PAUL ZUMTHOR avec la collaboration de
LUCIA VAINA-PUSCA

Le *je* de la chanson et le *moi* du poète chez les premiers trouvères 1180–1220

Dans un article récent[1] j'ai eu l'occasion d'examiner la question, très générale, de l'autobiographie au Moyen âge. Le problème que je voudrais poser, sinon traiter, y tient d'assez près, quoique les termes soient différents. Je crois donc utile de résumer en quelques mots les considérations auxquelles j'ai été amené.

Ce que l'on nomme autobiographie se définit de deux points de vue, dont la coïncidence sert de critère. L'autobiographie est: 1/ une catégorie de discours marquée par le *je*, c'est-à-dire intégrant à l'énoncé l'acte d'énonciation, selon la terminologie de Benveniste;[2] 2/ une histoire, au sens donné à ce mot par Barthes,[3] c'est-à-dire un récit connoté globalement 'cela est réellement arrivé.'

Aucun texte avant le XV^e^ siècle ne comporte clairement, du moins en langue vulgaire, cette coïncidence. Une œuvre même comme le *Voir dit*, en dépit de son titre, ne présente pas la connotation en question, et se situe expressément dans la lignée du *Roman de la Rose*, où la narration entière se réfère à un songe, dont la vérité est d'un autre ordre que l'expérience vécue.

À mesure que l'on remonte dans le temps, l'écart grandit entre les deux éléments de la définition: discours-*je* et histoire réelle. Du reste, c'est un trait remarquable que la rareté du premier, avant le milieu du XIII^e^ siècle. Si nous opérons une coupe synchronique aux alentours de 1200, seule la chanson de trouvère est de signe *je*. Peu après, avec les *Congés* arrageois, la situation commencera à changer, du moins en apparence.

Je voudrais simplement considérer ici ce *je* lyrique – et cela très concrètement, en partant d'un texte précis. J'ai choisi celui-ci comme exemplaire; mais il n'est en rien exceptionnel et l'on peut, je crois, extrapoler mes conclusions au point de les étendre à tout le 'grand chant courtois,' des

1 *Genre* 6 (1973) 29–48
2 E. Benveniste. 'L'appareil formel de l'énonciation,' *Langue française* 17 (1970)
3 R. Barthes. 'Le discours de l'histoire,' *Social Science information* 6 (1967)

trouvères, et, avant eux, des troubadours. Ce texte, c'est la chanson n[c] v du Châtelain de Couci, *Li nouviauz tans et mais et violete.*[4]

I

Li nouviauz tanz et mais et violete
Et lousseignolz me semont de chanter,
Et mes fins cuers me fait d'une amourete
Si douz present que ne l'os refuser.
Or me lait Diex en tele honeur monter
Que cele u j'ai mon cuer et mon penser
Tieigne une foiz entre mes braz nuete
Ançoiz qu'aille outremer!

II

Au conmencier la trouvai si doucete,
Ja ne quidai pour li mal endurer,
Mes ses douz vis et sa bele bouchete
Et si vair œill, bel et riant et cler,
M'orent ainz pris que m'osaisse doner;
Se ne me veut retenir ou cuiter,
Mieuz aim a li faillir, si me pramete,
Qu'a une autre achiever.

III

Las! pour coi l'ai de mes ieuz reguardee,
La douce rienz qui fausse amie a non,
Quant de moi rit et je l'ai tant amee?
Si doucement ne fu trahis nus hom.
Tant con fui mienz, ne me fist se bien non,
Mes or sui suenz, si m'ocit sanz raison;
Et c'est pour ce que de cuer l'ai amee!
N'i set autre ochoison.

IV

De mil souspirs que je li doi par dete,
Ne m'en veut pas un seul cuite clamer;
Ne fausse amours ne lait que s'entremete,
Ne ne me lait dormir ne reposer.
S'ele m'ocit, mainz avra a guarder;
Je ne m'en sai vengier fors au plourer;
Quar qui amours destruit et desirete,
Ne l'en doit on blasmer.

