

JOSEPH ANGLADE

LES
TROUBADOURS

Joseph Anglade
Les Troubadours

«Public Domain»

Anglade J.

Les Troubadours / J. Anglade — «Public Domain»,

Содержание

AVANT-PROPOS	5
CHAPITRE PREMIER	7
CHAPITRE II	16
CHAPITRE III	25
CHAPITRE IV	36
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Les Troubadours Leurs vies – leurs oeuvres – leur influence

AVANT-PROPOS

Ce livre est issu d'un cours professé à l'Université de Nancy pendant le semestre d'hiver de 1907-1908. C'était là une matière bien nouvelle pour le public éclairé auquel nous nous adressions, et que nous remercions ici de sa sympathie. Le désir de lui faire connaître sous une forme accessible, dépourvue de l'appareil d'érudition qui accompagne d'ordinaire ces études, une période glorieuse de notre ancienne littérature explique le caractère de cet ouvrage. Aussi y trouvera-t-on plus d'affirmations que de discussions. Il est destiné au grand public, à celui du moins qui sait s'intéresser encore aux choses du passé, non parce qu'elles sont le passé, mais parce qu'elles sont belles et intéressantes.

C'est à l'intention de ce public que nous avons multiplié les citations. Nous aurions désiré les donner dans le texte provençal. On aurait pu ainsi mieux goûter les vers gracieux de Bernard de Ventadour ou de la comtesse de Die, le style ferme et énergique de Peire Cardenal, et surtout tant d'artifices de mètre ou de style dont la traduction ne peut garder la moindre trace. Mais ce volume en eût été démesurément grossi, et de plus toute une partie du charme de cette langue aurait échappé à ceux qui ne la connaissent pas. Pour les autres, espérons qu'une anthologie provençale, avec traduction, ne se fera pas trop longtemps attendre.

On trouvera d'ailleurs des renvois aux textes dans les notes qui accompagnent le volume. Cette dernière partie de notre travail comprend des notes bibliographiques et des additions. Nous avons voulu être utile à ceux qui s'intéressent à la poésie des troubadours en leur donnant, non pas une bibliographie complète, mais de simples notes qui leur permettront d'étudier plus à fond les sujets que nous traitons. Nous savons les services que peut rendre un guide de ce genre, même réduit à de modestes proportions.

On voudra bien ne pas chercher dans ce livre ce que nous n'avons pas voulu y mettre: une histoire complète de l'ancienne littérature provençale. Nous avons voulu simplement écrire l'histoire de la poésie des troubadours en nous en tenant aux plus grands noms, en choisissant les plus intéressants ou les plus caractéristiques d'une période. Il n'y sera donc question ni de Gaucelm Faidit, ni de Peirol, ni de Folquet de Romans, ni de tant d'autres qui mériteraient «l'honneur d'être nommés». Pour tous ceux-là on trouvera des renseignements dans le livre toujours précieux de Diez, *Vies et Œuvres des Troubadours*. (Il n'existe malheureusement de traduction française que de la première édition, qui est vieillie.) Nous l'avons constamment consulté pour une partie de notre travail. L'ouvrage de Fauriel, dont la plus grande partie est d'ailleurs erronée, nous a été moins utile.

Ce livre répondait-il à un besoin? Il nous l'a semblé. Il nous a semblé qu'il était temps de faire sortir la poésie des troubadours des nécropoles scientifiques que sont trop souvent nos revues, nos collections et nos dissertations, pour la produire au grand jour. L'étude des troubadours a profité du développement des études romanes. Plusieurs éditions ont paru, d'autres sont en préparation; certaines parties de l'histoire littéraire ont été traitées à fond. Ce sont les résultats de ces divers travaux que nous avons voulu résumer. Après tout les troubadours n'ont pas écrit pour que leurs œuvres deviennent des sujets de thèses de doctorat ou de discussions académiques. Ils ont écrit pour le public, pour un grand public où les femmes d'intelligence et de cœur formaient la majorité et où régnait le culte de la poésie. Malgré la différence des temps et des mœurs, ce public ne doit pas avoir complètement disparu: du moins nous ne le croyons pas.

En tout cas nous nous comparerions volontiers à un adversaire du *trobar clus*: on verra plus loin que ces mots désignent une manière d'écrire qui consiste à dérouter les profanes et à réserver la poésie aux seuls initiés. A quoi un grand troubadour, Giraut de Bornelh, répondit un jour par la déclaration suivante, qui sert de début à une de ses chansons: «Je ferais, si j'avais assez de talent, une chansonnette assez claire pour que mon petit-fils la comprît.» C'est la pensée qui nous a souvent guidé dans la rédaction de ce travail. Nous l'aurions voulu assez clair et assez simple pour qu'il fût à la portée de tout le monde: y avons-nous réussi?

Nous avons l'intention de dédier ce volume à notre vieux maître Camille Chabaneau. Nous ne pouvons le dédier aujourd'hui qu'à sa mémoire vénérée.

J. A.

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

La civilisation gallo-romaine. – Maintien de traditions artistiques et littéraires. – Les limites de la langue d'oc. – Les origines «limousines» de la poésie des troubadours. – La période préparatoire (XIe s.). – Le premier troubadour. – Caractère artistique et aristocratique de la poésie des troubadours. – Germes de faiblesse et de décadence. – Aperçu sommaire de son histoire. – Grandes divisions. – Comparaison avec la poésie de langue d'oïl.

L'étude des littératures modernes s'est renouvelée depuis qu'on a appliqué à cette étude la méthode comparative qui a donné de si heureux résultats en linguistique. L'habitude a régné longtemps d'étudier en elles-mêmes, sans regarder pour ainsi dire à l'extérieur, chacune des grandes littératures nationales. Mais on a reconnu assez vite les défauts et les faiblesses de cette méthode. On n'ose pas – et cela depuis les origines – étudier l'histoire du romantisme français, sans étudier en même temps l'histoire littéraire des pays voisins. L'histoire de certains genres au XVIIe siècle, sur lesquels il semblait que tout eût été dit, a été renouvelée récemment par l'étude des rapports littéraires de la France et de l'Espagne. La poésie française du XVIe siècle a subi de la part de l'Italie une influence qu'on a longtemps soupçonnée et même admise, mais que les érudits contemporains ont seuls étudiée en détail.

La même méthode appliquée à l'étude des littératures du moyen âge a donné d'aussi heureux résultats. Pour prendre comme exemple l'Italie, les historiens de sa littérature n'ont pas eu de peine à reconnaître que l'épopée française était à l'origine de sa poésie épique et que sa première poésie lyrique était imitée de la poésie lyrique provençale.

Cette influence de la poésie des troubadours sur la littérature des peuples romans a été reconnue depuis longtemps. Diez l'avait déjà marquée en étudiant la poésie galicienne, qu'il a été un des premiers à faire connaître. Les textes ont été publiés depuis et la démonstration a été reprise avec plus d'ampleur; la conclusion est hors de doute. La même conclusion s'impose à ceux qui ont étudié les origines de la poésie catalane. Dans le fond comme dans la forme, dans les idées comme dans la technique, on retrouve partout la trace d'une influence provençale. Quant à la poésie lyrique française, celle de langue d'oïl, l'influence de la poésie lyrique méridionale a été magistralement démontrée dans un livre dont il suffit de rappeler le titre: *Les Origines de la Poésie lyrique en France*, par M. Jeanroy.

Enfin on n'a pas eu de peine à découvrir des traces de cette influence dans la littérature allemande. Le savant Karl Bartsch, à qui la philologie germanique doit autant que la philologie romane et plus particulièrement provençale, a montré que deux Minnesinger, Friedrich von Hausen et le comte Rodolphe de Neuenburg, de la fin du XIIe siècle, avaient formellement imité deux troubadours bien connus, Folquet de Marseille et Peire Vidal. L'ensemble du *Minnesang* laisse entrevoir de nombreuses traces d'emprunt.

Ces simples constatations suffisent à marquer l'intérêt de notre sujet. Nous y reviendrons en détail par la suite, quand nous aurons fait à grands traits l'histoire interne de la poésie provençale. Pour le moment nous voudrions étudier ses origines, délimiter son domaine, marquer son caractère, sa durée, sa valeur, résumer en un mot ce qu'il est indispensable de connaître avant d'aborder l'étude des troubadours. Nous serons obligés de passer rapidement sur des points importants, de résumer en quelques lignes ou de rappeler par une simple allusion des travaux de grande valeur; mais le caractère que nous voulons laisser à ces études sur les troubadours nous y oblige. Nous nous promettons seulement de ne rien dire qui ne soit vrai, de ne rien affirmer qui n'ait été démontré, renvoyant pour le détail des démonstrations à d'autres études d'un caractère plus scientifique que celle-ci.

La civilisation romaine avait pénétré en Gaule par la Provence et par le Languedoc, par Marseille et par Narbonne, qui toutes deux avaient déjà connu la civilisation grecque. De bonne heure de savantes écoles d'enseignement supérieur s'élevèrent dans les provinces méridionales. Il suffit de rappeler l'éclat dont brillèrent au IV^e siècle Bordeaux et Périgueux, Auch et Toulouse, Narbonne et Arles, Vienne et Lyon.

C'est par le Midi également qu'avait commencé l'évangélisation des Gaules: de gracieuses légendes le rappellent encore aujourd'hui en Provence. Ces causes réunies donnèrent à ces pays, pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, une vie intellectuelle et artistique que d'autres parties de la Gaule n'avaient pas connue ou ne connaissaient plus. Sans doute, dans l'Est et le Nord-Est, les écoles de Besançon, d'Autun et de Trèves, comme celles de Bourges et d'Orléans, dans le Centre, étaient restées célèbres, mais leur décadence, pour des causes que nous n'avons pas à rappeler ici, avait été plus rapide que celle des écoles du Midi. Trèves en particulier, malgré Ausone, était, comme l'a remarqué M. Jullian, une grande place d'armes plutôt qu'une grande Université ¹. Une curieuse anecdote, rapportée par Grégoire de Tours, nous renseigne sur l'état d'esprit d'un abbé parisien de son temps que le caprice du roi Clotaire voulait envoyer comme évêque à Avignon, en Avignon, comme on dit plus euphoniement en Provence. Le pauvre saint Domnolus, car c'est de lui qu'il s'agit, passa toute la nuit en prières, demandant à Dieu de ne pas être envoyé parmi les *senatores sophisticos* (c'étaient les conseillers municipaux du temps) et les *judices philosophicos* (la magistrature!) qui peuplaient Avignon; il affirmait que, vu sa simplicité, le poste qu'on lui offrait serait pour lui une humiliation plutôt qu'un honneur ².

Il semble donc que dans la plupart des villes du Midi de la Gaule des traditions littéraires et artistiques s'étaient maintenues, au moins jusqu'à la rénovation des études classiques à l'époque de Charlemagne. A cette date, cent cinquante ans à peine nous séparent des premiers monuments poétiques de la langue d'oc, qui sont un poème philosophique commentant le *De Consolatione* de Boèce, et un poème sur sainte Foy d'Agen. A la fin du XI^e siècle apparaît le premier troubadour, Guillaume, comte de Poitiers.

La tentation est grande d'expliquer par une survivance des traditions littéraires la naissance de ce mouvement poétique. La poésie des troubadours serait l'héritière de la poésie latine de la décadence. Une explication de ce genre paraît même si naturelle qu'on pourrait être porté à s'en contenter tout d'abord et à n'en point chercher d'autre. Cependant la vérité paraît être bien différente. Nous essaierons de la dégager après avoir délimité le domaine linguistique de l'ancienne langue d'oc. La question des origines sera plus claire après cet exposé.

Les limites de la langue d'oc ne paraissent pas avoir changé depuis le moyen âge. La ligne qui sépare les deux langues de la France part de la rive droite de la Garonne, à son confluent avec la Dordogne, remonte vers le nord, en laissant Angoulême dans le domaine de la langue d'oïl et en dépassant Limoges, Guéret et Montluçon; elle redescend ensuite vers Lyon par Roanne et Saint-Étienne.

Une partie du Dauphiné (jusqu'au-dessous de Grenoble), la Franche-Comté (jusqu'aux environs de Montbéliard) et les dialectes romans de la Suisse forment un groupe linguistique que le savant Ascoli a dénommé *franco-provençal* ³, à cause des traits communs aux langues française et provençale que présentent les dialectes de cette région.

En redescendant vers la Méditerranée la frontière linguistique se confond avec la frontière politique, sauf en ce qui concerne le Val d'Aoste qui appartient au franco-provençal et quelques villages italiens de langue d'oc.

¹ Roger, *L'enseignement des lettres classiques, d'Ausone à Alcuin*, Paris, 1905.

² Kiener, *Verfassungsgeschichte der Provence seit der Ostgothenherrschaft bis zur Errichtung der Konsulate (510-1200)*. Leipzig, 1900, p. 48.

³ Les limites approximatives du *franco-provençal* sont données d'après la première carte du *Grundriss* de Græber, t. I.

Au sud-ouest, la limite linguistique dépassait de beaucoup les limites de la France actuelle; car le catalan, avec Barcelone, Valence et les îles Baléares est du domaine de la langue provençale.

La région que nous venons de délimiter à grands traits comprenait, comme aujourd'hui, plusieurs dialectes. Les principaux étaient le limousin, qui voisinait avec les dialectes de la langue d'oïl (saintongeais et poitevin), le gascon, qui occupait, à peu près comme aujourd'hui, la boucle formée par la Garonne, le languedocien, les dialectes d'Auvergne et de Dauphiné et le provençal proprement dit. Aujourd'hui ces dialectes présentent des différences profondes; livrés à eux-mêmes pendant des siècles, ils ont librement évolué. Il n'en était pas de même aux origines; les différences étaient beaucoup moins sensibles.

De plus, il se forma de bonne heure une sorte de langue littéraire. Sans Académie, sans règles, par la force des choses, disons mieux, par la force de la poésie, la langue des premiers troubadours s'imposa à leurs successeurs. On peut reconnaître des différences dialectales – en petit nombre – chez quelques-uns d'entre eux; mais, dans l'ensemble, la langue resta la même, du début du XIIe siècle à la fin du XIIIe.

Le dialecte auquel cette langue était le plus apparentée était le dialecte limousin. Il y a là une indication précieuse, qui n'a pas échappé à ceux qui se sont occupés les premiers des origines de la poésie provençale. La linguistique a servi de point de départ aux recherches d'histoire littéraire. C'est dans ce dialecte limousin qu'ont été écrites les premières poésies des troubadours, c'est lui qui s'est imposé aux poètes du XIIe et du XIIIe siècle ⁴.

Il se produisit même un phénomène peu fréquent dans l'histoire littéraire. La langue limousine-provençale devint la seule langue poétique non seulement du midi de la France, mais d'une partie de l'Espagne et de l'Italie. Des poètes nés dans le domaine de langue d'oïl, en Saintonge par exemple, écrivirent en provençal. Une légende attribuait à Dante l'intention d'écrire la *Divine Comédie* dans cette langue (n'oublions pas que son maître, Brunetto Latini, écrivit en français, et son compatriote Sordel en provençal); ce qui est certain, c'est qu'il est l'auteur des vers provençaux qu'il met dans la bouche d'Arnaut Daniel dans la *Divine Comédie*.

Mais il est temps de revenir à la question des origines, que nous avons dû laisser en suspens: elle est d'ailleurs déjà résolue.

Pour la résoudre, il fallait connaître auparavant ce fait si important que les premières œuvres poétiques nous viennent de l'ouest et du sud-ouest, du Limousin, du Poitou, de la Saintonge; il fallait savoir que la langue des troubadours s'appela d'abord langue «limousine». C'est en effet dans le Limousin, et en partie dans le Poitou, plus vraisemblablement à la limite commune des deux provinces, qu'on peut placer le berceau de la poésie des troubadours. Le premier d'entre eux n'est-il pas Guillaume VII, comte de Poitiers ⁵?

Il a existé des «sons» poitevins (mélodies). Dans cette partie de la France où les dialectes d'oc et ceux d'oïl étaient en contact, il semble qu'on ait composé de nombreux chants populaires, romances, aubes, pastourelles, rondes et danses: c'est dans ces chants qu'il faut chercher l'origine de la poésie des troubadours.

