



Cahiers  
de recherches  
médiévales et  
humanistes

## Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

26 | 2013

Musique et littérature au Moyen Âge

---

# On connaît la chanson : la contrafacture des mélodies des trouvères dans le *Ludus super Anticlaudianum* d'Adam de la Bassée

Daniel E. O'Sullivan

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/13396>

DOI : 10.4000/crm.13396

ISSN : 2273-0893

### Éditeur

Classiques Garnier

### Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 109-127

ISBN : 978-2-8124-2933-0

ISSN : 2115-6360

### Référence électronique

Daniel E. O'Sullivan, « On connaît la chanson : la contrafacture des mélodies des trouvères dans le *Ludus super Anticlaudianum* d'Adam de la Bassée », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 13 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/crm/13396> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.13396>

---

**On connaît la chanson :**  
**la contrafacture des mélodies des trouvères dans le *Ludus super***  
***Anticlaudianum* d'Adam de la Bassée**

*Abstract : The study of contrafacture – the setting of new words to an old melody – reveals a great deal about the culture in which medieval poets and composers lived and worked. The associations created in the minds of an initiated listening public could aid a composer in augmenting the central message of his work. However, the study of contrafacture proves valuable also for the ways in which it takes us beyond the simple one-way kind of influences at which critics all too often stop. The present article studies three contrafacta from Adam de la Bassée's *Ludus super Anticlaudianum* in order to reveal suggestive evidence about the creation and reception of the *Ludus* and how the study of contrafacture has important implications in regard to trouvère lyric in general.*

*Résumé : L'étude de la contrafacture – la technique qui consiste à adapter une mélodie connue à de nouvelles paroles – révèle beaucoup sur le milieu culturel dans lequel les poètes et les compositeurs médiévaux vivaient et travaillaient. Les associations créées dans l'esprit d'un public initié lors de la performance des contrafactures pouvaient renforcer le message central d'un ouvrage. De plus, l'étude de la contrafacture nous aide à voir au-delà des processus d'influences simples auxquels la critique moderne tend à aboutir. Le présent article étudie trois contrafacta tirés du *Ludus super Anticlaudianum* d'Adam de la Bassée afin d'émettre des hypothèses sur les conséquences de la création et de la réception du *Ludus* et de démontrer comment l'étude de la contrafacture mène à des implications importantes quant à notre compréhension de l'art des trouvères.*

*On connaît la chanson*, le film qui a remporté, entre autres prix, le César du meilleur film en 1997, raconte l'histoire de quelques Parisiens : Claude et Odile Lalande ; Nicolas, l'ancien amant d'Odile, tout juste retourné de la capitale ; et la sœur d'Odile, Camille, qui fait de son mieux pour finir ses études en histoire, malgré de fréquents épisodes de déprime. L'intrigue n'a rien de surprenant – on pourrait même dire qu'elle est d'une banalité pure. Mais l'intérêt du film tient d'une astuce conceptuelle : lors de certains moments clés durant l'histoire, on met dans la bouche des personnages les paroles des tubes de la chanson française du XX<sup>e</sup> siècle en playback. Par exemple, quand Claude envisage de quitter sa femme, il s'imagine dans leur chambre lui annonçant la nouvelle, mais au lieu d'entendre sa propre voix, c'est celle de Serge Gainsbourg chantant le refrain de son tube, « Je suis venu de te dire que je m'en vais », qui s'énonce. Tout au long du film, le réalisateur, Alain Resnais, insère ces tournures musicales pour créer un jeu de mémoire collective pour son public, jeu où résonances, parallèles et dissonances – un commandant Nazi qui chante Joséphine Baker, par exemple – tissent un réseau musical et culturel qui va bien au-delà de l'intrigue qui se déroule au cours du film.

Au Moyen Âge, un jeu culturel analogue s'opérait parmi les différents publics grâce au procédé du *contrafactum*. Très souvent, les poètes du Moyen Âge utilisaient des mélodies d'autres poètes au lieu d'en composer de nouvelles. La technique ne se limitait pas à un seul répertoire ou tradition : en fait, des mélodies traversaient parfois les frontières entre registres et genres, entre œuvres latines et vernaculaires, et entre langues vernaculaires. L'étude de ce phénomène révèle des informations précieuses sur l'étendue de certaines mélodies, leurs compositeurs et les institutions qui assuraient leur réputation<sup>1</sup>. Dans certains cas, on arrive à tracer des lignes de transmission et d'influence directes ; dans d'autres, leurs trajectoires restent plus obscures quoiqu'on puisse émettre certaines hypothèses. Par exemple, si une mélodie accompagne plusieurs *contrafacta*, comment décider si une des imitations a été faite à partir de la chanson originale ou d'une autre contrafacture ? Quelles conclusions sur la réception et l'interprétation de ces réseaux intertextuels et inter-musicaux peut-on en tirer ? L'étude de la contrafacture peut-elle nous fournir d'autres informations sur les circonstances de la création lyrique au Moyen Âge, informations que les manuscrits nous laissent seulement entrevoir mais qui s'éclairent un peu plus parce que la contrafacture ouvre une autre perspective sur les textes en question ? L'étude présente vise à répondre à quelques-unes de ces questions, de manière plus suggestive que conclusive, il est vrai, en partant d'un exemple de la contrafacture bien connu mais peu étudié au XIII<sup>e</sup> siècle : le *Ludus super Anticlaudianum* d'Adam de la Bassée.

Le *Ludus super Anticlaudianum*, composé par le chanoine de la collégiale à Lille, Adam de la Bassée, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, illustre le potentiel de ce jeu intertextuel qui met l'un à côté de l'autre textes et mélodies de divers genres, traditions littéraires et registres. Le *Ludus* d'Adam est une adaptation dramatique et légère de l'allégorie scholastique et sévère d'Alain de Lille, *Anticlaudianum* : tout en déplorant l'état moral du monde, les Vertus tâchent de créer un homme parfait, grâce au cadeau d'une âme parfaite offerte par Dieu, qui va se battre contre les Vices et en délivrer le monde. À des moments précis, Adam interpelle des chansons dans son œuvre, tout comme Resnais le fait dans son film, et lui, Adam, emprunte les mélodies d'hymnes latins et de chansons vernaculaires très connus par son public.

