



HAL
open science

La lyrique

Adeline Richard Duperray

► **To cite this version:**

| Adeline Richard Duperray. La lyrique. Histoire et images médiévales, 2010. hal-04316608

HAL Id: hal-04316608

<https://amu.hal.science/hal-04316608>

Submitted on 6 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La LYRIQUE

Par Adeline Richard-Duperray

La lyrique médiévale est héritée de la poésie religieuse et amoureuse latine (peut-être relue par les poètes arabo-andalous), et en particulier d'Ovide, bien connu des clercs médiévaux ; ces derniers transposent l'amicitia antique, définie ainsi par Aristote : la "pparfaite amitié est celle des hommes vertueux et qui sont semblables en vertu", dans la relation amoureuse homme-femme. C'est la naissance d'une poésie de cour, d'où sa qualification de courtoise, et appuyée sur une éthique d'exigence : la fin'amor.

LA CANSÓ : Il s'agit d'une forme au nombre de vers (une cinquantaine environ) variables, dont le troubadour compose également la mélodie. Les strophes, ou *coblas*, comptent entre six et dix vers et s'articulent en unités de sens terminée par une *tornada* (l'envoi). La *cansó* peut être composée sur une seule rime, dans le cas de *coblas unissonans*, sur une rime qui change toutes les deux strophes (*coblas doblas*) ou à chaque strophe (*coblas singulars*). La rime *estramp* est un cas particulier, car elle est isolée et se trouve toujours à la même place dans chaque strophe.

C'est à la fin du XI^e siècle que la première génération de troubadours, et en particulier leur pionnier, Guillaume IX d'Aquitaine, élaborent les éléments qui fondent les règles de cette esthétique qui sera développée par la génération suivante. Ils tirent leur nom du verbe *trobar* : "trouver", c'est-à-dire "inventer" : ils sont donc par définition des *poètes* au sens étymologique du terme, des créateurs. Leur vie nous est connue par les *razos*, les commentaires que le troubadour attache à certaines de ses chansons pour soi-disant expliquer leur contenu par le contexte de leur composition ; elle peut l'être aussi par les *vidas*, les biographies qui introduisent les chansonniers, les recueils regroupant les œuvres d'un poète particulier. La part d'invention, dans l'un ou l'autre de ces types de textes, est plus ou moins grande, mais la mise en fiction d'un poète par lui-même est déjà significative de sa conception du travail lyrique. Leur poésie, chantée et accompagnée de musique, met en scène une relation où la *dame* (la *domina* latine), nécessairement parée de toutes les qualités, mariée et de haut rang, car son inaccessibilité est une condition *sine qua non* de l'éternel désir dont elle fait l'objet, a tout pouvoir sur celui qui l'aime, dans un calque de la relation féodale (voir la partie de ce dossier dédiée au roman, où est évoqué ce type de relation dans le cadre de l'amour courtois romanesque, bien que la courtoisie n'ait gagné les terres d'oïl qu'après avoir été

conçue et développée dans la lyrique du sud de la France).

Dans ce désir intervient la notion particulière du *joï*, jouissance de l'âme dans la possession de l'être aimé à laquelle on aspire, et bonheur que l'on trouve jusque dans la souffrance d'aimer pour en faire une source de puissance créatrice. Ce que le troubadour désire atteindre, c'est le *sorplus* ("surplus"), qu'il doit obtenir en augmentant son *pretz* ("son prix, sa valeur"), son mérite littéraire ; en effet, l'amour ne saurait être mystérieusement spontané : on n'est aimé que parce que l'on a, objectivement, les qualités pour l'être. Néanmoins, le *joï* est toujours repoussé ou, s'il est atteint, nécessairement éphémère : l'amant est condamné à la douleur, et donc au chant. La *cansó*, le "grand chant courtois", est une poésie du manque. Il se crée donc une équivalence entre l'amour et le chant, l'un appelant l'autre et réciproquement, au point que la lyrique troubadouresque chante l'amour de la poésie elle-même, à travers l'*amie*.

