

LES TROUBADOURS

et l'Etat toulousain

avant la Croisade

(1209)

S la comtessa filla de so sei
quel ac enleis l'enseing
mantas cansoz. Guant



PIERRE BEC

La poésie des troubadours et la genèse de la lyrique européenne

Il n'est guère possible de rendre compte de la genèse de la lyrique européenne médiévale sans faire au moins allusion aux influences que la poésie dite « provençale » a exercées sur elle. « Je ne sache pas, dit André Berry, qu'entre 1150 et 1350 la poésie provençale ait franchi quelque frontière sans attirer l'admiration des peuples et dicter ses préceptes aux hommes qui commençaient à bredouiller dans d'autres langues ».

Cette influence se fit sentir non seulement sur les pays romans (France, Espagne, Portugal, Italie), mais aussi sur la lointaine Allemagne et même, quoique d'une manière plus lente et bien plus tardive, sur quelques poètes d'Angleterre. L'Occitanie médiévale est le centre poétique par excellence de l'Europe occidentale. Sa lyrique rayonne, s'impose et cristallise les vocations poétiques indigènes ; sa doctrine raffinée de l'amour fait tache d'huile et restructure les consciences : il y a là un miracle sans précédent dans l'histoire.

Quels chemins cette influence emprunta-t-elle pour s'irradier ainsi ? Comment et dans quelle mesure les poètes étrangers furent-ils plus ou moins tributaires de notre lyrique ? Dans quelle mesure enfin ont-ils su trouver leur voie et situer leur originalité en se dégageant d'une imitation trop servile ? Telles sont les questions auxquelles nous allons essayer de répondre dans le cadre un peu restreint de cette causerie.

Cette expansion européenne des troubadours, nous l'aborderons sous trois de ses aspects : 1/ Les troubadours hors d'Occitanie ; 2/ Les troubadours « étrangers » d'expression occitane ; 3/ Les imitateurs étrangers et l'éveil poétique européen.

1. *Les troubadours hors d'Occitanie*

Tout d'abord, cette lyrique s'irradie par les troubadours eux-mêmes, au moins pour ce qui est des pays romans. Les poètes sont en personne les véhicules de leur propre poésie : c'est en allant chercher fortune et protecteurs dans les cours d'Espagne et d'Italie qu'ils imposeront leur art et susciteront les vocations poétiques étrangères.

L'Espagne du Nord est par exemple pour eux une seconde patrie. Il s'agit là de régions imprégnées de culture française et occitane et les comtes de Barcelone, pour des raisons politiques et culturelles, sont pratiquement des princes occitans : c'est vers le Nord qu'ils chercheront pendant deux siècles à étendre leurs domaines, attirés qu'ils y étaient par des affinités ethnolinguistiques naturelles. On sait par ailleurs que les comtes de Barcelone deviendront plus tard comtes de Provence.

C'est donc dans ces régions que les troubadours, volontiers voyageurs, trouveront mécènes et protecteurs. Cercamon (son nom est tout un programme !) et Marcabru ont certainement battu les routes d'Espagne et on sait que les rois d'Aragon Alphonse II et Pierre II ont accueilli les troubadours Arnaud de Maruelh, Guiraud de Bornelh, Arnaut Daniel et surtout le Toulousain Peire Vidal, qui était le véritable favori d'Alphonse.

Et c'est en Aragon que les poètes, après la Croisade des Albigeois, iront chercher asile. Peire Cardenal, l'ennemi le plus acharné des Français aurait été selon son biographe, « fort honoré » par le roi Jacques le Conquérant. Les textes eux-mêmes nous attestent le séjour en Aragon de trois troubadours nettement hostiles aux Français : Aimeric de Pegulhan, Bernard Sicart de Marvejols et Peire Basc. Mais le cortège troubadouresque du roi semble avoir été assez maigre : le « conquistador » avait sans doute d'autres choses à faire que d'écouter des troubadours.

