

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN
FACULTAD DE LA MAGISTERIA
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
41013 Santander

Alcaldes de

MARGARITA BRIBAS Y SILVIA BRISO
con la colaboración de la Asociación de la Universidad

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

RÉFLEXIONS SUR LA CHANSON DE FEMME

MADELEINE TYSENS

Université de Liège

DANS UNE COMMUNICATION faite au deuxième congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes¹ et développée par la suite dans l'Introduction de son anthologie,² Ulrich Mölk rappelait que si l'énoncé galégo-portugais *cantigas d'amigo* est authentiquement médiéval, ceux qu'utilise aujourd'hui la critique romaniste, «chanson de femme», «canzone di donna», sont des calques de l'allemand *Frauenlieder*. Ce vocable est lié pour nous à la théorie romantique de la genèse de la lyrique européenne.

Dans un premier temps –en 1811– Jakob Grimm attribuait fermement à des poètes masculins les quelques pièces à locuteur féminin du corpus qui devait devenir en 1856 la collection du *Minnesangs Frühling*.

Au Moyen Âge, les oreilles des femmes allemandes s'ouvrirent avec gratitude et confiance aux chansons d'amour que les hommes, cultivant seuls la poésie, chantaient devant elles... Les mœurs plus libres des dames provençales ne leur permettaient pas seulement de prononcer des jugements dans les cours d'amour, mais encore de composer des chansons et de les chanter publiquement. En Allemagne, par contre, nous n'entendons jamais parler d'une femme-poète, ceci étant contre les bonnes mœurs. C'est dans les femmes qu'habite, il est vrai, la pureté de la poésie, mais elles ne doivent pas l'exprimer, de même qu'elles ne prennent pas part à la guerre. Il est incontestable que les quelques chansons d'amour où parlent des femmes ont été composées et chantées par les poètes auxquels les manuscrits les attribuent.³

En 1824, le même Grimm, rendant compte de la publication, par les soins de Vuk Karadzik, du premier volume d'une collection de poèmes populaires serbes qui

¹ U. Mölk, «Chanson de femme, troubairitz et la théorie romantique de l'origine de la poésie européenne», dans *Actes du Colloque de l'AIEO*, Dipartimento di Scienze letterarie e filologiche, Università di Torino, Turin, 1993, pp. 243-254.

² U. Mölk, *Romanische Frauenlieder*, Wilhelm Fink Verlag (Klassische Texte der Romanischen Mittelalter in Zweisprachigen Ausgaben Bd 28), Munich, 1989.

³ J. Grimm, *Über den altdeutschen Meistersang*, Göttingen, 1811, pp. 8 et 14, cité par U. Mölk, «Chanson de femme», p. 244, et *Romanische Frauenlieder*, p. 17.

comptait de petites «chansons féminines»,⁴ représentant, selon l'éditeur, une très ancienne tradition populaire, les désigne par les vocables «Weberlieder», «fräuliche Lieder» et «Frauenlieder». C'est ce dernier que retiennent les traducteurs allemands de la collection serbe, Theresa Robinson et Wilhelm Gerhard,⁵ qui se disent certains que ces chansons ont été composées par des femmes.

Quarante ans plus tard, Wilhelm Scherer revendiqua pour l'Autriche l'honneur d'avoir connu, elle aussi, des femmes-poètes, et se persuada qu'il fallait leur rendre plusieurs des pièces attribuées par les manuscrits à des poètes masculins, contredisant ainsi formellement les vues de Grimm.⁶ Sous sa plume, et sous la plume d'autres qui le suivirent, *Frauenlieder* signifie donc bien 'chansons composées par des femmes'.

Mais bientôt le sens s'élargit et se brouille: en 1883, Konrad Burdach applique le mot à tout monologue féminin, qu'il constitue à lui seul tout le poème ou qu'il soit inclus dans une narration, et quel que soit le sexe de l'auteur.⁷ L'imprécision même du vocable permet de sauvegarder l'hypothèse d'une origine véritablement féminine soit de certaines pièces du *Minnesangs Frühling* –ce que croient encore certains germanistes, à vrai dire peu nombreux–, soit au moins d'épanchements féminins antérieurs perdus, où la floraison lyrique conservée aurait trouvé son inspiration.

Le calque «chanson de femme» s'est imposé à Alfred Jeanroy. Quand il l'applique, dans les divers chapitres de son étude, aux poèmes médiévaux conservés ou aux chansons traditionnelles, le terme a une valeur purement typologique et n'implique rien quant à l'identité des auteurs. Mais sa conclusion formule explicitement l'hypothèse d'une plus ancienne lyrique perdue, génétiquement féminine:

«Les premières chansons dont une femme est l'héroïne et le sujet ont donc dû être réellement composées par des femmes, et c'est ainsi à des femmes qu'il faudrait faire remonter les plus anciens essais lyriques en pays roman.»⁸

L'ambiguïté persiste chez les romanistes, et le champ sémantique ouvert au vocable est plus ou moins large selon les commentateurs et les éditeurs:

Ainsi sous le titre *Romanische Frauenlieder*, l'anthologie de Mölk ouvre tout grand le compas et combine la conception de Scherer et celle de Burdach: on y trouve en effet, à côté d'aubes, de rondes et de plaintes d'amour, anonymes ou attribuées à des troubadours, trouveres ou *trovatori*, des chansons d'amour d'Azalais de Porcaira-

⁴ «zhenske pjesme».

⁵ Th. Robinson [Talvj], *Volkslieder der Serben*, Halle, 1826; W. Gerhard [Wila], *Serbische Volkslieder, und Heldenmärchen*, Leipzig, 1828, cités par Mölk, *Romanische Frauenlieder*, pp. 19-20.

⁶ *Briefwechsel zwischen Karl Mullenhoff und Wilhelm Scherer*, éd. A. Leitzmann, Berlin, 1937, pp. 70 et ss., cité par U. Mölk.

⁷ K. Burdach, «Das volkstümliche deutsche Liebeslied», *Zeitschrift für deutsche Altertum*, XXVII (1883), p. 367, cité par U. Mölk.

⁸ A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Champion, Paris, 1965⁸ [1889], p. 445.

gues et de Clara d'Anduza ou de la Duchesse de Lorraine, et un sonnet de la Compiuta Donzella; à côté de monologues purement lyriques, des dialogues, des plaintes ou des dialogues introduits par le narrateur qui les a entendus, enfin les textes narratifs de trois «chansons d'histoire».

Au contraire, Pierre Bec nous donne —en quelque sorte en négatif— une définition plus restreinte de la «chanson de femme»: «dans le cadre de la seule lyrique gallo-romane, on a curieusement du côté occitan des *trobairitz*, mais pas (ou presque) de «chanson de femme» et du côté français un certain nombre de «chansons de femme», mais pas de *trobairitz*».

Exit donc du domaine de la «chanson de femme» Azalaïs, exit Clara, et avec elles toutes les *trobairitz*, et la Duchesse de Lorraine et la Compiuta Donzella. Se trouvent ainsi exclus tous les textes lyriques qui sont les seuls à présenter doublement le label de fémininité: textuel et génétique (pour reprendre la terminologie commode du même Pierre Bec).

C'est le sens ainsi restreint qui prévaut généralement, et par exemple dans la riche étude de Pilar Lorenzo Gradín.⁹

Les chansons de poétesse relèvent du «grand chant courtois»; elles sont pour la plupart attribuées et datées. Textes sans arrière-plan mystérieux, textes dont le berceau est bien identifié, il ne reste donc qu'à les éditer —faut-il rappeler l'imposant travail d'Angelica Rieger?¹⁰—, à les lire et à les analyser, ce que font —souvent fort bien— depuis vingt cinq ans un certain nombre de critiques, particulièrement de critiques anglo-saxons.

La «vraie» chanson de femme est «popularisante, voire parafolklorique».¹¹ Si les textes apparaissent souvent contaminés par les genres courtois et aristocratiques, ils conservent aussi —du moins veut-on le croire— quelque chose d'une lyrique plus ancienne.

Cette lyrique perdue, on s'efforce de démontrer son existence par un procédé comparatiste analogue à la triangulation.

