

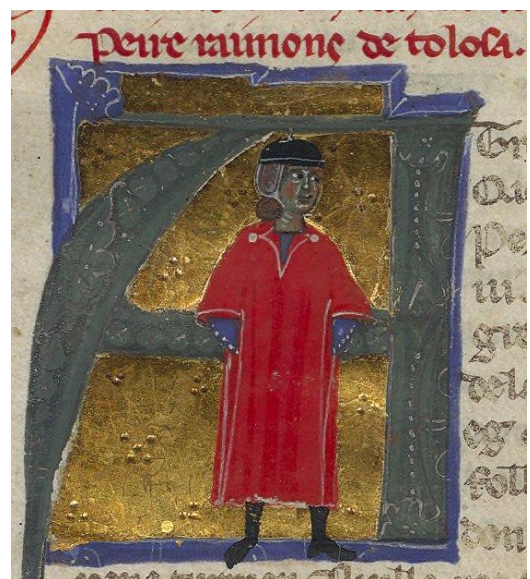
Rose & Flambe

L'amour, le désir et la dévotion n'étaient pas seulement des thèmes centraux de la lyrique médiévale, mais aussi des fils conducteurs reliant entre elles différentes régions et traditions de l'Europe. Les poètes-musiciens donnèrent voix, par le chant, aux joies et aux tourments du *fin'amor* (l'amour raffiné). Leurs œuvres étaient à la fois des expressions personnelles et des performances sociales, entremêlant poésie, musique et idéaux chevaleresques.

Ce programme suit ce courant commun du chant monodique du XII^e au XIV^e siècle : des troubadours du sud de la France, qui ont façonné pour la première fois le vocabulaire de l'amour courtois ; aux trouvères du nord, qui l'ont adapté et développé ; jusqu'aux *Minnesänger*, qui l'ont porté dans le monde germanophone avec leurs voix distinctives. Au sommet de cette tradition se tient Guillaume de Machaut, dont les lais ont à la fois préservé et transformé la lyrique médiévale en certaines de ses formes les plus ambitieuses et raffinées.

Les troubadours étaient les poètes-musiciens du sud de la France (l'Occitanie), actifs dès le début du XII^e siècle. Composant principalement en occitan (*langue d'oc*), ils ont créé le premier grand répertoire de poésie lyrique vernaculaire en Europe médiévale. Leur genre central, la *canso*, célébrait le *fin'amor* (l'amour raffiné) dans toutes ses contradictions : la joie mêlée à la souffrance, la fidélité mise à l'épreuve de l'indifférence, et la passion exprimée à travers les métaphores du service féodal. La poésie des troubadours établit les idéaux et le vocabulaire de l'amour courtois qui allaient façonner presque toutes les traditions lyriques européennes ultérieures.

Peire Raimon de Tolosa (fl. 1180–1220) fut l'un de ces troubadours, connu comme chanteur et compositeur de *cansos*. Sa *vida* rapporte : « Peire Raimon de Toulouse, le Vieux, était le fils d'un bourgeois. Il devint jongleur et se rendit à la cour du roi Alphonse d'Aragon (1162–1196), qui l'accueillit avec honneur. Habile et subtil, il savait bien chanter et composer finement, écrivant de bons vers, de bonnes chansons et de bonnes compositions. Il passa longtemps aux cours du roi Alphonse, du comte de



Toulouse et du seigneur Guilhem de Montpellier. Plus tard, il se maria à Pamiers, où il mourut. »

Parmi ses œuvres, la *canso* « Atressi com la candela » est la plus célèbre, conservée dans dix-neuf manuscrits. De ses vingt poèmes connus, c'est aussi le seul dont la mélodie nous soit parvenue.

Dans cette chanson, Peire Raimon se compare à une chandelle qui se consume pour donner sa lumière aux autres — une métaphore de la souffrance qu'il endure dans une dévotion silencieuse envers une noble dame. Bien qu'il reconnaisse la futilité d'un tel amour, il affirme que la constance, même dans la douleur, est la plus vraie expression du *fin'amor*. Il se présente comme son loyal vassal, acceptant son indifférence comme faisant partie du code du service. Pourtant, déclare-t-il, nulle autre femme ne pourrait égaler sa valeur. Le poème se clôt en adressant ses paroles à la cour du roi Alphonse d'Aragon, tout en gardant secrète l'identité de la dame — lointaine et intouchable, telle une étoile.

