



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

12 | 2011

La trace

Analyse comparée de la fonction du motif de l'oiseau à travers les chansons des trouvères et des *Minnesänger* : une méthodologie

Eva-Maria Tönnies



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/477>

DOI : 10.4000/trans.477

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Eva-Maria Tönnies, « Analyse comparée de la fonction du motif de l'oiseau à travers les chansons des trouvères et des *Minnesänger* : une méthodologie », *TRANS-* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 08 juillet 2011, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/477> ; DOI : 10.4000/trans.477

Ce document a été généré automatiquement le 7 mai 2019.

Tous droits réservés

Analyse comparée de la fonction du motif de l'oiseau à travers les chansons des trouvères et des Minnesänger : une méthodologie

Eva-Maria Tönnies

- 1 Les chansons des trouvères et des *Minnesänger*, datant des XII^e et XIII^e siècles, sont les premiers chants profanes monodiques dans l'histoire de la musique européenne. C'est dans le Nord de la France et dans les pays de langue allemande que les chanteurs, qui étaient probablement également compositeurs, déclamaient cette poésie rimée. Ces chants traitent le plus souvent de l'amour. Ils prennent soit la forme d'une chanson d'amour classique, soit une forme narrative, comme on la trouve dans le répertoire poétique de l'époque (*chanson de toile, pastourelle*, etc.). Il existe de bonnes raisons de considérer le motif de l'oiseau, particulièrement fréquent dans cette forme de poésie, comme l'un de ses motifs centraux. Il en incarne en effet l'essence : le chant.
- 2 Travailler avec des sources médiévales entraîne un certain nombre de difficultés habituelles¹. Ces difficultés s'accroissent encore lorsqu'il s'agit d'un corpus de textes très large et encore plus lorsque les textes sont des chansons. Pour surmonter ces obstacles, cet exposé proposera une méthode élaborée par l'auteur pour son projet d'étude qui se focalise sur le motif de l'oiseau². La question principale est la suivante : comment peut-on comparer de façon efficace 2 570 chansons en moyen haut allemand et 2 130 en vieux français ? Comment peut-on réaliser l'analyse d'un corpus aussi large de manière judicieuse sans négliger son essence : le chant ? Ce sont des questions vraiment primordiales dans le cadre d'un travail de littérature comparée de ce type.
- 3 Après une courte explication des raisons de recherche et une justification des perspectives choisies pour cette analyse de fond dédiée spécifiquement au motif de l'oiseau, nous détaillerons la composition du corpus contenant *toutes* les chansons de cette époque qui ont été transmises à travers les siècles. Dans une troisième phase, des

catégories seront élaborées, qui rendront possible le catalogage des chansons qui a pour but d'étudier leurs caractéristiques stylistiques. Elles seront présentées sous forme de tableaux. Au cours de cette phase schématique seront également formulées les questions les plus importantes. Afin d'illustrer ces aspects méthodologiques de façon plus concrète, nous présenterons les refrains non-sémantiques à titre d'exemple. Ces premières observations nous amèneront à une conclusion préliminaire, comme résultat de la méthodologie heuristique, systématisante, en partie encyclopédique et expérimentale décrite précédemment.

- 4 Tous les poèmes, durant l'époque étudiée, étaient chantés, un aspect que les recherches sur l'oralité (*Oralitätsforschung*) soulignent depuis les années 1980. Avec son traité *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, publié en 1984, Paul Zumthor a donné une nouvelle orientation à la recherche sur la littérature du Moyen Âge : la tradition orale de la poésie doit être comprise en tant que constructrice de sens³. Au cours des dernières années en particulier, cette approche de la poésie lyrique a été reprise et enrichie par des nouvelles perspectives⁴. En effet, une étude qui n'intégrerait pas l'aspect de la performativité ne tiendrait pas vraiment compte de la vitalité de la métaphore. Cette vitalité repose sur la fonction du motif de l'oiseau, qui ajoute une dimension conceptuelle et sensible à la dimension sonore de la poésie en produisant des « effets de présence⁵ »
- 5 Le motif de l'oiseau a déjà été l'objet de quelques études⁶. Les travaux de Sabine Obermaier doivent être soulignés en particulier⁷. D'une façon convaincante, elle représente l'oiseau comme la métaphore poétologique principale du *Minnesang*. Cependant, elle ne réussit qu'en partie à expliquer le rôle de l'oiseau, puisqu'il sera nécessaire de souligner l'aspect lyrique⁸ du motif, bien au-delà de la métaphore poétologique. Le terme « lyricologie » semblerait mieux adapté pour décrire le motif de l'oiseau dans la poésie de l'époque étudiée⁹. Le verbe « trouver », qui est la racine du mot « trouvères¹⁰ », désigne l'acte créatif du chanteur médiéval¹¹ et signifie aussi bien « versifier » que « chanter ». En moyen haut allemand nous trouvons la même ambiguïté lexicale. L'acte de chanter se situe dans un contexte concret d'expérience esthétique. Dans la plupart des cas, il ne s'agit pas simplement de la réflexion en tant que processus intellectuel (poétologique) – comme le veut Obermaier –, mais aussi d'une « réflexion » (lyricologie) au sens d'un miroitement du chant. Le motif de l'oiseau dans une chanson reprend et reflète le chant de l'interprète. Le motif en question n'a jusqu'à aujourd'hui pas été traité dans le contexte de la performativité, qui semble pourtant primordial pour son étude. Seule la recontextualisation du célèbre *Lindenlied* L 39, 11 de Walther von der Vogelweide par Jan-Dirk Müller¹² esquisse une approche en ce sens. Comme dans d'autres de ses textes, Müller reprend dans son interprétation du *Lindenlied* le thème du « Gebrauchszusammenhang » (cadre d'usage) du chant lyrique. Il analyse surtout l'effet spécifique du « Tandaradei », qui forme le refrain de cette chanson. Müller voit en ce simple mot non-sémantique un moyen d'intermédiation entre le chant de l'oiseau évoqué par la chanson, le chant de la femme à travers les paroles (« Frauenlied ») et le chant réel du chanteur devant son public courtois¹³. C'est précisément cette réflexion que le projet de thèse présenté ici prend pour base : réfléchir au motif de l'oiseau veut implicitement dire qu'on prend en considération le côté sensible de la chanson au lieu de se concentrer uniquement sur ses aspects sémantiques.
- 6 Depuis longtemps, des recherches ont été menées sur les fortes correspondances entre les deux groupes linguistiques, surtout en ce qui concerne les thèmes, les motifs, les mélodies et les formes. Dans les années 1950 par exemple, Friedrich Gennrich a déjà attiré

l'attention sur ces analogies. Cependant, bien qu'il y ait en effet de multiples parallèles, les deux corpus doivent également être considérés séparément, de façon générale et en particulier en ce qui concerne le motif de l'oiseau. Jusqu'à maintenant, aucune comparaison franco-allemande n'a été effectuée par rapport au motif choisi, bien que la démarche comparative s'avère fort fructueuse. En prenant ce motif comme point de départ il sera possible d'acquérir une vision plus large de la poésie médiévale.

