
* Universidade NOVA de Lisboa, FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 1069-061 Lisboa, Portugal, ladan.eftekhar@gmail.com

Trobairitz, muses oubliées

LADAN TAGHIAN EFTEKHARI*

Résumé. Cet article examine le surgissement des *trobairitz*, femmes-troubadours au Moyen Âge. Elles ont été les poétesses musiciennes créant de la poésie et composant leur musique, en les chantant dans la société catholique de l'époque. Leurs poèmes sont en langue d'oc, de l'Occitanie de sud de la France. Leur nombre est peu par rapport aux troubadours, n'empêche que leur poésie est la première écriture féminine en Europe. Elle témoigne de leur pensée sociale et personnelle, c'est un miroir des manifestations culturelles féminines dans la société médiévale. Leur rôle dans l'étude de la littérature de l'époque et surtout dans la lyrique troubadouresque est incontestable. Les *trobairitz* sont aussi considérées comme les premières compositrices de la musique profane en Europe.

Mots-clés : troubadour, *trobairitz*, amour courtois, Moyen Âge, poésie-musique.

Trobairitz, musas esquecidas.

Este artigo examina o aparecimento das trobairitz, mulheres trovadoras na Idade Média. As trobairitz eram poetisas e músicas, compositoras que cantavam na sociedade católica da época. Os seus poemas são em língua occitana, da Occitânia, no Sul da França. Apesar dos poucos conhecimentos que temos das trobairitz em relação aos trovadores, sabemos que a sua poesia constitui as primeiras escritas femininas europeias. Estes poemas são testemunho dos seus pensamentos sociais e pessoais, constituindo um espelho das manifestações culturais das mulheres na sociedade medieval. O seu papel nos estudos literários da época e sobretudo na lírica trovadoresca é incontestável. As trobairitz são também consideradas as primeiras mulheres compositoras de música profana na Europa.

Palavras-chave: trovador, *trobairitz*, amor cortês, Idade Média, poesia-música.

« A chantar m'er de so qu'ieu no volria »
 « Je chanterai ce que j'aurais voulu ne jamais chanter »
 (La Comtesse de Die) (Servin Santy, 1899, 49)

Contrairement à l'idée que le Moyen âge était une époque sombre du point de vue culturel, c'est à cette époque que l'urbanisation se développa, donnant lieu à l'apparition des universités dans plusieurs villes d'Europe comme Paris, Bologne, Coimbra ou Oxford. Dès lors, la littérature et l'art s'épanouirent également. Bien entendu, l'accès à la culture n'était pas généralisé, elle était plutôt réservée aux classes sociales dites « supérieures » et les membres de l'Eglise. Ces progrès avaient lieu dans le contexte de l'Europe féodale, au moment des croisades et de l'Inquisition. C'est dans ce contexte que surgirent les troubadours et les *trobairitz*.

Depuis quelques décennies, les recherches se sont multipliées pour retrouver les traces des femmes troubadour.es ou *trobairitz*. Les études médiévales récentes sur les *trobairitz* sont dues à l'évolution des mentalités dans les années 1970-80. Ces femmes sont désormais considérées comme les premières poétesses et compositrices de la musique profane. En fait, après Sapho (VII-VIème siècle avant J. C.) en Grèce, Sainte Cassienne, grégo-byzantine (805-867 ?)⁽¹⁾ d'une part et d'autre part, Wall'ada (994-1077), Nazhun al-Garnatiya bint al-Qulai'lya (m. 1190-1191), Hafsa Bint Al-Hâjj (1135-1190), toutes poétesses arabo-andalouses, ce sont les *trobairitz* qui ouvrirent la voie de la création féminine en Europe.

Dans cette étude nous nous concentrons sur l'art des poétesses et musiciennes médiévales. L'absence d'étude musicale et poétique sur les *trobairitz* dans les manuscrits médiévaux et dans l'histoire de la musique, par rapport à l'étude sur l'œuvre attribuée aux troubadours, est significative. En effet 2500 chansons des troubadours sont conservées, mais 1400 d'entre elles étaient accompagnées de musique. Aujourd'hui seulement 460 troubadours et une vingtaine des *trobairitz* sont identifiés. Les auteurs de beaucoup de chansons restent donc inconnus, parmi eux peut-être plusieurs *trobairitz*.

Certains troubadours viennent des classes dites « inférieures », ce qui n'est pas le cas des *trobairitz* qui appartenaient toutes à la noblesse ; elles

1. Elle était aussi hymnographe et poétesse de l'Empire byzantin. Ses manuscrits portent aussi le nom de Kassia ou Kasiane.

étaient les premières compositrices de la musique profane en Occident. Qui sont-elles et quel rôle ont-elles eu dans la société et le monde lyrique de l'époque ? Quel était l'apport de leur art dans la société médiévale, qui était très catholique ? Quelle est la différence entre leur poésie et celle des troubadours ? Nous allons essayer de répondre à ces questions.

