

Pierre BEC

LA CHANSON DE MALMARIÉE
DU MOYEN AGE A NOS JOURS.
ESSAI DE TYPOLOGIE DIACHRONIQUE *



LA CHANSON DE MALMARIÉE
DU MOYEN AGE A NOS JOURS.
ESSAI DE TYPOLOGIE DIACHRONIQUE *

par Pierre BEC

A. Typologie

Nous avons défini ailleurs la chanson de malmariée comme un genre appartenant à la grande classe des monologues de femmes ¹. Elle s'inscrit donc bien dans ce Registre popularisant et archaïque, défini par A. Jeanroy et A. Schossig ², et dont certaines pièces seraient les seules à nous avoir conservé « intactes les habitudes de notre lyrique primitive ». C'est l'ensemble de ces pièces qui a reçu successivement les désignations à vrai dire peu pertinentes de *romances* (Bartsch) ³, de *sons d'amour* (Groeber), de *chansons à per-*

* Le contenu de cet article a été repris dans le chap. II de notre livre (cf. B. 3). Malheureusement, étant donné le retard de publication des présents « Mélanges », notre contribution paraît un an après le livre.

(1) Cf. notre article : *Le type lyrique des chansons de femme dans la poésie du moyen âge*, « Mélanges E.-R. Labande », Poitiers, 1974, pp. 13-23.

Dans le cas de la malmariée, ce monologue peut parfois s'accompagner de variantes formelles, avec comme cadre un certain scénario, dont on peut distinguer cinq types :

- a) Le poète entend les plaintes de la femme au sujet de son mari;
- b) Le poète assiste à une dispute entre la malmariée et son mari;
- c) Le poète assiste à la rencontre de la femme et de son ami; tous les deux échangent leurs pensées sur le mari :
- d) Le poète assiste à la rencontre de la femme et de son ami; tous les deux échangent leurs pensées sur le mari :
- e) Le poète lui-même console, ou essaie de consoler, la malmariée, dont il entend (ou provoque) les plaintes;
- e) Le poète assiste à la conversation de deux femmes qui se confient leurs plaintes (cf. G. Paris, *Journal des Savants*, 1891, pp. 682-3).

On voit que l'élément nouveau est la participation d'un narrateur (le « poète »), dont le rôle se borne généralement à introduire la situation et à déclencher le monologue.

(2) Cf. B. 9 et 15.

(3) En fait, la plupart des « romances » de Bartsch sont non seulement des chansons de femme mais des malmariées.

sonnages (G. Paris) et de *chansons dramatiques* (Jeanroy) ⁴. Parmi ces dernières, la malmariée est sans doute la plus caractéristique et la plus largement attestée; c'est, d'après Jeanroy, le son d'amour type, « le fond et l'origine de nos chansons dramatiques » ⁵. A vrai dire, comme nous le verrons, le problème est complexe et la question des origines et de l'actualisation textuelle (populaire/savante ?) a été particulièrement débattue.

En gros, le thème de la malmariée est celui d'une femme malheureuse en ménage et qui se plaint, soit de sa condition en soi, soit de son mari qu'elle méprise pour diverses raisons (en particulier parce qu'elle a été mariée contre son gré). De là à chercher des compensations avec un *ami*, ou à souhaiter sa venue à la première occasion, il n'y a qu'un pas qui est assez souvent franchi : nous retombons ainsi dans la chanson d'ami, que nous avons analysée ailleurs ¹, avec cette différence qu'il ne s'agit plus d'une jeune fille mais d'une femme mariée. C'est à partir de cette thématique fondamentale que se développeront les diverses variantes que nous étudierons ci-après, aussi bien médiévales que modernes.

La malmariée médiévale.

La malmariée médiévale, dont nous avons vu les rapports étroits avec la chanson d'ami, se situe en général dans le cadre de deux situations objectives différentes, mais qui n'ont guère d'incidences sur le plan lyrico-poétique. En effet, ou bien la malmariée possède déjà un ami, avec lequel elle trompe joyeusement son mari, ou bien elle ne l'a pas encore mais le souhaite au plus vite, en le parant par anticipation de toutes les qualités que n'a pas son époux. Dans les deux cas, le jeu lyrique (dramatique, pathétique et passionnée, ou ironique et enjoué) repose avant tout sur le contraste *mari / ami*, le premier ayant tous les défauts du monde (il est vilain, jaloux,

(4) L'adjectif *dramatique*, en effet, n'est pas pertinent — à notre sens — dans la mesure où il semble privilégier des éléments plus narratifs ou théâtraux que lyriques, et qui sont finalement étrangers à une définition fondamentale de ce registre. P. Zumthor avance une définition beaucoup plus souple en affirmant que « les variétés de discours poétique définies par leur thème seul [nos genres à pertinence thématique] sont généralement narratives et présentent comme telles une structure particulière... Deux d'entre elles, représentées par un petit nombre de poèmes, peuvent être considérées comme lyriques. L'énoncé y procède d'une 'je' qui est le seul sujet et prononce des paroles intransitives, contenant il est vrai diverses allusions à une situation typique, rejetée hors texte » (cf. B. 17, p. 263). Ces deux variétés sont l'aube et la chanson de malmariée. Nous y ajouterons la chanson d'ami et, marginalement, certaines chansons de croisade.

(5) Cf. B. 9, p. 85. Dans les motets rassemblés par Raynaud-Lavoix (cf. B. 12), on ne trouve pas moins de 33 malmariées.

vieux, méchant, violent, laid, avare, impuissant, etc.), tandis que l'ami (réel ou virtuel) est jeune, beau, courtois, aimable, ardent en amour, etc.⁶. Une troisième situation, en fait beaucoup plus rare, nous est offerte par la femme qui joue sans scrupules sur les deux tableaux, se donnant un jour à son ami, le lendemain à son mari⁷. Mais nous glissons là vers un autre type de chanson, celui de la *femme légère*, qui deviendra plus fréquent, à partir du XV^e siècle, dans la chanson folklorique, et qu'il convient de dissocier de celui de la malmariée. Il s'agit en effet, dans ce genre de pièces, de sensualité pour la sensualité, d'obscénité même, la plupart du temps sans rapport avec l'état de mariage⁸.

La malmariée moderne.

Les malmariées modernes, c'est-à-dire celles dont on a des attestations à partir du XV^e siècle⁹, ont en gros les mêmes structures que les malmariées médiévales. Elles reposent elles aussi sur le monologue d'une femme qui se plaint d'avoir été malmariée (généralement par son père et contre son gré) et qui cherche (ou non) un ami pour se consoler¹⁰. Dès le XV^e siècle, on trouve la formulation moderne dans le détail des motifs et en particulier des *incipit*. Certaines de ces pièces, en outre, se présentent elles-mêmes comme des chansons de malmariées :

Mon pere m'a donné mary;
Bien doy mauldire la journée,

(6) Pour la malmariée médiévale, cf. Jeanroy, *op. cit.*, pp. 91-95 et Dähne, B. 5, pp. 19-29. En voici quelques exemples, pris dans les textes que nous avons retenus pour notre *Lyrique française* (cf. B. 3) : pour l'ami réel, cf. n° 5, 6, 8, 10 et 11 (dans le n° 5, l'ami est *preu, vaillant, joli, deduisant, courtois, sage* et le mari est un *vilain au fol visage*); pour l'ami virtuel, cf. n° 7 et 9. Les pièces 8 et 9 se distinguent par la haine du mari, dont on souhaite la mort (refrain) :

*Pleüst a Dieu que chascune de nous
Tenist la piau de son mari jalous.*

(7) Cf. notre pièce n° 12 :

*Soufrés, mari, et si ne vous anuit :
Demain m'arés, et mes amis anuit...
La nuis est courte, aparmains me rarés,
Qant mes amis ara fait sen deduit.*

(8) Pour R. Dähne (*op. cit.*, p. 24), les deux genres sont complètement séparés et différents l'un de l'autre, aussi bien pour ce qui est de leur origine que de l'esprit de leur contenu : cette divergence étant particulièrement remarquable aux XVI^e/XVII^e siècles. On ne saurait donc considérer comme une malmariée la chanson (début du XVII^e s.), donnée comme telle par Parducci, de la *Belle boulangère* (Cf. B. 11, p. 291), et dont voici deux strophes : *La belle boulangère / A presté son devant, / Avec une lingère, / Pour avoir de l'argent. // Tous les jours ma voisine, / La femme d'un masson, / S'en va voir sa cousine, / Pour branler le fesson. /*

Roussignolet du bois joly,
Puisque je suis mal mariee. (XV^e s.).

