

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,
FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XVII · 1992

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Gaite de la tor: une aube atypique

Le poème réimprimé ci-dessous est l'une des cinq pièces que B. Woledge, dans le chapitre qu'il a donné au volume collectif EOS¹ retient comme aubes françaises, à côté de neuf aubes provençales.

B. Woledge fait observer – après A. Jeanroy² – que des cinq poèmes français, le nôtre est le plus élaboré et le plus proche du corpus provençal, notamment en ce qu'il est seul à mettre en scène un guetteur. Il est conservé au f. 83r. du chansonnier U (B. N. fr. 200050, dit Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés)³. Le texte ne présente guère de problèmes paléographiques. Il réclame une seule correction, admise par tous les éditeurs: au v. 15, en effet, le copiste a transcrit *poors* pour *poor*. Au v. 26, un repentir de ce copiste amène quelque hésitation entre les lectures *n'aïet* (3^e sing. subj.), *n'aient* (3^e plur. subj.) et *n'aiez* (impér.). Les trois lectures ont des sens très voisins et s'ajustent bien au contexte; à mon sens pourtant, la première s'y ajuste mieux que les autres, mais c'est déjà là un problème d'interprétation.

On ne relève qu'une seule difficulté morphologique: v. 5 *seignor* au C.S. singulier; partout ailleurs la rime est exacte et la déclinaison des imparisyllabiques tout à fait orthodoxe (voir *larron* v. 6; *compainz* vv. 14, 23, 31, 42, 53; *traitor* v. 16; *robeor* v. 35; *ameor* v. 45; *Criator* v. 68).

Enfin, selon une pratique généralisée, le copiste ne répète pas le refrain quand il est identique à celui de la strophe précédente; il

¹ EOS. *An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ed. by Arthur T. Hatto, Mouton & Co., The Hague 1965. Le chapitre de B. Woledge, «Old Provençal and Old French», figure aux pp. 344-389.

² *Les origines de la poésie lyrique en France*, Paris 1889, p. 79.

³ On peut s'étonner que ni Jeanroy, ni Woledge, ni personne à ma connaissance n'ait signalé que dans ce chansonnier, notre aube est insérée – il est vrai avec une autre chanson française – au beau milieu de la première section provençale de ce chansonnier. Quels qu'aient été les mécanismes qui ont présidé à l'ordonnance du volume, il a dû y avoir là, dans l'esprit du copiste ou celui du chef d'atelier, le sentiment d'une affinité.

n'en note que les premières syllabes. Les passages entre crochets des strophes II, IV et V sont donc restitués par les éditeurs⁴.

Le vrai problème du texte est celui de la distribution des voix. Cette question peut se poser à deux niveaux.

D'abord celui de la performance: le public entendait-il les sept strophes de la voix d'un seul chanteur, comme on l'admet pour la majorité des pièces du corpus lyrique? Ou au contraire l'exécution supposait-elle la participation de deux ou plusieurs chanteurs, ou d'un chanteur et d'un chœur, etc.?

A. Restori affirme qu'il fallait plus d'un jongleur pour représenter cette aube; son exposé suppose la participation de deux chanteurs, puisqu'il imagine que pour certains vers deux voix sonnent ensemble dans une sorte de déchant.

J. Bédier, on le sait, est allé beaucoup plus loin, rangeant la pièce parmi les plus anciennes danses françaises sous le nom de *Jeu du guetteur*, «menu spectacle dramatique», pièce de ballet qui met en scène les amoureux réunis dans la tour, deux guetteurs, dont l'un fait sa ronde et joue de la trompe, et la collectivité des danseurs, dont la carole pouvait figurer la tour et qui pouvait aussi assumer le rôle du second guetteur⁵.

Beaucoup d'éditeurs ultérieurs adoptent plus ou moins cette perspective théâtralisante. En dernier lieu, Pierre Bèc, fermement opposé à ce «prétendu caractère scénique» – et même, on le verra plus loin, à toute dramaticité du texte – concède pourtant *in fine* que «dans le procès de récitation du poème, le *refrain* [c'est-à-dire les cinq derniers vers de chaque strophe] se démarquerait du *continuum strophique* par le fait qu'il pouvait être chanté par le chœur».

Le manuscrit ne donne aucune indication et on ne peut que se rallier aux propos prudents de B. Woledge: «It seems very unlikely that we shall ever know exactly what mediaeval performers did with these words» (*op. cit.*, p. 388).

⁴ Les copistes du chansonnier U pratiquent de façon analogue pour les refrains «transformables» des chansons de toile *Bele Doette* (f. 66), *Bele Yolanz* (f. 70), *Belle Amelot* (f. 147).

⁵ Bédier aurait pu tirer argument de la proximité dans le ms. (f. 82v.) d'une autre pièce tenue pour une chanson de danse, *A l'entrada del tens clar*.

suivants en ce qu'il font intervenir la Dame, qui n'apparaît plus chez Bédier, Woledge et Cocito, tributaires de Jeanroy.

