

LES ORIGINES DU LYRISME ROMAN ET LES CHANSONS DE FEMME

L'origine des chansons de femme de la Romania est liée à l'origine des chansons romanes en général. La question de l'origine des chansons en langues vernaculaires romanes est très polémique, surtout en ce qui concerne les chansons de femmes, à savoir : les chansons de toile et les chansons de malmariée, écrites en langue d'oïl, les chansons des *trobairitz* occitanes, et les chansons d'ami galiciennes portugaises.

Depuis la fin du XIX^e siècle quatre thèses sont débattues quant aux origines de la lyrique romane : la thèse médiolatiniste, qui situe l'origine des chansons dans la poésie latine ; la thèse liturgique, fondée sur l'influence des chants de la liturgie chrétienne ; la thèse folkloriste, soutenue par les philologues français, notamment Gaston Paris, qui place les origines dans les coutumes et les rites païens, comme les fêtes de mai ou la célébration du printemps, et la thèse de l'origine arabe, qui soutient l'influence de la poésie arabo-andalouse de la Péninsule Ibérique, laquelle précède la lyrique occitane.

La thèse médiolatiniste explique le caractère profondément littéraire de la poésie troubadouresque en établissant une continuité avec la littérature latino-médiévale des XI^e et XII^e siècles. Un des partisans de cette thèse, le philologue allemand W. Meyer, considère Abélard comme un extraordinaire créateur utilisant des formes semblables à celles des premiers troubadours (d'après Lapa, ouvr. cit. ci-dessous). Le philologue italien G. Errante démontre lui l'influence des écoles françaises du XI^e siècle, non celle d'Angers, mais celle de Chartres, dont les premiers troubadours auraient reçu « l'aliment culturel et spirituel »¹.

Dans deux œuvres publiées en 1925 et 1926, le philologue

¹ D'après Lapa, M. R. *Lições de literatura portuguesa. Época Medieval*. Coimbra, Coimbra Editora, 1955, p.63-75.

allemand H. Brinkmann² apporte une contribution significative à la thèse médiolatiniste. À partir d'une étude détaillée du lyrisme du clergé d'Angers au XI^e siècle et en se basant sur les *Analecta Hymnica Medii Aevi*, et sur d'autres poèmes recueillis ailleurs : les *Carmina Burana* et les *Carmina Cantabrigiensia* Brinkmann montre que la poésie amoureuse du XI^e siècle, produite par le clergé et dont les principaux représentants sont Marbode de Rennes, Hildebert de Tours et Baudry de Bourgueil, est à la base du lyrisme des troubadours. En effet, Brinkmann remarque que certains traits comme l'hommage rendu aux dames de haut lignage bienfaitrices des arts, la description de la beauté physique et morale des dames, le concept de mesure, l'idée que la bonté de la bien aimée est un cadeau divin, l'offrande de cadeaux en signe d'affection, et la conception de l'amour comme un service rappellent la poésie troubadouresque. De ce lyrisme scolastique qui se manifeste sous forme de lettres dans lesquelles le poète se présente comme *servus* en adoration devant la *domina*, dériverait le lyrisme profane des troubadours. Brinkmann accorde une filiation médiolatine à certains genres tels que la pastourelle, le *salutz d'amors*, la chanson de croisade, le *planh*, le *sirventès* et la tenson ; seule la chanson d'amour serait une création originale des troubadours.

Depuis les années 1960, R. Nelli défend une position tout à fait opposée. Selon lui, ces poésies latines adressées aux filles de Guillaume le Conquérant et à Mathilde, épouse d'Henri I^{er} d'Angleterre,

[Qui] témoignent d'une connaissance assez approfondie des poètes latins classiques - notamment d'Ovide - et même de la poésie platonicienne, ne paraissent pourtant avoir influencé ni le style des premiers troubadours, ni leurs idées sur l'amour³.

² D'après Lapa, *ibid.*

³ René Nelli, *L'érotique des troubadours*. Toulouse, Édouard Privat, 1963, p. 22.

Selon Belperron⁴,

Lorsque les mots *amor* ou *amans* sont employés ici, il ne s'agit que d'amour spirituel qui n'a rien à voir avec l'amour humain. (...) Cette poésie raffinée qui, du reste, devait être incompréhensible à la plupart des jongleurs, n'a pu avoir qu'une influence négligeable sur l'évolution de l'érotique occitane : elle n'intéresse que l'histoire de la littérature néo-latine.