Ou bien :

Las, je suis mal mariee,
Et j'ai bel amy par amour (11).

Ou encore :

Mon pere my maria
Ung petit devant le jour,
A un villain my donna,
Qui ne sçait bien ne honnour...

La premiere nuictee
Que je fus couchee o luy,
Gueres ne m'a prisee,
Au lict s'est endormi...

Je suis desliberee
De faire ung aultre amy
De qui seray aymee
Mieux que ne suis de luy... (12)

Le thème du vieillard impuissant (ou du vilain) est, on le voit, attesté très tôt, et on peut le suivre aisément du XV^e siècle à nos jours :

Dès la premiere nuictee
Que son chose j'apperçeu
Las ! je suis mal mariee. (Recueil de 1608).

Mon pere m'a marié' si mal,
A un vieillard il me donna (1724) (13)

Les exemples modernes abondent :

Mon pèr' m'a mariée
A l'âge de quinze ans;
Il m'a donné un homme
De quatre-vingt-dix ans;

(9) C'est au XV^e siècle « qu'achève de s'élaborer le thème de la maumariée...; les maumariées du XV^e ou du XVI^e siècle semblent souvent sorties d'une main plus ou moins savante, mais leur succès, qui fut dès lors très vif, les fit connaître et accepter du peuple et ce genre de chansons est resté jusqu'à nos jours des mieux représentés et des plus représentatifs du folklore français (cf. Davenson, *Le livre des chansons...*, Neuchâtel, 1946, p. 374). Cf. aussi Parducci, *op. cit.*, p. 287, et *infra*.

(10) Pour la présence ou non de l'ami dans les malmariées modernes, cf. *infra*.

(11) Pour les références, cf. Dähne, *op. cit.*, p. 19.

(12) Cf. Gérold, B. 7, p. 18. La pièce a en outre un refrain post-strophique : *Ne l'oseray je dire, / Se j'ayme par amour ?/ Ne l'oseray je dire.*

(13) Cf. Dähne, *op. cit.*, p. 19.

Et moi, pauvre fillette,
Comment passer mon temps ?

La premièr' nuit d'mes noces,
Avec lui j'ai couché,
Il me tourna l'épaule
Puis après s'endormit...

Mon père m'a mariée
A un ort vieillard jaloux,
Le plus laid de cette ville
Et le plus malgracieux
Qui ne sait, qui ne veut,
Qui ne peut faire la chosette...

Pour le thème du vieillard jaloux et désagréable (qui tousse, qui ronfle, qui pince, qui mord, etc), cf. Lambert, b. 9, II, pp. 296-7 :

N'ai pas escotat mon paire,
Maridada ieu me soi,
Paura malurosa !
Amb un vielhardàs jalós
Que tota la nueit ronca.

Me peciga, me mossega,
Me dona de còps de pè...

Et les menaces (souvent suivies d'effets) de nos malmariées modernes à l'encontre de leur mari ne sont pas moins haineuses que celles de leurs aînées médiévales :

Lo prendrem pel suc del cap,
Lo ficarem defòra...

Los ficarem dins un potz
'Quelas barbas grisas...

Me'n vau ben faire mon liech;
De mon costat de plomas,

E dau costat de mon vielhard,
Una pèira ben dura.

Apuei lo ser, en se coijant,
Sa tèsta s'es fenduda (15).

On pourrait multiplier les exemples d'analogie à travers le temps. Mais se pose néanmoins le problème de la continuité (ou non) du moyen âge jusqu'à nos jours. Nous le discuterons un peu plus loin.

(14) Cf. Rolland, B. 13, I, pp. 82-88 et II, p. 75.

(15) Cf. Lambert, B. 10, 11, p. 299.

Un incontestable élément de continuité est de toute façon la présence constante de trois (ou plus tard de deux) personnages, dont la psychologie et la situation fonctionnelle sont restées immuables : d'abord, le personnage fondamental, la femme, qui est le sujet du monologue, et de deux personnages antithétiques mais tous deux, dans la très grande majorité des cas, rejetés dans les coulisses¹⁶ : le mari et l'ami, l'un négatif, l'autre positif¹⁷. Le mari, toujours péjorativisé, l'est plutôt socialement au moyen âge et jusqu'au XV^e siècle : c'est avant tout un *vilain*. A partir du XV^e siècle, la dissension recoupe plus généralement la coupure entre classes d'âge : la femme est toute jeune, le mari est qualifié de *vieillard*¹⁸. Enfin, reste l'ami, dont la fonction est particulièrement importante au moyen âge, puisqu'il apparaît dans *toutes* les chansons de malmariée, même dans les types un peu marginaux (dialogue entre le mari et la femme, ou entre deux femmes, dialogue entre l'ami et la femme, entre le poète et la femme, etc.). En revanche, il a tendance à disparaître dès le XV^e siècle et son rôle est aujourd'hui considérablement diminué¹⁹. A telle enseigne que ce type de chanson, qui renverse un peu le rôle de la femme (de maîtresse de la situation qu'elle était elle en devient victime), s'achemine vers un type nouveau : celui de la *misère en ménage*, dont nous dirons un mot plus loin²⁰.

Les variantes typologiques de la malmariée.

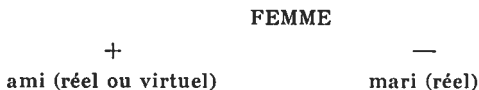
Une première division, en deux groupes, de toute la masse textuelle, a été proposée par R. Dähne (b. 4, pp. 21-22) qui distingue :

1. les chansons de contenu joyeux (avec le sous-ensemble des chansons grotesques) ;

2. les chansons de contenu sérieux (avec principalement le thème de la *misère en ménage* ou de *l'épouse douloureuse*). Cette répartition dichotomique, qui n'est qu'un premier niveau de classement, est

(16) Il y a quelques exemples (rarissimes) où le mari intervient et prend part au dialogue : par exemple, le n° 8 de Parducci.

(17) On peut donc représenter comme suit la malmariée médiévale :



(18) Cf. Dähne, *op. cit.*, p. 47 et pp. 190-1.

(19) Cf. Dähne, p. 182.

(20) L'ami reparait toutefois sous la forme d'un groupe de jeunes gens, de jeunes officiers ou gentilshommes, etc., que la malmariée regarde avec nostalgie.

évidemment insuffisante dès qu'il s'agit de tenter une approche typologique plus fine. Car il en faut parfois très peu pour qu'un même type thématique passe du grave à l'enjoué, du dramatique au ridicule, du pathétique au gaillard et même à l'obscène ²¹.

En éliminant du groupe les chansons de la *femme légère*, pour les raisons plus haut indiquées, nous distinguerons donc six variantes typologiques essentielles, dont le plus grand nombre est attesté dès l'époque médiévale :

1. La *malmariée virtuelle* est une variante fréquente. Elle met en scène une jeune fille, promise contre son gré à un mari déjà haï. Les motifs et la formulation en sont très voisins, avec la seule différence qu'ils sont projetés dans le futur ²².

2. La *chanson de nonne* met en scène une nonnette, cloîtrée malgré elle, et qui se lamente sur sa situation, appelant parfois de toutes ses forces l'ami qui viendra la délivrer. Ce type, qui devait être fréquent dans tout le moyen âge (on en a des exemples depuis le XIII^e siècle jusqu'à Eustache Deschamps), a laissé des traces dans les divers recueils de chansons et, aujourd'hui encore, dans la tradition orale. Il se rattacherait peut-être, d'après Jeanroy, au thème des parents qui font obstacle au mariage de la jeune fille : « la dernière ressource des parents, excédés de prières qu'ils ne veulent pas ou ne peuvent pas satisfaire, est d'abriter derrière une grille de couvent la vertu de leur fille » ²³. Mais il est plus probable que « le fond de la chanson de nonne devait être, à l'origine, la plainte de la fille cloîtrée malgré elle ». On a en effet, fondamentalement, une situation psychologique très voisine de celle de la malmariée : celle, dans les deux cas, d'une jeune femme qui se lamente mais aussi se révolte contre les contraintes extérieures, sociales (mari) ou religieuses (cloître), et aspire à sa libération; le libérateur pouvant être, de part et d'autre, l'ami (réel ou virtuel). Ce type de chanson peut osciller entre la parodie ironique et la variante

(21) Pour prendre un exemple ethno-musicologique, on peut citer ici la chanson occitane, si répandue, du *Boièr*, dont le thème général est le retour chez lui du laboureur, mais qui connaît à peu près toutes les variations auxquelles nous venons de faire allusion. Nous verrons ci-après que la *chanson de nonne* peut aussi bien être une parodie plaisante qu'une variante sérieuse de la malmariée.