Ainsi d'A. Jeanroy, confrontant la thématique et la forme des *cantigas d'amigo* et des chansons italiennes et allemandes (tenues pour des imitations de la chanson française perdue) avec les chansons françaises plus récentes conservées dans les recueils du XV^e siècle, et les chansons traditionnelles recueillies dans le folklore.

Ainsi encore de R. Menéndez Pidal, qui avait mis en évidence des analogies entre les *cantigas d'amigo* galégo-portugaises et des éléments plus tardifs relevés dans le théâtre et la lyrique hispaniques, et en avait déduit l'existence d'une plus ancienne lyrique péninsulaire. Faut-il rappeler que dans ce cas, la spectaculaire découverte des *kharajat* a semblé donner corps à ce prototype jusque-là idéal?

⁹ P. Bec, «“Trobairitz” et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Age», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII (1979), pp. 235-253.

¹⁰ P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostella, 1990.

¹¹ A. Rieger, *Trobairitz*, Beihefte ZRPh, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1991.

¹² P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles)*, I, A.J. Picard, Paris, 1977-1978, pp. 7-8.

Comme il s'agissait avant tout d'une lyrique romane, on a bien légitimement pris en compte aussi, dans cette recherche des origines, la lyrique médiolatine. La poésie métrique, où l'on voit courir de façon continue, depuis la fin de l'Antiquité jusqu'au XII^e siècle et au-delà, les thématiques de l'amour, du renouveau printanier, du rossignol, etc., a pu jouer un rôle de réservoir de sujets et de figures stylistiques; seule, pourtant, la poésie rythmique et syllabique peut être mise en regard des lyriques en langue vulgaire.

Bien entendu, le contenu de ce corpus déborde très largement notre sujet: on y relève *planctus*, panégyriques, chansons pieuses, célébrations du printemps... Mais on y relève aussi, attestées dès le début du XI^e siècle –et donc contemporaines des plus anciennes *kharajat*, cinq chansons de femme. Dans le Chansonnier de Cambridge: *Suavissima nunna*, dialogue d'une nonne et d'un homme (chevalier ou, plus probablement, clerc) qui tente de la séduire à la faveur du renouveau, *Levis exsurgit zephyrus*, très belle plainte d'une fille solitaire, alanguie par la douceur du printemps et qui appelle un amour encore sans visage, *Ven[i] d[ilectissime]*, appel amoureux, sévèrement gratté par une main pudibonde;¹³ dans un manuscrit de Fleury-sur-Loire: *Foebus abierat subtractis cursibus*, fascinante vision nocturne du spectre de l'amant, vaine étreinte et réveil douloureux; dans un manuscrit conservé à la BAV: *Plangit nonna fletibus*, la plus ancienne plainte d'une jeune fille qu'on a faite nonne contre son gré.

Oeuvres de clercs assurément que tous ces poèmes rythmiques. Faut-il les considérer comme une lignée collatérale, parallèle à une lyrique vulgaire contemporaine, dont ils nous donneraient un reflet? Ou, au contraire, comme les modèles immédiats de cette lyrique vulgaire, comme les maillons d'une chaîne qui la reconduirait aux grands classiques en passant par l'*Anthologie latine* –et par exemple, pour nos chansons de femme, à l'Ovide des *Héroïdes* et au Catulle adaptateur de Sapho?

En 1949, Theodor Frings s'est élevé avec véhémence contre cette dernière interprétation.¹⁴ Il remet délibérément ses pas dans ceux de Herder, de Goethe et de Grimm. Pour lui, la chanson de femme, insérée dans une situation narrative (rencontre, attente, abandon), est le noyau originel de toute la lyrique occidentale: les anonymes du *Minnesangs Frühling*, les *Minnesinger* de l'école austro-bavaroise, les poètes vagants des *Carmina Burana*, les trouvères, les troubadours provençaux et portugais l'ont connue, développée et moulée dans des formes diverses. Elle affleure encore partout sous la forme de monologues, d'aubes, de pastourelles, de chansons à danser. Le caractère primordial d'un tel lyrisme se déduit de son caractère universel. Les exemples romans et allemands sont assortis d'extraits chinois (de 600 av. J.C.), grecs, serbes, scandinaves et russes.

Conforté dans ses théories par la découverte des *kharajat*, Frings les reprit en 1951 et en 1960,¹⁵ opérant des rapprochements avec les textes mozarabes, mais aussi avec

¹³ Une strophe hétérogène, *Nam languet amore tuo*, a été interpolée par le copiste dans le conte à rire *Advertite, omnes populi* (voir K. Strecker, *Die Cambridge Lieder*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1926, p. 40).

¹⁴ Th. Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Akademischer Verlag [Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Vorträge und Schriften. Heft 34], Berlin, 1949.

¹⁵ Th. Frings, «Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling», *Beiträge zur Geschichte der*

de nouveaux extraits, égyptiens cette fois et datés du deuxième millénaire avant notre ère. Il conclut finalement: «Unser vergleichender Zug durch die Welt meint die altdeutschen wie die romanischen Liedchen als ursprüngliche Glieder einer gemeinschlichen Schicht der Weltliteratur erkannt zu haben».

En 1952, Leo Spitzer apporte un soutien chaleureux aux théories de Frings.¹⁶ Il relève notamment dans les poèmes mozarabes, les formes, les thèmes et les sentiments déjà relevés par le savant allemand dans ses *Frauenlieder*, non sans mettre en évidence certains traits distinctifs. Il affirme, après Dámaso Alonso,¹⁷ que cette forme nouvellement émergée de la vieille chanson de femme est bien à la base de la lyrique européenne, qu'il tente ensuite de situer dans le réseau de la poésie universelle. Faisant valoir les analogies des *kharajat* avec les refrains ancien-français, il en vient à chercher l'origine de cette lyrique dans les chansons de danses populaires.¹⁸ Partout la chanson est composée par des hommes, qui y trouvent «a vicarious pleasure: that of hearing their own conception of woman ... echoed by the women who sing the stanzas composed for them».

Comme beaucoup d'exposés comparatistes –qu'il s'agisse de folklore ou de mythes– des considérations comme celles de Frings ne donnent pas prise à la controverse. Les textes appelés à la cause sont très éloignés dans le temps et dans l'espace; pourtant certains rapprochements font incontestablement impression. Mais plus les points de base sont nombreux, plus s'éloigne le sommet du triangle des triangles, jusqu'à se perdre au-delà des nuages.

Amour et nature sont tenus pour universellement liés; la joie et la souffrance d'aimer sont universels, et universelle aussi, à ce qu'il semble, la propension des femmes à l'effusion lyrique. Toute tentative de recherche des courants historiques et des influences se trouve ainsi sans objet.

Face à ces analogies trop vagues, inutilisables pour l'historien des genres littéraires, les recherches diligentes d'Elvira Gangutia Elícegui peuvent paraître exemplaires.¹⁹ Elle explore et élargit les filons antiques et hellénistiques déjà très précisément indiqués par Aurelio Roncaglia²⁰ –qui proposait nombre de rapprochements très significatifs– et par María Rosa Lida,²¹ et en extrait une somme impressionnante d'énoncés

deutschen Sprache und Literatur, LXXIII (1951), pp. 176 et ss.; «Die Anfänge der europäische Liederdichtung im 11. und 12. Jahrhunderts», dans Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Jahrgang, 1960, Heft 2.

¹⁶ L. Spitzer, «The Mozarabic Lyric and Theodor Frings Theorie», *Comparative Literature*, IV (1952), pp. 1-22.

¹⁷ D. Alonso, «Cancionillas 'de amigo' mozárabes. Primavera temprana de la lírica europea», *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), pp. 297-349.

¹⁸ P.F. Ganz («The 'cancionerillo mozarabe' and the origin of the Middle High German 'Frauenlied'», *Modern Language Review*, XLVIII [1953], pp. 301-309) voit cette origine à la fois dans les chansons de danse et dans les chansons de travail.

¹⁹ E. Gangutia Elícegui, «Poesía griega "de amigo" y poesía arábigo-española», *Emerita*, XL (1972), pp. 329-396.