La proposition de Schläger a été plus ou moins vivement combattue par ceux qui en ont fait le compte rendu⁷. Il faut dire que les situations évoquées étaient assez étranges. Le cor ne se fait entendre qu'une seule fois, au v. 7. Par la suite, les *hu et hu* seraient prononcés par l'un ou l'autre des amants exprimant des sentiments divers (!). Les deux premières strophes font parler l'amant qui, au moment d'entrer dans le château, a cru entrevoir des ennemis; il n'ose chanter pour sa dame par crainte du danger. Aux vv. 23-25, cette crainte est si grande qu'elle lui fait dire qu'il préférerait être tranquillement dans son lit (!); par la suite, il exhorte par trois fois la dame à faire silence (vv. 30, 41, 52); celle-ci, au contraire, s'efforce énergiquement de le reconforter (vv. 26-28), niant le péril (vv. 34-35) et évoquant la joie qui les attend (vv. 32-33). L'amant, qui sans doute a finalement repris courage, sort à l'aube et vante au guetteur les joies fugaces de cette nuit. Comme le notent Springer et Restori, le comportement ridicule de l'amant ferait de l'œuvre une satire bouffonne. Cette lecture entraîne des entorses à la grammaire et au lexique: *ameor* comme vocatif singulier, *compainz* adressé à une dame.

Celle de Stengel voit dans le texte un dialogue entre les amants et les guetteurs; les trois parties sont marquées par les variations du refrain. Dans les couplets I et II, ce sont les amants qui parlent dans la strophe, les guetteurs dans le refrain; dans les couplets III, IV et V, c'est l'inverse; enfin, l'amant seul parle dans les couplets VI et VII. Faute de précision, on doit comprendre que les deux amants et les deux guetteurs parlent d'une même voix et l'on peut adresser à ce scénario, la critique que Jeanroy adressera plus tard à Restori⁸: «Quelle idée étrange serait celle de nous montrer les amants et leurs partenaires passant la nuit à dialoguer et à s'envoyer de la "chambre coie" à l'extérieur de telles répliques».

A. Restori, après avoir souligné que le refrain est forcément un élément répétitif et qu'on ne doit pas dès lors lire sa récurrence aux strophes III, IV et V comme la reproduction réaliste d'un dialogue, après avoir noté que les onomatopées *Hu et hu* évoquent d'un bout

⁷ M. Wilmotte, dans *Le Moyen Age*, VIII, 1895, pp. 139-141; E. Freymond, dans *Archiv f. das Studium der neueren Sprache*, xcv, 1895, pp. 320-321; C. Voretzsch, dans *Zeitschrift f. franz. Sprache u. Lit.*, XVIII, 1896, p. 183-188; E. Stengel, c.r. cit. à la n. 6; A. Jeanroy, dans *Romania*, xxiv, 1895, pp. 288-289; H. Springer, dans *Zeitschrift f. rom. Philologie*, xx, 1896, p. 393; puis A. Restori, art. cit. à la n. 6.

⁸ *Romania*, xxxiii, 1904, p. 616.

à l'autre de la pièce la sonnerie du cor (et non les divers sentiments des amants, comme le voulait Schläger – ou une imitation bouffonne de cette sonnerie, comme le supposait Freymond), Restori, donc, propose lui aussi une division tripartite: «tre brevi istanti dell'azione [...] l'incontro degli amanti, l'inizio della notte e l'inizio del giorno» (p. 15). Suit l'analyse, qui suppose toute une mise en scène imaginaire (pp. 15-17). Ainsi l'amant prononce les six premiers vers avant d'entrer dans le château; il a cru apercevoir des ombres inquiétantes. La dame est tremblante à cause du même danger (str. II). Jusqu'à l'aube les amants entendent les sons du cor et les propos rassurants des guetteurs (str. V); mais ceux-ci entendent aussi des bribes du dialogue amoureux (refrains des str. III, IV et V).

Cette lecture rencontre de graves difficultés qu'a bien soulignées A. Jeanroy: «La dame y parle trop et n'y dit rien qui convienne à la situation [...] ce serait d'abord une idée singulière de sa part que de se mettre alors à chanter, fût-ce le "lai de Blanchefleur"; elle ne peut appeler *compainz* (vv. 31, 42, 53) ni son ami ni le guetteur: le terme serait bien peu tendre pour l'un, trop familier pour l'autre; comment le guetteur (si c'est à lui qu'on s'adresse) n'obéirait-il pas à l'ordre, trois fois répété de se taire? Enfin le regret exprimé aux vv. 63-4 serait bien peu flatteur pour le héros de l'aventure»⁹.