CONTEXTE HISTORIQUE ET CULTUREL ET LA DÉFINITION DU TERME

Au cours de l'histoire, la création musicale des femmes connut plusieurs obstacles. Au Moyen Âge, selon la codification boécienne, la théorie et la pratique de la musique étaient tout à fait séparées, de sorte que *musica mundana* ou *musica humana* était le domaine des musiciens (les hommes) et *musica instrumentalis*, domaine des interprètes (les femmes). Ce point de vue relève de l'opposition qu'imposait la religion contre l'égalité des hommes et des femmes dans le domaine de la musique. Les femmes chanteuses ou instrumentistes étaient ainsi écartées de l'apprentissage de la théorie. « Dans sa lettre 197, où il conseilla Laeta à propos de l'éducation de sa fille, saint Jérôme indique qu'elle doit être 'sourde aux instruments, ignorant la flûte, la lyre, le cithare [...] qu'elle se plaise en compagnie d'une amie sérieuse, ni belle ni vaniteuse, et qui ne chantera pas de belles chansons d'une voix douce...' » (Arribas, 2002, 167-193).

Cependant, les femmes n'ont jamais accepté d'être sourdes et muettes, trouvant des moyens pour pouvoir accéder à l'éducation musicale, même si ce chemin était lent et long. Curieusement, malgré les blocages de l'Église pour l'accès des filles à la composition, les premières compositrices de l'histoire sont les abattisses⁽²⁾ !

Les troubadours étaient des poètes et musiciens itinérants qui voyageaient entre les cours de la région du sud de la France. Au nord, ils étaient appelés trouvères, en Allemagne *Minnesänge* et en galégo-portugais *trovadores*. Les termes de troubadour et de *trobairitz* viennent du mot occitan *trobar*, c'est-à-dire trouver, inventer ou composer avec l'habileté la poésie et

2. Comme Hildegard von Bingen (1098-1179) en Allemagne.

la musique. En ajoutant le suffixe *airitz*³, on désigne les femmes poétesses et musiciennes, rivalisant avec les troubadours.

Le terme de *trobairitz* est aussi issu du thème de la *fin'amor* ou lyrique d'amour courtois. Ce mot est évoqué pour la première fois dans un roman occitan intitulé *Flamenca*. Il s'agit de l'histoire de l'amour et de la jalousie d'un seigneur de Borbon envers son épouse Flamenca (la flamboyante). Il emprisonne sa femme avec deux dames de compagnie dans une tour. Dans ses vers, l'auteur utilise le mot « *trobairis* »⁴ (Huchet, 1983, p. 65) en comparant les dames de compagnies aux *trobairitz*. Les femmes troubadour. es furent appelées ainsi. Le roman de *Flamenca* contient 8095 vers et a été composé entre 1250 et 1270 ; l'auteur en est inconnu (Aguilar, 2012). Dans l'histoire médiévale, *trobairitz* désigne seulement les femmes poétesses et musiciennes au Sud de la France. Leur poésie est en langue vernaculaire d'oc, celle de l'Occitanie. En effet, parmi toutes les régions où il y eut des troubadours et des trouvères, c'est seulement en Occitanie qu'émergent les *trobairitz*, grâce notamment à la situation relativement favorable dont bénéficient les femmes dans ces contrées.

L'Occitanie médiévale est une région située au sud de la France et une partie du nord de l'Espagne (Aquitaine, Toulouse et les pays Catalans). Le catalan est une langue presque identique à l'occitan ; il y avait des liens historiques et culturels très forts entre l'Occitanie et les Pays Catalans. Bien que ces régions fussent unies par la langue, il y ait une rivalité entre les souverains de chaque région. Les documents juridiques, la littérature et les textes scientifiques et religieux furent écrits en langue occitane dès le IX^{ème} siècle. L'art de *trobar* s'épanouit d'abord entre 1100 et 1300 dans les régions féodales, au sud de la France actuelle (et qui n'étaient pas régies par un État central), dans le nord de l'Espagne et en Italie. « Les relations commerciales et académiques se développaient entre les villes de ces régions. Pendant plusieurs décennies, l'Occitanie ou la région des troubadours bénéficiait d'une relative prospérité et stabilité » (Aubrey, 2000, p. 1).

Avec l'apparition des troubadours et des *trobairitz*, la littérature occitane prospère et se répand dans les milieux cultivés de l'Europe. Selon E. Aubrey, « leurs mélodies constituent une des plus anciennes répertoires de

3. En langue occitane.

4. "*Margarida, trop ben t'es pres / E ja iest bona trobairis*" (v. 4576-4577). « Marguerite, c'est très réussi, tu es une bonne *trobairitz* ».

la musique vernaculaires conservées ; en terme de qualité, c'est un des plus significatifs » (Aubery, 2000, p. xvi).

Les plus connues des *trobairitz* sont Tibors, Béatrice de Die (comtesse), Na Azalais de Porcairaques, ainsi que Lombarda et Na Castelloza.

Le thème principal des poèmes des troubadours et des *trobairitz*, était l'amour courtois, appelé aussi *fin'amor*, c'est-à-dire « l'amour parfait ». Selon Henri Davenson, « Chez les troubadours, l'amour courtois est une sympathie amoureuse qui tend à l'identification de deux âmes nobles et à leur union. D'aucuns y ont vu une sorte de sublimation, de spiritualisation de l'élan élémentaire » (Devinson, 1961, p. 147).