²⁰ A. Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovatoresca in lingua volgare», *Cultura Neolatina*, XI (1951), pp. 234-235 et n. 56.

²¹ M^{ra}. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962, p. 362.

poétiques et de pratiques formelles qui nous portent du corpus grec antique au corpus de nos *kharajat* et des chansons péninsulaires qui leur succèdent. Dans les quelques extraits cités ici, le lecteur des *kharajat* ou des chansons de femme plus récentes reconnaîtra aisément les thèmes bien connus:

Et d'abord les $\mu\epsilon\lambda\eta$ $\gamma\upsilon\nu\omega\iota\kappa\epsilon\iota\alpha$ de l'époque archaïque.
Voici, chez Sapho des plaintes de solitude et d'attente—liées au thème de la mi-nuit: «La lune s'est couchée ainsi que les Pleiades, la nuit est en son milieu: l'heure passe et je suis étendue dans mon lit toute seule— que Benedetto Marzullo avait déjà rapprochées de la chanson de *La Celestina*:²² «La media noche es pasada y no viene»; ou encore: «J'aspirais après toi, tu as allumé dans mon coeur un désir qui le dévore»; et surtout le thème de la mère confidente: «Mère chérie, je n'ai plus la force de faire courir ma navette tant je me meurs d'amour pour un beau garçon par la faute de la tendre Aphrodite». Chez Alcée, dans un fragment mutilé, on trouve la plus ancienne plainte de femme qui use du *topos* de la biche blessée.

Chez Anacreon, le thème de l'amant trop audacieux: «Je reste griffée et meurtrie par ton désir violent»:

Des épigrammes de Meleagre et d'autres contemporains maudissent l'aube trop prompte à venir séparer les amants. Elles sont mises dans la bouche de l'ami, mais E. Gangutia les rapproche de plus anciennes chansons «populaires» de Locros, dont l'une fait dire à l'amie:
lève-toi avant que celui-là (le mari? le jaloux?) ne vienne. Qu'il ne te fasse aucun mal, ni à moi, malheureuse. Voici déjà le jour. Ne vois-tu pas la lumière qui entre par la fenêtre?

thème qui se retrouvera dans un distique de Propercé:

J'ai peur, dépêche-toi de te lever, je t'en prie! Pauvre de moi, aujourd'hui mon mari revient de la campagne.

Athénée, qui citera plus tard notre chanson locrienne de femme, témoignera que toute la Phénicie aussi était pleine de chansons de ce type.

Si l'on passe à la période hellénistique, voici l'Idylle de Théocrite: une femme abandonnée par son amant se désespère et une servante pratique des rituels magiques pour ramener l'oublieux: Roncaglia l'avait déjà rapprochée de la *kharja* S.—S. 31 (H., G.G. et G.F. 2)²³ «Dis moi, si tu es bonne devineresse, Quant vendra mon

²² B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, Felice Le Monnier, Florence, 1958, p. 9, n. 1.

²³ Les *kharajat* sont numérotées selon l'édition de J.M^e Solá-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Taurus, Madrid, 1990 (S.-S.); on signale les numéros correspondants des éditions de K. Heger, *Die bisher veröffentlichte Hargas und ihre Deutungen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1960 (H.); E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Estudios y Publicaciones, Madrid, 1965 (G.G.) et A. Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Crítica, Barcelona, 1994 (G.F.).

ami Isaq», faisant observer en outre que les strophes de l'Idylle sont pourvues de refrains.²⁴

Voici des poèmes de plaintes de femme abandonnée dont les strophes sont conservées sur des fragments de papyrus.

De leur côté, les comiques grecs, qui font des allusions aux *μελη γυναικεια* (ainsi Aristophane pour Sapho et Anacreon) citent des chansons du même type (qu'ils semblent tenir pour un genre mineur) : «Hélas qu'endurer de plus? Mon ami ne vient pas; je resté seule, ma mère, car il est parti ailleurs»; «Ici, ici mon aimé, ici près de moi, viens et unis-toi à moi toute la nuit. Ton rire m'enflamme d'un terrible amour. Un désir irrésistible me possède qui me laisse déchirée. Permits, Amour, je t'en supplie qu'il vienne à mon lit».

D'autre part, les mimes siciliens jouent fréquemment du thème de l'adultère. Les papyrus nous ont rendu les *Mimiambi* d'Herodas, dont certains passages évoquent, pour María Rosa Lida et d'autres, des passages de *La Celestina*;²⁵ l'un de ces papyrus compte des strophes qui disent l'attente nocturne, puis le départ précipité de l'amant en des formulations qui autorisent des rapprochements extrêmement précis, entre autres avec le Cantique des cantiques, mais aussi avec un *zejel* de Ben Quzman. Dans l'oeuvre lyrique de Ben Quzman on a relevé d'autre part des «analogies extraordinaires», non seulement avec la poésie grecque hellénistique, mais aussi avec la poésie grecque archaïque.

A toutes ces coïncidences thématiques, il faut ajouter –et ce n'est pas le moins important– des relations formelles entre la poésie grecque d'amour de femme et le genre du *muwassah*. La pratique qui consiste à clôturer un poème «large et élégant» par un court poème placé dans la bouche d'une femme, introduit par une transition sommaire, et qui fait un contraste violent avec le premier, est attestée déjà dans un poème attribué à Anacreon, plainte d'amour homosexuel, brusquement rapproché de la plainte d'une jeune fille qui voudrait que sa mère la précipite dans les flots marins. D'autres poèmes de Stesichore, également transmis par des papyrus, montrent des ruptures-enchaînements semblables. Factice analogue chez Properce (I, 3) : après le long récit d'une nuit d'ivresse, il se montre implorant au seuil de Cynthia; la pièce se clôture de façon abrupte sur les reproches de la jeune femme :

Elle dit ainsi appuyant son coude sur le lit moelleux : Viens-tu à moi à cause du dédain d'une autre qui t'a chassé de sa porte? Alors que tu as gaspillé les heures de ma nuit, arrives-tu, épuisé quand les étoiles ont achevé leur course?

Enfin les drames grecs anciens, aussi bien que certains mimes jouent stylistiquement du bilinguisme.

²⁴ A. Roncaglia, «Di una tradizione», p. 234.

²⁵ M^{ra} R. Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 79.

On dira que poésie grecque et *kharajat* mozarabes sont des traditions bien éloignées dans le temps et dans l'espace. On l'a dit d'ailleurs, mais peut-être un peu légèrement. Car E. Gangutia ne se contente pas de produire des analogies si nombreuses et, pour certaines, à ce point frappantes qu'on ne peut croire à des rencontres fortuites. Elle montre comment la thématique – et dans une certaine mesure la structure – de ces poèmes, qui remontent à des pratiques rituelles très archaïques, communes à tout le Moyen Orient dès le deuxième millénaire av. J. C., s'est maintenue sur le pourtour méditerranéen, à Babylone, en Syrie, Palestine, Phénicie, Grèce, Sud de l'Italie – et de façon particulièrement vigoureuse dans les colonies locriennes; comment l'unité de cette zone géographique s'est trouvée resserrée durant la période hellénistique et comment le genre, d'une part s'est désacralisé, d'autre part est devenu un genre cultivé.

En Europe, les cultes orientaux n'apparaissent vraiment, après la conquête romaine, qu'aux temps de l'Empire. En Espagne, en revanche, ils se sont implantés un millénaire auparavant, et ils garderont leur spécificité sous une apparente romanisation. Les relations de toutes sortes, bien attestées entre l'Espagne et l'Italie du Sud, peuvent rendre compte du caractère «locrien» des *kharajat* mozarabes.

La lyrique arabe d'autre part a reçu l'empreinte hellénistique, comme le montrent certaines innovations formelles ou certains motifs thématiques.²⁶ Ainsi, au moment de la conquête, les Arabes auraient découvert en Espagne, dans un statut de «poésie populaire» des types poétiques parallèles à ceux qu'ils avaient assimilés à Byzance, convertis en genres cultivés, et ils en firent l'usage raffiné que l'on sait.