—

Les trouvères apparurent légèrement plus tard que les troubadours, florissant dans le nord de la France du milieu du XII^e au XIII^e siècle. Composant en ancien français (*langue d'oïl*), ils héritèrent des thèmes de l'amour courtois de leurs homologues occitans, mais les adaptèrent à leurs propres contextes linguistiques, culturels et politiques. La *chanson courtoise* était leur équivalent de la *canso* des troubadours, bien que le répertoire des trouvères ait développé au fil du temps une plus grande variété stylistique et thématique.

Parce que le nord de la France devint un centre précoce de notation musicale, davantage de mélodies de trouvères ont survécu que de mélodies de troubadours, nous offrant un aperçu plus complet de leur répertoire chanté.

Au sein de ce corpus, un sous-groupe distinctif de chansons est souvent désigné sous le nom de *chansons de femme*. Ces textes sont écrits à la première personne féminine, exprimant généralement les trahisons, les désillusions ou les désirs inassouvis de l'amour. Contrairement à la majorité des *chansons courtoises*, où un amant masculin s'adresse à une dame inaccessible, les *chansons de femme* mettent en avant la perspective féminine. Leur ton est souvent remarquablement direct, privilégiant l'émotion personnelle et la plainte plutôt que les fioritures de la rhétorique courtoise.

On débat encore pour savoir si ces poèmes furent réellement écrits par des femmes ou s'ils représentent des voix féminines imaginées par des poètes hommes, mais ils constituent néanmoins un contrepoids essentiel au point de vue majoritairement masculin de la lyrique courtoise.

Sur le plan musical, les *chansons de femme* appartiennent à la tradition monodique du répertoire des trouvères : des lignes mélodiques uniques mettant le texte en relief, souvent structurées de manière strophique avec des refrains récurrents. Leur simplicité poignante et leur ton plaintif leur confèrent une résonance particulière pour les interprètes d'aujourd'hui, soulignant l'immédiateté émotionnelle de la voix féminine dans la chanson médiévale.

La *chanson de femme* anonyme « L'on dit qu'amors est dolce chose » illustre parfaitement ce genre. La narratrice oppose l'idéal de l'amour comme « chose douce » à sa propre réalité vécue de trahison et de désillusion. Elle se souvient comment un baiser l'avait autrefois liée à son bien-aimé dans la fidélité, pour découvrir ensuite que les baisers peuvent tromper et masquer l'inconstance. Dans la strophe finale, l'imagerie devient plus poignante : sa brève renaissance aux paroles de son amant est comparée au mythe de Pyrame et Thisbé, dont l'amour tragique ne brilla qu'un instant avant la mort. Le refrain souligne le pouvoir cathartique de la plainte, suggérant que donner voix à la douleur est le seul réconfort possible lorsque l'amour a échoué.

Les *Minnesänger* (littéralement « chanteurs d'amour ») étaient les homologues allemands des troubadours et des trouvères, actifs du milieu du XII^e au XIV^e siècle. Comme leurs prédécesseurs occitans et français, ils cultivèrent l'art de la lyrique courtoise (*Minnesang*), chantant en moyen haut allemand la dévotion, le service et le désir envers une dame noble. Leurs chansons reprenaient souvent le vocabulaire féodal : l'amant se présentait comme le vassal de sa dame, lui jurant loyauté et humilité dans l'espoir de sa faveur. Le répertoire demeura en grande partie monodique, bien que certaines versions polyphoniques tardives aient survécu, et il fut étroitement lié aux cours aristocratiques du monde germanophone.



Le *Minnesang* primitif fut fortement influencé par les idéaux troubadouresques, mais au fil du temps, il développa ses propres idiomes. Les poètes plus tardifs introduisirent des éléments plus accessibles et ludiques, s'éloignant de l'abstraction rigide de la lyrique courtoise antérieure.

Parmi les figures les plus marquantes se trouve **Neidhart von Reuenthal** (v. 1180–1240 ?), actif en Bavière au début du XIII^e siècle. Neidhart transforma le *Minnesang* en y

intégrant humour, satire et commentaire social. Plutôt que de situer l'amour exclusivement dans le cadre raffiné de la cour, il déplaça souvent ses scènes sur la place du village (*Dorfweise*), où des paysans rustiques — parfois nommés et caricaturés — tentaient d'imiter les manières et les amours courtoises. Ses chansons se moquent de ces personnages, surtout des hommes du peuple rivalisant pour attirer l'attention des femmes, et opposent leurs prétentions maladroites aux idéaux de l'amour raffiné. Ce mélange de lyrique noble et de parodie donna naissance à un genre unique de *Minnesang* satirique, immensément populaire et largement transmis dans les manuscrits.