4 Édition A. Lerond (Paris 1964) 76–8

v

Sour toute joie est cele courounee
Que j'aim d'amours. Diex, faudrai i je dont?
Nenil, par Dieu: teus est ma destinee,
Et tel destin m'ont doné li felon;
Si sevent bien qu'il font grant mesprison,
Quar qui ce tolt dont ne puet faire don,
Il en conquiert anemis et mellee,
N'i fait se perdre non.

vi

Si coiement est ma doleurs celee
Qu'a mon samblant ne la recounoist on;
Se ne fussent la gent maleüree,
N'eüsse pas souspiré en pardon:
Amours m'eüst doné son guerredon.
Maiz en cel point que dui avoir mon don,
Lor fu l'amour descouverte et moustree;
Ja n'aient il pardon!

Pour y repérer la présence du *je*, il faut partir des verbes, ceux-ci portant la catégorie de personne, de deux manières: 1/ morphologiquement, en vertu de la flexion distinguant, au singulier et au pluriel, trois réalisations du thème verbal; lorsque, de plus, la phrase comporte le pronom *je*, on admettra que c'est là, dans l'état de langue du XII^e siècle, un fait de redondance; 2/ syntaxiquement, en vertu de la transitivité de l'action désignée, dans des groupes du type *il me voit, elle m'aime, tu parles de moi.*

Il ne me semble pas, en effet, qu'il faille distinguer, au niveau le plus général, entre *je* sujet et *me* objet; tous deux appartiennent à la catégorie des 'participants' de l'action, selon la terminologie de M.A.K. Halliday. Leur distinction n'interviendra que dans un classement ultérieur et subordonné.

Le relevé de cette double série de formes et l'examen de l'effet de sens qu'elles produisent devront se faire à plusieurs niveaux, en vertu même de la multiformité des procès de structuration sémantique, telle que j'ai tenté de l'établir dans mon *Essai de poétique*.[5] Quant à l'établissement de ces niveaux, divers découpages sont possibles. Celui que j'ai proposé dans ce livre ne sort pas du texte individuel. Ici, s'agissant d'une pensée dont le caractère cliché est évident, il est bon de faire intervenir un en-deçà du texte, qui sera de l'ordre de la tradition: ce que j'ai appelé ailleurs le 'registre.'

Je suggère donc de considérer les *je-moi* sous cinq angles différents: comme formes d'expression dans la chanson en question; comme formes de

5 (Paris 1972) 143–54

contenu dans cette même chanson; comme projection d'une cohérence registrale sur le texte – cohérence dont je pense utile de distinguer trois aspects: (a) narratif, au niveau d'une sorte de tissu narratif typique, sous-jacent à la chanson; (b) mélodique, dans la mesure où la réalisation s'opère en vertu d'une harmonie non linéaire; (c) dramatique, dans la mesure où cette harmonie est comme polarisée par l'expression d'un désir. À chacun de ces cinq points de vue correspond une fonction particulière du *je-moi*; je parlerais ici de fonctions de formalisation.

I FONCTION GRAMMATICALE, DANS LA FORME DE L'EXPRESSION

Le texte comporte 55 verbes à une forme non-nominale et 15 infinitifs dépendant d'auxiliaires modaux. De ce nombre, 19 (plus 8 infinitifs) portent la marque de la première personne du singulier (*je*). Le pronom *je* redondant (insistant et plus ou moins démonstratif) apparaît 5 fois dans le texte de Lerond, lequel repose sur l'accord de 4 manuscrits (sur 15). Ces *je* y sont distribués 'stratégiquement,' je veux dire fonctionnellement dans le cadre global de la chanson entière: str. 1, dans une affirmation générale (*cele u j'ai mon cuer*); et str. 4–5 dans une série négative et dubitative ('aurai-je?' 'je n'aurai pas...'). Cet effet est conservé dans les huit manuscrits qui ne donnent pas la str. 6; il disparaît en revanche dans les trois derniers, fragmentaires (str. 1 seule).

On peut considérer comme des variantes rhétoriques de ces 19 (26) formations verbales, trois autres apparaissant aux vers 3, 35 et 41: *mes fins cuers me fait ... est me destinee* ou *si coiement est ma doleurs celee* où un terme rapporté à *je* par le possessif est un substitut abstrait ou métonymique de celui-ci. Cela porte le nombre des phrases-*je* à 22.

D'autre part, 20 verbes (15 verbes 'personnels' et 5 infinitifs) comportant un sujet 'impersonnel' ('3e personne') ont pour objet *me, moi*: *li nouviauz tans ... me semont de chanter*. J'inclus dans ce relevé deux des phrases-*je*, v.3 et v.13, déjà relevées dans la liste précédente, qui sont en même temps des phrases-*moi*: type 'je me suis donné.' Ici s'établit le lien syntaxique entre les deux séries.