Par le passé, les chercheurs ont remarqué et interprété l'inclusion de ces mélodies tous d'à peu près la même façon : les mélodies font ressurgir des souvenirs de ces mélodies ainsi que leurs contextes originaux pour ajouter au message central du nouveau texte. L'éditeur du *Ludus*, Paul Bayart, fut le premier à noter qu'Adam avait adopté un certain nombre de mélodies des répertoires religieux et profanes ; Bayart suggéra aussi que les autres mélodies représentaient les créations originales

---

<sup>1</sup> L'étude fondamentale est F. Gennrich, *Die Kontrafaktur in Liedschaffen des Mittelalters*, Frankfurt, Langen bei Frankfurt, 1965. D'autres recherches plus récentes incluent J. H. Marshall, « Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours », *Romania*, 101, 1980, p. 289-335 ; A. Drzewicka, « La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci », *Le Moyen Âge*, 91, 1985, p. 33-51 et p. 179-200 ; et W. Calin, « On the Nature of Christian Poetry : From the Courtly to the Sacred and the Functioning of *Contrafactum* in Gautier de Coinci », *Studia in honorem prof. M. de Riquier*, éd. J. Vallcorba, Madrid, Quaderns Crema, 1986, p. 385-394.

d'Adam<sup>2</sup>. Suite à Bayard, Andrew Hughes releva cette question dans son article fondamental sur le *Ludus* qui conclut ainsi :

Adam de la Bassée, then, attempting to reflect the general character of Mass and Offices in his overall conception of the musical additions, chose items from the liturgy or from the current secular repertory whose method of performance agreed with the method suggested by the poetic context, or whose significance was particularly suited to the character singing or the action taking place. His emphasis on the popular, local, and recent in his search for models lends an interest to the collection which is enhanced by his apparent intention to include as many representatives of late thirteenth-century styles and forms as possible, thus creating a comprehensive anthology. His own composition of seventeen items should alone cause his name to be more widely known to the musicological world<sup>3</sup>.

Bien que cette conclusion soit raisonnable, elle laisse de côté d'autres questions qui concernent la création et la réception de ces textes individuels et des intertextes créés par la suite. On aurait besoin d'une approche plus subtile que le point de vue macrocosmique et global jusqu'à présent utilisé autant par les philologues que les musicologues. La thèse de Jennifer Barnard soutenue en 2008 intitulée *The Journey of the Soul: The Role of Music in the Ludus super Anticlaudianum of Adam de la Bassée* (thèse de doctorat, Université de Bristol, 2008), s'engage dans cette voie. Elle commente les circonstances matérielles de la création du texte en le plaçant dans le contexte culturel de Lille au XIII<sup>e</sup> siècle ; elle étudie le codex, et crée un catalogue des textes lyriques contenant mélodies, textes, études métriques et mélodiques, ainsi que les textes des contrafactures connues. Toujours est-il que Barnard a tendance à interpréter les chansons selon un angle très précis, c'est-à-dire, la façon dont Adam adapte mélodies et thèmes provenant d'ailleurs pour mettre en valeur son propre ouvrage. Ce faisant, elle laisse de côté la façon dont les emprunts d'Adam nous éclairent sur des interprétations différentes des textes adaptés.

Notre étude vise uniquement l'incorporation des mélodies tirées des chansons vernaculaires et séculières. Nous n'aurons de la place que pour en considérer trois ; voici toutefois une liste des compositions d'Adam qui reprennent une mélodie de chanson trouvère, avec l'incipit de la chanson qui fut probablement le modèle pour Adam :

N° dans l'éd. de Bayart	Incipit du <i>contrafactum</i>	Incipit du modèle (Numéro Raynaud-Spanke ou Motet)	Trouvère attribué
37	O quam fallax	Quant voi paroir la fueille en la ramée (RS 550)	Gace Brulé

<sup>2</sup> P. Bayard, *Adam de la Bassée (d. 1286). Ludus Super Anticlaudianum d'après le manuscrit original conservé à la Bibliothèque municipale de Lille avec une introduction et des notes*, Tourcoing, Georges Frère, 1930, p. lxi-lxvii. Toute citation du *Ludus* est tirée de cette édition et les traductions en français sont les nôtres.

<sup>3</sup> A. Hughes, « The *Ludus super Anticlaudianum* of Adam de la Bassée », *Journal of the American Musicological Society*, 23, 1970, p. 17-18 (p. 1-25).

67	Ave gemma	Tant ai Amors servies longuement (RS 711)	Thibaut de Champagne
79	O constantiæ dignitas	Quant voi la glaïe meüre (RS 2107)	Raoul de Soissons
83	Ave princeps caelestis	Loiaus desirs et pensée jolie (RS 1172)	Martin le Beguin
85	Ave rosa rubens	Tant ai d'Amours apris et entendu (RS 2054)	Lambert Ferri
121	Olim in harmonia	De juer et de baler (RS 767a)	Anonyme
129	Felix qui humilium	L'autrier estoïe montez (RS 936)	Henri, duc de Brabant
135	O quam solemnus legatio	Et quant jou remir (M 364)	Anonyme
154	Nobilitas ornata	Qui grieve ma cointise (n/a)	Anonyme

Dans l'étude qui suit, nous aimerions étudier trois textes – les numéros 67, 79, et 135 dans l'édition de Bayart – pour suggérer qu'une optique critique encore plus focalisée est nécessaire pour arriver à une compréhension satisfaisante du jeu interculturel qui se manifeste dans chaque exemple. D'ailleurs, la conclusion tirée de chaque exemple n'est pas la même. Comme on le verra, l'étude de la contrafacture peut élucider des circonstances de la composition et de la réception des textes d'Adam et de ses modèles, et donc enrichir notre compréhension du caractère intertextuel de la chanson médiévale en nous poussant continuellement à chercher des significations hors du texte individuel présent sous nos yeux.

### *L'ambiguïté du texte modèle dans Ave gemma*

En premier lieu, si on reste au niveau des généralisations et des caricatures, on risque de perdre de vue la spécificité de l'expérience de chaque contrafacture. La chanson 67, *Ave gemma*, nous fournit un exemple parfait de ce problème. Dans le *Ludus* d'Adam, *Ave gemma* est écoutée par Prudence durant sa visite au ciel où elle rencontre un grand nombre de saints. La gemme en question n'est pas, comme on serait tenté de conclure au premier abord, la Vierge Marie, mais une autre sainte vierge : sainte Agnès, qui, selon le texte d'Adam et sa *vita*, a rejeté maintes offres de mariage parce qu'elle se considérait déjà mariée au Christ. La mélodie est adoptée d'une chanson de Thibaut de Champagne, *Tant ai Amors servies longuement* ; Barnard offre le commentaire suivant :

By basing this item upon a trouvère chanson, Adam effects an intertextual dialogue between his text praising Agnes for her chastity and devotion to Christ with a trouvère text complaining of the power of erotic love, thus establishing the close interplay of human and divine love which runs throughout the *Ludus*<sup>4</sup>.