(22) Pour des exemples du XV^e-XVI^e siècles, cf. Parducci, *op. cit.*, n° 1 et 6 (misère en ménage), 5 (rare : la jeune fille demande un vieux mari à son père : il la nourrira et gardera la maison pendant qu'elle fera l'amour avec un jeune), 7 (la jeune fille souhaite un ami de préférence à un mauvais mari). Cf. aussi Dähne, *op. cit.*, pp. 22-23.

(23) Cf. Jeanroy, *op. cit.*, p. 189.

grave²⁴. Il est toutefois différent de celui de la *blessée d'amour* qui se rend volontairement au couvent pour y cacher sa peine, et dont le spécimen le plus ancien est sans doute la chanson de toile de *Bele Doete* :

Por vostre amor vestirai je la haire,
 Ne sor mon cors n'avra pelice vaire...
 Por vos devenrai nonne en l'eglyse saint Pol (25).

3. *La misère en ménage* est une variante de la malmariée dans laquelle l'ami (réel ou virtuel) ne joue pas son rôle d'exutoire au désespoir de la jeune femme. Le ton est donc en général beaucoup plus grave, la thématique plus réaliste : la femme se plaint de ses peines pour l'entretien du ménage et l'éducation de ses enfants, de la perte de sa jeunesse et de l'heureux temps où elle était jeune fille, de sa misère matérielle, des mauvais traitements de son mari qui boie et joue et parfois la trompe²⁶. Le mari n'est donc plus seulement le vilain, le vieillard ou le jaloux traditionnel (qui servait de repoussoir à l'ami) : il est l'objet de griefs réels et motivés :

Il m' laisse à la maison,
 Sans pain et sans farine;
 Point d'argent pour en acheter :

(24) Comme parodie légère, voire égrillarde, on peut citer la pièce n° 16bis de notre *Lyrique*, en forme de pastourelle, où le chevalier est un moine et la pastoure une nonnette. C'est en l'entendant chanter un refrain sans doute emprunté à une chanson de nonne que le moine se décide à le consoler d'une manière très réaliste. Comme exemple plus typique, citons notre pièce n° 15, où la nonnette est effectivement délivrée par son ami qui a entendu sa plainte :

<i>Quant ces amis ot</i>	<i>la parole oïe,</i>
<i>De joie tressaut,</i>	<i>li cuers li fremie,</i>
<i>Et vint a la porte</i>	<i>de celle abaïe :</i>
<i>Si en getait fors</i>	<i>sa douce amïete.</i>

Comme exemple moderne (piémontais) de nonne malgré elle délivrée par son ami, cf. Sinnigaglia, B. 16, n° 14. Parfois, la jeune fille se rebelle contre sa mère pour ne pas entrer au couvent :

Point de couvent je ne veux, ma mère,
Point de couvent, je ne veux, maman. (cf. Rolland, B. 13, I, p. 55).
No quiero ser monja, no,
Que niña namorada so. (*villancico* : cf. B. 14, p. 77).

(25) Voici quelques exemples modernes (cf. Jeanroy, *op. cit.*, pp. 191-92) :

M'en vois rendre nonette, hélas, en un petit couvent.
Puisque d'autre que moy vous êtes amoureux, — m'amour —
Qui fait qu'en grand esmoy — hélas ! — mon cœur soit langoureux. (1555)
Je ne m'y marierai jamais, je serai religieuse (1602)
Je me rendrai capuchine, capuchine en un couvent...
Mon Dieu, s'il se pouvait faire que tous deux ensemblement
Fussions dans un monastère pour y passer notre temps ! (1614)

(26) Cf. Dähne, *op. cit.*, pp. 155-6.

Ça faisait triste mine !
Il m'laisse à la maison
Avec tous ces marmailions (27).

Le père est au cabaret
Qui mèn' mauvaise vie.
La femme est à la maison
Qui pleure et qui gémit... (27)

...Dès la première année,
M'y voilà, m'y voilà,
Dès la seconde année
Deux enfants sur les bras :
I voudrais bé sans doute
Pouvoir y rester là.

Dès la troisième année
Trois enfants sur les bras,
Faut aller faire métives
Dans les champs éloignés :
I voudrais bé sans doute
N'être pas mariée...

Autrefois i étais fille,
I avais les cheveux lissés,
A présent qu'i sai femme
Sai toute ébouriffée :
I voudrais bé sans doute
N'être pas mariée (27).

Doit-on considérer la chanson de la misère en ménage comme plus authentiquement *populaire* que celle de la malmariée proprement dite : la présence de l'ami et d'un amour adultère introduisant malgré tout dans cette dernière une dimension qui a pu y rencontrer des influences courtoises et aristocratisantes ? La première au contraire paraissant plus imbriquée dans le réalisme de situations plus concrètes et plus populaires ? Peut-être, mais nullement, comme le suggère Jeanroy, parce que « le mariage lui-même est respecté dans les chansons vraiment populaires », et qu'il « est même considéré sous l'aspect le plus austère, le plus triste »²⁸. En fait, nous avons dans les deux cas deux variantes diversement actualisées d'un thème vraisemblablement archaïsant et lié au rituel du mariage²⁹. Une coupe chronologique trop abrupte entre les deux gen-

(27) Cf. Dähne, pp. 157 et 158. Le troisième exemple est une chanson traditionnelle du Bocage vendéen (collecte Michel Valière).

(28) Cf. Jeanroy, *op. cit.*, p. 154.

(29) Cf. Jeanroy, p. 154 : « Il y a dans toutes les parties de la France des chansons que les compagnes de la mariée viennent lui chanter avant le repas de noces, avec un recueillement presque religieux, et qui, faisant partie en quelque sorte du rituel du mariage, sont précisément transmises de génération en génération... on y retrace aux jeunes épouses les devoirs qu'elles assument, les charges, les tristesses de la vie où elles entrent... ».

res (la misère en ménage étant *plus récente* que la malmariée) ne doit même être envisagée qu'avec prudence; car si l'on n'a guère d'exemples probants avant le XV^e siècle³⁰, il semble bien, d'après des allusions contenues dans d'autres pièces, que les divers motifs qui justifient la plainte de l'épouse malheureuse (en particulier la perte de sa jeunesse et ses difficultés matérielles) soient attestés à date ancienne et nous permettent de remonter au moins jusqu'au XIV^e et même XIII^e siècles³¹.

Venons-en maintenant aux variantes plaisantes ou grotesques. Nous en distinguerons trois : la *mariée ridicule*, le *petit mari* (variantes un peu marginales il est vrai), et surtout la chanson du *malmarié*. Nous passerons rapidement sur les deux premières qui ne semblent pas attestées au moyen âge.

4. *La mariée ridicule*. Ici, ce n'est pas le mari qui est ridiculisé, mais la fille à marier : « celle, par exemple, qui est trop âpre à la poursuite d'un époux, celle qui, faute de prétendants, est à la veille de coiffer sainte Catherine », l'aînée qui enrage de voir sa cadette pourvue avant elle, la mijaurée aux prétentions excessives, la fille trop positive qui préfère à un amoureux jeune, mais pauvre, un vieux richard, et qui s'en repentira bien vite »³².

5. *Le petit mari*. Ce type de chanson est généralement considéré comme une variante (grotesque) de la malmariée. La femme en effet est bien une malmariée, mais les griefs qu'elle nourrit à l'égard de son mari se résument en une accusation permanente contre sa ridicule petite taille. Après les aventures les plus burlesques, le pauvre mari finit par être la propre victime de sa fragilité. Il est mangé par une souris ou il meurt étouffé dans la paille du lit : ce dont sa femme se réjouit sans scrupules (*Non, de mes jours, je n'ai tant ri*). Le thème du petit mari, dont on a de nombreuses variantes en France, françaises ou occitanes, et en Italie du Nord³³, n'apparaît pas toutefois dans les recueils avant 1724. Mais il est probable qu'il est beaucoup plus ancien³⁴.

(30) Pour deux exemples de cette époque, cf. Parducci, *op. cit.*, n° 1 et 6.

(31) Cf. Dähne, *op. cit.*, p. 195.

(32) Cf. Jeanroy, *op. cit.*, p. 154.

(33) Cf. Rolland, *op. cit.*, I, pp. 65-70; Lambert, B. 10,11, pp. 289-89; Arnaudin, B. 1, I, pp. 266-269, 273-279; Sinigaglia, *op. cit.*, pp. 11-17.

