17</p>
--	---

35 Le terme désigne non pas la tessiture de la voix mais son intensité.

36 Les divers témoins conservés présentent des variantes: ces termes sont ceux des manuscrits *E* et *F*. *A* n'a aucune indication de ce type; *B* porte «chantant voiz bes», *C* «vait bas».

37 Cette dernière ajoute «si bien fu lor voiz oïe».

<p>Escanor Clèrement: insertion 2 D'une vois douce, clere et saine: insertion 4</p> <p>Chauveny A clere vois: insertions 10, 14³⁸ A grande alainne: insertion 20 A haute vois: insertions 3, 32 Cler et seri: insertion 19 Doucement: insertion 24 Haut: insertion 22 Mout doucement, si c'on l'oi communement: insertion 25</p> <p>Cleomadés Joliement et haut et cler: insertion 4 Trés plaisamment et haut et cler: insertion 3</p> <p>Coucy Hautement: en réponse à l'insertion 5</p> <p>Meliacin A haute vois serie: insertion 24 A simple contenance: insertion 15</p>	<p>Et cler et hautement: insertion 22 Haut et a cler son: insertion 23 Mout hautement: insertion 16</p> <p>Renart le Nouvel A bas ton: insertion 13 A haute vois: insertions 15, 55 (F) A vois serie: insertions 7 (V), 54' (C) Basset et seri: insertion 4 Clèrement, a grant joie: insertion 55 (VL) Clèrement et de cuer joli: insertion 54 De cuer gai: insertions 7 (F), 38 De cuer joli et gai: insertion 12 De vois afolee [et] serie: insertion 20 V[FL] D'un douc son: insertion 16 En haut: insertions 5, 20, 66 En haut d'un douc son: insertion 6 Haut de cuer gay: insertion 21 Hautement et cler: insertion 24</p> <p>Court d'Amours II En haut: insertion 19</p> <p>Blanc chevalier Moult haut</p>
--	--

Ex. 4: Formules récurrentes liées à la performance chantée.

De plus, on relève parfois, dans le contexte narratif immédiat de la citation, des combinaisons de termes qualificatifs autres que celles déjà mentionnées ci-dessus. Ainsi, dans la *Violette*, l'insertion 2 a-t-elle «clere vois et bons chans», et «clers et haus estoit li tons» de l'insertion 13 pour les manuscrits *ABD*³⁹. Dans *Paradis*, l'insertion 11 est dite «si que de touz fu bien oïe». Dans *Renart le Nouvel*, on peut relever les tournures suivantes: «d'une vois que chascun entent» (insertion 20, dans le manuscrit C), et «si haut que li rue en tentist» (insertion 27).

38 L'insertion 10 ajoute «si c'on lez oïe».

39 Dans le ms. C, on lit que son «chans estoit hault et dous».

On remarque en règle générale que, si quelques rares indications ne s'attachent qu'aux sentiments du chanteur, le plus grand nombre de ces qualificatifs de chant donne une réelle idée musicale – hauteur ou nuance de la voix – de leur exécution. Ces mentions témoignent donc, malgré leur caractère passe-partout, d'un véritable désir de la part des auteurs des textes d'intégrer l'aspect musical des citations utilisées. Le vocabulaire employé, dans son systématisme et peut-être grâce à lui, s'assimile à des marques de chant, contribuant ainsi à mettre en relief les interventions musicales et à introduire une solution de continuité entre les deux registres parlé et chanté.

Justification

Venant doubler les brèves indications musicales rapportées aux insertions, des passages narratifs entiers justifient parfois ces dernières. Les refrains, rondeaux et chansons sont alors introduits par un texte les adaptant à leur contexte direct, qui amplifie ainsi leur fonction première de simple amusement courtois. La justification de la chanson ou du refrain peut être plus ou moins directe et en rapport avec le texte.

Dans *Guillaume de Dole*, l'insertion 6 est légitimée par ses vers précédents: le rondeau est chanté pour l'amour d'une dame,

Et li quens de Lucelebourg,
Qui amoit iloc par amor
Une dame de grant solaz
Qui chantoit de mains et de braz
Miex que dame qui fu pieça,
Por l'amor de li conmença:
*C'est tot la gieus [...]*⁴⁰

L'insertion 37 est justifiée par les vers qui la suivent: après la seconde strophe,

Fet li rois: «Juglet, a droiture
Fu ciz vers fet por moi sanz doute.»⁴¹

40 Lecoy 1979, v. 323-29.

41 Lecoy 1979, v. 4141-42.

L'insertion 40 n'est pas chantée en présence des personnages principaux du roman. Simple divertissement de cour, elle se rattache toutefois à la narration par ce qui suit:

D'une chambre ou li baron sont
Oï l'emperes cest vers.
Com ses pensers estoit divers
De ciaux qu'il avoit assamblez!⁴²

et cette suite même confère à la chanson citée – le poète y avoue être tourmenté par l'amour – une fonction plus complexe que le seul amusement courtois: Conrad, qui pourtant ne chante pas lui-même la chanson, se l'approprie en quelque sorte en opposant sa propre situation à celle du poète.

Plus complexe est la justification des trois premières chansons de toile du roman (insertions 13 à 15). Elles résultent de leur contexte narratif direct, dont elles représentent comme une extension. On retrouve ici un autre effet d'abyme: les personnages chantant les toiles sont précisément dans la même situation que ceux dont ils rapportent les aventures. Ce sont des femmes – la mère de Lienor, puis celle-ci – occupées à des travaux d'aiguille. La ressemblance s'arrête là, les amours de la jeune fille étant à ce stade du roman inexistantes, au moins de son point de vue, et sa mère n'entretenant avec elle aucun rapport conflictuel⁴³. Les citations sont d'ailleurs d'autant mieux choisies qu'elles se situent en décalage avec la narration dans laquelle elles s'interpolent: la mère de Lienor a bien expliqué à Guillaume l'ancienneté de la tradition des «chansons d'histoire»:

Biaus filz, ce fu ça en arriers
Que les dames et les roïnes

42 *Ibid.*, v. 4594-97.

43 Tout au moins en apparence: la mère sera tout de même directement responsable de la disgrâce temporaire de sa fille. Par ailleurs, l'apparente contradiction entre le texte narratif et le contenu sémantique de ce type d'insertion participe d'un ensemble de «faux clichés» que l'on pourrait assimiler à un jeu de la part de Jean Renart, jeu visant à augmenter la distanciation entre le lecteur et l'œuvre et déjà évoqué plus haut.

Soloient fere lor cortines
Et chanter les chançons d'istoire!⁴⁴

Cette affirmation d'archaïsme⁴⁵ et la réticence dont font preuve les deux chanteuses s'ajoutent au décalage entre les situations et semblent là pour confirmer au lecteur – comme ce sera le cas pour la laisse épique – qu'il est bien dans un roman, une «histoire» que l'on peut mettre en parallèle avec celle de la chanson, mais qu'elle ne rejoint pas, d'autant moins que le seul rapport des chansons avec le roman est inversé. En effet, dans la seconde chanson, le refrain mis dans la bouche de l'héroïne

*Hé! Hé! amors d'autre país,
Mon cuer avez et lié et souspris*⁴⁶

pourrait fort bien s'appliquer à l'empereur, à défaut de traduire les sentiments de Lienor⁴⁷. Ici, le refrain est une manière de clin d'œil de Jean Renart au lecteur, seul à être à ce point de la narration averti des sentiments de Conrad à l'égard de la jeune fille.

L'insertion 8 de la *Violette* semble ne devoir son existence dans ce contexte qu'à la requête dont elle a fait l'objet de la part de la châtelaine de Dijon et à laquelle répondent justement ses deux premiers vers:

*Quant biele dame et fine amors me prie,
Encor ferai chanchon cointe et jolie.*⁴⁸

L'insertion 39 du roman lui forme pendant. Elle est requise par Euriant, et Gerart y utilise de même les mots du poète pour répondre à son amie:

*Ne mi sont pas ochoison de canter
Prés ne vergier, plaseïs ne boisson;*

44 Lecoy 1979, v. 1148-51.

45 Affirmation qui pourrait être un artifice de romancier. Les études sur le genre postérieures à la première édition de Karl Bartsch (Bartsch 1870), ont montré que l'archaïsme des chansons de toile paraît trop ostentatoire pour être vrai. Voir Faral 1946-47 et Zink 1978.

46 Lecoy 1979, v. 1186-87 et 1191-92.

47 Ce procédé de translation textuelle, changeant au cours d'un refrain le personnage qui s'exprimait jusque là dans la chanson, se retrouve dans de nombreux textes. Le roman lui-même en proposera un autre avec la chanson de Jaufré Rudel.

48 Buffum 1928, v. 190-91.

*Quant ma dame mi plaist a commander,
N'i puis trouver plus loial ochoison[...]*⁴⁹

Comme les chansons de toile de *Guillaume de Dole*, celle de la *Violette* (insertion 19 du roman) est mise dans sa propre situation; elle bénéficie toutefois d'une adaptation supplémentaire visant à élargir sa fonction première, ainsi que nous le verrons plus loin.

Dans *Aristote*, l'insertion 2 trouve une justification tardive dans les vers qui la suivent, de la même façon que pour l'insertion 40 de *Guillaume de Dole*:

Li rois la chançonete entent
Qui son cuer et s'oreille tent
A la fenestre por oïr.
Molt l'a fait s'amie esjoïr
De son dit et de son chanter.⁵⁰

La jeune fille aimée d'Alexandre, en cueillant des fleurs dont elle se confectionne un chapeau, chante l'insertion 3 parce qu'

Au faire li sovint d'amors.⁵¹

L'insertion 4 n'est là que pour être entendue du philosophe, et représente, nous l'avons vu, un exemple de chanson de toile chantée hors contexte:

Son chapel en son bel chief pose, [...]
Vint vers la fenestre chantant
Un vers d'une chançon de toile,
Quar ne velt que cil plus se çoïle
Que tot a mis en la querele.⁵²

Les deux refrains divertissants de la *Poire* participent de circonstances très différentes: le premier (insertion 5), chanté par Noblesse constituée en quelque sorte les prémices de son salut à l'auteur. Elle se présente devant lui

Et por ce qu'el venoit balant,
Pas por pas et soi remirant,

49 *Ibid.*, v. 5780-83.

50 Delbouille 1951, v. 309-13.

51 *Ibid.*, v. 358.

52 *Ibid.*, v. 375 et 380-83.

Et chantoit quant fesoit ses tours:
*Nus n'atouche a moi, s'il n'aime par amors.*⁵³

Le refrain suivant, quant à lui, est chanté à l'occasion d'une fête, décrite très précisément par l'auteur:

Cil juleeur en leur viele
Vont chantant cez chançons noveles.
L'un saut, l'un corne, l'autre estive,
Chasuns tance, chasuns estrive
De son compaignon sormonter. [...]
En la fin tuit cil qui chantoient
Au refret d'Amors s'acordoient,
Et disoient a longue aleine:
Einsi nos meinne li maus d'amors,
*Einsi nos meine.*⁵⁴

Le premier rondeau de *Sone* n'est là en apparence que pour répondre au désir exprimé par la comtesse

[...] «Bon feroit caroler», [...] ⁵⁵

désir obéissant lui-même à la volonté de reconforter *Sone* mis à mal par son amie. Le rondeau 2 dans lequel *Yde* affirme

Je doins mon cuer a mon ami
*Et la blanche lanche au jouster*⁵⁶

se réfère à l'épisode – longuement décrit auparavant – de la préparation des lances destinées au héros. Toutes sont de couleur différente, et s'accompagnent d'une manche assortie, chaque couleur symbolisant pour *Yde* un état de son amour pour *Sone*. *Unicum* du roman, le rondeau a probablement été créé pour lui.

Dans *Chauvency*, *Agnès de Commerci* chante l'insertion 3 parce qu'elle est

[...] de chanter si desirrouse [...] ⁵⁷

alors que l'insertion 22 est là

53 Marchello-Nizia 1984, v. 946-49.

54 *Ibid.*, v. 1140-44 et 1148-52.

55 Goldschmidt, v. 10373.

56 *Ibid.*, v. 10921-22 et 10927-28.

57 Delbouille 1932, v. 1310.

Por esjoïr les amoureux.⁵⁸

Quelques-uns des autres refrains de cette chronique sont expliqués par la narration: dans l'insertion 8, les compagnons de Befroiemont se vantent de leur allure, et

Chantant devant les logez vienent
Serreement le petit pas:
Vous n'alez pas jolïement
*Si com je fas!*⁵⁹

On remarque même dans cette œuvre la présence d'anecdotes amoureuses – ce sera également le cas dans la *Court d'Amours II* – que l'auteur va jusqu'à commenter, au même titre qu'il dépeint les joutes du tournoi. Le passage suivant concerne les caroles du mardi, second jour du tournoi, et plus particulièrement les insertions 11 à 14:

Et je n'ou cure de tencier,
Mas de lor joie m'esjoï,
Et en dansant chanter oï
Une dame plaisant et cointe,
Graille grasse, jonette et jointe,
Douce, plainne de cortoisie;
Par le doi tint Renaut de Trie
Qui n'estoit pas mains biaux de li.
Il comença de cuer joli
A chanter sans trop grant proiere,
Ne ne paroit mie a sa chiere
Qu'il eüst point le cuer tourblé:
Hé, tres douce Jehannette
Vos m'avéz mon cuer emblé!
Jehenne d'Auviler l'esgarde,
Qui n'estoit nice ne couarde,
Mais teile com j'ai devisé.
Un petitet l'ai avisé,
Les bras estent et puis se torne,
A chanter liement s'atorne
Et a commencié sans delai:
Onques mais n'amai!
Hé Diex, bone estrainne

58 *Ibid.*, v. 3327.

59 *Ibid.*, v. 2042-44.

Encommencié l'ai!

En mon cuer pansai: «Se me samble,
«Dont avenéz vos bien ensamble.»

Trestuit ont respondu la dame,
Et, par la foi que je doi m'arme,
Chascuns la deveroit amer,
Qu'en li ne sai rienz a blasmer,
Et qui ne set se je di voir
Legierement le puet savoir:
S'il est cortois et afaitié
Toust sera de li acointié.

Aprés ceste chançon, chanta
Une pucele qui tant a
De sen, de biauté, de valor
Que je ne sai nulle millor,
Ce fu Aëlis de Lupei:

Clere blondete sui, a mi,

Lassette, et si n'ai point d'ami!

Je respondi: «C'est grans damaiges
«Quant si biaux cors, si biaux visaiges
«Est sans amors; forment m'en poise,
«Car trop par est franche et cortoise,
«Et bien desert celle c'on l'aime,
«Qui en chantant a toz se claimme.»

Jehans d'Oiseler la menoit,
Qui cortoisement la tenoit.
En chantant li a respondu,
Si haut que tuit l'ont entendu,
A clere vois, cette chanson:
Améz moi, blondete, améz
*Et je n'amerai se vos non.*⁶⁰

Enfin, toujours dans *Chauvency*, l'insertion 35 semble trouver un second sens si on la confronte à son contexte direct: en effet, c'est au moment de prendre congé que Walleran de Luxembourg

Chante devant mout liement;
Amont sus les estriers s'estant,
Car il vuelte que chascuns lou voie:

60 *Ibid.*, v. 2442-90.

*Voix je dont bien lou droit chamin
Vos qui d'amors saveis la voie?*⁶¹

Le refrain célèbre l'amour, mais la «voie» dont il y est question est aussi celle du retour: la chronique s'achève treize vers plus loin.

Dans le premier groupe des rondeaux de *Cleomadés*, c'est l'héroïne, Clairmondine, qui chante et

Tout ainsi s'aloit deduisant.⁶²

Ce premier groupe d'insertions joue en outre un véritable rôle dans la narration: de même que le parfum de l'héroïne du conte des *Mille et une nuits*, source du roman, il permet à Clamazart de repérer Clairmondine. En effet,

La damoisele oï chanter
Tres plaisamment et haut et cler;
Cele part au plus tost qu'il pot
S'en vint ou chanter oÿ l'ot.⁶³

Les rondeaux du second groupe sont chantés par les sœurs de Cleomadés à la requête de leur mère

Car tans est de joie mener [...] ⁶⁴

et par Cleomadés lui-même, son père estimant que

[...] de chanter avoit raison,
Puisqu'il tel pucele amoit
Qui si bonne et si bele estoit.⁶⁵

Les deux groupes de rondeaux insérés dans le roman montrent par ailleurs une parfaite adéquation avec leur contexte.

*Dieus! trop demeure mes amis;
Tart m'est que le revoie [...]*⁶⁶,

puis

61 *Ibid.*, v. 4547-50.

62 Henry, v. 5541.

63 *Ibid.*, v. 5553-56.

64 *Ibid.*, v. 5814.

65 *Ibid.*, v. 5898-5900.

66 *Ibid.*, v. 5497-98 et 5503-04.

*Tant que j'aie Amours avoec moi,
Ne sui je pas seuleté [...]*⁶⁷

et enfin

*Revenez, revenez!
Dous amis, trop demorez [...]*⁶⁸,

chante successivement Clairmondine alors qu'elle attend son ami. Trois des quatre rondeaux chantés par les sœurs de Cleomadés et ce dernier alors qu'ils cherchent la jeune fille sont également la traduction musicale de leur action. Il s'agit des rondeaux 4, 6 et 7, possédant les refrains suivants:

*Dieus nous doinst temprement trouver
Celi cui tant devons amer [...]*⁶⁹

*Ne serai tres lie de cuer,
S'avrai celi trouvee [...]*⁷⁰

*On doit bien aler liement
Encontre tel pucele.*⁷¹

L'insertion 5 de *Coucy* est chantée

Pour la compaingnie esjoir.⁷²

Deux des trois rondeaux de ce roman comportent par ailleurs des éléments renvoyant directement à la narration: la rivale de la dame de Fayel, qui vient de s'apercevoir de sa mauvaise fortune, s'en ouvre à la «compaingnie»

*Car amours par son plaisir
Ami aprent
Si qu'il est de maintien gent [...]*⁷³

67 *Ibid.*, v. 5513-14 et 5519-20.

68 *Ibid.*, v. 5533-34 et 5539-40.

69 *Ibid.*, v. 5831-32 et 5837-38.

70 *Ibid.*, v. 5875-76 et 5881-82.

