



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## La poésie orale féminine : des analogies entre la lyrique française du Moyen Âge et la tradition orale espagnole

Women's oral poetry: analogies between medieval French lyrical poetry and Spanish oral tradition

**Carmen Pérez-Rodríguez**

*Universidad de Salamanca*

[carmenpro@usal.es](mailto:carmenpro@usal.es)

Fecha de recepción: 25/09/2019    Fecha de evaluación: 29/10/2019

Fecha de aceptación: 20/12/2019

### **Abstract:**

The “chanson de femme” (woman's song) is a literary genre developed in the North of France in 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries. Through the many variations in topics and rhythms, these poetical forms present woman in the first person and constitute medieval women's voice far away from courteous codes.

Based on André Mary and Pierre Bec medieval French poetry anthologies, folk songs collected in the 20<sup>th</sup> century by the Spanish ethnographers and musicologists Maestro Haedo and Miguel Manzano, and some of the indispensable bibliographical references, having compared and analysed the different types of French female songs in the medieval period with oral poetry from the Northwest of Spain, we can see that besides structural similarities, topics and motifs typical of French “chanson de femme” remain in Spanish folklore.

Immaterial patrimony transmitted in collective memory make us feel the “chanson de femme” as a complaint against submission to impositions and ideological pressures and an expression of relief and joy of being freed, without any feeling of jealousy and guilt. Oral poems analysed at this paper attempt to give visibility to numerous sociocultural factors from quotidian women's life in the past and trace their continuity up to the present.

**Key words:** chanson de femme; medieval poetry; comparative literature; folklore; oral poetry; woman; visibility.

**Resumen:** La “chanson de femme” (canción de mujer) es un género que se desarrolla en el norte de Francia durante los siglos XII y XIII. A través de numerosas variantes temáticas y rítmicas, estas formas poéticas presentan a la mujer en primera persona y constituyen la voz de aquellas

mujeres medievales alejadas de los códigos cortesanos.

A través del estudio de las antologías poéticas del medioevo francés de André Mary y Pierre Bec y de cancioneros hispánicos del siglo XX realizados por los etnógrafos y musicólogos Maestro Haedo y Miguel Manzano, así como de las referencias bibliográficas indispensables, estableceremos una comparación entre los diferentes tipos de “chanson de femme” y las composiciones líricas populares del noroeste de España. Descubriremos que, además de semejanzas estructurales, la temática y los motivos propios de los cantos femeninos franceses del periodo medieval siguen presentes en el folklore de la península ibérica.

El patrimonio inmaterial transmitido por la memoria colectiva nos hace sentir la “chanson de femme” como una queja contra la sumisión a las innumerables imposiciones y presiones ideológicas y una expresión del alivio y el goce de ser libre por encima de todo celo y culpabilidad. Las canciones aquí estudiadas dan visibilidad a numerosos aspectos socio-culturales de la vida las mujeres de otras épocas y rastrean su continuidad hasta el presente.

**Palabras clave:** chanson de femme; lírica medieval; literatura comparada; folklore; poesía oral; mujer; visibilidad.

### **Résumé:**

La “chanson de femme” est un genre développé dans le Nord de la France au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. À travers les nombreuses variantes thématiques et rythmiques, ces formes lyriques présentent la femme à la première personne et constituent la voix de femmes médiévales pour qui les codes courtois étaient très éloignés.

À travers l'étude des anthologies de la lyrique médiévale française d'André Mary et Pierre Bec et des chansonniers espagnols du XX<sup>e</sup> siècle faits par les musicologues et des ethnographes espagnols Maestro Haedo et Miguel Manzano, en plus des références bibliographiques indispensables, nous établirons une comparaison entre les différents types de “chanson de femme” et les compositions d'origine orale du nord-ouest de l'Espagne. Nous découvrirons que, outre que les ressemblances structurales, la thématique et les motifs de ces chants féminins de l'époque médiévale française sont aussi présents dans le folklore de la péninsule ibérique.

Le patrimoine immatériel transmis par la mémoire collective nous fait ressentir la “chanson de femme” comme une plainte contre la soumission aux innombrables contraintes et pressions idéologiques et une expression de soulagement et de liberté contre la jalousie et le sentiment de culpabilité. Les chansons ici étudiées rendent visibles de nombreux aspects socioculturels de la vie des femmes d'époques révolues et permettent de suivre leur trace jusqu'au présent.

**Mots-clés:** chanson de femme; lyrique moyen âge; littérature comparée; folklore; poésie orale; femme; visibilité.

## **0. Introduction**

L'union de la parole et de la mélodie forme un acte spontané et

naturel chez l'être humain pour qui le vers a constitué pendant longtemps le seul moyen d'expression d'idées et de sentiments. Ainsi, la chanson se présente comme un élément clé pour la transmission d'aspects historiques et culturels qui arrivent jusqu'à nos jours. La tradition orale et l'existence de manuscrits en tant que moyens de conservation des compositions chantées nous permettent d'approcher des époques révolues pour mieux connaître la période historique que nous vivons.

Dans la littérature médiévale, « on y distinguerait deux grandes poussées : païenne - populaire - orale, d'une part ; chrétienne, - savante -, écrite, de l'autre. » (Zumthor, 1987 : 131). Nous allons employer les mêmes termes oral(e)/écrit(e) et populaire/savant(e) pour l'analyse des compositions choisies.

Tout d'abord, nous apercevons une précellence des médiévistes pour l'étude de la tradition écrite de l'élite sociale et économique, l'aristocratie, alors que la tradition orale des classes populaires a été souvent laissée de côté. En fait, au moment où l'Europe redécouvrait son folklore, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, elle aurait pu mettre en avant la littérature populaire. Cependant, la refofklorisation de l'Europe constitue un acte tant de recherche que d'inventive afin de prendre les aspects les plus glorieux des traditions que les institutions, surtout grâce à l'enseignement obligatoire, s'occuperaient de diffuser, pour l'exaltation de l'esprit des nations. La littérature populaire tombait ainsi dans le discrédit et elle a été marginalisée pendant longtemps par opposition à la littérature savante qui autorisait une vision manichéenne de l'histoire des pays d'Occident.