Dans ce même compte rendu de l'article de Restori, Jeanroy précise un scénario beaucoup plus simple: «toute la première partie est prononcée soit par deux guetteurs qui se répondent (probablement d'une tour à l'autre), soit encore par le guetteur et le compagnon de l'amant; le premier prononce les six premiers vers de chaque couplet qu'il fait suivre d'un appel de trompe (ou de cor); le second prononce les vers 8, 9 et 11 [de chaque couplet], qui sont interrompus par un second appel de trompe. Le premier s'adresse tantôt à son "compagnon" (st. I et II), tantôt aux voyageurs qu'il suppose attardés sur le chemin (st. III), tantôt enfin aux amants (st. V); le second lui donne la réplique en lui recommandant le silence (mais on

⁹ Ce dernier commentaire renvoie à une lecture du v. 63 (*pou ai g'eu... de joie*) qui remonte à Paulin Paris et qu'A. Jeanroy avait d'abord acceptée (*Romania* xxiv, p. 289, n. 3), pour la rejeter en 1904. D'autres objections de Jeanroy apparaissent moins pertinentes: 1) «L'amant, dit-il, ne peut prononcer les premiers vers, car au moment où la pièce débute, l'entrevue est commencée (il ne peut parler de lui-même au v. 4)». Je propose plus loin une organisation différente de l'action; mais si l'on admet qu'en effet «l'entrevue est commencée», rien n'empêche que l'amant, ou les amants dans la lecture de Stengel, parlent d'eux-mêmes sur ce mode impersonnel. 2) «C'est [le héros] et non la dame, qui doit, selon les règles du genre, se plaindre de la brièveté de la nuit». Quelles règles? C'est bien la dame pourtant qui se plaint dans l'aube provençale. *En un vergier sotz fuella d'albespi* et dans l'aube française *Cant voi l'aube dou jour venir*.

comprend que le silence complet n'eût pas fait l'affaire du poète) et en faisant allusion à la récompense que leur vaudront leurs bons offices. Les deux derniers couplets appartiennent tout entiers (sauf les deux appels de trompe, bien entendu) à l'amant, auquel seul peuvent convenir les paroles qui y sont prononcées».

C'est ce scénario, devenu classique, qui est mis en scène par Bédier, repris par Woledge et par les auteurs de plusieurs anthologies¹⁰. Il a le mérite de l'économie et de la simplicité: on ne passe pas sans cesse de la «chambre coie» aux murailles et des murailles à la chambre; les guetteurs dialoguent en un lieu unique, où l'amant viendra les rejoindre. Les difficultés grammaticales et sémantiques qui entachaient les autres lectures sont résorbées.

Il faut souligner que cette nouvelle distribution des voix entraîne un changement de sens important: les vers 32-33, 43-44 et 54-55 n'étant plus prononcés par la dame, l'amant ou les amants, mais par l'un des guetteurs, la *joie* ainsi escomptée n'est plus celle de la félicité amoureuse, mais celle de la récompense que leur complicité vaudra aux guetteurs.

La lecture de Luciana Cocito est fondamentalement la même que celle de Jeanroy et de ceux qui l'ont suivi. Mais elle fait judicieusement observer (p. 51) qu'aux deux moments de l'action: dialogue des guetteurs (str. I-v) et retour de l'amant (str. VI-VII) correspondent les moments que le traité catalan *Doctrina de compondre dictats*¹¹ définit comme propres, le premier aux chants de *gaita*, le second aux chants d'*aube*: «Gayta es dita per ço gayta cor es pus covenent a fer de nuyt que de dia, per que pren nom de la hora que hom la fa»; «Alba es dita per ço alba car pren nom lo cantar de la ora a que hom lo fa, e per ço cor se deu pus dir en l'alba que de dia». Ainsi notre poème «fonde in una vivace rappresentazione una originale variante dei motivi tipici del "canto di veglia" e dell' "alba" vera e propria».

La dernière approche est celle de Pierre Bec. Tout en approuvant l'interprétation de L. Cocito («un essai d'inscription du poème dans une nouvelle spécificité de genre mieux définie; un effort pour dégager en un mot un nouveau système d'écriture qui le définisse fondamentalement» (p. 20), il regrette que l'auteur n'ait pas poussé son hypothèse jusqu'aux ultimes conséquences, en remettant en question la théâtralité de la pièce.

¹⁰ Par ex. Au. Roncaglia, *Le più belle pagine delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano 1961, pp. 397, 410-415 et 624.

¹¹ Edité et commenté par P. Meyer, dans *Romania* VI, 1877, pp. 353-358.

Pour lui, toutes les exégèses précédentes, “théâtralisantes”, débouchent plus ou moins sur une impasse. Il faut tenter «une saisie textuelle radicalement différente» (p. 20), voir dans le texte «un poème lyrique destiné au seul chant, devant un public peut-être, mais aussi individuel (avec ou sans participation du chœur)»¹² [...] «L’unicité de la pièce française d’une part et la difficulté d’identification des personnages éventuels d’autre part semblent avoir conduit à en multiplier le nombre et à expliquer leur présence sur une scène par une nécessaire réciprocité de comportements, par une *action* qui s’installe dans une durée». Pour appréhender correctement le texte, il faut le réinsérer dans le corpus du genre dont il relève: *alba* provençale, *aube* française. Il faut voir dans l’aube une chanson, c’est-à-dire «un monologue lyrique, un chant singulier dans la bouche d’un seul personnage aussi bien au niveau du personnage lyrique (dame, amant, guetteur) que de l’interprète. Tout au plus peut il y avoir deux monologues l’un à la suite de l’autre, jamais de véritables dialogues». Les personnages sont impliqués dans une situation lyrique non dans une action. Le pathétisme résulte d’une tension spécifique, d’une polarité profonde, d’ailleurs très simple dans le cas de l’aube:

