

« La Chanson un peu particulière de Richard Cœur de Lion ». L'enjeu de la musique dans la définition du genre de la *rotrouenge*

Par Stefano Milonia

Publication en ligne le 19 août 2021

Résumé

« [...] et la chanson un peu particulière de Richard Cœur de Lion ». With these words Pierre Bec ends his list of the songs that constitute the elusive genre of the *rotrouenge*. Indeed, the features of the *rotrouenge* are not clearly defined: the most authoritative scholar who established the corpus of Old French lyrics included in this genre is Friedrich Gennrich, who argued that the essence of the *rotrouenge* had to be found in its music. However, a fundamental characteristic of medieval music is variance, and errors may occur along the process of transmission. This essay will trace back the steps of Richard Lionheart's *Ja nus hons pris ne dira sa raison*, from its manuscripts to its editions, and try to ascertain – if an error has been committed – who is to blame: the Ancients or the Moderns.

Mots-Clés

métrique, Richard I d'Angleterre, genre lyrique, musique médiévale, poésie française médiévale, philologie musicale, *rotrouenge*.

Table des matières

1. Qu'est-ce qu'une rotrouenge
 - 1.1. *Friedrich Gennrich*
 - 1.2. *Hans Spanke*
 - 1.3. *Las Leys d'Amors*
2. Les éditions musicales
3. Les manuscrits
 - 3.1. La faute de KNX
 - 3.2. O, un témoin (trop) parfait
4. Conclusion

Texte intégral

1. Qu'est-ce qu'une rotrouenge

9 chansons courtoises ou para-courtoises, 2 chansons de toile, 3 chansons d'amour plus ou moins popularisantes, 1 chanson de *l'amour de loin*, 1 pièce d'inspiration fatrasique, 5 pastourelles, 3 chansons de croisade, 3 chansons de malmariée, 4 pièces pieuses, 1 reverdie, et *la chanson un peu particulière de Richard Cœur de Lion* [1].

C'est avec ces derniers mots que Pierre Bec décrit *Ja nus hons pris ne dira sa raison* parmi l'ensemble de *rotrouenges* identifiées par Friedrich Gennrich [2]. La chanson de captivité du roi anglais avait déjà été associée à ce genre lyrique par Gaston Paris, qui pourtant considérait ce genre en des termes très généraux :

On ne sait pas l'étymologie du mot *rotrouenge* (en provençal *retroencha*), qui désigne une chanson d'ordinaire munie de refrain, mais n'ayant pas le caractère épique des chansons de toile. Telle est, par exemple, la célèbre chanson que Richard Cœur de Lion, du fond de sa prison d'Allemagne, envoya aux siens pour se rappeler à eux ; elle ne porte pas le titre de *rotrouenge* dans les manuscrits, mais nous l'y trouvons donné à des pièces tout à fait semblables à celle-là. On peut faire rentrer dans cette catégorie, bien qu'elles soient souvent appelées *chansons*, presque toutes les pièces lyriques destinées au chant qui n'appartiennent pas à l'école provençalisante [3].

La composition de Richart a été publiée avec la définition de rotrouenge à partir de la dixième édition de la *Chrestomathie de l'ancien français* de Karl Bartsch, parue après sa mort en 1910, éditée par Leo Wiese [4] : la diffusion du manuel de G. Paris et de la chrestomathie de K. Bartsch, avec l'étude de Gennrich, a certainement contribué de façon déterminante à inscrire ce poème dans un genre qu'on a pourtant toujours eu du mal à définir [5]. De Paul Meyer à Pierre Bec, de Hans Spanke à Frank Chambers, les experts s'accordent sur le fait que l'essence de la rotrouenge est un véritable mystère et que ses particularités sont très difficiles à délimiter.

Cette enquête a pour perspective de discuter de l'appartenance de la composition de Richard au genre de la rotrouenge. Dans cette perspective, nous considérerons tout d'abord les différentes définitions qui ont été données de la rotrouenge ; ensuite, nous regarderons les éditions modernes de notre pièce pour voir quelle version a été lue le siècle dernier ; puis, seront analysées les sources manuscrites, notamment celles qui conservent la musique, puisque la structure de la mélodie appuie principalement l'hypothèse de l'appartenance au genre de la rotrouenge. Enfin, on considérera à nouveau *Ja nus hons pris* et son genre lyrique sous une perspective globale pour voir si, au long de l'histoire de la transmission de cette composition, une faute ait été commise.

La première strophe de la pièce de Richard – composée entre le printemps et l'automne 1193, alors que Richard Cœur de Lion était prisonnier de l'empereur Henri VI^e [6] – pose déjà certains problèmes par rapport à la définition du genre :

Ja nus hons pris ne dira sa raison,	a10
adroitement, s'ensi com dolans non ;	a10
mais par effort puet il faire <i>chançon</i> .	a10
Mout ai d'amis, mais povre sont li don	a10
honte y auront se, por ma reançon,	a10
sui ça deus yvers <i>pris</i> [7].	b6

Le mot « pris » du dernier vers est un mot-refrain. Aussi, la mention du mot « chançon » au v. 3 n'est pas nécessairement une autodéfinition : cette-ci arrive à la sixième strophe (v. 33-34) : « di lor, *Chançon*, q'il ne sont pas certain, / c'onques vers aus ne oi faus cuer ne vain » [8]. Ici, la référence à la « Chanson » est bien explicite. Tout de même, il pourrait s'agir d'un hypéronyme, auquel le poète a dû recourir, peut-être, par la contrainte métrique. Cette autodéfinition est pourtant un indice à ne pas négliger et qui nous impose une remise en question sur son classement parmi les rotrouenges.

1.1. *Friedrich Gennrich*

Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, l'ouvrage de Gennrich sur la rotrouenge a joué un rôle fondamental dans la canonisation de ce genre lyrique, en fournissant une tentative d'interprétation de ses caractéristiques formelles ainsi que de ses origines et de ses fonctions lyriques. Pour cela, le musicologue se fonde sur les seules sept pièces françaises qui, dans leur texte, contiennent une référence explicite à leur propre statut de "rotrouenges" :

R354	<i>La flors nouvelle qui resplant</i>
R602	<i>Retrowange novele</i>
R636	<i>Chanter m'estuet de recomens</i>
R768	<i>Je n'en puis mon cuer blasmer, quant il sospire</i>
R919	<i>Oez com je sui bestournés</i>
R1411	<i>Bels m'est tans en mai, quant voi le tens florir</i>
R1914	<i>Yvers aproisme et la saisons</i>

Parmi ces pièces lyriques, cinq sont des chansons à refrain (R354, R636, R768, R1411, R1914) et seulement une (R636) est pourvue d'une notation musicale. Face à leur hétérogénéité, Gennrich a dû admettre que l'essence de ce genre n'était à rechercher ni dans la thématique, ni forcément dans la structure métrique ou dans la présence du refrain. D'après lui, le seul critère indispensable pour la définition d'une rotrouenge était la structure mélodique [9] – affirmation qui pourrait surprendre, si l'on considère que six mélodies sur sept ne nous sont pas parvenues.