71 *Ibid.*, v. 5915-16 et 5921-22.

72 Delbouille 1936, v. 3831.

73 *Ibid.*, v. 3837-3839.

alors que l'amie du châtelain, après le dîner, avoue simplement son amour:

*J'aim bien loiaument,
Et j'ai biel ami.*⁷⁴

Le rondeau amplifie alors sa fonction première distrayante pour se charger de celle d'élément du discours.

Dans *Meliacin*, les insertions à vocation divertissante sont toujours chantées à la requête d'un des personnages du roman: aucune, au contraire de certains refrains cités dans les romans précédant cette œuvre, n'est un amusement gratuit. Elles se font toujours l'écho des sentiments du chanteur, en même temps qu'elles constituent des éléments de repos de la tension narrative. Ce type de fonction des chansons et des motets n'intervient qu'à la fin de l'œuvre, toutes les insertions précédentes étant là comme élément du discours. Tout se passe comme si, à mesure que le roman glissait vers son heureux dénouement, Girart d'Amiens opérait un même glissement dans la fonction des citations choisies, leur rôle discursif diminuant progressivement, sans toutefois disparaître complètement. L'insertion 15, première des chansons dont la vocation devient divertissante est d'ailleurs encore à la frontière entre les fonctions et traduit les pensées du chanteur. Une des suivantes de Celine sauvées par Meliacin du bûcher conseille au jeune homme d'oublier les tristes pensées dont il vient de leur faire part en chantant:

Mais chantés et vous deduisiés,
Et laissiés tel penser ester.
Et s'il vous plaisoit a chanter
Un chant, mout volentiers l'oriemes
Et mout vous en mercieries.⁷⁵

La situation est la même que lors des premières chansons de toile de *Guillaume de Dole*. Meliacin se fait prier, arguant du fait qu'il préfère le discours à la lyrique:

74 *Ibid.*, v. 3857-58 et 3863-64.

75 Saly 1990, v. 8985-89.

De chanter ai povre talent:
Le cuer ai si vain et si lent
Ke je ne sai que deviser [...] ⁷⁶

et la chanson qu'il choisit de faire entendre aux jeunes filles, malgré l'abondance de terminologie liée au chant, est bel et bien une manière de monologue, dit «a simple contenance»:

*Puis qu'il m'estuet de ma dolor chanter,
Et en chantant dire ma mesestance,
On ne doit pas ma chançon demander
Qu'il i ait envoieüre,
Ains chant selonc l'aventure
Si com cieus qui merci ne puet trouver
Et qui en soi n'a mais point de fiance.* ⁷⁷

L'insertion 16 est introduite dans les mêmes conditions, à la différence près que, cette fois, Meliacin ne se fait plus prier. Il s'en justifiera en revanche quelques vers plus loin auprès des jeunes filles:

Et pour ce orendroit avoie
Penssé à un chant longuement
Qui m'a donné ramembrement
De la belle qui mon cuer a. ⁷⁸

L'insertion 19, chantée à la requête du duc de Galice qui désire, après avoir chanté sa chanson à Meliacin, entendre à son tour le jeune homme, est aussi entendue par Celinde, toujours à la cour du duc. Les insertions 21 et 22 sont chantées par les deux amoureux réciproquement, chacun demandant à l'autre en des termes proches de lui faire entendre une chanson, Meliacin d'abord:

Si vos pri que vos essaiez
A dire un ver d'une chançon,
Car maint chant savez et main son,
Dont l'un mout volentiers orroie [...] ⁷⁹

76 *Ibid.*, v. 9008-10.

77 *Ibid.*, v. 9027-33.

78 *Ibid.*, v. 10906-09. Le dernier vers reprend d'ailleurs une expression directement issue du répertoire lyrique (dans le seul répertoire des refrains, voir VdB 284, 538 – cité dans le roman au v. 5984 –, 1091, 1176, 1200 et 1349).

79 *Ibid.*, v. 16864-67.

puis Celinde:

Et por ce maintenant pensoie
A un chant qu'orendroit deïstes;
Je ne sai ou vos l'apreïstes
Mes mie ne me desplesoit,
Et ancore, s'il vous plesoit,
Une foiz volentiers l'orroie.⁸⁰

Les deux dernières insertions sont encore un échange, cette fois entre Meliacin et Pirabel de Serre son ami; la première

Por Pirabel donner plesance,⁸¹

la seconde parce que l'ami du héros

[...] ne vueill estre menterres⁸²

et qu'il a promis de chanter, malgré sa conviction, deux fois avouée, d'être un piètre musicien.

Le premier refrain du *Tractatus* est certes dit par Musique – qui «mout fut envosie»⁸³ – «par sa jolivetei»⁸⁴, mais il constitue également l'annonce de son discours. Les refrains ne serviront plus par la suite qu'à étayer ce dernier, même s'ils n'y jouent aucun rôle purement formel, à l'instar de ce qui advient dans les sermons latins, comme nous le verrons plus loin.

De nombreuses insertions de *Renart le Nouvel* allient divertissement et expression de sentiments personnels. Ainsi le refrain 7 est-il chanté par amour:

Après le roïne canta
Renars, qui de fin cuer l'ama,
Ceste canchon a vois serie [...] ⁸⁵

et le suivant par Hersent

80 *Ibid.*, v. 16940-45.

81 *Ibid.*, v. 17990.

82 *Ibid.*, v. 18013.

83 Långfors 1923, v. 151.

84 *Ibid.*, v. 152.

85 Roussel, v. 2549-51.

Qui de jalousie ot sen sens
Desvoiet [...] ⁸⁶.

Le refrain 20 est dit par le castor

Pour l'amour a cheus qui chi sont [...] ⁸⁷

et Renart, lors du festin qu'il offre à la mesnie de Noble, chante

De cuer gay et de volenté
Con chiex qui aime coreument
Le roïne, et dist ensemment [...] ⁸⁸

l'insertion suivante. Le refrain 25 est chanté par le castor

[...] c'Amours li ennorte [...] ⁸⁹

et le refrain 41 par Beline la poule, qui, descendant de cheval,

Par grant jolieté canta [...] ⁹⁰.

Comme dans *Renart le Nouvel*, de nombreux refrains de la *Court d'Amours II* dépassent leur rôle premier qui, rappelons-le, est déjà plus qu'un simple divertissement: les amoureux cherchent par l'ostentation de leur fête à tromper la méfiance de leurs ennemis. L'auteur s'en explique d'ailleurs au début de la description de la fête:

La canta cascuns endroit li
Une canchon de sentement. ⁹¹

Ces «sentements» sont parfois très généraux, comme ceux décrits par la citation 10, dite

Pour les mesdisans enguinier [...] ⁹²,

ou par le refrain 25

Cuers qui dort il n'ainme nient;
Ja n'i dormira li miens ⁹³

86 *Ibid.*, v. 2554-55.

87 *Ibid.*, v. 6281.

88 *Ibid.*, v. 6288-90.

89 *Ibid.*, v. 6694.

90 *Ibid.*, v. 6789.

91 Scully, v. 3338-39.

92 *Ibid.*, v. 3414.

dont le commentaire évoque les mêmes médisants, référence poétique aux habitants du palais assiégé par les amoureux:

Chis cans pleut moult as chevaliers
Car il n'estoit mie mestiers
De dormi, pour les mesdisans
Qui les cuers avoient dolans
De le nobleche qu'il veoient; [...] ⁹⁴

mais ils se réfèrent le plus souvent à l'histoire personnelle des chanteurs. Le refrain 3 est dit par

Une puchele en souriant [...]
Pour che que par Amours amait [...] ⁹⁵

et la «dame d'honneur» qui s'exprime par le refrain 5,

Si dist ceste canchon sans plus,
Qui conforta moult son espoir,
Devant le conpengnie. ⁹⁶

Après quoi, l'auteur ajoute que

Bien perchut on a se canchon
Que le dame de grant renom
Avoit afaire par amer [...] ⁹⁷.

Un commentaire similaire est fait après le refrain 26, chanté par un chevalier de Mâcon

*Pour moi deduire vins je cha,
Et pour l'amour a tel y a* ⁹⁸,

suivi d'un aparté explicatif:

Je croi qu'il ne mentoit mie
Car bele et gracieuse amie
Y eut qui bien li plaisoit. ⁹⁹

93 *Ibid.*, v. 3546 a / b.

94 *Ibid.*, v. 3547-51.

95 *Ibid.*, v. 3348 et 3350.

96 *Ibid.*, v. 3372-74.

97 *Ibid.*, v. 3375-77.

98 *Ibid.*, v. 3569 a / b.

99 *Ibid.*, v. 3570-72.

Le refrain 16 est chanté par une dame de Constantinople

[...] pour chou c'on voie
De sez pensées¹⁰⁰

et le refrain 21 par une dame

Par desconfort qui fu en li.¹⁰¹

Le passé de la chanteuse de la citation 19 est plus développé. Il s'agit d'

[...] une dame vaillans
Qui moult avoit eü lonc tans
A souffrir avec sen mari
Pour che qu'il estoit de li
Jalous sans cause et sans raison [...] ¹⁰²

ce qui explique le contenu poétique de l'insertion:

*Ostés moi l'anelet du doit,
Je ne sui pas mariee a droit*¹⁰³

Enfin, le refrain 22, quant à lui, comporte une allusion directe à l'origine normande – attestée quelques vers plus haut – de la dame qui le chante, et qui s'inquiète:

*Maine je, maine je bien la danse
A le guise de Normande?*¹⁰⁴

Certaines des citations du roman jouent plus directement le rôle supplémentaire d'éléments de dialogue. Le refrain 27, chanté par une jeune fille

*Je sai, je sai amourez servir,
Ne ja nus jour ne m'en rius departir*¹⁰⁵,

répond à l'interrogation du roi de Frise

Puchele, que savez vous faire?¹⁰⁶

100 *Ibid.*, v. 3477-78.

101 *Ibid.*, v. 3520.

102 *Ibid.*, v. 3503-07.

103 *Ibid.*, v. 3509 a / b.

104 *Ibid.*, v. 3527 a / b.

105 *Ibid.*, v. 3588 a / b.

Le refrain 31 vient à la suite d'une question posée à une dame sur son ami,

Et chele respondi briement:
«Biaus sires, foi que je doi vous,
Il m'en est bien, car il est dous
Et biaux et humelez et courtois:
Et pour chou qu'il est a men cois
Dirai je chest cant liement:
*Ainssi doit aler qui ainme
Par Amours joliement*» [...] ¹⁰⁷

alors que l'écuyer répond ainsi à celui qui lui a demandé pourquoi il baissait la tête:

«Sire, tout li deduit du mont
Ne valent mie me pensee,
Car Amours est enrachinee
En mi, si que faire l'estuet.
Ch'est chi le raison qui me muet
A penser; si dirai ainsi:
Ma loial pensee tient men cuer joli». ¹⁰⁸

Le refrain 9, quant à lui, s'intègre dans une anecdote elle-même citée à titre d'exemple et se trouve justifié par le commentaire préalable de la jeune chanteuse:

[...] «J'estoie enprisonnee
Une fois pour men ami chier,
Mais pour tous chiaus faire esragier
Qui pour s'amour me destraignoient
Je leur dis dont il se plaingnoient
Et plaignent souvent sans raison:
*Or du destraindre et du metre en prison
Je l'amerai, qui qu'en poit ne qui non*». ¹⁰⁹

A l'instar des insertions incluses par Matthieu le Poirier dans son récit, celle du *Blanc chevalier* joue également un double rôle: le héros, qui est parvenu à séduire sa femme en prenant l'identité d'un mysté-

106 *Ibid.*, v. 3584.

107 *Ibid.*, v. 3627-33.

108 *Ibid.*, v. 3640-46.

109 *Ibid.*, v. 3403-09.

rieux chevalier de blanc vêtu, convoque ses amis – et sa femme – à un banquet.

A la table siervi premiers,
Et au premier més apoter
Si chante pour lui deporter
Moult haut, si con par arramie:
*Puis que ma dame a fait ami,
Il a fiert bien que fache amie.*¹¹⁰

C'est en entendant ce refrain, si bien adapté au contexte qu'il pourrait bien avoir été écrit par Jean de Condé lui-même¹¹¹, que la femme du chevalier s'aperçoit qu'elle a été jouée par son mari:

La dame moult bien entendu
Que son couvenant bien savoit
Et que pour li chanté avoit.¹¹²

Ces exemples montrent à quel point l'introduction des insertions, en les expliquant par rapport à leur contexte, tend à les rendre partie intégrante de la narration. Paradoxalement toutefois, les petits événements relatés par le biais des refrains et chansons, semblent vouloir accentuer l'irréalité du conte: ils opposent leur côté matériel à la dimension imaginaire du roman. Les auteurs poussent d'ailleurs parfois le procédé d'intégration plus loin, et la justification des insertions peut être fonction d'un thème plus général de l'œuvre, ou se retrouver assez loin de la chanson proprement dite. L'insertion 16 de *Guillaume de Dole* est la fameuse chanson de «l'amour de loin» de Jaufré Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en mai* (PC 262, 2). Chantée par Guillaume tandis qu'il chevauche avec ses compagnons pour rejoindre l'empereur, elle est l'exact reflet de la situation de ce dernier, amoureux d'une jeune fille sans l'avoir jamais vue. La transposition de chanteur introduit ici la distanciation nécessaire à la finesse de l'allusion – le cas s'était déjà produit, rappelons-le, pour une des chansons de toile chantée par Lienor –, et la chanson de l'amour de loin agit comme une traduction à petite échelle d'un épisode du roman

110 Scheler *Blanc chevalier*, v. 1364-69.

111 Il est, de plus, inconnu par ailleurs, ce qui accrédite d'autant la possibilité qu'il ait été composé spécialement pour le dit.

112 *Ibid.*, v. 1371-73.

lui-même. De la même façon, la laisse de *Gerbert de Metz* n'est pas sans rapports avec la trame narrative: il y est question d'un heaume détruit:

*A Geronvile, au pié dou pont de ça,
Uns chevaliers un tel cop m'i dona
Desor mon heaume que tot le m'enbarra [...]*¹¹³

or Guillaume brise le sien lors de la joute de Saint-Trond, comme il l'avouera plus tard à Jouglet:

Il ne me faut q'un tot seul heaume [...]
Je perdi l'autre jour le mien
Quant je fui pris a Rougemont.¹¹⁴

Le don du cheval évoqué dans le fragment épique rappelle les dons faits par Guillaume à Jouglet, puis par Conrad à Guillaume – parmi lesquels on compte un cheval, comme dans la laisse. On peut aussi y lire un parallèle entre la preuve difficile à fournir dans la laisse – celle de la captivité de Foucon et Rocelin comme dans le roman – celle de la culpabilité ou de l'innocence de Lienor, ainsi qu'un jeu de symétrie des couples Guiret / son fils et Nicole / le sénéchal. Tous ces éléments contribuent à relier le microcosme de l'intermède épique au macrocosme que représente le roman¹¹⁵. Roger Dragonetti se demande si, «rusant avec ces <broderies> sophistiquées, l'auteur n'aurait pas saisi l'occasion pour forger de toutes pièces cette laisse, dont le genre courtois contraste avec les autres textes intercalés¹¹⁶». Ce n'est pas impossible, surtout si l'on se réfère au prologue dans lequel l'auteur lui-même cherche de toute évidence à semer le doute chez son lecteur. Quoiqu'il en soit, il semble bien, au vu de ces exemples, que le lecteur soit à nouveau partie prenante dans ce jeu de «faux-voir» instauré par Jean Renart, et dont nous avons déjà pu percevoir plusieurs aspects.

113 Lecoy 1979, v. 1360-1362.

114 *Ibid.*, v. 1650 et 1658-59.

115 Le heaume joue d'ailleurs un rôle supplémentaire dans le récit: c'est en perdant le sien lors de son arrivée à Mayence pour se faire justice que la jeune fille est reconnue de l'assistance (v. 4722-27).

116 Dragonetti 1987, p. 154.

Adaptation

L'adaptation de la citation, quand il y a lieu, s'effectue le plus souvent par rapport au contexte direct. Un ou plusieurs éléments du texte qui la précède sont alors repris dans l'insertion elle-même. Cela peut être un nom, comme dans l'insertion 19 de *Guillaume de Dole* qui énonce le prénom de la fille de l'hôtesse, Aaliz, ou dans la chanson de toile (insertion 19) de la *Violette*, dont la protagoniste se nomme Euriaut comme celle du roman, ce qui a pour effet de rappeler à Gerart qu'il doit partir à la recherche de son amie:

Coi que la puchele chanta,
Gerars l'oï et escouta.
S'amie ot nommer en chantant,
Ne se pot lever en estant,
Ains est dedens son lit assis,
Une pieche fu molt pensis.¹¹⁷

Dans ce cas, l'adaptation à la narration sert indubitablement de moteur au récit. Dans *Sone* et *Cleomadés* aussi, les prénoms des héroïnes sont introduits dans des rondeaux, sans toutefois que la narration s'en trouve concernée: le procédé ne vise qu'à une meilleure intégration des rondeaux aux romans, dans le cas particulier de *Sone* par le renouvellement du *topos* classique de la «Belle Aelis». L'insertion 11 de *Chauvency*, mentionnée plus haut, inclut le nom de la jeune femme à laquelle s'adresse le chanteur:

Hé, très douce Jehannette
*Vos m'avéz mon cuer emblé!*¹¹⁸

Unicum de l'œuvre, le refrain pourrait être une adaptation de celui-ci:

Hé, très douces amorettes,
*A tort m'ocieïs.*¹¹⁹

117 Buffum 1928, v. 2310-15.

118 Delbouille 1932, v. 2454.

119 VdB 873. Ce refrain se retrouve dans la chanson RS 2035 *Chans d'oisiaus et feuille et flours* et dans les motets M 1071 *Hé! très douces amourettes* et M 180 *Hé! très douces amourettes / D'Amours esloigniés / [In seculum]*. Ce dernier motet fournit un refrain bien plus proche de celui de *Chauvency*, et qui servira à

Le refrain 26 du manuscrit *L* de *Renart le Nouvel*, chanté par la personification de la tromperie, dame Gille, comporte ce même mot utilisé comme substantif, ce qui ne saurait être considéré comme un hasard:

*Amours n'est mais fors ghille et renardie
Cascuns le fausse et amis et amie.*¹²⁰

Toujours dans *Renart le Nouvel*, le refrain 67 du manuscrit *L* cite la ville de Lille, et pourrait mettre le lecteur moderne en droit de penser que le roman ait été lu en cette ville, lors d'un Puy¹²¹.