+	-
dame	aube
amant	jaloux
guetteur	

actualisé dans notre poème:

+	-
dame	aube
amant	jaloux/larron
guetteur/ami ¹³	

Ainsi le *continuum* strophique – le refrain étant momentanément laissé de côté pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons – s’analyse comme la succession de deux monologues, celui d’un guetteur unique (str. II, III, IV et V) «coïncidant peut être avec le sous-genre de la *gaita*», celui de l’amant (str. VI et VII) «coïncidant peut être avec l’*alba* proprement dite». Quant à la première strophe,

¹² Le procès que fait Bec à ses prédécesseurs n’est pas absolument fondé; seuls Restori et Bédier envisagent une “mise en scène” de la performance; Jeanroy, Woledge et Cocito ne visent qu’à l’exégèse interne du texte.

¹³ *Op. cit.*, pp. 22 et 28.

Bec, qui rejette le dédoublement du guetteur de l'explication classique, parce qu'on ne trouve qu'un seul guetteur dans les autres chansons du corpus, la place, comme Schläger et Restori, dans la bouche de l'amant, ce qui, par parenthèse, l'amène à restaurer la notion de dialogue qu'il avait voulu bannir: «C'est donc l'amant qui ouvrirait le dialogue» (p. 27) [...] «le guetteur/ami répond à l'amant» (p. 20). Le guetteur unique qui interpelle l'amant en l'appelant *compainz* peut être rapproché de l'ami de l'aube de Guiraut de Bornelh, dans laquelle les strophes II à VI s'ouvrent effectivement par l'apostrophe *Bel companho*.

En faveur de l'attribution de la str. I à l'amant, Bec fait valoir un argument interne: dans la str. VI c'est l'amant qui utilise l'appellatif *Gaite de la tor*; et un argument externe: dans l'aube attribuée à Raimbaut de Vaqueiras, l'amant interpelle le guetteur en termes analogues: *Gaita be / Gaiteta del chastel / Quan la re / Que plus m'e bon e bel / Ai a me / Trosqu'a l'alba*.

Pour le refrain, Pierre Bec rappelle l'autonomie structurelle habituelle du refrain: «qui jouit d'une véritable disponibilité poétique, déplaçable qu'il est d'un poème à l'autre...» et qui peut être en rupture plus ou moins marquée avec la strophe sur les plans sémantique, métrique ou musical, ou, au contraire, plus ou moins intégré. Pour le nôtre «il n'est donc pas impossible *a priori* de [le] considérer comme résultant d'une intégration plus tardive [...] et introduisant *ipso facto* une certaine distorsion sémantique dans les rapports strophe-refrain, distorsion qui est en grande partie à la base des difficultés exégétiques antérieures». Une critique «trop positiviste» ne parvient pas à résoudre d'éventuelles inconséquences (p. 25); elle est conduite à dépecer le refrain «en fonction des nécessités de l'interprétation et à lui faire perdre toute homogénéité organique» (p. 24). En conséquence, Bec attribue le refrain «à un seul personnage individuel (guetteur éventuellement) au niveau du texte, ou collectif (chœur), au niveau de l'interprétation» (p. 26). «Ce refrain est en principe hors discours: il est lyrique, non discursif» (p. 30). Grâce à ses variantes, il est plus ou moins sémantisé, mais surtout il exprime une participation aux mouvements affectifs, instaurant trois «moments lyriques»: *la hantise du jaloux* (str. I et II); *la joie d'amour* (str. III, IV et V – Bec en revient donc à l'ancienne interprétation de *joie* –) et *la tristesse de la departie* (str. VI); trois moments lyriques selon lui «éventuellement réversibles» (pp. 31-32), ce qui couronne cette exégèse de désémantisation.

Faut-il tenir cette analyse pour définitive et fermer un dossier déjà si abondant?¹⁴

L'insertion du texte dans le corpus du genre dont il relève et la recherche d'éléments typiques analogues sont sans nul doute éclairantes. Mais les analogies peuvent être moins décisives qu'on ne le pense. Ainsi pour attribuer la str. 1 à l'amant (et donc supprimer le second guetteur) P. Bec évoque, je l'ai dit, l'aube de Guiraut de Bornelh *Reis glorios, verais lums e clartaz* et l'aube attribuée à Raimbaut de Vaqueiras *Gaita be, Gaiteta del chastel*. Mais pour obtenir la relation amant-guetteur qui serait celle de notre poème, il faut isoler arbitrairement certains des traits des aubes provençales et ignorer les traits contradictoires. En effet *companho* (et le fr. *compainz*) renvoie à une amitié virile entre égaux: c'est pourquoi le guetteur de Giraut de Bornelh est tenu non pour un guetteur stipendié, mais pour l'ami de l'amant; celui-ci d'autre part ne lui répond pas (sauf dans une strophe, sans doute apocryphe, des mss T et R). Dans le poème de Raimbaut, c'est l'amant qui interpelle le guetteur, qui ne lui répond pas, et dès lors ne l'appelle pas *companho* – et pour cause, car c'est, comme le nôtre, un guetteur subalterne, comme le montrent les appellations *Gaiteta del chastel, Gaiteta de la tor*: la chose est très claire d'ailleurs dans ce poème, où le guetteur, même si

