

<b>Zeitschrift:</b>	Revue de linguistique romane
<b>Herausgeber:</b>	Société de Linguistique Romane
<b>Band:</b>	38 (1974)
<b>Heft:</b>	149-152
<b>Artikel:</b>	Genres et registres dans la lyrique médiévale des XI <sup>e</sup> et XIII <sup>e</sup> siècle : essai de classement typologique
<b>Autor:</b>	Bec, Pierre
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-399548">https://doi.org/10.5169/seals-399548</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 19.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

GENRES ET REGISTRES  
DANS LA LYRIQUE MÉDIÉVALE  
DES XII<sup>e</sup> ET XIII<sup>e</sup> SIÈCLES.  
ESSAI DE CLASSEMENT TYPOLOGIQUE

1<sup>o</sup> *Les registres socio-poétiques.*

Pour qui projette sur la lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles en France une vue panoramique, cette poésie apparaît constituée : d'un côté, par une lyrique strictement de cour (*courtoise*), c'est-à-dire ne pouvant s'actualiser, pour ce qui est de l'élaboration de sa forme et l'ésotérisme socio-poétique de son message, que devant un public averti, de connivence, qui connaît et sait apprécier les grandes règles de ce jeu poétique et mondain, sociologiquement et psychologiquement déterminé, qu'est le *trobar* ; et d'un autre côté, par une lyrique de plus large diffusion, qui peut ne pas être étrangère aux manifestations poétiques des cours, mais dont l'existence et l'actualisation ont lieu ailleurs, dans un cadre sociologique moins clos sur lui-même et plus multiforme, qui est *populaire* au sens large.

Ce qui permet de distinguer dans la littérature médiévale, et plus précisément dans la lyrique, avec toutes les précautions requises, trois grands Registres socio-poétiques :

- 1) Un registre aristocratisant (troubadouresque — courtois — clérical) ;
- 2) Un registre jongleresque ;
- 3) Un registre folklorisant (à l'état plus ou moins résiduel dans les textes mais incontestable) <sup>1</sup>.

Entre ces trois Registres, le second constitue le registre-pivot : le jongleur représentant en quelque sorte la cheville ouvrière de toute la production lyrique <sup>2</sup>. Ce n'est sans doute pas pour rien que le XIII<sup>e</sup> siècle, qui coïncide

1. Nous tentons tout particulièrement de dégager ce registre dans notre livre sous presse : *La lyrique française au moyen âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.). Contribution à une typologie comparative des genres poétiques français et occitans. Études et textes*, Paris (Klincksieck).

2. Pour le rôle du jongleur, il faut toujours renvoyer à l'indispensable livre d'Edmond Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, 1910.

en France du Nord avec l'apogée d'une poétique spécifique, est parallèlement le siècle d'or de la jonglerie. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle en effet, en même temps que le système se dilue ou se réorganise, la puissance des jongleurs s'ameunise. L'heure sonnera bientôt des princes-poètes et des écrivains fonctionnaires. La lyrique médiévale s'ouvrira vers d'autres horizons.

Mais cette distribution à trois termes peut être sans doute réduite à une dichotomie plus simple. Transcendant la dualité trop simpliste de *populaire* et de *savant*, nous proposons de distinguer dans la masse lyrique médiévale, comme nous l'avons déjà fait ailleurs, deux Registres fondamentaux, dialectiquement posés l'un par rapport à l'autre : 1) Le Registre *aristocratisant* (ou registre du *grand chant courtois* et des textes satellites) ; 2) le Registre *popularisant* (qui regroupe en un seul ensemble le registre jongleresque et le registre folklorisant)<sup>1</sup>. On obtient ainsi le schéma suivant

1. Cf. P. Bec, « Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation », *Mélanges... Rita Lejeune*, 1969, p. 1309-1329. Le problème est largement repris dans notre livre sous presse.