Face à la confusion des profondeurs archétypales, de telles mises en perspective chronologique sont d'abord des leçons théoriques de méthode. Elles le restent, même si l'une des données se trouve désormais un peu problématique.

Car, bien évidemment, la recherche d'Elvira Gangutia s'inscrit dans la perspective, qui est celle de bon nombre de romanistes; les *kharajat* «mozarabes» relèvent d'un répertoire roman péninsulaire, antérieur aux compositions arabes ou hébraïques qui les citent. Mais on sait que leur romanité a été sévèrement remise en question dans les trois dernières décennies et, avec elle, forcément, leur statut de vestiges anciens.

Il serait hors de propos – et sans doute présomptueux – de résumer ici des controverses qui ont pris souvent un ton de passion regrettable. Au terme de lectures abondantes,²⁷ j'avoue la perplexité d'une non-spécialiste qui voit défendre par d'éminents collègues des positions inconciliables.

Les désaccords ne portent pas seulement sur la translittération, la vocalisation et donc finalement l'interprétation des textes: il ne s'agit là que de divergences ponctuelles. Les vues sont aussi diamétralement opposées sur des questions essentielles.

²⁶ En 1918 et en 1925 déjà, comme le rappelle A. Roncaglia («Di una tradizione», n. 56), K. Burdach avait attiré l'attention sur ce courant d'influence.

²⁷ On en trouvera une bibliographie quasi exhaustive dans l'ouvrage de O. Zwartjes, *Love Songs from al-Andalus. History, Structure and Meaning of the «Kharja»*, Brill, Leiden, 1997.

Par exemple, celle de la métrique: métrique quantitative? accentuelle et syllabique? quantitative avec des licences? compromis entre les deux systèmes prosodiques? Le choix est fondamental, on le comprend, et déterminant quant à l'origine (arabe ou romane) des auteurs.

Et de même pour la langue: langue romane avec des inclusions arabes (et on a souligné que les mots arabes sont souvent des «mots clefs»)? langue arabe avec des inclusions romanes? langue bâtarde issue d'un milieu où les deux idiomes se côtoyaient sans cesse? Notre collègue Hilty nous a encore rappelé ici-même les données statistiques du problème. L'hybridation ne concerne pas seulement le lexique, mais aussi la morphologie et la syntaxe.²⁸

Les dernières études portant sur ces deux questions, tout comme les relevés thématiques opérés par O. Zwartjes sur les *kharajat* arabes et les *kharajat* «romanes» conduisent à penser que ces dernières ont été composées ou, à tout le moins, réélaborées par les auteurs arabes et hébreux des *muwassahat*.²⁹ Faut-il rappeler que, dès la découverte des *kharajat*, Aurelio Roncaglia orientait dans cette direction la réflexion de la critique.³⁰

Le constat décevant que les *kharajat* ne nous mettent pas véritablement en présence des débris d'une très ancienne lyrique romane n'implique pas, cela va de soi, qu'une telle lyrique n'a pas existé dans la péninsule: les échos que se renvoient les *cantigas d'amigo*, les chansons castillanes et, parfois, les *kharajat* d'une part, et de l'autre les déclarations mêmes des poètes et des théoriciens arabes rendent cette existence vraisemblable.³¹

Mais c'est une autre question de savoir si cette lyrique était pan-romane, ou même plus largement répandue dans l'Europe occidentale.

Pour quelques *kharajat* dont la transcription est problématique, on se demande parfois si tel éditeur n'a pas été guidé dans sa lecture par le souvenir de thèmes ou de procédés connus de la lyrique médiévale ou de la chanson traditionnelle et s'il n'a pas créé ainsi une analogie factice.

Soit, par exemple, la *kharja* 13 de l'édition S.-S. (H. 27; G.G et G.F. VI). La dernière strophe du *muwassah* contient le *verbum dicendi*: la guerre chante, à propos du per-

²⁸ Certains énoncés échapperaient à ce point aux contraintes du *code-switching* qu'on a pu les qualifier de «macaroniques». Voir K. Whinnom, «The *mamma* of the *kharjas* or some doubts concerning Arabists and Romanists», *La Corónica*, XI (1982), pp. 11-17.

²⁹ O. Zwartjes, *Love songs*, pp. 182-252. Ces relevés font apparaître que les thèmes les plus souvent invoqués dans les études des romanistes, comme l'adresse à la mère ou l'interrogation «Que ferai je?» sont communs aux deux séries.

³⁰ «dalle *muwashshas* le stesse *khargias*, così come ci sono pervenute, non sono, nonostante le apparenze, facilmente separabili: Alcune, non solo per l'accentuato ibridismo del loro linguaggio, ma per il loro carattere occasionale, per essere legate a un nome o a un avvenimento, non se ne lasciano assolutamente staccare... L'espressione concreta, l'organizzarsi di codesti elementi in discorso seguito non può rappresentare se non un atto compositivo dell'autore della *muwashshaha* («Di una tradizione», pp. 236-237).

³¹ Rappelées par S.G. Armistead, «Pet Theories and paper Tigers: Trouble with the *kharjas*», *La Corónica*, XIV (1985), pp. 55-70, spéc. pp. 56-57.

sonnage célébré dans le panégyrique, la chanson d'une femme désespérée. Les deux premiers stiches sont en effet des exclamations de désespoir; le troisième énonce l'interrogation «Ke faray ya mamma?» Pour le quatrième, S. Stern avait renoncé à toute transcription;³² d'autres ont proposé diverses lectures: «Ben kero volare» ('Ben quisiera volar [de aquí]');³³ «¡Fen, qe bado lyorare!» («¡Ven, que voy a llorar!»);³⁴ «Faniqi bad le bare» ('El que me mima va a marcharse');³⁵ «Faneq bad lebare» («¡El alfaneque se me va a llevar!»);³⁶ «Faneq(e) bad(e) levar(e) [ou volar(e)]» ('El alfaneque se va a elevar ou: va a volar').³⁷ La lecture de Corominas est assortie du rapprochement avec un chant populaire portugais: «Minha mãe, casar, casar, –Que o gavião me quer levar», qui vient corroborer sa transcription. On rappellera que Th. Frings avait noté, dès 1949, à propos du célèbre *Falkenlied* du Kurenberger: «Der Falke als Symbol des geliebten Mannes ziet von der deutschen Donau über die slawischen Völker bis nach China».³⁸

Soit encore la *kharja* S.-S. 2 (H. 28, G.G. et G.F. VII), qui paraît, sous une forme identique, à la suite de deux *muwassahat*, et la *kharja* S.-S. 47 (H. 25, G.G. et G.F. IV), toutes deux liées au thème de l'aube.

Dans certaines traditions lyriques, et notamment la tradition hispanique, l'aube marque l'heure de la réunion des amants; pour les poètes provençaux et français, elle est au contraire le moment de leur séparation. Les variations de lecture de la *kharja* 2 sont donc significatives. Le premier stiche est transcrit tantôt «Vay, ya sahhara» et traduit 'Va-t'en, enchanteresse' (Stern), ou: 'Vete, oh hechicero!' (Galmés de Fuentes) –tantôt «Ven, etc.», traduit 'Ven, etc.';³⁹ les lectures s'accordent pour le deuxième stiche: «alba que está kon bi-al [ou kon bel] fogore» ('un alba que está con ardor'); pour le troisième, en revanche, alors que tous les éditeurs s'accordent pour vocaliser en *bid'* (ou *pid'*) la translittération *bđy* et lisent donc «k(u)and bene bide amore», 'cuando viene pide amor', Galmés de Fuentes propose: «kan(d) vene vadé amor(e)» 'cuando viene se va el amor'; cette lecture ('Vete ... se va ...') instaure une analogie évidente avec les aubes provençales et françaises.

³² S. Stern, *Les chansons mozarabes. Les vers finaux («kharjas») en espagnol dans les «muwashshahs» arabes et hébreux*, Manfredi, Palermo, 1953.

³³ E. García Gómez, «Veinticuatro jaryas romances en muwasšahas árabes», *Al-Andalus*, XVII (1952), pp. 57-127.

³⁴ E. García Gómez, *Las jarchas romances*.

³⁵ J.M^a Solá-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas*.