VIDAS E RAZOS

L'étude de la biographie et des poèmes des *trobairitz* est très récente. On attribue l'apparition des troubadours au XI^{ème} et XII^{ème} siècle à Guillaume IX d'Aquitaine, comte de Poitier, une ville au centre de la France. Au tournant de ces deux siècles, les chercheurs ont recensé environ 460 troubadours. Ces hommes appartenaient à plusieurs couches sociales, c'étaient des gens de cours, de l'Église, des moines ou des évêques, et même des vagabonds. La plupart d'entre eux se rendaient aux châteaux ou dans les cours afin de montrer leur art de chanter leurs compositions.

Les études relativement récentes montrent qu'il y avait aussi plusieurs femmes qui chantaient leurs poèmes. Trouver et étudier l'œuvre de ces muses n'était pas facile, car les documents qui les concernent sont dispersés, parfois abîmés ou perdus. La plupart des renseignements les concernant sont réunis dans les manuscrits de *Vidas* et *razós*. Les chansons des troubadours et des *trobairitz* sont regroupées dans quatre manuscrits différents. Ces ouvrages ont été produits à la fin du XIII^{ème} et au début du XIV^{ème} siècle.

Jusqu'à présent, une vingtaine de *trobairitz* sont reconnues, elles vivaient entre 1125 et 1250, à travers la France et l'Italie. Elles composaient la musique pour leurs poèmes en langue vulgaire et les chantaient parfois sous forme de dialogue avec les troubadours. En effet, il s'agit des poétesses, instrumentistes et chanteuses qui exécutaient leurs propres compositions. Signalons également leur esprit libre manifestant leur désir et leurs amours à travers la poésie et la musique. Nos connaissances sur les *trobairitz* sont

plutôt ambiguës ou incomplètes, car leurs premières biographies ont été écrites plus d'un siècle après l'époque des troubadours.

D'après Martine Jullian « Parmi ces manuscrits, quatre recueils, dépourvus de notation musicale, offrent en revanche la particularité d'être décorés de petites miniatures qui évoquent la figure des troubadours à qui sont attribués les textes consignés et parmi lesquels se sont introduits quelques femmes, des *trobairitz* »⁽⁵⁾ (Jullian, 2009, p. 1).

Avant tout, on se demande pourquoi ces manuscrits apparurent seulement un siècle après leur avènement. L'une des raisons avancées est la sauvegarde et la transmission de la poésie des troubadours et des *trobairitz*, et leur rapport avec la croisade albigeoise. Il s'agit de la première croisade (1209-1229) dans les régions chrétiennes du sud de la France, elle affecte l'activité des troubadours et des *trobairitz*. Cependant, ce n'est pas directement la cause de la production de ces manuscrits. D'après P. Bec : « La *vida* et le *Razo* font en effet passer la circularité de thèmes ou de moments lyriques dans un tissu narratif linéaire. Autrement dit, elles cherchent à expliciter une obscurité interprétative pouvant conduire à une pluralité de lectures en y projetant une trame narrative » (Bec, 1979, p. 238).

Par ailleurs, les textes sont apparus vers la fin du XIII^{ème} et le début du XIV^{ème} siècle dans le sud de la France, qui connaissait une crise politique, économique, social et culturelle. Elle pouvait mettre en cause l'identité et la civilisation de la région. « Dès lors, le *lemosi*, comme langue idéale d'une *koinè*⁽⁶⁾ littéraire, se trouvait compromis. Au XIV^{ème} siècle, c'est d'ailleurs le terme *proensal* qui s'impose, signe que la culture d'oc avait subi une mutation » (Caluwé, 1989, p. 4). Ainsi, c'est dans le but de préserver le système lyrique des troubadours que ces manuscrits voient le jour.

D'une manière générale, on considère les *vidas* comme les textes biographiques des troubadours et des *trobairitz* ; les *razos* sont des explications au sujet des circonstances de la production de la poésie. Cependant, bien des fois les textes de ces deux manuscrits se confondent, car il s'agit de la vie des troubadours ou des *trobairitz* à travers leurs poèmes. Les biographies dans

5. De courts textes biographiques expliquant les poèmes et rarement les mélodies des troubadours et des *trobairitz*. La *vida* a été rédigé seulement à la fin du XIII^{ème} siècle. Les *Razos* sont des textes expliquant les circonstances de la composition des chansons.