(34) La première allusion à ce type de chanson remonte au *Roman Comique* (1651) de Scarron, qui la donne (mais c'est sans doute une galéjade) comme déjà ancienne de sept ou huit cents ans ! (cf. Coirault, B. 4, II, p. 323).

6. *Le malmarié*. Ce type de chanson, assez rare, nous fait assister au renversement des situations. C'est le mari cette fois qui se plaint, dans un monologue, des mauvais traitements et des infidélités de son épouse, soit avec le valet de la maison, soit avec le propre cousin de sa femme, soit avec le curé. On voit qu'on glisse là vers un genre facétieux ou même franchement égrillard qui rejoint aussi, par certains côtés, la chanson de la *femme légère* ³⁵. En voici quelques exemples (oïl et oc) :

Savez-vous comment qu' je mange
Quand qu' je mange à la maison ?
Je mange que des pataches,
Pauver gens, c'est pas bé bon;
J'avons ben d' la boune viande
Et dau poulet;
Mais c'est per nout' p'tit femm'
Et son sacré vâlet ³⁶.

Quand j'étais chez mon père
Garçon à marier,
Je n'avais rien à faire
Qu'une femme à chercher...

Je n'avais rien à faire
Qu'une femme à chercher.
A présent j'en ai une
Qui me fait enrager... ³⁷

Cresiá de faire una fortuna
Lo jorn que me soi maridat,
Aquó's estat ma desfortuna
Amb la femna qu'ai atrapat.
La preniá que per amoreta,
N'era polida coma lo jorn
E per ieu n'a pas ges d'amor,
Es feita un pauc trop cigoleta :
Soi mau maridat, es la veritat ³⁸.

Enfin, une dernière variante nous est offerte par les *chansons de vieille*, dont les exemples abondent. Une vieille femme (généralement de 80 à 90 ans, parfois boîteuse) cherche à attirer, par ses richesses, un jeune galant qu'elle rencontre à un bal. Le jeune homme finit par se laisser tenter et le mariage est célébré. Mais la vieille meurt quelques jours après, laissant toute sa fortune à son mari qui, dès le samedi suivant, se remarie avec une toute jeune (la plupart du

(35) Cf. Dähne, *op. cit.*, p. 28.

(36) Cf. F. Simon, *Chansons popul. de l'Anjou*, Angers, 1926, p. 359.

(37) Cf. Rolland, *op. cit.*, II, p. 68 et 64-70.

(38) Cf. V. d'Indy, *Six chansons anciennes du Vivarais*, « Au Pigeonnier », 1926.

temps quinze ans)³⁹. Ainsi, le jeu contrasté traditionnel (jeune femme / vieillard) est ici renversé. Ce type de chanson est ancien, peut-être aussi ancien que la chanson de malmariée. On en trouve un exemple du XV^e-XVI^e siècle qui présente avec les chansons de tradition orale d'extraordinaires ressemblances :

A Paris est une vieille quy a bien quatre vingtz ans.
 Elle se chet acouter comme une fille de quinze ans.
Le cœur luy va, gay, gay, le cœur luy va tant gaiement.
 Elle se chet acouter comme une fille de quinze ans.
 Dont s'en va a la danse, au plus beau gallant se prend.
*Le cœur luy va...*⁴⁰.

Enfin, nous ne saurions achever ce bref examen des variantes typologiques de la malmariée sans montrer comment sa thématique a pu même gagner certaines chansons de danse comme les *chansons de neuf*, si spécifiques de la Gascogne⁴¹. Neuf commères, en effet, malmariées, se réunissent et dansent en manifestant collectivement la haine de leur mari respectif. C'est une ronde énumérative, de neuf à un, et chaque fois une femme sort de la ronde :

Naus comairs qui nosautis em,
 Tant mau maridadas em !
 Tant mau maridadas !
 Se'n ditz ua de las nau :
 — Se lo mon òmi èra un brau⁴²
 Se'u mingerem bien totas nau,
 Se'u mingerem bien totas !

A la fin de la ronde la dernière, restée seule, chante :

Sola de comairs jo'n sui,
 Tant mau maridada sui !
 Tant mau maridada !
 Se'n dic jo la comair sola :
 — Se lo mon òmi èra ua pola
 Me la mingi tota sola,
 Me la mingi tota.⁴³

(39) Cf. Arnaudin, *op. cit.*, I, pp. 394-403.

(40) Cf. Parducci, *op. cit.*, pp. 309-310. Un exemple, moins significatif mais plus ancien (XIII^e s.), nous est offert par le texte de la voix aiguë d'un motet : au thème de la vieille qui prend jeune mari ne superpose en outre le thème, également traditionnel, de l'abandonnée qui assiste, la mort dans l'âme, aux noces de son mari infidèle :

*A la vile une vieille a
 Qui prent mari,
 Cui amie as noces va
 Grant route od li.
 Oiant tuz ceus qui sunt la
 Commença a haut cri :
 « Je vois as noces mon ami;
 Pluz dolante de moi n'i va ! »*

(cf. Jeanroy, *op. cit.*, pp. 213-14 et Raynaud-Lavoix, B. 12, II, pp. 53-54)

Les interférences registrales de la malmariée médiévale.

Après cette rapide incursion dans le domaine de la chanson traditionnelle, nous avons pu suivre la thématique de base et les variantes jusqu'à une date relativement ancienne (XV^e siècle et parfois plus haut), revenons à la malmariée médiévale. Une autre preuve de sa popularité et de la vulgarisation de ses données, c'est que son thème fondamental s'est littéralement infiltré, dans une mesure plus ou moins grande, dans la plupart des autres genres, aussi bien les genres à pertinence thématique (*aube*, *chanson de toile*, *pastourelle*) que les genres à pertinence lyrico-formelle (*rotrouenge*, *motet*, *rondet de carole*, *virelai*, *estampie*)⁴⁴. La *canço* troubadouresque elle-même⁴⁵ et la littérature narrative⁴⁶ en montrent parfois

(41) Nous verrons que la malmariée médiévale sert également de support thématique à divers genres lyrico-chorégraphiques comme la *ballette*, le *vireli*, le *rondet de carole* et *l'estampie*.

(42) L'objet « comestible » qui symbolise le mari change à chaque nombre, puisqu'il s'agit de trouver un mot qui assonne chaque fois avec *ueit*, *sèt*, *sheis*, *cinc*, *quate*, *tres*, *duas*. On a par exemple : un *biscueit* (un biscuit), un *vetèth* (un veau), un *peish* (un poisson), un *lapin*, *ua vaca* (une vache), un *pan fresc* (un pain frais), *ua grua* (une grue).

(43) Cf. Arnaudin, *op. cit.*, I, pp. 113-15. Trad. : « Neuf commères que nous sommes, / Si mal mariées nous sommes ! / Si mal mariées ! / Une des neuf dit : / — Si mon mari était un taurillon, / Nous le mangerions bien toutes les neuf, / Nous le mangerions bien toutes. // Seule en fait de commères je suis, / Si mal mariée je suis ! / Si mal mariée ! / Je dis, moi, la commère seule : / — Si mon mari était une poule, / Je la mangerais toute seule, / Je la mangerais toute.

(44) Pour les interférences avec l'aube, citons la pièce de Cadenet : *S'anc fui belha ni prezada*; avec la chanson de toile, cf. Dähne, *op. cit.*, pp. 16-17 (il y a trois ch. de toile qui sont « contaminées »); avec la pastourelle, cf. Jeanroy, *op. cit.*, pp. 91-92. Pour l'insertion du thème dans le moule formel de la *rotrouenge*, du *motet*, du *rondet de carole*, de la *ballette*, de *l'estampie*, nous renvoyons aux exemples donnés dans notre *Lyrique française* (B. 3).

(45) Pour la *canço*, cf. Jausbert de Pucibot, éd. W.P. Shepard, C.F.M.A., n° 9 et la pièce de Moniot d'Arras : *Amors le fait renvoisier et chanter* (Jeanroy, *op. cit.*, pp. 496-98). Un exemple encore plus significatif est la « chanson de femme » de la Comtessa de Dia, où une strophe entière est une véritable chanson de malmariée :

...Bels amics, avinens e bos,
Quora.us tenrai en mon poder,
E que jagues ab vos un ser,
E que.us des un bais amoros —
Sapchatz gran talen n'auria
Que.us tengues en loc del marit,
Ab so que m'aguessatz plevit
De far tot so qu'ieu volria.