Barnard a sans doute raison : la réconciliation du divin avec le terrestre et du religieux avec le profane est une stratégie rhétorique utilisée par Adam et beaucoup

<sup>4</sup> J. Barnard, *op. cit.*, p. 349.

d'autres compositeurs de son ère. Mais dans ce cas-ci, Adam n'utilise pas n'importe quelle chanson, mais une composition particulière de Thibaut de Champagne ; une lecture détaillée du texte modèle révèle que la lyrique thibaudienne qu'Adam choisit rend la situation un peu plus complexe. De plus, l'existence d'une autre contrafacture qui circulait en Picardie au moment où Adam était actif ouvre une autre dimension quant aux questions de transmission et de réception de cette mélodie. Il se peut qu'Adam ait conçu l'idée d'utiliser la chanson de Thibaut parce qu'il avait rencontré cette mélodie pour la première fois dans cette autre contrafacture.

*Tant ai Amors servies longuement* est – si on peut se fier à l'idée que le nombre de témoins qui ont survécus y est pour quelque chose – une des chansons les plus populaires de Thibaut. On la trouve dans dix-sept manuscrits : le texte et la mélodie sont préservés dans treize témoins alors que seul le texte a été copié dans les quatre autres sources. Pourquoi cette popularité ? On sait très bien que le public des trouvères cultivait un goût pour l'équivoque, et la chanson aurait pu plaire à ce public à cause de l'attitude quelque peu ambiguë, voire surprenante, du chanteur. Il semble que Pierre-Marie Joris hésite devant cette ambiguïté, car au moment où il commence sa discussion de *Tant ai Amors*, il y fait référence comme « dite d'amour » (99)<sup>5</sup>. Dans cette chanson, le chanteur dit adieu à l'amour, ce qui n'est pas étrange, il est vrai, mais ce n'est pas une *mala canso* ou une complainte : il n'est pas du tout amer ou désolé de quitter l'amour. Il commence sa deuxième strophe ainsi :

Je ne sui pas si com cil autre gent  
 Qui ont amé, puis i vuelent contendre  
 Et diënt mal par vilain escient. (vers 9-11)<sup>6</sup>  
 [Je ne suis pas comme ces autres personnes  
 qui ont aimé et puis veulent s'en plaindre  
 et dire du mal par méchanceté.]

Au contraire, il est très reconnaissant du bien qu'il a reçu de l'amour :

Amors m'a fet maint bien tresques ici,  
 Qu'ele m'a fet amer sanz vilanie  
 La plus tres bele et la meilleur ausi,  
 Au mien cuidier, qui onques fust choisie. (v. 17-20)  
 [Amour m'a fait maint bien jusqu'ici  
 en ce qu'elle m'a fait aimer sans vilenie  
 la plus belle et la meilleure des femmes,  
 à mon avis, qu'on a jamais choisie.]

<sup>5</sup> P.-M. Joris, « L'esloignance dans le jeu d'amour : Thibaut de Champagne, autour de la chanson IX », *Thibaut de Champagne. Prince et poète au XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Y. Bellenger et D. Quérueu, Paris, La Manufacture, 1987, p. 99 (p. 99-106).

<sup>6</sup> Nous prenons toute citation des trouvères de H. Tischler éd., *Trouvère Lyrics with Melodies : Complete Comparative Edition*, 15 vols, Neuhausen, Hänssler-Verlag, 1997, mais nous traduisons.

Cela semble-t-il caractéristique d'une chanson dans laquelle le chanteur se plaint du pouvoir de l'amour érotique, « a trouvère text complaining of the power of erotic love », pour reprendre les mots de Barnard ? À vrai dire, le chanteur parle d'être guéri :

Autre chose ne m'a Amors meri  
 De tant com j'ai esté en sa baillie;  
 Mès bien m'a Deus par sa pitié guéri,  
 Quant delivré m'a de sa seignorie. (v. 25-28)  
 [Amours ne m'a pas récompensé  
 d'autant quand j'étais dans sa seigneurie ;  
 mais Dieu m'a bien guéri par sa pitié,  
 quand il m'a délivré de son pouvoir.]

L'Amours a alors un effet négatif sur la vie du chanteur, puisqu'il a besoin d'en être guéri, mais il est bien intéressant qu'il parle du rôle de Dieu dans cette conversion. Effectivement, l'envoi de la chanson annonce plus clairement le rôle du ciel dans ce moment définitif du chanteur :

Or me gart Deus et d'amie et d'amer  
 Fors de cele que l'en doit aorer ;  
 La ne puet nus faillir a grant soudee. (v. 41-43)  
 [Que Dieu me garde d'aimer une autre  
 hors de celle que l'on doit adorer ;  
 là ne peut-on jamais être failli.]

Ce remplacement de la dame terrestre par la Vierge Marie se voit souvent dans les chansons religieuses des trouvères, et le suspens créé en la nommant vers la fin de la chanson, quoique plus commun chez les troubadours, n'est pas inouï non plus<sup>7</sup>.

La chanson de Thibaut se prête alors à une interprétation bien plus religieuse que celle offerte par Barnard dans son commentaire sur les contrastes entre modèle et *contrafactum*. Bien sûr, la popularité évidente de la chanson de Thibaut est essentielle : si le public ne reconnaît pas la mélodie du modèle, le jeu de souvenir et d'association échoue tout à fait. En même temps, si la chanson latine, *Ave gemma*, annonce des louanges pour la chasteté de sainte Agnès et une dévotion pour le Christ, il se pourrait qu'Adam ait choisi son modèle parce que la chanson de Thibaut transmet un message analogue à celui d'Adam, un message fondé sur l'abandon de l'amour charnel terrestre.

Il y a une autre chanson qui emprunte la mélodie de Thibaut : *Tant ai servi le monde longuement*, une *unica* interpolée dans le ms. Paris, Arsenal, 3517, fol. 13<sup>r</sup>. Adam précise dans sa rubrique qu'il pensait à Thibaut quand il composait *Ave gemma*, mais peut-on être sûr qu'il ait également pris conscience de la mélodie qui accompagnait les paroles de Thibaut ? Il faut noter que l'autre *contrafactum* de la

---

<sup>7</sup> Sur cette question, voir notre article récent, « Na Maria : The Virgin Mary in Old Occitan Song », *Shaping Courtliness in Medieval France : Essays in Honor of Matilda Tomaryn Bruckner*, éd. D. E. O'Sullivan et L. Shepard, Cambridge, D. S. Brewer, 2013, p. 183-199.

