

## La voix féminine dans la poésie médiévale

Les trois-quarts des thèses de littérature qui se soutiennent actuellement de par le monde portent sur la voix féminine chez Unetelle ou Unetelle, dans ceci ou dans cela. C'est politiquement correct et cela augmente les chances d'obtenir un poste universitaire en permettant de candidater aussi bien dans un département de Gender Studies que dans un département de littérature. Vous me direz que moi qui suis délivré de ces préoccupations, je pourrais me dispenser d'être aussi convenu. Mon excuse est que l'on désigne traditionnellement sous le nom de « chansons de femmes » toute un courant du lyrisme médiéval, qui apparaît en même temps que les langues modernes de l'Europe, traverse tout le Moyen Âge et irrigue ensuite nos chansons populaires. C'est ce courant qui va nous occuper.

Mais j'aurais aussi bien pu jouer de l'autre registre, celui de la provocation, et poser en guise de titre une question, tout à fait pertinente s'agissant de ces chansons : pourquoi les chansons de femmes sont-elles des chansons d'hommes ? Ou tout au moins : les chansons de femmes sont-elles des chansons d'hommes ? Courageux mais non téméraire, j'y ai cependant renoncé, craignant d'être traité comme Orphée par les bacchantes dans une ville que par soupçons jetés par Mireille Huchon sur l'attribution des poèmes de Louise Labbé a justement irritée.

Et pourtant...

Quelle est la chanson populaire française la plus connue ? *Auprès de ma blonde*. Cette chanson du XVIIe siècle est une chanson de soldats, une marche militaire. Le rythme à deux temps très marqués est celui des troupes marchant au pas. Encore aujourd'hui, on peut l'entendre jouer lors du défilé du 14 juillet, lors des cérémonies du 11 novembre et du 8 mai. Les couplets et le refrain font entendre deux voix différentes. On entend dans le refrain est celle d'un soldat qui se languit de dormir auprès de sa blonde et dans les couplets celle d'une jeune femme dont le mari est prisonnier des Hollandais, avec lesquels la France était en guerre. Le refrain est court (un seul vers), les strophes sont plus longues et elles sont nombreuses. D'où l'impression que cette chanson de marche, cette chanson de soldats, est une chanson de femme. La voix féminine y domine, mais c'est fondamentalement une chanson d'hommes. Des hommes qui espèrent que leurs femmes ou leurs amies restées au pays leur sont fidèles pendant qu'ils sont au loin, prisonniers peut-être, sans pouvoir rentrer à la maison. *Auprès de ma blonde* est une chanson de femmes parce que c'est une chanson d'hommes.

*Auprès de ma blonde* est une vieille chanson. Elle n'a cependant guère plus de trois-cents ans. Mais la relation complexe entre les chansons d'amour des femmes et les chansons d'amour des hommes est beaucoup plus ancienne. C'est d'elle que je vais parler.

Je ne remonterai même pas au commencement. Il est si vieux qu'il y a à peine un commencement. Et l'histoire serait trop longue. Tout autour de la Méditerranée aussi bien que dans d'autres parties du monde et jusqu'en Chine, on trouve une tradition très ancienne de chansons de femmes qui sont souvent les plus anciens spécimens conservés de chansons d'amour. Mais j'en reste à ma période, le Moyen Âge, qui est une manière de début, malgré son nom, puisqu'il voit soit la naissance soit la révélation à nos yeux des langues modernes de l'Europe, et donc de leurs littératures : naissance des langues romanes, nées des déformations du latin parlé, mais aussi, de notre point de vue, révélation à notre connaissance des langues germaniques, dont nous savons bien peu de chose avant que la christianisation y introduise l'alphabet latin.

Je commence donc (je terminerai aussi, d'ailleurs) avec le Moyen Âge. Mais je me permets d'attirer d'abord sur un trait bien connu de la littérature antique. Les deux genres poétiques majeurs de cette littérature sont, selon Aristote, l'épopée et la tragédie. Pour autant que nous le sachions, ces poèmes épiques et tragiques ont pour auteurs des hommes. Pourtant, ils présentent la passion amoureuse comme une expérience essentiellement féminine. Euripide, Apollonios de Rhodes ou Virgile sont des hommes. Mais ils peignent l'amour de Déjanire, de Médée, de Didon pour Héraclès, pour Jason, pour Enée, et non l'inverse. Les hommes connaissent le désir érotique, comme celui d'Achille pour Briséis ou d'Ulysse pour Calypso. Ils connaissent l'affection conjugale, comme celle d'Hector pour Andromaque ou, malgré Calypso, d'Ulysse pour Pénélope. Mais l'amour comme passion semble essentiellement féminin.

Revenons au Moyen Âge. Il n'a pas inventé l'amour, comme on l'a dit. Mais il marque un changement dans l'idée de l'amour. La poésie a été un vecteur important de ce changement. Et la répartition entre chansons d'hommes et chansons de femmes est devenu un élément important dans le paysage poétique de l'amour, si je puis dire.