(Bel ami, charmant et courtois, / Quand vous tiendrai-je en mon pouvoir ? / Couchée un soir auprès de vous / Pour vous donner baiser d'amour. / Sachez quel est mon grand désir : / Vous tenir au lieu du mari / Si seulement m'eussiez promis / De faire tout pour mon plaisir.)

(46) Par exemple, le lai de *Yonec* de Marie de France (v. 67-104).

des traces. Certes, beaucoup des textes attestés témoignent d'une facture plus ou moins savante, mais Jeanroy va beaucoup trop loin lorsqu'il parle de « spécimens extrêmement peu nombreux et dus sans doute à la fantaisie de quelques poètes s'exerçant sur des genres à peu près disparus à leur époque ». Il ne s'agit pas, encore une fois, d'une ligne de clivage *chronologique*, c'est-à-dire d'une poésie « primitive » qui serait morte en laissant quelques survivances; nous parlerons plus volontiers d'*interférences registrales* : entre un Registre *aristocratisant*, qui prend son bien où il le trouve, et un Registre *popularisant*, non pas réduit, dès le XIII^e siècle, à des survivances, mais largement contemporain⁴⁷. Ce Registre ayant été essentiellement oralisant (comme aujourd'hui encore), il est tout à fait normal que son actualisation textuelle en soit réduite aux seuls emprunts que lui a faits la tradition savante ou mi-savante (refrains en particulier), tradition qui apparaît à peu près seule dans les manuscrits. Ce n'est qu'à partir du XV^e siècle, nous l'avons vu, que se constituent de véritables recueils (lettrés) de pièces oralisantes. Ce décalage chronologique explique à notre sens bien des erreurs de perspective.

B. Les origines et la continuité

1. Chronologie et localisation du genre.

Dans leur forme attestée, les malmariées médiévales sont relativement récentes, la majorité des pièces datant du XIII^e siècle. En général, elles semblent plus modernes que beaucoup de pastourelles, si l'on se fonde par exemple sur l'assonance, qui n'y apparaît que très rarement, alors qu'elle est très fréquente dans les pastourelles⁴⁸. En outre, quand elles sont l'œuvre de poètes connus (ce qui est très rare, la plupart des pièces étant anonymes), il s'agit presque toujours de poètes bourgeois du XIII^e siècle (Richard de Semeli, Guillaume le Vinier). Enfin, la manière de pourvoir les chansons de refrains empruntés à un répertoire popularisant (en particulier aux chansons de danse, est surtout propre au XIII^e siècle. Nous répétons, *dans leur forme attestée* : car la forte concentration chronologique (par rapport au XII^e siècle cela s'entend) de leurs attesta-

(47) Pour les notions de Registres et d'*interférences registrales*, cf. notre article : *Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII^e et XIII^e siècles. Essai de classement typologique*, « Rev. Ling. Rom. », n° 149-150-151-152, 1974, pp. 26-39.

(48) Cf. Jeanroy, *op. cit.*, p. 9.

tions au XIII^e siècle est celle de la plupart des genres popularisants. La malmariée n'est donc pas un cas particulier. Ce qui la distingue au contraire de certains des autres genres de ce registre, qui n'ont vécu qu'avec le siècle (chanson de toile par exemple), c'est sa présence effective à chaque siècle, depuis le XIII^e jusqu'à nos jours. Elle est avec la pastourelle le genre médiéval⁴⁹ qui, sous une forme ou sous une autre, a le plus proliféré.

Pour ce qui est de sa localisation géographique — et contrairement à ce qui a lieu pour l'aube, la pastourelle et la chanson d'ami —, elle concerne presque exclusivement la France (nord et sud) et l'Italie, avec une typologie du genre très semblable dans les deux pays⁵⁰. Pour Jeanroy, l'hypothèse d'une imitation de la poésie française est d'ailleurs fortement probable : ce qui ne veut pas dire, à notre sens, que le thème profond n'ait pas été également indigène en Italie⁵¹. Autre fait remarquable : l'Occitanie médiévale ne nous laisse que très peu d'exemples de malmariée, alors que les attestations modernes sont aussi fréquentes que dans le domaine d'oïl. Jeanroy (*op. cit.*, p. 86) ne cite que deux pièces : la ballade bien connue *Coindeta sui si cum n'ai greu cossire*, et *Quant lo gilos er fora* (cf. Appel, *Chrest.*, p. 85). A ces deux pièces on peut ajouter : *Una donna ai auzit* (Mahn, *Gedichte*, n° 367), *Can se reconian auzeus* (Mahn, *Ged.*, n° 728) et l'aube, à laquelle nous avons déjà fait allusion, *S'anc fui belha ni prezada*. Il faut citer enfin la *canço* de la comtesse de Die, dont nous avons montré plus haut qu'elle reproduisait visiblement une thématique de malmariée. Quant à la célèbre ronde *A l'entrada del temps clar* qui, si elle « n'est pas exactement une chanson de malmariée, suppose une atmosphère poétique fort analogue à celle où se meuvent les pièces françaises » (Jeanroy), nous préférons la considérer comme une *ronde du jaloux*, liée aux fêtes de mai, et dont on a au moins deux autres exemples médiévaux⁵², à côté d'attestations assez nombreuses dans la chanson populaire. C'est peu de chose, on le voit ; mais cela ne saurait nous

(49) Nous voulons dire un genre dont les premières attestations remontent au moyen âge (en l'occurrence le XIII^e s.) : ce qui n'est évidemment pas un postulat génétique.

(50) Pour des exemples italiens, cf. Jeanroy, *op. cit.*, pp. 151-53. Les rares pièces en moyen anglais sont d'imitation française. Le thème apparaît aussi dans quelques *villancicos* espagnols (XV-XVI s.) : cf. Sánchez Romeralo, B. 14, pp. 72-74.

(51) Pour l'indigénéité du thème en Italie, cf. Dähne, *op. cit.*, pp. 12-13.

(52) L'un d'eux est un motet écrit dans une langue mixte (franco-occitane), et dont la deuxième voix est un rondet de carole : *Li jalous par tout sunt fustat / Et portent corne en mi le front...* (cf. B. 12, I, p. 151).

surprendre puisque, d'une manière générale, le Registre popularisant n'a presque jamais été retenu dans la tradition manuscrite occitane, dont les corpus textuels, nous l'avons déjà dit ailleurs, ont été réalisés pour la plupart à l'étranger (en Italie principalement) ⁵³. Il n'existe pas d'autre part de grands recueils lettrés de chansons occitanes, populaires ou semi-populaires, comme il en existe en France du Nord, à partir du XV^e-XVI^e siècle : c'est dans les seuls recueils français que l'on trouve en général, de ci de là, quelques spécimens méridionaux ⁵⁴. Nous reviendrons un peu plus loin, à propos des origines, sur le problème de la dialectique oc/oïl.

2. Les origines : savantes ou populaires ?

Tout d'abord se pose le problème, tant de fois débattu quand il s'agit de lyrique, des origines, savantes ou populaires, du genre. Nous verrons plus loin que, posé dans les termes d'une alternative aussi tranchée, le problème ne peut déboucher que sur une impasse.

Il y a en premier lieu la thèse, que nous appellerons *folklorique*, qui lie la genèse de la malmariée, comme celle d'ailleurs de la plupart des genres popularisants, à la célébration des fêtes de mai traditionnelles. D'après G. Paris, ces fêtes de mai seraient elles-mêmes en relation directe avec les anciennes floralies romaines : « les fêtes de mai remontent certainement à l'époque païenne..., c'étaient des fêtes consacrées à Vénus ». Les malmariées seraient donc des chansons de femme et en particulier des chansons de danse « que des jongleurs ont enlevées à leur milieu et qu'ils ont munies d'une introduction fort simple, qui consiste tout bonnement en ce qu'ils se représentent écoutant les plaintes de la malmariée » ⁵⁵. La description de la nature, d'autre part, comme entrée en matière, témoignerait d'une modification « jongleresque » des chants de danse (chants de femme) du printemps, et dont le thème de la malmariée était un des thèmes favoris ⁵⁶. Alfred Jeanroy cite dans ce sens un passage de *Flamenca*, où il est question d'une fête de mai, avec des allusions qui rappellent d'assez près la thématique de la malmariée :

(53) Nous renvoyons le lecteur à l'introduction de notre *Lyrique*.

(54) Nous n'insistons pas ici sur les raisons historiques de cette carence, qui ne sont que trop évidentes.