¹⁴ On n'a pas cru devoir l'alourdir en analysant en détail l'interprétation proposée par S. Spence dans son article «“Au Criator!”: The Subversive Role of the Watchmann in *Gaita de la Tor*», dans *Philological Quarterly* 63, 1984, pp. 116-125. L'auteur considère que notre poème est non seulement une parodie, mais une entreprise délibérément “iconoclaste” vis-à-vis des conventions littéraires de la chanson d'aube. Deux interlocuteurs: l'Amant, à qui sont attribués les vv. 1-6, 29-33, 40-44, et 51-77, et l'unique Guetteur. Ce guetteur dénoncerait la présence de l'amant *soz la coudroie* (vv. 7-11); il se proposerait de chanter un chant inapproprié qui divulguerait le secret (vv. 12-14), affirmerait que l'aube ne paraîtra pas s'il ne chante pas et que, dès lors, les amants ne doivent rien craindre s'il s'endort (vv. 23-28); dans les strophes iv et v, il révélerait clairement le rendez-vous illicite. Le pauvre amant lui enjoindrait vainement de se taire (refrains des strophes iii-v); dans les deux dernières strophes, il dirait son exaspération pour cette nuit d'amour gâchée par la sottise ou la malveillance du guetteur. Cette interprétation s'appuie sur des traductions audacieusement libres: par ex., les vv. 12-17 (édités cependant avec la ponctuation traditionnelle, soit une simple virgule après le v. 14) et 23-25 sont traduits «Friend, a sweet love song about Blanche flour I would sing. Have no fear of the traitor whom I am to watch for. Friend, I am so at ease in this tower I would sleep, if I had way»; les vv. 56-61 (édités eux aussi avec la ponctuation traditionnelle, soit une ponctuation forte – ici un point et virgule – après le v. 58) sont traduits «Watchman of the tower, see my return from there where I was listening to you [speak of] the lady and love; on this day, I have what I most love». Elle est “confirmée” par un réjouissant calambour: «The *criator* is not only the divine Creator but also, I believe, the *cri-a-tor*, the *gaita de la tor* who by crying out from his tower both warns of and creates the anxiety which the dawn represents».

l'amant demande sa complicité, est en fait au service du mari jaloux: *Gaitaz vos / Gaiteta de la tor / Del gelos / Vostre malvays seynor*.

Non seulement il ne faut pas forcer les analogies, mais il faut veiller à ne pas se laisser égarer par l'analyse typologique. Le souci de retrouver dans notre poème la « polarité profonde » du genre conduit P. Bec à ce qui me semble un étonnant contresens dans le commentaire qu'il fait au fil du texte des mots *larron* (v. 6), *traïtor* (v. 16) et *robeor* (v. 35).

On lit, à propos du v. 6:

Mais quelle est la valeur symbolique de ces *larrons* et pourquoi interviennent-ils déjà? Nous pensons qu'elle est double, aussi bien au niveau des amants qu'à celui du guetteur. Ce dernier n'a-t-il pas pour fonction: 1) de surveiller les voleurs et autres malfaiteurs; 2) de venir en aide aux amants en les protégeant aussi contre le jaloux (le *traïtor*)? En contre-partie, du côté des amants, il est naturel que ces *robeor*, mal individualisés, soient *ipso facto* assimilés au jaloux, dont la menace n'est jamais bien précise, mais toujours obsédante. Tout le monologue du guetteur est bâti sur cette ambiguïté, qui n'a que peu attiré l'attention, et qui constitue pourtant l'originalité de la pièce (p. 27).

A propos du v. 16:

...l'assimilation *larron/traïtor* est désormais explicite dès la seconde strophe. Il faut remarquer aussi la tonalité verbale de toute la strophe, qui est au mode irréel (*chanterioie, ne fust, redotterioie*): ce qui montre bien que c'est à cause du *traïtor* que le guetteur ne peut chanter, c'est-à-dire, finalement, accomplir sa mission vis-à-vis des amants (p. 28).

A propos de la str. III:

Les amants peuvent se tranquilliser, du moins eu égard à un premier danger, celui des larrons: les voies sont tranquilles, on peut y cheminer sans nulle crainte (*voist a loisor...*) (p. 28).

A propos de la str. IV:

Dans cette strophe, l'assimilation *larrons-traïtor* (= jaloux) est, nous semble-t-il, on ne peut plus claire. La str. IV s'enchaîne logiquement à la précédente. Le guetteur vient de préciser que les chemins sont tranquilles et que ce n'est pas des voleurs que risque de venir un quelconque péril. Ces *robeor* en effet ne sont pas nombreux (*plusor*): il n'y en a en fait qu'un seul; mais celui-là (le jaloux) ne va pas par les routes: il est tranquillement couché dans son lit (*qui gist en la flor / Soz covertor*), et c'est pourtant lui qui fera courir aux amants, quand il s'éveillera, à l'aube, le plus grand danger. C'est comme toujours un personnage allusif, terriblement présent par son absence même, et que, par une espèce de tabou linguistique, on n'ose pas nommer (*cui nomer n'oserioie*). Si-

non quel serait cet unique voleur tranquillement couché son lit? On en parle donc par une voie détournée: en l'occurrence en l'assimilant ici aux larrons contre lesquels la *gaita de la tor* doit protéger le château (p. 29).