La poésie orale est restée dans notre inconscient culturel jusqu'à ce qu'elle fût redécouverte par les médiévistes des années cinquante du dernier siècle, ce qui a supposé une menace de peur qu'elle ne « ruine la stabilité d'une philologie assise sur des siècles de certitudes » (Zumthor, 1987 : 7). La réception de textes sans l'intervention de l'écriture est une évidence du fait que les civilisations archaïques, et une minorité des actuelles, ont survécu grâce aux formes orales de transmission. Les sources ne seraient-elles toujours pas nécessairement écrites, même si cela bouscule notre système de croyances. Comme Paul Zumthor affirme, « En vertu d'un préjugé déjà ancien dans nos esprits, et qui informe nos goûts, tout produit des arts du langage s'identifie à une écriture : d'où la difficulté que nous éprouvons à reconnaître la validité de ce qui ne l'est pas. » (Zumthor, 1983 : 10)

Ce médiéviste de renommée internationale nous parle dans son oeuvre *Introduction à la poésie orale* de l'ambiguïté polémique des termes *folklore* et *populaire* (Zumthor, 1983 : 22). En ce qui concerne le deuxième, il cite Montaigne qui faisait déjà la distinction entre la poésie « purement naturelle », c'est-à-dire, « orale » et la poésie écrite, voire celle qui est « parfaite selon l'art ». Pour le « Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France », il existait une poésie née spontanément au sein des masses et anonyme, en opposition avec celle dont on connaît l'auteur. Cependant, plus proche à notre époque, dans les années soixante, Ramón Menéndez Pidal distinguait entre « poésie

populaire » et « poésie traditionnelle ». Seule la deuxième admettrait des variations dans un processus prolongée à n'importe quelle époque ; tandis que la « poésie populaire » serait plus récente et avec moins de variations dans une période de temps abrégée (Zumthor, 1983 : 23). Pour la lyrique traditionnelle espagnole, cette distinction est pareille à celle qui existe entre « coplas » y « romances », comme c'est le cas dans les chansonniers du XX<sup>e</sup> siècle que nous avons consultés pour notre analyse. Ainsi, la catégorisation voulue par R. Menéndez Pidal répond à une sorte de sous-genres de la poésie orale. Cette poésie spontanée chantée constitue pour l'érudite espagnol une classe à part que les *Arts de seconde rhétorique* français avaient identifié dès le XV<sup>e</sup> siècle comme « rime rurale ». Et pour les chansons antérieures, celles qui occupent notre étude et appartiennent aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, la trace d'une « voix originelle », comme dirait Jacques Derrida dans les années soixante du siècle précédent, se doit-elle à l'écriture ou à l'oralité ? Selon Paul Zumthor, elle est enracinée dans le corps et se véhicule à travers la mémoire ; cependant, comme l'auteur ennonce « notre oralité n'a plus le même régime que celle de nos ancêtres » (Zumthor, 1983 : 27). Il est vrai que le poids de nos voix dans l'actualité des médias n'est plus pareil à celui des anciens paysans, mais quelques vestiges de voix spontanées pourraient encore se trouver dans des recueils compilés dans le XX<sup>e</sup> siècle et telle est l'objectif principal de notre recherche.

Le prestige des corpus médiévaux du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle restait gravement nui quand on constatait que leur mode d'existence eût été principalement oral, l'impermanence et l'inexactitude de la voix étaient ainsi des critères d'exclusion. L'oralité, très étudiée de nos jours, était un terme presque péjoratif renvoyant à l'absence d'écriture. Cependant quelques médiévistes ont expliqué qu'une conversion méthodologique serait pertinente afin de apprécier « la poésie médiévale comme lieu dramatique privilégié où 'saisir', dans le plein de leur signification, des tensions qui mettent en cause notre idée de l'homme » (Zumthor, 1987 : 9), une idée que la seule étude de la littérature savante nous rend incomplète, surtout si l'on pense que la population paysanne était la plus nombreuse à l'époque médiévale.

En fait, il paraît que le genre le plus en vogue dans la poésie lyrique du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle est *Grand chant courtois*, selon la terminologie de Pierre Bec (1977 : 7), genre par excellence de la lyrique *savante* du domaine d'Oc, tout au moins, les manuscrits en sont plus nombreux. Cependant, « avant le XII<sup>e</sup> siècle, tout ce qui est en langue vulgaire est nécessairement *populaire*, c'est-à-dire né et diffusé en milieu inculte » (Bec, 1977 : 7). Ainsi, la poésie lyrique populaire, contrairement à son homologue savant, est pour la plupart anonyme, c'est pourquoi elle serait considérée comme une poésie plus « objectivée », selon le critère de Paul Zumthor. Ce terme fait référence à l'effacement de la subjectivité d'un sujet que jadis s'aurait employé dans le texte. « Sans doute n'est-ce pas là un simple effet de l'épaisseur des siècles qui nous en séparent, mais cette opacité tient elle également à quelque caractère spécifique des textes, à une décentration du langage dans la pratique qui les produit »

(Zumthor, 1972 : 64). Lorsque dans la poésie signée, un nom nous est présenté en tant qu'auteur, il s'agit pour la plupart de prénoms fréquents (Guillaume, Marie) complétés par un toponyme (de France, de Cambrai). La déclaration du nom de l'auteur conférerait au texte non seulement du prestige, mais aussi une fonction de connivence, de dialogue entre le texte et l'auditoire. Selon les mots de Ruth Finnegan, « It is true that audiences play a more directly influential part in the création of oral literature than is common with written literature ». Son œuvre, *Oral Poetry : Its nature, signification and social context* nous aiderait à comprendre une sorte de communautarisme que la « poésie populaire » conserve, puisque « many poets play a part in the composition of a piece of poetry and not just one original composer on the model of written literature ». (Finnegan, 1977 : 201). Cependant, la précaution s'impose : l'anonymat peut-être pour plusieurs raisons délibéré par l'auteur/éditeur ou, tout simplement, ignoré par les chercheurs.

### **1. Le choix du corpus : femmes créatrices et/ou sujets lyriques des chansons de tradition orale.**

Dans un premier temps, nous avons considéré l'idée d'inclure dans notre étude comparative, la « canso » et les « cantigas de amigo ». Nous n'avons pas seulement abandonné ce projet à cause d'une extension inadéquate, mais aussi parce que ces deux types de manifestations poétiques « y ont servi d'outils idéologiques aux mains de ceux qui détenaient le pouvoir, pour assigner à celles et à ceux qui les entouraient des positions et des passions qui soient au service de l'ordre établi. » (Lemaire, 1988 : 10). Ainsi, il nous paraît plus pertinent de n'aborder que la « chanson de femme », un genre appartenant au registre « popularisant », selon le schéma proposé par Pierre Bec (1977 : 34), qui pourrait nous donner une idée plus exacte de la position des femmes au moyen âge pour mieux la rapprocher de celle qu'elles occupent de nos jours.