Des éléments simplement temporels du contexte narratif direct peuvent influencer, de même que les noms, sur les citations lyriques. Les insertions 38 et 39 prennent place, dans *Guillaume de Dole*, lors des fêtes de mai, ce qui justifie la teneur du refrain de la première,

*Conpaignon, or dou chanter
En l'onor de mai!*¹²²

et le thème de la seconde, reverdie chantée par Doete de Troie.

Le rapport avec les chanteurs eux-mêmes, dans leur description physique, s'exprime parfois dans les insertions: la jeune fille aimée d'Alexandre dans *Aristote* se dépeint elle-même dans le premier rondeau qu'elle chante

*Or la voi, la voi, la voi,
La bele blonde! A li m'otroi!*¹²³

et qui suit de peu la description de

Sa tresce grosse, longue et blonde.¹²⁴

Dans *Chauvency*, nulle description physique n'est faite d'Aelis de Lupei, sauf par celle-ci, à l'aide de l'insertion 13:

fins de reconstitution musicale: *Hé très douces amouretes / Vos m'avés mon cuer emblé.*

120 Roussel, v. 6702-03.

121 C'est l'opinion de van den Boogaard (*art. cité*, pp. 350-52).

122 Lecoy 1979, v. 4168-69.

123 Delbouille 1951, v. 307-08.

124 *Ibid.*, v. 295.

*Clere blondete sui, ami,
Lassette, et si n'ai point d'ami.*¹²⁵

Néanmoins, ce refrain porte la marque d'une transformation poétique. Présent dans la chanson RS 1991 *De Més a friscour l'autre jour*¹²⁶, à la fin de la première strophe, il s'y lit:

*Cleire Brunette
Suis, enmi laissette,
Et si n'ai point d'amin.*

Jacques Bretel a modifié la couleur des cheveux de la chanteuse; la réponse à ce refrain, effectuée par Jean d'Oiseler, mentionne également la chevelure de la jeune fille

*Améz moi, blondete, améz
Et je n'amerai se vos non [...]*¹²⁷

dans toutes les versions, mais de façon curieuse, le manuscrit d'Oxford transforme la «blondete» en «plaisant brunete». Cette différence est d'autant plus troublante que le premier refrain portait bien «blondette» et il semble qu'il faille mettre au nombre des erreurs de copie ce changement de couleur, difficilement compréhensible puisqu'il concerne la même personne¹²⁸. L'insertion 57 de *Renart le Nouvel* porte également mention d'une couleur de cheveux, et l'on peut comprendre le rapprochement qui permet à l'ourse Brune, au nom évocateur, de chanter:

*Adés sont ces sades brunetes
Les plus jolietes.*¹²⁹

L'adaptation des insertions est parfois la conséquence d'un détail de la narration: le chanteur, par son intervention, explique ou développe les événements survenus dans l'intrigue. La chanson, divertissante certes,

125 Delbouille 1932, v. 2478.

126 *I* 203 (213) v°b.

127 *Ibid.*, v. 2490.

128 Il est vrai que la chanson RS 1991, copiée dans le même manuscrit qui transmet cette variante de *Chauvency*, comporte elle aussi un changement de cet ordre: le premier refrain de la pastourelle fait état de la «*cleire Brunette*», mais celle-ci se revendique «*blondette et d'amin soulette*» dans le troisième. On y trouve par ailleurs une allusion au «chapelet» à l'origine du jeu éponyme dans *Chauvency*.

129 Roussel, v. 6880.

s'adapte ainsi mieux aux sentiments du chanteur mais, le plus souvent, seuls ce dernier, le narrateur et son narrataire en sont avertis. Les personnages du roman, ignorant bien évidemment ce rapport, continuent de considérer la chanson comme un simple amusement. C'est le cas pour l'insertion 20 de *Guillaume de Dole*, qui joue le rôle d'un monologue dans lequel l'empereur Conrad laisse libre cours à son émotion:

*Mout me demeure
Que n'oi chanter
La tourtre a l'entree d'esté
Autresi com ge soloie;
Més une amor me desvoie
Et tient esgaré
Ou j'ai mon pensé,
En quel lieu que onques soie.*¹³⁰

Notons d'ailleurs que la «tourtre» dont il est fait mention dans la chanson constitue un apport personnel de Jean Renart: elle ne figure pas dans les chansonniers la conservant sous sa forme musicale. Son apparition à ce stade du roman ne semble pas trouver de justification plausible, sauf à ajouter à l'oisellerie estivale un élément supplémentaire – qui rejoindra ainsi l'«oisel de lonc» de l'insertion 16, le «rois-sillol» de l'insertion 41 et l'«aloete» de l'insertion 45. L'insertion 5 d'*Aristote* ne se place pas sur le plan des sentiments de la chanteuse, mais bien dans le domaine du détail narratif: la jeune fille chevauchant le philosophe évoque clairement la situation dans le rondeau

*Maistre Musart me soutient*¹³¹

L'insertion 10 de *Paradis*, chantée par les dames mariées, se trouve adaptée à cet effet dans deux des sources de l'œuvre, l'original

*Ainssi doit on aler
A son ami*

devenant

*Ensi doit dame aler
A son ami.*¹³²

130 Lecoy 1979, v. 1769-76.

131 Delbouille 1951, v. 463.

Du même ordre est l'adaptation du refrain 28 de la *Court d'Amours II*: chanté par une jeune fille, il est la version masculine du refrain fondateur du motet enté M 1075 *J'ai un chapelet d'argent*¹³³:

*J'ai un chapelet d'argent
Et bele amie a mon talent*

et devient dans le roman

*J'ai le capelet d'argent
Et bel ami a men talent.*¹³⁴

Enfin, il arrive que la transformation poétiques de citations préexistantes trouve son explication dans le thème général de la narration. Dans *Paradis*, deux des insertions proposent une transposition pieuse de refrains profanes. Il s'agit des refrains 7,

*Vrais Diex la joie que j'ai
Me vient de vos*¹³⁵

adaptation de

*Tote la joie que j'ai
Me vient de vos*

que l'on trouve sous cette forme dans la chanson RS 962 *L'autrier par un matinnet (Erroie)*¹³⁶, et 18:

*Touz li cuer me rit de joie
Quant Dieu voi*¹³⁷

transposition de

*Tout li cuers me rit de joie,
Quant la voi*

dont on trouve de nombreuses autres localisations¹³⁸.

132 Vilamo-Pentti, v. 358-59.

133 R 4 (6) v°.

134 Scully, v. 3607 a / b.

135 Vilamo-Pentti, v. 318-19. Les leçons diffèrent selon les copies: Paris, BnF, fr. 837 lit *Sire Diex, la joie qu'avons, / Biaux Pere, el nous vient de vous.*

136 M 100 (173) r°b, T 46 v°; K 243 b, N 119 r°a, X 165 r°b, P 93 r°a.

137 *Ibid.*, v. 503-04.

Il faut encore ajouter au registre de l'adaptation la traduction des chansons en langue d'oc figurant dans les deux romans de *Guillaume de Dole* et de la *Violette*, obéissant au double désir de leurs auteurs de se montrer érudits en affirmant leur connaissance d'un répertoire antérieur, et d'être compris de leur public d'oïl en le traduisant.

Ces différents exemples d'intégration des insertions musicales au contexte concourent à montrer l'intention d'une réelle recherche poétique de la part des auteurs de textes et l'existence de liens parfois très étroits – même s'ils dépassent le cadre d'une lecture rapide voire superficielle – entre les deux types de discours, lyrique et narratif.

Au plan prosodique

L'intégration des insertions peut obéir à des choix prosodiques très divers¹³⁹. Aux partis pris des auteurs viennent parfois s'ajouter les modifications dues aux copistes. Des comparaisons entre les insertions des différents exemplaires conservés pour une même œuvre¹⁴⁰ permettent de dégager la part réelle des variantes et des erreurs de copie, ces dernières n'entrant pas en ligne de compte pour l'étude prosodique des insertions musicales. Les critères divergeant selon la coexistence de plusieurs manuscrits d'un même texte, il m'est apparu nécessaire de fractionner l'étude en trois sections correspondant à trois états possibles de variabilité des chansons.

138 RS 444 III *Li beaus tens d'esté* (M 129 (123) r°b, a 72 r°a), RS 1240 IV *Penser ne doit vilanie* (M 176 (161) v°b, T 136 r°, K 206 b, N 99 v°a, P 95 r°a, X 143 v°b), M 18 *Tant me fait a vous penser / Tout li cuers me rit de joie / Omnes* (Mo 158 r°, Ba 57 r°), et M 288 *Si com aloie jouer / Deduisant com fins amouros / Portare* (Mo 199 v°); le refrain se trouve également dans *Ovide* (l. 2415-2416) et dans *Fauvel* (insertion 13).

139 Annexes littéraires, 2^e partie.

140 Annexes littéraires, 3^e partie.

Les œuvres à manuscrit unique ou de niveau de variance négligeable

Sur les trente-six insertions à vocation divertissante de *Guillaume de Dole*, dix-neuf ne possèdent aucun rapport avec leur contexte prosodique direct; huit seulement présentent des liens entre leurs premières rimes et le texte précédent alors que neuf d'entre elles ne montrent une parité qu'entre leur dernière rime et celle qui suit. Une majorité de ces insertions proposent plus de deux rimes différentes et une grande partie des citations possèdent d'ailleurs plus une unité d'assonances que des rimes véritables. Ceci est surtout vrai pour les rondets et insertions à danser, les chansons courtoises faisant preuve d'une plus grande rigueur prosodique. Enfin, seules six de ces insertions possèdent une base octosyllabique. Jean Renart, s'il choisit des musiques en relation avec son texte, limite donc ce lien au contenu des insertions et ne se soucie pas d'unification prosodique. On pourrait même voir dans ce parti pris une autre marque de la distanciation nécessaire à l'appréciation des citations musicales, qui apparaissait déjà dans le contenu ou la présentation de certaines d'entre elles: les musiques manifestent ainsi leur existence propre par la rupture qu'elles affirment avec ce qui les précède ou les suit. Elles ressortent d'autant mieux en tant que citations qu'elles présentent un décalage prosodique marqué par rapport au roman.

Le choix du clerc brabançon auteur de *Sone* est très différent de celui de Jean Renart: à l'exception du lai décasyllabique *Gentilleche et pitiés, priiés pour mi*, les insertions sont octosyllabiques comme le reste du roman. Aucune d'entre elles ne présente néanmoins, tout comme dans la majorité des cas pour *Guillaume de Dole*, de corrélation avec leur contexte direct.

En revanche, les deux refrains divertissants de la *Poire*, hétérométriques, ainsi que l'unique insertion possédant cette fonction dans le *Tractatus*, se raccordent par leur seconde rime à ce qui les précède.

Dans *Coucy*, l'intégration se fait de même à l'aide de la première rime des rondeaux, semblable dans tous les cas à celle qui précède, alors que les deux derniers rondeaux possèdent également comme dernière rime celle qui suit. La différence, d'un manuscrit à l'autre,

entre les premiers vers du troisième rondeau¹⁴¹, vient probablement d'une erreur de copie: elle ne se répète pas pour les quatrième et septième vers de la pièce.

Les refrains d'*Escanor* présentent deux types de raccord – au texte qui les précède uniquement – selon qu'ils possèdent deux ou trois vers: les premiers ont la même seconde rime que celle qui les précède, les seconds font rimer leurs premier et troisième vers avec ce qui précède; aucun ne comporte d'octosyllabes, et chaque refrain possède un mètre différent.

Tous les rondeaux de *Cleomadés* se raccordent par leur seconde rime aux deux rimes précédentes, ce qui représente une exception parmi les pièces du répertoire étudié. On remarque par ailleurs un désir – rare lui aussi – d'intégration métrique au texte: toutes les insertions sauf une¹⁴² sont à base octosyllabique, isométriques ou présentant une alternance de vers de six et huit syllabes selon un schéma toujours identique: A₈ B'₆ a₈ A₈ a₈ b'₆ A₈ B'₆. Les rimes diffèrent à chaque fois, mais la succession des rimes masculines et féminines se reproduit de la même façon pour tous les rondeaux.

Les divertissements de *Meliacin*, en revanche, se raccordent à la rime qui les précède directement. Quatre d'entre eux sont à base heptasyllabique, et parmi ceux-ci, deux possèdent des schémas métriques voisins: ce sont les insertions 21 et 22, respectivement *Quant la seasons desirree* et *Quant li tans se rasouage*. Ces deux pièces échangées entre Meliacin et son amie utilisent tour à tour des vers de sept, trois et cinq syllabes, auxquels s'ajoute un vers unique de deux syllabes dans la seconde qui comporte, à la différence de la première, un refrain. Le contenu poétique similaire de ces deux motets – tous deux sont des

141 *J'aim bien laiaument* (ms. A) ou *J'aim bien et loiaument*, qui rompt, pour le seul premier vers, l'isométrie des vers de cinq syllabes (ms. B).

142 Il s'agit du rondeau 3, où alternent les vers de six et sept syllabes. Le parti pris de démarcation du contexte n'est ici certainement pas le fruit du hasard: ce rondeau est une apostrophe à Cleomadés, par laquelle Celinde l'enjoint de revenir auprès d'elle. Il représente ainsi une exception autant qu'une évolution dans le discours de la jeune fille qui utilisait jusque-là les rondeaux comme apartés. Le choix d'une rime unique différencie également ce rondeau des précédents, qui comportaient deux rimes différentes.

chansons de renouveau motivées par l'amour – accentue leur parallélisme dans la narration (ex. 5):

<i>Quant la sesons desirree</i>	a' ₇	<i>Quant li tens se rasouage,</i>	a' ₇
<i>Est entree,</i>	a' ₃	<i>Qu'oiseillon par le boscaige</i>	a' ₇
<i>Qu'Ivers n'a pooir</i>	b ₅	<i>Sont joli,</i>	b ₃
<i>Et je voi par la vert pree</i>	a' ₇	<i>Adont me quiert d'eritaige</i>	a' ₇
<i>La rousee</i>	a' ₃	<i>Amour son jolif servage</i>	a' ₇
<i>Lez la flor paroir,</i>	b ₅	<i>Que je li doi por celi</i>	b ₇
<i>Lors sent main et soir</i>	b ₅	<i>Qui me tient en vie</i>	c' ₅
<i>Un mal qui m'agree,</i>	a' ₅	<i>Et prie</i>	c' ₂
<i>C'on apele desirrer,</i>	c ₇	<i>Que je chant pour li.</i>	b ₅
<i>Si plesant a endurer</i>	c ₇	<i>Blonde et eschevie,</i>	C' ₅
<i>Qu'i me fait chanter.</i> ¹⁴³	c ₅	<i>Quant me tenez pour ami,</i>	B ₇
		<i>Ne m'oubliez mie,</i>	C' ₅
		<i>Amie,</i>	C' ₂
		<i>Rien tant ne vous pri.</i> ¹⁴⁴	B ₅

Ex. 5: Les insertions 21 et 22 de *Meliacin*.

Les œuvres théâtrales montrent elles aussi des choix différents, mais le raccord s'opère néanmoins le plus souvent avec le texte précédent; chacun des trois jeux montre un mètre de prédilection pour les insertions divertissantes: l'heptasyllabe isométrique ou un unique décasyllabe *a majori*¹⁴⁵ pour *Robin et Marion*, l'octosyllabe pour la *Feuillee* – qui se trouve ainsi la seule œuvre théâtrale à intégrer parfaitement ses refrains au contexte¹⁴⁶ –, et le décasyllabe pour le *Pelerin*.

Les refrains de la *Court d'Amours II* se rattachent de même, à une seule exception près, au contexte précédent: le plus souvent, le raccord s'opère à l'aide d'une des rimes du refrain, mais douze citations ont les mêmes première et seconde rimes que celles qui précèdent. Cette importante proportion de refrains monorimes représente d'ailleurs une exception dans le répertoire étudié. Quant aux choix métriques de Matthieu le Poirier, ils montrent une préférence pour

143 Saly 1990, v. 16878-88.

144 *Ibid.*, v. 16962-75.

145 C'est le fragment de geste extrait d'*Audigier*. Ce mètre, le décasyllabe coupé après la sixième syllabe accentuée, est relativement bien respecté tout au long du poème original.

146 Ces refrains de divertissement, *unica* du jeu, sont aussi les seuls à ne pas comporter de musique notée.

l'heptasyllabe, devant l'octosyllabe et le décasyllabe. Ici encore, l'intégration des insertions s'effectue surtout au moyen de rimes communes.

Les œuvres présentes dans plusieurs témoins variables

A l'inverse de son prédécesseur, Gerbert de Montreuil privilégie le raccord des secondes rimes des insertions avec le texte précédent. On remarque également une nette préférence pour les refrains à deux rimes différentes. Les variantes entre les manuscrits, peu marquées en ce qui concerne les refrains à danser, le sont bien plus pour les chansons courtoises, le manuscrit *D*¹⁴⁷ – qui est aussi le plus récent, ceci suffisant probablement à expliquer cela – étant le plus éloigné des quatre témoins. Les trois chansons courtoises insérées dans le roman à titre de divertissement témoignent toutefois d'une parfaite unité métrique, privilégiant le décasyllabe, même s'il n'est qu'une fois isométrique¹⁴⁸; quant aux différences existant d'une source à l'autre elles semblent ne résulter la plupart du temps que d'erreurs de copie.