Le pôle négatif a en quelque sorte attiré indûment le mot *robeor*.

En dehors de P. Bec, la plupart des commentateurs – et en dernier lieu Luciana Cocito – ont interprété correctement l'intention malicieuse de la str. iv: ce voleur *qui gist en la flor / soz covertor*, c'est bien évidemment l'amant. L'erreur de Bec est d'autant plus surprenante que dans une note de bas de page, il rapproche les vers 37-38 de ceux d'une aube anonyme: *Yeu sui ab me bell'amia / Jos la flor / Tro la gaita de la tor / Escria...* (p. 29, n. 49) et que plus loin, après le commentaire du refrain de la str. ii, il note encore: «Une contradiction apparente: le jaloux caché *soz la coudroie* au refrain ii est couché dans son lit à la str. iv. Mais des contradictions de ce genre pourraient être relevées ailleurs» (p. 31, n. 58).

A mon sens, il faut revenir à la lecture classique, «positiviste» qui tient compte de l'évidente sémantisation du refrain et ne le détache pas du *continuum* strophique, et qui suppose une action, sans que cela implique obligatoirement mise en scène ou danse mimée.

Les strophes v, vi et vii sont assez claires; l'effort d'interprétation doit porter sur les quatre premières strophes.

Selon moi, comme selon A. Jeanroy et *alii*, *compainz* suppose une égalité de statut, et il faut dès lors conserver de l'interprétation classique l'hypothèse des deux guetteurs; l'un des deux au moins, celui qui est appelé *Gaita de la tor*, est un «fonctionnaire», l'autre étant soit un fonctionnaire, soit le serviteur de l'un des amants.

D'autre part, P. Bec a raison de rappeler la double fonction, dans l'aube, de ce guetteur, tout à la fois gardien de l'ordre public et adjuvant des amants, et de souligner l'ambiguïté des propos du nôtre. C'est là un bon point de départ pour l'interprétation des quatre strophes.

J'ajoute que la malice qui se manifeste dans la str. iv circule, sinon dans toute la pièce, au moins dans les quatre premières strophes. C'est le moment de noter que les onomatopées *Hu et hu...* – qu'elles évoquent ou non le son du cor –, sans être nécessairement une imitation bouffonne, n'incitent pas à prendre la situation lyrique avec trop de gravité.

Mais le contresens de P. Bec met bien en évidence la véritable difficulté du texte: il s'agit moins de savoir qui parle que de savoir *de qui* on parle.

Dans les neuf aubes provençales, les amants sont réunis dès le début du texte, et même depuis l'avant-texte; le guetteur protège leurs amours clandestines en leur annonçant la venue de l'aube; c'est au jour, en effet, que les ennemis pourraient les surprendre. Ces ennemis sont presque toujours *un* ennemi, appelé "le jaloux" (dans quatre textes) "mauvais mari" (un texte), "quelqu'un" (un texte) et deux fois, au pluriel, dans les textes les plus tardifs "*maritz*" ou "*lausangiers*"; d'autre part, ils sont seulement nommés, virtuels; seuls ont un peu plus de présence les maris que le guetteur de Raimon de las Salas a vus déjà vêtus et armés (*Quels maritz / Ai vistz vestiz / E ben guarnitz*). En somme, les amants et le guetteur sont les seuls objets de chacun de ces poèmes (sauf le plus tardif, où le guetteur parle d'un écuyer et d'autres chevaliers). Le nôtre semble évoquer tout de même un peu plus de monde: des larrons qui rôdent (str. I), un *traïtor* (str. II), d'éventuels passants (str. III), sans compter le non nommé, qu'on voit (*je l'ai veü*, vv. 8 et 19), ou croit voir, ou prétend voir *soz la coudroie*.

Si le schéma est invariant, si les amants sont réunis dès l'avant-texte, et comme l'aube est encore loin (voir la str. v), le guetteur doit être attentif à des périls immédiats: les larrons qui *vont en proie* évoquent par métaphore des ennemis des amants (jaloux, losengiers, espions). Remarquons cependant que la formule "aller en proie", si elle convient parfaitement à la démarche des véritables voleurs (cambrioleurs, détrousseurs: v. les traductions de B. Woledge «and robbers seek their prey» ou d'Au. Roncaglia «vanno ladri a predare») ne s'ajuste pas aussi bien à celle du jaloux, ou même des espions; seule une traduction plus vague – trop vague – "rôder" permettrait à la métaphore de jouer pleinement.

A la str. iv apparaît le mot *robeor*. On doit reconnaître que *larron... en proie* et *robeor* désignent les mêmes personnages; l'article défini (*li robeor*) confirme cette identité; d'ailleurs B. Woledge traduit à nouveau par "robbers" et Au. Roncaglia par "ladri". Mais, surprise! la métaphore change de direction: le *robeor* qu'on distingue de tous les *robeors* virtuels est connoté positivement puisque c'est l'amant. En revanche, la formule "aller en proie" s'ajusterait bien à la démarche de l'amant clandestin, du voleur d'amour. Mais alors, les *larrons* de la str. I?