Une nombreuse phalange de poètes se presse en revanche à la cour de son fils aîné, Pierre III, ami de la poésie et lui-même poète. Citons parmi eux Folquet de Lunel, Paulet de Marseille, Guiraud Riquier et surtout le Catalan Cerveri de Gironne.

Si de l'Aragon et de la Catalogne nous passons en Castille, nous trouvons ce même engouement pour la poésie des troubadours, et ce même vif désir de l'encourager, voire de l'imiter. Les relations entre les pays d'oc et la Castille étaient étroites, et c'est la France qui fournit au jeune état des défenseurs et des éducateurs, des guerriers et des moines. Entre les familles princières des deux pays, en outre, il y avait des échanges et des alliances continues.

La cour d'Alphonse VII, qui se faisait appeler empereur d'Occident, jouissait d'un renom de magnificence bien mérité et les chevaliers occitans qui passaient les Pyrénées pour s'y rendre emmenaient avec eux des poètes, quand ils ne les écoutaient pas eux-mêmes. Les premiers chants en langue d'oc qui retentirent en

terre castillane furent sans doute des chants de croisade : tels le plus ancien de tous, et l'un des plus beaux, ce « chant du lavoir » (*del lavador*), cette « Marseillaise religieuse » au dire d'A. Jeanroy, où le vieux Marcabru « ... enchevêtre les exhortations, les promesses et les sarcasmes ». On sait que Marcabru vint en personne à la cour d'Alphonse VII, sans grand succès, semble-t-il, le roi s'étant montré plus généreux envers un autre troubadour gascon, Alegret, pourtant de bien moins grande envergure.

Autour d'Alphonse VIII, l'un des princes les plus remarquables qui aient présidé aux destinées de la Castille, les troubadours pullulèrent et peu de princes reçurent d'eux de plus abondants et de plus enthousiastes éloges. Citons Gavaudan, Raimon Vidal, le Catalan Guilhem de Bezguedan, le Toulousain Aimeric de Pegulhan, le Bordelais Guiraud de Calenson, l'Auvergnat Peire Rogier et le Quercinol Uc de Saint-Circ. Ferdinand III, son petit-fils, s'intéressa lui aussi à la poésie courtoise, quoique dans une moins grande mesure, et ne bénéficia que d'un assez maigre tribut d'éloges, de la part de quelques poètes comme Azemar le Negre, Aimeric de Belenoi, Arnaud Plagues et surtout Peire Bremon : avec une mention à part pour le plus grand d'entre eux, le troubadour italien Sordel qui, dans un célèbre *planh*, insulte grossièrement le roi castillan.

Bien différent de ce monarque assez austère était son fils, qui lui succéda en 1252, à l'âge de 31 ans : Alphonse X, « Alfonso el Sabio ». Ce prince était passionné pour les sciences et les arts ; poète, musicien, astronome, juriste, il s'entourait volontiers de gens partageant ses goûts et voulait que sa cour dépassât en magnificence toutes les autres. Aussi les troubadours ne tarissent-ils pas d'éloges et accourent de toutes parts. Citons Bernard de Rovenac, Bertrand Carbonel, Folquet de Lunel, Guiraud Riquier de Narbonne, l'italien Bonifaci Calvo, Montanagol, éloigné de son pays par attachement à une cause désormais perdue...

Après ce très grand roi, sous le règne difficile de Sanche IV, les troubadours s'éloignent : nous n'en connaissons plus, après 1280, qui aient pris le chemin de la Castille. Il est vrai que dans leur patrie même c'était le commencement de la décadence.