(55) Cf. *Journal des Savants*, 1891, pp. 685-686 et 1892, p. 416. Pour l'explication mythique et païenne proposée par A. Schossig, cf. notre *Type Lyrique des chansons de femme*, p. 17.

(56) Nous avons examiné plus haut la *cançon de nau gasconne*, où neuf malmariées chantent et dansent une ronde; et nous avons montré comment le thème de la malmariée est fréquent dans les rondets de carole.

Tot dreit davan Guillem passeron
 Cantan una kalenda maia
 Que dis : « Cella domna ben aia
 Que non fai languir son amic,
 Ni non tem gelos ni castic,
 Qu'il non an a son cavalier
 Em bosc, em prat o en vergier,
 E dins sa cambra non l'amene
 Per so que meilz ab lui s'abene,
 E. l gilos jassa daus l'esponda;
 E, si parla, qu'il li responda :
 No.m sones mot, faitz vos en lai,
 Qu'entre mos bras mos amics jai.
 Kalenda maia. E vai se.n 57.

Aux antipodes de cette hypothèse on peut citer — surtout pour mémoire — la vieille théorie de G. Gröber qui expliquait les *sons* d'amour par une rivalité sociologique entre la noblesse et la bourgeoisie naissante et considérait ce type de poésies comme un divertissement de la société courtoise⁵⁸. Jeanroy, dans sa célèbre thèse, a sans doute été le premier à proposer une voie moyenne, en mettant en doute, non pas les « lointaines origines » populaires du genre, mais le caractère réellement populaire des pièces effectivement conservées : « Ce thème peut être populaire par ses lointaines origines; mais qui ne voit qu'il doit les traits sous lesquels nous venons de le faire voir à cette poésie courtoise qui, ne comprenant, ne célébrant, que l'amour adressé aux femmes mariées, devait ériger en dogme le mépris du mari ?

Nous sommes ici plongés en pleine convention; or, si la poésie populaire a un mérite, c'est celui de la sincérité : nous sommes donc à cent lieues d'une poésie vraiment, authentiquement populaire »⁵⁹.

Ces réflexions appellent les remarques suivantes :

1. Elles reposent tout d'abord sur le postulat romantique selon lequel le *conventionnel* recoupe automatiquement la notion d'un art savant et élaboré (ici, courtois), tandis que la *sincérité* (et la mo-

(57) Cf. Lavaud-Nelli, *Les Troubadours*, 1960, p. 810, vers 3234-3247. Trad. : « Elles passèrent juste devant Guillaume en chantant une calende de mai qui dit : Bien en prenne à cette Dame qui ne fait languir son ami, qui ne craint ni jaloux ni blâme, n'en allant pas moins avec son chevalier, en bois, en pré ou en verger, et l'amenant dans sa chambre pour mieux se réjouir avec lui, tandis que le jaloux se tiendra au bord du lit ! Et s'il parle, qu'elle lui réponde : Ne sonnez mot, retirez-vous ! Entre mes bras mon ami repose. C'est Calende de mai ! Et il s'en va ».

(58) Cf. Gröber, B. 8, p. 14.

(59) Cf. Jeanroy, *op. cit.*, p. 90.

ralité que nous aborderons plus loin) est obligatoirement l'apanage du « peuple ». Comme si la poésie populaire, fonctionnant la plupart du temps dans un univers thématique clos, n'était pas elle aussi, par bien des côtés, conventionnelle. On voit par exemple que le personnage du *jaloux*, qui est fondamental dans la malmariée popularisante, n'apparaît pratiquement pas comme tel dans la poésie aristocratisante du moyen âge (Grand chant courtois); et que les *lausengiers* au contraire, qui surabondent dans le Registre courtois, sont quasi inexistants dans le Registre popularisant. D'autre part, la situation socio-érotique de la malmariée, qui perdure dans le folklore, est fondamentalement différente, en dépit de certaines convergences de détail, de celle de la *fin' amor*, qui n'a jamais bien mordu dans la tradition populaire ⁶⁰.

Jeanroy s'étonne d'autre part (p. 153) que les chansons de malmariée ne soient pas plus nombreuses, « quand on songe à l'extrême richesse de ce thème dans la poésie courtoise, qui s'est souvent infiltrée dans la poésie du peuple : ainsi, il n'est guère de province, si reculée qu'elle soit, qui ne connaisse la pastourelle. Dans les pays où la poésie populaire s'est trouvée plus à l'abri des influences littéraires, les chansons de malmariée sont rares ».

Nous retrouvons ici la même confusion, signalée plus haut, à propos de la situation socio-érotique de la femme dans la chanson de malmariée et dans la chanson courtoise. Il est en ecet inexact de parler de la richesse du thème de la malmariée dans la poésie courtoise : il y est au contraire rarissime. La fréquence des malmariées dans la poésie populaire — même si elle est inférieure à celle des pastourelles —, est au contraire, malgré ce que prétend Jeanroy ⁶¹, suffisamment probante. Ainsi, la position de l'illustre romaniste nous semble contradictoire dans ce sens qu'il admet, d'une part de lointaines origines populaires, mais sans y insister (comme si l'intérêt d'une origine n'était pas d'être *lointaine* : sinon, on parle d'influences ou de causes immédiates), et que d'autre part il les minimise en les considérant, en fonction de la teneur générale de sa thèse, comme complètement étouffées par les superstructures courtoises.

Le deuxième postulat de la théorie de Jeanroy est, nous l'avons dit, de considérer à priori que la morale est toujours du côté du « peuple ». « La poésie vraiment populaire repose toujours, même dans ce pays qu'on accuse si volontiers de légèreté, sur un fonds de

(60) Jeanroy parle un peu vite à notre sens (p. 91) d'un thème « qui est trop bien d'accord avec les théories courtoises pour n'avoir rien à faire avec elles ».

(61) *Op. cit.*, p. 153.

sentiments honnêtes : elle est inspirée trop directement par la réalité, elle reflète trop fidèlement des sentiments vrais et naturels pour être, de parti pris, immorale et licencieuse... Partout où nous voyons renversées, comme à plaisir, les idées morales les plus élémentaires, soyons assurés que nous ne sommes point dans une sphère vraiment populaire, mais en face de quelque caprice qu'il ne faut pas prendre au sérieux » (p. 155). On ne saurait affirmer, on le voit, de dichotomie plus absolue !

Où trouvons-nous alors, « le plus souvent, le mariage bafoué, le mari transformé en fantoche grotesque, ou voué à une haine qui serait tragique si elle était prise au sérieux ? ». C'est, répond Jeanroy, dans les refrains du XIII^e siècle (qu'il considère comme imprudent de regarder tous comme populaires), dans les chansons dramatiques ou *sons d'amour* (mais ce sont pour lui des genres où s'est *égayée la verve des poètes courtois*); dans les pièces du XV^e et XVI^e siècles enfin, dont nous avons vu qu'elles représentaient au contraire la première consécration écrite d'une poésie chantée, sinon absolument populaire, du moins semi-populaire et de toute façon bien souvent marquée par des influences popularisantes. L'argumentation « morale » de Jeanroy se trouve donc, à notre sens, fortement battue en brèche. En contre-partie, on peut remarquer que, dans le grand chant courtois, le mari n'est jamais bafoué ni ridiculisé : c'est une ombre menaçante, que l'on pressent dans les coulisses, mais qui, étant en même temps bien souvent le protecteur du troubadour, est loin d'être sans prestige ⁶².

Un deuxième dilemme se pose, à propos de la genèse de la malmariée, et que nous connaissons déjà : celui de l'origine nordique (française) ou méridionale (occitane) du genre ? Là encore, les positions sont fluctuantes et contradictoires.

Pour Alfred Jeanroy, malgré la disparité numérique des pièces médiévales conservées (cinq ou six en occitan contre une cinquantaine en français), le genre est né en Provence, où il est aussi ancien qu'en France ⁶³. Mais son argumentation est faussée par la trop grande importance qu'il donne à la superstructure courtoise des malmariées et qu'il lie logiquement à une origine occitane.

Gaston Paris opte pour une région intermédiaire, celle précisément où l'on a coutume de placer le berceau de la poésie troubadou-

(62) Voir à ce sujet notre *Nouvelle Anthologie de la Lyrique occitane du moyen âge*, 2^e éd. Avignon, Aubanel, pp. 15-35.