On en vient donc à remettre le schéma en question. Les

amants sont-ils vraiment réunis dès l'avant-texte¹⁵? Certes, les vv. 4-5 annoncent que *dame et signor sont a sejour. Estre a sejour* a toute une série de significations peu marquées: "être au repos" - "être au logis"... etc. Au v. 46, la même formule n'évoque l'intimité amoureuse que grâce au contexte de la strophe (*ameor, gisez, chambre coie, demener joie*), mais elle ne suffit pas, seule, à l'évoquer.

D'autre part, le syntagme *dame et signor* désigne-t-il nécessairement les amants? Bien entendu, le guetteur, qui est un subalterne, pourrait appeler "seigneur" n'importe quel chevalier, comme le font les bergères des pastourelles. Mais *seigneur* a bien des significations, liées à l'idée de pouvoir: "Dieu", "suzerain", par ex., ou plus modestement "maître du château"... ou encore "mari".

En revanche, une enquête dans le corpus des aubes montre que les amants sont désignés par le mot *drutz*; l'amante est appelée *dame* ou *amie*; l'amant, *drutz*, *cavalier* ou *ami*, jamais *seynor*. En dehors d'invocations au Seigneur Dieu, le mot *seynor* n'apparaît qu'une fois dans le corpus... et il désigne le maître du château, qui est aussi le (mari) jaloux: c'est le texte déjà cité *Gaitaz vos / Gaiteta de la tor / Del gelos / Vostre malvays seynor*.

La même enquête dans le corpus des chansons de toile donne un résultat semblable: l'amant est désigné par les termes *ami* et *dru*, par son prénom (Gui, Renaut, Gerart) ou par la désignation de son statut (*cuens, soudoier*); *signor* évoque toujours le mari (huit occurrences)¹⁶. Seule la chanson de *Bele Doette* désigne Doon à la fois comme l'ami (une occurrence) et le seigneur (deux occurrences) de Doette; mais tout le contexte montre que Doon et Doette forment un couple officiel et non un couple clandestin.

Dans les pastourelles, les emplois de *signor* ne sont pas significatifs, étant donné le statut différent des protagonistes.

Dans les jeux-partis, en dehors des interpellatifs adressés à l'interlocuteur ou au juge, on trouve un emploi de *signor* au sens de "maître" (*Dame... ke fait de son sergent signor*) et un emploi au sens de "mari" (*signor avrez; / S'a vo voloir le prenez, / C'iert sans le*

¹⁵ Comme l'admettent tous les commentateurs depuis Jeanroy (v. le propos très explicite de ce dernier («l'entrevue est commencée») cité à la n. 9.

¹⁶ ...on ait fait d'un vilain mon signor XIII v. 13; ...trop dout prandre signor: / c'est un merchiez dont se plaignent plusor XV vv. 31-32; son signor Lancelin XV v. 70; dou duc ki entressait veult ke l'aie a signor XVII v. 18; ...la damoisele ont prise / si parent et doné signor / outre son gré XVIII vv. 9-11; ...la bele fu a signor tramise XVIII v. 14; puis que je ai signor ki m'aime et prise XVIII v. 21; Se ne l'ai a seigneur, de duel serai estainte XIX v. 117 (numérotation de l'édition de Guido Saba, Modène, 1955).

gré vos amis)¹⁷. Dans les chansons satiriques, en dehors des vocatifs et de quatre emplois au sens de “suzerain” ou de “maître”, un seul emploi très clair au sens de “mari” : *Duel ai des dames ki mesfont / Et a tort laissent lor maris, / Ke signors boens et loialz ont, / Et sor ceaus aimment les faillis*¹⁸.

Enfin, dans les chansons d’amour, le couple des amants ne peut être évoqué que dans des énoncés généralisants, puisque c’est l’amant-poète qui tient le discours. Chez les vingt-cinq trouvères dont j’ai dépouillé le lexique, on ne relève pas *signor* pour désigner l’amant.

Ainsi l’énoncé *dame et signor sont a sejour* ne signifie nullement que l’amant a déjà retrouvé celle qui l’attend; il indique seulement que chacun est rentré chez soi et que le bourg est désert.

Essayons de relire les quatre strophes dans cette perspective et de percevoir la tonalité malicieuse qui caractérise cette aube.

Donc, tout dort dans le bourg. Les guetteurs veillent à maintenir l’ordre: ils ne laisseront circuler ni se tapir *soz la coudroie* aucun larron, en quête d’un coup chanceux, et ils le disent bruyamment, manifestant hautement – à son de trompe, on peut le dire – leur conscience professionnelle. Mais, comme le *robeor* de la str. iv, le mot *larron* est à double entente: le guetteur prévient (feint de prévenir) aussi les larrons d’amour qu’ils ne doivent pas compter sur sa complaisance.