La forme artistique de leurs premières compositions, la technique élégante de leur métrique, toutes choses qui nous éloignent de la facture simple et fruste de la poésie populaire, ne doivent pas

⁴ Cette langue s'appela d'abord langue *romane*, puis prit le nom de *limousine*; la dénomination de *provençal* date du XIIIe siècle: c'était, dans ce sens, la langue de la «Province» comprenant à peu près tout le Sud de la France.

⁵ M. Chabaneau, en classant par province d'origine les troubadours dont il existe une biographie (111, un quart environ du chiffre total) donne pour l'Aquitaine quarante-un noms: parmi eux Guillaume de Poitiers, les troubadours gascons Cercamon et Marcabrun, Jaufre Rudel et Rigaut de Barbezieux (Saintonge), Arnaut de Mareuil, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh, Bertran de Born, etc. L'Auvergne et le Velay ont douze troubadours avec biographie: parmi eux Peire d'Auvergne, Peire Rogier, Peirol, Peire Cardenal. Le Languedoc en a dix-huit, parmi lesquels les Toulousains Peire Vidal et Aimeric de Péguillan, Raimon de Miraval, Guiraut Riquier. Enfin la Provence et le Viennois présentent vingt-huit noms; les principaux sont ceux de Raimbaut d'Orange, de la comtesse de Die, Folquet de Marseille, Raimbaut de Vaquières, Folquet de Romans, etc. Quoique cette liste ne comprenne qu'un quart des troubadours (et que, par conséquent, la classification soit incomplète) il faut remarquer que parmi ces troubadours se trouvent les plus illustres.

nous faire illusion sur les humbles origines de leur art. La chanson courtoise, qui est le produit le plus remarquable de la poésie des troubadours, a eu pour aïeule la chanson populaire, chanson d'amour ou rondes de printemps. Rondes de printemps surtout, si on en juge par le début des chansons courtoises qui rappellent presque toutes la réapparition des feuilles et des fleurs, avec le retour des oiseaux; la mention du mois de mai, du rossignol, de l'hirondelle ou de l'alouette, oiseaux populaires et poétiques, laisse entrevoir dès les premiers vers des chansons les plus conventionnelles les origines lointaines de cette poésie.

D'ailleurs parmi les genres traités par les troubadours, il en est quelques-uns qui ont gardé leur type populaire. Rappelons seulement que les principaux d'entre eux sont la pastourelle, dialogue entre un chevalier, qui est ordinairement le poète, et une bergère; l'*aube*, genre curieux où un personnage qui a veillé toute la nuit sur un rendez-vous amoureux annonce à son ami la naissance du jour et l'avertit en même temps du danger; les *ballades* et *danses* dont il reste quelques exemples et quelques autres genres plus rares qu'il est inutile de citer ici ⁶.

Mais en dehors de ces genres, qui ont conservé surtout au début un certain caractère populaire, la poésie des troubadours est une poésie essentiellement artistique, de l'art le plus raffiné. Un seul détail marque bien sa différence avec la poésie populaire qui lui a donné naissance. On sait que celle-ci ne présente pas une très grande variété dans l'emploi des mètres et dans la combinaison des strophes; les moyens d'expression de la poésie et de la musique populaires, compagnes habituelles, sont simples. Eh bien, c'est par centaines qu'on a pu compter les formes de strophes dans la lyrique provençale; on en a relevé 817 et le compte est incomplet. En réalité on peut dire qu'il y en a près d'un millier, depuis la courte strophe de trois vers jusqu'à la strophe de quarante-deux vers. Il y a là une richesse strophique, une technique telle qu'aucune poésie lyrique peut-être n'en peut offrir de semblable. Le caractère artistique de cette poésie s'affirme avec évidence à mesure qu'on avance dans son étude; qu'il suffise pour le moment d'avoir marqué par un aperçu très sommaire de sa forme combien elle s'est éloignée de la simplicité qu'elle a dû avoir à ses origines ⁷.

A quelle époque peut-on fixer ces origines? On comprend qu'étant donné le caractère populaire de cette première poésie il est bien difficile de donner une date même approximative. La chanson populaire, avec ses thèmes assez simples, dans leur apparente variété, a existé de tout temps. Le folklore relève à peu près dans tous les pays, au moins dans les pays dits civilisés, si différents qu'ils soient de race et de civilisation, des chansons qui ont entre elles de nombreux traits communs. L'auteur des *Origines de la Poésie lyrique en France* a pu citer (p. 457), dans la poésie populaire russe contemporaine, des chansons sur le thème de la *Mal mariée* où un cosaque joue auprès de la dame abandonnée le même rôle de consolateur que jouent les chevaliers dans les chansons populaires du moyen âge. N'essayons donc pas de fixer une date à la première période de la poésie des troubadours. Pour nous cette poésie commence avec Guillaume, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, dont le règne s'étend de 1087 à 1127. Il est cependant vraisemblable que le début et le milieu du XIe siècle ont vu se multiplier les chansons populaires, c'est la période préparatoire, la période de germination pour ainsi dire. Les preuves ne manquent pas, ou du moins les hypothèses peuvent s'appuyer sur des faits incontestables.

D'abord, si la poésie lyrique est peu développée pendant le XIe siècle, s'il ne nous en reste que quelques fragments, il s'est conservé jusqu'à nos jours des poésies d'un genre différent, comme la paraphrase de Boèce, et la chanson de sainte Foy d'Agen, déjà citées. Ce dernier poème surtout a été une heureuse surprise pour les érudits, qui en soupçonnaient l'existence depuis que le président Fauchet l'avait cité au XVIe siècle, et qui ne l'ont connu que depuis quelques années, grâce au flair d'un

⁶ Sur les genres populaires dans l'ancienne poésie provençale, cf. Ludwig Roemer. *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*, Marbourg, 1884, et Jeanroy, *Origines de la poésie lyrique en France*.

⁷ Sur la métrique des troubadours cf. P. Maus, *Peire Cardenal's Strophenbau*, Marbourg, 1884.

savant portugais, M. Leite de Vasconcellos, furetant par hasard dans la bibliothèque de l'Université de Leyde ⁸.

La *Chanson de sainte Foy* par le caractère archaïque de ses formes nous fait remonter tout à fait aux origines de la langue d'oc. La métrique, quoiqu'il ne s'agisse pas d'une poésie lyrique mais d'un poème épique et narratif, est déjà d'une facture remarquable. C'est de la poésie savante, n'en doutons pas. Mais la langue qui, vers l'an mille (et même peut-être avant, car on discute encore sur ce point), la langue qui était apte à la poésie savante était-elle incapable de servir à l'expression de simples sentiments populaires? Est-ce que les clercs, à qui nous devons sans doute les deux poèmes que nous venons de citer, n'auraient pas, dans le cas contraire, employé leur langue habituelle, le latin, pour louer le caractère de Boèce ou pour chanter les miracles de sainte Foy? Il est de toute vraisemblance que s'ils se sont servis de l'idiome vulgaire et s'ils ont pu en composer, sans trop de maladresse dans les deux cas, un assez long poème, c'est qu'il existait autour d'eux une langue et une poésie toutes formées.

Redescendons de près d'un siècle et examinons les premières poésies du premier troubadour connu, Guillaume de Poitiers. Elles sont des environs de l'an 1100. Nous trouvons ici une langue poétique capable d'exprimer les sentiments les plus élevés et les plus délicats (joint, il est vrai, aux sentiments les plus vulgaires et même les plus grossiers). Nous remarquons surtout une technique déjà merveilleuse. Il existe des règles poétiques, il y a des conventions, des lois, toutes choses qui caractérisent ce qu'on est convenu d'appeler l'art. Cet art le comte de Poitiers ne l'a pas inventé; il en a trouvé certaines règles établies; il existait une tradition. C'est pendant le XIe siècle que celle tradition s'est sinon formée, au moins développée. Entre les poèmes narratifs du début et les poésies de Guillaume de Poitiers la langue s'est assouplie, la poésie populaire s'est développée, elle a grandi, pendant le XIe siècle, et elle nous apparaît transformée avec le premier troubadour, très élégante déjà, très belle et ne sentant ses origines que par sa jeunesse et par sa fraîcheur.

C'est donc dans le XIe siècle qu'il faut placer la période la plus ancienne de la poésie des troubadours, celle que nous ne connaissons pas, mais que nous pouvons reconstituer par hypothèse, et en nous aidant aussi, comme on l'a fait, de certains refrains qui nous ont été conservés. Un texte célèbre nous prouve que les premiers troubadours avaient peut-être eu conscience des origines de leur art. Il nous est dit que le troubadour gascon Cercamon, qui a vécu dans la première moitié du XIIe siècle, avait composé des pastourelles à la «manière antique». Malheureusement l'auteur de la biographie des troubadours qui nous donne ce détail a vécu au XIIIe siècle et c'est peut-être à son point de vue qu'il se plaçait quand il parle de la «manière antique». De sorte que le renseignement n'a peut-être pas toute la valeur qu'on a voulu lui attribuer. Mais même si on ne fait pas état de ce texte, les vraisemblances sont infiniment nombreuses en faveur de l'hypothèse que nous venons d'exposer.

Quoi qu'il en soit des origines de cette poésie et à la prendre telle qu'elle se présente à nous chez les premiers troubadours du XIIe siècle, elle a dès le début un caractère d'élégance raffinée qu'elle a conservé jusqu'en son extrême décadence. C'est une poésie essentiellement courtoise et aristocratique. Il faut entendre par le mot «courtois» une poésie de cour, faite exclusivement pour des milieux élégants, rarement pour la bourgeoisie, jamais pour le peuple.

Ce caractère s'explique par l'état de la société à l'époque des troubadours et aussi en partie par leur condition sociale. Beaucoup d'entre eux – et le premier entre autres, Guillaume, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, – furent de grands seigneurs: plusieurs rois et autres gens de qualité cultivèrent la poésie et protégèrent les poètes. Car pour ceux d'entre eux qui étaient de «petite extrace» comme dit Villon, la protection d'un grand seigneur les mettait à l'abri des misères de la vie: la poésie n'a jamais bien nourri son homme, sauf à certaines époques privilégiées; le moyen âge ne fut pas une de ces époques; ou plutôt s'il le fut dans le Midi de la France, et si les troubadours y obtinrent de bonne

⁸ Le poème de *Sainte Foy* d'Agen a été publié par M. Leite de Vasconcellos dans la *Romania*, XXXI (1902), p. 177 et suiv.

heure crédit et considération, ce fut, le plus souvent, au prix de leur indépendance, et leur poésie y prit un caractère à peu près exclusivement aristocratique.

Mais à quelle autre société que celle des grands seigneurs du temps auraient-ils pu s'adresser? Et quel goût pour la poésie auraient-ils trouvé en dehors de ces milieux? La bourgeoisie n'était pas encore assez cultivée, du moins au début de la période qui nous occupe. Sans doute, dans la plupart des villes du Midi, elle a vu grandir rapidement son importance politique. En Provence et en Languedoc, les consulats, imités des institutions similaires qui florissaient en Italie, s'élèvent de plus en plus nombreux à la fin du XII^e siècle; ils sont en plein éclat au XIII^e dans toutes les grandes cités méridionales. La bourgeoisie a fini par dresser son pouvoir en face de celui de la noblesse; elle a imité ses goûts et a pris ses habitudes; et pendant le XIII^e siècle on observe dans la poésie provençale des traces de transformation, image du changement qui s'est opéré ou qui s'opère dans la société. Mais à cette époque la poésie lyrique est en pleine décadence. Pendant sa période la plus brillante elle est restée une poésie aristocratique: elle ne pouvait pas être autre chose.

On connaît assez par l'histoire de la civilisation la transformation profonde qu'a produite dans les mœurs le développement de l'esprit chevaleresque et courtois. Il semble que cette transformation se soit produite plus rapide et plus complète dans la société féodale du Midi de la France. Pour quelles raisons y prisait-on plus qu'ailleurs l'ensemble de ces qualités que l'on dénommait du gracieux nom de «courtoisie», mot qui nous est resté mais qui s'est singulièrement affaibli? Il n'est pas très facile de l'expliquer. Peut-être le caractère fut-il, à cette époque, dans ces régions, plus gai et plus léger, l'esprit plus vif et plus alerte, et surtout la vie plus facile et plus large. Ceci est possible: ce qui est moins probable c'est que le climat y soit pour quelque chose, comme l'ont cru trop d'historiens étrangers qui voient les pays du Midi, qu'il s'agisse de la Grèce, de l'Italie ou du Midi de la France, à travers leur rêve d'hommes du Nord.

Ce qui est certain enfin c'est que dès les débuts la poésie provençale refléta les idées et les mœurs de ces milieux. C'est dans la conception de l'amour surtout que ces idées diffèrent de celles des âges précédents et que la société féodale méridionale est en avance sur celle du Nord. Les idées chevaleresques du temps avaient contribué à relever la condition de la femme, comme l'avait fait jadis le christianisme. Elle devint dans la plupart des pays où se développa l'esprit de la chevalerie un objet de respect et d'adoration. C'est dans le Midi de la France que cette évolution se produisit d'abord avec le plus d'éclat. Les troubadours ont créé par leur théorie de l'amour courtois un véritable culte de la femme. Le mot ne paraîtra pas trop fort, quand nous aurons examiné cette théorie, que nous en aurons étudié le développement et que nous verrons l'amour profane ainsi conçu se transformer presque insensiblement en dévotion à la Vierge. Cette évolution est régulière; elle est sortie sans effort de la conception primitive.

C'est le développement de ce thème de l'*amour courtois* qui a fait l'originalité de la poésie des troubadours. C'est à lui qu'elle doit et son éclat et son influence sur tous les pays où ont pénétré les idées de la chevalerie. Elle lui doit d'être restée encore vivante, malgré les ans. A tel point qu'en un certain sens on pourrait l'appeler classique. Ne nous posons pas la question célèbre: qu'est-ce qu'un classique? Mais si l'on réduisait le classicisme au fait d'avoir exprimé sous une forme parfaite des vérités éternelles, l'ancienne poésie provençale mériterait le nom de classique. Pour la forme, on peut dire qu'aucune poésie lyrique ne l'a cultivée avec plus de soin, disons mieux, avec plus d'amour; quant au fond, les sentiments qui y sont exprimés sont de ceux qui, idéalisés et ennoblis, ont toujours fait vibrer les cœurs des hommes. Et quel charme de plus pouvons-nous donc exiger de la poésie?

La poésie morale, didactique, ou satirique a eu le même caractère aristocratique que la «chanson». La poésie lyrique méridionale se divise en plusieurs genres, dont les principaux sont: la *chanson*, consacrée à l'exaltation de l'amour courtois et le *sirventés* ou *serventois*, comme on l'appelle dans la poésie du Nord. C'est le sirventés qui sert à l'expression des idées morales, ou de la satire personnelle, littéraire, politique et sociale. La poésie des troubadours a connu toutes ces divisions du genre; mais là encore on voit qu'elle est un produit de la société aristocratique. Les pièces

diffamatoires ne sont pas rares dans cette poésie. Un grand seigneur refusait-il sa protection à un troubadour? La vengeance du «poète irritable» s'exprimait sous forme de satire personnelle, dure et méprisante. Les poésies de ce genre qui nous sont restées – et elles sont assez nombreuses – sont de curieux documents pour l'histoire des mœurs.

Malheureusement cette poésie portait, dès ses origines, des germes de faiblesse et de décadence. Son existence était trop intimement liée à celle de cette société brillante au milieu de laquelle elle s'était développée et pour laquelle elle était faite. Le moindre changement dans les mœurs ou dans les conditions d'existence de cette société devait avoir pour conséquence la transformation ou la décadence de cette poésie. La noblesse méridionale s'appauvrit assez vite pour de nombreuses raisons dont les principales sont les suivantes: les contributions aux croisades, le développement de la bourgeoisie et sans doute aussi l'abus du luxe, des fêtes et des tournois. Mais surtout elle eut à supporter, pendant et après la croisade contre les Albigeois, de Toulouse aux bords du Rhône, les conséquences de la défaite. Les cours où les troubadours trouvaient aide et protection devinrent de plus en plus rares et bientôt disparurent tout à fait. A la fin du XIII^e siècle un très petit nombre seulement, dans toute la France méridionale, essayaient de maintenir les anciennes traditions.