En ce qui concerne la conservation écrite de la lyrique médiévale, les genres « aristocratisants », voire le *Grand chant courtois*, sont privilégiés puisqu'ils constituent un modèle formel et thématique bien défini. Cependant, les genres « popularisants » sont très variés en forme et en sens et, ainsi, ils font partie d'un processus d'épuration pour constituer une typologie raisonnée « dans le sens d'une identification relativement sans faille de chaque type textuel particulier. » (Bec, 1977 : 36). Toutefois, nous trouvons de nombreux ethnographes, ethnologues, anthropologues, musicologues et curieux qui ont consacré leur vie à recueillir et à diffuser les chansons traditionnelles de telle façon que, d'une part, même si la tradition orale les a oubliées, ces chansons restent vivantes dans des anthologies, comme celles de André Mary et Pierre Bec et dans des chansonniers, comme ceux de Maestro Haedo et Miguel Manzano que les spécialistes continuent à compléter de nos jours grâce à leur travail sur le terrain. D'autre part, nous découvrons des compositions qui survivent dans la tradition orale et qui n'ont jamais été mises par écrit, c'est pourquoi nous ne pouvons ni délimiter leur origine ni

souligner les modifications qu'elles ont subies tout au long des siècles. La survivance de ces chansons, soit dans la tradition écrite soit dans la tradition orale, nous permet d'apprécier les ressemblances et même d'établir des comparaisons thématiques et formelles entre les compositions populaires françaises et espagnoles.

Ainsi, nous allons nous servir de l'anthologie de poésie médiévale<sup>1</sup> de André Mary (Mary, 1967), spécialement des chansons anonymes, vu que la question de l'autorité et la voix féminine est toujours controversée (Evans, 2008). L'étude sur la lyrique populaire médiévale<sup>2</sup> de la France du Nord de Pierre Bec réunissant et analysant des chansons qui survivent grâce à la tradition écrite nous semble aussi incontournable (Bec, 1977). Pour établir notre étude comparative avec la lyrique folklorique espagnole, nous utiliserons deux chansonniers<sup>3</sup> qui rassemblent le folklore de la province de Zamora (Calabuig, 2001 ; Alonso, 1982) et des chansons recueillies récemment par la « Asociación Etnográfica Don Sancho » de Zamora, la transmission desquelles étant faite surtout de bouche à oreille et leur conservation, confiée à la seule mémoire des gens qui survivent dans des lieux si peu habités qu'on les connaît actuellement comme « l'Espagne vide ».

Cette association ethnographique est fondée en 1994 et elle s'occupe de recueillir et diffuser des manifestations très diverses du folklore de Zamora : des chansons, des danses, des habits, des bijoux, des objets, des rituels et coutumes traditionnelles, etc. À propos des chansons, c'est le travail passionné de l'association et la gentillesse des habitants des villages qui a permis l'enregistrement, la mise par écrit et la diffusion, tout en gardant l'authenticité des mélodies et des paroles. L'intérêt de cette association pour l'apprentissage et la reproduction des démonstrations de la culture populaire ne fait qu'accroître vu que l'exode rural et le vieillissement des populations villageoises peut mettre en péril l'héritage socioculturel que la tradition orale a réussi à faire survivre. Certes, le réellement vécu est inaccessible et nous ne connaissons que ce que les témoignages écrits reflètent. De sa part, la tradition folklorique a été peu actualisée dans les textes, c'est pourquoi les littératures orales actuelles nous semblent, dans une mesure toujours délicate à fixer, tel un dernier reflet de la vie des communautés d'autrefois. Ainsi, la tâche de l'enregistrement des chansons et de la transcription est d'une grande importance pour la mémoire de la culture populaire.

Il nous semble que, de même que la plupart de discours conservés tout au long de l'histoire sont des discours appartenant aux élites sociales, il existe une prédominance des discours masculins selon laquelle nous encadrerons notre étude. « Dans la culture médiévale il n'allait pas de soi que la femme ait accès à l'écrit, la lecture pour commencer et, surtout, la

---

<sup>1</sup> Cet auteur considère des œuvres comprises entre le XI<sup>e</sup> et la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Le corpus de Pierre Bec date du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Maestro Haedo a recueilli les chansons ci-traitées dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, et Miguel Manzano Alonso, dans les années 1972-1978.

maîtrise d'une écriture légitimée » (Régner-Bohler, 2006 : 8). Peu de médiévistes se sont consacrés à l'étude des paroles des femmes, et même si certains s'y sont lancés, c'est surtout pour étudier les voix des figures féminines savantes. Cela ne veut pas dire que les femmes des classes populaires restaient silencieuses, mais l'étude de leurs voix est plus inaccessible, vu que la transcription de leurs chansons n'a pas été privilégiée. Les hommes religieux qui s'occupaient de la création des manuscrits passaient souvent sous silence la voix soucieuse qui assignait aux femmes une identité dans la douleur, l'espoir, la révolte, la quête d'une autonomie et de l'honneur perdu.

Cependant, nous conservons les manuscrits des compositions poétiques telles que les *Fabliaux* du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle qui, en rompant en quelque sorte avec la littérature courtoise où la femme est plutôt un territoire à conquérir, nous montrent une femme rusée dont la parole est toute-puissante et qui a des relations adultères comme réponse à un mariage imposé. « Con la voz femenina rescatada de los *fabliaux* se nos ha rebelado, como vemos, un prototipo de mujer totalmente contrario al que los autores de los textos pretendían mostrar. » (López, 1998). Même si ces voix pour la liberté se font remarquer, la prédominance des avertissements aux hommes pour qu'ils surveillent ou enferment leurs femmes de peur d'être trompés masque les discours féminins, surtout dans le discours clérical.

## **2. La « chanson de femme »**

Il existe déjà au XII<sup>e</sup> siècle des compositions poétiques féminines, les « chansons de femme », servant de réponse à des situations qu'ont probablement connues les femmes de l'époque. La forte volonté d'exprimer l'événement personnel ne tombe jamais dans l'enfermement en soi, mais elles tiennent une voix anonyme et commune dans laquelle un grand nombre de femmes peut se reconnaître, même de nos jours. Le sujet lyrique de ces chansons s'identifie comme une femme et, même si pour un certain nombre de spécialistes ces poèmes étaient tous composés par des hommes, il est évident que les voix féminines se montrent sans les artifices qui voilent souvent les rapports sociaux de l'époque. Ces voix authentiques touchant le réel, le spontané des passions humaines primitives nous permettent d'étudier le rôle de la femme dans la société.

Les « chansons de femme » entreraient bien dans la catégorie de « poésie d'oralité primaire », c'est-à-dire que les étapes de production, transmission, réception, conservation et reproduction étaient orales (Zumthor, 1984 : 40). En fait, il est encore possible de repérer quelques caractères de l'oralité comme l'adaptabilité aux circonstances, la théâtralité, la tendance au raccourci et à la répétition, une syntaxe parataxique avec peu de ressources poétiques et peu de figures de rhétorique, ce qui les rapproche des genres dits « mineurs ». Au contraire des chansons courtoises, qui s'inscrivent dans une tradition savante et héritée, l'objectif de la « chanson de femme » n'est pas celui de convaincre une dame (Payen, 1969 : 250), mais il s'agit d'une confirmation

de la vie, de la norme sociale, des valeurs de la communauté à laquelle appartiennent les femmes.