Total phrases-*je* + phrases-*moi*: 37, sur 55; en tenant compte des infinitifs 50 verbes je-moi sur 70 (soit 71.5 pour cent). Une telle prédominance (que l'on retrouve dans l'immense majorité des chansons de trouvères) crée, au niveau purement syntaxique, une isotopie manifeste. Le discours, en toutes ses parties, part d'une première personne ou y aboutit. Il est remarquable que ces *je* et *moi* ne renvoient à aucun référent inclus dans le texte: ils désignent purement et simplement le locuteur, c'est-à-dire le chanteur (que l'on peut supposer variable) de la chanson.

II FONCTION MODALE, DANS LA FORME DU CONTENU

L'un des 19 verbes à sujet *je* désigne une action isolée, sans aucun lien avec le

reste du texte: v.8 *ainçoiz qu'aille outre mer*. Je reviendrai sur cette phrase. Dix de ces verbes en revanche ont pour objet un *elle*; huit autres, intransitifs, renvoient circonstanciellement à la même idée: ainsi, v.34 *faudrai i je dont?* où l'adverbe de lieu se réfère à l'ensemble des circonstances *la* concernant.

De ces 18 verbes, deux se réfèrent au futur, soit interrogativement (v.34), soit hypothétiquement (v.2); des 16 autres, 10 renvoient au passé; 6, au présent. Par ailleurs, 4 sont négatifs, 14 positifs.

Des 15 verbes-*moi*, 7 ont pour sujet 'elle'; deux, un substitut métonymique (*ses douz vis*, v.11) ou métaphorique (*Amours*, v.45); deux autres, déjà signalés, *je* ou son substitut. Restent trois verbes dénotant quelque action, sur le *moi*, d'une entité extérieure, nominalisée: le printemps (v.1–2), Dieu (v.5) et *li felon* (v.36); les deux premiers en strophe initiale; le troisième dans la str. 5, repris par *il* au dernier vers de la chanson. Ici encore, on a une distribution 'stratégique.' Il faut remarquer du reste que l'action des 'félons' est d'attribuer à *moi* un *destin*; que Dieu est sujet d'un optatif (*me lait monter*), relatif à son rôle providentiel; que le printemps, enfin, dénote la force irrésistible de la nature. Ces trois sujets ensemble constituent donc de trois points de vue différents, le champ sémantique de la destinée, ensemble de circonstances dynamiques, mais impersonnellement déterminées.

Une telle structure modale (ou thématique) est porteuse d'un sens propre, diffus dans tout le discours et l'orientant vers un certain type de décodage. L'examen des fonctions suivantes permettra de saisir plus précisément celui-ci.

III FONCTION NARRATIVE, AU NIVEAU DU REGISTRE

Une analyse de ce que je nomme les 'motifs' de la chanson (unités thématiques minimales) permet de relever, par paraphrase, un nombre limité d'affirmations nucléaires, qui, regroupées en dehors du texte, abandonnées à leur signifiance propre, tendent à s'organiser de façon linéaire, par référence à un type d'expérience banal et fortement 'typisé.' 1/ Les phrases-*je*: *la* trouvai – *la* regardai – mis mon cœur en elle – ne pensai pas souffrir par *elle* – sui sien – *l'*aime – n'ose pas... – n'aurais pas soupiré si... – manquerai-je à...? – puissé-je *la* tenir nue; 2/ les phrases-*moi* à sujet *elle*: *elle* m'a pris – m'a donné l'amour – ne veut pas de moi comme vassal, pourtant ne m'affranchit pas[6] – ne me laisse pas reposer – rit de moi – me tue; 3/ phrases-*moi* à sujet 'impersonnel': le printemps m'ordonne de chanter – puisse Dieu m'accorder l'honneur (d'être aimé) – les félons m'ont imposé cette (triste) destinée.

Chacun des deux premiers groupes de phrases constitue, lorsqu'on le réduit à ces termes, un schème narratif, ténu, mais comportant situation

6 C'est ainsi que je traduis le v.14; Lerond, *Li nouviauz tans et mais et violete*, 80

initiale, transformation et conflit, ce dernier se résolvant soit dans la modalité du désir (groupe 1), soit par une déception définitive (groupe 2). Le troisième groupe, dans une moindre mesure, dessine un schème semblable.