mélodie de Thibaut se trouve dans le ms. Paris, Arsenal, 3517-18, un exemplaire des *Miracles de Nostre Dame* par Gautier de Coinci. Cet ouvrage, composé au début du XIII<sup>e</sup> siècle, a connu un succès immédiat : il survit dans plus de cinquante manuscrits de ce siècle, y compris Arsenal 3517-18<sup>8</sup>. La chanson *Tant ai servi le monde longuement* annonce son message sans l'ambiguïté et le suspens qui caractérisent la lyrique de Thibaut :

Tant ai bien servi le monde longuement  
 Que bien me doi d'or en avant reprendre.  
 De lui me part; a celui me quemant  
 Qui pooir a de moi vers tous desfendre:  
 C'est la puchele en cui Deus vaut descendre  
 Pour nous sauver et jeter de tourment.  
 Douche virge, jointes mains, en plourant,  
 Merchi vous pri, que m'i voeilliés entendre.  
 [J'ai bien servi le monde si longuement  
 que je dois bien me reprendre désormais.  
 Je pars de lui et je me commande à la personne  
 qui a le pouvoir de me défendre contre tous :  
 c'est la pucelle en qui veut descendre  
 pour nous sauver et tirer du tourment.  
 Douce Vierge, en pleurant et avec les mains jointes,  
 je vous prie de bien vouloir m'entendre.]

Il est possible soit qu'Adam ait entendu (ou lu ?) cette chanson avant d'entendre celle de Thibaut, ou qu'il les connaissait toutes deux et que le texte de Gautier ait renforcé l'idée de chasteté pour sa chanson latine sur sainte Agnès. Quoiqu'il en soit, l'essentiel est d'éviter toute notion simple et linéaire quand il s'agit de la transmission des mélodies entre modèle et contrafacture.

En fait, ce n'est pas seulement parce que Gautier et Adam utilisent la technique de la contrafacture qu'il faut considérer l'influence de Gautier dans la composition de l'œuvre d'Adam. Il aurait bien existé des raisons plus concrètes. Gautier avait composé ses *Miracles* à Soissons, une ville située à 150km de Lille, et l'ouvrage a connu un succès immédiat dans la région. Le manuscrit Paris, Arsenal, 3517 – et sa continuation le ms. 3518 – provient de la Picardie de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de la région où Adam a composé le *Ludus*. Selon Kathryn A. Duys, le codex a été composé en milieu monastique et le compositeur a amplifié beaucoup le rôle des chansons interpolées entre les miracles narratifs<sup>9</sup>. De plus, les

<sup>8</sup> Pour une liste des manuscrits de Gautier, consulter K. A. Duys, avec la collaboration de K. M. Krause et A. Stones, « Gautier de Coinci's *Miracles de Nostre Dame* : Manuscript List », *Gautier de Coinci : Miracles, Music, and Manuscripts*, éd. K. M. Krause et A. Stones, Turnhout, Brepols, 2006, p. 345-366. Pour une étude détaillée de ceux-ci, voir A. P. Ducrot-Granderye, *Études sur les Miracles Nostre Dame de Gautier de Coinci*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1932 ; Genève, Slatkine, 1980.

<sup>9</sup> K. A. Duys, *Books Shaped by Song : Early Literacy in the Miracles de Nostre Dame of Gautier de Coinci*, Thèse de doctorat, New York University, 1997, p. 158-160.



deux auteurs, Gautier et Adam, se plaignent de maux de tête ; le travail littéraire que chacun entreprend a comme effet d'alléger ce malaise :

Mout volentiers chant chançons netes  
 Quant a la fois sent a meschief  
 Men las de cervel et mon chief.  
 Ja n'i avrai si mal, par m'ame,  
 S'un petit chant de Nostre Dame,  
 Luez ne resoie en mout bon point<sup>10</sup>.

[Je chante bien volontiers des petites chansons  
 quand je sens malheureusement du mal  
 à la fois dans ma cervelle et ma tête.  
 J'aurai jamais si mal, par mon âme,  
 si je chante un peu de Notre Dame,  
 alors serai-je bien rétabli.]

Comparer le début du *Ludus* :

*Tunc ego praecipue solitus gravari,  
 quandoque proposui quatenus levare  
 valerem, si saperem leviter jocari,  
 intentus opusculo placido tractari.* (v. 5-8)

[Moi qui d'habitude suis accoutumé à être troublé,  
 après avoir déterminé de me fortifier  
 autant que possible, dans l'espoir de m'amuser un peu  
 je désire rédiger ce petit opuscule léger.]

Certains critiques ont pris ces remarques comme véritables et autobiographiques, et il est bien possible qu'ils ont raison. Toujours est-il que les similarités entre cette introduction et celle de *Tant ai servi* mènent à croire que l'influence de Gautier sur Adam était significative. Il semble bien qu'à travers la chanson pieuse *Tant ai servi le monde longuement*, Adam ait découvert le modèle pour sa chanson *Ave gemma*.

Pour conclure cette première discussion, il nous semble essentiel de considérer plus que la tradition littéraire ou le genre de la chanson qui sert de modèle pour une contrafacture. L'emprunt spécifique apporte beaucoup à l'expérience d'*Ave Gemma*. Certes, *Tant ai Amors* est une chanson d'amour, mais une chanson d'amour bien singulière, et il est fort possible qu'Adam ait rencontré cette chanson grâce à sa connaissance d'un autre contrefacteur de mélodies des trouvères, Gautier de Coinci. Dès ce premier exemple, il est déjà évident que l'étude de la contrafacture enrichit notre compréhension de la culture artistique à laquelle Adam participait.

---

<sup>10</sup> I Pr 2, 8-13. Nous prenons toute citation de Gautier de l'édition de V. F. Koenig, *Les Miracles de Nostre Dame*, 4 vols., 2<sup>e</sup> édition, Genève, Droz, 1966. La traduction est la nôtre.

### *Adam, participant au Puy ?*

Nous avons déjà vu que l'existence d'une autre contrafacture complique la question de transmission entre modèle et *contrafactum*. Ajoutons-y encore d'autres possibilités. *O constantiae dignitas* est une autre chanson entendue au ciel par Prudence et dédiée à un autre saint : Jean le Baptiste. Ici également, la rubrique précise le modèle choisi par Adam : *Super cantilenam quae incipit 'Quant voi la glaie meure et le rosier espanir'*. Il s'agit bien de la chanson attribuée à Raoul de Soissons (RS 2017) dans cinq des sept manuscrits qui l'ont transmise. Les deux autres attribuent la chanson à Thierry de Soissons (ms. N ou Paris, Bibliothèque nationale de France [BnF], fr. 845) et à Perrin d'Agincourt (ms. C ou Berne, Stadtbibliothek, 389)<sup>11</sup>. Il y a cinq autres textes français qui adoptent cette mélodie, et le réseau créé par l'adaptation répétée de cette mélodie a encore des conséquences sur notre conception du milieu culturel d'Adam.