Le raisonnement qui a amené Gennrich à introduire *Ja nus hons pris* dans son recueil est le suivant : la structure métrique de la rotrouenge *Bels m'est tans en mai* (R1411), dont la définition du genre se trouve dans le texte, est très similaire à celle de la chanson de geste, en raison de ses vers longs et monorimes. Cette structure métrique a permis à Gennrich d'identifier la première composition dépourvue d'une autodéfinition de genre qu'il définira comme rotrouenge : il s'agit de la chanson de la *Bele Doette* (R1352), en quatrains de décasyllabes monorimes suivis d'un refrain de 5 syllabes. Cette dernière possède un refrain, comme R1411, mais, à différence de celle-ci, *Belle Doette* est aussi pourvue d'une mélodie, structurée sur un schéma « $\alpha \alpha \beta$ ». La composition de Richard Cœur de Lion, qui possède elle aussi des vers isosyllabiques et monorimes, emploie le même schéma mélodique de la *Bele Doette*, et est assimilée à cette dernière par le musicologue. À partir

de ces données, Gennrich établit ainsi que la rotrouenge R1411 *Bels m'est tans en mai*, de laquelle il était parti, aurait dû avoir la même structure mélodique.

Sur la base de ce processus de raisonnement déductif, Gennrich confère le statut de rotrouenge à *Ja nus hons pris*, et en fournit la première édition musicale, selon la version du ms. O, le célèbre chansonnier Cangé (Paris, BnF, fr. 846) [10]. La structure mélodique est, comme nous l'avons dit, « $\alpha \alpha \beta$ ». Son interprétation rythmique est établie dans une division ternaire du temps avec une mesure à 6/4.

Avec sa méthode, Gennrich identifie 24 compositions qu'on peut qualifier comme rotrouenges [11] :

Raynaud - Spanke	Incipit et auteur	Structure mélodique et métrique					
R11	<i>Agniaus dous, agniaus gentis, agniaus sans tache</i> (anon.)	α	α	α	β	β	
		a_{11}'	a_{11}'	a_{11}'	a_{11}'	b_4	A_{10}' B_5
R492	<i>A une ajournée</i> (Moniot de Paris)	α	α	β	β		
		a_5'	b_5	a_5'	b_5	a_5'	b_5 A_5^1 A_5^2 A_5^3 B_5
R593	<i>A la fontenele</i> (anon.)	α	α	β	β		
		a_5'	b_5'	a_5'	b_5'	c_8	d_8 C_8' D_8
R1352	<i>Bele Doette, as fenestres se siet</i> (anon.)	α	α	β			
		a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	B_5	
R538	<i>Chancon ferai plain d'ire et de pensee</i> (Richart de Semilli)	α	α	β	γ_1	γ_2	β γ_1 γ_2
= R1182	<i>Chanter vos vueil de la virge Marie</i> (anon.)	a_{10}'	a_{10}'	b_6	b_6	b_6	a_6' C_6 C_6 C_6 A_6'
R21	<i>Chanterai pour mon corage</i> (Guiot de Dijon)	α	α	α	β		α β
		a_7'	b_7	a_7'	b_7	a_7'	b_7 C_7^1 D_7^1 C_7^1 D_7^1
R1548	<i>Chevalier, mout estes guaris</i> (anon.)	α	α	α	β_2		β_1 β_2
		a_8	b_8	a_8	b_8	a_8	b_8 A_8^1 B_8^1 A_8^2 B_8^2
R317	<i>De moi dolereus vos chant</i> (Gillebert de Beneville)	α	α	β	β		
		a_7	a_7	a_7	b_3	B_8	
R577	<i>En mai au dous tans novel, que reverdissent prael</i> (anon.)	α	α	β	α	β	α
		a_7	a_7	a_7	b_7	B_8	B_7
R594	<i>En un vergier lez une fontenele</i> (anon.)	α_1	α_1	α_1	α_2	β	
		a_{10}'	a_{10}'	a_{10}'	a_{10}'	B_6^1	B_{10}^2
R533	<i>J'aim la plus sade riens qui soit de mere née</i> (Richart de Semilli)	α_1	α_1	α_2	α_1	α_1	
		a_{12}'	a_{12}'	B_{12}'	B_{12}'	B_{12}'	
R1891	<i>Ja nus hons pris ne dira sa raison</i> (Roi Richard)	α	α	β			
		a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	b_6
R527	<i>Je chevauchai l'autr'ier la matinée</i> (Richart de Semilli)	α	α	β	β		
		a_{10}'	a_{10}'	b_6	b_6	b_6	a_6' C_6^1 C_6^2 C_7^3 A_6'
R1255	<i>Je chevauchois l'autr'ier</i> (Moniot de Paris)	α	α	α	β	β	
		a_7	b_7'	a_7	b_7'	a_7	b_7' c_{11} c_{11} C_{11}^1 C_{11}^2
R1583	<i>L'autr'ier chevauchois delez Paris</i> (Richart de Semilli)	α_1	α_2	α_1	α_2	α_3	α_4 α_3 α_4 β_2 β_1 β_2
		a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} b_{11} B_{11} B_{11}
R1680	<i>L'autr'ier m'en aloie chevauchant</i> (anon.)	α_1	α_2	α_1	α_2	α_3	α_4 α_3 α_4
		a_5'	b_3	a_5'	b_4	c_5'	b_4 a_5' b_4 c_5' d_4 c_5' d_5 C_6' D_5^1 C_6' D_4^2
R1362	<i>L'autr'ier tout seus chevauchois mon chemin</i> (Richart de Semilli)	α	α	β	β		
= R835	<i>De la tres douce Marie vueill chanter</i> (anon.)	a_{11}	a_{11}	a_{11}	b_6	A_{11}	B_6
		a_{11}	a_{11}	a_{11}	b_6	A_7^1	A_4^2 B_6
R475	<i>Lonc tens ai mon tans usé</i> (Moniot de Paris = R306)	α_1	α_2	α_2	α_2		
		a_6	a_6	a_6	b_5'	c_6	c_6 c_6 c_6 b_5' d_6 d_6 d_6 b_5'
R1171	<i>Ma chancon n'est pas jolie</i> (Jaquemin de la Vente)	α_1	α_2	α_1	α_2	β_1	β_2
		a_7'	b_5'	a_7'	b_5'	a_7'	b_5' A_7^1 B_5^1 A_7^2 B_5^2
R401	<i>Parti de mal et a bien atourné</i> (anon.)	α_1	α_2	α_1	α_2	α_1	β γ
		a_{10}	b_{10}	a_{10}	b_{10}	b_{10}	a_{10} a_{10}
R1299	<i>Pour mon cuer releecier</i> (Moniot de Paris)	α	α	α	β	β	
		a_7	b_6'	a_7	b_6'	a_7	b_6' b_{11} b_{11} B_{11}^1 B_{11}^2
R395, 396	<i>Quant oi tentir, et bas et haut</i> (Gontier de Soignies)	α	β_1	α	β_1	γ	β_2 δ β_1
		a_8	a_8	a_8	a_8	a_8	a_8 B_7' B_6'