Historiquement, Neidhart est important pour avoir élargi le champ du *Minnesang* au-delà de la cour aristocratique. Ses œuvres montrent comment les formes courtoises pouvaient être adaptées pour divertir, en alliant dévotion sincère, esprit mordant et humour populaire. Plus de 1 500 strophes lui sont attribuées dans les manuscrits, et sa renommée perdura jusqu'à la fin du Moyen Âge.

Son long *Minnesang* « *Svmmmer vnde winder* » illustre parfaitement ce double style. Au début, le chanteur utilise des images saisonnières familières pour déplorer la constance de son désir malgré le renouveau de la nature. Il loue une dame sans nom dotée des vertus et de la beauté typiques de l'amante courtoise, mais reconnaît que des décennies de dévotion sont restées sans récompense. Au fil du poème, cependant, la plainte sincère cède la place à la satire : des rivaux rustiques comme « Geppelmann » et « Bärenwolf » apparaissent, tentant absurdement de gagner les faveurs de la dame. Leur vanité et leur prétention sont ridiculisées en détail, et leur humiliation finale est narrée avec jubilation. Ce mélange de convention du *Minnesang* et de parodie est caractéristique de l'art de Neidhart : il conserve la forme extérieure du chant d'amour courtois tout en dévoilant les absurdités, l'ancrant dans un monde social plus humoristique, voire burlesque.

Peire d'Alvernhe (fl. 1149–1170) était un troubadour originaire d'Auvergne et appartenait à la première génération de troubadours. Sa *vida* nous dit :

« Peire d'Alvernhe était originaire d'Auvergne. Il était le fils d'un pauvre chevalier, et il fut clerc avant de devenir troubadour. C'était un bel homme, très lettré, et il composa à la fois de bonnes et de mauvaises chansons. C'était un homme de bonne compagnie, habile à composer



des satires. Il fit un *sirventes* contre les mauvais troubadours, dans lequel il les attaqua tous. Il resta longtemps à la cour du comte de Poitiers et d'autres grands seigneurs. Plus tard, il devint moine à Dalon, où il termina ses jours. »

Contrairement à de nombreux contemporains qui idéalisait les joies et les souffrances du *fin'amor*, Peire imprégnait souvent sa poésie de satire et de critique morale. Aux côtés de *cansos* explorant les contradictions de l'amour, il composa des attaques acerbes contre d'autres troubadours, ridiculisant leurs vices et dénonçant les prétentions de la culture courtoise.

Sa *canso* « *Deiosta. Is breus iorns e. Is loncs sers* » reflète ces deux aspects de son art. Le poème décrit les paradoxes de l'amour : le renouveau des soirées printanières, avec leurs feuilles écloses et le chant des oiseaux, signifie peu sans la présence de sa dame. L'amour peut enrichir ou appauvrir, apporter rires ou tristesse. Il confesse sa profonde dévotion — la présence de sa dame le fait trembler, et bien que la peur l'empêche de parler, le plus petit de ses regards transforme sa tristesse en joie. La chanson se conclut en affirmant que sa faveur vaut plus que tout le royaume de France, scellant ainsi sa loyauté et la valeur exaltée qu'il accorde à son amour.

Sur le plan musical, la chanson se distingue par sa sophistication, la séparant d'une grande partie du répertoire troubadouresque du milieu du XII^e siècle. Alors que beaucoup de ses contemporains privilégiaient des mélodies simples et syllabiques, aux tessitures modestes, Peire compose une ligne remarquablement élaborée. Sa mélodie, d'une étendue exceptionnelle et ponctuée de grands intervalles, exige une véritable agilité vocale, révélant son ambition non seulement comme poète, mais aussi comme compositeur.

—

Les *trobairitz* étaient les homologues féminines des troubadours. Environ deux douzaines de noms sont conservés dans les *chansonniers*, avec une quarantaine de chansons qui leur sont attribuées. Leurs œuvres montrent que les femmes participaient pleinement à la culture du *fin'amor*, mais leur perspective en transformait souvent les conventions : au lieu de l'amant distant servant une dame inaccessible, les *trobairitz* donnent fréquemment voix aux frustrations, aux vulnérabilités et aux exigences des femmes confrontées à la tension entre idéaux et réalités de l'amour.