Avec la décadence de la chevalerie commença la décadence de la poésie des troubadours. Elle était frappée à mort dès les débuts du XIII^e siècle. Non pas que les chevaliers d'outre-Loire et d'ailleurs qui prirent part à la croisade contre les Albigeois aient témoigné des sentiments hostiles à la poésie et à ses représentants. Il y avait parmi eux des poètes de langue d'oïl, comme Amauri de Craon, Roger d'Andeli, Jean de Brienne, Thibaut de Blazon. On a même voulu tirer de ce fait la conclusion piquante que ces chevaliers-poètes auraient profité de la guerre pour introduire dans le Midi un genre poétique, la pastourelle, qui serait née dans les pays du Nord. On n'a pas eu de peine à répondre que la croisade à laquelle ils prirent part n'était rien moins qu'une croisade poétique⁹.

D'une tout autre importance fut, à notre point de vue, l'établissement du tribunal de l'Inquisition. Ce tribunal d'exception fut établi dans les principaux centres du Midi, d'abord à Toulouse et à Narbonne. En même temps saint Dominique fondait, dès les premières années du XIII^e siècle, le couvent de Prouilhe et engageait avec toute l'ardeur d'un croyant du moyen âge la lutte contre l'hérésie. Il ne semble pas, du moins au début, que la poésie profane ait été persécutée. Cependant l'Église proscrivit les livres en langue vulgaire qui traitaient de choses religieuses. On comprend le danger redoutable qu'il y avait pour elle à ce que des livres de ce genre se répandissent dans le peuple. Nous savons aussi que quelques troubadours s'exilèrent, peut-être pour aller chercher à l'étranger d'autres protecteurs, peut-être aussi par peur de l'Inquisition. Cependant aucun document formel ne nous permet de croire qu'elle les ait poursuivis comme complices des hérétiques.

Mais l'établissement de l'Inquisition, la fondation de l'ordre des frères Prêcheurs par saint Dominique, et de nombreux ordres religieux, pendant le XIII^e siècle, produisirent un changement sensible dans la société. Le goût des choses religieuses, de l'orthodoxie surtout fut restauré. On ne s'intéressa plus à la poésie purement profane. On ne comprit plus le paganisme qui animait la poésie de l'âge précédent. Deux troubadours de la décadence nous avouent – et ces témoignages, quoique rares, sont précieux – que d'après les gens d'Église la poésie est un péché. Cet aveu est caractéristique; il est l'indice d'une nouvelle conception de la vie et de la poésie. C'est en ce sens qu'on peut dire que le développement de l'esprit religieux a contribué à hâter la décadence de l'ancienne poésie.

L'histoire de cette poésie est donc brève; sa vie est courte et elle meurt jeune, comme ceux qui sont aimés des dieux. Diez le premier a divisé son histoire en trois grandes périodes, celle de son développement, celle de son âge d'or et celle de sa décadence. La première va, d'après lui, de 1090 à 1140; la deuxième de 1140 à 1250; la troisième de 1250 à 1292. Les dates qui marquent ces périodes n'ont rien d'absolu. Mais d'une manière générale elle les limitent assez bien.

⁹ Cf. Jeanroy, *Origines*, 1^{re} partie, chap. I.

C'est entre 1140 à 1250 que Diez place la période la plus florissante de la poésie provençale. Si l'on avait le goût des divisions et des subdivisions, on pourrait en établir dans cet espace de plus d'un siècle; on montrerait sans peine que les plus grands troubadours appartiennent à la fin du XIIe siècle et que les germes de décadence sont déjà sensibles dès le début du XIIIe. Mais à quoi bon établir des distinctions oiseuses? Une période d'histoire littéraire, surtout au moyen âge, ne se laisse pas limiter avec une rigoureuse précision. Admettons donc d'une manière générale les dates fixées par le premier historien de la poésie des troubadours.

Nous pourrions arrêter ici cette vue sommaire de l'histoire de la poésie provençale. Mais il n'est pas sans intérêt de donner, pour terminer cette introduction, un aperçu rapide de la poésie de la langue d'oïl à cette époque. Cette comparaison, en faisant ressortir l'originalité de la lyrique provençale, montrera aussi quelles lacunes graves on remarque dans la littérature de la langue d'oc.

Par ses origines connues la poésie des troubadours est à peu près contemporaine de la *Chanson de Roland*. Sa période de splendeur correspond à une période de même éclat dans la poésie épique française. La fin du XIIe siècle, qui marque dans la France du Midi la période la plus brillante, est l'époque où naît dans la France du Nord la poésie narrative et courtoise. Aux poésies des troubadours correspondent vers la fin du XIIe siècle les romans d'aventures du grand poète champenois Chrétien de Troyes; c'est l'époque où il chante d'Iseut la blonde, d'Erec et d'Enide, du Chevalier au Lyon, de Lancelot du Lac et de Parceval le Gallois.

C'est à cette époque aussi que se placent les premiers monuments de la poésie lyrique que Gaston Paris appelle l'école «provençalaisante». Les quelques chansons d'amour composées par Chrétien de Troyes pour Marie de Champagne sont parmi les premières que l'on puisse rattacher à cette école. Celles de Conon de Béthune, de Gui de Couci, de Jean de Brienne, de Gace Brulé sont un peu postérieures. C'est au début du XIIIe siècle que cette poésie lyrique de langue d'oïl est dans tout son éclat.

Elle passe bientôt de la noblesse, au milieu de laquelle elle a pris naissance, comme dans les cours du Midi, à la bourgeoisie qui petit à petit voit grandir son importance. L'école bourgeoise d'Arras produit les poètes les plus remarquables du temps. La poésie épique cède sa place aux romans d'aventures et aux nouvelles. Mais pendant toute cette période du XIIIe siècle, qui est pour la littérature du Midi une période de décadence et de mort, de nouveaux genres naissent dans la littérature française; elle déborde de sève et de vie. La poésie allégorique commence, ainsi que la satire, la poésie dramatique, et l'histoire. Ces nombreux genres si variés dont le XIIIe siècle montre les origines sont le présage d'une magnifique floraison; la littérature du Midi meurt au même moment parce qu'elle n'a pas pu se renouveler.

Elle l'aurait pu peut-être, si elle s'était souvenue de ses origines populaires; elle aurait retrouvé à cette source toujours féconde dans toutes les littératures une vie nouvelle ou bien elle en aurait été heureusement transformée. Mais le souvenir de ces lointaines origines était perdu depuis longtemps. Pendant la décadence aucun effort, aucune tentative ne fut faite pour y remonter.

Cette poésie aristocratique ne fit d'effort que pour se perdre plus sûrement. On rechercha pendant la dernière période les difficultés de la forme plutôt que l'originalité du fond; on revint aux choses déjà vieilles ou mortes, à la préciosité, à la jonglerie des mots, des rimes et des mètres, à tous ces artifices puérils de la forme qui sont en honneur dans toutes les littératures vieilles. De tout cela rien de vivant ne pouvait sortir.

Est-ce à dire que les principaux genres que nous avons énumérés, en parlant de la littérature de langue d'oïl, lui aient été inconnus? Quelques-uns peut-être. En ce qui concerne la poésie épique, la question a été discutée et résolue avec éclat dans un sens affirmatif par Fauriel. Il paraît assez vraisemblable, au premier abord, qu'un pays comme le Midi de la France, qui a eu tant à souffrir des invasions sarrasines, en ait gardé le souvenir. D'autre part l'éclat de la poésie lyrique, dès ses origines, laisse supposer que le talent n'aurait pas manqué à ses jongleurs pour mettre en vers cette matière épique. Et que sont la *Chanson de Roland*, toute la magnifique geste de Guillaume d'Orange,

les chansons d'*Aimeri de Narbonne* et de la *Mort d'Aimeri* sinon le récit d'exploits accomplis contre les Sarrasins? Ces poèmes n'auraient-ils pas été précédés d'une épopée qui aurait été chantée sans être écrite, dans les pays qui avaient le plus souffert des invasions? Une pareille hypothèse n'aurait rien d'absurde, on comprend qu'elle ait été soutenue avec vraisemblance, et qu'elle ait trouvé des partisans convaincus.

Cependant, si flatteur que cela fût pour l'amour-propre des méridionaux d'avoir fourni à leurs frères de langue d'oïl la matière épique en même temps que la matière lyrique, il faut laisser cette hypothèse dans son domaine d'hypothèse: aucun fait n'est venu la confirmer. Il semble au contraire que l'étude des origines de l'épopée française lui soit de plus en plus défavorable. La littérature méridionale a peu de choses à offrir en comparaison de la splendide floraison épique du Nord. Cependant si la belle épopée de *Gérart de Roussillon* n'est pas d'origine méridionale, la *Chanson de la Croisade* reste comme un témoignage remarquable des aptitudes des poètes du Midi à la poésie épique.

En fut-il de même pour la poésie dramatique? Ici aussi les textes sont assez rares. Et cela est fâcheux, parce qu'il semble bien que les représentations dramatiques aient été de bonne heure un objet de prédilection pour les populations du Midi. Nous n'avons que quelques fragments anciens et nous sommes réduits, pour écrire son histoire, à des textes qui sont tout récents et imités probablement d'originaux français. La question de l'originalité de la poésie dramatique en langue d'oc reste donc assez douteuse.

Quant aux autres genres, ils sont à peu près tous représentés dans la littérature du Midi comme dans celle du Nord; mais dans la première, ils n'ont abouti qu'à un développement incomplet: la décadence est venue trop tôt; à ce point de vue son infériorité est évidente.

Il ne lui reste donc que sa supériorité dans la poésie lyrique. Mais là elle est éclatante et hors de pair. C'est ce qui fait sa valeur et son importance historique. Même si elle n'avait pas en elle des raisons d'être admirée et goûtée pour elle-même, si elle ne faisait pas sentir à ceux qui la connaissent les émotions que donne la vraie poésie, elle demeurerait un objet d'étude de premier ordre. Son importance dans l'étude des littératures comparées n'en serait nullement dominée, si l'importance d'une littérature doit se mesurer, comme beaucoup d'autres choses humaines, non à sa valeur intrinsèque, mais à l'influence qu'elle a exercée.

CHAPITRE II

CONDITION DES TROUBADOURS. LÉGENDES ET RÉALITÉ. TROUBADOURS ET JONGLEURS

Troubadours d'origine noble, bourgeoise. – Poétesses provençales. – Les protecteurs des troubadours. – Sources de leurs biographies. – Nostradamus. – Biographies de Bernard de Ventadour, de Guillem de Capestang, de Jaufre Rudel, de Peire Vidal, de Guillem de la Tour, de Giraut de Bornelh. – Légendes et réalité. – Jongleurs et troubadours.

Nous possédons des poésies d'environ quatre cents troubadours, du XIIe et du XIIIe siècle. Nous connaissons aussi le nom de soixante-dix autres poètes dont les œuvres ne nous ont pas été conservées. Ce chiffre donne une idée de l'activité poétique qui a régné pendant ces deux siècles. Mais le temps a fait subir à ce trésor des pertes irréparables. Les poésies des troubadours furent réunies dès le XIIe et le XIIIe siècle en anthologies. Combien d'entre elles n'ont-elles pas disparu depuis cette époque lointaine? Avec une pieuse sagacité, quelques savants ont suivi à la trace des manuscrits signalés par les érudits du XVIe et surtout du XVIIe et du XVIIIe siècle¹⁰; mais leurs efforts n'ont pas été toujours couronnés de succès. Un heureux hasard vient quelquefois en aide aux provençalistes. Il y a une quarantaine d'années M. Paul Meyer publiait le contenu d'un manuscrit des plus importants pour l'histoire des derniers troubadours. Suivant la poétique réflexion du savant éditeur, la «terre de Provence» avait été «légère au vieux manuscrit». Il avait séjourné en effet plusieurs années¹¹ enfoui au pied d'un olivier. Plus récemment, dans une des bibliothèques les plus fréquentées de Florence, un savant italien découvrait à son tour un autre manuscrit qui mettait au jour plus d'une vingtaine de noms de troubadours inconnus jusque-là¹². Mais ces hasards sont rares et il faut se résigner à admettre que de nombreuses richesses sont à jamais perdues.

Celles qui nous restent proviennent de troubadours de toute classe et de toute condition. Le premier connu, est, comme on l'a vu, un homme de «haut parage», Guillaume de Poitiers, duc d'Aquitaine. Parmi les plus anciens se trouvent également d'autres personnages de noble naissance. Ainsi Jaufre Rudel, qui s'énamoura de la «Princesse lointaine» et qui «usa la voile et la rame pour chercher sa mort» suivant l'expression de Pétrarque, était prince de Blaye. Cinq rois se sont exercés à la poésie provençale: il est vrai qu'on a remarqué à leur sujet que leur contribution n'avait pas été des plus brillantes. La liste des troubadours comprend encore dix comtes, cinq marquis et autant de vicomtes; parmi eux Bertran de Born. Beaucoup d'autres sont de puissants barons ou de riches chevaliers. Plusieurs, par contre, sont des chevaliers sans fortune qui abandonnent le métier des armes pour la poésie¹³.

Cependant ce n'est pas seulement dans les hautes classes que sont écloses les vocations poétiques. Un des troubadours les plus anciens et les plus originaux, Marcabrun, originaire de Gascogne, était un enfant illégitime. Un des plus gracieux, le Limousin Bernard de Ventadour, était le fils d'un domestique du château de Ventadour, dont les seigneurs, poètes eux-mêmes, furent depuis les origines de la poésie provençale les protecteurs nés des troubadours: Giraut de Bornelh, dont la

¹⁰ Cf. en particulier Chabaneau, *Notes sur quelques manuscrits provençaux égarés ou perdus*, Paris, 1886.

¹¹ Paul Meyer, *Les derniers Troubadours de la Provence*, Paris, 1871.

¹² G. Bertoni, *I trovatori minori di Genova*, Dresde, 1903. Id., *Nuove rime di Sordello di Goïto*, Turin, 1901 (Extrait du *Giornale Storico della letteratura italiana*).

¹³ Cf. A. Stimming in Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, II, A, p. 19. Une partie des détails qui suivent est empruntée à cet excellent résumé.

vie, suivant la biographie provençale, fut si édifiante, était aussi de petite naissance. De même origine fut sans doute le dernier troubadour, Guiraut Riquier de Narbonne.

D'autres troubadours, et non des moindres, s'étaient destinés d'abord à l'état ecclésiastique. La biographie provençale nous raconte de plus d'un qu'arrivé à l'âge d'homme il «s'éprit des joies du monde» et quitta le métier de clerc pour celui de troubadour. Il est vrai que plusieurs suivirent une voie inverse. Bertran de Born, après une vie consacrée aux armes et à la poésie, finit obscurément à l'abbaye de Dalon. Le troubadour Folquet de Marseille, fils d'un riche marchand, entré dans les ordres après sa carrière poétique, devint évêque de Toulouse. Il se signala, dans ce nouveau poste, par un tel zèle contre les Albigeois que l'Église le sanctifia. Un demi-siècle plus tard le troubadour Gui Folqueys, devenu pape sous le nom de Clément IV, accordait cent jours d'indulgence à qui récitait ses poésies; hâtons-nous de dire qu'il s'agissait de prières à la Vierge.

Les sentiments de l'Église vis-à-vis de la poésie des troubadours paraissent avoir varié avec le temps et peut-être aussi avec les hommes. Ainsi Gui d'Ussel, qui appartenait à une noble famille de troubadours, et qui était chanoine de Brioude, dut jurer au légat du pape de renoncer à la poésie profane. En revanche le moine de Montaudon avait la permission de son supérieur de se livrer à la poésie dans l'intérieur de son couvent. De plus il était autorisé à visiter les châteaux du voisinage et à y réciter ses chansons; seulement il devait rapporter au cloître les présents qu'il recevait. On a compté seize ecclésiastiques parmi les troubadours, dont deux évêques et plusieurs chanoines. Au point de vue profane, très profane même, la palme appartient parmi ceux-ci à un chanoine de Maguelone, Daude de Prades, qui peut compter au nombre des ancêtres les plus immédiats de Rabelais; il vivait au XIIIe siècle, et son activité poétique ne paraît pas avoir été gênée par ses supérieurs.

La bourgeoisie enfin a fourni également bon nombre de troubadours: les fils de marchands ne sont pas rares parmi eux: Bartolomé Zorzi, de Venise, était marchand; Élias Cairel, originaire du Périgord, était graveur en métaux précieux; Arnaut de Mareuil et plusieurs autres étaient notaires. Toutes les classes de la société étaient ainsi représentées dans ce monde étrange des troubadours; fils de nobles, fils de bourgeois, ou simples fils de gueux, un même amour pour la poésie les rapprochait.