Cette bipartition rejoint de près celle qu'a proposée P. Zumthor, dans son *Essai de poétique médiévale* (Paris, 1972, p. 251-55), entre un registre de la *requête d'amour*, spécifique du grand chant courtois, et un registre de la *bonne vie*, dont le motif central est la joie de vivre. La ventilation en deux ensembles des indices textuels (au niveau phonique, syntaxique, lexical, motivique, etc.), que P. Zumthor a très clairement analysée, pourrait être aisément transférée dans le cadre de notre propre dichotomie. Et nous pouvons sans difficulté faire nôtre, en l'appliquant au registre popularisant, l'approche historique faite par Zumthor à propos du registre de la bonne vie : « A qui projette en diachronie cette impression de lecture, il semble qu'un modèle figé se survive, après avoir perdu son intentionnalité et son dynamisme primitifs propres, de sorte qu'aucune de ses réalisations n'est plus parfaitement pure. Souvent, c'est moins comme une cohérence expressive que nous percevons ce registre, que comme un ensemble complexe de débris. Ces derniers n'en sont pas moins identifiables comme tels et justifient, dans l'analyse, l'emploi de la notion de registre. » Se pose néanmoins la question de savoir si ce « modèle figé » se manifeste uniquement comme une survivance (plan diachronique), ou bien s'il correspond en même temps à un registre parallèle et contemporain, mais sociologiquement différencié. Une autre limite, peut-être, de la dichotomie de P. Zumthor, c'est qu'elle laisse échapper dans ses mailles des genres considérés par nous comme « popularisants », en particulier la chanson de toile, et qui ne semblent intégrables comme tels ni au registre de la requête ni à celui de la bonne vie. Ni non plus, d'ailleurs, au troisième registre dont il est question dans *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (Paris, 1963, p. 154-56), celui de l'*amour idyllique*, principalement illustré dans les refrains et les genres lyriко-chorégraphiques, et qui correspond assez bien (mais en plus limité) à notre *registre folklorisant*. De toute façon, il n'en reste pas moins intéressant que l'on retrouve, aussi bien en partant des registres d'expression que sur la base des registres socio-poétiques, une tripartition sensiblement identique.

à l'intérieur duquel les traits contrastifs des deux grands Registres apparaissent clairement<sup>1</sup> :

## I

*Registre aristocratisant*

- 1) Grand chant courtois<sup>2</sup> ;
- 2) Troubadouresque ;
- 3) Extrafolklorique ;
- 4) Essentiellement lyrique ;
- 5) Occitanisant ;
- 6) Genres signés ;
- 7) Genres identifiés comme tels ;
- 8) Formellement, genres qui gravitent autour de la *canso* ;
- 9) Le sujet lyrique est presque toujours un homme ;
- 10) Tradition textuelle des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles ;
- 11) Registre à « historicité » limitée.

## II

*Registre popularisant*

- 1) Genres qui échappent, plus ou moins, au grand chant courtois ;
- 2) Jongleresque ;
- 3) Souvent parafolklorique<sup>3</sup> ;
- 4) Souvent lyrico-narratif ou lyrico-chorégraphique ;
- 5) Plus strictement français ;
- 6) Genres le plus souvent anonymes ;
- 7) Genres mal identifiés par les traditions poétiques ;
- 8) Genres formellement indépendants de la *canso* ;
- 9) Le sujet lyrique est fréquemment une femme (type : *chanson de femme*) ;
- 10) Tradition textuelle ancienne, mais qui n'émerge qu'au XIII<sup>e</sup> siècle ;
- 11) Historicité plus large (se continue dans la littérature oralo-traditionnelle).

1. Il est bien évident que cette répartition n'a rien d'un code de la route. C'est avant tout une discrimination théorique et méthodologique, qui dégage de grands ensembles, mais ne perd jamais de vue que le registre, pas plus que le genre, n'existe à l'état pur. C'est une analyse *post rem*, qui essaie de mettre un peu d'ordre dans une masse textuelle que ses propres utilisateurs (à l'exception du grand chant courtois) n'ont presque jamais été à même de définir clairement. Les notions d'*interférences registrales*, de *dominante* et de *réseau typologique* — ainsi que la définition d'autres registres — replaceront le texte singulier dans sa spécificité concrète (cf. *infra*).

2. Cette discrimination apparaît dans le ms. Oxford, Bibl. Bodl. Douce 308, qui est le seul à classer les pièces par genres. Il distingue en effet les *grands chans* (*cansos*) des autres pièces, qui relèvent presque toutes du Registre II (*estampies*, *pastourelles*, *ballettes*, *sottes chansons*).

3. Nous entendons par-là une lyrique qui peut se passer de la récitation jongleresque, qui abolit par conséquent la dialectique récitant/public (cas de pièces brèves, facilement mémorisables, ou à finalité chorégraphique). Le texte fonctionne alors à l'intérieur même de la collectivité (transitoire), qui est à la fois public, interprète et, éventuellement, mime.