Or, dans la chanson constituée, et quel que soit l'ordre des strophes dans les divers manuscrits, ces schèmes sont dé-construits. D'une part, les éléments des trois groupes interfèrent sans qu'on puisse repérer ni progression, ni production d'une causalité de l'un sur l'autre. D'autre part, les éléments constitutifs de chaque groupe sont posés dans un ordre indifférent à la double succession narrative des implications et des effets; ils figurent, dans la chaîne du discours, une addition non orientée, donc au résultat cumulatif imprévisible.[7] La narrativité de la chanson est ainsi purement virtuelle. Elle pré-existe au niveau d'un modèle abstrait, auquel le discours manifesté se réfère par allusions disséminées, non organisées en séquences, donc non actualisées. Or, l'actualisation de ce discours s'opère au niveau des phrases-*je* et des phrases-*moi*: il n'y a donc aucun lieu linguistiquement ni thématiquement perceptible entre ce récit virtuel et typique, et *je-moi*.

IV FONCTION MÉLODIQUE, AU NIVEAU DE L'HARMONIE DU DISCOURS

Cette fonction résulte de ce qui vient d'être dit. J'entends en effet par 'harmonie' un équilibre thématique mobile, résultant d'un jeu subtil de récurrences, d'échos, de contrepoints, et excluant la pure linéarité. Cette dernière, il est vrai, ne peut pas être abolie dans le langage commun comme tel; c'est pourquoi je réfère l'harmonie à la musique d'abord: la répétition de strophe à strophe, d'une mélodie identique (alors que les phrases changent) localise plus manifestement au niveau musical l'effet global de non-linéarité recherché par le grand chant courtois.

À la lumière de cette structure musicale, on comprend mieux ce qu'a de volontaire (ou plutôt, de nécessaire) la rupture de tout élément phraséologique qui pourrait amorcer une séquence d'allure narrative. Cette rupture n'est pas toujours complète, et l'on pourrait citer bien des chansons dont telle ou telle phrase émerge, si je puis dire, au niveau narratif. Il ne me paraît pas moins indiscutable que la volonté de substituer l'harmonie à la narration constitue l'intention profonde de cette poésie.

Le *je* se trouve ainsi comme préservé de la contamination narrative. Introduit dans le discours par une nécessité naturelle (v.1–2), et morale (v.3), il apparaît au v.4, d'abord négativement, et dès lors servira, tantôt comme sujet tantôt comme objet, de *thème* de modulation. Les éléments dissociés et exténués du récit archétypique n'auront plus pour fonction que de sous-tendre cette modulation: *je-me-je-moi*, le cri inlassablement répétitif d'un désir radical, simple affirmation de vie dans et par le chant.[8]

7 Comparer A.J. Greimas, *Du sens* (Paris 1970) 164–6

8 Zumthor, 'La Circularité du chant,' *Poétique* 2 (1970)

V FONCTION DRAMATIQUE, AU NIVEAU DU DYNAMISME PROFOND

Je renvoie sur ce point à mon *Essai de poétique* où (pp 241–3) j'ai défini ce que j'appelle 'l'espace du chant.' Mais je reprendrai ici cette expression pour en tirer un jeu de mots (non une plaisanterie!) rapprochant le *chant* de la chanson de quelque *champ* magnétique. La modulation constitutive de la chanson, en effet, caractérisée par l'absence d'orientation narrative, est en revanche dynamisée, dramatisée, par une opposition entre deux actants – auxquels n'est rapportée aucune action linéaire. *Je* s'oppose à *elle*; ou plus précisément encore: *je la* s'oppose à *elle me*. Dans la chanson examinée, aucun nom, propre ni commun, n'est référé à ces *pro-noms*. Dans d'autres chansons, *elle* alterne avec *(ma)dame*, terme de la plus grande généralité et, peut-être, originellement métaphorique; ailleurs, à *elle* se substitue *vous*, ce qui accuse l'effet dramatique en créant une situation de dialogue. De toute manière, *elle* ni *vous* n'individualisent le *je*, pur signe vide, renvoyant au porteur de la voix, au facteur fondamental de l''harmonie.' Lorsqu'apparaît le mot *dame*, un début d'individualisation se produit, mais celle-ci reste fictive en vertu même de son abstraction.