Le changement dans l'idée de l'amour a été essentiellement une conséquence du christianisme. Il ne s'est nullement réduit à une défiance ou à une condamnation de l'éros et de l'amour physique. Dans l'ordre poétique, l'effet a plutôt été inverse. Dans un monde chrétien, l'inspiration poétique ne pouvait plus être attribuée à Apollon ou aux Muses. La poésie n'était plus un langage sacré permettant une communication avec les dieux, puisque le Dieu unique était supposé s'être incarné, avoir vécu parmi les hommes, leur avoir directement parlé. Pour rendre compte de l'inspiration poétique, on a fait de l'amour sa source et l'amour est devenu pour la première fois la grande affaire de la poésie. Il l'est encore au point que pour nous le mot même de

poésie renvoie d'abord à la poésie d'amour. Le lyrisme amoureux a cessé d'être un genre mineur, mais pour venir au contraire se placer au centre et au cœur de la poésie.

Comme chacun sait, cette nouvelle forme du lyrisme d'amour apparaît dans les dernières années du XI<sup>e</sup> siècle avec les troubadours de langue d'oc. Ce n'est pas mon sujet ici de parler des troubadours et de la *fin'amor*, que nous appelons amour courtois. J'attire seulement l'attention sur deux ou trois points.

D'abord, au cœur de la conception de la *fin'amor* se trouve l'idée que la nature même de l'amour est d'être un sentiment contradictoire. L'amour est à la fois une exaltation et une angoisse. Il est vain de vouloir séparer l'une de l'autre. Il n'est pas d'amour, si malheureux soit-il, qui n'ait son exaltation. Il n'y a pas d'amour, si heureux soit-il, qui n'ait son inquiétude. Le désir, par définition, désire être assouvi, mais il sait que l'assouvissement tue le désir et que ce qu'il désire, c'est sa propre mort. En outre, ces poètes sont des poètes chrétiens, sans cesse déchirés entre un idéal de chasteté et le désir amoureux, et qui tentent constamment de trouver une légitimité à l'amour charnel et de définir sa place parmi toutes les formes de l'amour : l'amour de Dieu, l'amour du prochain, la charité, l'amour qu'ils appellent « naturel » et qui est l'amour pour les personnes de sa famille, en premier lieu l'amour des parents pour les enfants et des enfants pour les parents, qui est un amour charnel en ce sens qu'il tient à la chair et au sang, mais qui n'est pas un amour érotique, etc.

Deuxième point : la poésie médiévale considère, d'une façon générale, que le langage poétique doit présenter une similarité avec le sens du poème. Comment le langage poétique peut-il être similaire à l'amour ? En étant aussi tendu et contradictoire que l'amour, aussi pénible en même temps que délicieux. C'est une des raisons pour lesquelles les poèmes des troubadours qui ont adopté le style du *trobar clus* (style poétique « fermé », c'est-à-dire obscur) sont compliqués, exigeants, difficiles, parfois hermétiques, parfois délibérément rugueux, écorchant l'oreille par des accumulations de monosyllabes et de grappes de consonnes : tout ce que condamnera Malherbe au nom d'un idéal de fluidité limpide.

Troisièmement, cet amour anxieux et sophistiqué, à la fois brûlant et respectueux, est fondamentalement l'amour d'un homme pour une femme. Le point de vue du poète est un point de vue masculin. On attend de la femme aimée qu'elle récompense son soupirant s'il a fait la preuve de la profondeur de son amour et de sa fidélité, mais cet amoureux, le poète, ne s'intéresse nullement en retour au désir qu'éprouve ou n'éprouve pas celle qu'il aime. Elle n'est même pas supposée en éprouver. Cette attitude est en contradiction avec les conceptions religieuses et médicales de l'époque. En dépit de l'expérience commune, on pensait au Moyen Âge que les femmes sont plus dominées que les hommes par l'instinct sexuel. Pourquoi ? Parce qu'elles étaient supposées être moins cérébrales que les hommes, moins rationnelles et, par voie de conséquence,

plus soumises à la partie physique et animale de leur personnalité : après tout, Eve a été faite à partir de la côte d'Adam, non de son cerveau. C'est pourquoi la littérature cléricale est volontiers grivoise, alors que la littérature courtoise ne l'est généralement pas.

Voilà quelques traits de cette nouvelle poésie d'amour, qui devait influencer si profondément la civilisation européenne. Mais qu'en est-il de cette voix féminine de l'amour qui s'entend depuis l'Antiquité, même dans des poèmes composés par des hommes ?

La voix féminine est la première voix que nous entendons, des décennies et peut-être des siècles avant l'époque du premier troubadour, dans la poésie lyrique médiévale en langue vernaculaire. Dès le milieu du IXe siècle, le pape Léon IX ordonne aux clercs d'interdire « les chants et les danses des femmes dans les églises et sur leur parvis (*atrium*) ». Nous trouvons d'autres allusions à chants et à des danses de femmes à partir du début du VIe siècle, par exemple dans les homélies de l'évêque Césaire d'Arles. Bien sûr, ce ne sont que des allusions. Nous ne savons rien des chansons elles-mêmes. C'étaient des chansons vernaculaires, mais des chansons en latin : au VIe siècle, les langues romanes ne se sont pas encore séparées du latin ; au milieu du IXe siècle, elles sont encore peu différentes du latin vernaculaire. Malgré tout, nous sommes certains, grâce à ces témoignages, de l'existence de ce que nous appellerions aujourd'hui des chants populaires et des danses populaires de femmes, comme ceux qui existent dans toutes les civilisations du monde.