6. *Lemosi* est langue d'oc dans la péninsule ibérique, surtout dans la région catalane et *Koinè* est un dialecte ionien qui était la langue de la cité d'Athènes.

les *vidas* sont variées, elles indiquent le lieu d'origine et le statut social de l'artiste, parfois aussi la qualité des poèmes qui va de quatre à cinq lignes jusqu'à une vingtaine de lignes. La biographie des troubadours et des *trobairitz* dans la *vida* se réduit la plupart du temps à des formules stéréotypées. Pour donner un exemple nous empruntons la biographie de la *traobairitz* d'Azalais de Porcairagues qui est conservée dans plusieurs manuscrits cités par S. Brun :

N'Azalais de Porcairagues si fo l'encontrada de Monpeslièr,
gentils dòmna et ensenhada.
Et enamorèt-se d'En Gui Guerrejat, qu'èra fraire d'En Guilhem
de Monpeslièr. E la dòmna « si sabia trobar, e fetz de lui
mantas bonas cançons.⁽⁷⁾ (Brun, 2014, p. 51)

LE SURGISSEMENT DU LYRISME DES *TROUBAIRITZ*

La lyrique des troubadours et des *trobairitz* consiste en une chanson d'amour (*fin'amor*), épique (chanson de geste), satirique (chanson de Roland) ou même l'amour de l'homme pour Dieu, dont la poésie est en langue vulgaire. La spécificité de ces chansons réside dans leurs thèmes, surtout le thème de l'amour courtois qui comprend aussi l'amour adultère. D'après Pierre Bec, c'est sur l'initiative des femmes que la *fin'amor* est devenue le thème central de la poésie de la société aristocratique (Bec, 1995).

La plupart des historiens occidentaux considèrent Guillaume IX, comte de Poitier, comme le premier troubadour. Cependant, plusieurs autres sont d'avis que l'invention de la poésie et la musique par les troubadours était le résultat de la circulation des différentes cultures. Ils mettent l'accent sur l'influence de la poésie arabo-andalouse notamment par la parenté du sens et de la sensualité qui existe entre les œuvres des troubadours et les poètes arabo-andalous. Une certaine ressemblance entre les formes poétiques chez les arabo-andalous et celles des poètes occitans est indéniable.

7. « Azalais de Porcairagues était de la contrée de Montpellier, dame noble et cultivée. Elle s'éprit de Gui de Guerrejat, qui était frère de Guilhem de Montpellier. Et la dame savait « trouver » et composa sur lui maintes bonnes chansons ».

Historiquement, le surgissement des troubadours et des *trobairitz* correspond à la Croisade, notamment la croisade des Albigeois et la période de grande inquisition. La poésie des premiers troubadours comme Marcabru ou Jaufré Rudel chante l'amour courtois, celle de Guillaume de Poitier, en revanche, aborde plutôt les thèmes de la chevalerie.

Dans la société féodale du XI^{ème} siècle, les mariages arrangés et les alliances matrimoniales entre les différentes seigneuries pourraient garantir une certaine paix entre les deux familles de lignages ennemis et parfois accroître les richesses foncières. Cependant, en ce siècle, l'Église s'opposa aux mariages arrangés afin d'imposer le consentement mutuel, mais elle ne fut pas respectée. Il est possible que l'avènement des *trobairitz* soit l'expression d'une révolte contre une union où le rôle des femmes se limitait aux reproductions maternelles, condamnées d'être enfermées dans le monde domestique. Cette révolte manifeste leurs sentiments envers un cavalier à travers une chanson, une production littéraire et musicale et même parfois un dialogue avec d'autres que leur mari, afin de sortir de leur claustration. Selon Antoine Tavera, « Pour que ces femmes n'aient pas été *exclues*, pour que leurs œuvres forment une part appréciable du *corpus* des troubadours, il aura fallu [...] une sorte de miracle » (Tavera, 1978, p. 11).

Il faut surtout noter que dans la poésie courtoise, d'une manière générale, la femme (la *domna*) est inaccessible, elle est l'objet de l'adoration du poète. Avec le surgissement des *trobairitz*, ce rôle fut inversé. Autrement dit, « l'adorée devient l'adoratrice ». (Bec, 1979, p. 239) Comment faut-il interpréter ce changement ? En fait, pour les troubadours et les *trobairitz* le monde poético-musical et le monde socio-politique coïncidaient. Meg Bogin qui énumère la familiarité des *trobairitz* et des troubadours, remarque que « Leur vie suivit tout le développement de la poésie courtoise, de ses débuts florissants à son déclin ; et elles vivaient là où on cultivait les arts avec raffinement » (Bogin 1978, p. 69). Cependant, il faut rappeler que cette tradition se perpétua dans les siècles suivants, par exemple, chez les poétesses françaises du XVI^{ème} siècle⁽⁸⁾.

À leur tour, les jongleuses étaient très nombreuses au XIII^{ème} siècle. Elles n'avaient pas le même statut que les *trobairitz* et n'appartenaient pas à la même classe sociale. En effet, ces *jongleuses* n'étaient qu'interprètes des chants des *trobairitz*.

8. Cf. à ce sujet, Jean-Paul Goujou, *Anthologie de la poésie amoureuse française*, Fayard, 2010.

L'ART POÉTIQUE DES *TROBAIRITZ*

Il faut signaler que par rapport aux chansons des troubadours, le corpus des *trobairitz* est mince. Cependant, il existe beaucoup de chansons dont on ne connaît pas l'auteur, c'est-à-dire qu'il est difficile de déterminer l'appartenance à un poète ou à une poétesse.

Surtout dans le cas des *tensons* (les chansons dialoguées). L'exemple en est une *tenson* probablement entre Béatriz (Comtesse) de Die et Raimbaut d'Orange, mais attribuée parfois à Béatriz et parfois à Raimbaud. Cette chanson est classée dans les œuvres des deux poètes (Bec, 1979, 239).