D'autres thèses voient les origines des chansons romanes, soit dans le folklore, soit dans la liturgie latine, comme nous le verrons plus loin.

L'approche typologique de P. Bec⁵, dans un article publié en 1974, représente une contribution importante pour l'étude des chansons en langue d'oc et en langue d'oïl. Selon l'auteur, il convient de distinguer trois grands registres socio-poétiques dans la littérature du Moyen Age : un *registre aristocratisant*, un *registre jongleresque* et un *registre folklorisant*, ces deux derniers pouvant être regroupés sous le registre popularisant. Le grand chant courtois, c'est-à-dire les chansons des troubadours et des *trobairitz*, appartient au registre aristocratisant. Les chansons d'ami et les chansons de toile, ainsi que les chansons de malmariée appartiennent elles au registre popularisant.

En ce qui concerne les chansons d'ami, différents critiques relèvent des rapports ou plutôt des *topoi* communs à la poésie grecque ; mais on y rencontre aussi des *topoi* qui se trouvent dans une poésie plus ancienne, comme par exemple la poésie chinoise du Xe siècle ou du VIe siècle av. J.-C., les chants épiques des peuples disparus, comme les Sumériens, etc. Il nous semble néanmoins que les *topoi* communs ne peuvent pas être expliqués par des influences aussi lointaines, mais qu'ils s'expliqueraient plutôt comme étant des universaux littéraires. La littérature

⁴ Cit. d'après Nelli, *ibid.*, p. 23.

⁵ Pierre Bec, « Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII^e et XIII^e siècles. Essai de classement typologique », *Revue de Linguistique Romane*, 38, (1974), p. 27-39.

détient des *topiques* qui lui sont chers et dont certains appartiennent au patrimoine universel. Il faut donc opérer des distinctions entre les influences historiques, diatopiques, etc. et les *topoi* plus au moins universels. On sait que des motifs de chansons, comme l'évocation de certains animaux, sont présents dans plusieurs littératures, et que cela s'explique simplement par l'imaginaire de chaque culture. Ainsi le fait que la figure du cerf se trouve dans l'épopée sumérienne *Gilgamesh* ou dans les *Chants des chants* ne nous prouve aucun rapport historique avec les chansons galiciennes portugaises.

Dans un vaste article où elle compare la poésie grecque archaïque et la poésie arabo-espagnole, E. Gangutia Elicegui⁶ observe une correspondance thématique et structurale entre ces deux poésies et les chansons de femmes de la Romania. Son analyse qui porte sur les *khardjas* et les *chansons d'ami* galiciennes portugaises conclut que ces dernières possèdent des précédents dans la poésie sumérienne et égyptienne. D'après son argumentation, ces *topoi* communs s'expliquent par les contacts socioculturels des peuples : les Grecs et les Orientaux faisaient partie d'un même système international dans la Méditerranée Orientale, vers le deuxième millénaire av. J.C. ; depuis le premier millénaire, Grecs et Orientaux se sont séparés ; avec la conquête d'Alexandre le Grand, ces peuples sont unis dans la nouvelle organisation hellénistique ; finalement, la conquête arabe, comme la romaine, unit de nouveau les deux mondes, jusqu'à l'Occident. Les liens entre ces peuples n'ont jamais été totalement rompus.

Dans la même perspective comparatiste, dans une étude datée des années 1920/30 (?) où il présente des *topoi* de la poésie de Sappho, d'Érinna, d'Alcée et d'Alcman qui se retrouvent dans les chansons de la Péninsule Ibérique, le philologue C. Bowra⁷ voit

⁶ E. Gangutia Elicegui, « Poesia Griega de “amigo” y Poesia Arabigo-Española », *Emerita*, XL, fasc. 2°, 1972, Madrid (C. S. I. C.) p. 329-396.

⁷ C. Bowra, « Cantares gregos e portuguesas », *Da poesia medieval portuguesa*. Lisboa, J. Ribeiro Editor, 1985.

une affinité entre les chansons galiciennes portugaises et la poésie grecque.