Notre étude pourrait rendre hommage à ces femmes qui jadis composaient et qui chantaient leurs joies et leurs souffrances, vu qu'il a fallu mettre longtemps pour que les créatrices obtiennent une reconnaissance dans les domaines artistiques de la musique et la littérature. En fait, l'activité artistique des femmes d'autrefois restait réduite au foyer ou aux fêtes éventuelles, et leurs capacités ont été toujours laissées de côté, de telle manière que très peu de femmes ont réussi à se consacrer à composer, chanter, ou jongler, vu que c'était « un métier d'homme ». D'une part, à titre d'exemple, Nannerl Mozart (1751-1829), tout comme son frère, était un génie de la musique d'une culture musicale très vaste, mais la seule pensée qu'elle pouvait devenir une ombre pour son frère tourmentait leur père qui l'a obligée à arrêter de composer et à ne s'appliquer qu'à l'enseignement du piano. D'autre part, « dans l'univers littéraire, nombreuses sont les femmes qui prennent voix, mais rares celles dont on peut affirmer qu'elles ont parlé en tant que femmes » (Régnier-Bohler, 2006). Parfois un pseudonyme suffisait pour accorder à leurs textes une place à côté de ceux des hommes, mais ce n'était pas toujours si évident. Même dans le cas de celles qui ont bien réussi, comme Marie de France, leur identité est de nos jours mise en question.

D'après Pierre Bec, la « chanson de femme est un monologue lyrique à connotation douloureuse placé dans la bouche d'une femme » (Bec, 1977 : vol.1, 57). Nous allons traiter ce genre, qui existait déjà dans l'ancienne poésie romane et qui reste encore dans la lyrique orale traditionnelle d'aujourd'hui, et ses sous-genres tout en tenant compte du fait que la définition d'un genre n'a qu'une « finalité méthodologique et non la prétention de cerner dans l'absolu une réalité poétique d'une infinie complexité » (Bec, 1977, vol.1, 22). En fait, dans l'étude que Pilar Lorenzo Gradín fait sur les « chansons de femme » dans l'Europe Médiévale, elle remarque que les chansons françaises sont les plus difficiles à classer à cause des multiples interférences du registre.

Dans l'introduction de cette même étude, elle nous parle à propos de l'origine de ces chansons auxquelles les textes ecclésiastiques faisaient déjà référence à partir du VI<sup>e</sup> siècle tout en les reprochant avec des termes comme: « cantica diabolica, amatoria et turpia, obscina et luxuriosa » (Lorenzo, 1990). Aucun témoignage écrit de ces chansons primitives n'est conservé, ce qui n'est pas tout à fait le sort des « chansons de femme », qui ont survécu, même si l'Église les a repoussées à un arrière-plan à cause de son esprit païen ou bien elle a exercé une influence remarquable sur la modification des paroles que nous commenterons plus tard.

Le monologue est considéré comme le signe d'identité des chansons de femme et Pilar Lorenzo Gradín fait une analyse minutieuse sur la typologie narrative de ces chansons qui, en fait, présentent de nombreuses variantes, comme les passages dialogués dont les plus communs sont ceux entre mère et fille, père et fille, fille et amie confidente, ou fille et ami. Elle distingue aussi trois types de narration : la



« narratio dramatica », la « narratio diegematica » et la « narratio mixta » (Lorenzo, 1990 : 114). Le premier type, le plus commun dans les « chansons de femme », utilise un narrateur extra-homodiégétique, selon la terminologie de Gérard Genette (Genette, 1972) c'est-à-dire que les personnages mêmes racontent leur histoire.

### 2.1. La « chanson d'ami »

La « chanson d'ami », ou de jeune fille, est le type primitif de la « chanson de femme » et elle a plusieurs variantes thématiques que Pierre Bec mentionne: la « chanson de délaissée » où la fille est trahie par son ami, la « chanson de départie », ou d'adieux, où les amants se séparent, et la « chanson de croisade », qui raconte le départ de l'ami à la guerre. Ces variantes sont souvent entrelacées dans une même « chanson d'ami » et même dans un autre type de « chanson de femme ». Dans la « chanson d'ami » tout court, l'accent est mis sur les obstacles qui empêchent la rencontre amoureuse, parmi lesquels les parents occupent une place très importante, comme nous le voyons dans ces vers :

Dieu! Que ma vie est douloureuse  
quant on me bat nuit et jour  
pour celui qui a mon cœur!  
Mais plus elle me battra  
plus ma mère me fera  
penser folie.<sup>4</sup>

(Mary, 1967 : vol.1, 261)

Mis padres porque te quiera  
me castigan con rigor  
Mucho puede la obediencia  
pero más puede el amor.

(Calabuig, 2001: 331)

Algún día quise ser  
hija y nuera de tus padres  
pero no les agradé  
busquen otra que les cuadre.<sup>5</sup>

(Calabuig, 2001 : 309)

De Nicole la bien faite  
nul ne peut le détourner  
car son père la lui refuse  
et sa mère le menace [...]<sup>6</sup>

(Mary, 1967 : vol.1, 153)

Certes, dans la « chanson courtoise », les parents ne constituent

---

<sup>4</sup> Outre le thème de la mère hostile à l'amour des jeunes, on trouve aussi le motif du « fol'amor » dans ce motet anonyme connu sous le nom de la *Belle Aelis*. L'obstacle peut être l'interdiction de la rencontre amoureuse tout simplement, mais dans ce cas il est dramatisé à cause du châtement physique.

<sup>5</sup> Chansons de danse recueillies dans le canton de Sanabria (province de Zamora, Espagne) à 1910 et 1920-25, respectivement. La première est intitulée *Adiós que me voy* et la deuxième *Las calabazas*.

<sup>6</sup> Chanson anonyme connu sous le nom de *Chansons d'Aucassin* ou *Aucassin et Nicolette*.

pas une contrainte à l'amour des jeunes amants, vu que la liberté de choix est reflétée dans les codes courtois de l'époque. Par contre, les « chansons de femmes » renvoient à la difficulté réelle du mariage arrangé par les parents et à la souffrance des jeunes filles devenant le simple agent du désir familial sans avoir un mot à dire. En plus, une fois que le mariage est accompli, le mari prend l'autorité sur sa femme qui jusque là était soumise aux ordres de son père. De cette façon, elle a été longtemps considérée « mineure » dans la civilisation occidentale, et non seulement en ce qui concerne le mariage ou le droit de vote, mais aussi dans d'autres aspects de sa vie sur lesquels elle n'avait le droit de décider, un droit qu'elle continue à revendiquer aussi bien dans notre société que dans d'autres cultures.