A ces grands traits contrastifs, il faut ajouter évidemment des claviers thématiques et motiviques différents, des procédés de style et de formulation, des indices linguistiques et anthroponymiques particuliers (emploi de morphèmes comme le diminutif *-et*, *-ette*, fréquent dans certains genres, de motifs parafolkloriques ou de noms propres tels Robin et Marion, etc.), qui constituent autant de *classèmes* conférant des connotations démarquantes<sup>1</sup>. Il apparaît donc comme finalement possible de ventiler les divers « genres » lyriques du moyen âge (sur lesquels nous reviendrons ci-après) en fonction de la dichotomie ici proposée. C'est ainsi que nous rangerons dans le Registre I (aristocratisant) : la *canso*, le *sirventés*, le *planh*, la *tenson* ou *jeu-parti*, le *lai-descort*; et dans le Registre II (popularisant) : l'*aube*, la *chanson d'ami*<sup>2</sup>, la *chanson de malmariée*, la *chanson de toile*, le *rondet de carole*, la *ballette*, le *vireli* et la *resverie*<sup>3</sup>. Nous considérons enfin comme hybrides la *pastourelle*, la *reverdie*, la *chanson de croisade*, le *motet* (du seul point de vue textuel, évidemment), l'*estampie*, la *rotrouenge* et, comme « bourgeois », la *sotte chanson* et la *fatrasie*.

## 2º Les genres lyriques.

« On ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative<sup>4</sup>. » Vérité générale qui vaut d'autant plus pour la lyrique médiévale que l'horizon y est toujours très proche et l'attente limitée : le degré d'imprévisibilité du type textuel et de ses variantes

1. Cf. Zumthor, *Essai...*, p. 118 et Bec, *op. cit.*, p. 1327-29.

2. Pour la *chanson de femme* et la *chanson d'ami*, nous renvoyons à notre article : « Le type lyrique des chansons de femme dans la poésie française des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles », à paraître dans les *Mélanges... E. R. Labande*, Foitiers, 1974.

3. Pour ce genre, voir en particulier : W. Kellermann, « Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters : die Resverie », *Mélanges... Rita Lejeune*, 1969, p. 1331-46 et P. Bcc, « De la *resverie* médiévale à la chanson traditionnelle des *menteries* », à paraître dans les *Actes* du « XIV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes », Naples, avril 1974.

4. Cf. H. R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, « Poétique 1 », 1970, p. 81-82.

y étant le plus souvent réduit au maximum. Si bien que le genre y est *a priori* valorisé : sorte d'ossature paradigmatische sans laquelle le texte singulier ne saurait se réaliser ni trouver sa consistance<sup>1</sup>.

Et pourtant, les hommes du moyen âge ne paraissent pas avoir eu l'idée que les textes poétiques pouvaient être rangés en ensembles génériques ; leur réflexion sur la poésie est toujours fluctuante et leur vocabulaire littéraire, leurs désignations mêmes des différents genres, doivent être maniés avec beaucoup de prudence : il n'y a finalement que peu de chose à tirer de leur terminologie<sup>2</sup>. Un classement typologique peut certes en récupérer une partie mais, comme le dit P. Zumthor, elle pèche, dans son ensemble, « par défaut, soit de généralité, soit de particularité. L'usage de tel terme pense à tel texte réel plutôt qu'à des traits communs le liant de façon pertinente à d'autres textes. Ou bien au contraire, il s'élève, avec une apparente indifférence, à une telle abstraction que n'importe quel des mots employés ne signifie guère plus que 'texte'. Souvent même, les énumérations de genres semblent un pur effet de fantaisie verbale » : cette ambiguïté des désignations médiévales apparaissant, comme nous le montrons dans notre livre, à propos de presque tous les genres.

Une typologie raisonnée n'est donc possible que *post rem*, en procédant à une redistribution plus pertinente des marques spécifiques relevées, en tenant compte, sinon de *genres* définis d'emblée comme tels, mais de certaines traditions d'écriture qui finissent par isoler, dans la masse textuelle, un certain nombre d'ensembles structurés ; en tenant compte aussi, dans toute la mesure du possible, de la terminologie héritée et des indices qu'elle implique, mais en l'épurant au maximum dans le sens d'une identification relativement sans failles de chaque type textuel en particulier.

Dans cette incertitude de la spécification générique au moyen âge, la *canso* (et le grand chant courtois en général) fait exception : elle constitue en effet, dès ses origines troubadouresques, un genre identifié comme tel et qui le restera chez les trouvères, voire chez des poètes d'autres langues. Même sans autre déterminant, le terme désigne aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles un modèle bien défini, tant par les modalités de sa formalisation que par sa teneur thé-

1. La notion de genre n'est donc qu'un aspect élargi de la notion de type, le type étant défini, d'après P. Zumthor, comme une « micro-structure constituée par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau (soit sémique, soit formel) et un petit nombre de variables. On peut le considérer, dans l'ordre du système, comme une forme poétique minimale » (*Essai...*, p. 84).