- 7 Nous présenterons notamment dans la quatrième partie une différence significative entre les deux corpus : la présence ou l'absence de refrains non-sémantiques et leur rapport avec les oiseaux.
- 8 L'hypothèse que l'oiseau n'est pas un motif parmi d'autres, mais *le* motif qui *incarne* le chant et donc l'essence de l'art des chanteurs médiévaux, mène à la nécessité de l'analyser dans le corpus intégral, afin de pouvoir vérifier cette hypothèse. Le fait que le motif surgisse dans approximativement un tiers des chansons est en soi un argument convaincant. C'est pourquoi la fréquence de ses occurrences doit être validée avec exactitude¹⁴. Quelques exemples représentatifs ne suffiraient pas à atteindre notre but. La thèse sera basée sur un corpus d'environ 2 570¹⁵ chansons en moyen haut allemand et 2 130 chansons en ancien français. Cette donnée statistique donnera une certaine autorité aux interprétations proposées à partir d'un corpus qui a été minutieusement évalué. Il ne s'agira pas seulement de savoir si un oiseau est évoqué dans une chanson, mais aussi de quel oiseau et de combien d'oiseaux il est question et de quelle façon ils y sont introduits. Il semble indiqué de combiner ces observations avec les informations fournies par les bestiaires du haut Moyen Âge (par exemple l'*Aviarium* d'Hugues de Fouilloy¹⁶), qui ont souvent servi de source à l'imaginaire reflété dans les chansons. Ces informations, ainsi que toutes celles tirées des chansons et concernant les différents oiseaux, seront mises à la disposition du lecteur dans un index référençant les oiseaux et figurant en annexe de la thèse. Cela signifie qu'une partie de ce travail se veut quasi encyclopédique.
- 9 Au cours de la première année de ces recherches, on s'est aussi aperçu de l'intérêt que présentent les refrains non-sémantiques (comme « Dorenlot »). Ceux-ci ont un lien conceptuel direct avec l'oiseau, cet animal qui communique par un chant dépourvu de texte et non pas par des mots. Nous savons qu'il n'y a que deux exemples de refrains non-sémantiques dans le corpus allemand (voir plus bas) alors que dans les chansons françaises, il en existe un nombre considérable¹⁷. Cette indication prouve que la poésie française fait montre de caractéristiques passionnantes d'imagination sonore non-sémantique. C'est une des raisons pour lesquelles il est temps de comparer ces deux corpus. Étant musicologue et musicienne, je signale expressément que dans l'analyse de ces textes, on doit tenir compte du contexte d'un cadre performatif, c'est-à-dire du fait qu'au cours de la période en question, chaque chanson a été chantée devant un public physiquement présent. L'oralité à cette époque n'est pas un supplément au poème mais un facteur constitutif de la chanson.
- 10 Afin de maîtriser le corpus intégral (AB)¹⁸ que forment les deux corpus A et B, il s'agit de créer des catégories pour les lister dans un tableau tenant lieu de « catalogue ». Bien souvent, une chanson peut correspondre à plusieurs catégories, ce qui permet d'établir des liens entre les textes. Certaines catégories comportent uniquement des chansons de l'un des deux corpus, ce qui permet d'envisager en retour une discussion sur les différences entre ces corpus.
- 11 Toutes les chansons où figure un oiseau (O) sont déjà ou vont être classées selon le tableau suivant :

Catalogue 1 (statistique)

Chanson (premier vers)	Numéro, anthologie	Minnesänger /Trouvère	Datation (si possible)	Situé dans le « Natureingang ¹⁹ » (oui/non)	Espèce d'O	Activité de l'O, contexte (citation)	Intérêt particulier (oui/non)
						etc.	

Tab. 1²⁰

- 12 Ce catalogue de base est le plus neutre. De manière quasi positiviste, il rassemble de simples « faits ». Afin de vraiment être utile au lecteur, il doit être clair, objectif (dans la mesure du possible), et transparent.
- 13 Les catégories suivantes ont été élaborées de manière heuristique, sur la base des chansons étudiées jusqu'à présent :

Catalogue 2 (heuristique)

Caractéristique observée	Chansons
1) Oiseau dans une chanson humoristique, parodique	
2) O provoque un sentiment nostalgique de « Heimat »/mal du pays	
3) Lien direct proclamé entre amour et chant	
4) O parle (discours direct), dialogue entre O et chanteur	
5) Thème : apprivoiser un oiseau	
6) O comme indicateur du cadre temporel (matin, printemps)	
7) Le chant de l'O évoque au chanteur une femme	
8) Motif de l'O utilisé pour discuter de la bonne ou mauvaise manière de chanter/la qualité du chant	
9) O dépendant du temps/des saisons comme la constellation symbolique de la dépendance du chanteur à l'égard de la femme	
10) Chanson avec beaucoup d'oiseaux	
11) O chante avec ou en concurrence avec d'autres chanteurs (femme, berger, chanteur)	
12) Chanson avec O et avec refrain non-sémantique	

13) O en tant que messenger	
14) Comportement incongru de l'O et du chanteur (par exemple, O se tait, chanteur chante quand même)	
15) O comme source d'inspiration	
16) O et instruments	
17) O chante « en son latin » (expression figée)	
18) Motif de l'alouette menteuse	
19) O dans une phrase au conditionnel	
20) Comparaison concrète entre le chanteur et l'O	
21) Chanteur se dispute avec l'O	
22) O comme métaphore poétologique	
23) O dans la chanson religieuse	
24) O et le rêve	
25) O qui ne dort pas	
26) O dans un « Frauenlied », où le rôle du « je » de chanteur est joué par une femme	
27) O silencieux/qui cesse de chanter	
28) O visible (très rare)	
29) O dans une symbolique de la mort	
30) Topos de la joie	
31) Chanteur se sent consolé par l'O dans son chagrin	
32) Chanteur juge la qualité du chant de l'O	
33) O comme réveille-matin	
34) O en lien avec le topos de la servilité/le martyre de l'amour	
35) O dans une pastourelle	

Tab. 2²¹

- 14 Le catalogue 2 est un catalogue transitoire, dont la fonction était de discerner les principaux points d'intérêt. Les 35 catégories ont été identifiées sur la base des observations faites. Lors de ce travail d'identification des catégories, d'autres questions sont apparues.