³⁶ J. Corominas, «Para la interpretación de las jaryas recién halladas. (Ms. G.S. Colin)», *Al-Andalus*, XVIII (1953), pp. 140-148.

³⁷ A. Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozarabes*.

³⁸ T. Frings, *Minnesinger*, pp. 16-17, 32-33 et 50-51. Voici les vv. 1 et 4 de la chanson du Kurenberger: «Ich zöch mir einen valken mère danne ein jâr ... er huop sich úf vil hôhe und flouc in anderiu lant».

³⁹ S. Stern, *Les chansons mozarabes*; A. Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozarabes*. Soit que la variation sur la translittération du premier mot (*by* ou *bn*) soit le fait des deux copies (K. Heger, *Die bisher veröffentlichte Hargas und ihre Deutungen*, p. 129) soit qu'il s'agisse d'une correction (J.M^a Solá-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, p. 62).

Dans la *kharja* 47, les deux premiers stiches parallèles «Alba dad [ou de] mio fogore -Alma dad [ou de] mio ledore» ont été compris soit comme l'énoncé d'états d'âme ('El alba me da ardor y el alma me da ledor [ou dolor]'), soit comme des exclamations métaphoriques d'adoration: '¡Alba de mi fulgor!-¡Alma de mia alegría!'. Tous les éditeurs maintiennent l'alternance des mots initiaux, translitérés 'lb (alba) et 'lm (alma); mais Galmés de Fuentes réinterprète le second en 'alba', en se fondant sur «el carácter paralelístico de la poesía tradicional».

Nous n'échappons jamais tout à fait au poids de la critique fondatrice. Au singulier, le vocable «chanson de femme» entraîne avec lui, quoi que nous en ayons, tout ou partie du discours romantique. C'est une entité aux contours mal définis, situé dans un passé tout aussi mal défini, vers lequel notre regard se porte malgré nous, par delà les textes: «[La] chanson de femme ... a dû exister partout en Occident à une époque reculée», écrit Pierre Le Gentil –propos mesuré cependant par rapport à ceux de Th. Frings.⁴⁰

Même ceux qui, plus près de nous, s'en tiennent à l'examen d'un seul domaine ou d'un seul genre se sentent tenus d'évoquer cette vague entité dans un propos introductif; et leur terminologie, bien que modernisée, renvoie à la même réalité problématique.

Ainsi, dans leur tout récent ouvrage, Mercedes Brea et Pilar Lorenzo Gradín: «A canción amorosa feminina o coñecido pola crítica como *Frauenlieder* é un macrotexto antigo e universal, presente nas máis varaidas culturas».⁴¹

Ainsi Pierre Bec dans ses études sur *La Lyrique française du Moyen Age*:

la chanson de femme ... est un type lyrique bien défini, archaïsant et traditionnel, qui a généré, depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours, un nombre varié de genres et de sousgenres entre lesquels il assure une certaine cohérence typologique.⁴²

Qui dit «type archaïsant» suppose «archétype archaïque»; «macrotexte antique et universel», «archétype» nous orientent vers le virtuel: vers le «modèle» de Paul Zumthor:⁴³

Si l'on pose en principe (quitte à atténuer plus tard ce principe) que tout texte actualise des virtualités préexistantes, le terme de *modèle* désigne ces virtualités comme telles. Il rend concevable le rapport qu'entretient le texte avec son pré-texte ... Le modèle peut être considéré, du point de vue du lecteur moderne, comme le relais des lignes de ressemblance rattachant tel texte à tel autre.

⁴⁰ P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et française à la fin du Moyen Age*, I, Plihon, Rennes, 1949 et 1952, p. 288.

⁴¹ M. Brea y P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Edicións Xerais de Galicia, 1998, p. 35.

⁴² P. Bec, *La Lyrique française du Moyen Age*, I, p. 68.

⁴³ P. Zumthor, «Intertextualité et mouvance», *Littérature*, XLI (1981), pp. 8-16.

L'existence de ce relais interdit (ici encore en principe) de penser la relation de texte à texte comme directe.

Heureusement cette interdiction est seulement «en principe», car la recherche de relations directes de texte à texte, qui met l'ordre à la place de la confusion et de l'amalgame, reste pour l'historien un projet légitime.

C'est ce qu'avait fait, par exemple, en 1962, Jole Scudieri Ruggieri, montrant tout ce qui opposait *kharajat* et *cantigas d'amigo* et proposant un déroulement historique des faits péninsulaires.⁴⁴

C'est ce qu'a voulu faire Elvira Gangutia Elícegui. C'est ce que font Mercedes Brea et Pilar Lorenzo Gradín quand elles rappellent à l'occasion les influences étrangères, provençale et française sur les structures narratives ou formelles, les thèmes et les sous-genres des *cantigas d'amigo*; comme j'ai pris aussi le risque de le faire à Santiago pour un procédé formel des mêmes *cantigas*.⁴⁵

Il reste encore beaucoup à faire pour écarter les fausses analogies et les généralisations mal fondées.

Permettez-moi de faire état de deux petites enquêtes, d'ailleurs fort différentes.

On a relevé des ressemblances entre des ensembles situés de part et d'autre des Pyrénées: *kharajat* et refrains français; *cantigas d'amigo* et chansons de toile, ce qui conduit à les coiffer d'un *modèle* –au sens zumthorien; les pastourelles et les malmariées, fort heureusement, sont déjà garées sur une voie d'influence directe.

Il y aurait des choses à dire sur chansons de toile et *cantigas d'amigo*, mais je me limite ici aux refrains français et aux *kharajat*.

S'agissant de la lyrique française, on applique au mot «refrain» trois sens différents:

- 1) un segment de vers, un vers entier ou plusieurs vers reparaissent identiques dans chaque strophe et y occupent la même position, le plus souvent finale; dans la grande majorité des cas, l'énoncé est plus ou moins lié sémantiquement au contenu des strophes;
- 2) un énoncé lyrique assez bref (deux vers), souvent exclamatif ou sentencieux est destiné au chant collectif: sa structure formelle (rythme, rime et mélodie) règle la structure des autres vers du rondet de carole, par lesquels le soliste meneur (le chanté-avant) appelle et guide la participation du chœur; ce refrain est répété de strophe en strophe par le chœur au long de la carole, où les rondets s'enchaînent par la concaténation dite «leixa-pren»; il est sémantiquement autonome.⁴⁶

⁴⁴ J. Scudieri Ruggieri, «Riflessioni su "kharage" e "cantigas d'amigo"», *Cultura Neolatina*, XXII (1962), pp. 5-39.

⁴⁵ M. Tyssens, «Cantigas d'amigo et chansons de femme», dans *O cantar dos trovadores*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, pp. 329-347.

⁴⁶ Par exemple: «Belle Aliz main se leva/ Par Dé! trahez vos en la!/ Vesti son cors et para/ De rose florie/ Par Dé! trahez vos en la/ Vos qui n'amez mie!// Vesti son cors et para/ Par Dé! trahez vos en la!/ En un vergier s'en entra/ De rose florie/ Par Dé! trahez vos en la/ Vos qui n'amez mie!// En un vergier... etc.». Dans la forme dérivée du *rondeau* monostrophique, le refrain est sémantiquement intégré.

3) La vogue –peut-être ancienne– des refrains de ces rondets de carole⁴⁷ a conduit les trouvères à les utiliser de façon raffinée –ou précieuse si l'on veut– comme des citations enchâssées dans la chanson (parfois chanson courtoise, plus fréquemment pastourelle ou malmariée): les cinq ou six strophes d'une même chanson se clôturaient ainsi par des citations différentes, l'adéquation d'énoncés connus par ailleurs aux énoncés successifs des strophes donnant au procédé tout son piquant. Formellement, chacun des refrains présente une structure métrique et rimique qui lui est propre, et il conserve aussi –certains chansonniers en témoignent– sa mélodie traditionnelle; au contraire les cinq ou six strophes ont une organisation identique des mètres, des rimes et de la mélodie, totalement indépendante de celle du refrain; mais le dernier vers (ou les deux derniers) est aménagé pour établir un lien (rime ou assonance le plus souvent) avec l'énoncé-citation; il peut contenir un *verbum dicendi* qui introduit le discours du refrain.