2. Cf. Zumthor, *ibid.*, p. 157-58 et M. Zink, *La Pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge*, Paris, 1972, p. 18 et 21.

matique. Il a valeur de terme technique et c'est comme tel qu'il vaut mieux l'employer, de préférence à *chanson*, dont le champ sémantique est senti comme trop vaste. Cette identification précise de la *canso* et de ses satellites (*sirventés, planh, tenso*) est un trait de plus, comme nous l'avons vu (cf. *supra* trait no 7), qui démarque le grand chant courtois du reste de la lyrique française<sup>1</sup>. Sur le plan de la dialectique nord-sud, en outre, elle montre le degré d'avancement, dès la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (avec les *Razos de trobar* de Raimon Vidal de Besalu)<sup>2</sup>, de la poétologie occitane et catalane du moyen âge. Cette maturation de la réflexion se traduira par un certain nombre d'*arts poétiques*, dont le premier (et le plus prestigieux) à s'occuper de genres est le célèbre code des *Leys d'Amor* (milieu du XIV<sup>e</sup> s.) du Toulousain Guilhem Molinier. Ce n'est que beaucoup plus tard (1393) que paraîtra le premier art poétique écrit en français : l'*Art de dictier et de fere chançons*, d'Eustache Deschamps, qui remonte d'ailleurs tout entier au canon de Toulouse<sup>3</sup>.

### 3<sup>o</sup> Classement typologique des genres.

Nous en arrivons maintenant à notre classement typologique des genres lyriques. La répartition des genres ici proposée s'articule, comme on peut le voir sur le tableau qui suit, en quatre grandes classes : avec, en tête, la classe du *grand chant courtois*, clairement définie par la conjonction d'une forme et d'un contenu et, à la fin, la classe (encore un peu marginale au XIII<sup>e</sup> siècle), d'une lyrique non musicale (*Littera sine musica*). Entre ces deux extrêmes se situent tous les autres genres, dits « mineurs », qui ressortissent pour la plupart, dans une mesure plus ou moins grande, à notre registre II (traditionnel et *popularisant*)<sup>4</sup>. Cet ensemble se divise à son tour en deux sous-classes : d'une part, les genres qui se définissent essentiellement par leur contenu et la thématique afférente (*Genres à pertinence thématique*) et, d'autre part,

1. Pour la *canso* occitane et le grand chant courtois, cf. P. Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, Avignon, 2<sup>e</sup> éd., 1972, p. 15-35 ; P. Zumthor, *Essai...,* p. 189-243. Pour sa face française, cf. R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, 1960.

2. Cf. l'édition récente de J. H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, London, 1972.

3. Cf. Jauss, *op. cit.*, p. 94.

4. Pour le cas particulier du *lai-descort*, nous renvoyons le lecteur au chap. XIII de notre livre sous presse.

ceux qui se démarquent avant tout par des structures formelles (textuelles et musicales) bien définies (*Genres à pertinence lyrico-formelle*).

Bien entendu, le texte singulier se situe très souvent à la rencontre de ces deux approches typologiques, notamment pour ce qui est du registre pieux et de l'*anti-lyrique* (parodique, burlesque, irrationnel, bachique, obscène, etc.), registre qui possède néanmoins ses genres propres comme la *fatrasie* et la *resverie*<sup>1</sup>. Cette intersection est matérialisée dans le classement par une typographie particulière (petites capitales), qui renvoie au genre déjà défini ailleurs : par exemple, certaines pastourelles, de contenu religieux mais de mêmes structures formelles que la pastourelle définie comme telle (strophe introductory, motif de la rencontre, etc.). Tel rondet encore, essentiellement défini par sa structure stricte et sa finalité chorégraphique, est intégré, de par son contenu, dans le registre pieux, etc.<sup>2</sup>.

A la limite, un genre sera d'autant mieux défini que cette intersection y apparaîtra comme irrecevable (donc, une coïncidence *sine qua non* de la forme et du contenu). C'est le cas précisément du grand chant courtois, de la *canso* en particulier (en laissant de côté le glissement registral, religieux, de la *chanson de croisade*, ou parodique de la *sotte chanson*), où les critères typologiques du contenu et de la forme y apparaissent comme fonctionnellement insécables. C'est le cas encore de certains genres appartenant au registre du non-sens (*fatrasie* et *resverie*)<sup>3</sup>.