Mais moins de deux siècles plus tard, nous trouvons les premiers fragments de telles chansons. Ils apparaissent comme des citations à la fin de poèmes en arabe, ou parfois en hébreu, de Al-Andalus, la partie de l'Espagne conquise et occupée par les Arabes. Ces courtes citations constituent la pointe finale, appelée *khardja*, d'un type de poèmes strophiques appelés *muwwasha* ou *zadjal*. Normalement, cette pointe finale est en arabe ou en hébreu, comme le reste du poème. Mais parfois, elle est en dialecte mozarabe, la langue romane de la population indigène conquise et soumise – en vieil espagnol, si on le veut le dire ainsi.

Or, toutes les *khardjas* en langue romane sont des citations (peut-être des refains) de chansons amoureuses de femmes. Par exemple :

Ô toi qui es brun, ô délices des yeux !  
Qui pourra supporter l'absence, mon ami ?

\*\*\*

Voici venue la Pâque,  
Et moi sans lui,  
Et moi sans lui,  
Le cœur brisé.

\*\*\*

Ô ma mère, mon bel ami

s'en va pour ne plus revenir !  
Dis-moi, que dois-je faire, ô ma mère,  
si ma peine ne s'apaise pas.

\*\*\*

Il s'en va et ne veut pas me dire  
Un seul mot !  
Avec ce feu aux entrailles,  
Ô ma mère,  
Non je ne pourrai pas dormir.

On remarque que le ton est toujours le même : grave, mélancolique, avec un mélange de sensualité et d'innocence. La jeune fille ou la jeune femme attend la venue de l'aimé ou pleure son départ, mais on la devine souvent négligée ou abandonnée. Elle confesse ouvertement son désir. Cependant on a l'impression que ce n'est pas par impudeur, mais au contraire parce qu'elle est trop innocente ou trop ignorante pour y voir quelque chose de mal, comme Agnès dans *L'école des femmes*. Loin d'être l'effet de la lecture impressionniste et anachronique du critique moderne, ces caractères – tristesse, sensualité, candeur – sont ceux qui définissent de façon délibérée et systématique les chansons de femmes médiévales, c'est-à-dire les chansons attribuées à des femmes et placées dans la bouche d'une femme. Tout au moins le type le plus universellement répandu de ces chansons, que l'on trouve dans toute l'Europe pendant tout le Moyen Âge et au-delà. Il y a un autre type, grivois et souvent obscène, principalement illustré par les chansons de la mal-mariée, mais il faut avouer qu'il n'a connu de vrai développement qu'en France, en langue d'oïl.

Nous n'avons pas de raison de soupçonner les *khardjas* en langue romane de n'être pas des extraits de véritables chansons de femmes, de chansons effectivement composées et chantées par des femmes. Mais ce qui est certain, c'est qu'elles sont citées dans des chansons composées par des hommes. Dans ces chansons, l'impression qu'elles sont supposées produire est obtenue par contraste. La langue romane contraste avec l'arabe. La simplicité de la chanson populaire contraste avec le poème sophistiqué qui la cite. La chanson d'amour contraste avec le panégyrique que sont souvent les *muwwashas*. La référence à la fête chrétienne de Pâques dans l'une des *khardjas* contraste avec le contexte islamique du poème où elle est insérée. Le poète masculin renforce de toutes les façons le contraste entre la voix féminine et sa propre voix de façon à renforcer les effets de son propre poème.

C'était dans l'Espagne du XI<sup>e</sup> siècle. Moins d'un siècle plus tard, la poésie des troubadours s'épanouissait au nord des Pyrénées. Bientôt elle sera dans toute l'Europe un modèle pour la poésie et un idéal pour l'amour. Les Catalans et les Italiens composeront longtemps leurs poèmes d'amour en langue d'oc. Les Français, les Allemands, les Galiciens et les Portugais, un peu plus tard les Castillans imiteront les chansons des troubadours dans leur propre langue. Un roi norvégien envoie une sorte d'ambassadeur dans le sud de la France pour recueillir des informations sur la poésie des

troubadours. On se rappelle les caractères de cette poésie et de la *fin'amor* : une poésie sophistiquée, consciente d'elle-même, aristocratique dans son esprit ; une attention subtile au désir érotique ; un immense respect pour la femme aimée ; mais une indifférence surprenante (ou pas si surprenante que cela) pour ce que cette dame si respectée et si redoutée peut désirer ou ne pas désirer elle-même. Quelle différence avec les *khardjas* si simples et si constamment à l'écoute du désir féminin !

Cependant, en dépit de l'immense succès de la poésie des troubadours et de la *fin'amor*, les chansons de femmes ne disparaissent pas. Au contraire, de nouvelles formes de ces chansons surgissent dans différentes parties de l'Europe, toujours avec les mêmes caractéristiques de simplicité et de sensualité candide. Bien sûr, elles contrastent partout avec la poésie courtoise. Vous devinez donc ce que je crois deviner. Si ces chansons de femmes ont été soigneusement composées ou collectées pour être copiées dans les manuscrits avec la poésie courtoise (sans quoi nous en aurions perdu la trace), ne serait-ce pas pour la même raison qui a poussé les poètes arabes d'Al-Andalus à citer en guise de *khardjas* des chansons de femme en langue romane : pour l'effet de contraste.