(63) Cf. Jeanroy, *op. cit.*, p. 87. Nous rappelons au surplus que Jeanroy ne mentionne que deux malmariées occitanes (cf. *supra*).

resque, et où a dû s'opérer la jonction entre le courant populaire (lié aux fêtes de mai) et le courant courtois : « c'est la région qui comprend à peu près le Poitou et le Limousin »⁶⁴. On retrouve la même opinion chez Joseph Bédier, mais ce dernier rend compte de la genèse de la malmariée (selon une théorie subjectivisante qui lui est chère), par l'œuvre consciente d'un seul créateur : « Donc, vers le milieu du XII^e siècle, en quelque cour seigneuriale, un trouvère à jamais inconnaissable, — mais qui fut vraiment un poète —, conçut cette idée singulière et jolie d'exploiter les chansons de mai et d'animer d'une vie plus complète les personnages fugitifs des rondeaux de carole »⁶⁵. R. Dähne se refuse au contraire à une localisation trop précise, mais penche plutôt, se fondant sur la disparité numérique ci-dessus mentionnée, pour une origine nordique, suivie d'une imitation méridionale assez précaire⁶⁶. Il faut rappeler également ici l'opinion de Suchier qui considérait les fêtes de mai comme primitivement germaniques : il notait dans ce sens que la plupart des expressions françaises désignant la danse sont de provenance germanique et que le mois de mai n'est qu'au Nord le mois du printemps; dans la France méridionale, c'est le mois d'avril, en Italie, le mois de mars⁶⁷.

En réalité, comme nous l'avons déjà dit, les deux alternatives génétiques : savante / populaire et occitane / française ne se recouvrent pas forcément. Et l'on ne doit pas considérer à priori un genre comme étant d'origine savante parce qu'il est également attesté en occitan. On n'a que trop tendance à restreindre la lyrique occitane aux seules survivances de son image de marque : la lyrique troubadouresque. On peut considérer au contraire que l'existence

(64) Cf. *Journal des Savants*, p. 426.

(65) Cf. J. Bédier, *Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique du moyen âge*, « Rev. des Deux Mondes », mai 1896, p. 161.

(66) *Op. cit.*, pp. 191-92. Trad. : « Puisque les chansons de mai étaient répandues dans toute la Gaule, et sûrement très semblables les unes aux autres, on peut aisément présumer que c'est d'une chanson proche de *A l'entrada...* qu'est née, au nord, la malmariée, où elle a joui ensuite, comme le montrent de nombreux exemples, d'une grande célébrité. Et c'est à cause du caractère métaphysique et subjectif de la lyrique provençale, mis en avant par Jeanroy, que la malmariée ne s'accoutuma jamais, en tant que genre, dans le Midi. Que les malmariées, en tant que chansons populaires modernes, soient aussi répandues et appréciées dans le Midi n'est pas une contre-preuve car, comme le montre *A l'entrada*, le thème de la malmariée était déjà spécifique, au moyen âge, de la poésie populaire méridionale ».

(67) L'actualisation poétique des *fêtes de mai* apparaît pourtant jusqu'en Espagne, souvent liée à un contexte chorégraphique (cf. Sánchez Romeralo, *op. cit.*, pp. 82-84), notamment dans les *villancicos* :

Entra mayo y sale abril;
; *Cuan garridico le vi venir !*

de la malmariée en occitan médiéval d'une part, pour précaires qu'en soient les attestations (5 pièces + la *canso* de la Comtesse de Die + *A l'entrada*, à la rigueur, + le passage de *Flamenca*), et la fréquence du thème, d'autre part, dans le folklore oral de langue d'oc, prouvent suffisamment que le genre, au moins dans ses données fondamentales, était aussi indigène au Sud qu'au Nord. L'indépendance même de ces données, qui s'infiltrèrent à peu près dans tous les genres contemporains, montre bien qu'il s'agit là d'une thématique en circulation, toujours plus ou moins disponible, dans le cadre de variantes registrales, aussi bien popularisantes que franchement savantes : et cela au gré des circonstances, des auteurs et des époques. Ce qui pose évidemment le problème de l'éventuelle continuité du genre et de l'importance du XV^e siècle dans le processus diachronique, soit qu'on le considère comme une transition dans un déroulement ininterrompu, soit au contraire comme une époque de rupture et de parturition originale. Pour G. Paris, le XV^e siècle est une période de transition vers le folklore moderne : « C'est en effet cette époque qui, non seulement en France, mais dans plusieurs pays de l'Europe, a vu la plus riche éclosion de la poésie populaire. Cette poésie se distingue nettement de celle de l'époque précédente, autant que nos ressources très limitées, nous permettent d'apprécier celle-ci. Au contraire, elle est restée la base et le modèle de la poésie populaire qui a suivi et de celle qui se produit encore »⁶⁸. Pour ce qui est de la malmariée, c'est également fin XV^e-début XVI^e qu'elle s'est complètement développée sous les aspects variés que nous lui connaissons. Mais cette éclosion folklorisante est-elle ou non la continuation directe des malmariées médiévales ?

Cette continuité sans failles, admise entre autres par Parducci⁶⁹, est niée par Dähne qui oppose, d'une manière à notre sens beaucoup trop tranchée, les *Kunstlieder* médiévaux aux *Volkslieder* de l'époque moderne. Constatant, et démontrant d'ailleurs, la grande continuité thématique à travers les siècles⁷⁰, il repousse néanmoins la filiation directe, principalement au nom des procédés de rédaction : s'il est clair, d'après lui, que la thématique profonde est restée la même, il faut reconnaître aussi que « son revêtement en mots et les situations choisies pour l'illustrer n'ont plus la moindre chose en commun. Si en effet les chansons populaires (*Volkslieder*) du

(68) Cf. G. Paris, *Chansons du XV^e siècle*, Paris, S.A.T.F., 1875; 2^e éd. 1945, pp. VIII-IX et Dähne, *op. cit.*, p. 43 (trad.) : « Le XV^e siècle occupe une position particulière : d'une part, c'est une époque de production pour quelques nouveaux thèmes; d'autre part, comme c'est d'ailleurs parfaitement naturel, il témoigne encore de certains rapports avec les chansons médiévales ». Cf. aussi *supra*.

(69) *Op. cit.*, p. 296.

(70) Cf. Dähne, pp. 174-181.

XV^e siècle devaient être la continuation des anciennes chansons savantes (*Kunstlieder*), il faudrait alors supposer que, non seulement les idées générales, mais aussi la manière de les revêtir en mots et les situations choisies, soient restées approximativement les mêmes; qu'une quelconque chanson du XV^e siècle et de l'époque plus récente puisse être reconnue comme la succession de telle ou telle *chanson à personnages*. Or ce n'est jamais le cas nulle part. Ainsi donc l'affirmation selon laquelle les chansons populaires (*Volkslieder*) modernes seraient en rapport de filiation directe avec les chansons savantes (*Kunstlieder*) du moyen âge apparaît comme invraisemblable et doit être repoussée »⁷¹.

On retrouve en somme le postulat de Jeanroy, que nous avons dénoncé à plusieurs reprises, d'une discrimination uniquement diachronique, et non registrale⁷². Comme si la continuité ne se manifestait pas aussi dans le mélange des deux Registres (popularisant et aristocratisant), aussi bien au XIII^e siècle, comme nous avons essayé de le démontrer, qu'au XIV^e/XV^e siècle, avec les malmariées plus ou moins savantes d'une Christine de Pisan ou d'un Eustache Deschamps, qui n'offrent néanmoins aucune coupure thématique abrupte avec les chansons de l'époque précédente⁷³. Un clivage aussi tranché entre des *Kunstlieder* du XIII^e siècle et des *Volkslieder* du XV^e est d'autant plus surprenant que R. Dähne reconnaît lui-même, avec beaucoup de pertinence, que « la communauté des idées fondamentales et la diversité de conception et de rédaction entre les chansons savantes et les chansons populaires prouvent que toutes les deux ont le même thème original. Ce dernier doit être considéré avec certitude comme populaire, car il dérive des anciennes fêtes de mai; et que « le passage de la poésie populaire à la poésie savante était encore aisé à cette époque, car la société ne vivait pas encore fortement divisée en castes : les bourgeois et les nobles en effet participaient ensemble aux fêtes populaires, comme le montre, entre autres, le roman de *Guillaume de Dole*⁷⁴ ».

Un autre élément de différenciation entre le *Kunstlied* médiéval et le *Volkslied* qui se développera à partir du XV^e siècle concernerait, d'après R. Dähne, certaines divergences de rédaction : notam-

(71) Cf. Dähne, *ibid.*, p. 185.