Il manquerait un fleuron à cette couronne poétique, si nous n'ajoutions que les femmes aussi s'exercèrent avec honneur à la poésie. On compte dix-sept poétesses: parmi elles Béatrice, la gracieuse comtesse de Die, dont les chansons nous font connaître le roman d'amour avec le troubadour Raimbaut, comte d'Orange. Marie de Ventadour, femme d'Èbles IV, passait pour une connaisseuse en art poétique; elle composa des poésies et fut choisie comme juge, avec d'autres nobles dames, dans des questions de casuistique amoureuse ¹⁴.

Dans certaines familles les deux époux étaient poètes: nous connaissons au moins deux exemples d'unions de ce genre ¹⁵. Quelquefois il se formait une vraie dynastie de troubadours, comme dans la famille des châtelains d'Ussel, en Limousin. «Gui d'Ussel, nous dit le biographe, était un noble châtelain; l'un de ses frères s'appelait Èbles, l'autre Pierre; son cousin s'appelait Élie; et tous quatre étaient troubadours. Gui trouvait de bonnes chansons, Élie de bonnes tençons et Èbles les mauvaises [il y a là une distinction qui ne nous paraît pas très claire; peut-être les *mauvaises tençons* désignent-elles des tençons grossières, comme cela arrivait quelquefois]. Pierre chantait tout ce que son cousin et ses frères composaient. Gui était chanoine de Brioude et de Montferran...» C'est à lui, on s'en souvient, que le légat du pape fit jurer de renoncer à la poésie profane.

On voit, par cette rapide esquisse, combien variée fut la condition des troubadours. Il y en eut parmi eux à qui la fortune sourit en même temps que la poésie, dès leur berceau; et il y eut aussi de pauvres hères, qui, épris d'idéal et de rêve, n'eurent d'autre ressource pour le réaliser que de courir le monde. Aussi la plupart d'entre eux furent-ils de grands voyageurs. Nous en connaissons qui sont allés en Orient, quelques-uns dans les pays d'outre-Loire, comme Bernard de Ventadour et Bertran

¹⁴ O. Schultz (-Gora), *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig, 1888.

¹⁵ Raimon de Miraval et son épouse Gaudairenca; Hugolin de Forcalquier et Blanchemain (A. Stimming, l. s., p. 19).

de Born, qui séjournèrent en Normandie. D'autres paraissent avoir vécu à la cour des comtes de Champagne, comme un des plus anciens, Marcabrun, et peut-être Rigaut de Barbezieux.

Quant au sud de la France, à la péninsule ibérique et au nord de l'Italie, c'était leur pays de prédilection. C'est là qu'ils trouvaient leurs plus puissants et leurs plus généreux protecteurs: en Italie les marquis de Montferrat et d'Este, dans la marche de Trévise; l'empereur Frédéric II. En Espagne ils vinrent en foule à la cour des rois de Castille et d'Aragon, en particulier à celles du roi Alfonse X le Savant et de Jacme le Conquistador. En France il suffit de citer les noms de quelques-uns de leurs protecteurs pris parmi les plus connus: ce sont les comtes de Toulouse et de Provence, les vicomtes de Marseille, les seigneurs de Montpellier, les vicomtes de Béziers, les vicomtes de Narbonne, les comtes de Rodez, et ceux d'Astarac. A ces puissants protecteurs il faut ajouter les rois d'Angleterre qui ont vécu en France, comme Henri au Court-Mantel et surtout Richard Cœur de Lion, poète lui-même, et protecteur d'Arnaut Daniel, de Peire Vidal, de Folquet de Marseille ¹⁶.

Ce rapide coup d'œil sur l'histoire des troubadours nous laisse entrevoir combien ardent était, dans toutes les classes de la société, l'amour de la poésie et de quelle faveur y jouissaient les poètes. Une étude rapide de leurs biographies confirmera ces impressions. Jamais peut-être la poésie n'a suscité tant d'enthousiasme, tant de dévouements.

Il existe deux sources principales pour la biographie des troubadours: l'une ancienne, l'autre plus récente. Celle-ci est du célèbre Jehan de Nostredame, plus connu sous le nom de Nostradamus, procureur du roi au Parlement d'Aix-en-Provence, à la fin du XVI^e siècle, et mystificateur littéraire des plus audacieux. Il connaissait très bien l'ancienne poésie provençale et il avait à sa disposition de précieux documents que nous ne possédons plus. Il pouvait rendre service aux études provençales pour lesquelles il avait une si grande sympathie. Il s'est amusé à créer une vie légendaire des troubadours en mêlant à des faits exacts ce que lui suggéraient son imagination et sa fantaisie. Il tirait ses renseignements, prétendait-il, du manuscrit d'un savant moine, mort au début du X^e siècle, au monastère de Saint-Honorat, dans l'île de Lérins, et qui s'appelait du joli nom de *Moine des Iles d'Or*. C'était un mythe. On crut pendant longtemps à cette supercherie; ce n'est que dans le dernier siècle qu'on a exprimé des doutes; et tout récemment enfin le savant provençaliste Chabaneau a fait connaître le mot de l'énigme: le *Moine des Iles d'Or* n'est autre chose que l'anagramme du nom d'un ami de Nostradamus ¹⁷. Telle était la source principale de ses récits: qu'on juge par là des autres. Ce fut une belle mystification, une galéjade littéraire: elle n'a que trop bien réussi; les inventions de Nostradamus ont eu la vie dure, presque autant que les *Centuries* de son frère aîné, Michel de Nostredame, le prophète.

Laissons de côté son livre suspect sur la vie des «plus anciens et plus illustres poètes provençaux». C'est un travail trop délicat que d'y démêler la vérité du mensonge.

L'autre source pour la vie des troubadours est formée par un recueil de biographies provençales écrites vers le milieu du XIII^e siècle par plusieurs chroniqueurs.

On connaît le nom de deux d'entre eux; mais la plus grande partie est anonyme, et c'est une question de savoir si on doit les attribuer à l'un de ceux qui ont signé leurs récits. Quel que soit l'auteur, on doit lui reconnaître, à défaut de sens historique, le sens poétique. Lui aussi a raconté la vie légendaire des troubadours, parce que déjà de son temps on ne connaissait de leur vie que des légendes; mais il semble avoir choisi parmi les plus intéressantes.

Si son récit est des plus suspects au point de vue historique et s'il a écrit en poète la vie des troubadours, son œuvre est «un document de premier ordre, non seulement pour l'histoire de la

¹⁶ Sur les protecteurs des troubadours, voir Paul Meyer, *Provençal language and literature*, in *Encyclopædia britannica*, et la liste dressée par Diez, *Leben und Werke*, 2^e éd., p. 497. Cf. aussi Restori, *Lett. prov.*, p. 77-79.

¹⁷ Jean de Nostredame, *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, Lyon, 1575. M. Chabaneau préparait depuis de nombreuses années une réédition de cet ouvrage. Nous la publierons le plus tôt possible. Cf. Chabaneau, *Le Moine des Iles d'or*, Annales du Midi, 1907.

littérature, mais encore et surtout pour l'histoire de la société du Midi de la France au moyen âge.»¹⁸ C'est à ce titre que ces biographies méritent d'être examinées ici; elles nous feront connaître le milieu où vécurent les troubadours; n'oublions pas seulement, avant de les aborder, que la plupart sont des légendes, nées dans l'esprit des contemporains des troubadours et dont le chroniqueur anonyme s'est fait l'écho.

Commençons par une des rares biographies, dont l'auteur nous soit connu: celle de Bernard de Ventadour, écrite dans la première moitié du XIII^e siècle par le troubadour Uc de Saint-Cyr. Ce qui la distingue de toutes les autres, c'est que l'auteur en a recueilli les éléments auprès du vicomte Èbles IV de Ventadour, descendant d'Èbles II, poète, protecteur et maître de Bernard.

«Bernard de Ventadour était originaire du château de Ventadour, en Limousin. Il était de naissance pauvre, fils d'un domestique qui chauffait le four... Il était bel homme et adroit, savait bien chanter et trouver, et il était courtois et instruit. Le vicomte, son seigneur, le prit en affection à cause de son talent poétique et l'honora grandement. Le vicomte avait pour femme une dame aimable et gaie, qui s'intéressait beaucoup aux chansons de Bernard; elle s'éprit de lui et lui d'elle... Longtemps dura leur amour, avant que le vicomte et ses compagnons l'eussent remarqué: quand il s'en aperçut, il s'éloigna de son poète et fit enfermer et garder sévèrement la dame. Celle-ci fit donner congé à Bernard, en lui disant de quitter le pays. Et il partit; il s'en alla vers la duchesse de Normandie, qui était jeune et de grand mérite.» Bernard de Ventadour trouva auprès d'elle un excellent accueil. Mais bientôt elle devint la femme du roi Henri d'Angleterre¹⁹. «Et Bernard resta triste et dolent; il s'en vint vers le bon comte de Toulouse et demeura auprès de lui jusqu'à la mort du comte. A ce moment, de douleur, il se retira à l'abbaye de Dalon; c'est là qu'il mourut.»

Plusieurs points sont à remarquer dans ce récit. C'est d'abord le soin que prend le vicomte poète du fils d'un de ses plus humbles serviteurs, en qui il reconnaît des dons poétiques. Et c'est aussi l'ingratitude de cet enfant gâté, mais c'est surtout la punition dont elle fut payée. Par ce temps de haute et basse justice, la vie d'un pauvre poète pouvait paraître peu de chose. Mais le seigneur de Ventadour se contenta de lui marquer sa froideur en ne l'admettant plus dans son intimité.

Tout autre fut, en pareille occurrence, la conduite d'un grand seigneur du Roussillon. Voici comment le chroniqueur anonyme raconte l'histoire.

Guillem de Capestang était un chevalier de la contrée du Roussillon, voisine de la Catalogne et du Narbonnais. Il était très beau, très bon cavalier et très courtois. Il y avait dans la contrée une dame appelée Seremonde, femme du seigneur de Castel-Roussillon. Celui-ci était un homme riche, mais dur, sauvage et orgueilleux. Et le troubadour Guillem de Capestang faisait de belles chansons sur la dame de son seigneur. Celui-ci l'apprit et un jour, rencontrant le troubadour à la chasse, il le tua. «Ensuite il lui enleva le cœur et le fit porter par un écuyer à son château. Il le fit rôtir avec du poivre et le donna à manger à sa femme. Et quand elle l'eut mangé, le seigneur lui dit ce que c'était, et elle en perdit la vue et l'ouïe. Revenue à elle, elle lui dit: «Seigneur, vous m'avez donné un si bon mets que jamais je n'en mangerai de semblable.» Il voulut la frapper, mais elle se précipita du haut de sa fenêtre et se tua. La cruauté du seigneur de Castel-Roussillon et le suicide de la dame causèrent une grande tristesse dans le pays. «Tous les chevaliers de la contrée, tous ceux qui étaient jeunes, se réunirent, le roi d'Espagne se mit à leur tête et le comte fut pris et tué.» Les corps des deux victimes furent portés en grande pompe dans l'église de Perpignan. Tous les ans avait lieu un pèlerinage et les parfaits amants priaient Dieu pour leur âme.

¹⁸ Chabaneau, *Biographies des Troubadours*.

¹⁹ La duchesse de Normandie était Éléonore d'Aquitaine, petite-fille du premier troubadour, Guillaume, comte de Poitiers, épouse divorcée de Louis VII depuis 1152. C'est entre 1152 et 1154 que Bernard de Ventadour aurait séjourné à sa cour; cf. Diez, *L. W.*, p. 25.

C'est là, sous sa forme provençale, le roman du *Châtelain de Coucy*²⁰, poème du XIII^e siècle, comme la biographie de notre troubadour. Ce n'est pas le lieu de chercher ici si le récit a un fondement historique ou si, comme cela est plus vraisemblable, il n'est pas une variante d'un conte populaire.

Opposons à cette légende une des plus gracieuses et des plus touchantes que le biographe nous ait transmises. C'est celle dont le troubadour Jaufré Rudel, prince de Blaye, fut le héros. Voici ce récit dans sa sèche brièveté:

«Jaufré Rudel, prince de Blaye, s'énamoura de la princesse de Tripoli, sans la voir, pour le grand bien et la courtoisie qu'il entendit dire d'elle aux pèlerins qui revenaient d'Antioche. Il fit sur elle mainte belle poésie avec de belles mélodies. Pour aller la voir il se croisa et s'embarqua. Mais quand il fut en mer, une grave maladie le prit; si bien que ses compagnons pensaient qu'il mourrait sur le navire. Ils firent tant cependant qu'ils l'amènèrent à Tripoli et le déposèrent en une auberge, comme mort. On avertit la comtesse, qui vint à son chevet et le prit entre ses bras. En la voyant, il recouvra la vue, l'ouïe et l'odorat; et il loua Dieu et le remercia d'avoir soutenu sa vie jusqu'à ce moment. Il mourut ainsi entre les bras de la comtesse. Elle le fit ensevelir avec honneur dans la maison des Templiers et entra dans les ordres le même jour, pour la douleur qu'elle éprouva de sa mort²¹.»

Telle est cette romanesque histoire. Elle n'a pas manqué de frapper les historiens et les poètes, depuis Pétrarque jusqu'à l'auteur de la *Princesse lointaine*, jusqu'à Carducci et Gaston Paris, en passant par Uhland, Swinburne et autres. Henri Heine en a senti toute la poésie et l'a admirablement rendue dans une des plus belles pièces de son *Romancero*. On peut se douter par avance de tout ce que l'imagination du poète romantique a su ajouter au simple récit du vieux chroniqueur.

Dans le château de Blaye, on voit à la muraille des tapisseries que la comtesse de Tripoli broda jadis de ses mains sages.

Elle y broda toute son âme, et des larmes d'amour ont sanctifié la tapisserie brodée de soie qui représente le tableau suivant:

Comment la comtesse vit Rudel mourant couché sur le rivage, et reconnut dans ses traits l'image de ses rêves.

Rudel aussi a vu ici pour la première et pour la dernière fois en réalité la dame qui l'a si souvent charmé dans ses rêves.

Sur lui se penche la comtesse; elle le tient amoureusement dans ses bras; elle embrasse le pâle visage de celui qui a si bien chanté ses louanges.

Dans le château de Blaye, toutes les nuits, il y a comme un bruit de vêtements, comme un frémissement. Les figures des tapisseries commencent soudain à s'animer.

Le troubadour et sa dame secouent leurs membres endormis, sortent du mur et se promènent à travers les salles.

Tendres propos, doux badinage, mélancoliques secrets, galanterie posthume de l'époque des chants d'amour.

«Geoffroy, mon cœur mort est réchauffé par ta voix; dans les charbons depuis longtemps éteints je sens une nouvelle flamme.

« – Mélisande! Bonheur et Fleur! Quand je te regarde dans les yeux, je revis, moi aussi; mon mal terrestre, mes souffrances terrestres sont seules mortes.

« – Geoffroy, nous nous aimions ainsi jadis en rêve; et maintenant nous nous aimons aussi dans la mort. Le Dieu de l'amour a fait ce miracle.

²⁰ Cf. sur le châtelain de Coucy, G. Paris, *La Littérature française au moyen âge*, § 128, et *Esquisse historique...* § 135.

²¹ Sur la légende de Jaufré Rudel, cf. G. Paris, *Jaufré Rudel*, *Rev. hist.*, t. LIII, p. 225 et suiv.

« – Mélisande, qu'est-ce que le rêve? Qu'est-ce que la mort? De vaines paroles; dans l'amour seul est la réalité – et je t'aime, ô éternellement belle.

« – Geoffroy, comme il fait bon ici, dans la salle silencieuse éclairée par la lune; je ne voudrais jamais plus sortir aux rayons du soleil.

« – Mélisande, chère folle, tu es toi-même la lumière et le soleil. Partout où tu passes fleurit le printemps, l'amour et la joie du mois de mai sortent de terre.»

C'est ainsi que devisent, en se promenant, ces tendres spectres; ils vont de côté et d'autre, pendant que la lune laisse tomber ses rayons par les fenêtres gothiques.

