

# Une bourrée rouergate à Paris au XIII<sup>e</sup> siècle

Marie-Henriette Fernandez

Université de Toulouse II

Les troubadours se définissent eux-mêmes comme «corteis», par opposition aux «vilains» dont ils tiennent à se distinguer. Certes on trouve dans leur œuvre des pièces de caractère popularisant, comme aubes ou pastourelles, et par ailleurs les chansonniers nous transmettent des pièces occitanes indéniablement folkloriques, comme la célèbre *Ballette de la Reine d'avril*, «A l'entrada del tens clar», mais on ne trouve pas dans leur œuvre d'exemple de réemploi, de création neuve à partir du folklore ou de la chanson populaire. L'estampie *Kalenda maya* de Raimbaut de Vaqueiras, poème courtois adapté à un air de danse purement instrumental, reste un cas unique. Les *trouveurs* d'oc ne manifestent pas d'intérêt pour le folklore, que ce soit celui du village ou celui du château (car, selon Jacques Chailley, il existe au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles, à côté des chansons du peuple, un folklore des châteaux, en marge de la production purement littéraire et «savante» des troubadours et trouvères)<sup>1</sup>.

Au début le goût des troubadours les portait plutôt vers les modèles fournis par la poésie liturgique, et les chansons de Guillaume IX sont des contre-factures des *versus* de Saint-Martial de Limoges<sup>2</sup>. Mais ses successeurs ont mis un point d'honneur à composer eux-mêmes la musique de leurs chansons :

1. Jacques Chailley, *Histoire musicale du moyen âge*, Paris, P.U.F., 1950, p. 182.

2. *Ibid.*, pp. 100-101.

*Pax in nomine Domini,  
Fist Marcabrus lou vers e l'son.*

Les trouvères au contraire ont manifesté, pour les chansons anonymes colportées par la tradition populaire ou folklorique, plus que de l'intérêt ou de la curiosité. Ils n'ont pas manqué de les utiliser comme matériau d'une création neuve. Il ne s'agit pas ici de probables et possibles imitations, comme les pastourelles de Jehan Erart ou de Guillaume le Vinier, ou comme les chansons de toile d'Audefroy le Batard : c'est là du pseudo-folklore, de même que la célèbre chanson moderne *Colchique dans les prés*, que la plupart croient être une «vieille chanson française» héritée d'une tradition ancienne, alors qu'elle date, texte et musique, «lou vers e l'son», de 1945, œuvre de Francine Cockenpot qui composait et versifiait à l'intention des Guides de France. La démarche d'Audefroy le Batard, de Jehan Erart (ou de Francine Cockenpot) est du même ordre que celle de Jean-Jacques Rousseau composant le *Devin de village*. Ce n'est pas cette démarche-là qui nous intéresse ici, mais la *récupération*, le *réemploi*, par un poète savant et un compositeur confirmé, de pièces populaires qu'il a trouvées toutes faites. Il s'agit, non de fabriquer du faux ancien ou du faux populaire, mais de faire du moderne à partir d'un matériau ancien. L'exemple le plus connu de cette démarche est le *Jeu de Robin et Marion*, où Adam de la Halle a construit son œuvre autour et à partir de chansons rustiques anonymes, pastourelles, rondets de carole, danses diverses... Le poète-compositeur «savant», citadin, recrée, à partir de ces chansons et refrains, une œuvre neuve qui les met en valeur. C'est, selon le mot de Pierre Le Gentil, un travail de «trouvère folkloriste».

Le précurseur en ce domaine est Jean Renart, dont le roman *Guillaume de Dole* offre une anthologie de pièces lyriques qui, probablement, connaissaient la faveur du public seigneurial. Cette anthologie est hétéroclite : toute une collection de rondets de carole, essentiellement regroupés au début du roman, voisine avec des chansons courtoises et des *cansos*, des chansons de toile, un extrait de chanson de geste...

Mais cette curiosité de folkloriste fait surtout la fortune du motet, plus précisément du motet parisien, qui en contrepartie fait la fortune de la tradition anonyme. Les musiciens du Nord pratiquent largement la polyphonie, et ils font flèche de tout bois. Les deux, trois, quatre lignes mélodiques superposées qui constituent le motet ne sont pas toutes, il s'en faut de beaucoup, des créations originales. La teneur latine est toujours un emprunt à la liturgie, le *duplum*, le

*triplum* et le *quadruplum* peuvent être en latin ou en langue vernaculaire, profanes ou sacrés, originaux ou pris ailleurs. Rarement les deux ou trois lignes supérieures ont le même texte. Le travail du compositeur consiste à harmoniser plutôt qu'à créer.