Pour abrégé, je me contente de deux exemples de chansons de femmes, les *cantigas de amigos* galiciennes-portugaises, qui fleurissent à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, et les chansons de toile françaises, qui connaissent une petite mode au début du même siècle, mais semblent plus anciennes ou du moins prétendent l'être.

Les *cantigas de amigos* sont généralement associées à la baie de Vigo, près de Saint-Jacques de Compostelle et très souvent à l'île de Saint-Simeon et à son ermitage au milieu de la baie :

Seiam'eu na ermida de San Simion E cercaronmi as ondas que grandes son <i>Eu atendendo meu amig' ! E verra ?</i>	Me voilà à l'ermitage de Saint-Siméon, Entourée des vagues qui sont grandes, <i>Dans l'attente de mon ami. Viendra-t-il ?</i>
Estando na ermida ant'o altar, Cercaronmi as ondas grandes do mar. <i>Eu atendendo meu amig' ! E verra ?</i>	Me tenant dans l'ermitage devant l'autel, Entourée des grandes vagues de la mer, <i>Dans l'attente de mon ami. Viendra-t-il ?</i>
E cercaronmi as ondas que grandes son ; Nen ei i barqueiro nen remador. <i>Eu atendendo meu amig' ! E verra ?</i>	Entourée des vagues qui sont grandes, Sans batelier ni rameur, <i>Dans l'attente de mon ami. Viendra-t-il ?</i>
E cercaronmi as ondas do alto mar ; Non ei i barqueiro nen sei remar. <i>Eu atendendo meu amig' ! E verra ?</i>	Entourée des vagues de la haute mer, sans batelier et sans rameur, <i>Dans l'attente de mon ami. Viendra-t-il ?</i>
Non ei i barqueiro nen remador : Morrerei eu, fremosa, no mar major. <i>Eu atendendo meu amig' ! E verra ?</i> (Meendinho)	Sans batelier ni rameur : Je mourrai, tremblante, dans la grande mer, <i>Dans l'attente de mon ami. Viendra-t-il ?</i>

\*\*\*

Ondas do mar de Vigo,  
Se vistes meu amigo,  
*E, ai Deus, se verra cedo !*

Vagues de la mer de Vigo,  
Avez-vous vu mon ami ?  
*Hélas, mon Dieu, viendra-t-il bientôt ?*

Ondas do mar levado,  
Se vistes meu amado,  
*E, ai Deus, se verra cedo !*

Vagues qui gonflent la mer,  
Avez-vous vu mon ami ?  
*Hélas, mon Dieu, viendra-t-il bientôt ?*

Se vistes meu amigo,  
O por que eu sospiro,  
*E, ai Deus, se verra cedo !*

Avez-vous vu mon ami,  
Celui pour qui je soupire ?  
*Hélas, mon Dieu, viendra-t-il bientôt ?*

Se vistes meu amado,  
O porque ei gran coidado,  
*E, ai Deus, se verra cedo !*  
(Martin Codax 1)

Avez-vous vu mon ami,  
Celui pour qui j'ai grande inquiétude ?  
*Hélas, mon Dieu, viendra-t-il bientôt ?*

\*\*\*

Ai ondas que eu vin veer,  
Se me saberedes dizer  
*Por que tarda meu amigo sen min.*

Ô vagues que je suis venue voir,  
Sauriez-vous me dire  
*Pourquoi mon ami tarde loin de moi ?*

Ai ondas que eu vin mirar,  
Se me saberedes contar  
*Por que tarda meu amigo sen min.*  
(Martin Codax 7)

Ô vagues que je suis venue contempler,  
Sauriez-vous me conter  
*Pourquoi mon ami tarde loin de moi ?*

Les *cantigas de amigos* sont des chansons relativement récentes : celles que nous connaissons ne remontent pas plus haut que le XIII<sup>e</sup> siècle, à un moment où la poésie des troubadours d'oc est déjà sur le déclin. Mais la parenté de ton et même de situation avec certaines *khardjas* donnent l'impression d'une continuité : des chansons de séparation et de mélancolie, d'amour simplement avoué, sans réticence et sans complaisance, sans subtilité de l'expression ou de l'introspection. Une simplicité accentuée par des traits que nous associons aux chansons populaires. Non seulement le ton uni, direct, sans métaphores, mais aussi, dans la construction strophique et la versification, la répétition et la variation dans la répétition : les reprises de vers de strophe en strophe, l'importance du refrain, bien que la question du refrain soit compliquée, puisque le mot n'implique pas en lui-même la répétition, mais désigne une partie « retranchée » de la strophe (*refrangere*) et qu'il existe en effet, surtout en langue d'oïl, des chansons dont le refrain change de strophe en strophe et n'est donc pas répété.