De *je* à *elle* intervient sporadiquement l'action d'autres: les 'félons' des str. 5 et 6. On reconnaît là le motif des losengiers, très fréquent dans nos chansons. L'intensité dramatique est ainsi accrue: les 'félons' confirment *elle* dans son refus, et *je* dans son destin. En revanche, les forces extérieures (la nature, Dieu) agissent sur le seul *je*, ainsi dépouillé de liberté, de sorte que la tension dramatique ne peut jamais s'apaiser.

Tel est, je le pense, le fond de cet art. S'il 'dit' quelque chose, s'il se réfère au monde vécu, c'est à une situation universelle de conflit. Celle-ci est exprimée en termes deux fois liés de façon triangulaire: les Forces extérieures – moi – elle; ou: moi – elle – les Autres. Dans les deux cas, *je* sert de 'thème,' au sens musical du mot, instaurant à la fois dans sa grammaticalité et dans ses motivations sémiques le discours; soutenant ses modulations, et fournissant le point d'origine à son énergie dramatique.

Nous sommes loin de l'autobiographie. À vrai dire, nous sommes dans un univers mental et verbal où l'autobiographie est inconcevable. Certes, on ne saurait nier que parfois le trouvère ne fasse allusion à quelque 'fait réel' le concernant: que, durant une courte phrase, *je* ne réfère à quelque individu vivant et personnalisé; ainsi, dans notre chanson, le v.8, déjà signalé. Mais de quoi s'agit-il? Cette évocation d'un départ outremer est un 'type' commun à bien des chansons. Le poète était-il vraiment sur le point de partir pour la Croisade? Peut-être. Mais en nous le disant, il ne fait qu'investir de son *moi* un lieu-commun magistral. De même, il est statistiquement probable que plus d'un trouvère éprouva réellement des chagrins d'amour! Mais là n'est pas la question: si l'individuel tire profit, pour se dire, d'éléments de discours

traditionnels, il s'instaure lui-même à quelque niveau exemplaire et universel. Il arrive, il est vrai, que ce niveau se dégrade lorsqu'un poète, en vue d'amplifier un élément typique de son texte, introduit des *argumenta* (généralement des comparaisons ou des exemples) non réductibles à des clichés traditionnels. Le plan de référence alors a tendance à se rapprocher d'un réel vécu: mais, sauf exception rare, le *je* disparaît de tels passages. Je ne nie pas qu'il n'y ait, au XIII^e siècle, par exemple chez Thibaut de Champagne, des exceptions (plus ou moins apparentes) à cette règle. Mais nous ne descendons pas ici plus bas que 1220! Et ce qui, jusqu'à cette date – mais pendant assez longtemps encore – restera étranger au discours poétique, c'est son investissement par un sujet concret, riche de ses expériences et lourd de ses secrets.

APPENDICE I

Le système ici décrit fonctionne en dehors de la chanson étudiée: on doit le considérer comme l'un des fondements de la chanson d'amour, le fondement peut-être du modèle créé par les troubadours du XII^e siècle, puis exporté dans toutes les autres zones culturelles de l'Occident chrétien. Une étude comparative serait pleine d'enseignement à ce sujet. Les limites de cet article ne me permettent pas de l'entreprendre. Néanmoins, à titre informatif, je fournis ci-après, de façon non élaborée, un tableau des constituants de la célèbre chanson de Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* (n^c 31 de l'édition M. Lazar [Paris 1966]): cette chanson, de 60 octosyllabes, contient donc 480 syllabes, longueur à très peu près égale à celle de la chanson V du Châtelain.

verbes à une forme non nominale: 75
infinitifs dépendant d'un auxiliaire modal: 12

verbes à sujet-*je*: 42 + infinitifs dépendant d'auxiliaires à sujet-*je*: 6
verbes à sujet-*je* et objet-*me*: 12
verbes à sujet-*je* et objet-*elle* (ou un substitut de *elle*): 4

verbes à sujet-*elle* ('3^e personne'): 12
verbes à sujet-*elle* et objet-*me*: 3

verbes 'impersonnels' (= autres sujets de '3^e personne'): 23
dont à objet-*me*: 9
à objet-*elle*: 3

total: des phrases-*je*: 48)
- phrases-*me*: 21) total 60
- phrases autres: 15

phrases où *elle* est participant (sujet ou objet) 23 (incluses dans les totaux ci-dessus)

enfin, à part, au premier vers de l'envoi, un verbe à sujet-*vous* et objet-*me*. L'interprétation de ces faits conduit aux mêmes conclusions que l'examen de la pièce du Châtelain. Un exercice semblable peut être pratiqué sur les textes des poètes du *dolce stil novo*. L'Appendice II, ci-après, constitue une tentative de formalisation de ce phénomène général, sur la base de la chanson du Châtelain.