Le compositeur du modèle mélodique, Raoul de Soissons, deuxième fils de Raoul le Bon de Soissons, est né vers 1210-1215 et mort vers 1270<sup>12</sup>. Il paraît qu'il connaissait Thibaut, le roi de Navarre, et est parti avec lui en croisade – il semble être le Raoul mentionné dans les envois des chansons RS 741, 1811, et 2095, et il a peut-être composé le jeu-parti *Sire, loez moi a choisir (loisir)* (RS 1393=1423a) avec Thibaut. *Quant voi la glaie mëure* figure comme une des deux chansons les plus complexes parmi les sept chansons attribuées, justement ou injustement, entièrement ou partiellement, à Raoul. Alors que les autres sont isométriques, *Quant voi la glaie mëure*, tout comme *Quant je voi et fueille et flour* (RS 2107), se compose de strophes hétérostrophiques. Les treize vers de chaque strophe peuvent être représentés dans le schéma suivant : 7'a 7b 7'a 7b 3b 7b 7'a 7'a 7b 7b 7'a 7b 7b. Il se peut que la difficulté prosodique ait piqué l'intérêt des contrefacteurs. Sur le plan thématique, la chanson est typique du *grand chant courtois* dans lequel le chanteur exprime son désir et son désespoir auprès de sa bien-aimée. Il brûle d'être avec elle et craint la mort au cas où elle ne répondrait pas à son amour :

Quant voi la glaie mëure  
 Et le rosier espanir  
 Et seur la bele verdure  
 La rousee resplandir,  
 Lors soupir  
 Pour cele que tant desir.  
 He las, j'aim outre mesure.  
 Autresi come l'arsure  
 Fet quanqu'ele ataint brouïr,  
 Fet mon vis taindre et plair  
 Sa simple regardeüre,

<sup>11</sup> J. Barnard indique qu'on attribue la chanson à Jacques de Cambrai et à Philippe de Rémi (381), mais elle a tort. Deux des autres contrafactures sont accompagnées de ces attributions.

<sup>12</sup> T. Karp, « Raoul de Soissons », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, 2<sup>e</sup> édition, Londres, Macmillan, 2001, p. 827-828.

Qui me vint au cuer ferir  
 Pour fere la mort sentir.

[Quand je vois le glaïeul s'épanouir  
 et le rosier fleurir  
 et sur l'herbe fraîche  
 la rosée répandue,  
 je soupire alors  
 pour celle que je désire tant.  
 Hélas, j'aime trop.  
 Tout comme le bois  
 fait quand il arrive au point de brûler,  
 son regard simple  
 fait rougir et pâlir mon visage,  
 son regard qui me frappe au cœur  
 et me fait sentir la mort.]

Cette chanson est typique des trouvères sur le plan thématique : le chanteur ouvre sur le « début printanier » et fait une comparaison entre son désir et le feu. Il prend grand plaisir, semble-t-il, à utiliser des contrastes et des contradictions – il rougit et pâlit en même temps – et il exploite le *topos* commun qui rapproche l'amour à la mort.

Adam varie un peu la forme métrique – mais pas autant que la mélodie n'y corresponde plus – et semble faire appel au thème du feu trouvé dans son modèle pour louer Jean le Baptiste. Puisque la rime *a* de Raoul est féminine (7'), Adam n'a aucun problème à adapter les huit syllabes des vers correspondants dans sa composition. De plus, Adam introduit une troisième rime à la fin de la strophe :

*O constantiae dignitas*  
*Fundamentum gratiae*  
*Te illuminat claritas*  
*Divinae justitiae*  
*Gloriae*  
*Pacis et laetitiae.*  
*Sic illos Dei largitas*  
*Praemiat, quos feritas*  
*Non vicit nequitiae,*  
*Sed de belli acie*  
*Fervens retulit caritas*  
*Trophaeum victoriae*  
*Dignum caeli requie.*

[O constance honorable,  
 fondation de grâce,  
 la clarté de la justice divine  
 et de la gloire,  
 de la paix et du bonheur  
 t'illuminent.  
 Ainsi la largesse envoie à Dieu  
 ceux que la barbarie  
 n'a pas pris otage pour le mal ;

au contraire, du champ de bataille  
 la charité brûlante a rapporté  
 le trophée de victoire  
 digne d'un repos céleste.]

Alors que Barnard explique le texte d'Adam et note le modèle choisi, elle ne fait aucune référence au rôle du feu et son accouplement à l'amour dans le modèle et la contrafacture :

In a reflection of the character of John the Baptist as described in the Gospel accounts, the nature of Adam's text is markedly more dynamic than those which precede it, opposing « wildness » with « fiery love ». Praising John for his constancy and grace, the text alludes to his fervent personality, derived from his austere message of the need for repentance in order to be saved from eternal damnation. (132-133)

Plus tard dans sa discussion, Barnard retourne au rapport entre le texte vernaculaire et le nouveau texte en latin :

Once again, Adam translates the standard trouvère *topoi* of Spring, unrequited love and the pain and suffering which it causes into a pious and spiritual context in order to explore the various points of contact between different modes of devotion and create an ironic contrast with John's dedication to Christ which resulted in his own real martyrdom. (206)

Barnard a raison d'énumérer les *topoi* propres à un grand nombre de chansons des trouvères, et le motif du feu sans doute joue un rôle dans cette exploration des différents modes de la dévotion. Mais parce que ses idées se trouvent dans tant de poèmes contemporains de langue d'oïl, il faut de nouveau poser cette question : pourquoi Adam a-t-il choisi la chanson attribuée à Raoul comme modèle ?

*Quant voi la glaie meüre*, tout comme *Tant ai Amors servies longuement* de Thibaut de Champagne et les chansons pieuses de Gautier de Coinci, a connu une diffusion rapide après sa composition dans le troisième tiers du XIII<sup>e</sup> siècle. La chanson survit dans treize manuscrits dont huit préservent aussi une mélodie et dont sept proviennent du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. De plus, d'autres poètes ont pris la chanson de Raoul comme modèle pour leurs propres contrafactures :

Jacques de Cambrai, *Meire, douce créature* (RS 2091)

Philippe de Rémi, *Aussi com l'eschaufeüre* (RS 2096)

Anonyme, *Dieus, je n'os nommer amie* (RS 1104)

Anonyme, *Virge des ciels, clere et pure* (RS 2112)

Nous avons suggéré ailleurs, dans une discussion sur le *contrafactum* de Jacques de Cambrai, qu'on ne peut être sûr qu'un public ait bien entendu la chanson de Raoul