Mais ce qui frappe aussi, c'est que les auteurs de ces *cantigas de amigos* sont connus et que ce sont des hommes : Meendinho, le grand Martín Codax, le roi Dom Denis de Portugal. La tradition manuscrite attribue aussi une chanson de ce type en occitan (392, 5a), proche des chansons

1 et 7 de Martin Codax, bien que colorée par l'esprit courtois et d'allure moins « populaire » que les chansons galiciennes, au troubadour Raimbaut de Vaqueiras (actif entre 1180 et 1205 – ce qui montrerait, si l'attribution était fondée, que le genre est plus ancien que les spécimens galiciens conservés ne le laissent supposer). Toutefois, l'attribution n'est pas certaine et peut être due au fait que Raimbaut aime le style popularisant et les écarts stylistiques et linguistiques, comme le montrent plusieurs de ses pièces (*Kalenda maia*, *Gaita be*, *gaiteta del chastel*, ou son *descort* plurilingue). En tout cas, si l'attribution est fondée, cette chanson de femme a pour auteur un homme. Si elle ne l'est pas, le copiste qui en est responsable a jugé bon de l'attribuer à un homme, et non à une femme troubadour, à une *trobairitz* :

Altas undas que venez suz la mar,  
 Que fay lo vent çay e lay demenar,  
 De mun amic sabez novas comtar,  
 Qui lay passet ? No lo vei retornar !  
*Et oy Deu, d'amor !*  
*Ad hora'm dona joi et ad hora dolor !*

Hautes vagues qui venez sur la mer,  
 Que le vent agite en tout sens,  
 De mon ami savez-vous me conter des nouvelles,  
 Lui qui a franchi la mer ? Je ne le vois pas revenir !  
*Hélas, mon Dieu, l'amour !*  
*Parfois il me donne de la joie, parfois de la douleur !*

Oy, aura dulza, qui vens dever lai  
 Un mun amic dorm e sejoyn'e jai,  
 Del dolz aley n un beure m'aporta'y !  
*Et oy Deu, d'amor !*  
*Ad hora'm dona joi et ad hora dolor !*

Ô, douce brise, qui vient de là  
 Où mon ami dort et séjourne et couche,  
 Apporte-moi une gorgée de sa douce haleine !  
*Hélas, mon Dieu, l'amour !*  
*Parfois il me donne de la joie, parfois de la douleur !*

Mal amar fai vassal d'estran pais,  
 Car en plor tornan e sos jocs e sos ris.  
 Ja nun cudey mun amic me trays,  
 Qu'eu li doney ço que d'amor me quis.  
*Et oy Deu, d'amor !*  
*Ad hora'm dona joi et ad hora dolor !*

Il fait mal d'aimer un chevalier d'un pays étranger,  
 Car ses jeux et ses rires d'amour tournent en pleurs.  
 Je n'aurais cru que mon ami me trahirait,  
 Car je lui ai donné tout ce qu'il m'a demandé d'amour.  
*Hélas, mon Dieu, l'amour !*  
*Parfois il me donne de la joie, parfois de la douleur !*

Cette chanson est comme une chanson de la mer de Vigo qui serait amplifiée par le recours à des motifs familiers au lyrisme médiéval (le vent qui souffle du pays de l'être aimé) et particulièrement aux chansons de femmes : l'amour pour un mercenaire étranger (*soudoier*), thème essentiel des chansons de toile et fréquent aussi dans la littérature narrative, par exemple dans le lai d'*Eliduc* de Marie de France et dans le roman d'*Ille et Galeron* de Gautier d'Arras, dont le canevas est le même.

Mon deuxième exemple est celui des chansons de toile françaises, qui semblent avoir connu une petite vogue au début du XIIIe siècle. Ces chansons narratives mettent en scène une jeune femme occupée à ses travaux d'aiguille en attendant la venue incertaine de son ami. Plusieurs de celles que nous connaissons nous sont parvenues parce qu'elles sont citées dans le *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart, qui se vante dans le prologue d'être le premier à avoir farci son roman de chansons, toujours adaptées au contexte et à la personnalité du chanteur. Il fait chanter des chansons de toile par une mère et une fille qui vivent retirées et ignorantes du



monde dans leur modeste château et qui, travaillant elles-mêmes à leur broderie, s'excusent d'abord de chanter au prétexte que ces chansons sont vieilles et passées de mode : « C'était autrefois que les dames et les reines travaillaient à leur tapisserie en chantant des chansons d'histoire. » Jean Renart, auteur malicieux et même mystificateur, comme l'indique son sobriquet, sous lequel son identité n'a jamais pu être percée, crée donc un effet de miroir et utilise les chansons de toile pour que leur archaïsme peigne leurs chanteuses comme des provinciales démodées.

De fait, les chansons de toile produisent une impression d'ancienneté, qui s'accorde admirablement avec le ton de candeur passionnée qu'elles partagent avec les autres chansons de femme. Elles sont souvent en décasyllabes et toujours composées de strophes monorimées, parfois même monoassonancées, comme si elles étaient des fragments de chansons de geste, avec parfois des archaïsmes de langue, d'expression presque trop beaux pour être vrais ou des mélodies répétitives analogues à la psalmodie des chansons de geste. Mais soudain surgissent un trait de mœurs moderne ou une mélodie sophistiquée, comme le sont d'ailleurs aussi celles des *cantigas de amigos*, si simples pourtant, de Martín Codax, si bien qu'on peut se demander si l'archaïsme n'est pas surjoué.