APPENDICE II

La connexité des pronoms: essai de formalisation des structures de la chanson V *du Châtelain de Coucy* (par L. Vaina-Pusca)

La chanson étudiée par Paul Zumthor se caractérise par une fréquence très élevée des pronoms personnels: *je*, *moi* et *elle*. Il paraît que la catégorie du pronom joue un rôle essentiel pour la mise en lumière de la signification profonde du texte. Nous nous proposons dans ce qui suit d'étudier comment le degré de dispersion ou de cohésion que le pronom manifeste se combine avec l'évolution de la 'narration' (la linéarité de l'énoncé). Dans ce but nous allons utiliser la notion de connexité[9] d'une catégorie grammaticale. Dans le cas où cette catégorie n'est pas connexe nous recourrons, tout en suivant le Prof. Marcus, les composantes connexes de la catégorie en question dans le texte dont nous nous occupons. Le nombre de ces composantes exprime le degré de non-connexité de la catégorie envisagée.

L'utilisation de la notion de connexité exprime d'une manière rigoureuse la notion intuitive de 'd'une seule pièce.'

Rappelons d'abord le formalisme de S. Marcus concernant la connexité:

Soit $G = G_1, G_2, \ldots, G_n$ un ensemble fini d'éléments nommés catégories grammaticales. À chaque catégorie G_i $(1 \leqslant i \leqslant n)$, on associe un ensemble fini V_i de valeurs $v_i^1, v_i^2, \ldots, v_i^m$, tel que, pour $i \neq j$, $V_i \cap V_j \neq 0$.

Soit V un vocabulaire fini. À chaque élément de V_i, on associe une partie G_x de G et une partie V_x de V (l'ensemble de toutes les valeurs), telle que $G_i < G_x$, il existe j $(1 \leqslant j \leqslant mi)$ ayant la propriété $v_i^j \in v_x$, donc $V_x \cap V_i \neq 0$ quand $G_i \in G_x$.

9 Dûe à S. Marcus dans *Poetica matematică* (Editura Academiei: Bucareşti 1970) 233–40

Soit un texte T, et $f_1, f_2, \ldots, f_p$ des phrases[10] sur le vocabulaire V qui déterminent une décomposition du texte $T = f_1, f_2 \ldots f_p$, équivalant aux vers qui constituent le texte T.

On dit que la partie $f_i, f_{i+1}, f_{i+2}, \ldots, f_j$ $(1 \leqslant i \leqslant j \leqslant p)$ est connexe par rapport à la catégorie G_i si chaque phrase f_k $(i \leqslant k \leqslant j)$ contient au moins un terme $XK \in V$ ayant la propriété $V_{XK} \cap V_i \neq 0$, c'est-à-dire $XK \in V$ tel que $G_i \in G_{XK}$.

Une partie $\mathscr{T}_1 = f_i f_{i+1} \ldots f_j$ est par définition une composante connexe du T par rapport à la catégorie G si $\mathscr{T}$ est connexe par rapport à G et s'il n'existe pas aucun texte qui prolonge $\mathscr{T}$, ainsi que $T' \neq \mathscr{T}$ et T prolonge T', et T' est connexe.

Dans le texte dont nous nous occupons nous étudions la connexité par rapport à la catégorie *je* et *elle*.

Dans les 48 vers du texte, *je* apparaît soit explicitement (sujet de l'action), soit dans la flexion du verbe.

Nous donnons les numéros des vers dans lesquels *je* apparaît sous n'importe laquelle des deux formes mentionnées ci-dessus.

4, 6,7,8,9,10, 13, 15,16,17, 19, 21,22,23, 25,30, 34, 36, 46.

On observe qu'il y a trois composantes connexes. Par la même démarche on cherche les composantes connexes en fonction de *elle*. *Elle* apparaît dans les vers

10, 15, 19, 21,22, 24, 26,27,28,29, 33.