Si de Castille nous passons au Portugal, nous nous heurtons à un épineux problème. Les poésies des troubadours sont en effet absolument muettes sur les cours et princes du Portugal. On n'y constate aucune trace de relations personnelles entre les rois du Portugal et tel troubadour ou trouvère ; pas une poésie « provençale » n'est adressée à un roi de Portugal ou ne parle de lui ; pas un nom portugais de personne ou de lieu n'apparaît dans la littérature occitane du temps ; aucun exploit accompli au Portugal n'y est rappelé, et dans aucune *Vida*, il ne nous est dit qu'un troubadour ait jamais mis le pied sur le sol portugais. Et pourtant, les témoignages abondent, à partir du XI^e siècle, attestant la continuité et l'intimité des relations entre le Portugal et la France, d'oïl et d'oc. Et, d'autre part, l'influence de la poésie troubadouresque sur la plus ancienne lyrique du

Portugal est indéniable. Le cheminement de cette influence est donc difficile à suivre. Nous y reviendrons.

Après la péninsule ibérique, voyons maintenant un autre pays roman : l'Italie du Nord, vers lequel les troubadours se sentaient également attirés par les mêmes affinités ethniques et linguistiques qu'en Espagne. A vrai dire, les conditions sociales, économiques et politiques, y sont bien différentes ; mais c'est le même engouement, la même admiration pour la poésie troubadouresque, suscitant un prosélytisme non moins ardent. Citons la cour de Montferrat, avec son « preux marquis » Boniface, protecteur de Raimbaut de Vaqueiras, de Gaucelm Faidit et de Peire Vidal ; la cour de Savoie, avec son comte Thomas I^{er}, à qui le Toulousain Peire Bremon adressa un compliment. Les enfants de Thomas, dont trois nous sont connus pour avoir partagé les goûts de leur père, reçurent les hommages d'Aimeric de Belenoi, et l'un d'entre eux même, Thomas II (mort en 1259) s'exerça, dit-on, dans l'art de « trouver ». Citons encore la cour des Malaspina, dont les princes, le marquis Alberto, Conrad I^{er} et Guillaume accueillirent les éloges de Raimbaut de Vaqueiras, Peire Bremon, Albert de Sisteron, Aimeric de Belenoi, Falquet de Romans et Aimeric de Pegulhan ; la cour de Ferrare qui fut dans la première moitié du XIII^e siècle, grâce aux princes et princesses d'Este, un véritable centre littéraire, accueillant des troubadours comme Aimeric de Pegulhan, ou même de simples jongleurs comme Peire Raimon, Guilhem de la Tor ou Uc de Saint-Circ ; les cours de Padoue et de Vérone enfin, avec le prince Ezzelino et surtout son frère Alberico, qui rivalisa même avec les troubadours. Partout, en Haute-Italie, la manie de rimer était devenue un travers si commun qu'il dégoûtait du métier jusqu'aux professionnels, qui se plaignaient du trop grand nombre de concurrents !

En ce qui concerne la France du Nord, rares sont au contraire et peu significatifs les témoignages attestant des relations quelconques entre trouvères et troubadours. Très peu de troubadours nous sont connus pour avoir visité les pays de langue d'oïl : Marcabru passa par la Normandie, l'un à la cour d'Éléonore, en 1152-1154, l'autre à celle de Henri II, en 1182 : Richard de Barbezieux visita peut-être la Champagne au temps de la comtesse Marie ; Arnaud Daniel assista en 1180 au couronnement de Philippe-Auguste ; Gaucelm Faidit paraît avoir été en relations, dans le Nord même, avec Louis de Blois et Thibaud III de Champagne : on a d'ailleurs des preuves qu'il savait le français, puisqu'il écrivit une pièce dans cette langue. Bref, tout cela est finalement peu de chose, au moins comparé à l'Espagne ou à l'Italie.

Les contacts en sens inverse ne sont guère attestés eux non plus. Les trouvères ne paraissent pas avoir été attirés par des cours où l'on ne parlait pas leur langue. Mais ces contacts ont pu se produire sur les routes de pèlerinage ou même, après la Croisade albigeoise, entre chevaliers-poètes : on sait par exemple que parmi les chevaliers qui suivirent Simon de Montfort en Languedoc, il y en avait au moins cinq connus comme ayant cultivé dans leur langue la poésie courtoise. Mais ces relations sont tardives et l'on n'a guère d'indices nous permettant de saisir les

premiers effets de l'influence occitane sur la lyrique française ou d'en suivre les progrès dans les relations de poète à poète.