Un point essentiel de la poésie des troubadours et des *trobairitz* est la construction grammaticale et les expressions de la langue provençale. En étudiant la poésie de la Comtesse de Die, Servin Santy constate que « La poésie française elle-même, maniée avec art [...], aurait peine à suivre tous les artifices du rythme provençal. [...] Parfois une science presque égale à celle des poètes de l'antiquité, a construit les paroles, nuancé, varié les sons et joué avec le mètre » (Santy, 1899, p. 39). C'est une appréciation de tous les poèmes de l'époque, mais il nous faut voir si cette critique concerne aussi la poésie des *trobairitz*. On peut toujours se demander quelle est la place de celles-ci dans la lyrique médiévale, et s'il y a des différences entre la poétique des troubadours et des *trobairitz*.

Parmi les genres poétiques exercés par les *trobairitz*, on identifie les *cansos*, *tensons* et *Sirventes*. La *canso*⁽⁹⁾ (chanson d'amour dont les six couplets sont bâtis sur les mêmes rimes) est le plus courant chez elles. Ce genre a été cultivé dès l'apparition des premiers troubadours. Le *Sirventes* est un genre plutôt abordant les sujets politiques ou satiriques. Les *tensons* et *Partimens*⁽¹⁰⁾ sont des poèmes dialogués⁽¹¹⁾. C'est un genre thématique dans le sens que les deux interlocuteurs lancent par des strophes alternées un débat poétique sur un sujet particulier. Parmi les 2500 chansons des troubadours, approximativement 157 sont des dialogues dans lesquels le

9. Le genre le plus important des chants courtois ; en général, son thème aborde l'admiration de la Dame ou *Domna* chez les troubadours.

10. Ce mot signifie « une séparation, ou départ » du verbe « partir » qui dans le concept lyrique de l'époque veut dire deux parties divisées proposées ou ensemble dans un débat.

11. Il y a encore les genres dialogués moins importants comme *torneymen*, *contenson* et *cobla*.

poème sert d'arguments autour d'un débat, en principe en chantant, c'est donc un acte oral et spontané.

On trouve ce genre dans les manuscrits existants des *trobairitz* : de N'Aaisina Iselda, Na Caraenz, Almuc de Castenou, Iseut de Capion, Na Felipa, Geuilherma de Rosers, Na Lombarda, Maria de Ventadorn, Isabela e Domna H, Na Castelloza. Le dialogue peut se produire entre deux poétesses, entre un troubadour et une *trobairitz* ou alors entre un troubadour et une *trobairitz* fictive (Freitas Calado Deplagne, 2010). Précisons que la structure strophique avec ou sans refrain était d'usage au Moyen âge et reflète l'histoire sociale et littéraire de l'époque. Encore que parfois ces poèmes expriment la foi chrétienne et l'esprit chevaleresque, mais ils font tous partie de la poésie courtoise.

Y a-t-il cependant des différences entre la poésie des hommes et des femmes ? Le thème de la lyrique des troubadours tourne autour de la conception d'un homme mal-aimé par la *domna* et donc malheureux. Est-ce que la même conception se trouve dans les poèmes des *trobairitz* ?

Au Moyen âge, il y avait des règles pour composer des poèmes. Le plus ancien ouvrage sur la composition des poèmes voit le jour vers la fin du XIIIème siècle, il est intitulé *De Doctrina de componder dictats* (*Les principes de composition des poèmes*), dans lequel l'auteur énumère les genres troubadouresques. L'auteur anonyme de cet ouvrage a mentionné les règles de la composition poétique, la première étant « parler d'amour, avec *mesura*, pudeur, éviter quelconque vocabulaire grossière (*vilanal*). Cependant, à côté de la règle de conduite dans l'expression troubadouresque, « [...] on trouve dans les compositions poétiques des *trobairitz* une franchise (une tonalité directe), souvent provocatrice, loin du code de *fin'amour* dans lequel la *mesura* était une vertu recommandée, aussi bien que la règle de conduite sur l'expression lyrique troubadouresque » (Deplagne, 2010, p. 195).

La plupart des chercheurs sont unanimes que le langage poétique des *trobairitz* diffère du langage des troubadours. Leurs poèmes sont « [...] fait [s] de fraîcheur de leur langage (de simplicité et d'authenticité) qui prend corps en un langage poétique fort éloigné des afféteries de style propre aux troubadours » (Bogin, 1978, pp. 70-72). Ainsi, « À l'opposé des hommes qui élaborent une vision poétique complexe, les femmes *faisaient* état de leurs sentiments intimes » (Bogin, 1978, p. 70).

Que ce soit dans les *cansos* ou *tensons*, les *trobairitz* utilisent les codes de l'amour courtois, en adoptant un style plus libre, avec plus de subjectivité par rapport aux poèmes des troubadours.

Meg Bogin pense également que certains poèmes, dont celui d'Azalais, soit « tellement personnels (*sic*) qu'il est difficile de les imaginer chantés devant un public » (Bec, 1979, p. 240).