Retournons au texte et lisons les vers correspondant aux composantes connexes, et cherchons la signification de la connexité (si cette signification existe) pour la 'narration.'

En effet, on observe que les vers 6,7,8,9,10 montrent l'espoir du *je*, le sentiment en cours de constitution. Le texte se concentre ici sur *je*, sur son univers mental, sur ce qui tient de l'inconscient, sur son désir qu'il rêve de concrétiser.

Que cele u j'ai mon cuer et mon penser
Tieigne une foiz entre mes braz nuete
Ançoiz qu'aille outremer!

Au conmencier la trouvai si doucete,
Ja ne quidai pour li mal endurer.

La deuxième composante connexe représente la conscientisation de l'amour:

Mieuz aim a li faillir, si me pramete,
Qu'a une autre achiever.

10 Nous appelons phrase sur le vocabulaire $V = (x_1, x_2, \ldots, x_p)$ toute suite d'éléments (pas obligatoirement disjoints) de V.

Las! pour coi l'ai de mes ieuz reguardee,

De ces vers on voit que de l'imaginatif, de l'espoir, d'un optimisme caractérisant la naissance de l'amour, le poète passe au sentiment conscient que 'elle' concrétise (ou a déjà concrétisé), objet unique de son amour. Sûr de son amour, il devient moins sûr de lui-même, il se sent vulnérable mais fidèle et assuré dans son sentiment.

Un phénomène intéressant se passe avec la troisième composante connexe (21, 22, 23) – la dernière par rapport à *je*. Une partie de cet ensemble (21, 22), constitue une composante connexe – la première – pour *elle*. On observe d'ailleurs en lisant les vers qu'il y a un transfert de poids de *je* sur *elle*.

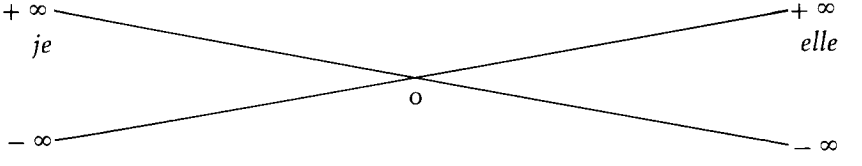
Tant con fui mienz, ne me fist se bien non,
Mes or sui suenz, si m'ocit sanz raison;
Et c'est pour ce que de cuer l'ai amee!

Si jusqu'ici *elle* était un objet de l'univers mental de *je*, maintenant c'est *je* qui devient un objet pour *elle*, ne s'appartient plus à soi-même, entièrement dépendant d'*elle*.

La composante connexe suivante est uniquement par rapport à *elle* et on observe que le poids de la 'narration' porte sur *elle*, *je* perdant tout pouvoir devant *elle*.

De mil souspirs que je li doi par dete,
Ne m'en veut pas un seul cuite clamer;
Ne fausse amours ne lait que s'entremete,
Ne ne me lait dormir ne reposer.
S'ele m'ocit, mainz avra a guarder... (25–9)

On conclut donc que les composantes connexes ont un rôle très important dans le déroulement textuel, en marquant les points de poids narratif; les composantes communes marquent le transfert de poids. Nous représentons ce fait par le schème suivant:



Le (+ ∝) du schéma représente le moment initial du poème, où pour *je* tout est possible, où il se permet de tout rêver car *elle*, qui n'a pas agi encore, est

seulement projetée dans son univers par son imagination. La 'narration' ne se déroule pas au même niveau ($+\infty$) où *je* est tout-puissant, mais cette puissance décroît vers o, où le pouvoir de *je* est anéanti et on entrevoit qu'il est détruit par *elle*, capable de l'accabler de tous les malheurs, justement parce que son pouvoir est croissant vers ($+\infty$). Il y a une sorte d'équilibre ($+\infty$) pour *je*, correspondant avec ($-\infty$) pour *elle*, et tandis que *je* a une évolution descendante, *elle* a une évolution ascendante, jusqu'au moment o où il y a le transfert concret des poids narratifs (*concret* car si, avant, l'évolution du *je* était connue et exprimée dans la chanson et celle de *elle* seulement supposée par antithèse, ensuite les faits se déroulent d'une manière symétrique c'est-à-dire *elle* tend vers $+\infty$; et *je* vers $-\infty$, vers la destruction totale, vers l'inexistence d'*elle* qui domine et qui 'le tue' par son indifférence).