L'un de ces motets a attiré, dès 1872, l'attention de Paul Meyer. Il figure dans le manuscrit H 96 de Montpellier-Ecole de Médecine, le célèbre *Manuscrit de Montpellier*, aux folios 218 v<sup>o</sup> et 219 r<sup>o</sup> ; il a été transcrit par Gaston Raynaud et Henri Lavoix, puis par Friedrich Gennrich, enfin par Yvonne Rokseth<sup>3</sup>. Le texte, sans musique, se trouve également dans le livre de Nico Van Den Bogaard, *Rondeaux et refrains du XII<sup>e</sup> au début du XIV<sup>e</sup> siècle*<sup>4</sup>.

La teneur latine – «Veritatem» –, est empruntée au graduel de l'Assomption, alors que le *duplum* est un rondet de carole, dont certaines phrases se retrouvent dans le *triplum*. Le texte du *duplum* et celui du *triplum* sont non pas proprement occitans, mais écrits dans une langue occitanisante. C'est ce qui a éveillé l'intérêt de Paul Meyer<sup>5</sup>. Ces deux textes sont écrits dans une langue hybride, en fait, du francien ; mais l'auteur, ou bien a traduit un original occitan en langue d'oïl, tout en conservant certaines particularités méridionales, ou bien a cherché à donner à son texte francien une certaine couleur locale, à donner à certains mots une «allure» d'oc. Au plan morphologique, on trouve à la rime nombre de participes en *-at* au lieu de *-é*, rimant d'ailleurs avec un prétérit en *-at* également qui, dit Paul Meyer, «n'est pas proprement de la langue d'oc». On trouve les infinitifs *dançar* pour *dancer*, *entrar* (qui ne rime pas, mais assonne avec les finales en *-at*) pour *entrer*. Quant au lexique, nous y voyons un nom d'action en *-ade* au lieu de *-ée* (ou du picard *-ie*), *dançade*. Voici les deux textes :

Triplum

*Li jalous partout sunt fustat  
Et portent corne en mi le front ;  
Partout doivent estre huat.  
La regine le commendat*

3. Gaston Raynaud et Henri Lavoix, *Recueil de motets français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vieweg, 1881, Slatkine Reprints, Genève, 1974, n<sup>o</sup> CXXV, p. 151 ; Friedrich Genrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Max Niemayer, Göttingen, 1927, n<sup>o</sup> 54, p. 43 ; Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 4<sup>o</sup> volume, 1939, n<sup>o</sup> 169, p. 295.

4. Paris, Klincksieck, 1969, n<sup>o</sup> 110, p. 65.

5. *Romania*, n<sup>o</sup> 1, 1872, pp. 404+405.

*Que d'un baston soient frapat  
Et chacié hors comme larron.  
S'en dançade veillent entrar,  
Fier les du pié comme garçon !*

## Duplum

*Tuit cil qui sunt enamourat  
Viegnent dançar, li autre non !  
La regine le commendat  
Tuit cil qui sunt enamourat  
Que li jalous soient fustat  
Fors de la dance d'un baston.  
Tuit cil qui sunt enamourat  
Viegnent avant, li autre non.*

C'est, comme la *Ballette de la Reine d'avril*, une ronde du jaloux relevant de la tradition des fêtes de printemps.

Ce motet n'est pas signé mais, sur sa provenance, les avis sont unanimes : les motets du Manuscrit de Montpellier ont été composés à Notre-Dame de Paris. Ils sont, d'après Jean de Grouchy, destinés à un public averti, lettré, raffiné :

«Les motets ne sont pas faits pour les gens du peuple, car ceux-ci n'en comprennent pas les finesses et n'éprouvent aucune jouissance à les entendre. Ces compositions doivent être exécutées devant des lettrés et des personnes qui recherchent la finesse dans les arts. C'est dans les fêtes organisées par cette catégorie de gens que l'on a coutume de chanter les motets, tandis que les cantilènes et les rondels trouvent leur place dans les réjouissances populaires»<sup>6</sup>.