Conformément à ce qui se passe dans le répertoire courtois de la *Violette*, le rapport des insertions d'*Aristote* avec leur contexte, quand il existe, se fait à l'aide de la première rime de l'insertion. Les exemplaires conservés proposent des versions plus sensiblement différentes, et les parentés qui s'en dégagent varient parfois d'une insertion à l'autre. Les manuscrits *E*¹⁴⁹ et *F*¹⁵⁰ sont les plus proches, pour toutes les citations. Ils sont également les plus voisins de la version conservée dans le chansonnier U de la chanson de toile RS 594 *En un vergier lés une fontenele* (insertion 4). L'opposition entre les divertissements et la narration s'affirme encore une fois dans le texte par l'absence d'octosyllabes. Seule la dernière insertion est isométrique, et ce dans toutes les sources. Le manuscrit *C* donne pour l'insertion 2 un rondeau complet¹⁵¹, chose rare dans ce répertoire, où les autres témoins ne proposent qu'un rondet tronqué. Celui-ci rappelle dans son

147 New York, Pierpont Morgan Libr., 36.

148 Pour la version du ms. *B* (Paris, BnF, fr. 1374) de la chanson 39.

149 Paris, Bibl. de l'Arsenal, 3516.

150 Saint-Omer, Bibl. mun., 68.

151 ABaAabAB, le premier B étant une variante de A.

contenu nombre de rondets cités par Jean Renart. Le manuscrit *D*¹⁵² inclut dans le rondet suivant un vers dont on trouvait déjà un équivalent dans le rondet 21 de *Guillaume de Dole*: «Dras i gaoit Perronele», qui devient dans *Aristote* «Dras i gaoit meschinete». Cette parenté thématique, tout comme l'utilisation de rondets de préférence aux refrains, rapproche les deux textes, de même que l'habitude de raccorder les citations au contexte par leur rime initiale. Jean Renart et Henri d'Andeli, outre qu'ils puisaient leurs insertions à des sources voisines sinon communes, les exploitaient de façon similaire.

Les refrains de *Paradis* présentent encore davantage de différences de l'un à l'autre témoin. Le manuscrit *C*¹⁵³ est souvent fautif dans ses leçons, si l'on considère les versions des refrains conservées dans des chansonniers; en outre, il propose pour les refrains 4 et 6 des inversions et des confusions par rapport aux deux autres manuscrits. Néanmoins les choix du copiste ne vont pas toujours dans le sens de l'irrégularité. L'insertion 4 de ce manuscrit,

*Je ne fui onques sanz amor
Ne ne serai jour de ma vie*

adopte l'isométrie qui ne figurait pas dans les autres manuscrits, où la citation figurait en sixième place:

*Je ne fui onques sanz amor
Ne ja n'iere en ma vie.*

Pour l'ensemble des insertions, le raccord avec le contexte se fait le plus souvent par équivalence de la seconde rime de l'insertion, et les refrains à deux rimes différentes sont amplement majoritaires. Les choix métriques sont en revanche très divers; les refrains utilisés sont le plus souvent localisés par ailleurs et l'auteur ne semble pas s'être soucié de les adapter métriquement. Un seul des six *unica* est un octosyllabe isométrique dans tous les supports:

*Qui sui je donc? Regardez moi:
Et ne me doit on bien amer?*¹⁵⁴

152 Paris, BnF, fr. 19152.

153 Paris, BnF, fr. 1802.

154 *C* porte donc *ne me doit on bien amer*, ce qui n'affecte pas le mètre.

Un autre, le refrain 16, est parfaitement intégré au contexte dans le seul manuscrit A¹⁵⁵:

*Fins cuers amourous et joli
Je ne vous vueil metre en oubli,*

les manuscrits B¹⁵⁶ et C proposant respectivement

*Fine amour ne doi je mie
Metre en obli*

et

*Bonne amour ne doi pas
Metre en oubli.*

Comme dans *Paradis*, les insertions de *Chauvency* se rattachent pour la majorité d'entre elles au texte précédent par leur seconde rime; les différences entre les versions résident uniquement dans les schémas métriques des refrains. En revanche, le chroniqueur a choisi de privilégier les octosyllabes, majoritaires dans le texte, fait assez inhabituel dans le répertoire étudié. Sur le plan métrique, l'intermède du jeu du chapelet présente une construction intéressante: à l'exclusion de son premier vers, de neuf syllabes, dont la version du manuscrit M¹⁵⁷ est

*Si n'a plus joliete de mi*¹⁵⁸

ainsi que de ses deux derniers, qui répondent par leur mètre impair au premier – et il n'est probablement pas fortuit que les deux refrains encadrant le jeu soient aussi les seuls de mètres impairs –,

*La merci Deu j'ai ataint
Se que je voloie,*

tous ses refrains sont des octosyllabes isométriques ou présentent des alternances d'octosyllabes et d'hexasyllabes se répondant par un jeu

155 Paris, BnF, fr. 837.

156 Paris, BnF, fr. 25532.

157 Mons, Bibl. publ., 330-215.

158 Le refrain du manuscrit O (Oxford, Bodleian Libr., Douce 308) se lit *Si n'ait plus joliete de moi*, ce qui ne modifie ni le raccord au contexte, inexistant dans les deux cas, ni le mètre du refrain.

de rimes. A partir du second refrain du jeu, et ce jusqu'au septième, les refrains possèdent plusieurs rimes communes (ex. 6):

refrain 2	refrain 3	refrain 4	refrain 5	refrain 6	refrain 7
a ₈ a ₈	a ₈ b' ₆ c ₈ b' ₆	d ₈	d ₈ b' ₆ e ₈ b' ₆	f ₈ f ₈	f ₈ b' ₆ f ₈ b' ₆

Ex. 6: Construction métrique du jeu du chapelet dans *Chauvency*.

Le huitième refrain du jeu, toujours octosyllabique, introduit une nouvelle rime qui n'est cependant pas reprise dans le neuvième, dont le schéma métrique se démarque par ailleurs des précédents refrains de rang impair: a₈a₈b'₈a₈b'₆.

Renart le Nouvel

Le roman de Jacquemart Gielée représente un cas unique dans le répertoire des œuvres munies d'insertions musicales: les quatre copies parvenues jusqu'à nous le transmettent en effet avec, pour un emplacement donné, des refrains parfois très différents poétiquement les uns des autres. Le cas se présente à dix reprises pour les seuls divertissements¹⁵⁹, sans que l'on puisse invoquer les fautes de copie. Les musiques, notées dans trois des quatre manuscrits¹⁶⁰, tout comme les raccords textuels, correspondent bien aux refrains concernés: si une citation diffère, le vers de raccord précédent change également. Aucune parenté ne se dégage de façon réellement explicite entre les témoins, bien que l'on puisse toutefois remarquer une certaine homogénéité des groupes VF (quatre fois) et VFC (trois fois). Les refrains quant à eux, pour être différents, proposent parfois des idées sémantiques voisines. C'est le cas pour l'insertion 5: le refrain de *L* possède le même début que celui de VF, et pourrait presque en constituer une variante; les refrains 7 de V et de CL sont une prière à la dame; le refrain 25, dans VF comme dans C constate la blessure occasionnée par l'amour; le refrain 26 joue le rôle d'une maxime, doutant de l'amour désintéressé dans VFC, et carrément de sa sincérité dans *L*; le

159 Cf. tableau de l'appendice II et Annexes littéraires, 2^e et 3^e parties.

160 Ces manuscrits sont les suivants: Paris, BnF, fr. 25566 (V), Paris, BnF, fr. 372 (C), Paris, BnF, fr. 1593 (F) et Paris, BnF, fr. 1581 (*L*); ce dernier témoin ne comporte de notation musicale que pour un seul des refrains.

refrain 54' concerne dans C comme dans L la vie amoureuse des chanteurs.

D'autres citations font état de variantes plus ou moins importantes, allant jusqu'à altérer leur schéma prosodique: c'est le cas des refrains 27, 38 43 et 58. La suppression d'une conjonction dans le premier amène le second vers à huit syllabes, au détriment de l'isométrie. Le second se lit dans V comme suit:

*Chapelet de venque
Et nouvel ami ferai.*

L se contente d'omettre la conjonction:

*Capelet de venke
Nouvel ami ferai*

alors que C et F unifient le mètre:

*De chapelet de pervenche
Novelet ami ferai.¹⁶¹*

Le refrain 58 se présente lui aussi différemment selon les copies; V et C portent

*Vous ne li sariés mener (le savés C)
La brunete lés l'aunoi,*

F répète le second vers:

*Vous ne la savez mener
La brunete lez l'aunoi
La brunete lez l'aunoi*

alors que L, peut-être à la suite d'un oubli, déstabilise l'isométrie:

*Vous ne li sariés mener
La brune lés l'annoi.*

Exception faite du refrain 55, tous les refrains à deux rimes différentes ont la même seconde rime que le texte précédent. On note une préférence des copistes pour les heptasyllabes; le manuscrit L vient en tête

161 J'ai observé que le *de* initial du refrain puis *de pervenche novelet* sont dans F d'une écriture plus récente, ce qui laisserait supposer que le copiste, ou un confrère plus tardif, a corrigé le refrain initialement noté, qui était peut-être celui de VL.

(dix, dont six isométriques) devant C (neuf, dont six isométriques), V (huit, dont quatre isométriques) et F (sept, dont cinq isométriques). Ici encore, l'octosyllabe est peu représenté et les citations se démarquent métriquement de la narration.

Il semble donc, à la lumière de l'étude prosodique dont j'ai exposé ici les conclusions les plus parlantes, que les citations musicales connaissent une exploitation différente selon qu'elles sont ou non créées pour le texte dans lequel elles s'insèrent: dans le premier cas en effet, on remarque le plus souvent de la part de l'auteur une volonté nette d'homogénéiser le refrain ou le rondeau au contexte narratif (*Sone*, *Cleomadés*). Quand au contraire l'insertion est un remploi, l'auteur y adapte son contexte par un vers de présentation incluant une rime qui se retrouvera dans la citation, mais ne se préoccupe que rarement¹⁶² d'adapter la citation elle-même au contexte narratif par le biais d'une altération poétique du matériau préexistant. Il apparaît au contraire voulu que la citation soit bien là en tant que telle, et que sa démarcation d'avec le texte obéisse à un effet recherché de distanciation, visant à la mettre encore davantage en relief et à opposer sa préexistence lyrique à l'invention narrative.

3. La musique des divertissements

Que la lecture des œuvres ait été accompagnée d'une exécution musicale est suggéré, sinon assuré par les quelques copies comportant un espace prévu pour sa consignation, voire la musique elle-même. Celle-ci est notée dans *Robin et Marion* et *Pelerin* pour les divertissements. Elle figure dans trois des quatre copies de *Renart le Nouvel*, dans un des témoins du *Restor* et de *Paradis* et, de façon extrêmement fragmentaire, dans l'un des trois manuscrits de la *Poire*. La place était

162 Les quelques exemples vus plus haut dans *Chauvency*, *Guillaume de Dole*, la *Court d'Amours II* et *Paradis* ne représentent en effet qu'une part infime du répertoire des citations incluses dans les récits.

prévue pour la copier dans *Escanor*, la *Court d'Amours II*¹⁶³ et certaines versions de la *Violette*, d'*Aristote* et de *Cleomadés*. Dans certains cas, les insertions peuvent être ainsi restituées, éventuellement à l'aide de sources parallèles. Dans d'autres cas en revanche – les plus nombreux – elles ne pourront que faire l'objet de reconstitutions plausibles basées sur des ressemblances poétiques assimilables à des variantes. Les musiques figurent, en totalité, en annexe du présent ouvrage¹⁶⁴. Elles permettent une analyse musicale des partis pris des auteurs de textes munis d'insertions, tant pour les musiques de danses que pour le registre courtois.

La musique de danse

Le résultat musical dépendant étroitement des choix effectués par les auteurs des romans, il me semble nécessaire de considérer l'ensemble des pièces du répertoire dansé pour une même œuvre, afin de dégager, s'il y a lieu, des traits propres à tel ou tel auteur.

En dépit des choix propres à chacun d'eux – rondets ou refrains –, les romans de Jean Renart et de Gerbert de Montreuil forment un parallèle musical venant doubler leur parenté littéraire. J'ai dit précédemment les difficultés induites par le choix formel du rondeau ou du refrain, ainsi que les incertitudes demeurant face à lui. Il n'en demeure pas moins que *Guillaume de Dole* et la *Violette* constituent deux textes éminemment voisins, au moins pour leurs débuts, par leurs choix musicaux. Aux deux premières caroles de *Guillaume de Dole* correspond une seule danse

163 Presque tous les refrains du roman sont surmontés d'un ou plusieurs interlignes vides. Les citations 6, 13 et 31 sont intégrées au texte sans démarcation d'aucune sorte. Les refrains 4, 8 à 12, 15, 18 à 23, 25 à 28 et 33 ne comptent d'interligne supplémentaire que pour un de leurs vers, le plus souvent le premier. L'insuffisance des réserves – un interligne ne permet pas de tracer une portée complète de quatre lignes, souvent la norme dans les textes munis d'insertions – comme leur incohérence et le manque de soin apporté à la rédaction du témoin, laisserait supposer l'existence d'une autre version, mal reproduite par un copiste peu familier de l'écriture musicale.

164 Annexes musicales I (refrains) et II (chansons et motets).

dans la *Violette*; toutes sont chantées par des personnages secondaires. La plupart des rondets et refrains qui les composent sont des *unica* des romans. On retrouve néanmoins par ailleurs huit des refrains de *Guillaume de Dole* et cinq de ceux de la *Violette*. Quelques autres se rapprochent de refrains localisés en d'autres sources. J'ai déjà évoqué plus haut la parenté existant entre les rondets 3 et 4 du roman de Jean Renart. Notons également que le motet M 528c *Par main s'est levee*¹⁶⁵, où l'on retrouve le refrain fondateur du rondet, met lui aussi en scène une jeune fille qui se lève¹⁶⁶ – seul son prénom diffère: ce n'est plus Aaliz mais Marot. Le rondet 7 du même roman dont le refrain se lit aussi dans les pastourelles RS 1323 *Pensis outre une bruierie*¹⁶⁷ et RS 1377 *Entre Godefroi et Robin*¹⁶⁸ va également plus loin que l'emprunt du seul refrain. L'héroïne de RS 1377 se nomme également Emmelot, mais c'est avec RS 1323 que les ressemblances sont les plus marquées. En effet, le refrain situé à la suite de la première strophe de cette pastourelle n'est autre que le rondet chanté par le fils du comte d'Aubourg; les premier et troisième vers ont été changés par Jean Renart, pour se plier à la thématique de la «Belle Aelis» qui «bien se pare et mieus se vêt» (ex. 7):

<i>Guillaume de Dole</i>	RS 1323 I
<i>Main se levoit Aaliz,</i>	<i>Ma mere ot non Elaine</i>
<i>J'ai non Emmelot.</i>	<i>Et j'ai non Emmelos.</i>
<i>Biau se para et vesti</i>	<i>Geus et baus i a levés</i>
<i>Soz la roche Guion.</i>	<i>A la roche Guion.</i>
<i>Cui lairai ge mes amors,</i>	<i>Cui donrai je mes amours,</i>
<i>Amie, s'a vos non?</i>	<i>Amie, se vous non?</i> ¹⁶⁹

Ex. 7: Comparaison du rondet *Main se levoit* et de la strophe 1 de RS 1323.

165 R 207 (200) v°b; N 187 r°; V 46 v°; CI 382 v°.

166 Ce *topos* médiéval est fréquent. De nombreux exemples s'en trouvent parmi les rondeaux (Rond. 2, 3, 7, 8, 9, 12 de l'édition de van den Boogaard, tous dans *Guillaume de Dole*), les chansons (RS 1375 *El mois de mai par un matin*, RS 1509 *Main se leva la bien faite Aelis*, RS 2066 *La fille d'an Hue*) et les motets (M 236 *En mai, quant rose est florie* / *Quant voi le dous tens revenir* / *Latus*, M 252 *Main s'est levee Aelis*, M 678 *Bele Aelis par matin se leva* / *Hareu! hareu! je la voi la* / *Flos filius ejus*).

167 a 111 (128) v°a.

168 T 78 v°.

169 Bartsch, p. 181, n° 59.

L'absence de musique dans l'unique manuscrit qui ait conservé la pastourelle interdit une reconstitution musicale complète du rondet. Sa restauration partielle est toutefois possible grâce à la présence du refrain dans de nombreuses autres pièces. Le dernier rondet cité dans le roman de Jean Renart se retrouve également dans le début de l'un des motets contenant le refrain, M 46 *Tout leis enmi les prés / Do*¹⁷⁰ (ex. 8):

<i>Guillaume de Dole</i>	M 46
<i>C'est la gieus, en mi les prez,</i>	<i>Tout leis en mi les prez</i>
<i>J'ai amors a ma volenté,</i>	<i>Amors ai a ma volenté;</i>
<i>Dames i ont baus levez,</i>	<i>Jeus et baus i ot levez</i>
<i>Gari m'ont mi oel.</i>	<i>Traï m'ont mi oill.</i>
<i>J'ai amors a ma volenté</i>	
<i>Teles com ge voel.</i>	

Ex. 8: Comparaison du rondet *C'est la gieus* et du motet M 46¹⁷¹.

L'exemple 9 en propose une version musicale possible – le second vers du refrain, absent de M 46, est donné d'après M 153 *Tout adés me trouveroiz / In seculum*¹⁷² qui possède le même refrain:

C'est la gieus en mi les prez. J'ai a-mors a ma vo-len-té
da-mes i ont baus le-vez ga-ri m'ont mi oel
J'ai a-mors a ma vo-len-té te-les com ge voel

Ex. 9: Reconstitution possible du rondeau *C'est la gieus* (Rond. 16 de VdB).

Le roman de Jean Renart possède également la particularité de puiser les refrains fondateurs de ses rondets dans un répertoire restreint, une même chanson pouvant contenir plusieurs des refrains choisis par l'auteur du roman¹⁷³. C'est le cas des chansons RS 520 *Ja pour iver, pour noif ne pour gelee* – insérée dans les *Miracles* de Gautier de Coinci, contempo-

170 W 247 v°; MüA 6 r°.

171 Texte de W.

172 W 222 r°; Mo 29 v°; V 74 (83) v°a.

173 Ceci pourrait laisser supposer que Jean Renart ait travaillé à partir de ces chansons mêmes, y puisant directement la matière de ses éléments intertextuels.

rains de *Guillaume de Dole* –, RS 1377 et RS 1509 *Main se leva la bien faite Aelis*¹⁷⁴. L'étude musicale des refrains du roman (ex. 10), si elle s'avère moins parlante que celle d'autres textes contenant toutes les notations comme *Paradis* ou *Renart le Nouvel*, devrait néanmoins permettre de dégager certains des éléments entrant dans la conception de l'œuvre.