Dans ce qui suit nous nous proposons, en tenant compte de l'apparence autobiographique du texte (la fréquence du *je* en tant que sujet), de pratiquer la segmentation narrative suivante: le premier segment contiendra les vers jusqu'à la première apparition du *je* donc (1, 2, 3, 4). Le deuxième segment sera constitué des vers situés après la première apparition du *je*, jusqu'à inclusivement la deuxième apparition (pour les composantes connexes en fonction de *je* on considère ensemble les vers constituant la composante): (5, 6, 7, 8, 9, 10); puis le troisième segment sera constitué des vers (11, 12, 13) etc.

Le texte peut être alors réécrit de la manière suivante: $T = t_1 t_2 \ldots t_p$, où t_i ($1 \leqslant i \leqslant p$) sont des segments narratifs construits de la manière décrite ci-dessus. On obtient 12 segments, $t_1 = (1, 2, 3, 4)$: $t_2 = (5, 6, 7, 8, 9, 10)$; $t_3 = (11, 12, 13)$: $t_4 = (14, 15, 16, 17)$; $t_5 = (18, 19)$; $t_6 = (20, 21, 22, 23)$; $t_7 = (24, 25)$; $t_8 = (26, 27, 28, 29, 30)$; $t_9 = (31, 32, 33, 34)$; $t_{10} = (35, 36)$; $t_{11} = (37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46)$; $t_{12} = (47, 48)$.

À ces segments on associe les configurations dans lesquelles les pronoms *je, moi, elle* apparaissent dans chaque vers.

Il nous semble intéressant d'étudier les segments narratifs 'propres,' c'est-à-dire ceux dont les vers ne contiennent pas de combinaisons de plusieurs pronoms (nous prenons en considération également les composantes connexes des segments narratifs). Ces segments narratifs 'propres' dénotent aussi que le poids est fixé sur le pronom. Ainsi $t_1 = (1, 2, 3, 4)$ c'est le cadre de la narration, le contexte où le sentiment de *je* se constitue. Remarquons que t_1 contient seulement *je* (dans la terminaison du verbe), donc on a une relation intrapersonnelle, réflexive, centrée sur *je*, fait qui constitue le contexte adéquat pour le déclenchement de l'amour, qui donne voie libre à l'imagination et donne l'impression à *je* qu'il n'y a aucun obstacle devant lui.

La composante connexe de $t_9 = (31, 32)$, de $t_{11} = (37, 38, 39, 40)$ et le segment $t_{12} = (47, 48)$ ont un statut particulier du fait qu'ils ne contiennent aucun des pronoms *je, moi, elle*, le verbe ayant un sujet impersonnel. Ces segments constituent la morale de la narration comme on peut facilement le remarquer à la lecture;

Quar qui amours destruit et desirete,
Ne l'en doit on blasmer. (31–2)

et

Si sevent bien qu'il font grant mesprison,
Quar qui ce tolt dont ne puet faire don,
Il en conquiert anemis et mellee,
N'i fait se perdre non. (37–40)

et

Lor fu l'amour descouverte et moustree;
Ja n'aient il pardon! (47–8)

Paradoxalement, cet impersonnel pourrait référer au narrateur, à sa philosophie, sa pensée. Dans les chansons des trouvères, le *je* du récit n'est assumé 'existentiellement' par personne, étant un *je* sans référent, qui renvoie à une simple figure grammaticale. Si même la chanson a quelque substrat biographique, on peut supposer que le *je* du texte diffère du *je* du 'narrateur' qui, pour se distinguer plus fortement, apparaît ici sous la forme impersonnelle. On conclut aisément que, sous l'aspect de l'autobiographie ou de la confession, et malgré les affirmations de sincérité, le 'contenu' de la narration peut être un simple support pour la morale, les réflexions philosophiques du chanteur. Comme forme d'écriture, la chanson est un discours, une énonciation supposant un locuteur et un auditeur et, chez le premier, l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. Nous voyons ici intervenir un fait étrange: l'événement impersonnel qui parasite le *je* du monologue, le dépersonnalise, est le seul qui reste, à la fin de la chanson; les 'faits' relatés disparaissent.

Paul Zumthor, Montreal
Lucia Vaina-Pusca, Bucarest