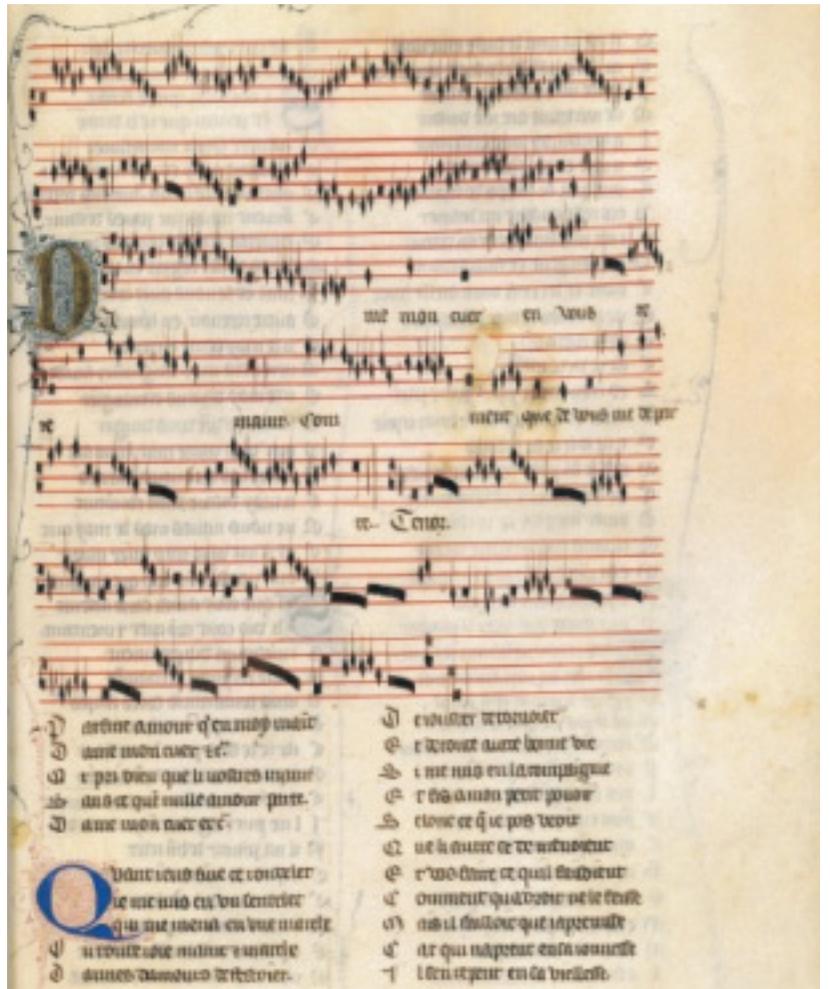
Le secret imposé par cet amour transgressif impose au poète de désigner cette dernière par un *senhal*, un pseudonyme tenant également lieu d'emblème (*Mius-que-Dame* fait ainsi de l'amie un être surpassant l'essence même de la dame courtoise). Par ailleurs, les troubadours inventent le motif de l'*amor de lonh* ("l'amour de loin") pour exprimer la douleur de l'amant séparé de sa belle par les épreuves, motif qui devient une caractéristique de

l'amour courtois, car il métaphorise géographiquement le caractère inaccessible et idéal de la dame. On voit déjà la multiplicité des niveaux de lecture que peut recéler un quelconque élément de la lyrique des troubadours, poésie complexe. Elle l'est devenue plus encore avec le courant du *trobar clos* ("clos"), dont nous trouvons la première apparition connue chez Marcabru, qui affiche son hermétisme dans sa dénomination même. Cette notion s'oppose à celle de *trobar leu*, "large", donc de style accessible ; en revanche, elle comprend celle du *trobar ric* ("riche"), poésie virtuose et ornée, dont le maître est l'une des figures reines parmi les troubadours, Arnaut Daniel.