La thèse arabe, née à l'époque du romantisme, se fonde sur la tradition de la chevalerie arabe de la Péninsule qui a précédé le mouvement troubadoursque en France ; elle situe les origines de toute la poésie troubadoursque, et spécifiquement des chansons de femmes, dans la poésie du sud de l'Espagne. Cette thèse arabe est soutenue par les philologues romantiques comme E. Fauriel en France, A. Herculano au Portugal, J. Ribera en Espagne et d'autres. Connaissant la fascination des romantiques pour la culture de l'Orient, nous notons que l'argument principal sur lequel s'appuie cette thèse est le caractère chevaleresque des arabes, c'est-à-dire l'adoration de la femme, la courtoisie, les tournois et les jeux poétiques – éléments dont elle remarque l'antériorité dans la Péninsule Ibérique (X^e et XI^e siècles).

Cette thèse est très discutable, car les éléments courtois attribués aux Arabes sont plus anciens dans la Romania. Ils remontent à la poésie néo-latine des premiers siècles barbares, comme celle de Fortunat et de Radegonde. Dès que les rois mérovingiens se sont établis en Gaule, ou les rois wisigoths dans la Péninsule Ibérique, un nouvel idéal de raffinement est apparu chez les peuples germaniques, comme l'atteste le fait qu'ils se soient naturellement romanisés. Dès le VI^e siècle de notre ère, dès l'époque des premiers royaumes barbares, un environnement courtois était installé en Gaule : mentionnons à titre d'exemples la cour de Metz et celle de Poitiers, pour ne citer que les espaces courtois qui ont un rapport avec les origines de la poésie des troubadours en Gaule, dans la mesure où le poète Fortunat s'y distingua.

Les philologues Manoel R. Lapa (1955) et Joseph M. Piel⁸ attribuent à l'influence germanique certaines mœurs des peuples péninsulaires, comme le rôle assez actif joué par la femme, puisque c'était elle en effet qui s'occupait de l'administration de

⁸ J. M. Piel, in : *Revista de Lingua e Literatura*, vol. 3-4 (9) 1982, p. 5-6.

la maison et des biens de famille, lorsque l'homme partait guerroyer. Partant de ce fait, constatant que le thème et les motifs des chansons sont les mêmes que ceux que l'on trouve dans les *Frauenlied*, J. M. Piel formule l'hypothèse selon laquelle les origines des chansons d'ami galiciennes portugaises seraient liées à l'influence germanique. Il convient de rappeler que les Suèves qui se sont installés au nord ouest et à l'ouest de la péninsule, fort attachés à leurs coutumes, vivaient dans ces régions, comme nous l'assure W. von Wartburg⁹, de la même façon qu'en Germanie.

Il est certes possible que les chansons d'ami galiciennes portugaises gardent certains *topoi* ou certaines ressemblances thématiques avec les chansons germaniques, mais il nous semble que cela viendrait davantage d'un fond commun indo-européen, puisque l'influence du superstrat germanique ne fut pas significative dans la Péninsule Ibérique.

En vérité, toutes les théories citées ci-dessus sont parfaitement fondées et ne s'excluent pas l'une l'autre, elles sont, bien au contraire, complémentaires. En fait, c'est leur ensemble qui peut le mieux expliquer le problème des origines de la lyrique romane, ou même des chansons de femmes.

En analysant la poésie ancienne et sa continuité dans la Romania, le philologue espagnol Manuel Milà y Fontanals¹⁰ affirme qu'on observe dans les habitudes poétiques du peuple roman, une filiation ininterrompue entre les danses et les chœurs originaires de la Grèce, les fragments de drames des derniers temps de l'empire romain, les chants et les représentations populaires des premiers siècles de notre ère. La transmission des pratiques anciennes se fit avec la diffusion de la langue latine et conséquemment des formes de versification qui devinrent plus populaires. Le mouvement trochaïque, très répandu à Rome et le iambique, utilisé dans le chant ecclésiastique dès les premiers

⁹ W. von Wartburg, *Les origines des peuples romans*. Paris, P.U.F., 1941, p. 88-101.

¹⁰ M. Milà y Fontanals, *De los trovadores en España. Estudio de lengua y poesia provenzal*, Barcelone, 1861, p. 24-25.

siècles du christianisme, sont la base principale de la versification néo-latine. En subordonnant les vers aux désinences identiques ou semblables, la poésie latine cesse d'être métrique pour devenir rythmée. On en voit la preuve dans les hymnes religieux, où alternent les stances latines et romanes, conformément à cet exemple du XI^e siècle, cité par Milà y Fontanals :

Cum la reina l'enten / si-'l respon tan piamen / Aço sia au so talen / O beata faemina / Cujus ventris sarcina / Mundi tollit aerumna - Cum la reina l'auvit / Si l'amet e si u jauvit / Aço sia au so chausit / Illi laus et gloria / Honor, virtus, gratia / Decus et victoria ...