<sup>13</sup> Les sept dont il est question sont F (Londres, British Library, Egerton 274), K (Paris, Arsenal, 5198), N (Paris, BnF, fr. 845), P (Paris, BnF, fr. 847), et X (Paris, BnF, nouv. acq. fr. 1050) avec musique et C (Berne, Stadtbibliothek, 389) et U (Paris, BnF, fr. 20050) sans mélodies.

avant d'écouter le *contrafactum*. Par conséquent, l'expérience individuelle d'un public donné pourrait être bien différente si l'individu en question a déjà écouté d'autres *contrafacta* ou s'il connaît les traditions littéraires qui y sont associées. Nous avons caractérisé cette expérience comme « kaléidoscopique » :

The associative web goes on and on and we understand that contrafacture is hardly two-dimensional, an affair that pertains only to the new song and the song to which the melody was originally set. [...] An initiated public would have made connections with the wider lyric and literary traditions, and experienced these kaleidoscopic contrafacta differently, creating a highly allusive texture that resonates differently with different members of his audience, depending upon individual experience and knowledge of those traditions<sup>14</sup>.

Pour le lecteur ou l'auditeur de la chanson d'Adam, les lignes d'influence et de transmission sont un peu plus sûres, car il précise dans sa rubrique qu'il vise la chanson de Raoul. Il est néanmoins possible que cette même personne aurait pu connaître d'autres *contrafacta* et faire d'autres connections. La chanson de Jacques et le texte anonyme *Virge des ciels, clere et pure* sont mariales, ce qui colorerait l'expérience de *O constantiae dignitas*, un *conductus* dédié à Jean le Baptiste, c'est-à-dire au fils d'Élisabeth, la parente de Marie.

L'étude de la contrafacture dévoile d'autres circonstances de la composition de *O constantiae dignitas*. Barnard décrit dans son parcours historique le riche milieu culturel dans lequel Adam évoluait :

Thirteenth-century Lille possessed a dynamic musical culture that was cultivated by a number of guilds or brotherhoods of composers and poets. Like the towns of Amiens and Valenciennes, Lille had a confraternity known as the *Puy Notre Dame*. Each year, an assembly held in the Alderman's Hall awarded prizes for the authors of the best verses composed in honour of the Virgin Mary, as well as for the best *ballades* and *jeux partis*. Due to the proximity of towns such as Arras, Tournai and Cambrai, Lille would have been host to numerous *trouvères* and *jongleurs* performing the latest songs and poetry in the market place and, perhaps, at the *collégiale*. (31)

Cette dernière hypothèse nous paraît la plus prometteuse : il n'y a aucune preuve définitive qu'une concurrence poétique a eu lieu dans la collégiale. Mais deux des *contrafacta* qui utilisent la mélodie de Raoul sont des chansons en honneur de la Vierge Marie. De surcroît, les attributions associées à ce groupement de chansons – Thierry de Soissons, Perrin d'Agincourt, Jacques de Cambrai, et Philippe de Rémi – font référence aux poètes du nord de la France à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Il est bien possible que le Puy Notre Dame ait proposé la mélodie de Raoul pour une de ses concurrences et qu'un nombre de ces poètes s'y sont présentés<sup>15</sup>. De plus, certaines

<sup>14</sup> D. E. O'Sullivan, *Marian Devotion in Thirteenth-Century French Lyric*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 86.

<sup>15</sup> Pour ses informations sur le Puy Notre Dame, J. Barnard cite A. de Saint-Léger, *Histoire de Lille des Origines à 1749*, Lille, Ém. Raoust, 1942, p. 78, et renvoie le lecteur à l'article de

attributions « fausses » de *Quant voi la glaïe meüre* pourraient bien être authentiques au cas où les compilateurs des manuscrits en question auraient associé la mélodie originale au compositeur du texte d'un des *contrafacta*. Il est bien possible qu'Adam ait pu assister à cette compétition, et ce serait là où il aurait entendu la mélodie de Raoul pour la première fois. Il faut aussi se demander combien de « fausses » attributions dans les manuscrits existent parce que le compilateur ou le scribe s'est souvenu d'une mélodie d'un *contrafactum* plutôt que la mélodie d'origine.

De cette deuxième étude, on tire encore la conclusion qu'une considération de la chanson particulière qui sert de modèle est essentielle. Dans ce cas-ci toutefois, ce n'est pas parce que cela change notre interprétation du texte d'Adam, mais plutôt parce que la somme des indices ouvre des voies nouvelles sur le contexte dans lequel la chanson a été conçue. De plus, de cet aperçu du contexte culturel on gagne une perspective différente sur un problème majeur dans la chanson médiévale, celui des attributions « fausses ». L'étude de la contrafacture pourrait nous ouvrir des pistes de recherches ayant des répercussions de toute importance sur notre entendement global de l'art des trouvères.

### *Le motet de Concordia : un cas-limite du jeu de mémoire ?*

Jusqu'à quelle limite peut-on pousser ce jeu de mémoire ? Quelle résonance est trop faible pour être perçue par un public initié ? Ce sont les questions que le motet chanté par Concordia à l'homme parfait vers la fin du *Ludus* nous invite à poser. Il est évident qu'Adam a pris un motet polyphonique comme modèle pour souligner le thème d'harmonie – *concordia* en latin – qui est présent dans tout chant à plusieurs voix. Ainsi que dans les chansons étudiées ci-dessus, la mélodie empruntée accompagne non seulement le modèle choisi par Adam, mais d'autres textes aussi. De surcroît, le motet dont Adam a pris le *motetus* accompagne d'autres voix, des *tripla*. Alors un public initié se serait-il aussi souvenu de ces textes ? Et si oui, aurait-on écouté le refrain populaire qui se trouve à l'intérieur de ce *triplum*, et se serait-on souvenu des autres contextes dans lesquels il s'était inséré ? Examinons chaque niveau de ce jeu pour en voir les possibilités.

Ainsi que pour les autres exemples dans cette étude, Adam précise la source mélodique de son texte, mais il mentionne aussi dans ce cas-ci le genre et le sujet de sa composition : *Motetum de Sancto Spiritu super illud 'Et quand iou remir son cor le gai', cuius tenuram tenet 'Amor'* [Motet du Saint Esprit sur le chant « Et quand je vois encore son gai corps », dont le teneur est « Amour »]. Son texte loue le Saint Esprit comme un rayon de lumière qui illumine le monde :

---

K. Slocum, « Conférie, Bruderschaft and Guild : The Formation of Musicians' Fraternal Organisations in Thirteenth-Century and Fourteenth-Century Europe », *Early Music History* 14, 1995, p. 257-74. Deux autres études essentielles des puyx marials, mais focalisées plus sur les organisations plus tardives, sont de G. Gros : *Le Poème du Puy marial : étude sur le servantois et le chant royal du XIV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1996, et *Le Poète, la Vierge et le Prince du Puy : Étude sur les Puyx marials de la France du Nord du XIV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.