Tableau 1 (voir l'image au format original)

À partir de la structure mélodique de ces 24 pièces, Gennrich propose une reconstitution des structures mélodiques des 6 pièces auto-définies rotrouenges mais dépourvues de musique :

R636	<i>Chanter m'estuet de recomens</i> (Gontier ; = <i>BdT</i> 293.18)	α_1 as	α_2 as	α_3 as	β B ₄	γ as	δ b ₈	
R354	<i>La flors nouvelle qui resplant</i> (Gontier)	*[α_1 α_1 α_1 α_1 α_2]					β]	
= R1914	<i>Yvers aproisme et la saisons</i> (Gontier)	as	as	as	as	as	B ¹ ₈ B ² ₈	
R768	<i>Je n'en puis mon cuer blasmer, quant il sospire</i> (Gontier)	*[α_1 α_1 α_2]					β]	
		a ₁₁ '	a ₁₁ '	a ₁₁ '	a ₁₁ '	a ₁₁ '	a ₁₁ '	B ¹ ₁₁ ' B ² ₉ '
R1411	<i>Bels m'est l'ans en mai, quant voi le tens florir</i> (anon.)	*[α α]					β]	
		a ₁₁	a ₁₁	a ₁₁	a ₁₁	A ₁₁	B ₄ '	
R919	<i>Oez com je sui bestournés</i> (anon.)	*[α_1 α_2 β_2]						
		as	b ₈	as	b ₈	as	b ₈	
	*modèle :	*[as b ₈ as b ₈ as b ₈]						
R602	<i>Retrowange novele</i> (Jaque de Cambrai)	*[α α]					β]	
		a ₆ '	a ₆ '	a ₆ '	a ₆ '	a ₇ '	b ₅	a ₇ ' b ₅
	*modèle :	*[a ₆ ' a ₆ ' a ₆ ' a ₆ ']					a ₇ ' b ₅ A ₇ ' B ₅]	

Tableau 2 (voir l'image au format original)

Gennrich en déduit que la rotrouenge est caractérisée généralement par la formule mélodique suivante :

$\alpha \alpha \alpha \dots \alpha \mid \alpha \beta$

ou $\alpha \alpha \alpha \dots \beta \parallel \beta$

Même si Gennrich affirmait que le refrain n'est pas un élément indispensable à la rotrouenge, toutes les pièces qu'il considère comme faisant partie de ce genre en possèdent toutefois un. De surcroît, pour les deux chansons qui s'auto-définissent comme des rotrouenges, mais qui n'ont pas de refrain (R602 et R919), le musicologue allemand donne des reconstitutions de schémas musicaux qui en sont pourvus [12].

Comme on l'a vu au début, la pièce de Richard Cœur de Lion présente un mot-refrain au lieu d'un véritable refrain, généralement constitué de deux à quatre vers. Par conséquent, à la lumière de ce qu'on vient de dire, son appartenance à ce genre lyrique peut être remise en question.

1.2. *Hans Spanke*

La même année que la parution du livre de Gennrich, Hans Spanke faisait imprimer son *Eine altfranzösische Liedersammlung* [13], consacré à la section anonyme des chansonniers *K* (Paris, BnF, Arsenal, ms. 5198), *N* (Paris, BnF, fr. 845), *P* (Paris, BnF, fr. 847) et

X (Paris, BnF, n.a.fr. 1050), dans lequel il traite, entre autres, de la question de la rotrouenge. En s'appuyant sur les mêmes pièces prises en compte par Gennrich – auxquelles il ajoute *Bel m'est quant voi nestre le fruit* (R2082) de Gontier, tandis qu'il met à part R919 – Spanke arrive à des conclusions plutôt différentes. À son avis, la rotrouenge se caractérise par sa structure rimique, qui peut être soit du type « a a a ... b b », soit du type « a a a ... b a b », ainsi que par sa structure mélodique, qui peut suivre deux schémas : « α α β » ou « α β α β ». Des seize pièces identifiées par Spanke comme des rotrouenges, il n'y en a qu'une seule en commun avec celles de Gennrich [14].

En outre, dans les pages dédiées à la rotrouenge, Spanke ne mentionne pas *Ja nus hons pris*, laquelle est pourtant présente dans son anthologie.

1.3. *Las Leys d'Amors*

La troisième voix à écouter dans le débat sur la rotrouenge a été souvent citée, mais elle n'a jamais été prise en compte sérieusement : *Las Leys d'Amors*, nous offrent en effet une vision très claire de ce qu'est la *retroncha*, laquelle aurait été importée en Provence directement dès trouvères. Le traité affirme :

Retroncha es us dictatz ayssi generals coma vers, que pot tractar de sen, de essenhamen, d'amors, de lauzors o de reprendemen per castiar los malvatz. Et aquest dictatz sec lo compas de vers cant al so e cant a las coblas, quar pot haver de .v. a .x. coblas. Et es dicha retroncha, quar es de coblas retronchadas, no per altra cauza [15].

La *retroncha* est un ouvrage aussi varié que le verse [sic] ; il peut traiter de morale, de préceptes, d'amour, de louange ou de satire, pour châtier les méchants. Cet ouvrage suit la mesure du verse [sic], quant au chant et quant aux couplets qu'il peut avoir, de cinq à dix ; on l'appelle *retroncha*, parce qu'il est composé de couplets *retronchats* et pas pour d'autres raisons [16].

Cobla retronc[h]ada es dicha can en la fi de cascun bordo o de dos en dos o de tres en tres o de mays, segon que s volra aquel qui dictara, oz en la fi de cascuna cobla, hom retorna una meteyssha dictio, o can en cascuna cobla hom retorna .i. meteysh bordo o dos, pero de dos no es gayre acostumat. Et aquest compas pot hom tener ysshams qui s vol de doas en doas coblas o de may [17].

Le couplet s'appelle *retronchat*, lorsqu'à la fin de chaque vers, ou bien de deux en deux vers, de trois en trois, ou plus, selon la volonté de l'auteur, ou à la fin de chaque couplet, on répète le même mot ; ou bien lorsqu'à la fin de chaque couplet, on répète un même

vers, ou deux mêmes vers. Cependant la répétition de deux vers n'est guère d'usage. On peut observer cette forme, si l'on veut, de deux en deux couplets, ou plus [18].