N° 4 (VdB 1335)

Musical notation for N° 4 (VdB 1335) in 3/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Mi - gno - te - ment la voi ve - nir ce - le que j'aim. A slur labeled 'a' covers the final three notes: ce - le que j'aim.

N° 6 (VdB 1774)

Musical notation for N° 6 (VdB 1774) in 3/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Te - nez moi da - me por les maus d'a - mer. A slur labeled 'a'' covers the final three notes: les maus d'a - mer.

N° 7 (VdB 1865)

Musical notation for N° 7 (VdB 1865) in 3/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Vos ne sen - tez mi - e les maus d'a - mer si com je faz. Slurs labeled 'b' and 'c' are placed over the first and last parts of the phrase respectively.

N° 9 (VdB 387)

Musical notation for N° 9 (VdB 387) in 3/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Cui lai - rai ge mes a - mours a - mi - e s'a vos non. Slurs labeled 'b'' and 'd' are placed over the first and last parts of the phrase respectively.

N° 19 (VdB 285)

Musical notation for N° 19 (VdB 285) in 3/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Bon jor ait qui mon cuer a n'est pas o moi. A slur labeled 'c'' covers the first part of the phrase.

N° 24 (VdB 1375)

Musical notation for N° 24 (VdB 1375) in 3/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Ne vos re - pen - tez mi - e de lo - iau - ment a - mer. A slur labeled 'b'' covers the first part of the phrase.

N° 49 (VdB 912)

Musical notation for N° 49 (VdB 912) in 3/8 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: J'ai a - mors a ma vo - len - té te - les com ge voel. A slur labeled 'd'' covers the final part of the phrase.

Ex. 10: Les refrains cités dans *Guillaume de Dole*, reconstitués d'après des témoins musicaux¹⁷⁵.

174 T 50 r°.

175 Les textes des refrains sont ceux de l'édition du roman; les musiques sont données successivement d'après M 528c (R 207 [200] v°b), M 751 (W 235 v°), *Mi-*

On peut adjoindre à ces refrains celui-ci, variante textuelle de l'insertion 1 du roman notée dans la chanson RS 73 *Ier main pensis chevauchai*¹⁷⁶:



sur laquelle on pourrait greffer l'insertion choisie par Jean Renart:



Enfin, deux autres refrains du roman, à l'origine des rondets 2 / 28 et 8, possèdent des variantes assez proches, preuves de l'exploitation de leurs thèmes par les poètes. La première se rencontre dans le motet M 341 *Alés cointement / [Hodie] perlustravit*¹⁷⁷, et constitue également l'insertion 13 du manuscrit A¹⁷⁸ de la *Violette*. Une occurrence variée du refrain (*Dex, ensi va qui aime, ensi va*¹⁷⁹) se situe à la fin du motet et le vers «*qui si bele amie a*» le précède dans le *duplum* (ex. 11):

*Alez cointement
Car je vueill amer
Et talens m'en prent.
Que bien en doit avoir talent
Qui si bele amie a.
S'ele le deigne escouter,
Ja mar l'aint ele autrement
Endroit moi, di je que ja
Li cointoiers ne faudra.
Dex! Ensi va qui aime,
Ensi va*

Ex. 11: Le *duplum* du motet M 341 (texte de R).

raclès (RS 520 I / II puis VII, d'après le ms. S, f° 117 v°), RS 1509 Vb puis IIIa (T 50 r°) et M 46 int. (W 247 v°).

176 M 99 (172) v°a, T 44 v°. Musique de T.

177 R 209 (202) r°b; N 190 r°; StV 289 r°.

178 Paris, BnF, fr. 1553.

179 C'est le refrain VdB 74.

Un «montage» musical des deux vers donnerait le refrain suivant (ex. 12)¹⁸⁰:



Ex. 12: Reconstitution du refrain des rondets 2 et 28 de *Guillaume de Dole*.

Le second refrain comporte deux formes variées. La première se trouve dans le motet M 564 *A la rousee au serain / Ab insurgentibus*¹⁸¹ et comporte une similarité de prénoms, le couple Robin / Marot du motet rappelant le couple Robin / Mariete du roman (ex. 13)¹⁸²:



Ex. 13: Le refrain du rondet 8 de *Guillaume de Dole* dans la version de M 564.

La seconde occurrence se trouve dans le refrain fondateur d'un rondet servant de *duplum* au motet M 482 *C'est la jus par desous l'olive*¹⁸³, proche de l'insertion de *Guillaume de Dole* (ex. 14):

<i>Guillaume de Dole</i>	M 482
<i>C'est la jus desoz l'olive,</i>	<i>C'est la jus par desous l'olive,</i>
<i>Robin enmaine s'amie.</i>	<i>Je menrai ma très douce amie.</i>
<i>La fontaine i sort serie</i>	<i>Fontenelle i couroit serie,</i>
<i>Desouz l'olivete.</i>	<i>Or charolés!</i>
<i>E non Deu! Robins enmaine</i>	<i>Je menrai ma très douce amie</i>
<i>Bele Mariete.</i>	<i>Aval les prés.</i>

Ex. 14: Comparaison du rondet *C'est la jus* dans le roman et du motet M 482.

On remarquera la similitude existant entre les troisième et quatrième vers du rondet de M 482 et les vers correspondants dans l'insertion 24 du roman:

180 Musique de R.

181 R 207 (200) r°a; N 186 v°.

182 La musique est celle de R. Le texte du refrain est également proche de celui de l'insertion 4 du roman.

183 N 191 r°.

Fontaine i sourt serie:
*Puceles, carolez!*¹⁸⁴

Cette ressemblance s'ajoute aux parentés thématiques déjà évoquées plus haut à propos du répertoire des rondets à danser: ceux-ci semblent bel et bien entrer dans des «moules» poétiques parfois proches du lieu commun – Paul Zumthor parle d'ailleurs à ce propos de «types-cadres»¹⁸⁵ – et comportant des motifs récurrents tels qu'Aelis, Robin, la fontaine, l'olivier et, bien sûr, la danse elle-même.

L'étude des polarités¹⁸⁶ montre une grande diversité: *sol* (insertions 1, 7, 19, 24) *ré* (insertions 4 et 6), *fa* (insertion 9), *ut* (insertion 49). En revanche, les récurrences mélodiques de l'un à l'autre refrain¹⁸⁷ semblent bien montrer une volonté de cohérence musicale chez Jean Renart, comme si le choix des insertions à danser s'était opéré en fonction de la musique, qu'il ait ou non par la suite nécessité une adaptation poétique.

On trouve dans les refrains utilisés par Gerbert de Montreuil (ex. 15) des parentés similaires, peut-être même plus marquées que chez son prédécesseur, avec une prédominance du pôle de *sol* et des formules mélodiques revenant d'un refrain à l'autre:

N° 3 (VdB 1006)

Ja ne mi ma - ri - e - rai més par a - mors a - me - rai

184 Lecoy 1979, v. 2371-72.

185 Zumthor 1972, pp. 82-96.

186 Eu égard à la brièveté des fragments, je ne prétends pas proposer une véritable classification modale des refrains, qu'il me paraît hasardeux d'associer au contexte du plain chant. Seules quelques chansons profanes empruntent, nous le verrons plus loin, certaines de leurs formules (*incipits*, méliques conclusifs, etc.) à la modalité ecclésiastique. J'ai par conséquent préféré, pour le répertoire profane et plus particulièrement encore celui des refrains, le terme de «polarité» à celui de «modalité».

187 Celles-ci sont matérialisées par des lettres sur les transcriptions: a, b, c, d et leurs variantes indiquent des contours mélodiques assez longs; x désigne la même ligne de 4^e descendante, variée en x'.

N° 4 (VdB 1675)



N° 6¹⁸⁸ (VdB 184)



N° 7¹⁸⁹ (VdB 1004)



N° 13 A (VdB 74)



N° 13 BC (VdB 284)



Ex. 15: Reconstitution des refrains de la *Violette* d'après des témoins musicaux¹⁹⁰.

Henri d'Andeli, par l'utilisation de rondets, se montre plus proche de Jean Renart, malgré le caractère bi-fonctionnel de ses insertions. Un seul des refrains subsiste avec de la musique dans des sources parallèles (ex. 16), mais contrairement à certains rondets de *Guillaume de Dole*, celui d'*Aristote* diffère profondément des textes lyriques citant le refrain.



Ex. 16: Le refrain d'*Aristote*¹⁹¹.

188 Le texte du refrain de la pastourelle RS 13 *Quant li dous tans s'assouage* est *Aprenez a valoir amis li jalous m'a perdue*. Gerbert de Montreuil l'a modifié, peut-être par défaut de mémoire, rien dans le contexte narratif ne justifiant cette variante.

189 Ici encore, la *Violette* diffère des autres témoins conservés: *Renart le Nouvel* et le rondeau 149 de VdB lisent *Ja ne lairai por mon mari ne die li miens amins jeut aneut aveuckes moi*

190 Les textes sont ceux de l'édition du roman, et les musiques successivement issues de M 367 (N 191 v°), RS 2041 II (T 122 r°), RS 13 I (U 55 v°), *Renart le Nouvel* (V 167 r°b), M 341 (N 190 r°) et M 166 (Mo 231 r°).

Le second refrain commence et se termine sur *fa*. La clé ayant disparu avec le début du premier refrain, on ne peut tirer aucune conclusion sur une éventuelle polarité déterminante¹⁹³; on se bornera à constater la similitude des lignes mélodiques, comme celle des modes rythmiques clairement exprimés des deux phrases musicales. Le premier refrain divertissant de *Renart le Nouvel* possède, nous le verrons plus loin, une idée textuelle voisine de l'insertion 5 de la *Poire*, mais en diffère complètement métriquement et musicalement.

Paradis est certainement l'un des textes les plus significatifs pour étudier le point de vue musical éventuel de l'auteur du texte. Tous ses refrains, à l'exception d'un seul, *Tout ainsi va qui d'amors vit et qui bien aime*, oublié par le copiste musicien vraisemblablement à cause de sa situation en haut de colonne, sont en effet consignés dans un de ses manuscrits, qui plus est l'un des plus fiables quant au texte des insertions¹⁹⁴ (ex. 19).

N° 1



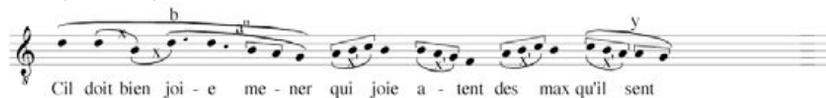
N° 2 (VdB 1146)



N° 3 (VdB 1375)



N° 5 (VdB 359)



N° 6 (VdB 1083)



193 J'ai pris le parti, pour transcrire le refrain, d'imaginer qu'il ait pu être précédé, comme toutes les autres lignes munies de musique dans le témoin, d'une clé d'*ut* quatrième.

194 Il s'agit du ms. Paris, BnF, fr. 25532 (B).

N° 7 (VdB 1738)

Vrais Dieux la joie que j'ai me vient de vos

Musical notation for N° 7 (VdB 1738) in treble clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 8 (VdB 1623)

Ren-voi - si - e - ment m'en vois a mon a - mi

Musical notation for N° 8 (VdB 1623) in treble clef, featuring a melodic line with a fermata over the final measure.

N° 9 (VdB 1669)

Se j'ai a - mé fo - le - ment sa - ge sui si m'en re - pent

Musical notation for N° 9 (VdB 1669) in treble clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 10 (VdB 65)

En - si doit dame a - ler a son a - mi

Musical notation for N° 10 (VdB 65) in treble clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 11 (VdB 1870)

Vos qui a - mez tra - iez en ça en la qui n'a - mez mi - e

Musical notation for N° 11 (VdB 1870) in bass clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 12 (VdB 1822)

Tout cil qui sont e - na - mo - raz vic - gnet dan - cier et au - tre non

Musical notation for N° 12 (VdB 1822) in treble clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 13 (VdB 1047)

Je gart le bos que nus n'em - port cha - piau de flos s'il n'ain - me

Musical notation for N° 13 (VdB 1047) in treble clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 14 (VdB 1615)

Qui sui je donc re - gar - dez moi et ne me doit on bien a - mer

Musical notation for N° 14 (VdB 1615) in treble clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 15 (VdB 20)

A gi - ron - ne - es de - part mes a - mors a gi - ron - ne - es

Musical notation for N° 15 (VdB 20) in bass clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 16 (VdB 752)

Fine a - mor ne doi je mi - e metre en o - bli

Musical notation for N° 16 (VdB 752) in treble clef, featuring a melodic line with a flat sign (b) above the first measure and a fermata over the final measure.

N° 17 (VdB 1112)

G'en main par la main m'a-mi - e s'en vois plus mi - gno - te-ment

Detailed description: A single staff of music in treble clef. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur covers the next four notes: C5 (marked 'c''' transp.'), D5, E5, and F5. This is followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A final slur covers G4, A4, and B4 (marked 'a'''').

N° 18 (VdB 1781)

Touz li cuer me rit de joi - e quant Dieu voi

Detailed description: A single staff of music in treble clef. The melody starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur covers the next four notes: G4, A4, B4, C5 (marked 'a''''). This is followed by quarter notes D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5. A final slur covers G4, A4, and B4 (marked 'y').

N° 19 (VdB 936)

J'ai joi - e ra - me - ne - e ci

Detailed description: A single staff of music in treble clef. The melody starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A final slur covers G4, A4, and B4 (marked 'x').

Ex. 19: Les insertions de *Paradis* (graphie et musique du ms. B).

Les insertions présentent en général une étendue assez restreinte; la plus importante ne dépasse pas la septième mineure, et le plus souvent les refrains se cantonnent dans une étendue de quinte juste, parfois élargie par broderie à la sixte mineure. Il se dessine du point de vue modal une nette prédominance du pôle de *sol* (insertions 3, 5, 7, 9, 10, 14 et 18); *fa* est représenté cinq fois (fin de l'insertion 2, insertions 6, 8, 11, 12 [transposé à hauteur d'*ut*]). Les insertions 15 et 16 combinent les deux. Trois refrains sont construits sur une échelle de *ré* (insertions 13 [transposée à hauteur de *la*], 17 et 19). En outre, les choix mélodiques de l'auteur semblent aller généralement vers la même unification. L'insertion 3 par exemple est proposée ici dans une leçon musicale très différente de ce qu'elle est dans les autres manuscrits la conservant. La voici telle qu'elle est notée dans RS 2041 *Pensis com fins amoureux*¹⁹⁵, à la fin de la sixième strophe (ex. 20):

Ne vous re - pen - tez mi - e de lo - iau - ment a - mer (M)

Detailed description: A single staff of music in treble clef. The melody starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The final part of the staff shows quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Ex. 20: Version de *Ne vos repentez* dans la chanson RS 2041.

Le pôle est toujours celui de *sol*, mais la note secondaire est désormais la tierce. Le saut de quinte caractéristique a disparu de la version de *Paradis*, bien plus conjointe et d'une étendue plus restreinte. Le début du refrain dans *Paradis* reprend en la variant la formule initiale du

195 M 20 (67) r°b (lacunaire), T 122 r°.

refrain précédent; sa fin le rapproche de l'insertion 18. Il semblerait que l'auteur ait choisi de construire un nouveau refrain à l'aide du matériau thématique propre à son texte plutôt que de réutiliser une citation existante. L'insertion 7 est présente dans deux autres manuscrits, comme sixième refrain de la pastourelle RS 962 *L'autrier par un matinet (Erroie)*¹⁹⁶; le refrain de *Paradis* se rapproche, par sa fin seulement, de T (ex. 21):

(M)

(T)

Ex. 21: Versions de *Vrais Diex la joie que j'ai* dans la pastourelle RS 962.

Le refrain de *Paradis* possède la même formule mélodique initiale que deux autres refrains, également sur *sol*, du poème: les insertions 9 et 10, pour leur part assez conformes aux autres versions que l'on en trouve par ailleurs dans d'autres œuvres¹⁹⁷. La citation 8 de *Paradis* diffère totalement de la version proposée par M 435 *Renvoisement i vois a mon ami / Hodie* (ex. 22):

Ex. 22: Version de *Renvoisement m'en vois* dans le motet M 435¹⁹⁸.

196 M 100 (173) r°b, T 46 v°; K 243 b, N 119 r°a, X 165 r°b, P 93 r°a. Dans KNXP, ce refrain est sans musique.

197 L'insertion 9 se trouve dans M 123 *Se j'ai amé folement / Hec dies* (N 189 r°), M 149 / 150 enté *Chascun dit que je foloie / Se j'ai amé folement / In seculum* (W 215 v°; Cl 384 r°; N 183 v°), M 162 *Se j'ai folloie d'Amours / In seculum* (N 190 v°), et M 703 / 704 enté *Je cuidoie bien metre jus / Se j'ai folement amé / Flos filius* (Mo 382 r°); proche des deux premières localisations, elle s'éloigne davantage des trois autres. Quant à l'insertion 10, elle n'est notée que dans M 435 *Renvoisement i vois a mon ami / Hodie* (R 209 [202] v°b; N 191 v°), dont elle est très voisine. Tous les refrains se trouvent dans les Annexes musicales I.

198 R 209 (202) v°b; N 191 v°.

L'insertion 12 est parfaitement semblable à sa version conservée dans M 468 *Li jalous sont par tout fustat / Tuit cil qui sont enamourat / Veritatem*¹⁹⁹. D'après elle ont probablement été construites les insertions 6 et 11, toutes deux *unica* de *Paradis*. L'insertion 17 s'éloigne de sa version notée dans M 387 *Sans orgueil et sans envie / Johanne* (ex. 23) pour se conformer elle-aussi à ce modèle.



Ex. 23: Version de *G'en main par la main m'amie* dans le motet M 387²⁰⁰.

L'insertion 14, *unicum* de l'œuvre, reprend des éléments mélodiques de celle qui la précède – pour sa part conforme à la version de M 114 *Je gart le bois / Et confitebor*²⁰¹ –, tout en évoluant vers un pôle de *sol*. Les insertions restantes – à l'exception de la quinzième dont aucune autre musique ne nous est parvenue – sont semblables aux versions que l'on en trouve par ailleurs, ce qui ne les empêche pas de comporter des éléments voisins d'autres refrains du roman.