Mais, repoussant ces gracieux fantômes, à la fin revient l'aurore; et ils rentrent craintifs dans le mur, dans la tapisserie.

Enfin une des plus romanesques biographies est bien celle du toulousain Peire Vidal, dont la carrière poétique s'étend sur la première partie du XIII^e siècle. Il semble avoir été doué d'une imagination fertile et touché d'un grain de folie. Son imagination ne dépassait peut-être pas celle du chroniqueur qui lui a prêté de si étranges aventures. Épris d'inconnu Peire Vidal partit pour l'Orient et se maria avec une Grecque de l'île de Chypre. «On lui donna à entendre, raconte son biographe, qu'elle était nièce de l'empereur de Constantinople et qu'à cause d'elle il avait des droits à l'empire.» Il n'en fallait pas davantage pour mettre en branle son imagination et son ambition. Il employa son argent à faire construire un vaisseau pour aller conquérir l'empire. «Et il portait des armes impériales, se faisait appeler empereur et sa femme impératrice.»

Voilà pour la folie des grandeurs. Mais ce n'était pas la seule dont la nature l'eût généreusement doté. «Il était l'homme le plus fou du monde, dit la chronique, car il croyait que tout ce qui lui plaisait ou qu'il voulait était vrai.» Et c'est ainsi qu'il s'éprenait de toutes les dames qu'il voyait et qu'il leur faisait des déclarations. Ces femmes d'esprit se moquaient de lui, mais «lui laissaient croire tout ce qu'il voulait». «Et il croyait, continue le chroniqueur, qu'il était l'ami de toutes et que chacune se donnerait la mort pour lui.»

Mal lui en prit cependant avec Azalaïs, femme du seigneur de Marseille, Barral de Baux.

Le seigneur Barral, dit la chronique, savait bien que Peire Vidal aimait sa femme et il s'en amusait. Tous ceux qui le savaient, ainsi que sa femme, le prenaient en riant... Et quand Peire Vidal s'irritait contre elle, le seigneur Barral remettait aussitôt la paix, et lui accordait par pitié tout ce qu'il demandait. Un jour Peire Vidal apprit que Barral s'était levé et que la dame était seule en sa chambre. Il vint devant elle, la trouva endormie, s'agenouilla et lui baisa la bouche. Elle sentit un baiser, crut que c'était le seigneur Barral et se leva en souriant. Elle regarda et vit que c'était ce fou de Peire Vidal; alors elle se mit à crier et à faire grand bruit. Ses demoiselles d'honneur vinrent à ses cris et demandèrent ce que c'était. Et Peire Vidal s'enfuit.

La dame fit appeler son mari; mais les troubadours avaient décidément des privilèges: «Barral, comme un galant homme, prit l'aventure en riant; et il gronda sa femme d'avoir fait tant de bruit pour l'acte d'un fou.»

La dame exigea le départ du troubadour, qui se réfugia à Gênes. Là, ayant appris qu'Azalaïs le poursuivait de ses menaces, il passa outre-mer. Il se consolait par des chansons, sans oser revenir en Provence. Enfin Barral de Baux, qui aimait beaucoup son poète, obtint son pardon, le lui manda en Syrie, et Peire Vidal, pardonné, revint joyeusement à Marseille.

Une autre de ses folies faillit finir plus mal pour lui. Il s'était épris d'une grande dame qu'il surnommait la Louve (on ne sait, pour le dire en passant, si ce nom lui vient de notre troubadour, ou s'il était un de ses surnoms). La Louve, puisque louve il y a, habitait un château des environs de Carcassonne. Pour lui témoigner ses sentiments, Peire Vidal ne trouva rien de mieux que de s'habiller en loup. «Il se vêtit d'une peau de loup, pour le faire croire aux bergers et aux chiens.» Cette fantaisie déréglée faillit lui être fatale. Pâtres et chiens se mirent à sa poursuite.

Le pauvre loup en cet esclandre,
Empêché par son hoqueton,
Ne put ni fuir ni se défendre.

Il fut porté pour mort au château de la Louve. «Quand elle apprit que c'était Peire Vidal, elle commença à rire beaucoup de sa folie, et son mari de même... Son mari le fit mettre en un lieu bien tranquille; il manda un médecin et le fit soigner jusqu'à ce qu'il fût guéri.» Peire Vidal paya ces soins et racheta sa folie par une de ses plus jolies chansons (*De chantar m'era laissatz*).

Une des plus étranges biographies est celle de Guillem de la Tour. Il vint en Lombardie, enleva à Milan la femme d'un barbier et s'enfuit avec elle jusqu'au lac de Côme. Il advint que la dame mourut. «Il en eut une si grande tristesse qu'il en devint fou; il crut qu'elle simulait la mort pour se séparer de lui.» Il la veilla dix jours et dix nuits; et chaque soir il lui demandait si elle était morte ou vivante; si elle était vivante, qu'elle revînt vers lui; si elle était morte, qu'elle lui contât ses peines et il lui ferait dire toutes les messes qu'elle voudrait.

Il fut chassé de la cité. Il partit à la recherche de devins ou de devineresses. L'un d'eux lui dit que s'il récitait cent cinquante patenôtres par jour, s'il donnait des aumônes à sept pauvres avant de se mettre à table, et s'il agissait un an ainsi, sans faillir un seul jour, sa femme reviendrait à la vie, mais sans pouvoir manger, ni boire ni *parler*. Le pauvre homme suivit le conseil avec joie; seulement quand l'année fut terminée, il s'aperçut qu'il était berné; il se désespéra et se laissa mourir.

Terminons cette revue par une biographie édifiante.

«Giraut de Bornelh était Limousin, de la contrée d'Excideuil... Il était de basse naissance, mais il était très savant et avait beaucoup d'intelligence naturelle... Il fut appelé le maître des troubadours, et il l'est encore par les bons connaisseurs, ceux qui entendent bien les mots subtils qui expriment bien les sentiments amoureux... Sa vie était la suivante: tout l'hiver il restait à l'école et étudiait; tout l'été il parcourait les châteaux, menant avec lui deux chanteurs qui chantaient ses chansons. Il ne voulut jamais de femme; et tout ce qu'il gagnait il le donnait à ses parents pauvres et à l'église de la ville où il naquit.»

Mais voilà assez de légendes, tragiques ou gracieuses: nous en passons beaucoup d'autres sous silence. Essayons de voir ou au moins d'entrevoir ce que fut la réalité. Que les troubadours aient reçu un excellent accueil dans les cours où ils apportaient la poésie et la joie, c'est ce que tous les témoignages du temps, leurs œuvres en premier lieu, nous apprennent. Mais ils nous disent aussi combien âpre fut ce que nous appellerions du nom vulgaire de concurrence ou du nom en apparence plus scientifique de lutte pour la vie. Les poésies des troubadours sont pleines d'allusions aux «médissants»; ce sont eux qui perdent le poète auprès de sa dame ou qui ternissent sa réputation. Ils le brouillent, chose aussi grave, avec son protecteur. On peut croire les troubadours sur parole. Dans ces petites sociétés fermées où ils vécurent, la jalousie, et son cortège habituel, la calomnie et la médisance, durent pousser comme fleurs naturelles.

La haute situation sociale de quelques troubadours, les légendes romanesques dont certains furent les héros, ne doivent pas nous faire illusion sur les conditions de leur vie. Beaucoup étaient de très humble origine. Plusieurs, on l'a vu, avaient renoncé pour la poésie, à des carrières lucratives. D'autres, de naissance noble, mais trop pauvres pour soutenir leur rang, s'engageaient à leur tour dans une voie aventureuse où ils espéraient bien récolter profits et honneurs, mais où ils ne trouvaient souvent que misères et privations. Ils étaient trop de quémandeurs; de bonne heure la carrière était déjà encombrée.

La connaissance de ces conditions d'existence doit nous rendre indulgents pour les troubadours. Ils manquent de dignité, c'est certain, dans les demandes qu'ils adressent aux grands seigneurs; avec

insolence ou humilité, par la menace ou la flatterie, ils tâchent d'obtenir, l'un un bon cheval, l'autre un beau vêtement, celui-ci quelques deniers: le milieu où ils vivaient n'était pas une école de caractère. Vouloir leur en faire un reproche, c'est méconnaître les conditions de leur vie et ignorer leur histoire. Renan, traitant dans l'*Histoire littéraire de la France*²², de la poésie hébraïque au XIII^e siècle, dit en parlant d'un poète juif, Gorni, dont la vie ressemble étrangement à celle d'un troubadour: «Gorni n'était pas poète d'une façon désintéressée... Il l'était de profession... Tout nous montre en lui un adulateur, ou un insulteur vénal, qui mesurait l'éloge ou le blâme aux profits ou aux mécomptes de sa vie de mendiant littéraire.» Les réflexions de Renan rappellent les critiques de ce bourgeois cossu qu'était Boileau, reprochant à Colletet, non pas de faire de mauvais vers, mais d'aller chercher son pain de cuisine en cuisine. Les troubadours allaient le chercher de château en château: cette nécessité explique et excuse bien des choses.

Ils y trouvaient de redoutables rivaux dans la personne des jongleurs. Les jongleurs étaient un héritage de la société romaine – ils existaient d'ailleurs avant elle – et on peut suivre leur histoire depuis l'Empire jusqu'aux origines des littératures modernes. Ils étaient en pleine activité quand les troubadours commencèrent à chanter. Les jongleurs devinrent pour eux des auxiliaires: les troubadours grands seigneurs – et ils étaient nombreux à l'origine – leur confièrent souvent le soin de réciter les chansons qu'ils avaient composées. Leur rôle grandit ainsi, en même temps que le goût pour la poésie se développait.

Le rôle de ces deux classes, troubadours et jongleurs, étant bien délimité, il n'y avait pas de raison, du moins au début de leur histoire, pour qu'elles fussent rivales. Seulement il n'était pas rare de voir un jongleur s'élever au rang de troubadour. Le métier de jongleur exigeait certaines qualités: une mémoire fidèle et une grande habileté à toucher des instruments. A chanter ainsi les vers d'autrui, plus d'un sentit s'éveiller en lui le goût de la poésie, et son instruction générale de jongleur, sa connaissance de l'art et de la technique des troubadours lui permirent d'arriver à son tour au rang de poète. «Ce contact continu entre troubadours et jongleurs favorisait la confusion des deux classes.» Vingt et un troubadours au moins furent en même temps jongleurs²³.

Cette confusion n'aurait pas été grave, si le rôle du jongleur était resté ce qu'il était à l'origine de la poésie des troubadours: celui d'un auxiliaire utile des poètes. Mais le discrédit qui pesait sur eux pendant le haut moyen âge et le bas-empire reparaisait avec le temps; il retombait sur les deux classes²⁴.

Et quel milieu que ce monde étrange et peu recommandable, où des troubadours déclassés voisinaient avec des montreurs de singes et d'ours! De courts tableaux esquissés par le dernier troubadour, Guiraut Riquier, ainsi que d'autres témoignages, nous en donnent quelque idée. Nous y voyons le chanteur et le musicien ambulants, qui vont dépenser leur recette au cabaret; le bateleur, avec ses tours de passe-passe, qui a si bien représenté la classe des jongleurs que son nom en est devenu synonyme; le saltimbanque enfin, souvent accompagné de danseuses aux mœurs faciles, exhibant à la badauderie publique les nombreux animaux qu'il a dressés, oiseaux, singes, ours, chiens et chats savants; tous les types en un mot de la foire et du cirque décorés du nom général de jongleur.

On pensera sans doute que ce sont là des tableaux d'une époque de décadence, et que les spectacles de ce genre étaient plus appréciés du peuple que des sociétés courtoises où fréquentaient ordinairement les troubadours. Cela est vrai, en partie. Cependant voici le divertissement qu'un grand seigneur du temps offrait à ses invités. Le récit en est emprunté au roman de *Flamenca*²⁵, si instructif pour l'histoire des mœurs. La scène se passe dans le palais de Bourbon d'Archambaut,

²² *Histoire littéraire*, XXVII, 723-724.

²³ A. Stimming, dans le *Grundriss* de Græber, II, B, p. 16.

²⁴ Cf. notre étude sur le dernier troubadour, Guiraut Riquier, p. 122 et suiv.

²⁵ Le gracieux roman de *Flamenca*, comprenant plus de 8 000 vers, a été publié deux fois par M. Paul Meyer, en 1865, et en 1901: le premier volume de cette deuxième édition (contenant le texte) a seul paru jusqu'ici. Le roman est du XIII^e siècle et il est aussi intéressant pour l'histoire littéraire que pour l'histoire de la civilisation.

qui est immense. C'est le jour de la Saint-Jean; après le repas, les jongleurs se lèvent. «Chacun veut se faire entendre; alors vous auriez entendu retentir des cordes de diverses mélodies; qui sait un air nouveau de viole, chanson, descort ou lai, s'avance le plus possible... L'un touche la harpe, l'autre la viole; l'un joue de la flûte, l'autre siffle... l'un joue de la musette, l'autre de la flûte; l'un de la cornemuse, et l'autre du chalumeau. L'un joue de la mandore, l'autre accorde le psaltérion avec le monocorde. L'un fait le jeu des marionnettes, l'autre le jeu des couteaux; l'un se jette à terre et l'autre saute, l'autre danse avec sa bouteille...»

Si nous avons ici un tableau de fantaisie, les traits en sont empruntés à la réalité. Les musiciens dominant dans cette assemblée de jongleurs; mais les bateleurs n'y manquent pas. La poésie seule paraît être une de leurs moindres préoccupations.

Dira-t-on que ce tableau représente plutôt les mœurs de la France du Nord, et que les jongleurs que fréquentent les troubadours ne ressemblent en rien à ceux-ci? Détrompons-nous: nous avons d'autres témoignages. Des troubadours ont pris la peine de composer en vers, vers médiocres sans doute, mais précieux par leur contenu, des codes du parfait jongleur. Voici quelques extraits d'un de ces «enseignements» (c'est le nom qu'ils portent dans la poésie provençale)²⁶. Le poète reproche au jongleur de ne pas savoir jouer de la viole et de chanter encore pis, du commencement à la fin. «Celui-là fut un mauvais maître, qui t'enseigna à remuer les doigts et à conduire l'archet. Tu ne sais ni danser, ni bateler, à la manière d'un jongleur gascon. Je ne t'entends dire ni sirventés, ni ballade, ni *retroencha*. ni *tensor*.» Notons que ce même jongleur doit connaître, d'après notre poète, la plupart des cycles de la littérature épique, depuis la geste «Carlon» – de Charlemagne – jusqu'à celle d'Arthur: Aïol, les Loherains, Erec, Gérard de Roussillon, l'empereur Constantin, Salomon, etc. Toute la lyre!

Voici encore les conseils que donne un autre poète à un apprenti jongleur. «Sache trouver et bien sauter, bien parler et proposer des jeux-partis; sache jouer du tambour et des castagnettes et faire retentir la symphonie... sache jeter et rattraper quelques pommes avec deux couteaux, avec chants d'oiseaux et marionnettes... sache jouer de la cithare et de la mandore et sauter à travers quatre cerceaux. Tu auras une barbe rouge (?) dont tu pourras t'affubler... Fais sauter le chien sur un bâton et fais-le tenir sur ses deux pieds...²⁷»

Tel est le monde étrange avec lequel les troubadours étaient constamment en contact. Sans doute à la belle époque, à l'âge d'or, il dut y avoir des distinctions parmi les jongleurs. Mais combien de temps durèrent ces distinctions sociales? Et qui pouvait les maintenir? Il est probable que, si elles ont existé, elles durèrent peu. La confusion des jongleurs et des troubadours commença de bonne heure: avec la décadence de la poésie elle s'accrut rapidement.

Rappelons-nous maintenant les légendes romanesques dont les biographes des troubadours ont entouré leur vie. Vus à travers ces biographies, ou à travers celles de Nostradamus, encore plus mensongères, ils nous apparaissent comme entourés d'une auréole. Il semble qu'ils aient vécu dans un monde charmant, ennobli, idéalisé. La réalité dut être moins belle; on l'entrevoit à chaque instant en étudiant leurs poésies. Cependant l'impression finale est juste en partie. Il y eut à cette époque un tel enthousiasme pour la poésie que les poètes prirent dans la société d'alors une place qu'ils n'avaient plus depuis des siècles et qu'ils mirent longtemps à retrouver.