L'analogie des *kharajat* avec les deux derniers types de refrain n'est que partielle. Comme le refrain du rondet de carole, la *kharja* règle le mètre (et les rimes) des strophes du *muwassah*, mais elle n'est pas répétée après chaque strophe, et surtout la correspondance formelle n'a nullement pour fonction de construire un chant collectif. Elle apparaît aussi comme un ornement raffiné, une citation piquante, souvent introduite par un *verbum dicendi*, comme nos refrains-citations de pastourelles ou de malmariée, mais contrairement à la pratique qu'on observe dans ces chansons, seule la dernière strophe du *muwassah* s'achève sur une telle citation.

Autrement dit, dans le contexte qui les ont préservées, les *kharajat* ne sont pas des refrains;⁴⁸ mais il n'est pas exclu, naturellement, qu'elles l'aient été dans cette plus ancienne lyrique romane dont elles révéleraient l'existence.

Telle était l'opinion de Ramón Menéndez Pidal,⁴⁹ qui y voyait des refrains, noyaux de chansons perdues formées de strophes zadjalesques; ou encore de Leo Spitzer, qui faisait valoir que ces refrains maintes fois répétés avaient dû s'inscrire plus sûrement que les strophes dans les mémoires et dans la tradition.⁵⁰

Dámaso Alonso au contraire,⁵¹ et Margit Frenk⁵² y voient de petites strophes autonomes et autosuffisantes. Álvaro Galmés de Fuentes, tout en soulignant le caractère hypothétique de sa proposition, suggère un compromis: de petits noyaux lyriques autonomes peuvent aussi être mis en oeuvre dans des chansons plus longues de structure zadjalesque ou de structure parallélistique.

⁴⁷ Vogue attestée depuis Jean Renart par les textes narratifs où sont décrits les divertissements de la société aristocratique.

⁴⁸ Rappelons d'ailleurs que «kharja» signifie 'sortie'.

⁴⁹ «Cánticos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI (1951), pp. 187-270 (spéc. p. 250).

⁵⁰ A. Jeanroy (*Les origines*, p. 113) expliquait déjà de la même façon la survivance de nos refrains français.

⁵¹ D. Alonso, «Cancionillas», pp. 61-62.

⁵² M. Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, Mexico, 1975, p. 153.

ii A les relire pourtant – du moins à relire celles auxquelles un déchiffrement bien assuré a donné un corps textuel suffisant, on éprouve le sentiment que certaines de ces *kharajat* n'ont pas la tenue d'un refrain; soit qu'elles soient très discursives: «Dis moi, si tu es bonne devineresse, Quand vendra mon ami Isaq» soit qu'elles évoquent des détails très particuliers, comme les noms de l'ami attendu ou du personnage qui est l'objet du panegyrique.⁵³

ii Néanmoins, quand on s'est avisé de chercher dans le corpus d'oïl d'éventuelles analogies textuelles avec le corpus mozarabe, on s'est tourné naturellement vers le répertoire des refrains, tenus, eux aussi, pour les vestiges d'une ancienne lyrique perdue: de telles analogies, jointes à l'analogie (partielle répétons-le) de la fonction, apparaissent comme indices de l'existence d'une lyrique archaïque commune à toute la Romania – du moins aux territoires situés de part et d'autre des Pyrénées.

Or, contrairement à ce que laisse croire l'importance qu'elles ont prise dans le discours de la critique,⁵⁴ la liste de ces analogies est singulièrement courte. L'édition Solá-Solé comporte 64 *kharajat*; pour dix d'entre elles seulement on a pu opérer un ou plusieurs rapprochements textuels, pour un total de 24 extraits français sur les 1.876 du relevé de N. Van Den Boogaard.⁵⁵

Encore faut-il en rabattre. On ne retiendra pas évidemment la *kharja* S.-S. 56 (H et G.G 20): «O toi qui es brun, ô délices des yeux! qui pourra supporter l'absence, mon ami?», pour laquelle Heger avance un refrain cité dans *Renart le Nouvel*: «Adés sont les sades brunettes Les plus joliettes» (VDB 10). Mis en regard des *kharajat* S.-S. 45 (H., G.G. et G.F. 17) «Aube belle, dis-moi, d'où viens-tu? Je sais que tu aimes une autre et que tu ne m'aimes pas» et S.S. 28 (H et G.F. 5; G.G. XII) «Arrive la Pâques, hélas et sans lui», les vers de deux chansons d'histoire «Autrui amastes, si obliastes nos» et «Or viennent Pasques les beles en avril»⁵⁶ appartiennent à des strophes et non aux refrains de ces chansons: ils relèvent donc tout au plus de la comparaison thématique. Enfin des énoncés textuellement proches relèvent de thèmes différents. Ainsi pour la *kharja* S.-S. 29 (H 8; G.G. XXII) «Ne me touche pas mon ami ... mon corsage est délicat» et le refrain «A moi n'atouchiés vos ja Que j'ai mignot ami» (VDB 135): d'une part la fille refuse, peut-être par coquetterie provocante, l'étreinte de l'ami; de l'autre, elle repousse l'étranger auquel elle préfère son ami; ainsi encore pour la *kharja*

⁵³ Voir A. Roncaglia, «Di una tradizione», p. 236, cité à la note 30 ci-dessus.

⁵⁴ «Baste aludir a la semejanza tantas veces ahora aducida de éstas con los refrains franceses», E. García Gómez, «La lírica hispano-árabe», pp. 303-328 (spéc. p. 311); «the impressive array of Old French examples brought together and studied by Margit Frenk Alatorre», S.G. Armistead, «A mozarabic Hargra and a provençal refrain», *Hispanic Review*, XLI (1973), pp. 416-417.

⁵⁵ N.H.J. Van Den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, Klincksieck, Paris, 1969 (ci-dessous: VDB).

⁵⁶ A. Roncaglia, «Di una tradizione», p. 243; *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica poplaresca*, Società Tipografica Modenase, Modena, 1953, p. 28. Pour le premier, M. Frenk Alatorre, («Jaryas mozarabes y estribillos franceses», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI (1973), pp. 281-285) avait déjà noté qu'il ne s'agissait pas d'un refrain.

S.-S. 55 (H., G.G. et G.F. 19) «Va-t-en dévergondé et suis ton chemin, car tu ne viens pas dans de bonnes intentions» et les refrains «Traiés vos la, qui n'amés mie par amor!» (VDB 285) et «Va t'en la qui n'aime mie, va t'en la!» (VDB 1.061): d'une part la fille chasse le dévergondé qui l'approche sans amour sincère, d'autre part les danseurs écartent de la ronde tous ceux qui ne sont pas amoureux.⁵⁷

Six *kharajat* seulement présentent des énoncés réellement comparables à ceux des refrains-citations.

Les analogies les plus significatives sans doute sont offertes par la pièce S.-S. 29, déjà citée: «Ne me touche pas mon ami; mon corsage est délicat» et le refrain «N'atouchiés pas a mon chainse Sire chevalier» (VDB 1.348);⁵⁸ par les deux premiers stiches de la pièce mozarabe S.-S. 38 (H, G.G. et G.F. 9) «Mon coeur s'en va de moi. Mon Dieu reviendra-t-il?» et les deux refrains «Je li ai tot mon cuer doné Si ne l'ai pas aveukes mi» (VDB 1.061) et «Bon jor ait qui mon cuer a N'est pas o moi» (VDB 285);⁵⁹ enfin par la *kharja* S.-S. 42 (H, G.G. et G.F. 15) «Dis-moi que ferai-je? Comment pourrai-je vivre? J'attends cet ami, pour lui je mourrai» et les refrains «Duez en mi ai, ai! J'ai a cuer les malz dont je morrai» (Bartsch II 32), «Hé Dieus! dous Deux! que ferai? Pour sa grant biautei morrai» (VDB 813).⁶⁰