Dans la str. ii, l’un des guetteurs dit qu’il songe à chanter pour écarter le sommeil ou tromper l’ennui. Pourquoi précisément un “lai de Blanchefleur”? S’il s’agit bien, comme le suggère Au. Roncaglia¹⁹, d’une allusion au roman de *Floire et Blancheflor* (et à une composition lyrique qui en serait le dérivé), le choix est tout à fait significatif: dans le roman, le gardien-portier, chargé officiellement d’empêcher toute intrusion masculine dans la *tor as pucelles*, se laisse acheter par Floire et l’aide dans son entreprise de voleur d’amour en le dissimulant dans une corbeille remplie de fleurs. Allusion malicieuse, donc, à une complicité déjà en œuvre ou seulement amorcée: l’évocation des aventures de Floire, trop explicite, éveillerait le soupçon d’un être malfaisant, le jaloux ou, mieux encore,

¹⁷ CLXII v. 28; CXXXIX, vv. 4-5 (*Recueil Général des Jeux-Partis*, publié par A. Långfors... Paris, SATF, 1926).

¹⁸ II, vv. 21-24, (*Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*, éditées par A. Jeanroy et A. Långfors, CFMA, 23, Paris 1921).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 397.

l'espion, qui dénoncerait des amours clandestines. En effet, contrairement à *larron* et *robeor*, qui sont à double entente, *traïtor*, qui appartient d'ailleurs à un autre registre, est uniquement péjoratif, situé au pôle négatif, ennemi des amants. Dès lors les guetteurs ne chanteront pas ce lai de Blancheflor; il suffit à leur satisfaction secrète de l'avoir évoqué. Et ils recommencent à manifester bruyamment leur zèle.

Ainsi empêchés de chanter, et la nuit s'avançant, l'un des guetteurs déclare qu'il sent le sommeil l'envahir. Mais à qui s'adressent les propos des vv. 26 à 28: *N'aïet pas paor / Voist a loisor / Qui aler vuet par voie?*

Pour A. Jeanroy et L. Cocito à d'éventuels passants («Le premier [guetteur] s'adresse [...] aux voyageurs qu'il suppose attardés sur le chemin»²⁰; «L'amico cederebbe volentieri al sonno, senza più preoccuparsi dei rari viandanti che possono aggirarsi in quell'ora notturna»²¹); de même, pour A. Restori, selon qui le *compainz* rassure l'autre guetteur: «Non abbiate paura; e chi vuole andare a zonzo vada a suo agio»²²; quant à P. Bec, on a déjà cité son commentaire: «Les amants peuvent se tranquilliser, du moins eu égard à un premier danger, celui des larrons: les voies sont tranquilles, on peut y cheminer sans crainte (*voist a loisor*)». Mais tous ces commentaires sont illogiques dans le schéma traditionnel: qu'importerait en effet à des amants déjà réunis dans la chambre – et à la collectivité chanteur-public qui leur donne sa sympathie – que les routes soient sûres – ou même seulement tranquilles – pour d'éventuels passants complètement étrangers à l'aventure?

Et d'autre part, le propos d'un guetteur avouant qu'il a sommeil est tout aussi dénué d'intérêt si ce propos n'est pas intentionnel et lié à l'action. Il s'agit en fait de justifier – et d'annoncer à la cantonade – un relâchement de la surveillance. Le guetteur va – c'est le cas de le dire – fermer les yeux: que ceux – celui – qu'il devrait empêcher de circuler en profitent!

Et l'amant en profite! Il gagne la *chambre coie*, la *chambre de joie*. C'est à ce moment que de façon tout à fait significative, le refrain se transforme: *Or soit teü...* Taisons-nous maintenant (maintenant que tout ce qui devait être dit pour que réussisse notre entreprise complice a été dit); il faut à présent le silence aux amants. Et les guetteurs disent – et rediront – la joie d'une si belle réussite, mê-

²⁰ *Romania*, xxxiii, p. 616.

²¹ *Op. cit.*, p. 53.

²² *Op. cit.*, p. 16.

lant l'évocation du bonheur des amants à la satisfaction d'escompter une récompense méritée.

La strophe iv est un aparté malicieux – presque goguenard – des guetteurs, évoquant, mais en termes voilés, la situation qu'ils ont aidé à créer, et jouant sur le double sens de *robeor* et sur la signification érotique de *en la flor*. C'est dans cette strophe seulement – et plus encore dans la strophe v – qu'on trouve enfin la situation et la thématique traditionnelles des "chants de vigile".

Ainsi les difficultés naissent d'une assimilation trop schématique de cette aube française aux aubes provençales.

A l'intérieur du genre, notre poème est atypique. Il l'est d'abord en ce qu'il impose irrésistiblement l'idée d'une action en procès (ce qui a conduit aux interprétations les plus théâtralisantes); cette dramaticité résulte du fait que le poète a choisi de situer le point de départ à un moment qui est celui de l'avant-texte des aubes classiques.

Il est atypique aussi dans l'utilisation plaisante d'un refrain onomatopéique. Il l'est surtout parce qu'en son début, il substitue à la tonalité habituelle, qui privilégie le souci attendri et respectueux de protéger des amants, une tonalité malicieuse, qui met en avant le plaisir de l'intrigue et de la ruse, le goût du double jeu et du double sens.

MADELEINE TYSENS
Université de Liège