En considérant ce témoignage vis-à-vis du répertoire en langue d'oïl, dans une perspective purement comparative, la définition donnée par les *Leys d'Amors* pourrait soutenir l'appartenance de *Ja nus hons pris* au genre de la rotrouenge (elle serait plus précisément classifiée comme une *canso retronchada* ou chanson en « *coblas retrochadas per dictio* »). Il faut remarquer, de toute façon, que le traité ne considère pas la *retroncha* comme un genre lyrique en soi, mais simplement une composition formée de strophes caractérisée par la répétition de mots ou de vers entiers. Toutefois, l'*auctoritas* du traité n'a pas eu une forte influence pour la définition du genre de *Ja nus hons pris* : Spanke ne l'utilise pas, tandis que Gennrich en ignore le passage dans lequel les *Leys d'Amors* nient le rôle de la composante musicale comme facteur déterminant pour la définition du genre (« Et es dicha retroncha, quar es de coblas retronchadas, *no per altra cauza* »). De même, Frank M. Chambers, qui s'occupe directement de la versification, rejette la définition des *Leys* pour fonder sa théorie de la *retroencha*, qu'il établit à partir des compositions [19]. Le plus surprenant, c'est que même les compositions en langue occitane que les rubriques des chansonniers désignent comme « *retroenchas* » (notamment trois pièces de Guiraut Riquier, une de Joan Esteve et une de Cerveri de Girona [20]) ne sont pas exactement conformes à la définition de *retroncha* donnée par les *Leys d'Amors* [21], puisqu'elles ont toutes des refrains composés de deux jusqu'à quatre vers.

2. Les éditions musicales

Cet aperçu des différentes théories à propos de la définition du genre de la rotrouenge montre la nécessité de continuer la réflexion sur les aspects mélodiques des poèmes impliqués, qui pourraient être fondamentaux pour la définition du genre ou, du moins, pour le débat qui le concerne.

Au moment de la parution des études de Gennrich et de Spanke, l'interprétation rythmique des monodies profanes faisait encore débat chez les musicologues. C'est probablement pour cette raison que les enquêtes sur la mélodie de *Ja nus hons pris* se sont concentrées, pendant une longue période, uniquement sur le témoignage du manuscrit *O* : sa notation musicale “semi-mensurale” est en effet unique dans le panorama de la monodie profane, ce que lui a valu une place d'exception au sein de la tradition des trouvères [22].

Après la première édition de Gennrich en 1925, plusieurs éditions de la mélodie ont été publiées (cf. la comparaison des éditions dans l'*Appendice*) :

1) *Jean Beck*. En 1927 Jean Beck publie la reproduction facsimilaire du chansonnier Cangé, qu'il transcrit intégralement [23]. Beck rejette la conception du rythme ternaire et en préfère une autre, binaire.

2) *Willi Apel et Archibald T. Davison*. Une troisième édition musicale paraît en 1946 au sein de la *Historical Anthology of Music*, par Willi Apel et Archibald Davison [24]. La mélodie de *Ja nus hons pris* est transcrite toujours d'après le chansonnier Cangé. L'éditeur inscrit la mélodie dans un cadre rythmique ternaire, mais il en offre une interprétation isochrone.

3) *Friedrich Gennrich*. Trente ans après sa première publication, Gennrich réimprime la mélodie de Richard dans deux petits recueils dédiés à la lyrique des trouvères. Le manuscrit qu'il choisit est toujours *O* et l'interprétation ne change que dans des détails minimes [25].

4) *Hans Tischler et Samuel Rosenberg*. Le troisième mode rythmique est aussi employé par Hans Tischler dans sa première édition de la mélodie, publiée en 1985 dans l'anthologie *Chanter m'estuet*, préparée en collaboration avec Samuel Rosenberg [26]. Comme chez tous les éditeurs précédents, c'est le ms. *O* qui est adopté.

5) *Hans Tischler*. Il faudra attendre le monumental recueil des chansons de trouvères, réalisé par Tischler en 1997 pour voir, à côté de la version du Chansonnier Cangé, l'édition de la mélodie de Richard d'après le chansonnier *K* avec les variantes des mss. *N* et *X* [27]. Dans cette nouvelle transcription, il est possible de noter que la structure de la mélodie ne change pas par rapport à celle du ms. *O*, sur la base de laquelle Gennrich avait inclus *Ja nus hons pris* parmi les rotouenges. On remarque par contre que, dans la partie β , la mélodie de *KNX* est sensiblement différente de celle de *O*. De plus, Tischler signale que, dans *X*, le troisième vers est écrit deux tons plus bas et que, dans *N*, à la septième syllabe, la clé est écrite une tierce trop haut, et que, par conséquent, les sept syllabes suivantes ont été notées une tierce plus bas [28].

3. Les manuscrits

Au cours du xx^e siècle, la composition de Richard a donc été lue et chantée quasi exclusivement dans la version du ms. *O*. Pour résoudre la question de l'appartenance du poème au genre de la rotouenge, il est alors important d'approfondir l'analyse des sources les plus négligées : les chansonniers *K*, *N* et *X* [29].

D'après ces témoins, les deux premiers vers suivent la mélodie de *O*, bien que de façon un peu simplifiée, tandis que les v. 3-4 s'en détachent, tout en gardant un certain parallélisme. De plus, il faut remarquer que les trois manuscrits témoignent de la même leçon, contrairement à ce qu'on pourrait déduire de l'édition de Tischler. La légère différence entre les versions de *O* et de *KNX* qu'on remarquait dans l'édition de Tischler au second hémistiche du v. 4 par rapport au v. 2 est donc bien plus étendue (version de *K*) [30] :



Fig. 1 (voir l'image au format original)

Le schéma mélodique, selon le témoignage des mss. *KNX*, sera celui d'une *oda continua* :

α β γ δ ϵ ζ
a10 a10 a10 a10 a10 b6

Une autodéfinition de chanson, un refrain qui n'est pas un véritable refrain, une version de la mélodie longuement cachée : il faut se demander si cette pièce peut être encore qualifiée de rotrouenge. Si l'on accepte la théorie de Gennrich et si l'on ne fait référence qu'au ms. *O*, cela est certes possible. Par contre, si l'on prend en considération la version de *KNX*, *Ja nus hons pris* nous devrions l'exclure. Cela nous explique pourquoi Spanke ne la considérait pas en tant que telle : son étude était consacrée justement aux manuscrits *KNPX*.