Par ailleurs, selon un théoricien anonyme du XIV<sup>e</sup> siècle, «Rotundelli sunt cançiones francigene», les rondeaux sont des chansons originaires de l'Île-de-France<sup>7</sup>. La même remarque figure dans les *Lays d'Amors*, qui pour cette raison n'accordent aux «redondels» aucun intérêt. Or, comme nous pouvons le remarquer, le *duplum* de ce motet est un rondet de carole de structure

AB aA ab AB  
αβ ββ αβ αβ

6. Cité par Théodore Gerold, *La musique au moyen âge*, Paris, Champion, 1932, p. 265.

7. Cité par H.H. Eggerrech, article *Rondellus/Rondeau*, *Rota in Handwörterbuch der musikalische Terminologie*, Université de Fribourg-en-Brisgau, 1974.

présentant une légère anomalie : c'est la seconde phrase musicale, la phrase  $\beta$ , qui est utilisée pour le vers  $a$  du début de couplet et pour le vers  $A$  du demi-refrain central.

En ce qui concerne le texte, sans doute le compositeur a-t-il voulu assaisonner une polyphonie très parisienne d'un peu de couleur locale, d'exotisme pseudo-occitan, et agrémenter cette pièce, destinée à un public averti, d'un certain piment rustique venu d'ailleurs. Ce qui traduirait, en ce XIII<sup>e</sup> siècle, un intérêt neuf des milieux intellectuels parisiens pour ce qui, à travers ce motet, apparaît déjà comme «la province», une curiosité de citadin pour ce que la capitale perçoit, déjà, comme du folklore. L'auteur de ce motet a voulu «faire auvergnat».

Pourquoi «auvergnat» et non «occitan» ?

Si le texte a été écrit (ou peut-être retranscrit de mémoire et approximativement traduit ou adapté) en un francien teinté de quelques traits de langue d'oc, la musique du *duplum* est typique du Massif Central : elle combine deux phrases de bourrée. De bourrée telle que l'on peut en entendre encore de nos jours dans le Cantal, le Rouergue, le Gévaudan... C'est un exemple curieux de «rondeau-bourrée». Le *triplum* montre que, pour le compositeur parisien, cette musique est peu familière : il montre, écrit Friedrich Gennrich, «Un flottement caractéristique dans la mélodie, qui dégage le sentiment que le compositeur voudrait apporter quelque chose de neuf, mais ne risque pas encore le pas décisif...»<sup>8</sup>. C'est que la modalité du *duplum*, du «rondeau-bourrée», s'écarte tout à fait de l'écriture des chansons de troubadours et, dans une large mesure, de la production monodique savante des trouvères. La tonalité est franchement majeure, ce qui selon Jacques Chailley, caractérise la veine populaire :

«Par opposition absolue avec les monodies grégoriennes et avec les chansons de troubadours et de trouvères qui en dérivent directement, ce répertoire populaire abandonne délibérément le langage mélodique modal ; en plein XIII<sup>e</sup> siècle déjà, le majeur et plus exceptionnellement le mineur s'affirment victorieusement comme la signature de la veine populaire tandis que le mode ancien désigne à peu près toujours la chansons savante»<sup>9</sup>.

8. Friedrich Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, Max Niemeyer, 1932, p. 69.

9. *Histoire musicale du moyen âge*, p. 183.

Outre le mode – majeur –, le rythme, le détail des ornements, l'allure même, le caractère de la mélodie sont, c'est flagrant, d'une bourrée. Mis à part le rythme, qui est tout autre, cette allure auvergnate, ce caractère, se retrouvent dans la célèbre chanson recueillie en 1805 par Chateaubriand et insérée en 1826 dans *Les aventures du dernier des Abencérages*. Chateaubriand a adapté à l'air entendu un texte français, dont voici le premier couplet :

*Combien j'ai douce souvenance  
Du joli lieu de ma naissance !  
Ma sœur, qu'ils étaient beaux, les jours  
De France !  
O mon pays, sois mes amours  
Toujours.*

Chateaubriand a adopté un schéma prosodique

a a b a b b  
8 8 8 2 8 2

à une formule musicale  $\alpha \alpha \beta \alpha \beta \alpha$  qui est très exactement celle du *versus* de Saint-Martial de Limoges, dont le schéma de rimes est

a a a b a b  
8 8 8 4 8 4

la rime b ou l'ensemble final a b pouvant devenir refrain : B a B ou B A B, et la rime B ou b étant toujours celle d'un vers plus court. En général les *versus* combinent octosyllabes et tétrasyllabes. En voici un exemple :