- 15 C'est là que le catalogage rencontre des difficultés fondamentales. En premier lieu, le choix des chansons qui figureront dans les catalogues 3 et 4 (on ne pourra pas toutes les traiter, au risque que l'étude reste superficielle) est un premier acte d'interprétation. Ce choix est nécessaire mais doit être justifié. La justification réside dans la problématique : un catalogue utile doit être cohérent avec la problématique du travail auquel il est intégré. Il en va de même avec le contenu de ces catalogues. C'est pour mettre en évidence cette interdépendance entre la problématique et les catalogues que les deux derniers catalogues, ceux qui finalement amèneront aux résultats de la thèse, sont des catalogues de questions. Les chansons choisies pour certaines de leurs caractéristiques²² seront soumises au questionnaire du tableau ci-dessous, pour une étude plus approfondie :

Catalogue 3 (systématisant, encyclopédique)

Chanson XY	
Données de base prises dans le catalogue 1	
Correspondances éventuelles avec les catégories du catalogue 2 (optionnel)	
Quel est le rapport entre le chanteur et l'oiseau ?	
Dans quelle tradition mythologique (fables, poèmes antiques, etc.) le motif de l'oiseau est-il ancré ? ²³	
Où existe-il des passages qui évoquent particulièrement bien le son des chants d'oiseaux ? (Éléments onomatopéiques, mélismes dans la mélodie...)	
Dans quels cas ces passages ont-ils un lien direct ou indirect avec l'oiseau ? Quand n'ont-ils aucun lien ?	
Peut-on parler d'effets de présence dans cette chanson ? (Par exemple, imitation d'O, allusions concrètes à la nature, O en fonction de déclencheur de la <i>memoria</i> .)	

Tab. 3

- 16 Comme on l'a déjà mentionné, l'objectif de cette thèse consiste à chercher une réponse à des questions méthodologiques fondamentales : est-il approprié de qualifier d'« interprétation » la récitation professionnelle d'une chanson ? Peut-on déduire les effets produits par la chanson et l'oiseau qu'elle évoque sur le public d'autrefois à partir de ce que l'on sait de l'effet de la voix humaine et des voix d'oiseaux sur les émotions des auditeurs d'aujourd'hui ?
- 17 Pour se lancer dans cette discussion, la dernière étape de cette comparaison à grande échelle sera une exploitation expérimentale de la dimension auditive du sujet : il est en effet prévu qu'un enregistrement audio fasse partie intégrante de la thèse²⁴.

Catalogue 4 (experimental)

Chanson XY	
------------	--

Dans quelle mesure peut-on avoir recours à des données musicales (notation dans les manuscrits, avec ou sans rythme/s'agit-il d'une contrefaçon ? (« Kontrafaktur »))	
Y a-t-il une transcription moderne de la mélodie ?	
Y a-t-il un enregistrement de la chanson ?	
Comment se présentent les différentes façons dont les chanteurs de renom interprètent une même chanson ?	
Quelles différences y a-t-il dans l'interprétation artistique de la musique des trouvères et celle des <i>Minnesänger</i> ?	
La mélodie transmise est-elle comparable aux chants d'oiseaux/d'un oiseau ?	
Quels sont les oiseaux spécifiques qu'entendait le chanteur médiéval ? (Aspects de l'histoire des mentalités et de l'ornithologie.)	
Comment résonnent ces voix d'oiseaux ?	Exemples en enregistrement audio
Comment a pu résonner cette chanson ?	Quelques enregistrements de cette phase expérimentale en forme de disque

Tab. 4

- 18 Les questions du catalogue 4 sont en partie inspirées par le travail de Gérard Le Vot, qui explique qu'il y a trois voies interdépendantes pour aborder l'édition d'une chanson médiévale :
- l'étage le plus bas, le plus proche du document manuscrit, correspond à l'édition diplomatique ;
 - l'étage intermédiaire, lui, s'en éloigne par les pré-supposés analytiques qu'il admet ;
 - enfin, l'étage supérieur, plus éloigné encore du document, est avant tout celui qui permet de poser des hypothèses²⁵.
- 19 Pour notre projet, bien qu'il soit loin du travail d'un éditeur, le troisième niveau « expérimental ou spéculatif²⁶ », qui exige de l'investigation artistique/corporelle mêlée à la démarche intellectuelle/académique, me semble adéquat²⁷.
- 20 Afin de préserver la valeur statistique de l'étude, le premier catalogue est le seul à comporter des données sur toutes les chansons du corpus. Le deuxième catalogue est le résultat d'une première phase de travail, tandis que le troisième et le quatrième catalogues sont des outils permettant d'effectuer un travail systématique et expérimental sur le corpus (AB). Une telle démarche procédant à partir d'une base de données statistiques et à l'aide de différents catalogues est rare dans le domaine des lettres. Elle paraît pourtant bien adaptée à notre étude : les catalogues aident l'auteur à structurer ses arguments, à collecter des informations de manière efficace et à vraiment bien connaître

le corpus. Le lecteur a, lui, à sa disposition de nombreuses données et la représentation schématique des données relevées lui permet de faire ses propres interprétations.

- 21 Le phénomène des refrains non-sémantiques a un rapport direct avec la signification de l'oiseau dans les chansons, comme nous allons le voir.
- 22 En ce qui concerne l'aspect du son et du sens²⁸, c'est surtout la comparaison entre des textes français et allemands qui mène à de véritables résultats. Le « je » du chanteur²⁹ évoque, dans ces chansons, l'oiseau de manières différentes : il compare son chant avec celui de l'animal, il se distingue de l'oiseau, il laisse « parler » l'oiseau au sein même de la chanson ou bien il l'imité. L'utilisation ludique de syllabes sans signification ou bien d'onomatopées se retrouve bien plus souvent dans le corpus des chansons en ancien français (B) que dans le corpus des chansons en moyen haut allemand (A). On peut en déduire que les « effets de présence » ainsi que l'accentuation d'une présentation musicale vivante et sensible ont joué un rôle plus important dans le Nord de la France que dans le Sud de l'Empire, la Bavière, l'Autriche et l'actuelle Suisse, les pays des *Minnesänger*. À cette époque, on observe que le débat poétologique, les mots et les phrases d'un niveau de réflexion relativement intellectuel dominant la poésie allemande. Le chanteur français, en revanche, va si loin dans la mise en relief directe du son qu'il renonce souvent à produire du « texte » (dans le sens linguistique d'une séquence de phrases qui sont syntaxiquement et sémantiquement reliées les unes aux autres). Il chante en effet comme un oiseau, ou – dans le cas de la *fatrasie* – au moyen d'un enchaînement de paroles liées de manière apparemment spontanée dans un non-sens ludique, sans que le sens ne contrôle la sémantique. La dichotomie des systèmes de signes « sens » et « sensibilité » concurrents³⁰ devient obsolète. Les transitions deviennent floues, car l'adaptation au chant des oiseaux ouvre les chansons aux éléments et aux bruits non-sémantiques de la nature.
- 23 Le *Lindenlied* (L 39, 11) (Chanson des tilleuls) est une des chansons du Moyen Âge les plus interprétées dans la littérature allemande³¹. Le *Lindenlied* et une chanson de danse de Neidhart von Reuental (L 70, I, 6 + II, 6 + III, 6 avec le refrain : « *traranuretun traranuriruntundeie* »)³² sont les seuls exemples de refrain non-sémantique :