Par conséquent, la "faute" est à qui ? La méthode de Gennrich, qui peut bien éveiller des soupçons, doit pour le moment être acquittée : une nouvelle enquête sur la rotrouenge qui prendrait en considération tous les manuscrits disponibles avec les outils dont nous disposons aujourd'hui, pourrait en vérifier la fiabilité. De même, les éditions successives ne peuvent pas être critiquées pour avoir négligé la version de *KNX*. Enfin, la petite faute relevée dans l'édition de Tischler est certes involontaire.

En revanche, ce sont peut-être les chansonniers qu'il faudrait pointer du doigt. Le coupable serait-il alors *O*, avec sa parfaite régularité et sa notation d'avant-garde ? Ou bien les

chansonniers *KNX*, témoins d'une version défigurée qui a été cachée dans l'ombre pendant des siècles ?

3.1. La faute de *KNX*

La mélodie des mss. *KNX* éveille les soupçons. Il est vrai que, si l'on transpose deux tons plus haut la mélodie du v. 3, comme le fait Tischler, elle devient presque conforme à la leçon de *O*. Mais *presque* : hormis que le début du v. 3, à la hauteur notée, établit une continuité avec la fin du vers précédent (ce qui ne semble pas dû au hasard), un simple déplacement de la clé n'est pas suffisant pour justifier la version de *KNX*. Dans ces témoins on observe que, par rapport à *O*, la mélodie :

- 1) est trop basse tout au long du v. 3 et pour les deux premières syllabes du v. 4 ;
- 2) remonte à la juste hauteur pour la troisième (?) et quatrième syllabe du v. 4 ;
- 3) monte deux tons trop haut pour le reste du vers 4 :



Fig. 2 (voir l'image au format original)

Si, effectivement, une transposition a bouleversé la mélodie, elle a aussi affecté les vers suivants :

- 1) au v. 5, la mélodie tombe une quinte trop bas ;
- 2) elle remonte à la bonne hauteur à la fin du v. 5 jusqu'à la fin.

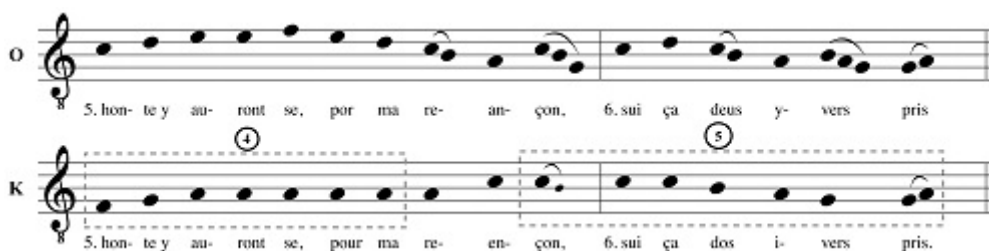


Fig. 3 (voir l'image au format original)

On constate qu'un seul déplacement de la clé n'explique pas un si grand nombre de modifications.

Il existe toutefois une explication plausible. Les endroits où la mélodie de *KNX* change brutalement de registre ou s'éloigne de la version de *O* se situent aux passages suivants : vers 3, s. 1, vers 4 s. 3, vers 4 s. 5, vers 5 s. 1, vers 5 s. 9 (cf. Fig. 2 et Fig. 3). Or, sur ces passages, le nombre de syllabes des trois manuscrits, qui partagent une mise en page presque identique, varie de 7 à 10. Si l'on imagine un modèle hypothétique de 8 syllabes par portée, les lieux problématiques trouvent, dans l'espace de la page manuscrite, une disposition assez régulière : presque tous viennent se placer au début de la portée où en correspondance du début du vers. À partir de ce modèle hypothétique, on pourrait expliquer la transfiguration de la mélodie par le copiste par les étapes suivantes (cf. Fig. 4) :

- 1) Pour les deux premiers vers (première, deuxième et début de la troisième portée, dans notre modèle hypothétique), la clé avait été positionnée tout en haut, ce qui forçait le copiste à positionner les notes à la limite de la portée.
- 2) Cela a incité le copiste à transcrire la mélodie dans une position plus confortable lorsqu'il copie la même phrase musicale sur les deux vers suivants. Il décide alors de transcrire la mélodie une ligne en-dessous à partir du troisième vers. Malheureusement, il oublie de modifier la position de la clé.
- 3) À la portée suivante, la quatrième, le scribe copie la clé de son modèle, bien qu'il ait transcrit les notes une ligne plus bas.
- 4) À la cinquième portée, le notateur continue à transcrire la mélodie une ligne plus bas par rapport à son modèle, mais cette fois-ci il copie les notes correctement, en baissant la clé comme il se doit.
- 5) À partir du vers 4 s. 5 (qui occupe la troisième position dans la cinquième portée), le copiste semble se perdre et transcrire ce qu'il lit dans son modèle pour six syllabes, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la portée.
- 6) Il poursuit sa transcription une (ou deux) ^[31] lignes plus en bas à partir de la portée suivante (la sixième), qui correspond au début du vers 5, mais il copie encore une fois la clé du modèle.
- 7) En passant à la ligne suivante, à la portée 5 s. 8, il continue sa transcription sans erreurs jusqu'à la fin de la portée, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la composition ^[32].

Cette hypothèse peut être représentée dans la figure suivante, où la partition de gauche constitue le premier étage (perdu) de la mélodie, qui a été copié, avec les fautes qu'on vient de décrire, dans la partition de droite : cette dernière serait le modèle (également perdu) de *KNX*.

The figure displays two columns of musical notation, each with seven staves corresponding to the lyrics: 'Ja nus hons pris ne di- ra sa', 're- son. a- droi- te- ment se do-', 'lan- te- ment non. mes par es- fors', 'peut il fe- re chan- con. mult ai', 'a- mis mes po- ure en sont li don', 'honte i a- uront se por ma re-', and 'en- con. sui ca ii y- uers pris.' The left column represents the 'Modèle du subarchétype de *KNX*' and the right column represents the 'subarchétype de *KNX*'. The right column includes seven numbered annotations (1-7) pointing to specific notes or rests that differ from the model on the left, illustrating the transmission errors.

Fig. 4 : Modèle du subarchétype de *KNX* (à gauche) et subarchétype de *KNX* (à droite) (voir l'image au format original)

Est-ce donc cette longue chaîne de fautes qui a défiguré nos manuscrits ? Peut-on croire à cette version des faits ? Peut-être, oui. Mais sommes-nous autorisés à corriger une mélodie sur la base de variantes qui nous *semblent* transposées ? Si nous n'avions pas le chansonnier Cangé pour nous suggérer une mélodie parfaitement symétrique, aurions-nous osé soutenir ces hypothèses ? Certes, non. Cela nous incite par conséquent à reconsidérer le témoignage du ms. *O*.