En effet, la production poétique des *trobairitz*, par rapport à celle des troubadours, se caractérise par des motivations et des inspirations poétiques particulières. La motivation des troubadours était l'ascension sociale et professionnelle, tandis que pour les *trobairitz* l'idée principale était de manifester une expression personnelle, notamment pour se montrer égale aux hommes.

Un exemple du poème de Na Castelloza éclaire le langage féminin qui inverse par sa franchise le rôle des troubadours mal-aimés :

Amie, si-us trobes avinen
 humils e franc e de bona merce,
 be-us amera, cant era m'en sove
 que-us trob vers mi e mal e fel e tric ;
 vostre bon pretz : don eu non puesc soffrir
 que no-us fassa lausar a tota rjen
 on plus mi faietz mal et adirarnen.⁽¹²⁾ (Tavera, 1978, p. 11)

De même, pour ce qui est (du rapport sexuel) du sexe, les *trobairitz* n'hésitaient pas à exprimer directement leurs sentiments. Le poème de la Comtesse de Die montre bien cet aspect de leur art :

Bels amics, avinenz e bos,
 quora'us tnerai em mon poder
 que jugués ab vos um ser,
 qu'us dès um bais amoròs ?
 sapchatz, gran talan n'auria

12. « Ami, si je vous trouvais honnête, humble et franc et pitoyable, je vous aimerais bien, mais lors je me souviens que vous êtes envers moi mauvais, félon, trompeur, et [« pourtant »] je fais chansons afin de faire entendre votre bon renom que je ne peux souffrir de ne point louer par tous, [là même] où plus me faites [entendre] mal e courroux ».

aue'us tengués en luòc del marit
 ab çò que m'aguessetz plevit
 de far tot co qu'eu volaria.⁽¹³⁾ (Seghers, 1963)

Selon A. Tavera, ces propos ne surprendraient pas sous la plume d'un troubadour, car de telles paroles de la part d'une femme étaient inacceptables à l'époque : « voir le 'masochisme' qu'on voit s'exprimer dans ces vers est, en principe aussi, interdite aux dames » (Tavera, 1978, p. 13). Ainsi, les *trobairitz* transgressent par leurs poèmes les lois et les interdits de leur temps, utilisant parfois, dominatrices, un langage très franc.

LE PAYSAGE MUSICAL DES TROBAIRITZ

Selon les manuscrits des chansonniers des troubadours et *trobairitz*, il est certain que leur poésie était chantée. On identifie même dans plusieurs exemples chez ces artistes le synchronisme et la simultanéité ; l'art troubadouresque est interdisciplinaire. La notation de plusieurs chansons dans les manuscrits montre l'interdépendance de ces deux arts. Ainsi, les *trobairitz* créaient des poèmes et les chantaient. Elles sont ainsi parmi les premières femmes compositrices européennes, même si elles ne sont pas considérées comme telles : « Certes, leur lyrisme s'inscrit bien dans le cadre d'un acte poético-musical reconnu : les allusions au *chant*, au *chantar*, à la *chanso* y sont relativement fréquentes. Mais on n'y relève jamais le terme de *trobar* et, a *fortiori*, de *trobairitz*, terme qui n'apparaît jamais, ni dans les *vidas*, ni dans aucun des traités occitano-catalans de grammaire et de poésie [...] » (Bec, 1979, p. 241).

Sur l'exécution de leurs chansons, Pierre Bec affirme : « Disons simplement que le problème devait se poser d'une manière plus délicate pour les femmes que pour les hommes, soit qu'elles chantent elles-mêmes leurs créations, soit qu'elles fassent interpréter par des jongleurs » (Bec, 1979, p. 241). Mais sur la création des chansons féminines, tous les chercheurs sont unanimes.

13. « Bel ami, si plaisant et bon, si vous retrouvez en mon pouvoir, et me couche avec vous un soir, et d'amour vous donne un baiser, nul plaisir ne sera meilleur, que vous, en place de mon mari, sachez-le, si vous promettez, de faire tout ce que je voudrais ».

Nous avons déjà noté que les sources existantes des mélodies chez les troubadours sont postérieures de plus d'un siècle et ne comprennent pas toutes les chansons et leur musique. D'un autre côté, « la tradition musicale antérieure aux quatre manuscrits musicaux reste largement inconnue. Il est donc tout à fait possible que les scribes aient modifié les mélodies, les aient écrites même » (Chaillou-Amadiou, 2017, p. 1). Quoi qu'il en soit, pour définir le paysage musical des *trobairitz*, nous ne disposons que d'une mélodie (*canso*) de Comtesse de Die, d'autant plus qu'il n'existe pas « de textes théoriques à propos du savoir-faire dans la chanson en langue vernaculaire » (Chaillou-Amadiou, 2017, p. 5). Pour cette raison, le quasi-totalité des recherches sur l'art musicale troubadouresque s'est concentrée sur les mélodies des troubadours intégrées dans les chansonniers.