On a également allégué les croisades d'Orient. Certes, les croisades ont dû jouer un très grand rôle dans le rapprochement des peuples européens : la deuxième en particulier rassembla presque toute l'Europe alors civilisée ; mais elle fut brève et désastreuse, et il semble peu probable que les chevaliers qui y prirent part aient eu le temps de s'y livrer à des joutes poétiques. Et lorsque plus tard, en 1189, une nouvelle expédition réunit pour plus longtemps Français du Nord et Méridionaux sur les rivages de Syrie, les contacts entre les deux lyriques étaient établis depuis longtemps.

Il semble bien que le facteur prépondérant dans la propagation du lyrisme venu du Sud ait été l'existence de la cour de Champagne. On sait qu'Aliénor d'Aquitaine, petite fille du premier troubadour Guilhem de Peitieu, fut reine de France entre 1137 et 1152 ; c'est elle qui introduisit sans doute dans cette cour la mode de la poésie courtoise, elle et plus encore ses deux filles Marie et Aelis. La première, veuve de bonne heure (1181), joua un rôle très important dans la divulgation de l'esprit courtois. C'est elle qui, après avoir encouragé Gautier d'Arras à écrire son *Eracle*, indiqua à Chrétien de Troyes l'esprit, le *sen* (baigné de théories courtoises), dans lequel il devait écrire son roman de la *Charrette* ; c'est elle qui aurait présidé ces « cours de dames », où l'on débattait d'épineuses questions de casuistique amoureuse ; c'est elle surtout, vraisemblablement, qui suggéra encore à Chrétien de Troyes, son poète favori, l'idée de transporter en français, non seulement l'esprit, mais encore les formes les plus savantes de la poésie occitane. Malheureusement, on ne conserve de lui que deux chansons troubadourisantes. Quant à la sœur de Marie, Aelis, comtesse de Blois, elle ne témoigna pas moins de sympathie pour les poètes et leur concilia la faveur de son mari, le comte Thibaud, qui fut aussi le protecteur de Gautier d'Arras et de Gace Brulé. Ajoutons enfin que le petit-fils de Marie, Thibaud de Champagne (1201-1253) devint lui-même un trouvère de renom. Cette cour de Champagne fut vraiment un foyer de propagation du nouveau lyrisme.

Mais passons maintenant en Allemagne.

Lorsqu'il s'agit de ce pays, où la langue est absolument différente, la pénétration de la poésie courtoise occitane pose encore plus de problèmes. Quelles ont été en particulier les relations éventuelles entre troubadours et Minnesänger ? Par quelles voies le lyrisme méridional aurait-il pénétré en Allemagne ? Directement, ou par trouvères interposés ? Là encore, la deuxième Croisade, européenne, a pu mettre en contact des chevaliers-poètes, allemands, occitans et français. Mais, là comme au Portugal, le courant littéraire a pu se manifester en toute indépendance de contacts personnels entre les poètes. On a supposé deux voies de pénétration soit par la France du Nord (Limbourg, Flandre, Hainaut), soit de l'Est (Champagne, Lorraine, Alsace). On a songé aussi (Bartsch) à des relations directes, par la Provence et la Suisse, ou encore (Schöntaler) à une pénétration en Autriche par

la Lombardie, la Vénétie et le Frioul. Il faut tenir compte aussi, comme le dit André Moret, «des voyages effectués par les Minnesänger en leur qualité de ministériaux au service des Staufen, des séjours de clercs et de jongleurs français dans les cours allemandes, de l'affluence des clercs allemands en France, des transmissions de recueils de chansons provençales». Mais rien de toute cela n'est absolument probant et les problèmes demeurent.