*O quam sollemnis legatio  
 Qua tuum Deus Filium  
 Unigenitum  
 Transmisisti Spiritum  
 Spirantem Paraclitum.  
 Cujus radio pio  
 Nos cum Filio visita,  
 Lucis vita mundum illuminans,  
 Ac seminans vim amoris.*

[Comme elle est solennelle, la délégation  
 avec laquelle vous avez envoyé, O Dieu, votre Fils  
 unique  
 qui respire le Saint Esprit.  
 Le rayon pieux de celui-ci  
 nous rend visite avec le Fils,  
 la lumière du monde, qui illumine le monde  
 et sème l'amour tout-puissant.]

Le teneur choisi par Adam est bien lié thématiquement à son nouveau texte : *Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium, et tui amoris in eis ignem ascendi* [« Viens, Saint Esprit, remplis le cœur de ceux qui te sont fidèles, et enlumine en eux le feu de ton amour. »]. Dans le teneur et le nouveau texte d'Adam, la lumière – et le feu, par extension – comme métaphore pour l'amour de Dieu se dégage. Le teneur, qui existe comme prière depuis les temps anciens, s'insère dans la Messe et dans l'Office ; donc un public monial, et sans doute laïc mais pieux, l'aurait reconnu. En fait, Adam n'a ressenti aucun besoin d'écrire la notation musicale tellement la mélodie était connue.

Le *motetus* vernaculaire diffère un peu de la composition du point de vue métrique, surtout vers la fin de la strophe ; Dieu s'y trouve et, comme dans le texte d'Adam, la lumière est associée à la capacité de voir :

He Dieus, quant je remir son cors le gai,  
 He Dieus, encore l'amerai  
 Qu'onques si plaisant  
 N'acointai en mon vivant.  
 Mais quant je vois remirant  
 Ses ieuz, sa bouche riant,  
 Dieus, ainc si bele n'esgardai.  
 He Dieus, li tres douz Dieuz,  
 Encore l'amerai,  
 Qu'autre de li tant ne mi plaist<sup>16</sup>.  
 [Ah, Dieu, quand je revois son beau corps,  
 ah, Dieu, je l'aimerai plus  
 que toute autre chose que je n'ai vue  
 de toute ma vie.  
 Mais quand je regarde de plus près

<sup>16</sup> Nous prenons toute citation des *tripla* de l'ouvrage *The Montpellier Codex*, éd. H. Tischler, Madison, A-R Editions, Inc., 1985 ; les traductions sont les nôtres.

ses yeux, sa bouche qui rit,  
 Dieu, jamais je n'ai jamais vue de plus belle.  
 ah Dieu, Dieu très doux,  
 je l'aimerai plus  
 car il n'y a personne qui me plaît autant qu'elle]

Le schéma des rimes et le mètre dans le modèle varie par rapport à la composition d'Adam, mais ils restent tout de même bien comparables :

O quam :            9a 8b 5b 7b 7b 7a 8c 10d 8e  
 Hé Dieus :        10a 8a 5b 7b 7b 7b 8a 6c 6a 8d

La notion de solennité dans le texte d'Adam contraste aussi avec l'esprit plus gai et léger du modèle, ce qui devrait être considéré comme significatif, ou même ironique, étant donné le placement de ce texte dans le *Ludus*. Barnard commente ainsi :

After giving her gift to the Perfect Man, Concord sings of the Holy Spirit. Concord's musical offering, which unites a secular upper voice and a liturgical tenor, represents her role in the *Ludus*, combining the earthly body with the divine soul in order to create the Perfect Man. Adam's newly-composed text for the upper voice praises the Holy Spirit as the ambassador between the Godhead and humanity. (455)

Ce que Barnard semble oublier, même si elle compare les deux schémas métriques dans son étude, c'est qu'Adam crée aussi certains désaccords entre son modèle et son nouveau texte quand il altère sa structure poétique fondamentale. Ailleurs, elle suggère : « Concord's motet and the symbolic action which it accompanies serves as a microcosmic representation of the *Ludus* and offers a *summa* of its essential themes and overall purpose »<sup>17</sup>. Si cela est vrai, que devrait-on conclure du fait que ce texte varie du point de vue prosodique plus que la plupart des *contrafacta* dans le *Ludus* ? On pourrait éventuellement déterminer qu'Adam s'intéresse moins à mettre les deux parties en accord qu'à convertir le profane à des fins religieuses.

Si on pense qu'un public initié aurait comparé le texte du teneur et aussi le texte du *motetus* original, pourrait-on proposer que les textes qui servaient de *triplum* à ce *motetus* eussent aussi été entendus ? *Hé Dieus, quant je remir* fait partie de deux motets avec des *tripla*, et ces motets sont préservés dans plus d'un manuscrit. Dans trois manuscrits existants, le texte suivant joue le rôle de *triplum* :

Dame de valour et de bonté,  
 plaine d'amour et de grant biauté,  
 pour vous sui si pris et si surpris,  
 qu'a vous sunt tuit mi penser  
 de cuer sans fausser :  
 s'en chanterai : « Amouretes ai jolietes, s'amerai ».  
 Hé Dieus, tres dous Dieus !  
 Las, bien croi que morrai !

<sup>17</sup> J. Barnard, *op. cit.*, p. 158.



Mes sa debonaireté tient  
mon cuer en vie doucement,  
quar je l'ai servie loiaument<sup>18</sup>.

[Dame de valeur et de bonté,  
pleine d'amour et de grande beauté,  
je suis si épris de vous et surpris par vous  
que je ne pense à vous  
avec un cœur pur :  
J'en chanterai ainsi : « J'ai de jolis amours, alors j'aimerai ».  
Hé Dieu, Dieu très doux !  
Hélas, je crois bien que j'en mourrai !]

Et dans deux manuscrits, on trouve le *triplum* suivant :

Por vous, amie, criem mourir,  
puisque n'ai la vostre amour  
que je tant desir ;  
autrement me convendra languir  
et dolor souffrir.  
Ja mon cuer de vous ne partirai,  
ne joie n'avrai,  
car toz jours vous amerai  
sans mentir,  
et de mon cuer vous servirai  
loiaument, qu'autre amie n'avrai.

[Je crains de mourir pour vous, ma bien-aimée,  
puisque je n'ai pas votre amour que je désire tant ;  
il me conviendra dans ce cas de languir  
et de souffrir des douleurs.  
Je ne séparerai jamais mon cœur de vous  
et je ne ressentirai jamais la joie,  
car je vous aimerai toujours  
sans mensonge,  
et je vous servirai loyalement  
de tout mon cœur, et je n'aimerai jamais une autre.]