En voici une qui semble bien ancienne, antérieure même à la nasalisation complète des voyelles, puisqu'elle admet l'assonance du o nasalisé et de celui qui ne l'est pas. Elle emploie l'expression « Francs de France », qui remonte à l'époque carolingienne. Peut-elle vraiment être si vieille que cela ? On en doute. Mais cet archaïsme peut-être exagéré va de pair avec des mœurs antérieures à la *fin'amor*. C'est la jeune fille qui s'humilie pour supplier son amant de lui revenir. On la dit « belle », mais c'est la beauté de l'homme que la chanson décrit :

*Belle Erembourg*

Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors,  
Que Franc de France repairent de roi cort,  
Reynauz repaire devant el premier front.  
Si s'en passa lez lo meis Arembor,  
Ainz n'en dengna le chief drecier amont.

*E, Raynaut amis !*

Bele Erembors a la fenestre au jor  
Sor ses genolz tient paile de color.  
Voit Frans de France qui repairent de cort  
Et voir Raynaut devant, el premier front :  
En haut parole si a dit sa raison.

*E, Raynaut amis !*

« Amis Raynaut, j'ai ja veü cel jor,  
Se passissoiz selon mon père tor,  
Dolanz fussiez se ne parlasse a vos.  
- Jal mesfaïstes, fille d'empereor,  
Autrui amastes, si obliastes nos.

Quant vient le mois de mai, que l'on dit aux longs jours,  
Que les Francs de France reviennent de la cour du roi,  
Renaud revient devant, au premier rang.  
Il passa devant la maison d'Erembourg,  
Mais ne daigna pas lever la tête.

*Hélas, Renaud, mon ami !*

Belle Erembourg à la fenêtre, au jour,  
Sur ses genoux tient une soie colorée.  
Elle voit les Francs de France qui reviennent de la cour  
Et voit Renaud devant, au premier rang :  
À voix haute elle a dit ce qu'elle avait sur le cœur.

*Hélas, Renaud, mon ami !*

« Ami Renaud, j'ai connu le temps  
Où, si vous passiez devant la tour de mon père,  
Vous auriez été triste que je ne vous parle pas.  
- Vous avez mal agi, fille d'empereur,  
Vous en avez aimé un autre et nous avez oublié.

*E, Raynaut amis !*

- Sire Raynauz, je m'en escondirai  
A cent puceles sor sainz vos jurerai  
A .XXX. dames que avuec moi menrai,  
C'onques nul home fors vostre cors n'amai.  
Prennez l'emmende et je vos baisera. »

*E, Raynaut amis !*

Li cuens Raynauz en monta lo degré,  
Gros par espauls, greles par lo bauré ;  
Blond ot lo poil, menu recercelé :  
En nule terre n'ot si biau bacheler.  
Voit l'Erembors, si comence a plorer.

*E, Raynaut amis !*

Li cuens Raynauz est montez en la tor,  
Si s'est assis en .I. lit point a flors,  
Dejoste lui se siet bele Erembors ;  
Lors recommence lors premières amors.

*E, Raynaut amis !*

*Hélas, Renaud, mon ami !*

- Seigneur Renaud, je m'en justifierai :  
Avec cent jeunes filles je vous jurerai sur des reliques,  
Avec trente dames que j'amènerai avec moi,  
Que je n'ai jamais aimé d'autre homme que vous.  
Acceptez cette justification et je vous baisera. »

*Hélas, Renaud, mon ami !*

Le comte Renaud monta l'escalier,  
Large d'épaules, les hanches étroites ;  
Il avait les cheveux blonds, finement bouclés :  
En aucun pays il n'y avait de si beau jeune homme.  
Erembourg le voit, elle se met à pleurer.

*Hélas, Renaud, mon ami !*

Le comte Renaud est monté dans la tour,  
S'est assis en un lit orné de broderies à fleurs.  
À ses côtés s'assied belle Erembourg ;  
Alors ils recommencent leurs premières amours.

*Hélas, Renaud, mon ami !*

Mais en voici une autre qui est en octosyllabes, non en décasyllabes, dont l'héroïne ne brode pas mais « lit en un livre », tandis que son ami est au tournoi, non à la guerre, et qui contient un élément proprement courtois : en apprenant la mort de son ami, la belle Doette décide de fonder un couvent d'amour où elle se retirera et qui n'accueillera que les amants fidèles. Quant à la mélodie, elle est riche en méliques et en ornements. Une chanson qui joue moins la carte de l'ancienneté, mais qui n'en est pas moins l'ancêtre de *Malborough s'en va-t-en guerre* :

#### *Belle Doette*

Bele Doette as fenestres se siet,  
Lit en un livre, mais au cuer ne l'en tient :  
De son ami Doon li resovient,  
Q'en autres terres est alez tornoier.

*E or en ai dol.*

Belle Doette est assise à la fenêtre,  
Lit en un livre, mais son cœur est ailleurs :  
De son ami Doon il lui souvient,  
Parti pour des tournois en terre étrangère.