Enfin, les rapports de fréquence des différents genres en fonction des espaces socio-linguistiques d'oc et d'oïl sont d'un intérêt notable dans une perspective comparatiste des deux lyriques. Nous notons donc ces rapports par des lettres entre crochets (*f* = français ; *o* = occitan) : la majuscule indiquant la fréquence maximale, la minuscule la fréquence minimale. Quand il s'agit d'un genre commun aux deux lyriques, mais diversement désigné, le nom occitan (ou français) est donné parallèlement. C'est le cas par exemple du *descort*, qui, quoi qu'on en ait dit, est à peu près le correspondant du lai lyrique français.

On peut voir ainsi en un clin d'œil :

1) Que la fréquence maximale des genres occitans attestés apparaît dans le Registre I (*aristocratisant*) ;

1. Voir note 3, p. 29.

2. Pour les interférences registrales dans le registre pieux, cf. P. Bec, « Lyrique profane et paraphrase pieuse dans la poésie médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup>) », à paraître dans les *Mélanges Jean Misrahi*.

3. Voir note 3, p. 29.

2) Que cette fréquence est renversée dans les classes II et III (avec inexistance totale de certains genres en Occitanie) <sup>1</sup>.

Voici donc le tableau de classement :

### I. LE GRAND CHANT COURTOIS

1. La *canso* troubadouresque [O-f] (→ chanson de croisade<sup>1</sup>)
2. Le *sirventés* (/serventois) [O-f] (→ chanson de croisade<sup>2</sup>)
3. Le *planh* [O-f]
4. La *tenson* et le jeu-parti [O-F]

### II. GENRES A PERTINENCE THÉMATIQUE

#### A. REGISTRE DU « JE » LYRIQUE.

1. La chanson d'ami [F-o]
2. La chanson de malmariée [F-o]
3. L'aube [O-f]
4. La chanson de croisade<sup>3</sup> [F]

#### B. REGISTRE LYRICO-NARRATIF.

1. La chanson de toile [F]
2. La pastourelle [F-O]
3. La reverdie [F]

#### C. REGISTRE PIEUX.

##### a) Genres à pertinence thématique :

1. REVERDIE [F] (lyrico-narratif)
2. PASTOURELLE [F] (lyrico-narratif)
3. AUBE [O] (« je » lyrique)
4. CHANSON D'AMI [F] (« je » lyrique)
5. CHANSON DE CROISADE<sup>3</sup> [F] (« je » lyrique)

##### b) Genres à pertinence lyrico-formelle :

1. BALLETTE [F]
2. ROTROUENGE [F]
3. RONDET [F]
4. MOTET [F]

1. Compte tenu évidemment de la seule tradition textuelle actuellement saisissable : ce qui ne préjuge en rien, au contraire, quant à l'existence éventuelle de ces genres (ou de genres similaires) dans l'Occitanie médiévale.

5. LAI-DESCORT [F]
6. CANSO (chanson à la Vierge — chanson de croisade<sup>2</sup> — chanson de croisade<sup>4</sup>) [F]

#### D. REGISTRE DE L'ANTI-LYRIQUE.

a) *Formes lyriques parodiées* (burlesque, bachique, obscène, etc.) :

1. BALLETTE [F]
2. MOTET [F]
3. ROTROUENGE [F]
4. CANSO (sotte chanson) [F]

b) *Formes spécifiques* (registre du « non-sens ») :

1. Resverie [F]
2. Fatrasie (→ fatras des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.) [F]

### III. GENRES A PERTINENCE LYRICO-FORMELLE

#### A. REGISTRE LYRICO-MUSICAL.

1. La rotrouenge [F-o]
2. Le lai-descort (troubadouresque) [F-O]
3. Le lai-farciture (arthurien) [F]
4. Le motet [F]

#### B. REGISTRE LYRICO-CHORÉGRAPHIQUE.

1. Le rondet de carole [F]
2. La ballette [F]/balada [o]
3. Le vireli-virelai [F]/dansa [o]
4. L'estampie [F-o]

### IV. LITTERA SINE MUSICA [F]

Exemples : *Les Vers de la Mort* (entre 1194 et 1197), de Hélinand, moine de Froidmont. — Certaines pièces de Rutebeuf (carrière poétique entre 1245 et 1280) : complaintes comme *La Griesche d'Yver*, *La mort Rutebeuf*, etc.