Dans ce dernier cas la courte analogie *Que ferai?* est appuyée dans le contexte par le futur *morrai*. Il n'en va pas de même pour les nombreux refrains: «Amors ai! qu'en ferai?» (VDB1 48), «Aymi Dieus aymi, aymi! Dieux qu'en ferai?» (VDB 38a), «È bone amour. Je me mur, ke ferai? Par ma folour Mon amin perdu ai!» (VDB 803), «Aimi Dieus que porai je faire Des dous maus d'amourettes Si priés dou cuer les ai» (VDB 41); l'analogie avec l'interrogation pressante de la *kharja* S.-S. 39 (H, G.G. et G.F.14) «Que faré mamma? Meu habib est ad yana» se limite à un syntagme fort général. De surcroit O. Zwartjes signale que la même interrogation apparaît aussi dans les *kharajat* arabes.⁶¹

On peut dire la même chose des refrains «Hé Dieus quant vendra Mes tres dous amis?» (VDB 1.625) ou «Dieux trop demeure! quant vendra?» (VDB 576 et 577) face à la *kharja* S.-S. 31 déjà citée: «Dis moi, si tu es bonne devineresse, Quant vendra mon ami Isaq» et du refrain «Revenez, or revenez Dous amis trop demourez» (VDB 126) face à la *kharja* S.-S. 30 (H, G.G. et G.F. 1): «Ven señor, ven». ⁶² Ici encore, O. Zwartjes signale que cet appél est très commun dans les *kharajat* arabes.

⁵⁷ Cités par A. Roncaglia, «Di una tradizione», p. 242 et par M. Frenk, «Jaryas mozárabes». Pour le dernier, M. Frenk note aussi que la thématique est différente.

⁵⁸ M. Frenk, «Jaryas mozárabes», p. 283. On notera que le thème apparaît aussi dans les *kharajat* arabes (cf. O. Zwartjes, «Love Songs», pp. 213-214).

⁵⁹ A. Roncaglia, *Poesie d'amore spagnole*, p. 29.

⁶⁰ Ces deux derniers textes sont cités par M. Frenk, «Jaryas mozárabes». Un troisième texte, cité au même lieu, «O! que ferai? D'amer morrai. Ja nen vivrai» (Bartsch, *Romanzen und Pastourelleri*, III:46, Vogel, Leipzig, 1870, vv. 31-32), n'est pas un refrain.

⁶¹ O. Zwartjes, *Love Songs*, pp. 197, 212, 229 et 243-244.

⁶² Ces trois refrains sont également cités par M. Frenk.

Le relevé est maigre, avouons-le, et ne mérite pas la qualification de «cortège impressionnant» que lui a décernée la critique.⁶³

Il convient peut-être de réexaminer aussi une autre idée reçue: la priorité chronologique de la chanson de femme.

La conclusion de Jeanroy que j'ai citée plus haut,

Les premières chansons dont une femme est l'héroïne et le sujet ont donc dû être réellement composées par des femmes, et c'est ainsi à des femmes qu'il faudrait faire remonter les plus anciens essais lyriques en pays roman.

était précédée du développement que voici:

jusqu'à une époque assez avancée du Moyen Âge, la danse fut un divertissement exclusivement féminin: jamais les jeunes garçons ne prenaient part aux «caroles». Il est donc à penser que c'étaient les jeunes filles qui composaient à leur usage des chansons où elles avaient d'abord peint leurs propres sentiments.

Carolina Michaëlis de Vasconcellos,⁶⁴ elle aussi, affirme que «seul le sexe féminin dansait et chantait en chœur en plein air des vers d'amour aux jours de fêtes dédiées à Vénus et ensuite à la Vierge».

Rappelons que plus près de nous Theodor Frings et Leo Spitzer voyaient dans la chanson de femme le premier ferment de la lyrique occidentale.

Même le très prudent Pierre Le Gentil écrivait en 1963: «Aujourd'hui, l'existence d'un *lyrisme féminin* roman, antérieur au *lyrisme masculin* des troubadours, mais étroitement apparenté aux divers types de chanson de femmes qui seront cultivées par la suite en marge de la chanson courtoise, est mieux que démontré[e]».⁶⁵ La formulation est un peu ambiguë, mais elle laisse entendre que toute la lyrique précourtoise est une lyrique féminine.

Paul Zumthor avait été plus nuancé en 1954.⁶⁶ Il refuse de penser que «ce fonds archaïque» est à l'origine de tout le lyrisme européen et rappelle l'apport du renouveau des études dans les pays carolingiens. Mais, selon lui,

un petit nombre de formes poétiques lyriques, définies par leurs rythmes et leur topique –de mode non classique et de choix très limité– ont fleuri continuellement dans l'Europe occidentale entre le x^e – mais probablement beaucoup plus tôt –et le xvi^e siècle. Leur caractère apparemment le plus remarquable, et peut-être le plus fondamental, était celui d'un appel

⁶³ Ci-dessus, n. 50.

⁶⁴ C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro de Ajuda*, II, Max Niemeyer, Halle, 1904, pp. 894-895.

⁶⁵ P. Le Gentil, «La strophe zadialesque et le problème des origines du lyrisme roman», *Romania*, LXXXIV (1963), pp. 1-27, 209-249 et 409-411 (esp. p. 216).

⁶⁶ P. Zumthor, «Au berceau du lyrisme européen», *Cahiers du Sud*, XL (1954), pp. 1-41, spéc. p. 25.

féminin à la vie; elles stylisaient le rôle imparti à la femme dans l'essor du chant, alors que la poésie savante, en Chrétienté et en Islam reste de signe uniquement masculin.

On admirera la savante habileté de la formule prudente: «elles stylisaient le rôle imparti à la femme dans l'essor du chant».

En réalité, les faits évoqués pour construire l'image de cette très ancienne lyrique féminine prédominante n'ont pas toute la consistance que leur prête le discours de la critique.

Dans la lyrique médiolatine rythmique, ou certains veulent entendre l'écho des lyriques vulgaires plutôt que leur modèle, les chansons de femme, nous l'avons vu, n'apparaissent pas avant le X^e siècle, et elles se comptent sur les doigts de la main, face à une lyrique masculine abondante et vigoureuse.

Dans le chansonnier des *Carmina Burana*, dans les anonymes du premier Minnesang, chez les premiers Minnesinger, les strophes féminines sont bien attestées – 25 environ – mais les strophes masculines sont au moins aussi nombreuses, et rien ne prouve qu'elles soient l'imitation des premières, comme le voudrait Frings.

Du côté roman, les refrains français, où l'on voit les vestiges d'un répertoire chorégraphique perdu, ne révèlent pas non plus une prédominance de la voix féminine. Sur les 1.876 refrains non onomatopéiques du répertoire de Van den Boogard, 292 seulement portent les marques grammaticales ou sémantiques d'un locuteur féminin; les autres sont de voix masculine ou «assexués».

Quant aux exclamations des *kharajat*, selon la lecture de Solá-Solé, dix sont placées dans la bouche même du locuteur masculin du *muwassah*, sept dans la bouche d'abstractions, cinq dans la bouche d'un animal; mais la majorité émane en effet de *je* féminins, qui, le plus souvent, font métaphoriquement écho aux sentiments de ce même locuteur.⁶⁷ Cette prédominance résulte des choix des poètes arabes et hébreux et ne reflète pas nécessairement la composition d'un corpus roman antérieur.

Restent les témoignages indirects. Nous avons tous lu ces allusions rapides et répétitives à des sermons, des actes de conciles ou de synodes et des capitulaires, stigmatisant les *cantica diabolica*, *amatoria et turpia* chantés par les *choreis femineis*.

J'ai donc, comme disaient, paraît-il, les policiers d'autrefois, «cherché la femme» dans les listes de ces textes de réprobation évoquées à l'appui de leurs dires par les critiques antérieurs.