Les études des œuvres de ces artistes témoignent que la mélodie des chansons des troubadours et des *trobairitz* est monodique (à une seule voix) et qu'il n'y a pas d'indications d'accompagnement instrumental, car on commença à écrire la musique instrumentale seulement au XIII^e siècle. Ces mélodies sont écrites seulement avec la première strophe du poème. La notation des chansons pose également quelques problèmes. Certains chansonniers n'adoptent pas les mêmes présentations des mélodies : « [...] les portées musicales comptent quatre lignes et la strophe musico-poétique est présentée comme la prose » (Chaillou-Amadiou, 2017, p. 11). Quelques manuscrits en revanche « comporte des portées à quatre, cinq, voire six lignes avec un alignement des vers, c'est-à-dire placés les uns en dessous des autres. La mélodie suit dans ce cas l'alignement des syllabes » (Chaillou-Amadiou, 2017, p. 11).

Toutefois, si on considère que la ligne mélodique est écrite au-dessous d'une strophe du chant, il faut tenir compte des nuances entre les mots et la mélodie, du fait qu'elle est répétitive. La répétition renforce le sens des mots, compense le nombre des syllabes, ainsi que les nuances sont adoptées dans une culture donnée. Il est évident que la répétition musicale n'est pas le seul attribut qui forme les chansons ; la place des ornements spontanés qui amplifie la ligne mélodique dans l'interprétation d'une chanson, la courbe mélodique, les schémas rythmiques et métriques ou simplement le manque de rime peuvent modifier leur déroulement. D'ailleurs, plusieurs chants ont été écrits par plusieurs lignes mélodiques. De toute manière, il faut se rappeler que les chansonniers des troubadours et des *trobairitz*

ont été copiés dans la seconde moitié du XIII^{ème} et au début du XIV^{ème} siècle, tandis que les chants (poésie et musique) existaient déjà presque deux cents ans. En fait, les chants ont survécu surtout grâce à l'oralité et aux mélodies qui restaient dans la mémoire populaire. Il est aussi possible que l'interprétation des chansons n'était pas mesurée et que les chanteurs les exécutaient d'une façon libre, comme la musique orientale.

Pour revenir aux chants des *troubairitz*, il faut tenir aussi compte des chansons dialoguées comme la *tenson* ou *partimen*. Les genres où les protagonistes peuvent être deux ou plusieurs, homme et femme qui se lancent dans un débat poétique et parfois politique en chantant leurs arguments, par couplet de même mesure et en rime semblable. Cependant, *De Doctrina de componder dictats* mentionne seulement le terme de chant dialogué, la *tenson*, c'est-à-dire qu'il a classé toutes les chansons dialoguées sous le même mot de *tenson*, en mettant en relief l'importance des argumentations dans la définition de la *tenson*. Il considère l'importance des argumentations et définit la *tenson* comme les deux langage verbal et musical : « *Tenson* est appelé *tenson* par ce qu'une personne doit contrarier l'autre et argumenter subtilement sur un sujet défini, sur lequel ils souhaitent chanter » (Marchall, 1972, p. 98).

Dans *Words and Music in the Middle Ages*, John Stevens explique à son tour que « le dialogue poétique était considéré comme une branche de musique pendant cette période, dans la mesure où la poésie et la musique étaient organisées dans un système du son plutôt que comme un texte écrit » (Stevens, 1986, p. 381). C'est en effet une manière de connaître les débats qui avaient lieu dans la société médiévale.

Un autre aspect très important de la musique des troubadours et des *troubairitz*, celui d'un art oral et spontané, est à prendre en considération. Sur quelle base les copistes ont-ils écrit les chansons des troubadours et des *troubairitz* ? Il paraît évident que leur source provenait de la circulation orale de ces chansons. La notation musicale à cette époque comprenait-elle toutes les nuances et les finesses d'une tradition orale ? Les manuscrits sont écrits en neumes, c'est-à-dire l'instrument de garde-mémoire des chansons, encore plus d'un siècle plus tard. Cette notation lui-même évolua dans le temps, mais avant le XI^{ème} siècle, chantait-on selon les règles de neumes ? Sûrement pas. En général, les analyses réalisées de la musique des troubadours sont fondées sur la transcription des neumes, mais la mémoire

collective qui a sauvé les chansons était sûrement plus subtile. Il y a plusieurs études même sur l'héritage ou l'influence de la musique arabo-andalouse, mais à partir des notations modernes. Comment écrivait-on les ornements spontanés dans ces chansons ? Ce qui est évident, c'est que la musique des troubadours était aussi un acte oral et pouvait subir des transformations à chaque interprétation.

Dans l'ensemble, l'étude des musiques des troubadours et des *trobairitz* engage une recherche simultanée de la poésie et la musique pour trouver leurs formes et leurs structures. Étant donné que les mélodies existantes sont écrites seulement sur la première strophe et que l'emploi des modes en relation avec la mélodie dans ce genre de musique n'est pas clair, envisager des réponses définitives sera difficile. Cependant, d'après un certain nombre d'analyses effectuées de quelques poèmes on propose des indications de déroulement et de changement du son dans l'interprétation (Chaillou-Amadiou, 2009). (Par exemple dans la chanson de Castelloza citée ci-dessus, les rimes de la terminaison des strophes ou des hémistiches, à part le premier hémistiche, sont deux par deux et dans la chanson de Comtesse de Die, les rimes des strophes sont alternées. Ainsi la mélodie pourrait s'adapter à des répétitions et aux changements éventuels du rythme selon les rimes de chaque vers.)