## 2.2. La « chanson de malmariée »

Cette revendication est saisie dans un autre type de « chanson de femme » que la tradition manuscrite française a conservée mieux que les autres régions de la « Romania »: la « chanson de malmariée » (Lorenzo, 1990 : 37). Le sujet lyrique se lamente de sa condition malheureuse dans la vie maritale parce qu'elle a été mariée contre son gré. Normalement, elle recherche un ami réel ou virtuel qui a toutes les vertus soulageant son accablement, alors qu'elle introduit l'ironie et la parodie pour déformer l'image du mari possédant tous les vices et les défauts.

Mon père m'a donnée à un vieillard  
qui m'a enfermée dans cette maison  
je n'en puis sortir soir ni matin [...].  
Ah! Comte Gui, mon ami!  
Mon amour pour vous m'ôte toute joie et gaieté [...].  
Le mauvais mari a ouï la plainte  
il entre au verger, il a détaché sa ceinture:  
il l'a tant battue qu'elle en est toute couverte de bleus.  
Peu s'en faut qu'il ne l'ait tuée à coups de pied.<sup>7</sup>  
(Mary, 1967 : vol.1, 96)

Me quieren casar mis padres con un pulido pastor,  
tuerto, jorobado y cojo de la hechura de un melón.  
No me deja ir a misa, tampoco a la procesión,  
me quiere tener en casa remendándole el jubón.  
El a reñir, yo a regañar, no se lo tengo de remendar.<sup>8</sup>

Parmi les variantes de la « chanson de malmariée », nous trouvons la « chanson de nonne », où une jeune fille est cloîtrée contre son gré, et

---

<sup>7</sup> Cette chanson intitulée *La malmariée* entre aussi dans la catégorie de la « chanson de toile » qui doivent son nom au fait « qu'elles étaient censées accompagner le travail du fuseau ou de l'aiguille » (Mary, 1967 : vol. 1, 10). Le sujet lyrique féminin réclame un ami dans le refrain et, pour cette raison, le mari a failli la tuer. Malheureusement, cette violence contre les femmes n'est pas encore éradiquée.

<sup>8</sup> Chanson entendue à Almaraz de Duero (Zamora) et adaptée au « Lazo de Palos » (danse de bâtons). Très répandue dans la péninsule ibérique, avec quelques variantes (Castellote, 2001 : 226-227), dans cette chanson la femme attribue des défauts à son mari et s'imagine la vie lamentable qu'elle aura à côté de lui.

la « misère en ménage », où la femme se plaint des problèmes très réels, mais, contrairement à la femme « malmariée », elle ne réclame pas un ami. En fait, l'allusion à un ami n'est pas un critère assez fiable pour établir les sous-genres et il faut préciser qu'une transformation des paroles a été souvent exigée à cause des pressions socioreligieuses existantes. C'est pourquoi dans les premières « chansons d'ami » conservées, le sujet lyrique recherche un ami, mais peu après ce terme est fréquemment remplacé par le terme « mari ». Ainsi, on peut s'expliquer le fait que la demande d'un ami soit assez rare dans les chansons espagnoles à sujet lyrique féminin que nous avons réunit pour cette étude. Malgré ces efforts pour voiler l'existence des relations amoureuses extraconjugales, nous trouvons deux exemples où la femme française parle toujours de son ami :

De mari sui mal païe:  
D'ami m'en amenderai,  
et si m'en savoit mal gré  
mon mari, si face amie,  
car, voelle ou non, j'aimerai !

(Bec, 1977 : vol.2, 14)

Mès mon mari ne set mie  
A qui j'ai mon cuer doné  
par les dains que l'en reprie,  
il morroit de jalousie,  
s'il savoit la verité.<sup>9</sup>

(Bec, 1977 : vol.2, 13)

D'une part, nous apprécions toujours un caractère de révolte contre le mariage imposé chez les femmes « malmariées » qui implorent un changement de situation dans l'espoir de trouver de son libre choix un véritable amour. D'autre part, il existe des chansons qui encouragent la femme à rester soumise, et nous nous demandons si elles ont été vraiment composées et chantées par des jeunes femmes, ou s'il s'agit d'une intrusion d'un autre sujet lyrique plus proche de la situation de l'homme, comme nous le voyons dans cette chanson dont le refrain est chanté par la belle-sœur de la jeune fille :

Tu madre pa' que te quiera  
me ha regalado un rosario  
teniendo yo con su hijo  
cadena cruz y calvario.  
[Refrain : ]  
Arrodíllate niña y haz una ese,  
que has de ser mi cuñada  
aunque te pese  
Aunque te pese, niña, aunque te pese,  
Arrodíllate niña y haz una ese.<sup>10</sup>

(Manzano, 1982 : 203)

---

<sup>9</sup> Motets anonymes intitulés *Hé Dieu! Je n'ai pas mari et Je suis jonete et jolie*.

<sup>10</sup> *Arrodíllate niña* est une chanson de danse ou « Tonada de jota » recueillie à Fuentelapeña (Zamora) entre 1972 et 1978.

### 2.3. La « chanson de toile »

L'intrusion d'autres sujets dans la chanson, la disparition et l'apparition de motifs, la présence de ressources formelles appartenant à d'autres genres, font partie de ce que Paul Zumthor appelle la « mouvance ». La composition poétique n'est jamais fermée, mais elle est toujours actualisée, d'où l'énorme quantité de versions que nous pouvons trouver à propos d'une même chanson. Même si nous avons essayé de décrire et d'illustrer le classement des « chansons de femme », une partie importante des compositions que nous avons réunies sont des chansons hybrides où les différents motifs spécifiques des genres se mêlent de telle manière que nous ne pourrions pas les introduire dans une sous-catégorie concrète, comme celle-ci :

Cásenme a disgusto  
muy tierna y muy niña  
con unos amores  
que yo no quería.  
El día la boda  
hizo picardía.[...] <sup>11</sup>

(Manzano, 1982 : 371)

Les vers choisis concernent non seulement la thématique de la « chanson de malmariée » mais aussi celle de la « chanson de délaissée »<sup>12</sup>, vu que l'homme avec lequel la femme s'est mariée contre son gré la trompe le jour de nocces. En plus, cette chanson fait partie de la catégorie « Tonadas de hilandares », chansons reproduites dans l'espace où les femmes se réunissaient pour travailler les tissus, tout comme la « chanson de toile ». En fait, la transcription laisse de côté un aspect fondamental que nous ne remarquons qu'en écoutant la composition chantée. C'est le caractère monotone et long du travail qui est transposé dans le rythme, vu que chaque vers est répété deux fois et à la fin des vers pairs, la rengaine « ron, ron » réapparaît.