La plus célèbre des *trobairitz* est la **Comtessa de Dia** (parfois identifiée à Béatrix de Die), active à la fin du XII^e siècle. Comme pour la plupart des femmes mentionnées dans les *chansonniers*, sa *vida* est brève et vise surtout à la relier à un troubadour célèbre, Raimbaut d'Aurenga :

« La Comtesse de Die était une noble dame du comté de Die. Elle était belle et bonne, et mariée à un grand seigneur, mais elle était amoureuse de Raimbaut d'Aurenga, et elle composa de nombreuses belles chansons sur lui. »

Sa *canso* « A chantar m'er de so qu'eu no volria » occupe une place unique dans la tradition : c'est la seule chanson de troubadour écrite par une femme nommée dont la mélodie nous soit parvenue. Bien que des œuvres anonymes des *chansonniers* aient pu être écrites par des femmes, *A chantar* reste le seul exemple où texte et musique préservent ensemble la voix d'une poétesse connue.

Dans cette chanson, la Comtessa déplore la cruauté et l'indifférence de son bien-aimé, malgré sa beauté, son mérite et sa loyauté. Elle affirme son innocence, déclarant n'avoir jamais mal agi envers lui et l'avoir aimé plus fidèlement que les amants légendaires d'autrefois. Pourtant, il demeure distant et hautain envers elle, tout en montrant sa courtoisie à d'autres. Le poème alterne entre reproche et réaffirmation : elle évoque la joie de leur amour naissant, loue sa valeur et sa noblesse, et soutient qu'aucune femme ne pourrait rester insensible à lui. Malgré cela, elle se demande pourquoi sa dévotion et sa noblesse ne suffisent pas à gagner sa faveur. La chanson se clôt sur un appel direct, envoyant le poème lui-même comme messenger pour demander une explication à sa dureté, tout en l'avertissant des dangers de l'orgueil.

A chantar est ainsi important non seulement comme rare témoignage de l'écriture féminine dans la lyrique médiévale, mais aussi comme preuve vivante que les femmes pouvaient s'emparer, remodeler et contester les idéaux du *fin'amor*.



Guillaume de Machaut (v. 1300–1377), le plus influent des poètes-compositeurs français du XIV^e siècle, incarne l'aboutissement de la tradition médiévale du poète-musicien. Ses *lais*, bien qu'écrits plus d'un siècle après l'âge d'or du chant des troubadours et des trouvères, en préservent et en transforment l'héritage lyrique. Cette forme, déjà cultivée depuis

longtemps dans le nord de la France, devint entre ses mains l'un des véhicules poétiques et musicaux les plus ambitieux de son œuvre.

Comme les troubadours, Machaut explore les paradoxes du *fin'amor* : une dévotion qui élève et détruit, un désir qui apporte à la fois l'exaltation et le désespoir. Mais là où les *cansos* troubadouresques sont souvent concises, ses *lais* se déploient comme de longues méditations, maintenant une idée émotionnelle unique — plainte, lamentation ou louange — à travers une variation raffinée d'images, de formes strophiques et de lignes mélodiques. Musicalement, ils prolongent l'héritage du chant monodique tout en devenant hautement élaborés : de vastes cycles de douze strophes encadrés symétriquement, avec une grande diversité de métriques et de nuances rythmiques rendues possibles par la notation de l'*Ars nova*. Ainsi, Machaut réinventa la tradition lyrique de la poésie amoureuse à une échelle inédite, créant des structures d'une ampleur et d'une intensité jamais vues auparavant.

Pour ce qu'on puist miex retraire est l'un de ses exemples les plus saisissants. Le poète y déplore les blessures infligées par Amour, se décrivant détruit par le désir, privé de joie et sans pitié de la part de sa dame. Sa beauté l'a d'abord captivé, mais elle lui refuse tout réconfort, le laissant brûler dans le désir, l'humiliation et le désespoir. La mort est invoquée comme seul remède, mais elle ne vient pas, prolongeant ainsi son tourment. Le poème se clôt dans la résignation : il mourra d'un amour sans récompense, tout en espérant que d'autres puissent trouver le réconfort qu'il n'a pu connaître.

Formellement, ce *lai* illustre pleinement l'ambition de Machaut. Ses douze strophes, dont la première et la dernière se répondent par la rime et la musique, ne forment pas un récit, mais un exercice soutenu de persuasion. Sa grande longueur et la variation incessante de ses thèmes et images reflètent l'angoisse inépuisable du texte, tandis que les changements de longueur de vers — de trois à dix syllabes —, combinés aux innovations rythmiques de l'*Ars nova*, permettent à la musique de renforcer et d'amplifier les extrêmes de la plainte et du désir.

—

Nous clôturons le programme avec l'une des œuvres les plus célèbres de la tradition troubadouresque : l'*estampida* **Kalenda maia**.