<p><i>Under der linden an der heide, dâ unser zweier bette was, dâ mugent ir vinden schône beide gebrochen bluomen unde gras. vor dem walde in einem tal, tandaradei, schône sanc diu nahtegal. (L 39, 11, I)</i></p>	<p>Sous le tilleul au bord du pré nous avions tous deux notre couche. Là vous pourrez trouver foulées Bellement les fleurs et l'herbette. Dans le val, à l'orée du bois, tirelirette ! gaiment chantait le rossignol.</p>
<p>[...] <i>Daz er bi mir laege, wessez iemen nu enwelle got !, sô schamt ich mich wes er mit mir pflaege, niemer niemen bevinde daz, wan er und ich, und ein kleines vogellîn : tandaradei, das mac wol getriuwe sîn.</i></p>	<p>Si quelqu'un apprenait qu'il partagea ma couche, (à Dieu ne plaise !) j'en aurais confusion. Ce qu'avec moi il fit, personne, personne ne le sache, que moi et lui et un petit oiselet, tirelirette ! qui, j'espère, sera discret. (L 40, 10)³³</p>

- 24 Dans le vers « schône sanc diu nahtegal » (gaiment chantait le rossignol, I, 9), l'identité du « chanteur » est démultipliée. Hartmut Bleumer explique comment le motif de l'oiseau est responsable de cet effet :

Das Mädchen singt textintern das Lied des Vogels und bringt dessen Gesang zu Gehör ; der Vogel steht schon im Text für den Sänger. Der Sänger singt auch außerhalb der Texte und bringt wiederum das Lied des Mädchens ans Ohr des Rezipienten³⁴.

- 25 Jan-Dirk Müller parle également d'une « Verdopplung der Sängereinanz » (redoublement de la position du chanteur) et, comme Bleumer, il va au-delà d'une interprétation immanente du texte. Ses commentaires sur l'esthétique performative qui s'exprime dans le *Lindenlied* sont d'une grande importance dans le cadre de ma thèse. Les propos de Müller portent également sur les chansons en ancien français lorsqu'il examine l'effet esthétique du refrain non-sémantique (fréquent dans le corpus B) sur l'environnement de la chanson. Selon Müller, ce refrain a la puissance de créer des liens entre « Naturschönes, Kunstschönes und schöne Gesellschaft » (*i.e.* ce qui est beau par nature, ce qui est beau par artifice et une société courtoise qui aspire à une vie esthétique), surtout parce qu'il n'existait pas encore de séparation claire et institutionnalisée entre ces notions au Moyen Âge³⁵. Un des résultats de cette réflexion est l'hypothèse de Müller que l'esthétique de l'époque n'a pas pu être purement littéraire³⁶. Pour lui, le *Lindenlied* est l'expression et même le rituel d'un mode de vie particulier, l'occasion d'une expérience esthétique. « Es ist der Raum einer domestizierten ‚Natur‘, deren Klang in den Klang des Liedes übergeht. » (C'est l'espace d'une « nature » domestiquée, dont les sons se mêlent à ceux de la chanson³⁷.) Müller souligne qu'il s'agit d'un récit chanté devant le public présent à cette manifestation d'art ou bien de vie artistique³⁸. La chanson est encadrée par l'oiseau. Le rossignol de la première strophe et l'oiselet (*vogellîn*), en tant que témoin discret (« das mac wol getriuwe sîn » = qui, j'espère, sera discret) du dernier vers, évoquent la présence d'un oiseau chanteur dans la narration – moyen stylistique qui renforce la présence réelle du chanteur humain³⁹.
- 26 Partant des réflexions de Müller sur le *Lindenlied* dans lequel l'acte de chanter n'est pas seulement une représentation mais également une présentation, nous allons maintenant montrer que ce qui constitue une véritable exception dans la littérature allemande se révèle un moyen stylistique tout à fait courant dans la poésie du Moyen Âge français.
- 27 Dans beaucoup de chansons en ancien français, et notamment dans de nombreuses chansons où figurent des oiseaux, apparaissent des refrains non-sémantiques. Ainsi la belle Emmelot chantonne la formule toute faite « deurenleu » (RS 1385), qui peut être allongée et déformée en « dorenlot, eo eo ae ae ! Oo dorenlot » (RS 574), ainsi qu'en toute autre version qui plairait au chanteur. Dans quelques-uns de ces cas, il s'agit expressément de la « lautmalerische Entsprechung des Lieds der Nachtigall » (l'équivalent onomatopéique de la chanson du rossignol)⁴⁰. C'est le cas du refrain « Saderaladon » (RS 577). Dans d'autres exemples, les mots sont étirés et déformés d'une manière ludique, de sorte qu'on peut les appeler « semi-sémantiques ». Même si l'on se rend toujours compte de leur signification, cette signification est en même temps en partie abandonnée au profit d'une peinture sonore. La langue poétique se trouve là à un stade intermédiaire entre signification et absurdité⁴¹. Cet écartèlement est aussi perceptible dans le refrain semi-sémantique « Triboudaine et triboudele » (RS 582). Le « triboudele » étant une forme musicale concrète que le « je » de chanteur veut représenter (« Lors vuel faire un triboudele »), alors que le mot « triboudaine », construit artificiellement, n'a pas de référence à un monde réel et ne se retrouve point dans les

dictionnaires. Les cris d'un rossignol détiennent dans une autre des chansons étudiées une position limite entre un langage sensé et un chant sensuel. C'est dans une *reverdie* de Guillaume le Vinier (RS 1039) que l'oiseau s'écrie : « fier fier, oci oci ». On a essayé d'expliquer ces mots par rapport au mythe de Philomèle⁴², mais il n'est pas du tout nécessaire de chercher systématiquement un point de référence dans le langage parlé, autour du mythe⁴³ de cet oiseau. Le cadre du discours sémantique relatif à la société peut s'ouvrir vers la « musique de la nature » non-sémantique⁴⁴, les voix d'oiseaux et les éléments non-sémantiques étant intégrés dans le jeu de rôle de la poésie courtoise du haut Moyen Âge. Cette réflexion apportée par Müller sur le « Tandaradei » onomatopéique du *Lindenlied* est également valable pour les chansons des trouvères, dans lesquelles elle prend encore plus d'ampleur.