De ces quatre classes, c'est évidemment la première qui est la plus prestigieuse et qui a fait, pratiquement seule, l'objet de travaux systématiques. Elle n'est pas indigène en France d'oïl. Quant à la quatrième, bien qu'elle émerge dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, elle n'y est encore que l'amorce d'une évolution qui attendra un siècle pour marquer la fin du lyrisme strictement médiéval : la dissociation du texte et de la mélodie. Parallèlement à une *musica sine*

*littera*, qui constitue elle aussi une innovation assez considérable, se développeront des genres « littéraires », destinés à la seule lecture : *littera sine musica*. Une époque poétique est désormais révolue.

#### 4<sup>o</sup> *Les interférences registrales.*

La notion de *registre*, évidemment, ne saurait avoir la précision d'un code de la route. Plus qu'une spécification mathématique, elle définit une « mouvance », dans laquelle le texte s'intègre et s'identifie. Ce texte, d'ailleurs, ne dépendant presque jamais d'un seul registre, mais impliquant bien souvent la convergence de plusieurs, comme il peut se situer, aussi, à la lisière de plusieurs genres. Il n'y a donc pas de registre *pur*, pas plus qu'il n'y a de genre *pur* ou de texte *pur*. Que ce soit sous l'aspect d'une systématique ou d'une esthétique, « l'idée que la perfection d'une œuvre est égale à la pureté avec laquelle elle reproduit le modèle du genre est un préjugé spécifiquement classique »<sup>1</sup>. Un texte donc, qu'il soit oral ou écrit, « populaire » ou savant, se définit toujours par une sorte de polyvalence (et polygenèse) de ses traits distinctifs. Mais il n'en est pas moins vrai que ces traits s'organisent en un ensemble spécifique (qui forme le texte), et dont il est licite de chercher la dominante. Cette notion de *dominante*, qui gouverne le système d'une œuvre et en organise la complexité, « permet de transformer en catégorie méthodiquement productive ce qu'on appelait le ‘mélange des genres’, et qui n'était, dans la théorie classique, que le pendant négatif des ‘genres purs’ »<sup>2</sup>. Le seul fait de classer un texte (à des fins méthodologiques ou didactiques) dans une catégorie pose *ipso facto* le problème de la hiérarchisation de ses traits distinctifs : telle pièce, par exemple, étant *plus* une pastourelle qu'une malmariée, *plus* narrative que lyrique, plus aristocratisante que popularisante, etc. Nous poserons donc le concept très général et très simple d'*interférences registrales*<sup>3</sup>, interférences qui semblent avoir été plus particulièrement le fait de la lyrique que nous avons appelée *jongleresque*, lyrique plus française qu'occitane.

Interférences, d'abord, entre les deux grands Registres socio-poétiques (*aristocratisant* et *popularisant*), qui sont toujours les plus délicates à détecter, voire les plus contestées : elles apparaîtront nettement, par exemple, dans

1. Cf. Jauss, *op. cit.*, p. 90.

2. *Ibid.*, p. 83.

3. Pour cette notion, à laquelle nous donnons une valeur plus large que P. Zumthor, cf. Zumthor, *Essai...*, p. 245-55 et *Langue et techniques...*, p. 141-45.

le cadre lyrique des *chansons de femme*, la malmariée en étant sans doute le spécimen le plus caractéristique. Elles apparaîtront ensuite au niveau de l'intense rayonnement exercé sur tous les genres par le grand chant courtois : à un point tel que les traits fondamentaux de leur registre s'y trouveront dilués ou ne s'y montreront plus que comme des survivances ou des épaves. P. Zumthor a parlé de l'impact « exercé par la poétique impliquée dans la chanson et, de façon plus rigoureusement formelle, par le registre d'expression qu'elle manifestait » : ce rayonnement affectant, « selon toute apparence, quelques traditions poétiques antérieures à la première émergence du chant courtois (ainsi, probablement, la chanson d'aube), mais aussi des traditions constituées sous l'impact d'événements du XII<sup>e</sup> siècle (ainsi, les chansons de croisade). Simultanément et, peut-être, en partie, par contre-coup, la poétique courtoise se modifia lentement et son registre original se désagrégua »<sup>1</sup>. Cette symbiose registrale est patente chez certains poètes-jongleurs du XIII<sup>e</sup> siècle comme Colin Muset, dont l'œuvre lyrique, qui ressortit en général au registre *de la bonne vie* (plus popularisant), a fréquemment assimilé un certain nombre d'éléments du registre *de la requête* (aristocratisant). Interférences entre les registres lyrique et narratif, comme cela apparaît par exemple dans les chansons de toile ou dans les pastourelles. Il suffit que certains des poèmes s'organisent en fonction d'une durée référentielle, s'emboîtent en un discours dont le déroulement soit irréversible. P. Zumthor a clairement montré à propos de la chanson de *Bele Aiglentine*, comment l'unique version de la pièce correspondait vraisemblablement à la superposition de deux états textuels : l'un de type *épique* (fondé sur une structure musico-formelle de *laisse*), l'autre, dominant, de type *lyrique* (fondé sur une structure musico-formelle de *strophe*)<sup>2</sup>.