<i>In laudes Innocentium</i>	a
<i>Qui passi sunt martirium</i>	a
<i>Psallat chorus infantium</i>	a
<i>Alleluia</i>	b
<i>Sit decus regis martirum</i>	a
<i>Et gloria</i>	b <sup>10</sup>

et c'est aussi le schéma de certaines strophes de Guillaume IX :

*Faray un vers de dreyt nien  
Non er de mi ni d'autre gen  
Non er d'amor ni de joven  
Ni de ren au  
Qu'enans fo trobatz en durmen*

10. Jacques Chailley, *Les premiers troubadours et les versus de l'Ecole aquitaine*, Romania, LXXVI, 1955, p. 231.

*Sobre cheveu.*

(Chanson n° IV).

Voilà donc une rencontre étrange : le *versus* de Saint-Martial et le *vers* du troubadour (d'après le peu qui nous en reste) ont une musique modale, relevant nettement du chant liturgique, alors que la chanson de Chateaubriand est écrite en majeur. Or la structure est identique. Il est probable que le *versus* de Saint-Martial est né du désir d'adapter le chant sacré aux habitudes et traditions locales du Limousin (contigu à l'Auvergne et de même héritage folklorique) et marie un schéma prosodique populaire à la modalité liturgique. Jacques Chailley avance l'hypothèse que la structure du *versus* est d'origine populaire et très archaïque. Il n'est pas impossible qu'elle soit antérieure à la christianisation de la Gaule ; et il n'est pas inconcevable que la modalité particulière qui permet d'identifier immédiatement une musique comme venant du Centre de la France soit tout aussi archaïque. Le Massif Central est très conservateur, surtout dans ses provinces du Sud, au relief tourmenté, moins ouvertes que les larges plaines et les vallées des grands fleuves, pauvres de villes importantes, et ces régions ont gardé intactes à travers les siècles des mélodies remontant plus haut, s'il se trouve, que la conquête de César.

La chanson de Chateaubriand n'est pas une bourrée, ni une danse quelconque, et à ce titre elle diffère du motet parisien ici étudié. Pourtant, sa mélodie a tout à fait le même caractère que le rondeau qui sert de *duplum* au motet : de même qu'indépendamment du rythme on identifie immédiatement une musique comme bretonne, irlandaise ou napolitaine, la chanson de Chateaubriand et *Tuit cil qui sunt enamourat* sont indubitablement et immédiatement reconnaissables comme auvergnates au sens large du terme, considérant que la région Auvergne englobe le Cantal, le Gévaudan, le Rouergue...

Le rondeau-bourrée du Manuscrit de Montpellier ne diffère en rien, donc, des bourrées encore en usage de nos jours dans ces provinces.

Comment a-t-il pu parvenir jusqu'à Notre Dame de Paris ? Où, quand, comment, le compositeur l'a-t-il recueilli ? Ce peut être au cours d'un voyage, d'un pèlerinage : l'une des principales routes de Saint-Jacques traversait d'Est en Ouest le Sud du Massif Central, par l'hospice d'Aubrac et Conques, avec une étape à Espalion.

Nous cernons un point de plus en plus précis. Et le hasard en cela a joué : une rencontre fortuite avec un groupe folklorique de

Rodez, une question posée au chef des danseurs : connaissait-il cet air-là ? Oui, il le connaissait, pour l'avoir entendu, disait-il, du côté de Laguiole, dans le Nord de l'Aveyron.

Une enquête menée «sur le terrain» a donné le résultat suivant : les deux phrases du *duplum* de notre rondeau se retrouvent, indépendamment l'une de l'autre, dans un certain nombre de bourrées figurant au répertoire des joueurs de veille et de cabrette, des ensembles de musique traditionnelle qui vivent aux confins du Rouergue et du Gévaudan. Notamment, la phrase  $\alpha$  fait partie d'une bourrée des environs de Saint-Geniez d'Olt, à quelques kilomètres d'Espalion précisément. Cette bourrée a pour titre *Lou Moridon Petit* et célèbre, en vingt-et-un couplets, chacun des enfants de la très nombreuses famille Petit. Par la suite, l'un des descendants Petit appréciant peu les paroles, la chanson est devenue *Lou Moridon Cotet*. Le mot *moridon* est une forme locale de *maridon* qui, selon Jacques Allières, serait un diminutif de «mari», un diminutif burlesque. L'auteur des paroles est un certain Martin Cayla, maître d'école à Saint-Geniez d'Olt ; la musique est faite de formules traditionnelles qui, comme on le voit, remontent très loin dans le passé<sup>11</sup>.