²⁶ Sur ces *ensenhamens*, cf. notre étude citée plus haut, p. 131. Le premier et le plus ancien de ces *ensenhamens*, auquel est empruntée la citation qui suit, est de Guiraut de Cabreira, noble catalan contemporain de Bertran de Born et de Peire Vidal.

²⁷ La citation est empruntée à l'*ensenhamen* de Guiraut de Calanson. Ce poème a été publié récemment par M. Wilhelm Keller sous le titre suivant: *Das Sirventes «Fadet Joglar» des Guiraut von Calanso*, Erlangen, 1905. Le texte est accompagné d'un abondant commentaire. La «symphonie» était un instrument à vent, ou peut-être un «tambour de basque» (Keller, p. 63).

CHAPITRE III

L'ART DES TROUBADOURS. LES GENRES

La poésie des troubadours est essentiellement lyrique. – Écoles de poésie? – Le culte de la forme. – Le «trobar clus»; admiration de Dante et de Pétrarque pour Arnaut Daniel. – La musique des troubadours. – Les genres: la chanson, le sirventés, la tenson, la pastourelle, l'aube. – Autres genres.

Les troubadours sont essentiellement des poètes lyriques²⁸. Plusieurs ont même exprimé leur dédain pour les compositions d'un autre genre. Ainsi Giraut de Bornelh s'étonne et s'irrite même du succès qu'ont dans les cours contes et nouvelles, les romans, comme nous dirions de nos jours. (Il y avait en effet des troubadours qui, doués d'un bon talent de lecteurs, faisaient des lectures poétiques.) Le succès, dit Giraut de Bornelh, devrait être réservé aux bonnes chansons traitant de sujets relevés. Il y eut donc dans cette littérature une hiérarchie des genres. Elle fut observée pendant tout l'âge d'or et de la poésie provençale. Ce n'est que pendant la période de décadence que les «beaux traités didactiques», fort en honneur alors, et les «contes gracieux», pour nous servir des expressions du dernier troubadour, furent mis sur le même pied que les compositions lyriques. Pendant la période classique, la poésie lyrique fut seule en honneur.

Où les troubadours apprenaient-ils leur art? N'est-il pas naturel que, dans un milieu qui a poussé si loin le culte de la forme, il ait existé des écoles de poésie? Des écoles où l'on apprenait la technique d'un métier qui dès les débuts était difficile? La question est d'autant plus intéressante qu'il est souvent fait mention d'écoles, soit dans les biographies des troubadours, soit dans leurs poésies. Ainsi l'auteur de la vie de Giraut de Bornelh nous apprend que l'hiver il passait son temps «à l'école». Il s'agit sans doute ici d'écoles où l'on enseignait les sept arts qui composaient l'ensemble des connaissances d'alors. D'école de poésie il n'y en eut pas. Ou s'il y en eut, ce fut peut-être celle que Jaufre Rudel nous fait connaître par le début d'une de ses chansons: maîtres et maîtresses de chant c'étaient les oiseaux et les fleurs, en un mot la Nature.

Maîtres, maîtresses de chansons
Assez autour de moi foisonnent:
Mille oiselets sur les buissons
Célèbrent les fleurs qui couronnent
Nos gazons déjà renaissants²⁹.

Cependant il arrivait que les poètes formaient des disciples, au vrai sens du mot. Èbles II, vicomte de Ventadour, fut ainsi le maître de Bernard, qui le paya si mal de sa peine. Marcabrun était disciple de Cercamon. Un troubadour plus récent, Uc de Saint-Cyr, apprenait beaucoup auprès des autres poètes, mais il faisait part volontiers à ses confrères de ses connaissances poétiques. Il s'était ainsi formé de bonne heure une sorte de code poétique, auquel les troubadours font de nombreuses allusions; ils le connaissaient par tradition, nous ne le connaissons plus, et encore incomplètement, que par des recueils didactiques de la période de décadence.

Quelle que soit l'école où ils se sont formés, les troubadours se distinguent par un souci extrême de la forme. Les métaphores abondent, chez eux, pour marquer ce travail délicat qui consiste à couvrir la pensée d'une parure élégante. L'expression classique de *limer*, *polir* revient souvent. L'un se vante

²⁸ Leur nom leur vient du mot *trobar*, *trouver* en parlant de l'invention poétique. Cf. en général, pour ce chapitre, Diez, *Poesie der Troubadours*, 2e édition.

²⁹ Traduction de l'abbé Papon, *Parnasse occitanien*, p. 21.

de savoir bien «bâti» ou «forger» une chanson; l'autre de savoir l'«orner» et l'«affiner». Il n'est pas rare qu'un troubadour confiant ses chants à un jongleur le prie de n'y rien changer, tellement il a conscience d'avoir fait œuvre parfaite. Ce souci de la forme est extrême chez les troubadours; il devint bientôt excessif; mais ils lui doivent d'avoir pu faire sur des «pensers» déjà antiques de jolis vers nouveaux.

Tout en leur reprochant ce culte presque exclusif de la forme, sachons-leur gré de l'avoir ainsi mise en honneur. Ce souci d'art est de tradition dans les littératures néo-latines. Elles ont plus d'une fois racheté par ce côté ce qui leur manquait en profondeur. Cette tradition remonte loin; si les troubadours ne l'ont pas créée, ils étaient dignes de le faire.

Et soyons-leur indulgents aussi pour l'orgueil qu'ils ont de leur art. Vaniteux, à ce point de vue, les troubadours le furent à l'excès. La mesure et la discrétion, qualités dont ils font si souvent l'éloge, paraissent avoir été peu en honneur dans leur milieu. Ils se vantent à tout instant de leur supériorité, et de leur originalité dans l'invention. Cela est vrai en partie. Mais l'invention est pour eux autre chose que ce que nous entendons par ce mot. Elle ne consiste pas à trouver des pensées nouvelles, mais plutôt à inventer de nouveaux airs, de nouvelles mélodies, de nouvelles rimes ou combinaisons strophiques. C'est encore ici un souci d'art qui les pousse; et c'est de lui qu'ils tirent vanité. Mais cette vanité n'est-elle pas commune aux poètes? et n'y en a-t-il pas de plus mal placée?

Ce souci de s'éloigner du vulgaire et de n'écrire que pour les parfaits connaisseurs a conduit les troubadours – surtout ceux de la première période – à un genre de style raffiné qu'ils désignent sous le nom de *trobar clus* (invention obscure, fermée aux profanes). Ce genre consiste à n'employer que des mots rares, difficiles et obscurs, ou s'éloignant de leur sens ordinaire. Les poésies écrites dans ce style paraissent claires à première vue, mais le sens en est si bien caché qu'encore aujourd'hui on discute sur le sens de quelques-unes. Il y eut dans ce genre si faux des virtuoses. Les connaisseurs du temps ne leur ménagèrent pas leur admiration. Ainsi Dante et Pétrarque mettent au premier rang des troubadours le représentant le plus éminent de ce genre, Arnaut Daniel. «C'est un grand maître en poésie, dit Pétrarque, et qui fait encore honneur à sa patrie par son style orné et poli³⁰.» Ces deux grands poètes italiens eux-mêmes ont subi l'influence des troubadours de cette école; mais leur génie les a préservés des excès. Il n'en fut pas de même dans la littérature provençale où ce genre produisit bon nombre de pièces obscures et énigmatiques, pour la plus grande joie des connaisseurs anciens et pour le désespoir des connaisseurs modernes. Il y eut d'ailleurs de bonne heure une réaction, et même tous les troubadours de la bonne époque n'ont pas admis cette conception³¹.

La musique est une partie importante de l'art des troubadours. Il nous est dit de plus d'un qu'il trouvait non de belles pensées, mais de beaux «sons», c'est-à-dire de belles mélodies. Plusieurs manuscrits des troubadours, plusieurs «chansonniers», comme on les appelle, nous font connaître cette musique. Seulement on dirait qu'il y manque l'âme. Nous sommes très mauvais juges de ce qui en faisait l'originalité. Son secret paraît à jamais perdu. Chantée de nos jours elle paraît monotone, comme un plain-chant vieilli. Par quels mouvements, par quelles modulations, les troubadours et surtout les jongleurs, en relevaient-ils la monotonie? C'est ce que nous ne saurons sans doute jamais³².

Le chant et la musique étaient proprement du domaine du jongleur. S'il y avait eu une démarcation bien nette entre ces deux classes, le troubadour se serait contenté d'inventer la mélodie, laissant au jongleur le soin de la chanter en s'accompagnant de la viole, de la cithare et autres

³⁰ Pétrarque, *Trionfo d'amore*.

³¹ Cf. Gaston Paris, *Esquisse historique de la littérature française au Moyen âge*, p. 159: «ce sont les troubadours de cette école [du *trobar clus*] qui, malgré leurs défauts et indirectement, ont créé le style moderne».

³² Sur la musique cf. un excellent article de M. A. Restori, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. II, fasc. 1, 1895. Voir surtout la récente publication de M. J. – B. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Strasbourg, 1908. Cf. encore A. Jeanroy, Dejeanne, P. Aubry: *Quatre poésies de Marcabrun*, troubadour gascon du XIIe siècle, texte, musique et traduction, Paris, 1904. Les troubadours dont il nous reste le plus d'airs notés sont les suivants: Bernard de Ventadour, Folquet de Marseille, Gaucelm Faidit, Guiraut Riquier, Peire Vidal, Raimon de Miraval. Le plus grand nombre de ces mélodies (les deux tiers) se trouvent dans le manuscrit R (Bibl. nat., f. fr., 22543).

instruments. Mais c'est par là précisément que la classe des jongleurs se confondait avec celle des troubadours. N'était-ce pas une tentation toute naturelle pour le poète musicien de chanter lui-même sa composition? Comme aux époques lointaines de la Grèce primitive musique et poésie allaient de pair: les deux arts se confondaient chez les troubadours comme jadis chez les aèdes.

L'étude des différents genres lyriques nous montrera mieux encore l'union de ces deux arts. Les genres que nous allons énumérer sont tous faits pour être chantés. Les troubadours (ils nous en font assez souvent la confiance) ont mis autant de soin à inventer le «son», c'est-à-dire la mélodie, qu'à trouver le fond et à orner la forme.

On divise quelquefois ces genres en deux groupes: ceux qui ont gardé quelque trace de leur origine populaire et ceux qui s'en sont éloignés³³. C'est une division qui est à peu près juste, mais elle a le tort de laisser croire que certains genres sont d'origine plus relevée que les autres. Si nous distinguons plus simplement les genres d'après l'importance qu'ils occupent dans la poésie des troubadours, on voit que la première place appartient à la chanson, puis au sirventés, enfin à la tenson: viennent ensuite les genres que nous pourrions appeler secondaires, donnant aux précédents le nom de genres principaux.

La *chanson* occupe la place d'honneur. Cela se conçoit sans peine, quand on songe qu'elle est une poésie consacrée exclusivement à l'amour, thème préféré, essentiel même de la poésie provençale.

Il ne faut pas se méprendre sur ce terme de *chanson*. La chanson des troubadours n'a, on pourrait dire, rien de commun que le nom avec la chanson moderne. Le nombre des strophes en est variable, il va ordinairement de six à sept. Elle se termine par un ou deux *envois* (*tornada*). Le nombre des vers dans chaque strophe est également variable. Il peut aller de trois à quarante-deux et ceci donne une idée de la virtuosité des troubadours; mais ces formes extrêmes sont assez rares.

L'agencement des rimes est l'objet d'un soin tout particulier. Il existe, dans la poésie provençale, toute une terminologie pour désigner ces combinaisons. Quoique ce souci soit commun à peu près à tous les genres lyriques, il est plus sensible encore dans la chanson. La chanson n'a pas de refrain. Voilà pour la forme.

Quant à son contenu, nous l'avons indiqué d'un mot: elle est consacrée à l'amour. Elles commencent presque toutes par une description du printemps; ce début est de style, de convention, surtout chez les plus anciens troubadours. Voici quelques-uns de ces débuts.

Quand l'herbe verte et la feuille paraissent, et que les fleurs s'ouvrent dans les vergers, quand le rossignol fait entendre haute et claire sa voix et lance son chant, je suis heureux de l'entendre, heureux de voir la fleur. Je suis content de moi, mais encore plus de ma dame³⁴.

Le gentil temps de Pâques, avec la fraîche verdure, nous ramène feuilles et fleurs de diverses couleurs: c'est pourquoi tous les amants sont gais et chantent, sauf moi qui me plains et qui pleure, et pour qui la joie n'a pas de saveur...

Puisque l'hiver est parti et que le doux temps fleuri est revenu, puisque j'entends par les prés les refrains variés des petits oiseaux, les prés verts et les frondaisons épaisses m'ont rempli d'une telle joie que je me suis mis à chanter³⁵.

Voici le début d'une chanson de Jaufré Rudel.

³³ Ludwig Roemer, *Die volksthümlichen Dichtungsarten*, Marbourg, 1884.

³⁴ Bernard de Ventadour, *Quant erba vertz e fuelha par* (M. W. I, 11; Gr., 39); *id.*, *Lo gens temps de pascor* (M. W. I, 13; Gr., 28).

³⁵ Marcabrun, *Pois l'iverns d'ogan es anatz* (M. W. I, 57).

Quand le ruisseau qui sort de la fontaine devient clair, et que paraît la fleur d'églantier; quand le rossignol dans la ramure varie, module et affine son doux chant, il est juste que moi aussi je fasse entendre le mien ³⁶.

Je suis heureux, dit Arnaut de Mareuil, quand le vent halène en avril, avant l'arrivée de mai, quand, pendant toute la nuit sereine, chantent le rossignol et le geai; chaque oiseau en son langage, dans la fraîcheur du matin, mène joie et allégresse ³⁷.

Quelquefois ce thème du début est tout autre. Il se présente sous la forme suivante: le poète n'a pas besoin, pour chanter, d'attendre le retour du printemps; l'amour qu'il a pour sa dame l'inspire en toute saison.

Ni pluie ni vent, dit Peire Rogier, ne m'empêchent de songer à la poésie; la froidure cruelle ne m'enlève ni le chant, ni le rire; car amour me mène et tient mon cœur en une parfaite joie naturelle; il me repaît, me guide et me soutient; nul autre objet ne me réjouit, nul autre ne me fait vivre ³⁸.

Raimbaut d'Orange commence ainsi une de ses chansons:

Je ne chante ni pour oiseau, ni pour fleur, ni pour neige, ni pour gelée, ni pour neige, ni pour chaleur... je ne chante pas, je n'ai jamais chanté pour nulle joie de ce genre, mais je chante pour la dame à qui vont mes pensées et qui est la plus belle du monde ³⁹.

Ces débuts ne manquent pas de grâce, ni les précédents de poésie. Les premiers surtout rappellent par leur fraîcheur les origines populaires de la chanson courtoise. Ils expriment à merveille la joie de vivre qui s'empare des hommes et des choses à la sortie de l'hiver. Seulement ces débuts se ressemblent trop; ils fatiguent par leur monotonie; le charme disparaît assez vite. C'est certainement la partie la plus conventionnelle de la chanson. Qui en connaît quelques-uns connaît du même coup tous les autres. Le thème est trop simple et surtout il reparait trop souvent. Ce n'est pas d'ailleurs la seule partie conventionnelle de la chanson. Pour le fond, la convention y règne aussi en souveraine; mais ce n'est pas le lieu d'y insister ici; renvoyons-en l'étude au chapitre consacré à la doctrine de l'amour courtois.

Un autre genre lyrique dispute presque la première place à la chanson dans la poésie provençale: c'est le *sirventés* ⁴⁰ (fr. *serventois*). On n'est pas d'accord sur l'origine du mot, ni du genre. D'après les uns, le nom lui viendrait du fait qu'il est composé à l'origine par des «serviteurs» ou pour des «serviteurs», c'est-à-dire sans doute, par des «poètes de cour»; suivant d'autres il tirerait son nom de ce qu'il est composé sur la forme, sur l'air d'une chanson; ce serait, pour ainsi dire, une poésie «au service» d'une autre, qu'elle imiterait servilement. Cette dernière opinion a pour elle la plus grande vraisemblance. Car pour la forme, le *sirventés* ne se distingue pas de la chanson. On y retrouve le même souci de l'agencement des rimes que dans le genre précédent.