La « chanson de toile » est, selon Pierre Bec, « le genre le plus représentatif et le plus original de la lyrique médiévale d'expression française, puisqu'il n'a pas de correspondant dans les autres littératures romanes ni même dans la littérature occitane ». (Bec, 1977 : vol.1, 90) Cependant, il faudrait tenir compte d'une donnée qu'il a lui-même remarquée et c'est le fait que la plupart des corpus textuels de ce type de chansons ont été réalisés en Italie pendant la période médiévale. Certes, la dispersion de la tradition manuscrite dans l'espace depuis la genèse de cette lyrique jusqu'aujourd'hui nous fait penser à une continuité de ce genre dans le temps et dans l'espace.

En fait, la structure de la « chanson de toile » qu'il signale est fort semblable à celle du *Romance de hilandares* que nous venons d'illustrer : les strophes sont simples, rimées ou assonancées, et elles peuvent avoir

---

<sup>11</sup> *Romance de hilandares* récolté à Rábano de Sanabria (Zamora) entre 1972-1978.

<sup>12</sup> La « chanson de délaissée » est une variante de la « chanson d'ami ». La plupart de médiévistes considèrent que son origine est populaire et ancienne, même si elle apparaît aussi dans la poésie courtoise.

un refrain ; le sujet lyrique féminin nous raconte une brève histoire d'amour tragique à caractère narratif ; et la conception de l'amour est fondée sur la simplicité et l'humanité.

En plus des ressemblances structurales « son las similitudes narrativas y conceptuales las que indican que la canción de mujer siguió caminos paralelos en cada una de las tradiciones literarias de la Romania. » (Lorenzo, 1990 : 8). Les tâches des femmes espagnoles et françaises se ressemblaient beaucoup, comme nous voyons dans ces exemples des « chansons de toile » françaises :

Aprener, fille, a coudre et a filer,  
et en l'orfrois oriex crois lever.  
L'amor Doon vos convient oublier.<sup>13</sup>

(Bec, 1977 : vol. 2, 37)

En plus de coudre et tisser, la fille doit suivre une éducation religieuse. Dans la chanson suivante, le refrain *E or en ai dol* a un caractère extratextuel: il est aussi présent dans les farcitures romanes de drames liturgiques en latin. Pour le vers alexandrin qui suit le refrain à partir de la sixième strophe *Por vos devendrai nonne a l'eglise saint Pol*, il « paraît être le résultat d'un état textuel postérieur ». Le caractère exogène de ces vers serait prouvé par « le phonétisme (latinisant ?) du mot *dol* contre *duel* aux v. 13 et 26 ». (Bec, 1977 : vol. 2, 35).

Bele Doette as fenestres se siet,  
lit en un livre, mais au cuer en l'en tient:  
de son ami Doon li re[s]sovient,  
qu'en autres terres est alez tornoier  
E or en ai dol.  
Por vos devendrai nonne a l'eglise saint Pol.<sup>14</sup>

(Bec, 1977 : vol.2, 33)

Même si cette chanson est considérée une « chanson de toile », la femme ne travaille pas à son ouvrage, en train de filer, de coudre ou de tisser, comme c'était habituel, mais elle lit un livre. Cette variante sur le thème conventionnel du travail des femmes est peut-être la raison pour laquelle cette chanson se trouve aussi dans l'anthologie d'André Mary qui s'occupe de la poésie plutôt savante et signée (Mary, 1967 : vol.1, 91) En plus, la femme décide de devenir nonne parce que son ami a voulu lutter dans un tournoi lointain. Cela évoque la thématique de la « chanson de nonne », la « chanson de départie » ou la « chanson de croisade ». Cependant, les personnages ne sont pas obligés à se séparer par des forces extérieures, ce qui n'avait pas lieu chez les jeunes hommes d'origine populaire, qui devenaient soldats dans une guerre dont ils ne connaissaient peut-être pas les causes, et les adieux des amants étaient déchirants :

---

<sup>13</sup> Dans cette chanson intitulée *Bele Aude* nous découvrons que les occupations et préoccupations des filles ont peu changé dans le temps et l'espace.

<sup>14</sup> Cette « chanson de toile » anonyme intitulée *Bele Doete* est « sans doute l'une de plus pathétiques, paraît inspirée par l'épisode de la mort d'Aude, dans la *Chanson de Roland*. ». (Bec, 1977 : vol. 2, 35).

La vi llorando y dije  
¿Por quién suspiras?  
Tengo el amor soldado  
Le estoy llorando la despedida  
La despedida es corta  
La ausencia larga  
¿Dónde vas amor mío  
que yo no vaya?, la vi llorando.<sup>15</sup>

(Manzano, 1982 : 52)

Outre que les discussions autour du genre, le débat sur l'origine populaire ou savante de ces chansons est toujours ouvert, étant donné qu'il existe une porosité des genres: la littérature populaire ne restait pas étrangère aux manifestations poétiques du monde courtois, et à l'inverse, la littérature courtoise se servait de la tradition populaire. Les chansons s'actualisaient grâce aux jongleurs qui les interprétaient pour des auditoires bien différents en changeant quelques détails. Selon Pierre Bec, il y avait deux registres non seulement poétiques, mais « socio-poétiques » : le registre « aristocratisant » et le registre « popularisant » entre lesquels les interférences qui donnent un caractère hybride aux compositions sont nombreuses (Bec, 1977).

Certes, les médiévistes ne sont pas tous d'accord à propos des caractéristiques du genre : certains se refusent à croire que les « chansons de toile » aient été effectivement chantées par des femmes et ils les considèrent un artifice purement littéraire des trouvères. Bien que nous ne puissions pas revenir à une époque passée pour corroborer des faits, de nombreuses études ont démontré que c'étaient les femmes qui étaient chargées de la production de tissus. Ainsi, « les chants du lin », un type de chant fonctionnel qui soutient le travail, survivent encore dans la mémoire de certaines provinces françaises et espagnoles où les femmes utilisaient des différents types de chants pour accompagner le travail quotidien, les danses ou les rituels. Les chansons longues et rythmiquement monotones encourageant les femmes au travail sont très proches de la « chanson d'histoire » qui reçoit des noms différents : « chanson à personnages », « chanson dramatique », « sons d'amour » ou « romance »<sup>16</sup>.

#### **2.4. « L'aube »**

Le dernier type de chanson de femme que nous allons étudier est

---

<sup>15</sup> *La vi llorando* est une « Tonada de ronda » recueillie à San justo et à Codesal (Zamora entre 1972-1978).