À cette époque, le XI^e siècle, d'après E. du Méril¹¹, si certains chantaient des vers profanes avec des mélodies d'hymnes, il y a aussi des poésies hybrides où la métrique latine influe sur le vers roman et vice versa.

M. Huglo¹², dans un article sur les chansons d'amour latines, analyse la chanson *Invitatio amicae*, considérée comme « la plus ancienne chanson d'amour en latin médiéval et peut-être aussi le plus ancien modèle de pastourelle ». Cette chanson nous est parvenue dans deux des plus anciens chansonniers latins : le *Carmina Cantabrigiensia*¹³ et le *tropaire - prosaire d'Auch*¹⁴. Et

¹¹ *Poésies populaires latines* du Moyen Âge, Paris, 1847.

¹² Huglo, M., « La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, n° 3-4, 1982, p. 197- 203 (198).

¹³ Les *Carmina Cantabrigiensia* sont constitués d'un bloc de dix *folios* d'un manuscrit du XI^e siècle, qui se trouve actuellement à Cambridge. Il s'agit d'un florilège hétérogène de 49 poèmes, certains de caractère érotique. K. Strecker y reconnaît des poèmes d'origine italique et d'autres d'origine française, le reste faisant partie d'un patrimoine général de la culture européenne, surtout germanique, plus au moins lié aux territoires du Rhin. (d'après A. Fontan, & A. M.

l'on peut, selon l'auteur, la dater de la première moitié du XI^e siècle. Le schéma musical, ABCD pour toutes les strophes, est le schéma classique d'un hymne liturgique. Selon Huglo, l'auteur du texte est aussi celui de la mélodie, « une mélodie syllabique qui diffère à peine de celles qu'emploie l'hymnodie liturgique ». (*ibid.*, p.199)

C'est dans le domaine des formes rythmées que la thèse liturgique cherche à expliquer les origines du lyrisme roman. Le plus important dans cette approche est qu'elle prend comme point de départ la musique latino-romane, donc contemporaine des premières expressions artistiques vernaculaires. Ces recherches ont eu lieu dans la première moitié du XX^e siècle.

Dans son œuvre sur la musique des troubadours, Jean Beck soutient que la mélodie détermine le vers et la strophe de la poésie des troubadours comme celle des trouvères, et que cette mélodie a une origine liturgique. Au contraire de Gaston Paris et de son école, qui considèrent l'*aube* et la *chanson de toile* comme des genres populaires, Beck défend le caractère artistique de la musique et de l'écriture de ces compositions. Selon Beck¹⁵, lorsqu'on examine les principales variétés lyriques du genre narratif ou dramatique - la chanson d'histoire (ou chanson de toile) et l'aube - on constate qu'elles sont complexes, très élaborées, et qu'elles se rapprochent des *Alléluias*. Beck affirme que la chanson d'histoire (ou chanson de toile), et l'aube qui sont les seuls genres à présenter la technique raffinée des chansons érudites du Moyen Âge, ont subi une profonde influence de la musique sacrée. D'après Beck, nous sommes devant une musique savante et délicate, qui écarte toute thèse sur l'origine populaire et la popularité des chansons de toile. Les modèles de ces chansons peuvent se rapprocher des modulations du chant grégorien et

Casas, *Antologia del Latin Medieval*, Madrid, Gredos, 1987, p. 301-304).

¹⁴ Paris, Bibl. Nat., lat. 1118, f. 247 v^o.

¹⁵ J. Beck, *La musique des troubadours*, Paris, Henri Laurens, 1910, p. 96-104.

aussi de la musique des troubadours.

À l'appui de la thèse de l'influence liturgique dans la poésie du Moyen Âge, on peut citer le musicien allemand F. Genrich (1929)¹⁶, qui affirme que dans la poésie chantée du Moyen Âge, le rythme n'a pas dans la constitution de la strophe l'importance qu'on lui attribue et que c'est la musique qui la détermine. Selon Genrich, la forme de la *chanson* vient de l'*hymne* ; le sud de la France a préféré le type du *rondeau*, tandis que le nord a conservé la forme du *lai*, d'où la prédominance de l'*hymne* au sud et de la *séquence* au nord.