C'est par le contenu surtout que ces genres diffèrent. La chanson passait aux yeux des troubadours pour le genre le plus parfait. Mais je ne sais si, à notre point de vue, le *sirventés* n'est pas plus vivant.

On peut en distinguer plusieurs catégories. D'abord le *sirventés* moral ou religieux, consacré à des thèmes généraux de morale et de religion. Il fleurit surtout pendant la période de décadence. Là

³⁶ J. Rudel, *Quan lo rius de la fontana* (M. W. I, 62; Gr., 5).

³⁷ Arnaut de Mareuil, *Belh m'es quan lo vens* (M. W. I, 155; Gr., 10).

³⁸ Peire Rogier, *Tan no plou ni venta* (M. W. I, 120; Gr., 8).

³⁹ Raimbaut d'Orange, *Non chant per auzel ni per flor* (M. W. I, 77; Gr., 32).

⁴⁰ *Sirventés*: la vraie forme provençale est *sirventes*; nous l'accentuons pour mieux marquer que l'accent doit porter sur la dernière syllabe.

aussi la convention se fait sentir de bonne heure. La poésie provençale nous offre quelques types de satiriques originaux et vigoureux. Mais à côté d'eux il y eut le troupeau servile des imitateurs.

Le sirventés politique ou personnel est bien plus intéressant. C'est lui qui nous permet de pénétrer dans la société où vécurent les troubadours. Les chansons nous montrent le côté idéal ou idéaliste de cette société; le sirventés nous fait connaître la réalité.

Les troubadours s'intéressent aux événements politiques de leur temps. D'abord pour des raisons générales, qui font que les poètes aiment à sortir assez souvent de leur tour d'ivoire. Mais leur intervention dans les affaires politiques avait d'ordinaire un mobile plus intéressé. Les troubadours qui étaient à la discrétion – et à la solde – des grands seigneurs prenaient passionnément parti dans les affaires qui intéressaient leurs puissants protecteurs. Ils représentent par certains côtés la presse du temps, presse pas très indépendante et pas toujours très libre d'ailleurs. C'est surtout en matière de politique étrangère que son indépendance était douteuse. Quand Alfonso X de Castille, nommé empereur, tardait à venir se faire couronner, il envoyait des subsides, les fonds secrets d'alors, aux troubadours besogneux; ceux-ci se chargeaient de la campagne de presse.

Ils connaissaient même et usaient fort souvent de ce procédé peu délicat, qui consiste à demander en menaçant. Le mot qui désigne cet acte délictueux est récent, mais la chose est ancienne. L'excuse des troubadours, c'est qu'ils n'avaient peut-être pas d'autre arme pour fléchir un seigneur avare ou orgueilleux. Malheur à ceux qui ne leur donnaient qu'un méchant cheval ou quelques pièces de monnaie! Le doux troubadour punissait cruellement l'avarice du grand seigneur qu'il avait vainement sollicité, en répandant sur son compte médisances et calomnies. C'étaient là les mœurs du temps. Et c'était aussi la vengeance du pauvre chanteur errant; plus d'un seigneur orgueilleux et avare, se souvenant que le poète est de race irritable, devenait libéral par crainte des médisances ou du ridicule. C'est l'ensemble des diverses poésies de ce genre que l'on appelle du nom général de *sirventés*.

Le genre comprend d'ailleurs d'autres subdivisions. On y range par exemple les *chants de croisade*, dans lesquels les troubadours excitent les chefs de la chrétienté, grands ou petits, à concourir à la délivrance de la Terre Sainte. Ils le font souvent avec éloquence; et si l'on songe que ces poésies étaient colportées par les jongleurs ou les troubadours eux-mêmes d'une cour à l'autre, on juge de l'effet que pouvaient avoir des exhortations de ce genre sur des volontés hésitantes.

On fait entrer également dans ce genre les *plaintes (planh)* sorte de chant funèbre composé par le troubadour à la mémoire de son protecteur. L'élément conventionnel n'en est pas absent, mais il règne souvent dans certaines de ces poésies une sincérité et une émotion que l'on ne trouve pas toujours dans d'autres compositions.

Tout autre est le genre de la *tenson*⁴¹. Par son étymologie le mot indique une discussion. C'est une sorte de discussion poétique sur une question quelconque, peut-on dire. L'origine n'en est sans doute pas tout à fait populaire; il faut la chercher peut-être dans la coutume qui consiste à organiser un concours de poésie sur un thème donné. Ce genre, qui paraît connu des plus anciens troubadours, aurait une origine différente de la plupart des autres.

Une question importante se pose à propos de la *tenson*. Une *tenson* a-t-elle pour auteurs les deux personnages qui sont mis en scène? Ou n'avons-nous affaire ici qu'à une fiction et le même poète exposait-il tour à tour ses propres idées et celles de son interlocuteur? Il semble bien qu'il faille admettre dans beaucoup de cas deux auteurs différents. Mais le contraire dut avoir lieu aussi, comme le prouve l'habitude de composer des *tensons* avec des personnages imaginaires⁴². Les sujets des

⁴¹ Cf. Jeanroy, *Origines...* p. 45 et suiv. De la *tenson* on distingue le *jeu-parti* (prov. *partimen*) qui est une variété du genre et où les interlocuteurs choisissent entre deux propositions contraires; nous employons le mot de *tenson* qui est le terme le plus général. Sur la question de savoir si les *tensons* appartiennent à des auteurs différents, cf. Diez, *Poesie der Troubadours*, p. 165. Pour les sujets des *tensons* cf. *ibid.*, p. 169. Voici quelques autres exemples: quel est l'homme le plus amoureux, celui qui ne peut résister au désir de parler constamment de la dame qu'il aime ou celui qui y pense en silence? Un amoureux qui est heureux dans son amour doit-il préférer être l'amant ou le mari de sa dame?

⁴² Pour les *tensons* avec un personnage imaginaire, cf. Jeanroy, *Origines...* p. 54, note 1: on a des *tensons* du Moine de Montaudon avec Dieu, de Peirol avec Amour, de Raimon Béranger et Bertran Carbonel avec leur cheval, de Lanfranc Cigala avec son cœur et

tensions sont très variés. On y discute les questions les plus étranges, quelquefois les plus grossières, souvent les plus élevées. D'une manière générale la discussion porte sur un point de casuistique amoureuse. Il y avait là des thèmes sans nombre, où l'esprit subtil et délié des troubadours, affiné par la dialectique, se donnait libre carrière.

Voici quelques sujets de ces discussions poétiques. Qu'y a-t-il de plus grand, les joies ou les souffrances causées par l'amour? De deux hommes, l'un a une femme très laide, l'autre une femme très belle; tous deux les surveillent avec un très grand soin; quel est celui des deux qui est le moins blâmable? Une tenson à trois personnages porte sur les questions suivantes ⁴³: un roi a le pouvoir: 1^o d'obliger un riche avare à faire des libéralités; 2^o d'empêcher un seigneur libéral de distribuer des largesses; 3^o d'obliger à vivre dans le monde un homme qui s'est déjà consacré à Dieu; quel est le plus à plaindre des trois?

L'auteur de la même tenson propose à un jongleur ou à un troubadour le sujet suivant: ou bien il connaîtra à fond tous les arts qu'un clerc de son temps peut savoir, ou bien il sera un parfait connaisseur dans l'art d'aimer. Les deux thèmes sont traités avec maestria par les deux troubadours: celui qui consacre sa vie à la science commence par affirmer que les femmes sont plus trompeuses qu'un «corsaire»; son érudition lui fournit d'illustres exemples: David, Samson et Salomon. «Je vous plains, répond son partenaire; vous vivrez triste avec vos «sept arts» (le summum de la science d'alors) qui vous troubleront la vue et l'ouïe, comme il arrive à de nombreux savants qui en deviennent fous.» Pour lui, son choix est fait; il aime mieux la vie riante que lui promettent la poésie et l'amour.

Voici enfin la question qu'agitent ensemble, dans une tenson, les troubadours Guiraut de Salignac et Peironnet. «Qu'est-ce qui maintient le mieux l'amour, les yeux ou le cœur?» «Les yeux, répond l'un d'eux, car le cœur ne se donne que sur le jugement des yeux. Les yeux sont de tout temps les messagers du cœur.» «C'est dans le cœur, répond l'adversaire, que se maintient le mieux l'amour; car le cœur voit de loin, les yeux de près seulement.» Les deux derniers couplets sont à citer tout entiers: «Seigneur Peironnet, tout homme de haut lignage reconnaît que votre choix est mauvais, car tous savent que le cœur a la seigneurie sur les yeux, et écoutez en quelle manière: l'amour ne sort pas des yeux si le cœur n'y consent, tandis que, sans les yeux, le cœur peut aimer celle qu'il n'a jamais vue en réalité, comme Jaufré Rudel fit de son amie.» «Seigneur Guiraut, si les yeux de ma dame me sont hostiles, peu m'importe le cœur; mais si elle me montre un regard avenant, elle me prend le cœur et le met en sa puissance. Voici en quoi consiste le pouvoir et la hardiesse du cœur: par les yeux l'amour descend dans le cœur et les yeux disent, par un agréable langage, ce que le cœur ne peut ni n'oserait dire.»

Le jugement de cette subtile et gracieuse discussion est renvoyé à une noble dame du château de Pierrefeu, en Provence. Il n'est pas rare que les tenses se terminent par un envoi de ce genre. La tenson est, elle aussi, elle surtout, un produit de la société courtoise du temps. Elle reste comme un écho de cette société. Dans son cadre un peu grêle elle la fait revivre avec sa courtoisie et aussi son amour de la préciosité ou de la convention, et on peut voir, dans les tenses à trois ou quatre personnages qui nous restent, les origines lointaines de la comédie de salon.

Avec la *pastourelle* ⁴⁴, nous arrivons à un genre qui paraît, au premier abord, être resté plus près de son origine populaire. Voici en quoi il consiste. Le poète, pendant un voyage, rencontre une bergère; elle est jeune, avenante, chante ou tresse des fleurs en gardant son troupeau. Le poète la salue courtoisement, et, après quelques compliments, lui offre son amour. La conversation s'engage et elle se développe suivant la fantaisie du poète. Le début et le dénouement sont seuls conventionnels. Un exemple emprunté à un des plus anciens troubadours, Marcabrun, montrera ce que peut donner ce genre. Le troubadour, à cheval, a rencontré une bergère.

son savoir.

⁴³ Les deux tenses qui suivent sont de Guiraut Riquier.

⁴⁴ Une des études les plus récentes sur la pastourelle est celle de M. A. Pillet, *Studien zur Pastourelle*, Breslau, 1902 (extrait de la *Festschrift zum zehnten deutschen Neuphilologentag*).

Je pousse mon cheval vers elle:
«Que ne puis-je arrêter, la belle,
La bise qui vous échevèle!
– Sire, me répond la vilaine,
Si le vent souffle et me hérissé,
Je dois au lait de ma nourrice
De ne point trop m'en mettre en peine.

– Sans médire de votre mère,
La belle, il pourrait bien se faire
Que quelque chevalier fût père
D'une aussi courtoise vilaine
Votre regard est un sourire;
Plus je vous vois, plus je soupire
Mais vous être trop inhumaine.

– Non, non, sire, je suis la fille
De gens dont toute la famille
N'a manié que la faucille
Ou le hoyau, dit la vilaine.
J'en sais un qui vante sa race,
Et qui devrait suivre leur trace
Six jours ou sept dans la semaine.

– Fille aussi farouche que belle,
Je sais un peu, quand je m'en mêle,
Apprivoiser une rebelle.
On peut, avec telle vilaine,
Faire amour loyal et sincère,
Et vous m'êtes déjà plus chère
Que la plus noble châtelaine.

– Quand un homme a perdu la tête,
Est-ce un vain serment qui l'arrête?
Un mot, et votre bouche est prête,
A baiser mes pieds de vilaine.
Mais pensez-vous que je désire
Perdre, pour vous plaire, beau sire,
Ma richesse la plus certaine?⁴⁵

L'auteur de cette traduction remarque que la vilaine, mise ainsi en scène, a «terriblement d'esprit» pour une femme des champs. «Ce n'est pas le long des haies, même en Gascogne, que fleurit une ironie si légère et si perçante à la fois.» C'est une réflexion qu'on peut faire à propos de la plupart des pastourelles. C'est un genre qui a pu être populaire; mais il a perdu ce caractère de très bonne heure.

⁴⁵ Traduction de M. A. Jeanroy, *Origines*, p. 31.

Comment d'ailleurs ce genre, s'il avait gardé la simplicité primitive que nous pouvons lui supposer, aurait-il eu des chances de plaire à la société raffinée pour laquelle écrivaient les troubadours? Aussi les bergères qu'ils mettent en scène ressemblent étrangement, du début à la fin de leur littérature, à celle de Marcabrun. C'est leur aïeule. Ce sont en général de vertueuses coquettes. Elles écoutent les compliments, acceptent les galanteries, mais finissent toujours par berner leur interlocuteur. Là encore règne la convention. Le charme de la plupart de ces compositions ne vient pas des tableaux champêtres qu'elles peuvent présenter, ni de la naïveté et de la simplicité des sentiments exprimés; il vient surtout de la forme dialoguée qui a permis aux auteurs de pastourelles de leur donner un tour dramatique. Elles se rapprochent à ce point de vue des débats que sont les tenson.

De la pastourelle on rapproche ordinairement la *romance*. Dans la littérature du Nord de la France surtout ce rapprochement est légitime. On entendait par *romance* le récit d'une aventure d'amour fait par le poète, sous forme dialoguée. Par le contenu la romance est donc d'un caractère narratif; mais par la forme elle appartient à la poésie lyrique et par le dialogue surtout elle se rapproche de la pastourelle. Les exemples en sont très nombreux dans la littérature de langue d'oïl; ils sont au contraire très rares dans la poésie des troubadours.

Cette rareté est très regrettable, si on en juge par les modèles qui nous restent, et dont les meilleurs sont, comme la pastourelle citée plus haut, du troubadour gascon Marcabrun. Voici la traduction de l'une de ces deux pièces. Elle est comme un écho des sentiments qui agitaient, au milieu du XII^e siècle, le cœur d'une jeune femme dont l'ami était parti pour la croisade.

A la fontaine du verger, où l'herbe est verte sur le gravier, à l'ombre des beaux arbres, pendant que je cherchais de nouveaux chants et de blanches fleurs, je trouvai seule, sans compagnon, celle qui ne voulait pas de consolation.

C'était une damoiselle au corps très beau, fille du seigneur du château; et, comme je croyais que les oiseaux et la verdure lui causaient de la joie et qu'elle écoutait mon badinage, elle changea tout à coup de couleur.

Elle pleura des yeux et soupira du fond du cœur:

«Jésus, dit-elle, roi du monde, c'est pour vous que croît ma douleur. Car les meilleurs soldats sont partis pour vous servir.

«C'est pour vous qu'est parti mon doux ami, mon beau et mon vaillant ami.

«A moi il ne m'est resté que les regrets et les pleurs. Ah! malheur au roi de France Louis, par qui le deuil est entré dans mon cœur.»

Quand je la vis se désespérer, je vins près d'elle auprès du clair ruisseau. «Belle dame, dis-je, trop de pleurs abîment le visage et enlèvent ses couleurs. Il ne vous faut désespérer, car celui qui donne au bois ses feuilles peut aussi vous rendre la joie.

« – Seigneur, dit-elle, je crois bien que Dieu aura pitié de moi dans l'autre monde, comme il aura pitié de tant d'autres pécheurs. Mais en attendant, il m'a enlevé celui qui faisait ma joie.»

Cette énumération serait incomplète, si nous ne citions en terminant un des genres les plus gracieux que les troubadours aient traités. C'est celui de l'*aube* (prov. *alba*). Le nom lui vient de ce que le mot «aube» reparaît à chaque couplet. Pour caractériser le fond, il suffit de rappeler la situation de Roméo et Juliette, quand le chant mélodieux du rossignol vient leur annoncer le jour. Seulement, dans «l'aube», le chant du rossignol est remplacé par la voix d'un ami fidèle qui a poussé le dévouement jusqu'à veiller toute la nuit à la sécurité de son compagnon. De cette situation étrange le poète sait tirer d'heureux effets, comme on peut le voir dans la traduction suivante d'une des «aubes» les plus célèbres de la littérature provençale. Elle débute par une invocation à Dieu qui ne manque pas de grandeur ni de majesté, mais qui révèle, si l'on songe à la situation, un fonds ineffable de paganisme.