Le premier *triplum* renforce la thématique de la femme et l'éblouissement de l'homme qui la regarde. De plus, l'exclamation « Hé Dieus, tres douz Dieus » vers le milieu de ce texte fait écho de la même expression utilisée au début et vers la fin du *motetus*. Le second *triplum*, par contre, accentue l'accouplement entre le désir et la mort que nous avons étudié ci-dessus. Si un individu connaissait ces textes, quelles résonances aurait-il identifié ? Est-ce trop demander d'un membre du grand public ?

Si ce n'est pas le cas, si on veut bien accorder qu'un membre bien initié du public – peut-être un trouvère à Lille participant à un puy – aurait pu reconnaître ces *tripla*, pourrait-on pousser encore plus avant ? Le premier *triplum*, *Dame de valor*,

---

<sup>18</sup> Nous avons modifié légèrement la mise-en-page de ce texte. Tischler coupe les vers après « valour », « amour », etc. pour que la rime interne soit à la fin des vers.

contient un refrain auquel le compositeur du *triplum* fait référence explicite dans le texte même : *S'en chanterai* : « *Amorettes ai jolietes, s'amerai* ». Ce refrain apparaît dans deux autres contextes (autant qu'on le sache), deux chansons des trouvères : *Penser ne doit vilenie* (RS 1240) probablement composé par Jehan Erart<sup>19</sup> et *Joliment doi chanter* (RS 803) de Gillebert de Berneville<sup>20</sup>. Toutes les deux sont des chansons avec des refrains, c'est-à-dire des chansons où un refrain différent s'attache à chaque strophe. Dans *Penser ne doit vilenie*, le refrain apparaît à la fin de la troisième strophe :

Doné li ai sans boisdie  
 mon fin cuer entierement.  
 Or doint Deus que otroïe  
 me soit s'amor vraiment !  
 A mains jointes doucement  
 li proï que ne m'oblit mie ;  
 tant est de biauté garnie,  
 de sens ja n'en partirai.

*Amorettes ai  
 jolivetes, s'amerai.*

[Je lui ai donné sans fausseté  
 tout mon cœur fin.  
 Que Dieu veuille que son amour  
 me soit donné vraiment !  
 Avec les mains jointes doucement  
 je lui prie qu'elle ne m'oublie pas ;  
 elle est si remplie de beauté,  
 je n'aurai jamais raison de la quitter.  
*J'ai de jolis amours,  
 alors j'aimerai.]*

Dans la composition de Gillebert, le refrain s'énonce après la première strophe :

Joliment doi chanter,  
 puis que fine Amours m'em prie,  
 si ferai chançon jolie ;  
 ce ne puis je refuser,  
 car si sui siens sans fauser  
 qu'il n'est drois que l'escondie,  
 ne ja nul jour de ma vie  
 ne m'en partirai.  
*Amourettes*

<sup>19</sup> La chanson est attribuée à Guiot de Dijon dans M (Paris, BnF, fr. 844) et à Andrieu Contredit dans T (Paris, BnF, fr. 12615).

<sup>20</sup> L'attribution est discutable. Dans le ms. T (Paris, BnF, fr. 12615), fol. 36<sup>r</sup>, la chanson est attribuée à Gillebert, mais au fol. 167<sup>v</sup> du même manuscrit, c'est Robert de la Piere qui est cité comme le compositeur. Robert Linker semble accepter l'attribution à Gillebert dans *A Bibliography of Old French Lyrics*, University, Mississippi, 1979, p. 157.

*ai jolietes,  
s'amerai !*

[Je dois chanter joliment,  
puis que bonne Amour m'en prie,  
alors je ferai une chanson jolie ;  
je ne peux lui refuser cela  
car je suis si lié à elle sans mentir  
qu'il n'est pas droit que je lui refuse,  
et jamais de ma vie  
me séparerai-je d'elle.  
*J'ai de jolis amours,  
alors j'aimerai.]*

Un membre du public médiéval aurait-il pensé à une de ces strophes isolées en entendant la mélodie qu'Adam avait emprunté du *motetus* d'un motet qui avait aussi comme *triplum* un texte incorporant un refrain également attaché à ces deux strophes ? Certes, c'est pousser dans ses retranchements ce jeu de mémoire et d'associations intertextuelles, mais la possibilité subsiste.

### *Conclusion*

Revenons au film qui nous sert de point de départ, *On connaît la chanson*. Au moment où la voix de Claude est remplacée par celle de Serge Gainsbourg fredonnant « Je suis venu de te dire que je m'en vais », un spectateur n'ayant jamais entendu la chanson de Gainsbourg n'aura aucune réaction face à ce glissement, tandis que quelqu'un qui connaît bien la chanson et la réputation de Gainsbourg auprès des femmes, ainsi que ses attitudes envers la sexualité moderne, aura une toute autre expérience. De même, celui ou celle qui connaît l'art du grand Serge et qui a vu Jane Birkin chanter cette même chanson sur scène, les larmes aux yeux quelque mois après la mort de Gainsbourg, cette personne-là ajoutera une toute autre strate à la signification de l'échange dans le film, car c'est Odile qui pleure pendant que Claude chante les paroles.

La contrafacture dans le *Ludus* ouvre une pléthore de possibilités interprétatives qui vont plus loin que « l'accord entre le divin avec l'humain ». Une étude précise de chaque contrafacture peut apporter plus de signification, non seulement parce que le modèle est à la fois comparé et contrasté avec le nouveau texte, mais aussi parce que le réseau de résonances et d'échos ainsi créé nous mène à demander à quel point un auditeur aurait établi des liens quelconques entre modèle et diverses autres chansons et traditions impliquées. Quelqu'un écoutant *Ave gemma* aurait pu penser autant à Gautier de Coinci qu'à Thibaut de Champagne. Face à un chanteur entonnant *O constantiae dignitas* le public se souvenait-il peut-être d'une concurrence poétique organisée par le Puy Notre Dame durant laquelle on avait pris la chanson de Raoul de Soissons comme modèle ? Et finalement, le motet sur le Saint-Esprit aurait-il poussé un moine de la collégiale de saint Pierre à se souvenir de la première fois où il entendit *S'en chanterai : Amorettes ai jolietes, s'amerai !* ? Qui sait ? Mais une chose est certaine : même si Adam avait incorporé les mélodies

des trouvères dans son projet du *Ludus* pour accentuer son message pieux, les *contrafacta* nous poussent à regarder au-delà des bornes du texte du chanoine.

Daniel E. O'Sullivan  
The University of Mississippi