- 28 Le motif de l'oiseau se retrouve très fréquemment. Un grand nombre d'exemples témoigne de son importance. Cela s'explique par la force du motif : l'animal chantant renvoie à l'acte de chanter en général. Le déséquilibre existant dans le nombre de refrains non-sémantiques dans les corpus A et B nous amène à formuler l'hypothèse selon laquelle les chanteurs français accordent davantage de valeur au son que les chanteurs allemands, qui intègrent leurs chansons dans un discours poétologique, mis en scène de manière beaucoup plus intellectuelle.
- 29 Le principal résultat découlant des catégories et des premières réponses aux questions posées est que le motif de l'oiseau possède une fonction d'intensification de l'expérience esthétique. L'objet de notre recherche a été vécu d'une manière physique par le public médiéval. Le chercheur en littérature se retrouve face à des chansons qui soulignent ce fait. C'est pourquoi il est souhaitable d'accorder une importance toute particulière à des questions d'ordre esthétique aussi en ce qui concerne la méthodologie.
- 30 Une reconstruction propre du son issu de la musique du Moyen Âge s'avère problématique : le musicologue ne connaît ni les prescriptions stylistiques, qui ne sont jamais rapportées dans les manuscrits, ni même le rythme exact des mélodies. Prenons à titre d'exemple l'accompagnement instrumental par le luth ou par les flûtes : il ne nous est connu que grâce à des illustrations ou des descriptions faites dans certains romans de l'époque. En résumé, quiconque se met à la recherche de traces de sonorités du chant médiéval obtient bien peu d'indices. Il ne reste qu'une seule certitude : au centre de la performance lyrique du Moyen Âge, se trouvait la voix. « La voix » est un phénomène actuellement très discuté au sein de la communauté scientifique allemande, notamment dans le domaine de la médiologie, mais également dans celui des sciences du théâtre et de la culture. En réaction à la déconstruction du phonocentrisme par Jacques Derrida⁴⁵, on a essayé de réhabiliter la voix, qui ne serait pas un simple « médium » pour la langue, mais une « trace » – trace de l'âme (Aristote) ou trace du corps⁴⁶. Centrer l'étude sur les chanteurs médiévaux donne une nouvelle dimension tant à ces réflexions sur la voix qu'à une question méthodologique : la voix contemporaine n'est-elle pas, par analogie, une trace qui aiderait à concevoir une musique vocale qu'on considère comme éteinte depuis des siècles ?
- 31 Quand il chante, le trouvère intègre sa voix dans une harmonie cosmique. Sa « partie » intègre le son de son propre monde et est une trace directe de l'ordre (*ordo*) divin, comme le comprenait l'homme médiéval (cf. Boèce). Telle est l'imagination (due à une certaine « culture de présence ») de la participation – la *participatio* (Augustin). Dans le cadre de cette investigation sur le motif de l'oiseau se pose la question de savoir si l'altérité de la littérature médiévale doit être respectée, ce qui impliquerait de se limiter à des analyses

purement intellectuelles. Au lieu de constater des différences, on pourrait aussi – comme Le Vot – tenter une ré-esthétisation⁴⁷ de la chanson médiévale.

- 32 En groupant les chansons des différents corpus dans des catalogues et en les classant selon diverses catégories, questions et expériences, nous soumettrons la chanson du haut Moyen Âge à une nouvelle forme de travail, à la fois minutieux et créatif, et donc à un processus dynamique⁴⁸ en la confrontant à différentes sortes d'« interprétation ».

ANNEXES

Les deux corpus⁴⁹ (AB)

Le choix bibliographique proposé dans cette annexe a été fait sur la base de recherches déjà effectuées dans le domaine du chant médiéval. Il pourra aussi être utile à d'autres chercheurs, en quête de résultats valables sur les chansons du haut Moyen Âge.

Corpus A : les chansons en moyen haut allemand⁵⁰

Pour la partie germanistique, les anthologies suivantes permettent d'acquérir une vision globale des chansons des *Minnesänger* avec un minimum de recoupements :

MF	Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, révisé par Hugo Moser et Helmut Tervooren, vol. 1 : Texte, 38., édition révisée, avec une annexe, « Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment », Stuttgart, 1988.
----	---

Des Minnesangs Frühling (Le printemps du *Minnesang*) contient une édition critique des corpus complets de tous les auteurs du XII^e siècle. Le recueil fut édité d'abord par Karl Lachmann et révisé en 1935 par Carl von Kraus. Il constitue un ouvrage de référence pour les chansons du XII^e siècle, repris maintes fois. La dernière mise à jour a été faite par Hugo Moser et Helmut Tervooren, qui y ont ajouté les œuvres des *Minnesänger* Herger, Godefroy de Strasbourg et Wolfram von Eschenbach, ainsi que quelques chansons de Pseudo-Reinmar ne figurant dans les éditions antérieures que sous forme de notes de bas de page.

Notons néanmoins que deux auteurs dont la période créative correspond à la transition entre le XII^e et le XIII^e siècles ne figurent plus dans le MF : Walther von der Vogelweide et Neidhart von Reuenthal. Pour l'œuvre de Walther von der Vogelweide, il faut consulter :

Schweikle, Günther (éd.), *Walther von der Vogelweide. Werke*. vol. 2 : *Liedlyrik*, Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch, Stuttgart, 1998.

Cette édition critique, comportant une traduction du texte en allemand moderne, est très utile puisqu'elle ne rassemble que les *Minnelieder* et pas les chansons à caractère politique, le *Sangspruch*⁵¹. Chaque chanson est accompagnée d'une petite bibliographie et d'un bref

aperçu de l'historique de sa transmission, ce qui est bien pratique pour ceux qui s'intéressent également aux mélodies⁵².

Pour l'œuvre du chanteur Neidhart, on consultera une édition critique, qui donne quelques mélodies en annexe⁵³ :

Edmund Wießner *et al.*, *Die Lieder Neidharts*, éd. par Edmund Wießner, continué par Hanns Fischer, 5^e édition révisée par Paul Sappeler, mit einem Melodieanhang von Helmut Lomnitzer, Tübingen, 1999.

Les références principales pour le XIII^e siècle sont :

KLD	<i>Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts</i> , Carl Kraus (éd.), vol. I : Texte, 2 ^e édition, Tübingen, 1978. (attention : comporte également les œuvres de Wolfram von Eschenbach et Godefroy de Strasbourg)
SSM	<i>Die Schweizer Minnesänger</i> , d'après l'édition de Karl Bartsch, révisé et édité par Max Schiendorfer, vol. I : Texte, Tübingen, 1990.

Malheureusement, ces deux grandes anthologies ne rassemblent pas tous les auteurs. C'est pourquoi il est indispensable d'y ajouter les œuvres suivantes :

Der Marner, <i>Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang</i> , éd. avec une introduction, des commentaires et des traductions par Eva Wilms, Berlin, New York, 2008.
Tamnhäuser, <i>Die Gedichte der Manessischen Handschrift</i> , Mhd. / Nhd., introduction, édition et commentaire par Maria Grazia Cammarota, traduction par Jürgen Kühnel, Göppingen, 2009 (GAG 749).
Konrad von Würzburg, <i>Kleinere Dichtungen</i> , Edward Schröder (éd.), 3 vol. , vol. III : <i>Die Klage der Kunst. Leiche, Lieder und Sprüche</i> , Berlin, 1926 [reprint Berlin et al. 1959/67].
Frauenlob (Heinrich von Meißen), <i>Leichs, Sangsprüche, Lieder</i> , Karl Stackmann et Bertau (éds), 2 vol. , Göttingen, 1981.

Le genre poétique du lai, un genre plutôt narratif, ne figure pas dans ce corpus de la poésie lyrique⁵⁴.

Corpus B : les chansons en ancien français

Pour toute recherche sur les chansons en ancien français, il reste indispensable de consulter la bibliographie de Raynauds et Spanke (RS) :

RS	Gaston Raynauds, Hans Spanke, <i>Bibliographie des altfranzösischen Liedes</i> , éd. augm., Leyde, Brill, 1980.
----	---

(Cette nouvelle édition contient une discographie et un index des chansons établi par Avner Bahat⁵⁵.)