*Et maintenant j'en ai deuil.*

Une dernière chanson de toile, sans toile ni brodeuse, mais si émouvante que je la cite. Emouvante, parce qu'elle est triste malgré sa fin heureuse. L'héroïne est la triste Oriour, non la gaie Gaiete. Le scribe le sentait : c'est à elle qu'il pensait. Dans le manuscrit unique, il a écrit une fois Oriour au lieu de Gaiete. Pourquoi triste ? Parce qu'elle perd sa sœur ? Parce que ce n'est pas elle que Gérard a choisie ? Parce qu'elle craint que Gaiete ne connaisse pas le bonheur qu'elle attend auprès de ce garçon qui revient de son jeu brutal et l'enlève sans un mot ? Gaiete dit qu'il l'aime. C'est elle qui le dit. Et puis, cet admirable refrain, dont Mario Roques disait qu'il avait pu inspirer celui du *Pont Mirabeau* d'Apollinaire :

## Gaiete et Oriour

Lou samedi a soir fat la semaine.  
Gaiete et Oriour, serors germaine,  
Main et main vont baignier a la fontaine.  
*Vante l'ore et li raim crollent,*  
*Ki s'entraiment soweif dorment.*

L'anfes Gerairs revient de la cuitainne.  
S'ait choisi Gaiete sor la fontaine,  
Antre ces bras l'ait pris, soueif l'a strainte.  
*Vante l'ore et li raim crollent,*  
*Ki s'entraiment soweif dorment.*

« Quant auras, Oriour, de l'ague prise,  
Reva toi en arriere, bien seis la ville.  
Je remainrai Gerairt, ke bien me prisent. »  
*Vante l'ore et li raim crollent,*  
*Ki s'entraiment soweif dorment.*

Or s'an vat Oriour teinte et marrie.  
Des euls s'en vat plorant, de cuer sospire,  
Cant Gaiete sa suer n'anmoinet mie.  
*Vante l'ore et li raim crollent,*  
*Ki s'entraiment soweif dorment.*

« Laise, fait Oriour, com mar fui nee !  
J'ai laxiet ma serour an la vallée.  
L'anfes Gerairs l'anmoine an sa contrée. »  
*Vante l'ore et li raim crollent,*  
*Ki s'entraiment soweif dorment.*

L'anfes Gerairs et Gaie s'an sont torneit.  
Lor droit chemin ont pris vers la citeit.  
Tantost com il i vint l'ait espouseit.  
*Vante l'ore et li raim crollent,*  
*Ki s'entraiment soweif dorment.*

Le samedi soir finit la semaine.  
Gaiete et Oriour, sœurs germaines,  
Main dans la main vont se baigner à la fontaine.  
*Que souffle le vent, que ploie la ramée,*  
*Ceux qui s'aiment dorment doucement.*

Le jeune Gérard revient de la quintaine.  
Il a repéré Gaiete près de la fontaine,  
Dans ses bras il l'a prise, doucement l'a étreinte.  
*Que souffle le vent, que ploie la ramée,*  
*Ceux qui s'aiment dorment doucement.*

« Quand tu auras, Oriour, puisé de l'eau,  
Retourne sur tes pas, tu sais bien le chemin de la ville.  
Je resterai avec Gérard : il m'aime bien. »  
*Que souffle le vent, que ploie la ramée,*  
*Ceux qui s'aiment dorment doucement.*

Alors Oriour s'en va, pâle et triste.  
Des yeux elle s'en va pleurant, du cœur elle soupire,  
Car Gaiete, sa sœur, elle ne l'emmène pas.  
*Que souffle le vent, que ploie la ramée,*  
*Ceux qui s'aiment dorment doucement.*

« Pauvre de moi, dit Oriour, née pour le malheur !  
J'ai laissé ma sœur dans la vallée.  
Le jeune Gérard l'emmène en sa contrée.  
*Que souffle le vent, que ploie la ramée,*  
*Ceux qui s'aiment dorment doucement.*

Le jeune Gérard et Gaiete s'en sont allés.  
Ils ont pris le droit chemin vers la cité.  
Sitôt arrivés, il l'a épousée.  
*Que souffle le vent, que ploie la ramée,*  
*Ceux qui s'aiment dorment doucement.*

Nous avons fait défiler, à la fois trop longuement et trop vite, beaucoup de chansons de femmes, d'époques et de langues diverses. Elles ont toutes la même tonalité, où l'on peut entendre la voix féminine. Et pourtant, chaque fois que l'on peut mettre sur elles le nom d'un auteur, c'est un homme. Les khardjas en langue romane sont citées dans des poèmes masculins. Les auteurs connus de *cantigas de amigos* sont des hommes. Les seules chansons de toile attribuées le sont à un certain Audefroï le Bâtard. Parmi celles qui sont anonymes, il en est une dont l'auteur parle en son nom propre dans la dernière strophe. C'est un homme. Après avoir chanté l'histoire de *Oriolanz en haut solier* (Oriolant dans une chambre haute), il conclut :

Ne sai que plus vos en devis.  
Ensi avengne a toz amis.  
Et je, qui ceste chanson fis

Je ne sais que vous en dire de plus.  
Qu'ainsi advienne à tous les amants.  
Et moi, qui ai composé cette chanson

Sor la rive de mer pansis,  
Comanz a Deu bele Aelis.

Sur la rive de la mer, mélancolique,  
Je recommande à Dieu la belle Aélis.