Première surprise: de l'aveu même de Caroline Michaëlis de Vasconcellos, aucune des ordonnances émanant des autorités ecclésiastiques galiciennes ne fait la moindre mention de chansons et de danses profanes de dames et de damoiselles. Elle utilisera donc les textes conciliaires italiens, français ou germaniques; en tout bonne conscience d'ailleurs, car, dit-elle, c'est ainsi que procèdent tous ceux qui s'occupent de folklore médiéval.⁶⁸

⁶⁷ Voir M.J. Kelley, «Virgins misconceived: Poetic Voices in the Mozarabic "Kharjas"», *La Corónica*, XIX (1991), pp. 1-23, spéc. p. 10. Dans les *kharajat* arabes, le locuteur est beaucoup plus souvent masculin, mais on relève aussi des locuteurs féminins. Voir O. Zwartjes, *Love Songs*, pp. 244-245.

⁶⁸ C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro de Ajuda*, II, pp. 845-846.

□ Pour l'Espagne, Menéndez Pidal relève cinq textes des VI^e et VII^e siècles qui condamnent les danses et les chansons, éventuellement qualifiées de déshonnêtes ou obscènes, qui sont le fait du peuple des fidèles, d'ouvriers au travail ou de jongleurs; les femmes ne sont pas mentionnées.⁶⁹ Rien donc qui évoque nos chansons mozarabes. La récolte s'arrête forcément avec la conquête arabe.

Restent ainsi les textes français, italiens et allemands rassemblés par Viscardi,⁷⁰ Warren⁷¹ et Galmés de Fuentes.⁷²

La plupart des 35 textes ainsi réunis condamnent l'ensemble des fidèles (*vulgus, populus, laicos, christianos*) qui déshonorent les fêtes de l'Eglise par des chants profanes, parfois obscènes et par des danses (*verba turpia, cantationes et ballationes*). Quatre textes seulement visent explicitement des danses et des chants féminins de pur divertissement.

Mais ces quatre textes font apparaître que les femmes et les jeunes filles ne sont pas seules mises en cause.

C'est Césaire d'Arles (1/2 VI^e) qui déplore que tant de *rustici*, tant de *rusticae mulieres* chantent ces *cantica diabolica, amatoria et turpia: rustici* autant que *rusticae mulieres*.

Le concile d'Auxerre (573-603) interdit dans les églises les banquets, et les chants exécutés par les laïcs ou les jeunes filles (*chorus saecularium vel puellarum*).

Le Concile de Châlons (639-654) interdit que les fidèles rassemblés pour des fêtes solennelles chantent des chansons obscènes *cum choreis femineis*.

Le Concile de Rome de 853 déplore que certains «et particulièrement les femmes: *et maxime mulieres*» –donc pas seulement les femmes– chantent des chants honteux et dansent à la façon des païens.

Quant aux célèbres *winileodos* du capitulaire de 789, Jole Scudieri-Ruggieri a montré de façon convaincante que le mot ne saurait désigner des «chansons d'ami», mais qu'il garde son sens ordinaire de «chants de compagnie», «chants destinés à une société».⁷³

Ici encore, le désir de recueillir des indices qui corroborent une conviction déjà bien assurée conduit à des rapprochements hâtifs et non fondés.

Ainsi, Galmés de Fuentes attribue à Hincmar de Reims une interdiction qui semble particulièrement significative pour notre sujet.⁷⁴ Il cite d'abord, d'après E. Du Ménil,⁷⁵ le texte d'un capitulaire défendant aux prêtres de s'enivrer et de mani-

⁶⁹ R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Instituto de Estudios políticos, Madrid 1957, p. 342.

⁷⁰ A. Viscardi, *Le origini*, dans *Storia letteraria d'Italia*, Francesco Vallardi, Milan, 1957, pp. 781-783 et «*Cantilena*», *Studi medievali*, XV (1936), pp. 204-219.

⁷¹ F.M. Warren, «The Romance Lyric from the Stand-point of antecedent Latin Documents», *Publications of the Modern Language Association*, XXVI, Nueva Serie, XIX (1911), p. 287.

⁷² A. Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes*, pp. 171-175.

⁷³ J. Scudieri-Ruggieri, «Riflessioni», pp. 8-12.

⁷⁴ A. Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes*, pp. 174-175.

⁷⁵ E. Du Ménil, *Poésies populaires latines du Moyen Age*, Firmin Didot, 1847, p. 193. Voir Migne, *Patrologie latine*, CXXV, Capitula Synodica, col. 776.

fester bruyamment aux jours de célébration des défunts ou de chanter et de raconter de vaines histoires (*fabulas inanes*). Puis il continue comme suit: «Y en otra ocasión añade:⁷⁶ “Ad haec [diabolicas] omnia pertinent ... et quas superventas feminae in suis lanificiis vel textilibus operibus nominant”»; ce dernier texte apparaît ainsi comme une autre mise en garde d’Hincmar sur le même sujet. Galmés de Fuentes y voit en effet un témoignage de l’existence de «simples cantos que acompañan a los trabajos de hilanderas o tejedoras» et, rappelant les termes *in suis lanificiis vel textilibus operibus*, il en ajoute un autre: *textriculas puellas*; la présentation de la note de bas de page laisse croire qu’il s’agit toujours de la même thématique, et même peut-être d’un troisième texte d’Hincmar.⁷⁷ Le rapprochement semble s’imposer dès lors avec les chants collectifs de travail des femmes, et même avec nos chansons de toile.

Or le premier passage (*Ad haec ... nominant*) figure dans un long traité, fait d’Interrogations et de Réponses, qu’Hincmar a consacré au divorce du roi Lothaire et de la reine Titberge.⁷⁸ En réponse à la 15^e Interrogation («S’il est vrai, comme on le dit, que certaines femmes peuvent, par leurs maléfices, mettre une haine irrécyclable entre mari et femme»), l’archevêque de Reims énumère toutes les pratiques de sorcellerie connues de lui, et parmi elles ces *superventas*: à ce qu’il semble, «charmes» façonnés de laine ou de fil tissé ou tressé, et augures tirés de l’observation de ces ouvrages.⁷⁹ Quant au dernier texte, il remonte au livre V de la *Disputationem adversus gentes* (c. 304);⁸⁰ tournant en dérision les fables des païens, Arnobe interroge: ne croirait-on pas entendre ces ouvrières de la toile (*textriculas puellas*) abrégeant la longueur d’un travail fastidieux? Comme le rappelle l’éditeur de la *Patrologie*, Arnobe fait ici une allusion, que son public pouvait encore saisir: il s’agit des filles de Minyas (Ovide, *Métamorphoses*, IV, v. 36 et ss.), qui cardent et filent la laine ou s’appliquent à la toile et décident d’alléger leur travail en bavardant (*vario sermone*) et, pour éviter de trouver le temps long, se racontent les histoires de Pyrame et Thisbé, de Vénus et Mars, de Salmacis et Hermaphrodite. Rien donc, dans tout cela, qui témoigne de l’existence d’une précoce tradition orale de «chansons de toile»!

Pour Grimm et Burdach, les *Frauenlieder* représentaient des textes réels, conservés ou perdus.

Au fur et à mesure que progressait notre connaissance historique et philologique des textes conservés, une sorte de décantation –inexplicable, sinon par le regret in-

⁷⁶ C’est moi qui souligne.

⁷⁷ Voici cette note: «Hincmar de Rheims (sic), (siglo VIII) (sic), en Migne, *Patrologia Latina*, CXXV, col 719; *ibid.*, V, col. 1.110».

⁷⁸ Migne, *Patrologia Latina*, CXXV, 619-721.

⁷⁹ Sur *superventas* (hapax), *vid.* Du Cange, VI, 515c et 765-766.

⁸⁰ Migne, *Patrologia Latina*, V, col. 353.

conscient d'une belle idée— laissait apparaître la «chanson de femme», archétype soustrait à la philologie et qui concernerait peut-être les anthropologues.

Il ne nous est certes pas interdit de laisser notre imagination jouer avec cette entité incertaine. Mais il ne faudrait pas que notre esprit critique soit démobilisé par la magie d'un mot qui justifie tant d'analogies approximatives et tant d'affirmations non contrôlées.

Il est évident que l'existence de «chansons de femme» est attestée par les textes eux-mêmes. On trouve dans les *Carmina Burana* (XI^e s.) des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes.

On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes.

On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes.

On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes.

On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes.

On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes. On trouve également dans les *Carmina Burana* des textes qui sont clairement des «chansons de femme» et qui sont attribués à des femmes.