3.2. *O*, un témoin (trop) parfait

Jean Beck, qui connaissait mieux que quiconque le ms. *O*, nous avait mis en garde :

Tous les éditeurs qui ont eu l'occasion d'étudier de plus près le chansonnier Cangé, ont été frappés par le fait qu'il présente des leçons qui diffèrent de l'ensemble des chansonniers

plus souvent qu'aucun d'eux individuellement, et ils ont été amenés à en conclure que ces variantes doivent provenir d'une ou de plusieurs sources perdues ; ce qu'on ne saurait démontrer que si ces sources se retrouvaient un jour. De deux choses l'une : ou bien, ces variantes, propres au Ms. Cangé, remontent à des sources perdues, ou bien, ce qui est moins difficile à démontrer et tout aussi probable, ces variantes uniques ne sont autre chose que les variantes, les modifications apportées à ces sources, par le copiste en personne de notre manuscrit.

Pour l'étude du texte musical, la méthode sera exactement pareille. Les variantes de graphie et d'interprétation que présente le Ms. Cangé par rapport aux autres, et qui lui sont particulières, ne seront pas mises au compte d'une source inconnue, s'il se trouve qu'elles sont homogènes. Quand nous aurons démontré, en temps voulu, que notre scribe travaille ses transcriptions au fur et à mesure qu'il copie, nous serons en droit d'en conclure que les chansons du chansonnier Cangé sont, en effet, les chansons du Ms. Cangé, que ses variantes sont l'œuvre du copiste et qu'elles ne remontent point à des originaux hypothétiques [33].

La perfection géométrique de *O* pourrait donc bien venir de l'esprit d'un excellent notateur. De la même façon, la présence du rythme est l'indice d'une interprétation ajoutée *a posteriori*, qui n'était pas dans les sources. Nous aurions donc ici un scribe "remanieur en série" :

Si nous nous rappelons que le ms. Cangé est le seul chansonnier complet qui s'efforce de transcrire les anciennes notations carrées systématiquement en notations proportionnelles, en faisant la distinction des longues et des brèves (ce qui est une tâche bien compliquée, surtout quand il est difficile de constater si le copiste savait ou pas par cœur les chansons qu'il transcrivait), ces hésitations, ces différences de longues et de brèves d'une version à l'autre [d'une même mélodie conservée dans deux lieux différents à l'intérieur du ms. *O*] peuvent représenter l'effort du copiste de donner des transcriptions rythmiques des chansons qu'il trouvait notées sans indication de mesure dans ses sources et dont il ignorait lui-même la mesure originale. [34]

Le notateur ne se contente pas d'ajouter des rythmes, mais laisse également des traces de nombreuses transpositions :

Pourquoi, demandons-nous, les signes d'altération sont-ils plus nombreux dans le Ms. Cangé que dans les autres chansonniers ? C'est la conséquence nécessaire des transpositions partout où transposition il y a, et dans les autres cas nous y voyons l'activité, disons même le zèle du copiste qui les ajoute, de son propre chef, tout comme les scribes du texte apportent des modifications aux paroles qu'ils transcrivent [35].

C'est un scribe musicien qui va jusqu'à changer la structure musicale pour atteindre une harmonie parfaite :

[...] dans plus de la moitié des chansons la phrase musicale sur laquelle se chantent les deux premiers vers est répétée sur les vers trois et quatre, et les notes de la première reprise correspondent souvent, quant à la forme, à celles de la première phrase [36].

Alors, serait-il possible que le scribe du chansonnier Cangé, ayant un esprit musical éloigné de la mélodie de Richard, l'aurait transformé à son goût "géométrique", en lui donnant cette même symétrie qui lui a valu une place auprès des rotrouenges de M. Gennrich ?

4. Conclusion

Malheureusement, nous manquons encore d'éléments pour connaître le responsable de la faute, si faute il y a. Si l'on accepte la première hypothèse (§ 3.1) et si l'on adopte la définition formulée par Gennrich, alors *Ja nus hons pris* devrait être considérée comme une *rotrouenge* et les ms *KNX* témoigneraient ainsi d'un exemple rare d'erreur séparative au sein d'une mélodie. Autrement, nous pourrions envisager que le notateur de *O* a réécrit la mélodie attribuée à la chanson de Richard (§ 3.2). L'étude de la tradition manuscrite nous permet enfin de constater et d'accepter cette « double vérité » : la chanson de Richard Cœur de Lion est, et en même temps n'est pas, une *rotrouenge*.

Documents annexes

Tableau 1

Tableau 2

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4 : Modèle du subarchétype de *KNX* (à gauche) et subarchétype de *KNX* (à droite)

Appendice éditions

Notes

[1] Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (xii^e-xiii^e siècles)*, Paris, Picard, 1977-78, I, p. 187.

[2] Friedrich Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle a.S., Niemeyer, 1925.

[3] Gaston Paris, *La littérature française au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1888, p. 177.

[4] Karl Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français, 8^e-15^e siècles*, accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire, éd. Leo Wiese, Leipzig, Vogel, 1910 [10^e éd.], p. 43-44. Dans la préface Wiese nous informe avoir suivi le classement des genres établi par Gaston Paris (p. xi).

[5] Plusieurs études qui précèdent celle de Gennrich ont traité de la rotrouenge : Giovanni Galvani, *Osservazioni sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa confrontate brevemente colle antiche italiane*, Modena, per gli eredi Soliani tipografi reali, 1829, p. 159-167 (qui propose l'étymon *RETROEO*) ; Ferdinand Wolf, *Über die Lais, Sequenzen uned Leiche*, Heidelberg, C. F. Winter, 1841, p. 248 ; Wilhelm Wackernagel, *Altfranzösische Lieder und Leiche aus Handschriften zu Bern und Neuenburg: mit grammatischen und litterarhistorischen Abhandlungen*, Basel, Schweighauserische Buchhandlung, 1846, p. 183-184 (qui propose l'étymon *RETROIENTIA* et une connexion avec la danse et le peuple) ; Gaston Raynaud et Henri Lavoix Fils, *Recueil de motets français des xii^e et xiii^e siècles*, publiés d'après les manuscrits, avec introduction, notes, variantes et glossaire, suivis d'une étude sur la musique au siècle de Saint-Louis, Paris, Vieweg, 1883, p. 301, 323-325 (qui soutient la connexion entre la rotrouenge et la rota ou vielle à roue, comme l'avait déjà proposé Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy dans son *Fabliaux ou contes du xii^e et du xiii^e siècle*, Paris, Onfroy, 1781, II, p. 323) ; Paul Meyer, « Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours », *Romania*, 19, 1890, p. 1-62, ici p. 36-41 (qui considère « rotruenge, avec un o [...] la forme la plus autorisée » ; rejette l'étymon *RETROIENTIA*, et propose « qu'à l'origine rotruenge s'appliquait plutôt à la mélodie qu'aux paroles » puisque, il dit : « je ne vois pas la différence entre les rotroueges françaises et les chansons à refrain provençales » p. 40-41) ; Fritz Noack, *Der Strophenausgang in seinein Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik*, Marburg, Elwert, 1899, p. 93 ; Hermann Suchier, Adolf Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zue Gegenwart*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1900, p. 174 (qui propose une connexion avec le nom propre « Retrou », qu'on pourrait identifier avec un des plusieurs comtes du Perche ainsi appelés) ; Gustav Gröber,