Cet examen des insertions de *Paradis* nous renseigne sur les choix musicaux de l'auteur du texte poétique: la présence de nombreuses formules récurrentes, ainsi que d'un intervalle de tierce presque omniprésent²⁰², la transformation de certains refrains, la création de nouvelles lignes mélodiques là où d'autres, préexistantes, auraient pu être choisies, la restriction même des polarités sont autant d'éléments permettant de conclure à une réelle volonté de cohérence de la part de l'auteur. S'ils sont choisis originellement pour leur teneur poétique, les refrains, par le biais de transformations et d'adaptations mélodiques, concourent bien à un but musical précis, celui de donner à entendre une œuvre présentant une unité musicale²⁰³.

199 Mo 219 r°.

200 W 246 v°; Mo 256 r°.

201 Mo 257 v°.

202 Il est figuré dans les transcriptions par la lettre x dans sa forme la plus simple, et par la lettre x' dans sa version démultipliée. La lettre y désigne les formules cadentielles sur *sol*.

203 Voir Ibos-Augé 2007.

Les deux derniers refrains d'*Escanor* se retrouvent par ailleurs munis de musique (ex. 24):

N° 3 (VdB 788)

E ha que fe - rai je muir d'amou - re - tes con - ment en gar - ray

N° 4 (VdB 64)

Ain - si doit en - trer en vi - le qui a - mours mai - ne

Ex. 24: Les deux refrains d'*Escanor*²⁰⁴.

Très différents l'un de l'autre, ils reflètent davantage la volonté de l'auteur de se conformer au genre du «roman à insertions» qu'un réel désir d'unification musicale. Seule une parenté textuelle lie les refrains 2 – *Diex, je muir d'amouretes, jolie mort a ci* – et 3, dont le dernier possède une version mélodique.

Trois refrains de *Robin et Marion* possèdent une vocation divertissante; ils sont notés dans deux des témoins du jeu, et subissent de l'un à l'autre peu de variations (ex. 25):

N° 13 (VdB 200)

A - veue te - le com - pai - gni - e doit on bien joi - e me - ner

N° 15

Au - - di - gier dist Raim - ber - ge bou - se vous di

N° 16 (VdB 1835)

Venés a - près moi ve - nés le sen - te - le le sen - te - le le sen - te - le lés le bos

Ex. 25: Les refrains à vocation divertissante de *Robin et Marion*²⁰⁵.

204 Les musiques sont transcrites d'après M 405 enté (Mo 357 v°) et *Renart le Nouvel* (V 122 v°a). Ce dernier refrain a été adapté: la version de *Renart le Nouvel* répète le vers 2 *qui amours maine*.

205 Les musiques sont celles du ms. P. Dans les Annexes musicales I se trouvent les versions du ms. A.

Les étendues des deux premières insertions sont assez restreintes (quarte juste étendue à quinte diminuée ou quarte juste) alors que la dernière se chante sur une octave juste, ambitus particulièrement important pour un refrain. L'explication vient probablement de la rupture qui se produit entre les deux premières parties du refrain, rupture à la fois rythmique (on passe du second au premier mode rythmique) et mélodique (on change de tessiture) pour la double répétition textuelle qui constitue la désinence du refrain. Le seul rapprochement mélodique existant entre ces refrains concerne les deux derniers, aux débuts apparentés (ex. 25: a / a').

Si aucun des refrains de *Chauvency* ne se trouve noté sur les manuscrits de l'œuvre, treize d'entre eux se trouvent dans des sources parallèles (ex. 26):

N° 2 (VdB 1350)

Na - vrez sui près dou cuer sanz plai - e Diex si ne truis qui le fer m'en trai - e

Detailed description: This musical example is in 3/4 time. It features a melody with a 3-measure phrase. The first measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The second measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The third measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The melody then continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. A slur labeled 'y' covers the final two measures, which consist of a quarter note and a half note.

N° 3 (VdB 1473)

Par ci va la mi - gnos - ti - - e par la ou je vois

Detailed description: This musical example is in 3/4 time. It features a melody with a 3-measure phrase. The first measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The second measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The third measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The melody then continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. A slur labeled 'a' covers the first two measures, and a slur labeled 'y' covers the last two measures.

N° 5 (VdB 595)

Dont vient li maus qui m'o - - cir - ra

Detailed description: This musical example is in 3/4 time. It features a melody with a 3-measure phrase. The first measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The second measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The third measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The melody then continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. A slur labeled 'x' covers the last two measures.

N° 6 (VdB 80)

Join - tes mains dou - ce da - me vos pri mer - ci

Detailed description: This musical example is in 3/4 time. It features a melody with a 3-measure phrase. The first measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The second measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The third measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The melody then continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. A slur labeled 'a'' covers the first two measures, and a slur labeled 'x' covers the last two measures.

N° 7 (VdB 936)

J'ai joi - - e ra - - me - - ne - - e si

Detailed description: This musical example is in 3/4 time. It features a melody with a 3-measure phrase. The first measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The second measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The third measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The melody then continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. A slur labeled 'y transp.' covers the last two measures.

N° 10 (VdB 765)

Trai toi ar - rie-re fai me voi - e par ci pas - cent gent de joi - e

Detailed description: This musical example is in 3/4 time. It features a melody with a 3-measure phrase. The first measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The second measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The third measure contains a quarter note followed by an eighth note pair. The melody then continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. A slur labeled 'a''' covers the first two measures, and a slur labeled 'y transp.' covers the last two measures.

N° 12 (VdB 1422)

Onques mès n'a - mai vrai Dieux bonne es - train-ne quant com - men - cié ai

N° 15 (VdB 513)

Dieux do - nez a mon a - mi pris d'ar - mes joi - e d'a - mours

N° 17 (VdB 1165)

Jo - li - e - te - ment m'en vois jo - li - e - te - ment

N° 18 (VdB 200)

An si bon-ne com-pai - gni - e doit on bien joi - e me - ner

N° 19 (VdB 65)

Ain - si doit on a - ler a son a - mi

N° 21 (VdB 777)

Ha-reu con - ment mi main - te - rai a - mors ne mi lais - sent du - rer

N° 31 (VdB 577)

Dieux trop de - meu - re quant ven - ra sa de - mou - re - e m'oc - cir - ra

Ex. 26: Les refrains de Chauvency²⁰⁶.

Avec le dernier refrain se pose la question de l'exécution du jeu du chapelet. Des autres insertions qui le composent, il est le seul à avoir

206 J'ai tenté de respecter la plus grande cohérence musicale possible dans le choix des témoins qui m'ont permis la reconstitution. Les graphies utilisées sont celles de Chauvency (ms. de Mons); les musiques sont transcrites successivement d'après M 460 (Ba 46 v°b), M 17 (Mo 157 v°), *Renart le Nouvel* (V 166 v°a), A. de la Halle (Paris, BnF, fr. 25566, f° 33 v°b), *Renart le Nouvel* (V 127 r°b), M 33 (Paris, BnF, fr. 25566, f° 35 v°a), Jeannot de Lescurel (Paris, BnF, fr. 146, f° 61 v°a), *Renart le Nouvel* (V 165 v°a), M 1076a (R 211 [204] v°a), *Renart le Nouvel* (V 164 v°a), M 435 (R 209 [202] v°b), Guillaume d'Amiens (a 118 [135] v°b) et *Renart le Nouvel* (V 131 r°a).

survécu avec de la musique. Deux autres se retrouvent par ailleurs, sans notation. Il semble plausible de penser, eu égard à la construction métrique du jeu, que les refrains de même forme au moins aient pu être chantés sur le même modèle mélodique, de manière à répondre par la cohérence musicale à la cohérence métrique et prosodique de l'ensemble. Les autres octosyllabes du jeu (insertions 25, 27, 29) auraient ainsi pu être chantés sur la même mélodie que l'insertion 31. *Renart le Nouvel* compte parmi ses refrains ce que l'on pourrait considérer comme une variante de l'insertion 8 de *Chauvency*²⁰⁷ et sur lequel on pourrait adapter l'insertion de la chronique (ex. 27):

Vous n'ales mi - e tout ensi que je faisne vous ne vous n'i sa-riés a-ler ne vous ne vous n'i sa-riés a-ler
 Vous n'a - lez pas jo - li - e - ment si com je fas

Ex. 27: Adaptation de l'insertion 5 de *Renart le Nouvel* à l'insertion 8 de *Chauvency*.

De même un des refrains de Jeannot de Lescurel²⁰⁸ pourrait-il servir de modèle à l'insertion 14 (ex. 28):

A-més moi dou - ce dame a - mez et je fe - rai vous vou - len - tés
 A - mez moi blon - de - te a - mez et je n'a - me - rai se vos non

Ex. 28: Adaptation d'un refrain de Lescurel à l'insertion 14 de *Chauvency*.

et le refrain 17 de *Paradis* s'adapter à l'insertion 23 de *Chauvency* (ex. 29):

G'en - main par la main m'a - mi - e s'en vois plus mi - gno - te - ment

207 Paris, BnF, fr. 25566 f° 128 v°b. Le texte du rondeau 185 de VdB (Paris, BnF, fr. 12786 f° 80 v°) possède une leçon plus conforme à celle de *Chauvency* (*Vous n'alez pas si com je fas, ne vos, ne vos n'i savez aler, ne vos n'i savez aler*) mais pas de musique.

208 Paris, BnF, fr. 146, f° 61 v°c. Il s'agit du seizième refrain du *Dit enté* «*Gracieu tens [...]*».



Ex. 29: Adaptation du refrain 17 de *Paradis* à l'insertion 23 de *Chauvency*.

La parenté poétique pourrait également permettre d'assimiler l'un des refrains présents dans M 180 **Hé! très douces amouretes / D'Amours esloigniés / In seculum**²⁰⁹ à l'insertion 11 du texte (ex. 30):

Ex. 30: Adaptation d'un refrain de M 180 à l'insertion 11 de *Chauvency*.

Comme dans *Paradis*, il semble que l'on puisse parler d'unité musicale pour les insertions de *Chauvency*. Les insertions 5 et 15 et la reconstitution de l'insertion 23 offrent une double polarité *ré / la*; l'insertion 21 est basée sur *sol*. Toutes les autres insertions sont construites sur une polarité de *fa* (insertions 2, 3, 6, 10, 12, 18, 19 et 31, auxquelles on peut ajouter les insertions 8, 11 et 14, reconstituées d'après leurs variantes). Les insertions 7 et 17, aux étendues très restreintes, sont respectivement conçues sur *ut* et une tierce *ré / fa*, le *do dièse* accentuant l'attraction vers le *ré*. Comme dans *Paradis* encore, les nombreuses récurrences s'ajoutent à l'unification par le mode mélodique pour former un ensemble cohérent, plus encore d'ailleurs si l'on considère les moments ou les circonstances de chant (insertions 3 et 10, toutes deux chantées lors d'un retour au château; insertions 12 et 15 appartenant à la deuxième carole). Ici encore, les insertions présentent des étendues restreintes, à l'exception de l'insertion 21 allant jusqu'à l'octave juste.

Aucun des rondeaux de *Cleomadés* ne se retrouve par ailleurs; le premier pourrait néanmoins être reconstitué d'après un refrain voisin, inséré dans un rondeau de *Meliacin*, l'autre «conte du cheval de fust».

209 Mo 148 v°.

La parenté poétique des deux rondeaux est même assez étroite pour laisser penser qu'ils aient été conçus dans la même idée musicale. J'ai choisi pour cette reconstitution la mélodie du refrain telle qu'elle figure dans le manuscrit V de *Renart le Nouvel*, écrit entre 1291 et 1297. Elle pourrait figurer une idée satisfaisante de ce qu'avaient à l'oreille Adenet le Roi et Girart d'Amiens en écrivant leurs romans (ex. 31):

Dieus trop de-meu-re mes a-mis tart m'est que le re-voi-e

Li biaux li cour-tois li jo-lis Dieus trop de-meu-re mes a-mis

Puis - k'en lui sont tous biens as-sis pour-quoi ne l'a-me-roi-e

Dieus trop de-meu-re mes a-mis tart m'est que le re-voi-e

Ex. 31: Le rondeau *Dieus, trop demeure*.

Le texte du motet M 208 *Quant se depart / Hé! cuer joli / In seculum*²¹⁰ énonce des idées poétiques voisines de ce rondeau, mais aussi du troisième chanté par Clairmondine dans le roman:

*Hé! cuer joli, trop m'avés laissé en dolour,
 Dont ja n'istrai
 A nul jour,
 Bien sai!
 Hé Dieus! dusqu'adonc que je vous ravrai?
 Trop sui marie
 De vo compaignie
 Que je n'ai.
 Biaux sire Dieus, quant vous verrai?
 Trop m'est tart
 Que je vous revoie, se Dieus me gart!
 Et Jesus vous ramaint
 Et si saint!*

210 Mo 374 r°.

U je morrai a ce mot:

*El! o! biaux dous amis, ore demorés vous trop!*²¹¹

La musique du refrain final pourrait même fournir une restauration possible du rondeau 3 du roman (ex. 32):

Re - ve - nez re - ve - nez dous a - mis trop de - mou - rez

Trop lon - gue - ment m'ou-bli - ez Re - ve - nez re - ve - nez

Fine a - mour car le has - tez pri - ez li ou com - man - dez

Re - ve - nez re - ve - nez dous a - mis trop de - mou - rez

Ex. 32: Le rondeau *Revenez, revenez*.

Les deux refrains insérés dans le *Pelerin* (ex. 33) se répondent selon des systèmes de symétries divers. Leurs mélodies sont toutes deux basées sur les pôles de *fa* et *ut*. La première citation est en second mode rythmique alors que la seconde utilise le premier de ces modes²¹². Enfin, les étendues des deux insertions se répondent elles aussi: la première est d'une quinte juste *fa 2-do 3*, alors que la seconde est d'une quarte juste *do 3-fa 3*. Ce jeu d'échange musical vient doubler le dialogue textuel entre les deux personnages chantant chacun à la demande de l'autre, comme si Warnier avait utilisé en miroir le matériau thématique proposé par son compagnon Rogaus quelques vers avant lui:

211 Raynaud 1974 I, p. 281.

212 Le manuscrit qui contient le jeu, Paris, BnF, fr. 25566, est l'un des rares à comporter une notation qui permette une interprétation rythmique satisfaisante des pièces. Le second refrain du *Pelerin* est également inséré dans *Fauvel* (Paris, BnF, fr. 146, permettant lui aussi une transcription mesurée), dans une mélodie voisine, mais en second mode rythmique et basée sur un pôle de *sol*. Cette version figure dans les Annexes musicales I.

Il n'est si bon - ne vi - - an - de que ma - tons
Se je n'i a - loi - e je n'i - roi - e mi - e

Ex. 33: Les deux refrains de *Pelerin*.

Dans *Renart le Nouvel*, vingt-sept emplacements de refrains sont munis de musique, ce qui porte le nombre d'insertions différentes à trente et un, du fait des variantes existant parfois entre les manuscrits. Ces refrains, tels qu'ils sont copiés dans les versions notées du roman, figurent en appendice IIIa. Sur les seize refrains communs aux trois manuscrits comportant une notation musicale, on constate une quasi équivalence numérique entre les cas de ressemblance et de dissemblance musicales²¹³: six d'entre eux diffèrent complètement d'un témoin à l'autre et cinq proposent trois versions très proches. On distingue trois fois une parenté, bien qu'assez lointaine, entre les manuscrits V et C contre F (insertions 6, 8, 26) et deux fois une parenté entre V et F contre C (insertions 21 et 55) (ex. 34):

Diex comment du-rer por-rai aim-mi a-hai quant a le be-le que j'am con-gié prendrai (V)
Diex comment du-rer por-rai ai-mi a-hai quant a la be-le que j'aim con-gié prendrai (C)
Dex commant pourrai du-rer ai-mi ha-hai quant a la bel-le que j'aim con-gié pren-drai (F)

Ex. 34: La citation 21 dans les manuscrits V, C et F de *Renart le Nouvel*.

On remarque parfois, pour les *unica* du manuscrit C, des parentés entre les débuts de refrains se suivant dans le texte. C'est le cas, par exemple, pour l'échange entre la reine et Renart (insertions 6 et 7), au cours duquel un matériau musical similaire peut se percevoir comme lien amoureux entre les deux personnages (ex. 35):

213 A propos des parentés musicales des refrains du roman, voir Ibos-Augé 2000.

Ja ne se - rai sans a - mour en jour de ma vi - e (C 6)

Da - me ne m'ou - bli - ez mi - e car on - ques ne vous ou - - bli (C 7)

Ex. 35: Les insertions 6 et 7 dans le manuscrit C.

De la même manière, les citations 26 et 27, chantées par dame Gille et la reine lors de leur arrivée à Passe-Orgueil commencent par la même ligne mélodique (ex. 36):

Amours ne se dou-ne mic mais e - le se vent il n'est nus qui soit a - més s'il n'a ar - gent (C 26)

Diex dou - nés a mon a - mi pris d'ar - mes et joi - e d'a - mours (C 27)

Ex. 36: Les refrains 26 et 27 dans le manuscrit C.

D'autres similitudes se dégagent, qui concernent d'ailleurs également les insertions dont la fonction dans le roman n'est plus seulement le divertissement: on peut par exemple rapprocher les insertions V6 et V55, qui se retrouvent également en V14, V31, V56 et V59. Quand d'autres versions de refrains existent par ailleurs, on remarque que c'est généralement V qui en est le plus proche (insertions 22, 25, 57). Un tableau récapitulatif des éléments musicaux propres à chaque refrain et sa parenté mélodique éventuelle avec d'autres insertions se trouve en appendice IIIb.

Vingt des trente-trois refrains de la *Court d'Amours II* se retrouvent localisés par ailleurs (ex. 37).