<sup>16</sup> En espagnol, le terme « romance » désigne des poèmes narratifs d'une grande variété thématique appartenant à la littérature orale et transcrits dans les « romances » du XV<sup>e</sup> siècle. Ils sont composés de vers de huit syllabes assonancés et ils admettent l'addition d'autres vers qui continuent l'histoire. Ce type de compositions était connu de manière populaire sous le nom de « coplas » et, curieusement, les « chansons d'histoire » françaises étaient composées de « couplets » ; alors que le mot « romanz » désignait en français la langue romane hybride et, ensuite, tout écrit ou traduction du latin en langue vulgaire.

« l'aube ». Le thème principal est l'arrivée du jour qui constitue une métaphore de la séparation de l'être aimé, à qui le sujet lyrique ne voyait que la nuit et en cachette parce que leur amour était un amour secret, infidèle ou contraire à la volonté de leurs parents. En ce qui concerne la mobilité des motifs des chansons, il faudrait dire que le thème des adieux et de l'absence de l'être aimé apparaît aussi dans la « chanson de départie » et dans la « chanson de toile ».

Cant voi l'aube du jour venir,  
nulle rien en doi tant haïr,  
k'elle fait de moi departir  
mon amin cui j'ain per amors.

(Mary, 1967 : vol.2, 26)

Le sentiment de la douleur à cause de la séparation des amants qui imprègne ce genre est ressenti par les femmes aussi bien que par les hommes de toutes les époques et de tous les pays. Ce qui nous permet de trouver des très beaux exemples dans la poésie espagnole du XX<sup>ème</sup> siècle, comme celui-ci :

Si te dijera, amor mío,  
que temo a la madrugada,  
no sé qué estrellas son estas  
que hieren como amenazas,  
ni sé qué sangra la luna  
al filo de su guadaña.  
Presiento que tras la noche  
vendrá la noche más larga,  
quiero que no me abandones  
amor mío, al alba.<sup>17</sup>

En fait, notre étude ne vise pas établir une séparation totale entre la sensibilité des hommes et des femmes, mais il s'agit de voir comment les circonstances sociales ont obligé les voix des femmes à rester dans un arrière-plan. Les codes qui déterminent les fonctions sociales que les êtres humains doivent accomplir dans sa vie selon le fait d'être une femme ou un homme, les mœurs qui provoquaient les souffrances des femmes, et l'esprit de révolte contre cette souffrance imposée se transmettent d'une génération à la génération suivante, et ils arrivent jusqu'à nos jours. Les chansons semblent des éléments clés de cette transmission, étant donné la capacité des êtres humains à rappeler des rythmes et des rimes. « La péninsule ibérique fournit les plus riches exemples de traditions poétiques vigoureuses qui se sont maintenues jusqu'à hier sans le secours de l'écrit. » (Zumthor, 1987 : 57). La dimension musicale des compositions chantées facilite la diffusion et l'apprentissage, les contenus pédagogiques de la lyrique populaire restent longtemps dans la mémoire collective et ils conditionnent les comportements des générations suivantes, comme c'est

---

<sup>17</sup> Dans cette ballade composée par L.E. Aute en 1975, le sujet lyrique est un homme emprisonné dans la Guerre Civile Espagnole qui va être fusillé le lendemain, c'est pourquoi l'aube prend une tonalité plus grave, vu que la séparation des amants est définitive.

le cas de ces vers :

Y te fuiste a estar con el novio  
y dejaste el pan en el horno  
y cuando viniste ya estaba quemado  
otra vez morena tendrás más cuidado. <sup>18</sup>

(Manzano, 1982 : 198)

La chanson en tant que l'union d'un texte et d'une mélodie est particulièrement utile pour l'apprentissage des enfants à l'école. Beaucoup de chansons reflétant des coutumes anciennes ou des rôles sociaux traditionnels sont transmises aux enfants de nos jours, ce qui pourrait constituer un obstacle pour l'égalité entre les deux sexes. C'est pour cela que beaucoup de ces chansons ont été écartées ou modifiées. Certes, les enfants de nos jours sont bouleversés par la violence qui traverse les contes et les chansons d'autrefois. Toutefois, on se demande si ce ne serait pas mieux d'apprendre ces chansons aux enfants et de les inviter à identifier les situations et les rôles des personnages avec des procédés pédagogiques et égalitaires. Le fait d'éviter cette littérature à l'école, alors que la violence continue dans nos vies quotidiennes pourrait perturber les petits apprenants et, en plus, cela masquerait un héritage socioculturel substantiel. La transmission de la poésie orale à travers l'éducation constitue un attrayant sujet d'étude, mais nous n'allons pas nous égarer de notre question.

## **2.5. Variantes plaisantes ou grotesques**

Finalement, il existe quelques variantes plaisantes ou grotesques de la « chanson de femme » comme « la mariée ridicule » en manque de prétendants, « le petit mari » ridiculisé par sa petite taille, « le malmarié » et « les chansons de vieille » où un jeune homme se marie avec une vieille femme qui meurt peu après et il se marie de nouveau avec une jeune fille.

Le caractère égrillard et facétieux de ces chansons fait partie du jeu lyrique des « chansons de femme » qui passent très souvent d'un caractère dramatique, pathétique et passionné à une tonalité plutôt ironique et enjouée. Par exemple, les commères de la Gascogne qui se réunissent pour chanter et danser les « chansons de neuf » dont Pierre Bec nous parle, ont la possibilité de manifester la haine de leur mari respectif d'une variante grave ou d'une variante ironique (Bec, 1977 : vol.1, 79). De même pour les « águedas » qui se réunissent encore de nos jours dans la ville de Zamora pour la fête de « Santa Águeda » ayant lieu le 5 février et chantent ainsi :

Mi marido pena pena  
pena que pena de amor,  
deja que pene que pene  
cuanto más pene mejor.  
Aunque hoy no comamos pan

---

<sup>18</sup> *Dejaste el pan en el horno* est une « Tonada de jota » ou chanson de danse recueillie à Algodre (Zamora) entre 1972 et 1978.



todo el año hemos comido,  
el caso es divertirse  
que se jodan los maridos.  
Anoche soñaba yo  
fijate qué tontería  
que mi marido era sastre  
y con los cuernos cosía.<sup>19</sup>

Si nous assistons à ce jour de fête, nous pouvons voir une espèce de « performance d'oralité primaire », comme celles d'autrefois qui sont décrites, à partir de nombreuses études, par des spécialistes comme Ria Lemaire :

Les mouvements et les gestes constituaient avec la musique et les paroles une forme de communication intégrée, dans laquelle les différentes composantes – inséparables les unes des autres – se corroboraient mutuellement, en exprimant ensemble le message, dont la communication engageait tout l'être humain.

(Lemaire, 1988 : 273)

Il serait intéressant de mettre en rapport ce que Paul Zumthor appelle l'aspect « théâtral » de la poésie médiévale avec les récitations de poésie orale auxquelles on peut encore assister de nos jours.