Grundriss der romanischen Philologie, Strasbourg, Trübner, 1902, II, p. 662 (qui définit la rotrouenge comme une chanson normalement composée par plus de cinq strophes destinée à la danse et au chant collectif) ; Gaston Paris, Mélanges de littérature française du Moyen Âge, éd. Mario Roques, vol. II, Paris, Champion, 1910, p. 545-555 ; Alfred Jeanroy, Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge (manuscrits et éditions), Paris, Champion, 1918, critique la classification des genres faite par Gaston Raynaud, Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles, Paris, Vieweg, 1884, vol. 2, qui « a souvent confondu les “chansons à refrain” (ou rotrouenges) avec les “chansons avec des refrains”, c’est-à-dire dont chaque couplet se termine par un “refrain” étranger », Jeanroy, Bibliographie, p. VII.

[6] Les plus importantes biographies de Richard, qui racontent en détail les circonstances de son emprisonnement, sont Jean Flori, Richard Cœur de Lion, le roi chevalier, Paris, Payot, 1999 et John Gillingham, Richard I, New Haven, Yale University Press, 2002. Je me permets de renvoyer, pour une synthèse, à l’introduction de mon article « Riccardo Cuor di Leone, Ja nuns hons pris ne dira sa raison. Una proposta di edizione critica », Critica del testo, 20/1, 2017, p. 243-300.

[7] Ed. Ibid.

[8] Ibid.

[9] Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge, p. 82-83 (cf. infra).

[10] Ms. O, fol. 62v-63r.

[11] On rapporte dans la table les schémas compilés par Gennrich. Par rapport à la liste de P. Bec, j’exclus R1405 En tous tans se doit fins cuers esjoir de Guillaume le Vinier, que l’analyse de Gennrich semble définir plutôt comme « balladenartige Virelai », Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge, p. 63-65 ; R1297 Quant voi le tens felon rassoagier de Blondel de Nesle, qui est une rotrouenge pour Raynaud (Bibliographie) et Noack (Der Strophenausgang, p. 11), mais pas pour Gennrich : si la structure métrique ($a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} c_4 B_{10} C_4$) le suggère, celle mélodique ($\alpha \alpha \beta \gamma_1 \delta \gamma_2$) l’exclut (Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge, p. 70) ; R1227 Quant je plus sui en paor de ma vie, du même auteur, qui paraît dans le livre en terme de comparaison avec le grand art des trouvères. Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel, Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350, Munich, Fink, 1972 proposent des schémas métriques différents par rapport à ceux de Gennrich pour les chansons suivantes : R11: $a_{11}' a_{11}' a_{11}' a_{11}' b_3 C_{10}' B_3$ (la rime C est égale à a dans la première strophe) ; R593: $a_5' b_5' a_5' b_5' c_8 c_8 D_8' C_8$ (syntagme refrain « amis douz » au v. 6) ; R538 et R1182 : $a_{10}' a_{10}' b_6 b_6 b_7 a_6' C_6 C_6 C_7 A_6'$; R1548a : a_8

b₈ a₈ b₈ a₈ b₈ a₈ b₈ a₈ b₈ C₈ D₈ C₈ D₈; R577: a₇ a₇ a₇ b₇ C₅ C₃ B₇; R527: a₁₀' a₁₀' b₆ b₆ b₇ c₆' D₆ D₆ D₇ C₆'; R1255: a₇ b₆' a₇ b₆' a₇ b₆' c₁₁ c₁₁ C₁₁ C₁₁; R1583: a₁₀ a₁₀ a₁₀ a₁₀ a₁₀ a₁₀ a₁₀ a₁₀ + refrain variable; R1680: a₅' b₄ a₅' b₄ a₅' b₄ a₅' b₄ c₅' d₄ c₅' D₅ C₆' D₃ C₆' D₄; R1362: a₁₁ a₁₁ a₁₁ b₆ C₇ C₄ B₆; R835: a₁₁ a₁₁ a₁₁ b₆ B₇ B₄ B₆; R475: a₇ a₇ a₇ b₅' c₇ c₇ c₇ b₅' D₇ D₇ D₇ E₅'; R1299: a₇ b₆' a₇ b₆' a₇ b₆' c₁₁ c₁₁ C₁₁ C₁₁; R768: a₁₁' a₁₁' a₁₁' a₁₁' a₁₁' a₁₁' B₇ C₄' B₇ C₂'; R1411: a₁₁ a₁₁ a₁₁ a₁₁ B₄' B₁₁'.

[12] Exceptionnel le cas de la chanson de croisade R401, dans laquelle « vielleicht die Wirkung der Canzone auf die Rotrouenge beobachtet werden kann » (Gennrich, *Rotrouenge*, p. 71). Son statut de rotrouenge est douteux, non seulement à cause de l'absence du refrain, mais aussi pour la structure mélodique, qui ne respecte pas la règle générale de la répétition formulée par Gennrich : le musicologue imagine donc une erreur du notateur (peut-être pour le positionnement de la clé) pour lequel la structure de la mélodie ne se terminerait pas avec « ... α₁ β γ » mais avec « ... α₁ β α₂ ».

[13] Hans Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung : der anonyme Teil der Liederhandschriften K N P X*, Halle a.S., Niemeyer, 1925. Le paragraphe dédié à la rotrouenge est aux p. 294-301.

[14] La pièce en commun avec Gennrich est R396. Les pièces se divisent ainsi (en italiques celles qui ont un schéma mélodique α α β, soulignées celles avec un schéma mélodique α β α β) : 5 pièces avec schéma métrique « a a a ... b b » (R3966, R1450, R988, R1406, R1499) ; 3 pièces avec schéma métrique « a a a ... b a b » (R1257, R1775, R599) ; 2 pièces avec une structure métrique très simple (a a a a R292, a a b b R2047) ; 5 pièces qui rentrent avec réserve dans la catégorie de rotrouenge, grâce à leur structure métrique débutant par « a a a ... » (R1321, R2056, R138, R146, R1401, plus R1301, dont le schéma mélodique est α α' α α' β γ δ).