N° 2 (VdB 1720)

Se vous et vous Pa - viés ju - ré s'a - me - rons nous

N° 3 (VdB 565)

Dix se j'ai le cuer jo - li se me font a - mou - re - - tes

N° 7 (VdB 1407)

Nus n'iert ja jo - lis s'il n'ain - - me

N° 8 (VdB 935)

Lo - iaus a - mo - re - tes ai au cuer qui me tie - nent gay

N° 9 (VdB 1439)

Or du destraindre et du metre en pri - son je l'a - me - rai qui q'en poit ne qui non

N° 11 (VdB 777)

Ha - reu con - ment mi men - tain - drai a - mour ne mi lais - sent du - rer

N° 12 (VdB 780)

Ha - reu ha - reu je la voi la che - le qui m'a en sa pri - son

N° 14 (VdB 1802)

Tri - que - don - de - - le j'ai a - mé la pas - tou - re - le

N° 17 (VdB 936)

J'ai joi - - e ra - - me - ne - - e chi

N° 18 (VdB 969)

J'ai pen - sé a tel i a se Dix plait mix m'en se - ra

N° 19 (VdB 1463)

Os - tés moi l'a - ne - let du doit je ne sui pas ma - ri - ec a droit

N° 20 (VdB 1440)

ouvert clos

Ore en la bonne eu - re che nous font a - mou - re - rez qui nous keu - rent seu - re

N° 21 (VdB 1427)

On - ques n'a - mai tant con je fui a - me - e par men or - gueil ai mon a - mi per - du

N° 23 (VdB 485)

ouvert clos

Tout mon vi - vant bonne a - mour ser - vi - rai a - mer m'i fait et don - ne quan - que j'ai

N° 24 (VdB 955)

J'ai lo - - iau - ment et a - - me - rai tous jours

N° 25²¹⁴ (VdB 385)

Cuers qui dort il n'ai - me nient ja n'i dor - mi - ra li miens

N° 28 (VdB 985)

J'ai le ca - pe - let d'ar - gent et bel a - mi a men ta - lent

N° 30 (VdB 1322)

Mes - di - sant cre - ve - ront ja n'en sa - ront la joie que j'ai

N° 32 (VdB 1287)

ouvert clos

Ma lo - ial pen - se - e tient men cuer jo - li

214 Ce refrain n'est pas reconstitué d'après VdB 385 (inséré dans M 14 *Cuers qui dort / Qui bien aime / Omnes*), trop court

a

Cuer qui dort il n'ai - me pas ja n'i dor - mi - rai

mais d'après VdB 596, enté dans M 1070 bon dormir:

a'

Dor - me cuers ou n'a nul bien ja n'i dor - mi - ra le mien

N° 33 (VdB 765)



Ex. 37: Les refrains de la *Court d'Amours II*²¹⁵.

En outre, l'un des refrains insérés dans M 177 *Dieus de chanter / Chans d'oisiaus et fueille et flors / In seculum*²¹⁶ me semble pouvoir s'adapter au refrain 6 du roman (ex. 38):



Ex. 38: Adaptation d'un refrain de M 177 à l'insertion 6 de la *Court d'Amours II*.

On trouve encore dans ce texte une prédominance de refrains présentant une polarité de *fa* (insertions 2, 3, 6, 7, 9, 14, 17, 18, 20, 23, 25, 28, 30 [transposé à hauteur d'*ut*], 32 et 33). Trois insertions (12, 21 et 24) sont basées sur *ré*. Les refrains 8, 11 et 19 ont pour note pôle *sol*, auxquels on peut adjoindre la citation 30, jouant sur *sol* et *ut*. Cette ébauche d'unité mélodique mise à part, les formules mélodiques récurrentes sont ici bien moins nombreuses que dans *Paradis* ou *Chauvency*. Les refrains utilisés dans la *Court d'Amours II* fonctionnent en revanche, pour beaucoup d'entre eux, comme des entités à part entière, construites sur des idées thématiques précises, parfois répétées à l'intérieur du même refrain en incises se répondant. C'est le cas par exemple des insertions 9, 12, 18, 20, 23, 32 et 33. D'autres encore, sans posséder

215 La graphie est celle du roman. Les musiques proviennent successivement de M 880T (pour les deux premières; Ba 32 v°c), M 872T (Mo 301 r°a), RS 1240 I (K 206 b), M 880T (Ba 32 v°c), Guillaume d'Amiens (a 118 [135] v°b), M 679 enté (Ba 23 r°b), M 1072 (R 3 [5] r°b), *Renart le Nouvel* (V 127 r°b puis 146 r°b), RS 607 I (K 337 b), RS 597a (K 303 a), RS 498 I enté (a 68 [76] v°a), *Renart le Nouvel* (V 168 v°b), M 1076b enté (R 211 [204] v°a), M 1070 (R 2 [4] v°b), M 1075 enté (R 4 [6] v°), M 1082 enté (PaN 190 r°a), M 160 enté (N 183 r°) et M 33 (Paris, BnF, fr. 25566, f° 35 v°a).

216 Mo 126 r°; Cl 388 r°. Musique de Mo.

cette double structure «ouvert / clos», sont néanmoins conçus à partir de formules génératrices uniques variées à l'intérieur même de la phrase mélodique (insertions 2, 3²¹⁷, 6, 7 10, 11, 14, 17 et 19).

Un des manuscrits du *Restor*²¹⁸ comporte la musique du rondeau chanté par Elyador, basé sur la note pôle *fa* (ex. 39):

En - si va qui a - mours de - maine a son com - mant
 A qui que soit do - lours en - si va qui a - mours
 As mau - vais est lan - gours nos biens mais non por - quant
 En - si va qui a - mours de - maine a son com - mant

Ex. 39: Le rondeau *Ensi va* inséré dans le *Restor*.

Ses deux incises sont basées sur la même idée mélodique la première traitée en «ouvert», la seconde en «clos», la ressemblance étant encore accentuée par la plique finale de chaque vers.

Les romans intégrant un nombre significatif de refrains témoignent de plusieurs partis pris différents. Les initiateurs du genre, *Guillaume de Dole* et la *Violette* montrent déjà une évolution allant dans le sens d'une certaine homogénéité musicale du répertoire dansé. Cette évolution se confirme au cours du XIII^e siècle avec *Chauvency*, *Paradis* et *Renart le Nouvel*, où la recherche d'une unité mélodique va même jusqu'à l'adaptation voire la création d'un matériau mélodique propre aux textes littéraires. Le dernier des textes citant des refrains divertissants rompt avec cette évolution générale, proposant des musiques d'une grande diversité à la fois modale et mélodique: la fête des amoureux assiégés dans la *Court d'Amours II* n'est plus unité musicale, mais disparité,

217 Les récurrences observables dans les citations 2 et 3 s'expliquent peut-être par le fait qu'elles proviennent toutes deux du même motet.

218 Oxford, Bodl. Libr., Bodley 264, f^o 181 v^oa.

comme si l'objectif de l'auteur n'était pas tant mélodique que littéraire et le jeu de la citation limité à l'exercice de style formel.

Les chansons courtoises et les motets

Les chansons et les motets sont, nous l'avons vu, bien moins représentés que le répertoire dansé. Seuls quelques romans comportent des chansons courtoises, et les motets ne sont insérés que dans *Meliacin*. Tout comme pour les rondeaux et refrains, je considérerai les choix propres à chaque auteur.

Seules cinq chansons divertissantes insérées dans *Guillaume de Dole* sont notées dans des sources parallèles (ex. 40).

<i>Incipit</i> ²¹⁹ et n° de répertoire bibliographique	Nombre de groupes de versions	Parenté modale ou polarités ²²⁰	Ambitus ²²¹	Forme	Remarques musicales éventuelles
16- <i>Lors que li jor sont lonc en mai</i> (PC 262, 2)	1	II et VIII	8j ou 8j - 9M selon les versions	ABAB A'CB	Nombreuses récurrences mélodiques
20- <i>Mout me demeure</i> (RS 420)	2	VIII	7M	ABA'BA'' B'A''B	Versions proches

219 L'*incipit* donné dans les tableaux récapitulatifs est celui de l'édition du texte concerné. Les graphies des exemples musicaux sont celles des manuscrits transcrits.

220 Si certaines chansons courtoises empruntent nombre de leurs profils mélodiques aux modes ecclésiastiques, d'autres ne se laissent analyser qu'en termes de «polarité», comme c'était le cas pour les refrains. Les modes, quand ils sont indiscutables, sont notés conformément à l'usage (I, *ré authentique*; II, *ré plagal*, etc.); les polarités sont désignées par le nom de la note pôle, ou parfois des notes pôles si besoin est.

221 Les ambitus sont désignés, dans tous les tableaux, par un chiffre pour les intervalles, avec les lettres j pour juste, d pour diminué, m / M pour mineur / majeur; un intervalle suivant un tiret indique l'extension maximale de la mélodie.

<i>Incipit</i> ²¹⁹ et n° de répertoire bibliographique	Nombre de groupes de versions	Parenté modale ou polarités ²²⁰	Ambitus ²²¹	Forme	Remarques musicales éventuelles
37- <i>Quant la sesons del douz tens s'asseüre</i> (RS 2086)	4	<i>Fa / sol</i> <i>Fa / sol</i> <i>Fa</i> <i>Fa</i>	8j 8j ou 7M 7m 6m - 7m	ABABC B'B'' ABABC B'B'' AA'AA'C A''A''' ababcde	Nombreuses variantes entre les sources, malgré la présence de récurrences de l'une à l'autre version
41- <i>Bele m'est la voiz altane</i> (PC 124, 5)	1	<i>Fa sur ut, puis si bémol et fin en sol</i>	8j	ABCDEFGF	Quelques formules récurrentes
45- <i>Quant voi l'aloete moder</i> (PC 70, 43)	2	I avec <i>fa superhexacordum</i>	9M	ABCD(B')E (B'')F D'(B')G AB(A')CD (A'')EF (A''')G	Versions assez proches

Ex. 40: Caractéristiques musicales des chansons divertissantes insérées dans *Guillaume de Dole*.

La diversité, dans les types formels – tous sont représentés, de la *can-so* stricte à la mélodie continue, en passant par les formes à récurrences – comme dans les caractéristiques mélodiques, témoigne d'un choix différent de celui que montrait l'utilisation des refrains de et rondets. Si les caroles offraient une certaine unité dans leur matériau thématique, les chansons courtoises ne semblent être là que pour refléter la multiplicité des styles mélodiques contemporains du roman. L'objectif de Jean Renart, en mettant «chans et sons» dans son roman, est ainsi d'agir en véritable témoin de son temps musical. Il choisit cette fois le répertoire courtois en fonction de son aspect poétique plus que de son aspect musical. La volonté n'est pas ici d'unifier le matériau, mais plutôt de le diversifier.

Sur le plan du matériau thématique, on ne peut s'empêcher néanmoins de remarquer certaines ressemblances d'une pièce à l'autre. Les deux premières chansons en langue d'oc possèdent deux figures récurrentes communes. La première est la tierce ascendante initiale des phrases A et B dans *Lors que li jor*, qui se trouve également amorcer les phrases B, C, D et, dans le sens contraire, E, de *Bele m'est la voiz* (ex. 41):

Lan - quan (X)
 m'es belhs (X)
 e quan (X)
 re - mem(bra'm) (X)
 no'm platz (X)

41a: Les phrases A et B de *Lors que li jor*.

del ros(sinhol)
 quand fue(lha)
 nais e
 e re(tendeis)

41b: Les phrases B, C, D et E de *Bele m'est la voiz*.

Ex. 41: Déplacements de la tierce dans *Lors que li jor* et *Bele m'est la voiz*.

La seconde figure mélodique se trouvant dans les deux pièces est un motif de tierce démultipliée, descendante ou ascendante, utilisé comme un ornement (ex. 42):

vau de ta-lan em-bronex e clis (X)

42a: La phrase C de *Lors que li jor*.

del ros - si-nhol en pas - cor

42b: La phrase B de *Bele m'est la voiz*.

Ex. 42: Le motif ornemental de tierce démultipliée dans *Lors que li jor* et *Bele m'est la voiz*.

L'insistance du premier vers des deux chansons sur leur tierce supérieure respective frappe également l'oreille comme familière, malgré la différence de mode (ex. 43):



Lan- quan li jom son (X)

43a: Début de *Lors que li jor*.



Be - la m'es la voz

43b: Début de *Bele m'est la voiz*.

Ex. 43a-b: Débuts de *Lors que li jor* et *Bele m'est la voiz*.

Cet appui se retrouve également dans la chanson d'oïl *Mout me demeure*, dont les troisième et cinquième phrases possèdent une conduite mélodique tout à fait similaire (ex. 44):



Més une a - mour me des - voie (K)

44a: Phrase 3 de *Mout me demeure* .



ou j'ai mis tout mon pen - sé (K)

44b: Phrase 5 de *Mout me demeure* .

Ex. 44: Les phrases 3 et 5 de *Mout me demeure* .

La troisième des chansons en langue d'oc du roman, *Quant voi l'aloete moder* doit à son mode son début caractéristique, qui la rapproche, par l'emploi de la tierce ascendante *ré-fa* dans tous les manuscrits, de la chanson de Jaufré Rudel (ex. 45):



Can vei la lau - de(ta)

Ex. 45: Début de *Quant voi l'aloete*.

On y retrouve également, moins présente toutefois, la figure ornementale de tierce descendante (ex. 46):



de ço qu'est si en jau - si - on(W)

Ex. 46: Phrase 5 de *Quant voi l'aloete*.

Le rapprochement entre les phrases C de *Lorsque li jor* et B (et apparentées) de *Quant voi l'aloete moder* me semble quant à lui assez révélateur de la communauté d'inspiration possible des compositeurs: c'est le lieu d'une «modulation» au sens propre en *sol* pour les deux textes (ex. 47):

47a: Phrase C de *Lors que li jor*. 47b: Phrases B de *Quant voi l'aloete*.

Ex. 47a-b: «Modulation» dans les deux chansons.

Sur le seul plan de la reconstitution musicale, l'insertion 20 du roman pose un problème difficile: récite par Jean Renart – défaut de mémoire ou, plus probablement, désir de recomposer poétiquement la chanson –, elle ne correspond plus aux versions des sources parallèles au roman (ex. 48).

Texte de <i>Guillaume de Dole</i>		Texte de K ²²²	
<i>Mout me demeure</i>	a ₄	<i>Mult m'a demoré</i>	a ₅
<i>Que n'oi chanter</i>	b ₄	<i>Que j'aie chanté a joie</i>	b ₇
<i>La tourtre a l'entree d'esté</i>	c ₇	<i>Au douz tens d'esté</i>	a ₅
<i>Autresi com ge soloie;</i>	d ₇	<i>Autresi com je soloie;</i>	b ₇
<i>Més une amor me desvoie</i>	d ₇	<i>Més une amour me desvoie</i>	b ₇
<i>Et tient esgaré</i>	c ₅	<i>Et tient esgaré</i>	a ₅
<i>Ou j'ai mon pensé,</i>	c ₅	<i>Ou j'ai mis tout mon pensé</i>	a ₇
<i>En quel lieu que onques soie.</i>	d ₇	<i>En quelque lieu que je soie.</i>	b ₇

Ex. 48: Comparaison des textes de *Guillaume de Dole* et K pour l'insertion 20.

La reconstitution musicale du texte passera donc nécessairement par une adaptation du vers de l'auteur du roman à celui du créateur de la chanson.

Chacune des deux chansons en langue d'oïl possède des éléments récurrents – principalement des formules ornementales – qui les unifient au plan thématique. *Mout me demeure* s'illustre par des montées et descentes successives d'intervalles de seconde (ex. 49a) que l'on retrouve également dans *Quant la sesons del douz tens* (ex. 49b):

222 Les autres manuscrits possèdent un texte sensiblement identique. Je n'ai retrouvé nulle part ailleurs le texte de Jean Renart.

Mult m'a de - mo - ré que j'ai - e chan - té a joi - e(KNX)
 més une a - mour me des - voi - e et tient es - ga - ré(KNX)

Ex. 49a: Formules ornementales dans la chanson *Mout me demeure*.

que biax es - tés se ra-ferme(K)
 vient et re - trait se trop n'est (K)
 qui m'est tor - nee a grant (K)

Ex. 49b: Formules ornementales dans la chanson *Quant la sesons del douz tens*.

Cette dernière chanson est remarquable par la similitude de ses formules de conclusion, indépendamment des rimes poétiques (ex. 50):

s'a - se - gu - re
 de male ai - re
 et es - clai - re
 m'en puis tai - re
 (dou)ce na - tu - - re
 a - ven - tu - re

Ex. 50: Formules conclusives de la chanson *Quant la sesons del douz tens*²²³.

Seul le dernier vers de la chanson possède une terminaison différente, comme s'il s'était agi pour le trouvère de marquer tout particulièrement la fin de la strophe en même temps que l'aveu de son désarroi (ex. 51):

me - sa - ven - tu - re

Ex. 51: Formule conclusive du dernier vers de *Quant la sesons del douz tens*.

223 Les musiques sont celles des mss KNPX.

Deux chansons seulement subsistent avec de la musique parmi les chansons divertissantes de la *Violette*. Ce sont les insertions 8 et 39, chantées toutes deux par Gerart, la première à la demande de la châtelaine de Dijon, la seconde à la requête d'Euriaut. Elles sont de Gace Brulé, également un des poètes d'élection de Jean Renart pour ses chansons courtoises (ex. 52).

Incipit et n° de répertoire bibliographique	Nombre de groupes de versions	Parenté modale ou polarité(s)	Ambitus	Formes	Remarques musicales
8- <i>Quant biele dame et fine amors me prie</i> (RS 1198)	4	I	9M	ABCDE	Nombreuses formules ornementales récurrentes
		I	9M	FA'B' ABCDE	
		I sur <i>la Sol</i>	9M 7m - 8j	FA'B' ABACDEFG abcdefc'g	
39- <i>Ne mi sont pas ochoison de canter</i> (RS 787)	2	<i>Ré / La</i>	11J ou 9M	ABABC DEB'	Quelques variantes entre les versions

Ex. 52: Caractéristiques musicales des chansons divertissantes de la *Violette*.

Les manuscrits de la première chanson peuvent se diviser en trois familles distinctes de versions: KNPXLMT / O / V. Dans la première famille – elle-même subdivisée en deux groupes: KNPXL / MT –, la chanson est en mode I, affirmé dès l'intonation (ex. 53):



Ex. 53: Intonation de la chanson *Quant biele dame*²²⁴.