Interférences entre les fonctions. Il est bien évident que les genres littéraires n'existent pas isolément mais représentent les différentes fonctions d'un système littéraire (en l'occurrence lyrique), caractéristique d'une époque. Nous parlons à plusieurs reprises, dans notre livre, de *réseau typologique*. A telle enseigne qu'une œuvre que l'on dévie de son système propre pour la transférer dans un autre, acquiert une nouvelle coloration, d'autres traits distinctifs qui peuvent s'organiser en un registre (ou même un genre)

1. Cf. Zumthor, *Essai...*, p. 244.

2. Cf. Zumthor, « La chanson de Bele Aiglentine », *Mélanges Albert Henry*, Strasbourg, 1970 (*Travaux de Ling. et de Litt.*, VIII, 1), p. 325-37.

plus ou moins indépendant du système originel<sup>1</sup> : le cas le plus significatif étant sans doute celui du registre pieux<sup>2</sup>.

Interférences entre les motifs : notamment le passage d'un certain nombre de motifs popularisants ou même folkloriques dans les registres les plus divers, et dont nous dirons un mot plus loin<sup>3</sup>.

Mais c'est surtout au niveau des structures formelles qu'apparaît fréquemment un brassage textuel très caractérisé. Nous avons montré plus haut le cas d'une superposition de structures de laisse et de structures de strophe. Plus significatif dans ce sens est le rôle joué, à l'intérieur de la pièce, par l'*exorde* ou les *refrains*.

L'*exorde* est en effet très souvent la partie du texte la plus fortement marquée par l'emploi de schèmes strictement formalisés : il fonctionne alors comme une sorte de noyau générateur d'où procède, selon des modalités variables, la suite d'un discours poétique<sup>4</sup>. Mais il peut également se produire une rupture entre l'*exorde* et le reste de l'énoncé, le premier étant par exemple narratif, le second purement lyrique, le premier étant l'indice textuel d'un genre (p. ex. la pastourelle) qui ne correspond pas au second (p. ex. malmariée ou pièce religieuse). La présence ou l'absence d'introduction narrative a bien souvent faussé l'approche typologique de genres qu'on a, en fonction, artificiellement différenciés ou rapprochés. Nous en avons fait l'expérience, à plusieurs reprises, notamment à propos de l'aube, de la malmariée, de la chanson de toile et de la pastourelle. Quoi qu'il en soit, il est notable que la situation fonctionnelle de l'*exorde* dans la pièce peut être un indice différenciatif. Dans les genres aristocratisants en effet (grand chant courtois), l'*exorde* est presque toujours, selon des modalités qui peuvent relever d'une stylistique spécifique, étroitement lié au contenu du poème<sup>5</sup> ; dans les genres popularisants au contraire, il y a souvent polyvalence de l'*exorde*, qui peut générer des poèmes de contenu différencié. L'exemple le

1. Cf. Jauss, *op. cit.*, p. 96.

2. Voir note 2, p. 32.

3. Notre livre sous presse se termine par un *Index* des principaux motifs popularisants contenus dans la lyrique médiévale.

4. Cf. Zumthor, *op. cit.*, p. 93.

5. L'exemple le plus probant est sans doute celui du *début printanier* (ou de son contraire : le *début hivernal*), provenant vraisemblablement d'une couche textuelle extra-courtoise, et que les plus grands troubadours ont toujours su intégrer, d'une manière ou d'une autre, à la tonalité affective de la pièce lyrique. Nous l'avons démontré ailleurs à propos de Bernard de Ventadour : cf. notre article : « L'antithèse poétique chez B. de V. », *Mélanges... Jean Boutière*, 1972, p. 127-32.

plus significatif étant probablement l'exorde de pastourelle, lié au thème de la rencontre, qui sert de *déclic* lyrique à des pièces aussi divergentes que des chansons pieuses, des malmariées, des reverdies, des motets, des rotrouenges, des virelis, etc. Ce thème de la rencontre pouvant se greffer par ailleurs sur des motifs plus popularisants comme le *lever matinal* ou l'*entrée au verger*<sup>1</sup>.