Raimbaut de Vaqueiras (v. 1150–1207), troubadour provençal, se distingue comme une figure reliant le monde de la poésie lyrique à celui du service chevaleresque. Il joua un rôle clé dans la diffusion du chant troubadouresque en Italie, où il entra au service du marquis Boniface de Montferrat, qu'il accompagna lors de la Quatrième Croisade. Selon sa *vida* :

« Raimbaut de Vaqueiras était originaire de Provence, du village de Vacqueyras, et

issu d'une famille pauvre et humble. Il devint jongleur et se rendit à la cour du marquis Boniface de Montferrat, qui l'honora grandement. Il composa des poèmes sur le marquis, sur la marquise également, et sur beaucoup d'autres. C'était un vaillant chevalier, car le marquis fit de lui un chevalier, et il était valeureux tant aux armes qu'au chant. Il savait bien composer *cansos*, *sirventes*, *tensos* et *descorts*. Et il partit outre-mer avec le marquis pour la croisade, où il accomplit de nombreux exploits d'armes avant d'y trouver la mort. »

Sa *Kalenda maia* est remarquable tant pour sa mélodie gracieuse et distinctive que pour son lien rare et documenté avec la musique instrumentale de danse. La *razo* qui accompagne la pièce est particulièrement précieuse, car c'est la seule source mentionnant explicitement la vielle jouée dans une cour troubadouresque — faisant de cette chanson un témoignage unique, tant pour son contexte médiéval que pour son interprétation moderne.



La *razo* de *Kalenda maia* rapporte ce qui suit :

« Vous avez certainement entendu qui était Raimbaut, d'où il venait, et comment il fut fait chevalier par le marquis de Montferrat, et comment il fit la cour à Dame Béatrice et, pour son amour, vécut joyeusement.

Mais écoutez comment, pendant un court temps, il connut une grande tristesse. Elle fut causée par les faux jaloux qui trouvaient déplaisantes l'amour et la courtoisie. Ils parlèrent à Dame Béatrice en présence d'autres dames, disant : "Qui est donc ce Raimbaut de Vaqueiras, même si le marquis l'a fait chevalier ? Comment ose-t-il courtoiser une dame aussi noble que vous ? Sachez bien que cela n'est un honneur ni pour vous ni pour le marquis." Ils dirent tant de mal (comme font les mauvaises langues) que Dame Béatrice se mit en colère contre Raimbaut de Vaqueiras.

Ainsi, lorsque Raimbaut tenta de la courtoiser et de lui demander grâce, elle n'écoula pas ses prières ; au contraire, elle lui dit qu'il devrait courtoiser une autre dame plus convenable pour lui, et qu'elle ne l'écouterait plus. Voilà la tristesse que Raimbaut endura un certain temps, comme je vous l'ai dit au début de cette *razo*.

Alors il cessa de chanter et de rire, et se retira de toute activité qui aurait pu lui plaire. Ce fut grand dommage. Tout cela fut causé par les langues des médisants, comme il

le raconte dans une strophe de l'*estampie* que vous allez entendre.

À cette époque, deux jongleurs venus de France arrivèrent à la cour du marquis, habiles à jouer de la vielle. Un jour, ils jouèrent une *estampie* qui plut beaucoup au marquis, aux chevaliers et aux dames. Mais Raimbaut n'en prit aucun plaisir. Le marquis le remarqua et lui dit : "Sire Raimbaut, pourquoi ne chantez-vous ni ne vous réjouissez-vous, alors que vous entendez un si beau son de vielle, et que vous voyez ici ma sœur, si belle dame, qui vous a retenu comme son serviteur, et qui est la plus noble dame du monde ?" Et Raimbaut répondit qu'il ne ferait rien.

Or le marquis comprit pourquoi, et dit à sa sœur : "Dame Béatrice, par amour pour moi et pour tous ceux ici présents, je veux que vous priiez Raimbaut, en votre nom et par votre grâce, d'être joyeux, de chanter et de se réjouir comme autrefois." Et Dame Béatrice, si courtoise et de si bonne grâce, pria Raimbaut et l'encouragea, pour son amour, à retrouver la joie et à composer une chanson.

Ainsi Raimbaut, pour la raison que vous venez d'entendre, composa l'*estampida* qui commence ainsi :

[Première strophe de *Kalenda maia*]

Cette *estampida* fut faite sur les notes de celle que les jongleurs avaient jouée à la vielle. »

—

Vida : courte biographie en prose d'un troubadour ou d'une *trobairitz*, généralement trouvée dans les *chansonniers*. Souvent anecdotique, elle fournit des détails sur la vie, les mécènes et le caractère du poète.

Razo : brève explication en prose introduisant ou expliquant le contexte d'un poème précis — pourquoi il a été écrit, pour qui, ou dans quelles circonstances.