(72) D'où cette question, à notre sens sans portée, de savoir comment la poésie conventionnelle et mourante du XIII^e siècle aurait pu avoir encore la force de donner cette vigoureuse poésie populaire qui s'est conservée jusqu'à aujourd'hui (*ibid.*, pp. 185-86).

(73) Cf. Zumthor, B. 17, p. 276 et Dähne, *ibid.*, pp. 14-17.

(74) Cf. Dähne, *ibid.*, pp. 187 et 189 (trad.).

ment la présence ou l'absence d'une introduction avant le monologue proprement dit. En effet, à côté de quelques exemples isolés de purs monologues de femme, les chansons de malmariée médiévales commencent la plupart du temps par quelques mots d'introduction du poète : ce qui devait constituer un trait caractéristique du genre. Au contraire, à partir du XV^e siècle, ces chansons ne sont pour la plupart que des monologues de femme⁷⁵. Nous ne pensons pas que nous ayons affaire là à une différence typologique fondamentale. En effet :

1.. La présence ou l'absence d'une introduction de type narratif ne semble pas être un trait pertinent en soi : le cas de l'*aube*, qui peut ne pas commencer directement par le monologue lyrique, en est un exemple intéressant.

2. La présence de cette introduction d'autre part doit être étudiée en fonction des divers genres médiévaux dans les structures desquels le thème de la malmariée s'est plus ou moins infiltré : cette introduction semble par exemple très rare dans les genres lyrico-chorégraphiques (ballette, vireli et rondet de carole) et se présenter surtout dans les pièces dont les structures interfèrent peu ou prou avec celles de la pastourelle⁷⁶ : même incipit, thème de la rencontre, dialogue éventuel. Cette hybridation est d'ailleurs encore attestée de nos jours (cf. *infra*).

3. Après la disparition de ces genres, au XV^e siècle, ou leur formalisation plus rigide (c'est-à-dire leur passage dans le Registre aristocratissant), il n'est pas étonnant que la malmariée soit en quelque sorte revenue, par élimination des types hybrides, à sa typologie traditionnelle de monologue de femme⁷⁷. Au surplus, il n'est pas sans intérêt de noter qu'à la même époque les malmariées semi-populai-

(75) Cf. Dähne, *ibid.*, pp. 182-83.

(76) Les interférences avec la pastourelle se retrouvent encore de nos jours, comme dans l'exemple poitevin ci-dessous :

Oh ! oh ! parmi ces champs / L'y a-t-une bergère, / L'y a-t-une bergère / A l'ombre d'un ormeau / Qui garde son troupeau. // En chemin il y passe / Trois jeunes gentilshommes / Trois jeunes et beaux gentilshommes / Qui lui ont demandé : « Belle, êtes-vous mariée ? » // « — Mariée, je le suis / Mal à ma fantaisie / Mal à ma fantaisie, / D'un vieux vieillard jaloux. / Monsieur ! ah ! retirez-vous. // — « Prendrai mon habit blanc... / La belle pour f'y faire l'amour. // — Parlez un peu plus bas... / Mon vieillard est aux écoutes. / Ah ! s'il nous entendait, / Je crois qu'il nous battrait. (collecte Michel Valière, Gençay).

(77) Monologue qui connaît d'ailleurs des variantes, comme le reconnaît R. Dähne lui-même : présentation narrative du thème, dialogue entre les personnages, rupture du monologue par la relation des diverses conversations que la malmariée a pu avoir avec son père, son mari, son ami ou tout autre personnage, etc.

res d'un Eustache Deschamps sont elles aussi dépourvues d'introduction et sont de purs monologues de femme. Un autre trait d'un éventuel « retour aux sources » est peut-être le remplacement, au XV^e siècle, de l'antithèse médiévale entre le *vilain* (mari) et le *courtois* (ami) par celle du *vieux et du jeune* : ce qui serait un écho d'une antithèse archaïque, celle qui apparaît déjà entre le *viellart* et le *bachalar* de la « ronde du jaloux » : *A l'entrada del temps clar*.

Les lignes précédentes nous montrent donc, là comme ailleurs, l'extrême complexité des problèmes d'origine, de même que l'indispensable prudence qui doit présider à toute hypothèse génétique. Malgré nos réserves, portant surtout sur sa systématisation excessive et son goût des oppositions trop tranchées, nous pouvons néanmoins retenir, en conclusion, la thèse finalement beaucoup plus souple que ses prémisses, de R. Dähne. Les chansons de malmariée « qui apparaissent au XV^e siècle peuvent être considérées comme les descendantes des chansons populaires, ou peut-être comme les chansons populaires elles-mêmes, qui déjà à travers tout le moyen âge avaient fleuri en cachette à côté de la poésie savante (*Kunstdichtung*); pièces qui, à l'origine, avaient également servi de modèle aux chansons courtoises à personnages⁷⁸. Qu'elles n'aient pas été conservées ne doit pas nous étonner : car qui aurait eu à cette époque intérêt à consigner également, dans ces mêmes manuscrits qui contenaient les chansons de célèbres trouvères, celles que chantaient les paysans et le menu peuple ?⁷⁹.

L'histoire des genres popularisants, surtout quand on a la bonne fortune, comme c'est le cas pour la pastourelle et la malmariée, de les suivre jusqu'à nos jours, ne saurait s'expliquer qu'en tenant compte d'un va-et-vient constant de l'élite au peuple et du peuple, sinon jusqu'à la haute culture, « du moins jusqu'au milieu des chansonniers lettrés s'adressant à une élite ». Cette symbiose registrale trouvant peut-être son apogée au XV^e siècle, dans le cadre d'une poésie lettrée « qui unit dans son répertoire l'héritage de la vieille tradition courtoise et une curieuse sympathie pour la poésie populaire et *popolareggiante*⁸⁰ ». Mais ce même XV^e siècle est en même temps le point de départ d'une scission, particulièrement accusée en France, entre une poésie *lettrée* et une poésie désormais strictement folklorisée.

(78) Mais nous avons vu qu'il est difficile d'affirmer que ces « chansons à personnages » soient vraiment, et uniquement, courtoises. On peut considérer au contraire, avec Jeanroy, qu'elles sont les meilleurs témoins d'une tradition lyrique archaisante.

(79) Cf. Dähne, *op. cit.*, p. 186, trad.).

(80) Cf. H. Davenson, *Le livre des chansons*, Neuchâtel, 1946, p. 115.

BIBLIOGRAPHIE

1. ARNAUDIN (F.), *Chants populaires de la Grande-Lande*, vol. I, Paris-Bordeaux-Labouheyre, 1911; vol. II, Bordeaux, 1970.
2. BARTSCH (K.), *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870.
3. BEC (P.), *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e s.). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris (Picard), vol. I, 1977.
4. COIRAULT (P.), *Formation de nos chansons folkloriques*, 4 vol., Paris, 1953, 1955, 1959, 1963.
5. DÄHNE (R.), *Die Lieder der Maumariée seit dem Mittelalter*, Halle, 1933.
6. FINK (P.), *Das Weib im französischen Volksliede*, Berlin, 1904.
7. GEROLD (Th.), *Chansons populaires des XV^e et XVI^e siècles*, Strasbourg, 1913.
8. GRÖBER (G.), *Die altfr. Romanzen und Pastourellen*, Zürich, 1872.
9. JEANROY (A.), *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Etudes de littérature française et comparée*, Paris, 1889; 2^e éd. avec additions et un appendice bibliogr., 1904; 3^e éd. 1925.
10. LAMBERT (L.), *Chants et chansons populaires du Languedoc*, Paris-Leipzig, 2 vol., 1906.
11. PARDUCCI (A.), *La canzone di « mal maritata » in Francia nei secoli XV-XVI*, « Romania », XXXVIII, 1909, pp. 286-325.
12. RAYNAUD (G.) et LAVOIX (H.), *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, 2 vol., Paris, 1881 et 1883.
13. ROLLAND (E.), *Recueil de chansons populaires*, rééd. Paris, 3 vol. 1967.
14. SÁNCHEZ ROMERALO (A.), *El villancico. Estudios sobre la lirica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, 1969.
15. SCHOSSIG (A.), *Der Ursprung der altfr. Lyrik*, Halle, 1957.
16. SINIGAGLIA (L.), *36 Vecchie canzoni del Piemonte*, Milano, 1957.
17. ZUMTHOR (P.), *Essai de poésie médiévale*, Paris, 1972.

(1) Les références à cette *Bibliographie* sont signalées, dans le texte de l'article, par un B. suivi d'un numéro. Ex. Arnaudin, B. 1, I, p. 113.