Pour H. Spanke (1930)¹⁷, plus enclin à la thèse folkloriste bien qu'il ait fait d'importantes recherches sur les rapports entre la musique et les chansons, les genres les plus cultivés par les artistes laïques sont les *tropes*, les *séquences* et le *conductus*, c'est-à-dire des genres musicaux para-liturgiques (ou qui se trouvaient en marge de la liturgie et qui n'avaient pas de caractère conservateur), puisque cet art était empreint d'éléments populaires d'origine jongleresque. Dans son étude sur les manuscrits de l'école limousine de Saint Martial, Spanke a trouvé des pièces profanes - entre autres, des chansons d'amour - insérées dans les collections liturgiques non officielles. Cela lui permit de conclure à l'influence de l'art séculier dans la liturgie, ou même à l'imitation profane de thèmes religieux au sens parodique. Le rapprochement que fit Spanke entre le *conductus* et les formes du lyrisme roman, le conduisit à formuler l'hypothèse que le schéma vulgaire le plus simple : a a b, « était dérivé de l'ancien *versus*, et qu'on trouvait cette structure dès le VI^e siècle dans la Romania. Dans l'un de ses derniers travaux, où il conteste

¹⁶ Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, dans *Deutsche Vierteljahrsschrift*, VII (1929), p. 187-228. Nous citons d'après Lapa, 1955, chapitre II.

¹⁷ H. Spanke, « Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenform und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters » in *Volkstum und Kultur der Romanen*, III (1930) p. 258-278. Nous citons d'après Lapa, *ibid.*

la thèse arabe pour expliquer les origines de la lyrique romane, Spanke (1946/7) écrit :

Lorsque les *tropatores* se transforment en troubadours, c'est-à-dire quand ils abandonnent le latin et commencent à écrire en provençal, ils y trouvent un travail facile : ils adoptent les principes métriques, les types des strophes, y compris quelques formes uniques de l'art des conductus¹⁸.

Plus favorable à la thèse liturgique pour expliquer le phénomène des origines des chansons romanes, Lapa (1955), remarque qu'il est impossible de poser la question de la genèse de la lyrique romane sans tenir compte des résultats de l'étude du folklore et de la philologie italienne concernant la forme du *strambotto*. En effet, c'est en Italie qu'on trouve le plus fréquemment cette forme où l'on peut percevoir un amalgame artistique d'anciens schémas populaires. On rencontre encore ces modèles primitifs dans la tradition orale à côté de schémas plus élaborés. Considérons le modèle trouvé dans le recueil du Trentino, cité par Lapa :

O rondinella che dal mare vegne,
portane [sic] nova del mio caro bene ;
porteme nova, porteme conforto ;
porteme nova se l' è vivo o morto!
E se l' è vivo, mandamelo a dire
e se l'è morto, falo sepelire!
E se l' è morto, dighe'na corona
E se l' è vivo, vegna chi'm persona! ¹⁹

Les deux premiers vers contiennent le thème de la chanson et les autres des répétitions. Comme les régions d'Italie les plus

¹⁸ « La teoria arabe sobre el origen de la lirica romanica a la luz de las ultimas investigaciones », *Anuario Musical*, Barcelona, I (1946), p. 5-18 ; nous traduisons.

¹⁹ Lapa, 1955, p. 88.

archaïsantes présentent la forme primitive des deux vers, on peut conclure, avec Lapa, que le schéma primitif serait un chant monostrophique de deux vers : *aa* ou *ab*, d'où l'idée qu'il existe un rapport entre le *conductus*, le *strambotto*, les vieux refrains français, les thèmes initiaux galiciens portugais et les *khardjas* mozarabes. Si l'on considère la civilisation troubadouresque comme un phénomène de syncrétisme, dans lequel se mêlent diverses influences on peut trouver là une explication²⁰.