Roi glorieux, roi de toute clarté,

Dieu tout-puissant, j'implore ta bonté!
A mon ami prête une aide fidèle;
Hier au soir il m'a quitté pour elle,
Et je vois poindre l'aube.

Beau compagnon, vous dormez trop longtemps;
Réveillez-vous, ami, je vous attends,
Car du matin je vois l'étoile accrue
A l'Orient; je l'ai bien reconnue,
Et je vois poindre l'aube.

Beau compagnon, que j'appelle en chantant,
Ne dormez plus, car voici qu'on entend
L'oiseau cherchant le jour par le bocage,
Et du jaloux je crains pour vous la rage,
Car je vois poindre l'aube.

Beau compagnon, le soleil a blanchi
Votre fenêtre, et vous rappelle aussi;
Vous le voyez, fidèle est mon message;
C'est pour vous seul que je crains le dommage,
Car je vois poindre l'aube.

Beau compagnon, j'ai veillé loin de vous
Toute la nuit, et j'ai fait à genoux
A Jésus-Christ une prière ardente,
Pour vous revoir à l'aube renaissante,
Et je vois poindre l'aube.

Beau compagnon, vous qui m'aviez tant dit,
Sur le perron, de veiller sans répit,
Voici pourtant qu'oubliant qui vous aime,
Vous dédaignez ma chanson et moi-même,
Et je vois poindre l'aube.

– Je suis si bien, ami, que je voudrais
Que le soleil ne se levât jamais!
Le plus beau corps qui soit né d'une mère
Est dans mes bras, et je ne m'émeus guère
Du jaloux ni de l'aube ⁴⁶.

Il y a un quinzaine de poésies de ce genre dans la littérature provençale: la plus ancienne est en latin, le refrain seul est en provençal ⁴⁷. D'où vient ce genre si étrange dont on ne trouve pas trace dans les littératures anciennes? Est-il, comme la plupart des autres, d'origine populaire, ou faut-il lui reconnaître une origine savante?

⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁷ Le plus récent travail sur *l'aube bilingue du Vatican* (ainsi nommée du manuscrit qui la contient) est dû au Dr Dejeanne dans les *Mélanges Chabaneau*: on trouvera dans cet article la bibliographie du sujet.

Si nous ne connaissions que des formes d'aube provençales, surtout celle que nous venons de citer, on pourrait se demander si ce genre n'est pas un produit de la société aristocratique et courtoise du moyen âge. Mais il y a d'autres formes plus anciennes que celles-là. Ce n'est pas toujours un ami fidèle, ou un veilleur (personnage très important dans les châteaux) qui annonce le retour du jour; ce rôle est quelquefois confié aux oiseaux populaires par excellence, l'alouette, le rossignol, et ce thème se retrouve dans la poésie populaire de la plupart des pays. Sans engager ici une discussion inutile sur l'origine de l'aube, admettons avec la plupart des critiques que l'aube se compose de plusieurs éléments dont les principaux sont d'origine populaire. Nous ne connaissons que par hypothèse cette forme primitive. Il en est ainsi au début des littératures; on ne juge les genres dignes d'être notés que quand ils sont déjà loin de leur origine. Les meilleurs de leurs vers – les plus populaires – ne seront jamais connus.

Ces genres principaux, chanson, sirventés, tenson (et en partie pastourelle et aube) ne sont pas les seuls que les troubadours aient traités. Dans la décadence surtout on en inventa d'autres; à l'aube, chant du matin, on opposa la *serena*, chant du soir⁴⁸. La pastourelle tirait son nom du personnage qui y jouait le rôle principal; on composa des pièces qui portaient différents noms suivant le métier des personnages mis en scène; la «bergère» des pastourelles pouvait être remplacée par une gardienne de vaches ou d'oies; ceci formait une nouvelle variété du genre et prenait un nom nouveau. Laissons là ces puérités; ce sont jeux de poètes d'une époque de décadence, essayant de faire revivre maladroitement des genres morts.

Mais même à l'âge d'or de la poésie provençale, à côté des grands genres, existaient des genres secondaires. Les troubadours avaient, par exemple, un nom pour désigner une poésie où ils annonçaient à leur dame qu'ils se séparaient d'elle: c'était le *congé*. Un autre genre secondaire portait le nom d'*escondig* (excuse ou justification) et le mot en indique suffisamment le contenu. Pour mieux marquer sa tristesse ou sa colère de voir ses sentiments amoureux non partagés, un troubadour composait un *descort* (désaccord), c'est-à-dire une poésie lyrique d'un rythme et d'une mélodie assez libres: cette composition désordonnée marquait l'état de son âme. Le troubadour Rambaut de Vaqueiras trouva encore mieux: il écrivit son *descort* en cinq langues ou dialectes, une par strophe; la dernière strophe est composée de dix vers, deux en chaque langue. «C'est pour mieux marquer, dit-il au début, combien le cœur de ma dame a changé, que je fais désaccorder les mots, la mélodie et le langage.» La cacophonie et le charabia avaient ainsi mission de dire ce que le cœur ne pouvait exprimer⁴⁹.

Beaucoup plus intéressants à étudier seraient d'autres genres lyriques comme les *danses*, les *danses doubles*, les *ballades*, les *estampies*. Ce sont là des genres qui paraissent avoir le mieux gardé le caractère populaire. Il y a telle ballade ou danse anonyme avec refrain qui ressemble encore à une ronde d'enfants. Mais les exemples de ces genres, si précieux qu'ils soient pour la critique, sont trop rares pour mériter ici plus qu'une rapide mention. Nous pouvons nous en tenir aux cinq genres principaux dont nous venons de décrire la forme.

Tel est, dans ses grandes lignes, le cadre où se meut la poésie des troubadours. Il est mince et grêle, en apparence. Les grands genres, ceux du moins que la critique moderne a qualifiés ainsi, en sont exclus. Mais on nous a appris, dans un vers lapidaire, la valeur d'un bon sonnet et un seul a suffi à la célébrité d'un de nos poètes contemporains. Jugeons donc les troubadours à cette mesure; et, sans leur reprocher de n'avoir pas connu certains genres, faisons-leur un mérite d'avoir su traiter avec une incomparable maîtrise ceux qu'ils ont inventés. Faisons-leur surtout un titre de gloire d'avoir été les premiers, au début des littératures modernes, à comprendre la valeur de la forme en poésie,

⁴⁸ Il n'y a qu'un exemple de *serena*; dans Guiraut Riquier; il faut y voir sans doute une invention du poète et non une imitation d'un genre populaire.

⁴⁹ Le *descort* de Raimbaut de Vaquières est composé de six strophes: la première en provençal, la seconde en italien (génois), la troisième en français, la quatrième en gascon, la cinquième probablement en portugais (Cf. sur le dernier point Carolina Michaelis de Vasconcellos, dans le *Grundriss* de Greber, II, B, p. 173, Rem. 1).

à en proclamer la nécessité, à donner des règles et des lois: c'est par eux que la notion de l'art est entrée dans ces littératures.

C'est aussi un mérite non moins grand, quoique d'un autre ordre, d'avoir su confier aux formes poétiques dont ils sont les inventeurs des pensées si neuves, si ingénieuses et si profondes que les littératures voisines les ont aussitôt empruntées. On s'en rendra mieux compte en étudiant leur théorie de l'amour courtois.

CHAPITRE IV

LA DOCTRINE DE L'AMOUR COURTOIS. COURS D'AMOUR

La doctrine de l'amour courtois: son originalité. – L'amour est un culte. – Le «service amoureux» imité du «service féodal». – La discrétion; les pseudonymes: les hommages des troubadours ne s'adressent qu'aux femmes mariées. – La patience vertu essentielle. – L'amour est la source de la perfection littéraire et morale. – L'orthodoxie amoureuse chez le troubadour Rigaut de Barbezieux. – Les cours d'amour d'après Nostradamus et Raynouard.

L'ancienne poésie provençale se fait remarquer, dès ses débuts, par une profonde originalité⁵⁰. Ni par le fond, ni par la forme, elle ne ressemble à rien de ce qui l'a précédée. La forme est parfaite, et cependant elle n'a pas de modèles dans la poésie classique des Grecs ou des Latins. Les idées poétiques et les sentiments qu'expriment les premiers troubadours ne dénoncent aucune imitation; d'un bout à l'autre cette poésie vivra par elle-même et non d'emprunts. Cette originalité, qui a fini par être un élément de faiblesse, a fait d'abord sa force.

Elle se manifeste surtout dans la conception que les troubadours se sont faite de l'amour. Les premiers, dans les littératures modernes, ils ont su exprimer avec éclat les sentiments que cette passion inspire.

Ils ont imposé leur conception de l'amour à leurs nombreux imitateurs: poètes français, italiens, portugais et même allemands. Il est important de reconstruire une théorie dont on retrouve les éléments au berceau des principales poésies modernes.

Nous ne dirons rien du premier troubadour connu, Guillaume, comte de Poitiers. Ce fut un homme d'humeur fort joyeuse et gaillarde et ses poésies en témoignent en plus d'un endroit. Si les troubadours qui suivirent lui avaient emprunté sa conception de l'amour, ils n'auraient pu guère ajouter à la sensualité, disons même à la brutalité de quelques-unes de ses chansons. Ce troubadour de haut parage parle trop souvent comme le plus mal élevé de ses écuyers. Il est pour peu de chose dans la conception de l'amour telle que l'ont faite les grands troubadours du XIIe siècle, et il y a un abîme par exemple entre lui et Bernard de Ventadour ou Giraut de Bornelh.

Et cependant son dernier éditeur a bien nettement montré, après Diez, que les principaux traits de l'amour conventionnel, tel que l'ont conçu les troubadours de l'époque classique, étaient déjà en germe chez le premier troubadour. «L'espèce d'exaltation mystique qui a pour cause et pour objet à la fois la femme aimée et l'amour lui-même était déjà désignée sous le nom de *joï*(joie); l'hymne enthousiaste que le poète entonne en son honneur, et qui est une de ses productions les plus réussies suppose naturellement l'existence de la chose et du mot⁵¹.»

Voici quelques strophes de cet hymne:

Plein d'allégresse, je me plais à aimer une joie à laquelle je veux m'abandonner; et puisque je veux revenir à la joie, il est bien juste que, si je puis, je recherche le mieux (l'objet le plus parfait)...

Jamais homme n'a pu se figurer quelle est (cette joie), ni par le vouloir ou le désir, ni par la pensée ou la fantaisie; telle joie ne peut trouver son égale, et celui qui voudrait la louer dignement ne saurait, de tout un an, y parvenir.

⁵⁰ Une partie des pages qui suivent ont paru en article dans le *Mercure de France*, juin 1906.

⁵¹ Cf. *Poésies de Guillaume IX, comte de Poitiers*, éd. Jeanroy, Paris, 1905.

Toute joie doit s'humilier devant celle-là; toute noblesse doit céder le pas à ma dame à cause de son aimable accueil, de son gracieux et plaisant regard; celui-là vivra cent ans qui réussira à posséder la joie de son amour.

Par la joie qui vient d'elle le malade peut guérir et sa colère peut tuer le plus sain; par elle le plus sage peut tomber dans la folie, le plus beau perdre sa beauté, le plus courtois devenir vilain, le plus vilain courtois.

On croirait lire un troubadour de l'époque classique pendant laquelle la doctrine de l'amour courtois fut définitivement fixée. Cependant cette pièce forme une exception dans l'œuvre de Guillaume de Poitiers et c'est chez ses successeurs qu'il faut chercher la vraie doctrine. En voici les principaux traits.

Dans la poésie courtoise des troubadours, l'amour est conçu de très bonne heure comme un *culte*, presque comme une *religion*. Il a ses lois et ses droits; les unes et les autres forment une sorte de code du parfait amant. Le code est sévère et les lois rigoureuses; il faut se soumettre à leur discipline; on n'y déroge pas sans danger ⁵².

Les amants se comportent vis-à-vis de l'amour, comme un vassal vis-à-vis de son suzerain. Il existe un service d'amour, comme il existe un service de chevalerie. L'amant devient l'homme-lige de la personne aimée, ou même d'amour personnifié; il accomplit ses volontés, obéit à ses ordres, exécute ses moindres caprices. Être amoureux, dans la poésie des troubadours, c'est s'engager par un serment, comme un chevalier. On accepte tous les liens rigoureux qu'un serment de ce genre impose conformément aux mœurs du temps. Pas plus que le chevalier l'amant n'est un esclave et il garde sa noblesse; mais il est un vassal et à ce titre dépend, corps et âme, de son suzerain qui peut en disposer à son gré, sans rendre de comptes à personne. Le «vasselage amoureux» est une invention des troubadours provençaux; elle porte la marque du temps et les deux termes de cette expression caractérisent l'esprit et les mœurs de cette époque.

C'est ainsi que Bernard de Ventadour dit à sa dame: «Je suis, dame, votre sujet, consacré pour toujours à votre service, votre sujet par paroles et par serment.» Peire Vidal, avec son exagération habituelle, dit à la sienne: «Je suis votre bien, vous pouvez me vendre ou me donner.» «Je vous appartiens, proclame un autre, vous pouvez me tuer, si c'est votre plaisir.» «Avec patience et discrétion, dit un quatrième, je suis votre vassal et votre serviteur ⁵³.»

On n'arrivait pas d'emblée à être le vassal de sa dame. Il y avait des degrés à parcourir, un stage à accomplir; la langue des troubadours a plusieurs mots pour désigner l'amant dans ces diverses situations. «Il y a quatre degrés en amour; le premier est celui du soupirant, le deuxième celui du suppliant, le troisième celui de l'amoureux, le quatrième celui de l'amant.» Ce dernier terme n'indiquait pas d'ailleurs autre chose que l'acceptation par la dame des hommages poétiques du troubadour amoureux. «La dame recevait de lui un serment de fidélité que scellait ordinairement un baiser et le plus souvent celui-ci était le premier et le dernier ⁵⁴.»

Mais cette faveur si péniblement acquise il était difficile de la conserver contre les jaloux et les envieux. De là découlaient pour l'amant de dures obligations.

La discrétion est une des premières qualités requises. Fi des amants grossiers qui compromettraient leurs dames par leurs chansons! A ces imprudents maladroits aucun succès n'est réservé. Aussi la dame aimée est-elle en général désignée par un pseudonyme, qui n'est pas toujours très transparent; c'est un *senhal* (signal) suivant l'expression technique. La fantaisie et l'imagination guident les troubadours dans le choix de ces pseudonymes; mais ces noms, comme on peut s'y attendre, sont souvent pris parmi les plus gracieux ou les plus expressifs.

⁵² Sur le «vasselage amoureux», cf. un excellent article de M. E. Wechssler, *Frauendienst und Vassalität*, dans *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, XXIV, 1, 159-190.

⁵³ Cf. Diez, *Poesie der Troubadours*, p. 128, 129, etc.

⁵⁴ A. Restori, *Lett. prov.*, p. 52.

Bernard de Ventadour appelle sa dame tantôt *Bel-Vezer* (Belle-Vue), tantôt *Magnet* (Aimant), tantôt *Tristan*, déroutant ainsi non seulement la malice de ses contemporains, mais aussi la sagacité des commentateurs modernes.

Rigaut de Barbezieux désigne constamment sa dame sous le nom de *Mieux-que-Dame* (*Miels de Domna*), *Plus-que-Reine*, pourrions-nous dire, en rappelant le titre d'un roman contemporain. Bertran de Born appelle la sienne *Miels-de-Ben*(Mieux-que-Bien) ou *Bel-Miralh*(Beau-Miroir). On trouve encore parmi ces pseudonymes *Beau-Réconfort*(*Belh Conort*), *Bon-voisin*, *Beau-chevalier*, *Mon écuyer*, *Beau-Seigneur*. Le dernier troubadour appelait sa dame *Belle-Joie* (*Belh Deport*). Cette coutume, qui remonte à Guillaume de Poitiers, a été constamment observée.

Elle s'explique si on se rappelle que les troubadours n'adressent leurs hommages qu'à des femmes mariées; chanter l'amour d'une jeune fille est tout à fait exceptionnel, dans la poésie provençale. Cette habitude peut nous paraître étrange; mais elle est conforme aux mœurs du temps.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.