L'anthologie suivante constitue également un ouvrage de référence :

Rosenberg, Samuel, Tischler, Hans (éds), *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traductions, présentations et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel, Paris, 1995⁵⁶.

Cette sélection, où on retrouve aussi des mélodies, contient 216 chansons. Pour le reste, il est malheureusement plus difficile de rassembler un corpus complet de chansons des

trouvères francophones que de leurs homologues allemands. Il existe un grand nombre d'anciennes anthologies. Celle de Bartsch est la plus importante :

Bartsch, Karl (éd.), *Romances et pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles* (Altfranzösische Romanzen und Pastourellen), Leipzig, 1870, reprint Genève, 1973.

Le corpus français renferme donc environ 25 % de chansons de moins que le corpus allemand, mais on pourrait y rajouter les fatrasies⁵⁷.

Ce corpus étant complet, il pourra être utilisé comme base de données pour toute recherche ultérieure portant sur le *Minnesang* et les chansons des trouvères, touchant aussi bien à des problématiques théoriques que thématiques.

NOTES

1. Les textes ont-ils été édités ? Y a-t-il des transcriptions correctes des manuscrits ? Quand les a-t-on écrits ? Qui en était l'auteur ? Peut-on facilement trouver la littérature nécessaire à leur étude dans les bibliothèques ? Sans parler des questions vraiment essentielles regroupées sous le terme d'« altérité » : comment peut-on parler de l'effet d'une chanson qui ne pourra jamais être écoutée dans son contexte originel, etc.

2. Projet de thèse, publication prévue au plus tôt pour 2014.

3. Le mot « sens » est préférable au mot « signification » parce qu'il a un rapport étymologique avec « les sensations », « les organes des sens » et tout phénomène « sensoriel ». Les mots « signification » et « physique » prétendraient à une dichotomie qui n'est pas valable dans le contexte de cette thèse.

4. Avec son traité *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paul Zumthor introduit en 1984 une nouvelle orientation dans la recherche sur la littérature médiévale. L'oralité de la poésie doit impérativement être prise en compte en tant que constructrice de sens. Cet élan donné à la *Oralitätsforschung* [science de l'oralité] a mené à un grand nombre de publications sur la pratique de la performance, avant tout dans le domaine de la poésie lyrique : Strohschneider, Peter, « Tanzen und Singen. Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs », dans *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*. Thomas Cramer et Ingrid Kasten (éds), Berlin, 1999, p. 197-231. Cf. Aussi : Müller, Jan-Dirk, « Strukturen gegenhöfischer Welt : Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart », dans *Höfische Literatur - Hofgesellschaft - Höfische Lebensformen um 1200*, Gert Kaiser et Jan-Dirk Müller (éds), Düsseldorf, 1986, p. 409-451 ; ainsi que Müller, Jan-Dirk (éd.), *Aufführung' und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 1996 (Germanistische Symposien Berichtsbände, vol. 17).

5. Les « effets de présence » sont chez Gumbrecht l'opposé des « effets de sens ». Il s'agit d'impressions corporelles que l'auditeur/le spectateur ressent face à une œuvre d'art ou bien face à un phénomène naturel. Cf. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Joachim Schulte (trad.), Francfort, 2004. Comme pour Paul Zumthor, la matérialité de la communication littéraire est primordiale aux yeux de Gumbrecht. Il thématise ainsi l'effet esthétique de l'art en expliquant qu'une oscillation entre les « effets de présence » et les « effets de sens » permet le déploiement d'une vraie force esthétique. Cf. *ibid.*, p. 11. Il écarte le mot « sens », dans l'acception de « signification sémantique », de l'immédiateté de l'attribution de « sens » à tout ce qui est « présent » de façon matérielle. Face aux phénomènes vécus, Gumbrecht veut valoriser leur « effet » – indépendamment de leur « signification », voir Gumbrecht, Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, *ibid.* Nous trouvons également indiqué de parler d'« effets de présence » (de second ordre si l'on veut) quand le chanteur médiéval fait seulement allusion

aux effets esthétiques de la « vraie » nature. Un dernier aspect qui peut être relié à ce terme est la figure rhétorique d'un « déclenchement » de mémoire par une impression physique.

6. Roger Dragonetti, dans *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale* (Bruges, 1960, p. 170-192), le décrit par exemple comme faisant partie de l'inventaire rhétorique des trouvères. Otto Peter Riecken consacre ses recherches au motif dans la poésie médiévale allemande : Riecken, Otto Peter, *Das Motiv des vogellins in der Lyrik Walthers von der Vogelweide verglichen mit dem Minnesang seiner Zeitgenossen*, [thèse de doctorat, Hambourg, 1967] Hambourg, 1967.

7. Obermaier, Sabine, *Von Nachtigallen und Handwerkern. „Dichtung über Dichtung“ in Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen, 1995 ; ainsi que *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin, 2009.

8. Le terme « lyrique » vient du grec *lyrikos*, qui est l'adjectif désignant le fait d'être accompagné par la lyre. Il indique ainsi un lien entre le chant et le texte. Cf. Burdorf, Dieter, *Einführung in die Gedichtanalyse*, seconde édition augmentée et actualisée, Stuttgart, Weimar, 1997 (SM, 284), p. 2.

9. Le terme plus intuitif de « lyricologie » est utilisé dans le milieu de la recherche lyrique en Allemagne et correspond tout simplement à la théorie de la poésie lyrique, cf. Zymner, Rüdiger, *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn, Mentis, 2009. Ce terme est donc – comme le terme poétologie – plutôt faible, puisqu'il a déjà été appliqué pour de la poésie non chantée. Nous l'utilisons ici simplement pour avoir un terme contrastant avec celui de « poétologie » et avec une étymologie plus indiquée.

10. Cf. Lexer, Matthias, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. vol. I-III, Leipzig, 1872-1878, vol. III, col. 354 : > vinden [...] dichten, componieren.

11. « Die Melodien der Lieder wurden vom Dichter selbst erfunden. » (Les mélodies des chansons furent composées par le poète lui-même.) Cf. Michels, Ulrich, *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil, Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, avec 250 reproductions en couleur, édition spéciale, révisée et actualisée, Munich, 2001, p. 195. D'autres poètes les ont au moins choisies eux-mêmes. L'étymologie du mot « trobador » ou « trouvère » contient cette notion d'acte créatif. Ces mots sont les substantifs des verbes « trobar » (occitan) et « trover/trouver » (ancien français) = trouver. Gennrich, Friedrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Cologne, 1951 ; *Id.*, « Troubadours, Trouvères », dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 13, 1986, col. 75740 ss., paragraphe I.

12. Müller, Jan-Dirk, « „Gebrauchszusammenhang“ und ästhetische Dimension mittelalterlicher Texte. Nebst Überlegungen zu Walthers Lindenlied (L 39, 11) », dans *Das Fremde Schöne*, Manuel Braun et Christopher Young (éds), Berlin, 2007, p. 281-308.