Dans la chanson italienne, la femme demande à l'hirondelle qui vient de la mer, des nouvelles de son ami, et de lui faire savoir s'il est vivant ou mort. Cette sorte de dialogue, en forme de prosopopée, dans lequel la femme amoureuse demande aux oiseaux – le rossignol, les hirondelles – à la nature, c'est-à-dire aux arbres – le pin, les coudriers – aux animaux, le cerf, ou encore aux ondes de la mer, des nouvelles de l'ami absent, est récurrent dans les chansons d'ami galiciennes portugaises. Ce *topos* se trouve par exemple dans la chanson de Martin Codex (CBN 1278, CV 884, N° 1²¹) où la jeune fille demande aux ondes de la mer de Vigo des nouvelles de son ami :

Ondas do mar de Vigo
se vistes meu amigo ?
E ay Deus, se verra cedo !

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado ?
E ay Deus, se verra cedo !

Se vistes o meu amigo,
o por que eu sospiro ?
E ay Deus se verra cedo !

Se vistes meu amado,
por que ey gran coidado ?

²⁰ *Ibid.*, p. 88-91.

²¹ Cette numérotation correspond à celle du *Parchemin Vindel*.

E ay Deus, se verra cedo !

[Ondes de la mer de Vigo, / je vous en prie : avez vous vu mon ami ?/
Mon Dieu viendra-t-il bientôt ! ...]

Ce *topos* se rencontre aussi dans la lyrique occitane, par exemple dans la chanson d'ami de Raimbaut de Vaqueyras (XII^e siècle), bien avant donc la chanson galicienne portugaise (XIII^e siècle) :

Altas ondas que venetz sus la mar,
Que fai lo vent çai e lai demenar,
De mon amic sabetz novas contar,
Qui lai passet ? Non lo vei retornar !
Et oi Dèu, d'amor !
Ad ora'm dona joi et ad ora dolor !

Oi, aura dolça, qui vens devers lai
On mon amic dorm et sejourne e jai
Del dolce alen un beure m'aporta'i !
La bocha obre, per gran desir que n'ai.
Et oi, Deu d'amor !
Ad ora'm dona joi et ad ora dolor !

Mal amar fai vassal d'estrany país,
Car en plor tornan e sos jocs e sos ris
Ja non cuidei mon amic me traïs,
Qu'eu li doney ço que d'amor me quis²².
Et oi, Dèu d'amor !
Ad ora'm dona joi et ad ora dolor !

Il faut remarquer que dans les deux chansons citées ci-dessus les personnages présentent la même inquiétude envers l'objet amoureux et s'adressent à la mer pour exprimer cette inquiétude à propos de l'objet amoureux. La répétition du même *topos* dans la lyrique galicienne portugaise et dans la lyrique troubadouresque

²² Cit. d'après Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Picard, 1978, vol. 2, p. 12.

occitane peut mettre en évidence la pratique de l'*imitatio*, outil rhétorique utilisé par les poètes du Moyen Âge, ce qui révèle d'ailleurs le multiculturalisme de cette époque.

En effet, l'*imitatio* ainsi que le mélange de codes linguistiques utilisés par ce troubadour dans un *descort* plurilingue dont les strophes sont composées successivement en langue d'oc, en lombard, en catalan, en langue d'oïl et en galicien portugais, nous apporte un témoignage du plurilinguisme dans lequel baignaient les milieux courtois. D'ailleurs, le pluralisme linguistique - peut-être l'une des caractéristiques les plus étonnantes de la société médiévale - est mis en scène dès l'époque des premiers textes : les *Serments de Strasbourg* où l'on aperçoit la langue romane, la langue tudesque et le latin en sont un exemple.

La musique des chansons médiévales en tant qu'élément signifiant a joué un rôle important du point de vue non seulement de la structure, c'est-à-dire de la métrique, mais aussi du rythme. Ce point ayant un rapport étroit avec la performance des jongleurs et peut-être même avec la participation du public, une étude de l'origine de la musique et des influences sur les chansons nous semble nécessaire pour une compréhension plus globale de l'univers des chansons courtoises. Il faut rappeler que le lyrisme roman s'est diffusé dans un univers où le latin fonctionnait encore comme une sorte de *lingua franca* et où la musique et les formules des chants sacrés étaient présentes dans la mémoire du peuple comme dans celle des poètes du Moyen Âge.

Quoique chacune des théories sur les origines du lyrisme roman soulève des questions importantes, il nous semble que c'est dans l'ensemble de leurs principes d'explication qu'on trouvera une méthodologie acceptable pour une étude des chansons de femmes.

Viviane Cunha

Université Fédérale de Minas Gerais
Brésil