Si la *cansó* est la forme que l'on associe le plus facilement aux troubadours, il en existe plusieurs autres. Ainsi, le *serventes* est-il un dérivé de la *cansó*, à laquelle il emprunte sa forme et sa mélodie : l'une des étymologies possible de ce nom serait qu'en tant que sous-catégorie de la *cansó* il "sert" cette dernière, mais pour élaborer une satire sociale et morale. Le *planh* est, lui, hérité du *planctus* latin ; il s'agit d'un poème de lamentation et de regret sur la mort d'un grand personnage (comprenant à la fois la déploration du disparu et la critique de ses ennemis ou héritiers, afin de montrer à quel point le défunt est politiquement irremplaçable), dont le premier exemplaire a été composé par Cercamon à l'occasion de la mort de Guillaume X d'Aquitaine. Le genre de la *tensó* implique deux voix (par exemple, celle de Raimbaut d'Aurenga et de la Comtesse de Die, une *trobaritz*), car il s'agit d'un débat poétique où les interlocuteurs interviennent tour à tour, chaque nouvelle strophe voyant un changement d'énonciateur. Il rejoint sur son principe le *joc-partit* (le *jeu parti* de la littérature d'oïl).

C'est par l'intermédiaire de Bernart de Ventadorn, poète provençal issu de la cour de Ventadour (centre poétique très actif) et qu'Aliénor d'Aquitaine a pris à son service, que le lyrisme courtois est entré dans le domaine d'oïl (dont le terrain littéraire est déjà occupé par le genre prédominant du roman) environ un siècle après sa création en langue d'oc.

Les trouvères (comme le Châtelain de Couci, ou Gace Brûlé par exemple), équivalent septentrional des troubadours, y créent des *chansons* sur un mode moins virtuose et obscur que leurs prédécesseurs, en développant toujours le thème amoureux au centre de leur poésie. Cependant, l'adaptation du lyrisme à un territoire où il n'est pas tout-puissant les amène à inventer des formes inédites et parfois antinomiques de l'éthique courtoise, comme la *pastourelle*, qui chante le jaillissement et l'accomplissement du désir purement charnel d'un chevalier pour une antithèse de la dame : la bergère.



Cette différence d'inspiration est notamment due à la différence de recrutement entre les troubadours et les trouvères : les premiers sont des nobles, des poètes de cour. Les seconds ont des origines sociales beaucoup plus variées et, à partir de la fin du XII^e siècle, on les trouve principalement dans les grandes villes commerçantes du Nord où, au siècle suivant, se développent des sociétés littéraires appelées *puy*s, où peuvent entrer des poètes d'origines variées.

On voit donc que la lyrique ne se limite pas à la courtoisie : cette dernière donne lieu à la *chanson mariale*, où l'amour devient mystique. La lyrique se déploie aussi dans la *chanson d'aube*, qui est souvent une chanson de femme dans laquelle cette dernière chante sa douleur de voir se lever le soleil, annonciateur de la séparation d'avec son amant ; on en connaît une réminiscence célèbre dans la tirade de Juliette au lendemain de sa nuit de noces avec Roméo. La *serena* du domaine d'oc est son contraire (l'amant y dit son impatience de voir le soir arriver) et la *reverdie* est un poème reprenant le *topos* éponyme. La *chanson de croisade* déplore un éloignement pour des circonstances militaires. Le

Partition du rondeau "Dame mon cuer en vous remaint", ancien fonds royal. © BnF.

Chansons "Fine amors me fait chanter" et "Grant pieça que ne chantai". Initiale historiée : un trouvère lisant une partition. © BnF.



cas de la *chanson de toile*, dont on dit qu'elle est une *chanson de femme*, est particulier en ce sens qu'elle est proche de la *chanson de geste*, à la fois parce qu'elle forme un genre narratif (contrairement à la lyrique traditionnelle) à la troisième personne (elle raconte comment une jeune fille, amoureuse de son ami éloigné, chante en cousant à la fenêtre, en attendant le retour de celui qu'elle aime : l'énon-

ciation n'est plus celle de la lyrique courtoise) en décasyllabes, le plus souvent (cf. l'article sur *La chanson de geste*). On note au passage, dans la poésie de langue d'oïl, un goût visible pour la tonalité élégiaque.