13. *Ibid.*, p. 296.

14. À l'heure qu'il est, un tiers seulement en a été étudié. À partir de la base statistique on peut d'abord constater que le motif de l'oiseau apparaît près de trois fois plus souvent dans la poésie allemande que dans la poésie française.

15. Malheureusement, il n'existe pas de bibliographie similaire à celle de RS (cf. corpus B) où l'on pourrait retrouver toutes les chansons à rassembler dans le corpus. Le fait qu'on ne compte pas les chansons mais les strophes dans la littérature allemande rend l'affaire encore plus compliquée. On estime qu'il y a plus de 9 000 versets allemands. Si l'on compte 3,5 strophes par chanson (en moyenne), on arrive à un nombre approximatif de 2 570 chansons en moyen haut allemand. Le rapport est alors de 2 570 chansons allemandes pour 2 130 chansons françaises, soit un rapport proportionnel de 5/4. Le corpus allemand A, tel qu'il nous a été transmis, est donc environ un quart plus fourni que le corpus français B.

16. Hugues de Fouilloy, *De avibus*, Clark, Willene B. (éd.), *The Medieval Book of Birds. Hugh of Fouilloy's Aviarium*, Edition, Translation and Commentary, Binghamton/New York, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1992 (Medieval & Renaissance Text & Studies, vol. 80).

17. Cette différence est assez parlante, et il n'est donc pas nécessaire de collecter plus de données statistiques sur ce point particulier.

18. La composition des corpus A et B est énumérée en annexe à ce texte.

19. Dans le cadre du topos du *locus amoenus*, qui se situe en général au début d'un poème ou d'une chanson.

20. L'évaluation statistique des données ne fait pas partie du catalogue même mais reste à calculer dans un deuxième temps.

21. Les résultats qui sont/seront résumés dans ce tableau proviennent d'un mémoire de fin d'étude effectué en 2009 avec Marianne Beger. 1 700 chansons ont déjà été consultées / analysées pendant cette phase de travail initiale.

22. Ayant ainsi défini et délimité la problématique, on a sélectionné certaines chansons qui présentent un intérêt particulier parce qu'elles sont soit prototypiques, soit extraordinaires (on comprend mieux le terme extraordinaire lorsqu'il apparaît après le terme prototypique). Sur la base des expériences obtenues en établissant les catalogues 1 et 2, les chansons à classer et à cataloguer dans les tableaux 3 et 4 seront choisies. Il est prévu de classer les chansons dans différents groupes. Comme le nombre des corpus (si l'on ajoute les fatrasies (C), des chansons à refrain non-sémantique sans oiseau (D), par exemple) est considérable, il sera probablement indispensable de travailler avec un programme gestionnaire de base de données. De cette façon, les quatre catalogues pourraient être gérés par un seul *software* comme *Filemaker*, *Axis*, ou à l'aide d'un programme qui aide à l'évaluation et à la représentation diagrammatique des données comme *Excel* ou *SPSS*.

Ce procédé peut sembler plutôt inhabituel pour une étude dans le domaine des lettres. Cependant, les projets concernant la littérature subissent eux aussi à l'heure actuelle des transformations grâce aux nouvelles options techniques envisageables (ou grâce aux nouveaux outils techniques), comme le montre le projet de la publication électronique (voir note 54).

23. Ce point de vue encyclopédique est, entre autres, inspiré par S. Obermaier, qui dirige un projet interdisciplinaire à très grande échelle. L'objectif en est une encyclopédie informatique de tous les animaux figurant dans la littérature médiévale. Pour une description du projet, voir Sabine Obermaier, « Tiere in der Literatur des Mittelalters: Projektskizze für ein interdisziplinäres Lexikon », dans *Reinardus* 18 (2005), p. 193-204. La méthode et l'ambition de ce travail réalisé par un groupe de chercheurs internationaux pourrait être d'un intérêt certain pour nos recherches sur les oiseaux et vice versa.

24. Si le temps et les moyens le permettent.

25. Le Vot, Gérard, *Pour une épistémologie de l'édition musicale du texte lyrique français médiéval. (Remarques sur la notation des chansonniers, des trouvères et sur leur transcription, dans Musicologie Médiévale. Notations et Séquences. Actes de la table ronde du CNRS à l'Institut de recherche et d'histoire des textes 6-7 septembre 1982, ouvrage publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique, Michel Huglo (éd.), Paris, 1987, p. 187-207, ici p. 191.*

26. *Ibid.*, p. 197.

27. Le musicologue et chanteur Gérard Le Vot a obtenu le prix Paul Zumthor en 1987. Il a été décoré par celui qui, dans la littérature, a proclamé le concept de la « vocalité ». Reste à discuter s'il est raisonnable de s'inscrire dans une telle approche de « sciences vocales de la vocalité ».

28. Le philosophe Jean-Luc Nancy joue sur l'homonymie de ces deux mots : Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, 2002, traduit du français par Esther von der Osten sous le titre *Zum Gehör*, Zurich/Berlin, Diaphanes, 2010, p. 14.

29. L'expression « "je" de chanteur » est choisie pour ne pas parler de « "je" lyrique », ce qui serait un anachronisme.

30. Zumthor souligne la présence spatiale du chanteur pendant sa « performance ». Ainsi, il définit le cadre performatif comme système de signe/de communication (*Zeichensystem*) de qualité sensorielle. Ce système se trouve dans une situation de concurrence avec d'autres signes,

comme par exemple les signes linguistiques : cf. Zumthor, Paul, « Körper und Performanz », dans *Materialität der Kommunikation*, Hans Ulrich Gumbrecht et K. Ludwig Pfeiffer (éds), avec la collaboration de Monika Elsner *et al.*, Francfort, 1988, p. 703-713.

31. Manfred Günter Scholz écrit que la chanson aura besoin d'un délai de grâce (« Schonfrist ») : Scholz, Manfred Günter, *Walther von der Vogelweide*, 2^e édition corrigée et augmentée, Weimar, 2005, p. 292.

32. Il est possible que ce refrain soit une allusion parodique au « tandaradei » de L 39, 11.

33. La traduction est issue de Poet, Jean-Claude, *Patrimoine littéraire européen : le Moyen Âge. De l'Oural à l'Atlantique. Littératures d'Europe occidentale*, anthologie en langue française, Bruxelles, 1993, vol. 4b, p. 962-963, traduit par A. Moret, 1960.

34. « La fille dans le texte chante la chanson de l'oiseau et fait entendre son chant ; déjà dans le texte, l'oiseau représente le chanteur. Le chanteur chante aussi hors du texte, dans la réalité et fait à son tour entendre la chanson de la fille au public », Bleumer, Hartmut, *Walthers Geschichten ? Überlegungen zu narrativen Projektionen zwischen Sangspruch und Minnesang*, dans *Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer. Vorträge gehalten am Walther-Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vom 24. bis 27. September 2003 in Zeiselmauer (Niederösterreich)*, Helmut Birkhan (éd.), Vienne, 2005, p. 83-102, ici p. 97 et suivantes.