[15] *Las Leys d'Amors*, Redazione lunga in prosa, éd. Beatrice Fedi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, p. 376-377 (II 154). Il sera utile de citer aussi la version en vers des Leys d'Amors : « Retroncha vullats sauber tuig, / Si be petit porta de fruig. / De retroncha. / Retroncha dictats es d'acort / Am vers, car es del sieu resort, / Exceptât qe totas vegadas / Se fay de coblas retronçhadas. », éd. Joseph Anglade, « La rédaction rimée des Leys d'Amors ou les Flors del Gay Saber », *Romania*, 45, 1919, p. 161-178, ici p. 175 ; plus informative est *La doctrina de componre dictatz* : « Si vols far retronxa, sapies que deus parlar d'amor, segons l'estament en que n seras, sia plazen o cossiros ; e no-y deus mesclar altra raho. E deus saber que deu haver quatre cobles, e so novel tota vegada. E deus saber que per han om retronxa car lo refray de cada una de les cobles deu esser totz us. », éd. John H. Marshall, *The Razos De Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London,

Oxford University Press, 1972, p. 96 ; « Retronxa es dita per ço retronxa / per ço cor totes les cobles deven esser retroncades a la fi, e per ço cor lo refrayn de la primeyra cobla serveix a totes les altres cobles. », éd. *ibid.*, p. 97-98.

[16] Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors = Les fleurs du gai savoir, autrement dites lois d'amour, traduction de M. d'Aguilar et d'Escouloubre, revue et complétée par M. Gatien-Arnoult, Toulouse, Paya, 1841-1843, vol. I, p. 347.

[17] Las Leys d'Amors, p. 341 (ll 114).

[18] Las flors del gay saber, p. 287.

[19] Frank M. Chambers, *Old Provençal Versification*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1985 ; la partie dédiée aux retroenchas est aux p. 233-244. D'après Chambers, les traits distinctifs d'une retroencha sont les suivants : (1) avoir un refrain de 2 vers, qui (2) riment entre eux, (3) ne riment pas avec les vers composant la strophe et (4) ayant le même nombre de syllabes.

[20] Respectivement BdT 248.57, BdT 258.65, BdT 258.78, BdT 266.11, BdT 434a.55 ; le sigle BdT fait référence à [Bibliografia Elettronica dei Trovatori](#).

[21] Maria Sofia Lannutti, « Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza », *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006)*, éd. Furio Brugnolo, Francesca Gambino, Padova, UNIPRESS, 2009, p. 337-360, propose une distinction entre la retronc(h)a des Leys d'Amors d'une part et la retroencha occitane et la rotrouenge française de l'autre : « credo si possa dubitare dell'identità di significato tra il termine rotrouenge / retroencha impiegato nei componimenti analizzati e il termine retroncha che le Leys d'Amors mettono in rapporto con le coblas retronchadas. [...] Dall'analisi delle rotrouenges designate come tali in epoca antica si desumono due caratteristiche principali, la semplicità degli schemi di rime, monorimi o a due rime quasi sempre alternate [...] e la presenza, frequente ma non obbligatoria, di un ritornello [...], che è tuttavia rimicamente svincolato dalla strofe », p. 342-343. Pour une analyse comparative des genres lyrique romans cf. Silvia Rozza, *Il sistema dei generi nella poesia lirica medievale romanza, thèse de doctorat, Università di Siena et Universidade de Santiago de Compostela*, 2020.

[22] Sur la notation du Chansonier Cangé cf. Robert Lug, *Semi-mensurale Informationen zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart, Ibidem-Verlag, 2019.

[23] Jean Beck, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, Paris et Philadelphia, Champion et Pennsylvania University Press, 1927 ; *Ja nus hons pris* est transcrite au vol. 2, n° 152.

[24] Archibald Davison et Willi Appel, *Historical Anthology of Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1946, p. 16.

[25] Friedrich Gennrich, *Alfranzösische Lieder*, Halle a.S., Niemeyer, 1955, p. 18 ; Friedrich Gennrich, *Exempla alfranzösischer Lyrik*, Halle a.S., Niemeyer, 1958, p. 6.

[26] Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler, *Chanter m'estuet, Songs of trouvères*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 195.

[27] Hans Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies, Complete Comparative Edition*, American Institute of Musicology Hänssler-Verlag, 1997, vol. 12, n° 1079.

[28] Ibid. Les mélodies de O e de KNX, dans une transcription rythmiquement neutre mais riche en détails paléographiques et variantes, sont données par Davide Daolmi dans son étude dédiée à Blondel de Nesle (*Trovatore Amante Spia*, Lucca, LIM, 2015, p. 226) : les notes correspondent à celles de l'édition de Tischler, *Lyrics with Melodies*, par contre Daolmi suggère la possibilité que les notes des dernières six syllabes du troisième vers soient, dans KNX, écrites une tierce trop haut.

[29] Une transcription neutre de toutes les mélodies, pourvue de spécifications d'ordre paléographique et sans aucune intervention corrective, est fournie en appendice à Milonia, « *Ja nuns hons pris* » et, en ligne accompagnée par une exécution musicale, sur le site [Lirica Medievale Romanza](#).

[30] La mélodie est conservée dans les mss. K fol. 392, N fol. 180r, X fol. 252r-v.

[31] Par rapport à la version de O, on dirait que la version de KNX est notée deux lignes trop en bas. De toute façon, rien n'empêche que dans le modèle du modèle de KNX la mélodie était monotone (comme aux v. 1 et 3) et que le v. 5 n'était qu'une longue chaîne de do.

[32] L'hypothèse d'un modèle dont le feuillet était abîmé du côté droit, en mesure de masquer les clés de toutes les portées est aussi possible ; par contre, pourquoi les clés auraient été omises au début du v. 3 et au v. 4 s. 4, qui auraient dû être placées au milieu des respectives portées, resterait inexpliqué.

[33] Beck, *Les chansonniers*, vol. 2, p. 10.

[34] Ibid.

[35] Beck, Les chansonniers, vol. 2, p. 32.

[36] Beck, Les chansonniers, vol. 2, p. 23.

Pour citer ce document

Par Stefano Milonia, «« La Chanson un peu particulière de Richard Cœur de Lion ». L'enjeu de la musique dans la définition du genre de la *rotrouenge*», *Textus & Musica* [En ligne], Les numéros, 2 | 2020 - Varia, Articles, mis à jour le : 19/08/2021, URL : <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1597>

Quelques mots à propos de : Stefano Milonia

University of Warwick

Stefano Milonia a obtenu son Doctorat en Philologie Romane à l'Université de Rome Sapienza et en co-tutelle avec PSL-École Pratique des Hautes Études. Il a travaillé comme ingénieur d'étude pour le CNRS à l'université de Toulouse 2 – Jean Jaurès et a été un *visiting scholar* à l'Université de Cambridge. Il est à présent WIRL-COFUND Fellow à l'Université de Warwick. Il s'est intéressé à la littérature occitane, française et italienne du Moyen-Âge, à la musique médiévale et aux

...

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)