Cette musique est donc encore vivante, et c'est dans la vallée du Lot – autrefois Olt – qu'en mars 1996 elle a été retrouvée et identifiée, précisément sur la route de Compostelle, sur le tronçon qui, de nos jours encore, est le plus commode pour rejoindre Conques à partir de l'Hospice d'Aubrac (qui existe toujours et accueille encore, de nos jours, randonneurs et pèlerins).

Le fait que l'on trouve, non le *duplum* de notre motet tel quel, mais, indépendantes l'une de l'autre, les phrases qui le constituent, est conforme à ce que nous savons de la composition du rondet de carole : un assemblage de phrases musicales et textuelles qui circulent d'une chanson à l'autre, ne sont pas forcément liées ensemble, et qu'au gré de sa fantaisie créatrice l'auteur-compositeur regroupe pour en faire un tout, une œuvre nouvelle. Il faut arriver à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et plus précisément à Adam de la Halle pour que le rondet de carole devenu *rondel* sorte tout entier, parole et musique, de l'imagination de l'auteur.

Avant que ce «rondeau-bourrée» polyphonique ait pu être localisé avec précision à Saint-Geniez d'Olt, plusieurs folkloristes consultés ont identifié, d'après son texte, ce motet parisien comme

11. Données communiquées par Monsieur Louis Costecalde, de Creissels (Aveyron) qui, à ma demande, a mené à bien cette recherche. Je tiens à lui exprimer ici mes remerciements pour sa collaboration diligente et efficace.



une figure de bourrée appelée «danse du bâton», ce qui prouve la pérennité de ces danses mimant l'exclusion du jaloux<sup>12</sup>.

Le *duplum* de ce motet parisien du XIII<sup>e</sup> siècle est donc bien un emprunt au folklore rouergat ; il s'agit bien d'une pièce populaire récupérée et «recyclée» par un clerc parisien. A cette époque – témoin, un peu plus tard, le *Jeu de Robin et Marion* –, les citadins et lettrés de langue d'oïl commencent, semble-t-il, sans aller toutefois jusqu'à la réhabilitation, voire l'éloge, du vilain, à considérer d'un œil neuf la campagne et sa culture. Cette utilisation d'une bourrée venue des pays d'oc dans une composition destinée à un public averti révèle chez l'auteur, et aussi chez les auditeurs, un certain intérêt pour le folklore rustique et provincial. Si l'auteur s'applique, en recourant à des artifices linguistiques, à donner à son motet un caractère bien méridional, c'est qu'il y voit une curiosité venue d'ailleurs, de nature à dépayser et charmer son auditoire, en tout cas intéressante et nullement dérisoire. Le moment n'est pas loin où Philippe de Vitry, développant dans le *Dit de Franc Gontier*<sup>13</sup> le topos virgilien

*O fortunatos nimium, sua si bona norint  
Agricolas...*

en viendra carrément à la réhabilitation du vilain et à l'éloge de la vie rustique.

En concevant *Robin et Marion*, Adam de la Halle ouvrait la voie aux pastorales des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, au *Devin de Village* et à *Bastien et Bastienne* ; reflet d'une mode, d'un engouement des classes aristocratiques pour la vie paysanne qui, dans la littérature, évoluera vers les romans paysans de George Sand, et vers ce domaine du roman qui, tant au XX<sup>e</sup> qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, prend pour sujet un monde rural embelli par le regard flatteur de l'écrivain, ou par la transmutation poétique dont il est l'objet : Henri Pourrat, Maurice Genevoix, Jean Giono... On en est presque au régionalisme.

Sans aller jusqu'à faire du clerc et compositeur parisien un écologiste avant la lettre, considérons son rondeau-bourrée comme une goutte d'eau suintant d'une toute petite source que les siècles transformeront en fleuve.

12. Je remercie ici Monsieur Claude Romero, professeur de musique au Conservatoire Occitan des Arts et Traditions Populaires de Toulouse, qui a cherché et trouvé ce renseignement et a eu l'amabilité de me le communiquer.

13. Publié notamment par André Mary, in *Anthologie Poétique Française, moyen-âge 2*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 126.