Parmi ces chansons de « águedas », il est fréquent que l'on mette à l'épreuve la jalousie des maris étant l'une des principales causes de la souffrance des femmes qui, comme dans les premières chansons commentées, sont parfois battues et enfermées dans la maison pour ne pas commettre le péché de l'adultère.

Le récit de la création du monde et de l'exil hors du paradis empreint la vision que le Moyen Âge se fait de la femme. La mère de tous les hommes commet la faute qui entraîne l'humanité. Ève est la femme dangereuse, aisément tentée. Par suite, toutes les filles d'Ève sont à la fois fragiles et responsables.

(Lemaire, 1988 : 13)

À l'époque médiévale, il existe de nombreux traités didactiques qui avertissent d'une façon obsédante sur les actes vicieux que peuvent commettre les femmes. Les auteurs de ces traités font une critique virulente des femmes condamnables qui supposeraient des effets désastreux sur la communauté et la louange des femmes vertueuses qui montrent une obéissance aveugle à son père et une soumission parfaite à son époux. Il va de soi que ces traités étaient confectionnés et lus surtout par des hommes, vu que la plupart des femmes n'avaient pas d'accès à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture.

La jalousie est l'un des sentiments le plus présent aussi bien dans la lyrique populaire que dans la littérature courtoise. Par exemple, dans *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, Jalousie, qui est le principal adversaire d'Amour, accomplit son projet de garder et d'enfermer la rose

---

<sup>19</sup> « Canciones de Águedas » encore entendues dans la ville de Zamora (Espagne).

symbolisant peut-être la jeune fille, de telle manière que la quête du jeune homme reste bloquée. Il s'agit d'un projet de claustration qui, dans les « chansons de femme » sera finalement accompli par le mari jaloux ou les parents. Un esprit de révolte contre cette attitude de jalousie qui empêche la joie et la liberté des femmes se reflète dans ce motet<sup>20</sup> franco-occitan :

Que li jalous soient fustat  
fors de la danse d'un baston.  
Tuit cil qui sunt enamorat  
viegnent avant, li autre non!

(Mary, 1967 : vol.2, 24)

### 3. Conclusions

Enfin, le genre « chanson de femme » semble avoir disparu à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, vu qu'il n'a pas trouvé grâce auprès de la tradition manuscrite, peut-être à cause de son caractère popularisant, mais aussi, à cause de son caractère subversif. Il nous semble que ce n'était pas convenable de mettre par écrit des chansons qui constituent une plainte contre la soumission, premièrement au père et deuxièmement au mari, et un appel à la liberté.

Jusqu'au seuil de l'époque moderne, et plus tard encore dans les régions reculées, deux christianismes coexistèrent, non sans conflit, en Occident : une religion sacerdotale habituellement seule considérée, et cette religion populaire emmêlée de survivances préchrétiennes [...] La première seule revendiquait directement l'autorité conjointe de l'écrit ; les enseignements et les rituels de l'autre se transmettaient de bouche à oreille.

(Zumthor, 1984: 97)

Les situations similaires provoquent une réaction poétique semblable dans l'imaginaire des êtres humains dans d'autres conditions spatio-temporelles, de même que «la transmission de bouche à oreille donne une existence effective à un texte poétique qui existe virtuellement dans la mémoire de tous » (Lemaire, 1988 : 272). Ainsi, les souffrances des femmes telles que les tâches ménagères, la dépendance économique d'un homme, l'impossibilité de choisir pour elle-même un mari, la place dans les arts comme un seul objet de beauté ou d'inspiration poétique, etc. trouvent du soulagement dans la chanson encore de nos jours.

Les approches académiques de la littérature médiévale présentent très souvent des contraintes et des pressions idéologiques qui favorisent les pensées « scriptocentristes » et « viricentristes » (Lemaire, 1988 : 325), tout en dédaignant le rôle de l'oralité et de la femme dans l'histoire de la littérature. Ainsi, une étude sur les « chansons de femme » pourrait

---

<sup>20</sup> Dans les anthologies poétiques le motet est un type assez commun, caractérisé par l'irrégularité métrique et l'intertextualité, ce qui donne des variantes sémantiques et formelles à l'intérieur du texte. Il semble un type de structure assez facile à arranger selon la situation d'interprétation.

sembler peu conforme aux valeurs et aux mythes en vigueur dans la société occidentale, mais il nous offre une meilleure compréhension de la genèse de la société actuelle qui n'est pas seulement caractérisée par l'inégalité entre hommes et femmes, mais aussi par le caractère transitoire des relations amoureuses qui provoquent des changements dans la structure conventionnelle de la famille.

### Références bibliographiques :

- BEC, Pierre. *La Lyrique Française au Moyen Âge (XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Vol. 1 et Vol. 2. Paris : Éd. A. & J. Picard, 1977.
- CALABUIG Laguna, Salvador. *Cancionero Zamorano de Haedo*. Zamora : Éd. Diputación Provincial, 2001.
- CASTELLOTE HERRERO, Eulalia. *Canciones y danzas de palos de Guadalajara*. Universidad de Alcalá : 2001. [http://www.literaturaspopulares.org/tmp/wp-content/uploads/2012/07/lm\\_1998/23-castellote.pdf](http://www.literaturaspopulares.org/tmp/wp-content/uploads/2012/07/lm_1998/23-castellote.pdf)
- EVANS, Beverly J. "Seeking 'Woman' in Medieval French Woman's Song, or Lone Tans a Que Ne Vi M'amie." *Dalhousie French Studies* 82 (2008): 141-50.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: Its nature, signifiante and social context*. Cambridge : Éd. Cambridge University Press, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- LEMAIRE, Ria. *Passions et positions : contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Amsterdam : Éd. Rodopi B.V, 1988.
- LÓPEZ ALCARAZ, Josefa. "La voz femenina en los fabliaux" *Estudios Románicos* 10 (1998 : 47-64)
- LORENZO GRADÍN, Pilar. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela : Éd. Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero de Folklore Zamorano*. Madrid : Éd. Alpuerto, 1982.
- MARY, André. *Anthologie Poétique Française Moyen âge*, Vol. 1 et Vol. 2. Paris : Éd. Garnier-Flammarion, 1967.
- PAYEN, Jean-Charles. "Sens et structure d'une chanson courtoise : Molt avrai lonc tans demoré de Guiot de Provins", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Vol. 47 (1969) : 243-252.
- REGNIER-BOHLER, Danielle. *Voix des Femmes au Moyen Âge*. Paris : Éd. Robert Laffont, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Éd. Du Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éd. Du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris : Éd. Presses Universitaires de France, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La lettre et la voix*. Paris : Éd. Du Seuil, 1987.