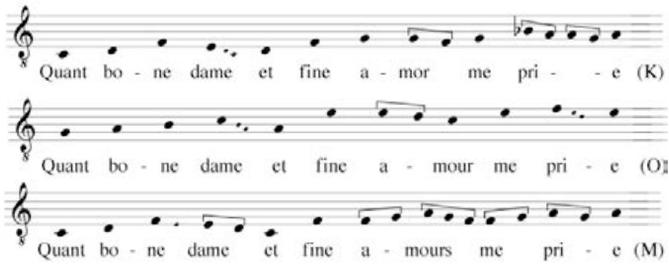
Cette formule sera transposée à la quinte supérieure au début du vers 5 (ex. 54).

224 C'est la même incise qui commençait le refrain 3 *Ja ne mi marierai més par amors amerai*, et, transposée, la citation 13 *Einsi va ki bien aïmme, ainsi va* dans le manuscrit A du roman.



Ex. 54: Transposition de l'incise initiale de *Quant biele dame* dans le ms. M.

Le manuscrit O est lui aussi en mode I, mais celui-ci est transposé à hauteur de *la*. La version de V, quant à elle, présente une polarité de *sol*. Les deux premières familles de versions présentent certains points communs, O amplifiant le plus souvent les intervalles caractéristiques de la mélodie de l'autre groupe, déjà augmentés dans le sous-groupe MT (ex. 55):



Ex. 55: Comparaison des intervalles caractéristiques de *Quant biele dame*: versions de K, O et M.

Par ailleurs, l'intervalle de quinte ascendante situé au début du quatrième vers est conservé à l'identique dans toutes ces familles de versions – à l'exclusion toutefois de celle représentée par V (ex. 56):



Ex. 56: Parentés des familles de versions, représentées par les mss K, M et O.

La ligne mélodique de V est plus conjointe et s'éloigne bien plus des autres versions de la chanson (ex. 57).



Ex. 57: Début de la chanson *Quant biele dame* dans le ms. V.

Une éventuelle restauration musicale de la chanson telle qu’aurait pu la penser Gerbert de Montreuil me semblerait pouvoir être envisagée avec M, T ou O, les trois seuls chansonniers comportant les mêmes sixième et septième vers que dans le texte de la *Violette*:

Et kis aime, bien sai
*K'il fait cruel folie, [...]*²²⁵

les autres témoins en omettant une partie:

Qui les aime
*Bien fet cruel folie.*²²⁶

Il me paraît significatif que ces manuscrits, appartenant à deux grandes familles de sources différentes, portent la même leçon²²⁷. Il demeure néanmoins difficile d’opter musicalement pour l’une ou l’autre version.

La seconde chanson présente une curieuse variante entre ses deux premiers groupes de versions: le premier, représenté par le seul chansonnier a, voit finir son vers initial sur un intervalle ascendant de quarte juste alors que ce même intervalle se trouve déplacé au début du second vers dans les autres versions²²⁸; le chansonnier O le propose à l’identique, les autres sources démultipliant l’intervalle en un mouvement conjoint (ex. 58):



58a: Ms. a.



58b: Ms. O.



58c: Mss KNX.

Ex. 58: Modification de l’intervalle de quinte dans *Ne mi sont pas ochoison*.

225 Buffum 1928, v. 196-197. Ces vers sont donnés par les mss *A* et *B* du roman. Les deux autres témoins s’écartent de cette version (voir Annexes littéraires, 3^e partie).

226 Texte de K (si fet), L (aime), N, P, X (fait), V.

227 A ce propos, Karp 1964 et Parker 1978 apportent des éléments d’ordre musico-logique qui doublent les études littéraires précédentes.

228 Cette particularité pourrait laisser supposer une erreur du copiste de a.

Le premier vers de la chanson possède en outre un ambitus plus restreint dans la seconde famille de manuscrits (ex. 59):

Ne me sont pas o - coi - son de chan - ter (a)

Ne mi sont pas a - che - son de chan - ter (K)

Ex. 59: Comparaison des ambitus de *Ne mi sont pas ochoison* dans les mss a et K.

La plus grande différence entre les groupes se remarque dans le cinquième vers, le premier s'achevant en *ré*, alors que le seconde se termine en *fa* (ex. 60):

pour che m'est bel que sa va - lour re - trai - e (a)

si m'est mult bel que sa va - lor re - trai - e (K)

Ex. 60: Le vers 5 de *Ne mi sont pas ochoison* dans les mss a et K.

On note le retour, dans le second groupe de témoins, des notes répétées caractérisant la phrase A.

Le manuscrit O, quant à lui, restreint l'intervalle de quinte ascendante, et recourt à une formule mélodique répétée au vers suivant (ex. 61):

por ce m'est bon que sa va - lor re - trai - e

sa cor - toi - sie et sa beau - té ve - rai - e

Ex. 61: Les vers 5 et 6 de la chanson *Ne mi sont pas ochoison* dans le ms. O.

Notons enfin l'analogie entre la fin de la partie B de *Ne mi sont pas ochoison* et celle de la partie A de *Quant biele dame* (ex. 62):



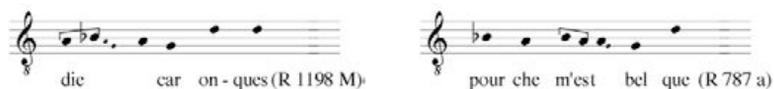
Ex. 62: Comparaison des phrases B de *Ne mi sont pas ochoison* et *Quant biele dame*.

La ressemblance entre les deux chansons se poursuit par d'autres éléments; les notes répétées de *Ne mi sont pas ochoison* (phrases A et C) sont également présentes dans *Quant biele dame*. La similitude est d'autant plus frappante si l'on considère la version – restreinte au plan intervallique – du ms. O pour la première chanson (ex. 63):



Ex. 63: Élément en notes répétées dans *Ne mi sont pas ochoison* et *Quant biele dame*.

Enfin, la jonction entre les phrases C et D de *Quant biele dame* n'est pas sans rappeler le vers 5 de *Ne mi sont pas ochoison* (ex. 64):



Ex. 64: Comparaison de deux éléments de *Ne mi sont pas ochoison* et *Quant biele dame*.

Les parentés musicales dégagées trouvent dans ce cas précis un parallèle avec les similitudes voulues par l'auteur du roman lui-même – auteur, chanteur, occasion de chant – et sont probablement loin d'être fortuites. Il est au contraire vraisemblable qu'elles accentuent le rapport délibérément construit par Gerbert entre le texte et son lecteur, interpellant la mémoire de ce dernier par le biais des citations choisies pour le premier.

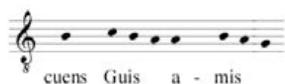
La seule chanson insérée dans *Aristote* se retrouve également par ailleurs, dans le chansonnier U. En *sol* (rappelons que le seul refrain du

lai retrouvé par ailleurs était lui aussi conçu sur un pôle de *sol*), elle utilise, comme la plupart des autres chansons d'histoire conservées avec de la musique, une forme à multiples récurrences: seul le quatrième vers introduit une variante par rapport aux trois précédents, sensiblement identiques au vers initial (ex. 65).

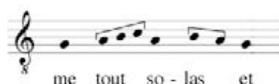


Ex. 65: Vers 1 et 4 de la chanson *En un vergier, lez une fontenele*.

Le refrain lui-même est construit à partir d'éléments déjà entendus: le motif ornemental descendant qui l'introduit trouve son origine dans les quatre premiers vers, alors que la fin de son second vers constitue un rappel du début de la chanson (ex. 66):



66a: Début du refrain.



66b: Fin du refrain.

Ex. 66: Eléments du refrain de *En un vergier, lez une fontenele*.

Meliacin est le dernier des romans à intégrer chansons et motets dans un but divertissant. Seules les chansons subsistent intégralement avec leur musique dans des sources parallèles (ex. 67). Un des motets, *Quant li tens se rassoage, unicum* du roman, ne comporte aucune notation²²⁹; de l'autre, seul le refrain demeure, enté dans l'un des *Dits* de Jeannot de Lescurel.

229 Cette pièce porte le n° 1139c dans le catalogue de F. Gennrich et le n° 33a dans celui de H. Spanke.

<i>Incipit</i> , typologie et n° de réper- toire biblio- graphique	Nombre de groupes de versions	Parenté modale ou polarité(s)	Ambitus	Formes	Remarques musicales éventuelles
15- <i>Puis qu'il m'estuet de ma dolor chanter</i> (chanson; RS 805)	2	<i>La</i> <i>Ut</i>	10 m 9 m	AA'A(A')B CDB' abab'cde	Nombreuses formules récurrentes
16- <i>Bone Amors m'a a son servi- ce mis</i> (chanson; RS 1569)	2	I <i>Ut</i>	10m - 11j 9M	ABABC DEB' ababcdeb'	Quelques récurrentes
19- <i>Loiaus desirs et pensee jolie</i> (chanson; RS 1172)	1	<i>La / Ré</i>	10M	ABABC DB'C'C''	Nombreuses récurrentes mélodiques
21- <i>Quant la sesons desirree</i> (chanson; RS 505 = M 891)	1	I	9M ou 8j - 9M selon les sources	ABCABC DA'C' A''C''	Nombreuses récurrentes mélodiques
23- <i>Ai! Amans fins et vrais</i> (chanson; RS 199)	1 et dérivées	<i>Sol / Ut</i>	8j - 9M ou 9M	ABCDB'D B''C'ED' C''	Très nom- breuses récurrentes mélodiques
24- <i>Onques més n'amai</i> (motet enté; M 1139a; VdB 1422 pour le refrain)	1 pour le seul refrain		5j - 6m	ABC	Une formule ornementale récurrente de 4 ^{te} des- cendante

Ex. 67: Caractéristiques musicales des chansons divertissantes insérées dans *Meliacin*.

A l'instar de Jean Renart, il semble que Girart d'Amiens ait privilégié la diversité mélodique pour les insertions de son roman. Néanmoins, toujours comme chez son prédécesseur, certains rapprochements sont révélés par l'analyse.

Les débuts de *Bone Amors* et *Quant la sesons desirree* sont très voisins dans le chansonnier O (ex. 68a-b) alors que les deux autres témoins contenant les chansons diffèrent: le manuscrit R pour la première possède un début tout autre, explicable par la différence de pôle mélodique (ex. 68c) tandis que le manuscrit V pour la seconde restreint l'étendue de son intonation (ex. 68d):

 <p>68a: <i>Bone Amors</i> (O).</p>	 <p>68b: <i>Bone Amors</i> (R).</p>
 <p>68c: <i>Quant la sesons desirree</i> (O).</p>	 <p>68d: <i>Quant la sesons desirree</i> (V).</p>

Ex. 68: Comparaison des phrases initiales des chansons *Bone Amors* et *Quant la sesons desirree*.

L'incise initiale se retrouve, variée ou amplifiée, dans chacune des deux chansons (ex. 69):

 <p>69a: <i>Bone Amors</i>.</p>	 <p>69b: <i>Quant la sesons desirree</i>.</p>	 <p>69c: <i>Quant la sesons desirree</i>.</p>
---	---	---

Ex. 69: Transformation de l'incise initiale de *Bone Amors* dans la chanson *Quant la sesons desirree* (ms. O).

Bone Amors doit son unité mélodique – dans le seul manuscrit O – à la présence de la même cellule conjointe dans ses sept premières phrases, située soit en début, soit en fin de phrase; cette cellule se voit amplifiée au cours de la chanson (ex. 70):

Ex. 70: Amplification de la cellule unificatrice de *Bone Amors* (ms. O).

Les deux exemplaires de *Quant la sesons desirree* témoignent quant à eux de partis pris très différents pour leurs formules conclusives. Alors que le copiste du manuscrit O²³⁰ privilégie l'unification, par l'emploi d'une formule unique, transposée si besoin est et qui ne variera qu'à la fin, le scribe du manuscrit V propose une conclusion différente pour les mêmes phrases (ex. 71).

71a: Unification mélodique de O.

71b: Diversification mélodique de V.

Ex. 71: Les formules conclusives de O et V dans *Quant la sesons desirree*.

230 La version du motet figurant dans le manuscrit Tu diffère fort peu de O, sauf pour la fin de la pièce:

La transcription, de même qu'une proposition de transcription rythmique pour O, dont l'écriture pour cette chanson fait partie du substrat rythmique du chansonnier, figurent dans les Annexes musicales II.

La chanson *Loiaus desirs et pensee jolie* possède une intonation initiale qui, exception faite de son extrême début (ex. 72), n'est pas sans rappeler celle des deux chansons déjà étudiées.



Ex. 72: Le début de *Loiaus desirs*.

Le reste de la pièce est construit à partir de deux formules récurrentes: une brève formule conclusive, attribuée aux phrases A et D (ex. 73a) et une formule ornementale issue de la cellule initiale de la chanson, parfois sujette à variations (ex. 73b).



73a: Conclusion.



73b: Formule ornementale variée.



Ex. 73a-b: Les formules récurrentes dans la chanson *Loiaus desirs*.

Puis qu'il m'estuet de ma dolor chanter, enfin, ne se rattache à aucune des autres chansons divertissantes citées par Girart d'Amiens. Formellement, elle se démarque — dans l'une de ses familles, représentée par les manuscrits NXMOTA — de la forme *canso* la plus couramment employée dans les chansons choisies par le poète, bien que son quatrième vers (ex. 74a) présente, dans le groupe MOTA, des réminiscences du second (ex. 74b):



74a: Vers 2.



74b: Vers 4.

Ex. 74a-b: Les vers 2 et 4 de *Puis qu'il m'estuet*.

La formule récurrente la plus caractéristique parcourt, parfois transposée, les quatre premiers vers de la chanson (ex. 75):

Musical notation for Ex. 75 showing four verses of a song. The lyrics are:

1. Puis qu'il m'es-tuet de (M)

2. (di)re ma me-ses-tan-ce (M)

3. mon chant de-man-der (M)

4. ma do-lour chan-ter (M)

5. on ne doit pas a (M)

6. qu'il i ait en(voistire)(M)

7. mer-ci trou-ver (M)

Ex. 75: Modifications de la figure récurrente de *Puis qu'il m'estuet*.

C'est l'augmentation intervallique du second vers qui donnera naissance au début du cinquième vers, présentant ce même intervalle renversé, et, pour la première fois depuis le début de la chanson, un début de phrase descendant, faisant ainsi ressortir l'adverbe «ainz» qui remplace le texte dans le présent (ex. 76a-b). Cet intervalle se retrouve enfin au début de la phrase finale de la chanson, dans ses formes ascendante et descendante (ex. 76c):

Musical notation for Ex. 76 showing three variations of the intervallic transformation. The lyrics are:

76a: Vers 2. et en chan-tant (M)

76b: Vers 5. ainz chant se-lonc (M)

76c: Vers 7. et qui en soi (M)

Ex. 76: Transformation intervallique dans *Puis qu'il m'estuet*.

Des glissements se remarquent toutefois dans les versions des manuscrits N et X (ex. 77):

Musical notation for Ex. 77 showing two manuscript variants (N and X). The lyrics are:

Left: et en chan-tant di-re (N)

Right: ainz chant se-lonc (N)

Bottom left: qu'il i a-voit (N)

Bottom right: con cil qui ne puet (N)

Ex. 77: Variantes des mss NX.

Ces altérations me permettent de pencher, dans le but d'une éventuelle reconstitution de la chanson telle que Girart d'Amiens pouvait la connaître, en faveur de l'un des chansonniers du groupe MOTA. En effet, les deux manuscrits N et X dérivent d'une source commune – il

est donc peu surprenant qu'elles présentent des variantes similaires –, alors que les familles auxquelles appartient d'une part O et de l'autre MTA ne sont pas reliées; deux témoins différents représentant une même version musicale me paraissent donc un gage suffisant de l'authenticité de cette version. Quant à l'option proposée par le manuscrit R, elle diffère assez fortement des autres, malgré la présence de la formule observée au début de l'étude, parfois plus lointaine, mais encore plus fréquente, comme si le musicien avait cherché une plus grande unification de sa mélodie (ex. 78):

Ex. 78: Unification des cellules mélodiques dans le ms. R de *Puis qu'il m'estuet*.

L'intervalle initial de tierce de la partie B se retrouve également dans R, mais uniquement aux second et quatrième vers, ce qui permet, par l'unification des deux *pedes*, le rétablissement de la forme *canço*, défactive dans les autres chansonniers (ex. 79):

Ex. 79: Les vers 2 et 4 de la version R de *Puis qu'il m'estuet*.

Il demeure néanmoins probable, malgré ses points communs avec les autres sources, que R constitue une référence peu fiable: plus tardive, elle conserve habituellement des versions trop différentes des autres pour être considérée comme un témoin possible de reconstitution. Un

de ses grands intérêts demeure toutefois, l'étude ci-dessus nous a permis de le constater, l'observation des avatars d'une mélodie donnée.

La phrase initiale de *Ai! Amans* possède de nombreux points communs avec celle de *Bone Amors* et s'oppose à un second vers au début moins orné (ex. 80a) dont la conclusion varie selon les rimes (ex. 80b), alors que le troisième vers, quant à lui, amplifie la ligne mélodique du premier (ex. 80c):

A - y - manz fins et ve - rais (N)
se li mons ert vostre en pais(N)

Ex. 80a: Vers 1 et 2 de la chanson *Ai! Amans*.

en pais (N) es - pe - ran - ce (N) mer - - ci (N)

Ex. 80b: Formules conclusives dans la chanson *Ai! Amans*.

n'ai ge po - oir ne dou - tan - ce (N)

Ex. 80c: Vers 3 de la chanson *Ai! Amans*.

L'étude musicale des insertions à vocation divertissante dessine véritablement une double voie, observable non seulement d'une œuvre à l'autre, mais aussi d'un genre musical à l'autre. Si certains auteurs ont opté pour une homogénéité mélodique, celle-ci paraît surtout devoir s'appliquer au répertoire des refrains – *Paradis*, *Renart le Nouvel*, *Chauvency*. Les chansons courtoises gardent plus volontiers leur individualité, surtout en ce qui concerne les textes les plus tardifs: les motifs communs aux chansons de *Meliacin* sont en effet bien moins nombreux que les récurrences intervenant parmi les citations de *Guillaume de Dole* et de la *Violette*. Ceci laisserait à penser que les initiateurs du nouveau genre que représente le «roman à insertions» ont désiré privilégier – au moins pour leurs citations divertissantes – une certaine cohérence musicale dans leur œuvre narrative, leurs continua-