Au XIII^e siècle, les trouvères créent des genres lyriques propres au domaine d'oïl : le *rondeau* (forme fixe de huit vers où alternent un refrain et

des couplets où les thèmes lyriques les plus courants sont repris de manière allusive) et le *virelai* (dérivé du rondeau) sont des *chansons à danser*. Le *lai arthurien*, lui, se distingue par le contexte, romanesque, dans lequel il apparaît, alors qu'il est lui-même une pièce proprement lyrique : il introduit donc une pause dans la narration, pause au cours de laquelle le personnage médite sur son sort et exprime ses sentiments personnels. Ainsi, le roman de *Tristan en prose*, que nous avons évoqué plus haut, est émaillé de ce type de pièces qui soulignent l'aspect dramatique de certains épisodes, comme la tentative de suicide d'Yseut :

*Et quant [Yselt] a celui plorer finé, ele ratempre
autre foiz sa harpe en tel manière come le voloit
dire son chant, et comence son lay en tel manière
com vos orroiz :*

I

*Li solex luist et clers et biaux,
Et j'oi le dolz chant des oissiaux
Qui chantent par ces arbroissaus.
Entor moi font lor chanz noviaux.*

II

*De ces douz chanz, de ces solaz
Et d'Amors qui me tient as laz
Esmué mon lay, mon chant enlaz,
De ma mort deduis et solaz.*

(*Le Roman de Tristan en prose*, édité par Renée Louise Curtis, *op. cit.*, § 932). Le lai arthurien réintroduit le vers et le chant au cœur de la prose.

Cette poésie d'oïl développe des thèmes plus variés que ceux qu'elle a hérité du lyrisme d'oc, comme on le voit à travers le genre des *congés* des poètes d'Arras (créé par Jean Bodel et repris ensuite notamment par l'illustre Adam de la Halle dans son *Jeu de la Feuillée*), où le poète fait ses adieux à son public tout en faisant appel à sa générosité afin qu'il lui donne de quoi subsister après son départ. La poésie satirique de Rutebeuf en est un autre exemple. On voit que la figure du poète, en tant que personne "écrivante" et non plus figure théorique et abstraite, s'affirme peu à peu jusqu'à permettre, au XIV^e siècle, l'utilisation d'éléments autobiographiques comme matériau lyrique : le *Testament* de François Villon en est symptomatique.

Enfin, l'invention la plus révolutionnaire du XIV^e siècle est probablement celle du genre du *dit* (par exemple, Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*) qui, comme son nom l'indique, n'est plus une poésie chantée mais simplement récitée, où le poète exprime des sentiments qu'il présente comme personnels : on est donc alors dans ce qui constitue la définition du lyrisme dans notre acception moderne qui le fait reposer, certes, sur une musicalité des mots, mais qui en fait avant tout une expression du cœur apparemment spontanée.



Le troubadour Perdigon jouant de la vièle. © BnF.

Le siècle suivant voit la fin de l'inspiration courtoise qu'on ne retrouve plus que chez René d'Anjou (encore qu'il en montre les limites dans *Le Livre du Cœur d'amour épris*), et le lyrisme se renouvelle à travers une fonction politique (comme avec Charles d'Orléans), satirique (cf. l'article sur *Les textes satiriques*), ou avec une poésie qui se prend elle-même pour sujet en faisant disparaître les thèmes derrière l'importance donnée à la virtuosité de ceux que l'on a appelés les Grands Rhétoriciens.

POUR EN SAVOIR PLUS

- Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduction de Richard Bodéüs, Paris, Garnier Flammarion, 2004, livre VIII, chapitre IV.
- William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, traduction de Pierre-Jean Jouve et de Georges Pitoëff, Paris, Garnier Flammarion, 1993, collection "Théâtre bilingue".
- Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*, présenté et traduit par Jean Dufournet, Paris, Garnier Flammarion, 1993, collection "Théâtre bilingue".
- François Villon, *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1991, collection "Lettres gothiques".
- Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, publié sous la direction de Paul Imbs, Paris, Le Livre de poche, 1999, collection "Lettres gothiques".
- René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'amour épris*, Paris, Le Livre de poche, 2003, collection "Lettres gothiques".