35. Müller, [cf. note 12], p. 297.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, p. 300.

38. *Ibid.*, p. 295.

39. Cf. Paddock, Mary M., « Speaking of the spectacle. Another look at Walther's „Lindenlied” », *The German quarterly* 77 (2004), p. 11-28, ici p. 14.

40. Müller, [cf. note 12], p. 295.

41. Un autre des exemples semi-sémantiques est le refrain : « Endure endure enduron / endure, suer Marion » (RS 529).

42. Cf. Hensel, Werner, *Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters*, [thèse de doctorat, Königsberg, 1908] Erlangen, 1908, p. 24.

43. Différents mythes racontent comment des femmes se métamorphosent en oiseaux : Aédon (Hom. *Od.* 16, 518), Philomèle et Procné sont les plus connues (Ov. *Mét.* 6, 666f.). Cf. Preston, Percy, *Metzler Lexikon antiker Bildmotive. Übersetzt und überarbeitet von Stela Bogutovac und Kai Brodersen. Mit Abbildungen von Abgüssen aus der Mannheimer Antikensallgalerie von Stefanie Eichler*, Stuttgart, Weimar, 1997, p. 216.

44. « Das Lied überschreitet den Rahmen semantisch-gesellschaftsbezogener Rede in Richtung auf die a-semantische ‚Musik der Natur‘. [...] Die Verschmelzung von Naturraum und Gesellschaftsraum wird klanglich realisiert », Müller, [cf. note 12], p. 295-296.

45. Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, 1967.

46. Kolesch, Doris, « Die Spur der Stimme », dans *Medien/Stimmen*, Cologne, 2003 (*Mediologie*, vol. 9, Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“, Ludwig Jäger (éd.), p. 267-281).

47. Cf. aussi Krämer, Sybille, *Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen*, dans *Performativität und Medialität*, Sybille Krämer (éd.), Munich, 2004, p. 13-32.

48. Il existe une relation interactive entre la problématique et les catalogues. C'est pourquoi tous deux sont dynamiques : à chaque instant de cette recherche, de nouvelles questions peuvent apparaître et donc de nouvelles catégories peuvent être ajoutées.

49. Le choix anthologique a été fait de façon très pragmatique : la recherche portant en grande partie sur le contenu littéraire des poèmes et leur valeur esthétique étant musicale, les questions de linguistique ne sont pas essentielles, tout comme ne l'est pas le repérage de variantes. C'est

pour cela que les anthologies mises à contribution et utilisées tout au long du projet ne doivent pas forcément être critiques ou même synoptiques. Ce qui importe, c'est surtout de pouvoir former un corpus complet de toutes les chansons, sans doublons.

50. Il y a, à Cologne, toute une équipe de jeunes chercheurs qui travaillent sur le *Minnesang*. Le projet sur les oiseaux en profite largement et je tiens ici à remercier Daniel Eder, Julia Naji et Valérie Wolf, qui ont gentiment soutenu mes efforts pour composer le corpus A en partageant avec moi pistes et informations.

51. Le *Sangspruch* n'est pas traité dans nos recherches. Pour l'édition, voir Schweikle, Günther (éd.), *Walther von der Vogelweide. Werke. vol. 1: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch*, Stuttgart, 1994.

52. Pour Walther von der Vogelweide, il faut toujours recourir à l'édition de Karl Lachmann de 1827. Elle a été complètement révisée par Christoph Cormeau : *Walther von der Vogelweide, Leiche, Lieder, Sangsprüche*, 14^e édition reprise et révisée de l'œuvre de Karl Lachmann avec des contributions de Thomas Bein et Horst Brunner, Berlin-New York, 1996.

53. Pour une bibliographie des mélodies et une discographie, cf. Siegfried Beyschlag (éd.), *Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergamenthandschriften und die Melodien. Text und Übertragung Einführung und Worterklärungen. Konkordanz. Edition der Melodien von Horst Brunner*, Darmstadt, 1975, p. 775-777. La meilleure édition est la version synoptique d'Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Franz Viktor Spechtler et al., *Neidhart Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 vol., Berlin-New York, 2007.

54. L'absence d'une bibliographie comparable à celle de RS pour les chansons des *Minnesänger* pourrait être comblée à l'avenir : l'immense projet appelé LHM (*Lyrik des hohen Mittelalters*, poésie du haut Moyen Âge) lancé par Manuel Braun, Sonja Glauch et Florian Kragl envisage la création d'une édition synoptique complète de toutes les chansons connues, qui rendra possible des travaux « linguistiques avec corpus » (*Korpuslinguistik*). Cette base de données sera mise en ligne en 2025 au plus tard. Cf. http://www.mediaevum.de/forschen/projekt_anz.php?id=360

55. Le *Vot*, Gérard, [cf. note 25], p. 199. Le *Vot* doit être cité à ce propos parce que la nouvelle édition du RS est d'un accès difficile en Allemagne.

56. C'est l'anthologie la plus récente. Les sources sont indiquées dans la bibliographie, p. 47-78. Pour un tour d'horizon, voir Bec, Pierre (éd.), *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, vol. 2, *Textes*, Paris, 1978, et Gennrich, Friedrich (éd.), *Altfranzösische Lieder*, (1. Teil), Tübingen, 1955. Du même, *Altfranzösische Lieder*, (2. Teil), Tübingen, 1956. Cette liste ne prétend pas être exhaustive. La bibliographie RS sert toujours d'orientation principale.

57. Il y a de bonnes raisons d'inclure les *fatrasies* (genre lyrique en ancien français qui joue de la manière la plus excessive avec la logique sémantique) dans ce corpus spécifique ; le motif de l'oiseau y revient avec une fréquence frappante. Voir Rus, Martijn, *Poésies du non-sens, XIII^e-XIV^e-XV^e siècles*, vol. I. *Fatrasies (Fatrasies de Beaumanoir, Fatrasies d'Arras)*, textes édités, traduits et commentés par Martijn Rus, Orléans, 2005.

RÉSUMÉS

Un corpus d'environ 4880 chansons allemandes et françaises du Haut Moyen Âge est soumis à une comparaison qui porte principalement sur la relation entre le sens et la sensibilité et s'attache tout particulièrement à l'étude de la 'musique' des 'oiseaux' au cœur de l'expression

musicale humaine. L'aspect méthodologique réside dans une tentative de parvenir à une compréhension qui n'est pas exclusivement intellectuelle. L'article s'attache à montrer les phénomènes à l'origine de cette idée et comment une nouvelle méthode permet de parvenir à une telle approche.

A corpus of about 4880 German and French songs of the High Middle Ages is subjected to a comparison that focuses on the relationship between sense and sensibility. The analysis pays particular attention to the 'music' of 'birds' in this genre of human song. The methodological aspect lies in an attempt to reach an understanding of this musical literature which does not exclusively appeal to the intellect. The phenomena motivating this idea will be explained, as well as a new method that enables such an approach.