Mais plus encore que l'exorde, c'est sans doute le refrain qui apparaît comme le signe tangible de l'interférence registrale. Son rôle est important dès la constitution des premières formes lyriques, notamment dans les genres lyrico-chorégraphiques, où il était repris par le chœur après chaque couplet chanté par un soliste : ce refrain ayant une densité sémantique assez variable, depuis l'exclamation, ou l'onomatopée, jusqu'au vers entier ou une séquence de vers qui constitue un ensemble organisé et tend à fonctionner d'une manière autonome. En effet, à côté de ce refrain *récurrent*, plus ou moins intégré, sémantiquement et prosodiquement, au cursus strophique, comme dans le rondet de carole et dans la ballette<sup>2</sup>, existent aussi des pièces à refrains *exogènes*, variables à chaque couplet, et correspondant visiblement à une autre couche textuelle que l'ensemble des couplets. Ces refrains représenteraient, d'après A. Jeanroy, les débris d'une poésie archaïque et popularisante, des sortes d'épaves lyriques, conservées et valorisées par la poésie courtoise<sup>3</sup>. D'ailleurs, même s'ils étaient d'origine aristocratique (ce qui semble peu probable), il est indéniable qu'ils constituent, bien plus que le vestige, les manifestations parallèles d'une littérature orale plus traditionnelle. La preuve en est dans l'indépendance et la mobilité de cette masse textuelle, qui a ses structures et sa thématique propres, et fonctionne parallèlement au système lyrique auquel elle peut donner une coloration spécifique<sup>4</sup>. L'emploi le plus significatif de ces refrains est sans doute leur insertion, après chaque *cobla*, dans le cadre rigide de la *canso*. Les premiers exemples de cet emploi, qui apparaissent dès la deuxième génération des trouvères (cf. Gace Brûlé), vont se généraliser au XIII<sup>e</sup> siècle. Il faut noter au surplus que cette habitude, fréquente au nord (aussi bien en français qu'en latin), est rarissime chez les troubadours.

On voit donc que la fonction fondamentale du refrain, comme dans la

1. Voir note 3, p. 37.

2. Nous consacrons à ces genres les chap. XVI et XVII de notre livre sous presse.

3. Cf. Jeanroy, *Les Origines...*, p. 102-126.

4. Le recueil de Nico H. J. van den Boogaard (*Rondeaux et refrains du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>*, Paris, 1969) ne relève pas moins, pour le seul XIII<sup>e</sup> siècle, de 1 933 refrains.

chanson traditionnelle, est d'actualiser un effet de rupture, à tous les niveaux : syntaxique, stylistique, lexical, prosodique, mélodique<sup>1</sup>. M. Zink parle d'un « effet de contraste » qui joue « le rôle d'un contrepoint thématique ». Refrains et couplets appartiennent donc bien souvent à deux couches textuelles différentes, voire hétérogènes, les uns constituant une sorte de fonds commun, popularisant, auquel tout le monde peut puiser, les autres représentant la marque plus spécifique de la pièce, pièce elle-même popularisante ou, le plus souvent, appartenant à un autre registre (courtois, religieux, narratif, didactique, etc.)<sup>2</sup>.

Pierre BEC.

1. « Dans les chansons de danse, cette rupture se manifeste concrètement par une alternance entre l'individuel et le collectif : le soliste, au moment du refrain, cède la place au choeur, tandis que la mélodie, qui reste la même ou dont certains éléments subsistent, assure le maintien de l'unité » (cf. M. Zink, *La pastourelle*, p. 81).

2. Au surplus, il faut noter que le registre propre des refrains, qu'on le considère comme un ensemble complexe de vestiges archaïsants, ou comme la manifestation parallèle et contemporaine d'un courant popularisant, peut également servir de déclic lyrique à la constitution d'un couplet. A telle enseigne que le clivage, formel ou thématique, entre le refrain et la strophe peut parfois apparaître comme peu tranché : un même énoncé prosodiquement organisé pouvant fonctionner, ici comme refrain, et là comme couplet. Ce qui montre bien que c'est à l'intérieur de la pièce même que le ou les schèmes poétiques en circulation se *fonctionnalisent*, soit comme éléments du *cursus* lyrique, soit comme refrain. Il n'en reste pas moins vrai, semble-t-il, que, dans l'ensemble de la tradition lyrique, certains schèmes ou énoncés sont plus volontiers et plus communément utilisés comme refrains. Pour cette question, à propos d'une pièce particulière, nous renvoyons le lecteur à notre article : « L'aube française GAITÉ DE LA TOR : pièce de ballet ou poème lyrique ? », *Cahiers de civilisation Médiévale*, XVI, 1, p. 17-33. Cf. aussi Zumthor, *Essai*, p. 246-50.