Il faut aussi tenir compte du fait que dans la musique orientale – éventuelle origine de la musique des troubadours –, on chante le même poème sur les modes et les mélodies différents, en maîtrisant le mètre, mais à l'aide notamment de plusieurs genres d'ornementations. Par ailleurs, dans la musique orientale, parfois quelques mots de la fin du vers deviennent le refrain, dans ce sens que le chanteur les répète avec une variation mélodique.

Aujourd'hui nous ne connaissons pas toutes les *trobairitz* du Sud de la France. Leur rôle important dans la littérature médiévale et surtout dans la poésie lyrique, mais aussi dans la société et l'évolution de la mentalité de leur temps est incontestable. Comme les premières compositrices de la musique profane en Europe, les *trobairitz*, cherchaient la reconnaissance de leur identité féminine. Même si nous ne possédons pas qu'une mélodie de leur création musicale, leurs poèmes témoignent de leur esprit libre. Avec leur langage direct et tranchant, elles transgressaient les lois rigides de l'époque et se portaient égales ou supérieures aux hommes. Motivées principalement

par l'amour courtois, elles réussirent à entrer dans un univers où dans le domaine des arts, les lois cléricales les avaient écartées de l'apprentissage de la composition. Elles arrivèrent ainsi à faire entendre leur voix en créant un art lyrique pour exprimer leur désir et leur angoisse, en offrant surtout une grande richesse à la poésie et à la musique du Moyen Âge.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

- Aguiler, D. (2012). *Femmes poètes du Moyen Âge : Les troubairitz*. Paris : L'Harmattan.
- Arribas, J. M. L. (2002). Mães, musas e freiras: Transmissão musical e magistério feminino na Idade Média. *Clio. História, Mulheres e Sociedade* [Online], 16 | 2002, mis en ligne le 11 mars 2003, consulté le 3 juillet 2018: URL: <http://journals.openedition.org/clio/179>; DOI: 10.4000 / clio.179
- Aubery, E. (2000) *The music of the troubadours*. Indiana, USA: Indiana University Press.
- Bec, P. (1979). 'Troubairitz' et chansons de femme : Contribution à la connaissance du lyrisme au moyen âge. *Cahiers de civilisation médiévales*, 22, 235-262.
- Bec, Pierre. (1995). *Chant d'amour des femmes troubadours*, Paris : Stock/Moyen Âge.
- Bogin, M. (1976). *The women troubadours*. Paddington Press Limited.
- Brun, S. (2014). *Les femmes musiciennes aux XIIème-XIIIème siècles : Le cas des troubairitz* (Mémoire de master). Université Lyon 2 – Lumière, ensib.
- Caluwé, J.M. (1989). Vidas et razos : Une fonction du chant, *Cahiers de civilisation médiévale*, 32, (125), 3-23.
- Chaillou-Amadiou, C. (2009). Le « marqueur sonore » : Un exemple de conjugaison subtile des mots et des sons dans l'art de trobar. *Tenso*, 25 (1-2), 36-62. <hal-00338402v2>
- Chaillou-Amadiou, C. (2016). « Faire gaia chanso » : La tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [en ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 26 septembre 2017. URL : <http://crm.revues.org/13392> ; DOI : 10.4000/crm.13392. disponible in <https://journals.openedition.org/crm/13392>.
- Devenson, H. (1961). *Les troubadours*. Paris : Éditions du Seuil.
- Deplagne, L. E. F. C. (2010). Gênero em desafio: Das *trobairitz* provençais às repentistas nordestinas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 35, 193-205.
- Goujou, J. P. (2010). *Anthologie de la poésie amoureuse française*. Paris : Fayard.
- Huchet, J. C. (1983). Les femmes troubadours ou la voix critique. *Littérature*, 51, (3), 59-90.

- Jullian, M. (2009). Images des Trobairitz. *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 01 juin, consulté le 14 juillet 2017. URL : <http://clio.revues.org/3231> ; DOI : 10.4000/clio.3231
- Marchall, J. H. (1972). *The razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. London: Oxford University Press.
- Santy, S. (1899). *La comtesse de Die, sa vie, ses œuvres complètes, les fêtes données en son honneur, avec tous les documents*, (introduction par Paul Mariéton). Paris : Alphonse Picard et Fils Éditeurs.
- Seghers, P. (1963). *Le livre d'or de la poésie française, de 1940 à nos jours*. Vervier : Gérard et Cie (Marabout Université).
- Stevens, J. (1986). *Words and music in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tavera, A. (1978). À la recherche des troubadours maudits. *Senefiance*, 5. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.
- Touliatos, D. (1994). Kassia. In J. A. Sadie & R. Samuel (Eds.), *The new grove dictionary of women composers* (pp. 247-248). New York : Macillan.

Recepção: 10/01/2018

Aceite para publicação: 20/06/2018