Une chanson française « de croisade », *Chanterai por mon corage*, dit de façon particulièrement touchante la candide frustration sensuelle de la jeune femme dont l'ami est à la croisade :

Sa chemise qu'ot vestue  
M'envoia por embracier.  
La nuit, quant s'amor m'argüe,  
La met delez moi couchier,  
Toute nuit a ma char nue,  
Por mes malz assoagier.

La chemise qu'il avait revêtue,  
Il me l'a envoyée pour que je l'embrasse.  
La nuit, quand son amour m'aiguillonne,  
Je la mets à coucher auprès de moi,  
Toute la nuit contre ma chair nue,  
Pour adoucir mes douleurs.

Ces vers sont encore plus torrides qu'ils ne paraissent, car cette chemise grattait : c'était le cilice que les croisés portaient pendant la première étape de leur pèlerinage (c'était le mot qu'on employait) en signe de pénitence. La jeune femme a visiblement accompagné son ami pendant cette étape et rapporté le cilice.

Cette chanson est attribuée par un manuscrit au trouvère Guiot de Dijon. Impossible, a-t-on dit : la voix féminine est si reconnaissable ! Mais, comme dans le cas de Raimbaut de Vaqueiras, les manuscrits n'ont pas hésité à attribuer une telle chanson à un homme.

Cela ne veut pas dire que les chansons de femmes sont toutes composées par des hommes, mais qu'elles peuvent l'être, de même que les chansons d'hommes peuvent être composées par des femmes : à l'exception d'une strophe de la comtesse de Die, qui présente les traits des chansons de femmes, les chansons des *trobairitz* sont des chansons d'homme « retournées » et ressemblent aux chansons des troubadours hommes.

Les caractéristiques de la voix amoureuse féminine (simplicité et parfois gaucherie, avec candide de la sensualité) vont de pair avec une tonalité archaïque, revendiquée et cultivée par les chansons de toile, et avec une tonalité populaire, qui s'exprime aussi, du moins en français, dans le registre grivois des chansons de la mal mariée, des chansons narratives et dialoguées de rencontre amoureuse ou des chansons à danser, qui, quand elles sont attribuées, le sont toujours à des hommes.

Ces deux registres se retrouvent plus tard dans la chanson populaire. La similitude entre le poème de Christine de Pizan *Seulette sui et seulette demeure*, et la chanson *A qui dir'elle sa pensée / La fille qui n'a pas d'ami* est telle qu'on croit souvent que cette chanson est de Christine. C'est pourtant l'une des chansons populaires ou au ton de chanson populaire rassemblées dans deux beaux manuscrits du XVe siècle, celui de Paris et celui de Bayeux, qui sont en eux-mêmes une illustration de ce système poétique contrasté, puisque ce sont des manuscrits de cour contenant un type de poésie qui ne l'est pas.

Dans ces deux recueils, les chansons de femmes sont extrêmement nombreuses. C'est que la voix féminine se fait de plus en plus entendre à mesure que les chansons deviennent populaires. Le narrateur homme, toujours présent dans les chansons médiévales de rencontre amoureuse (chansons de la mal mariée ou pastourelles), disparaît. On ne l'entend ni dans *Derrière chez nous il y a un étang*, ni dans *Mon père avait cinq-cents moutons*, ni dans *En passant par la Lorraine*, qui est une marche militaire, comme *Auprès de ma blonde*, mais où la voix masculine, celle des trois capitaines, a disparu : il ne reste que celle de la *vilaine* en sabots. Seule *Auprès de ma blonde* fait entendre, nous l'avons vu, les deux voix dans l'alternance des strophes et du refrain, comme, au Moyen Âge, le refrain et le couplet de nombreux rondeaux à danser.

Dans le lyrisme médiéval, voix féminine et voix masculine sont donc bien distinctes, mais elles le sont au sein d'un système poétique reposant sur le contraste entre les deux, comme un chant choral repose sur le contraste entre les voix hautes et les voix graves, et comme les *muwwashahs* et les *zadjals* se dotent de *khardjas* romanes précisément pour obtenir un effet de contraste. À la sophistication aristocratique de la poésie courtoise répondait en contraste une poésie simple, d'allure populaire, à laquelle la tradition des chansons de femmes prêtait sa fraîcheur. La brève mode des chansons de toile dans le premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle et la façon dont elles sont citées dans le roman de Jean Renart ou les manuscrits de cour qui au XV<sup>e</sup> siècle recueillent des chansons « populaires », parmi lesquelles beaucoup de chansons de femmes, montrent bien comment fonctionne un tel système.

Il reste que la répartition entre la voix féminine et la voix masculine ne correspond pas au Moyen Âge à une répartition entre poètes et poétesses. Christine de Pizan est une femme, mais une femme qui se dit, dans la *Mutacion de Fortune*, « virilisée » par son veuvage et qui a composé sur commande des poèmes d'amour au masculin. La voix poétique est sexuée, mais la voix seule. Chaque sexe peut prendre la place de l'autre. Il faut bien avouer qu'ils ne le font pas à part égale et que l'un est plus envahissant que l'autre. Mais c'est déjà beaucoup pour un homme que de vouloir tenir la place d'une femme.