Quoi qu'il en soit, le *Minnesang* apparaît sur les bords du Rhin dès 1170 (peu de temps après la France du Nord), en Alsace avec Reinmar le Vieux, dans le Limbourg avec Heinrich von Veldecke, dans le Palatinat avec Friedrich von Hausen, en Suisse occidentale avec Rudolf von Fenis, le plus marqué peut-être par les troubadours. Quelques années après, il fleurit en Thuringe, Souabe, Bavière, Autriche. Dès 1185, il était solidement implanté à la cour impériale, où commençait à chanter le plus grand d'entre eux, Walther von der Vogelweide. Nous y reviendrons.

En somme, dans ce délicat problème des relations et des influences, directes ou indirectes, il faut distinguer : d'une part, les pays romans méridionaux (Espagne, Italie, Portugal?), où l'influence s'exerce directement, les troubadours ne se sentant nullement dépaysés dans ces pays et d'autre part, la France du Nord et l'Allemagne, où les contacts directs paraissent rares, ou du moins ne sont que rarement attestés. Il s'agirait plutôt alors d'une mode littéraire, d'une référence culturelle prestigieuse qui fera rapidement tache d'huile, mais limitée dans le temps. On peut y ajouter quelques remarques supplémentaires : 1/ Il y a paradoxalement peu de trouvères d'oïl dans les régions limitrophes (Pays de Loire et Ile de France) et l'«espace Plantagenêt», comme je l'ai montré ailleurs, si riche en troubadours, est pauvre en trouvères ; 2/ Ce même «espace Plantagenêt» n'a généré aucun troubadour britannique (en anglais, celtique ou anglo-normand) ; 3/ Les régions du *Minnesang* sont les régions rhénanes et d'Allemagne du Sud. Le Nord ne connaît guère que la *Spruchdichtung*, c'est-à-dire une poésie moralisante où l'amour est évacué.

2. Les troubadours étrangers d'expression occitane

Mais si nos troubadours ont été les véhicules de leur propre poésie, il existe aussi des troubadours étrangers d'expression occitane : témoignage encore plus significatif de la profonde influence que les poètes d'oc exercèrent sur la genèse de la lyrique amoureuse de l'Europe entière.

Commençons par le premier, Guilhem de Peitieu, septième comte de Poitiers et neuvième duc d'Aquitaine (1071-1127). Ce très grand seigneur poitevin écrit en occitan, ce qui pose un certain nombre de problèmes auxquels deux types de réponse sont proposés : ou bien l'occitan (limousin) s'étendait au XI^e siècle jusqu'aux portes de Poitiers et aurait reculé par la suite, et dans ce cas Guilhem

aurait écrit dans sa langue naturelle ; ou bien, c'est de propos délibéré qu'il aurait choisi l'occitan comme instrument poétique : d'abord parce que c'était déjà sans doute la langue par excellence de la lyrique, pour des raisons stratégiques ensuite, parce que c'était la langue de ses états du Sud vers lesquels il se sentait politiquement plus attiré. Il n'est d'ailleurs pas le seul troubadour de ces régions de marche où l'on parle aujourd'hui un dialecte d'oïl.

Mais c'est surtout en Espagne du Nord et en Haute-Italie, nous l'avons vu, que nos poètes trouvèrent des imitateurs parfaits, capables d'écrire en une langue absolument irréprochable : cela étant le résultat d'une véritable osmose littéraire. Les princes et protecteurs catalans et aragonais sont eux-mêmes troubadours et ils écrivent leurs poèmes dans la fameuse *koiné* des troubadours, c'est-à-dire dans une langue qui n'est pas directement la leur. Mais n'en était-il pas de même, finalement, de tous les troubadours ?

Parmi ces princes-poètes de la maison royale Barcelone-Aragon, on peut citer : Alphonse II d'Aragon (1162-1196), Raimon Berenguer IV de Provence (1209-1245), Pierre III d'Aragon (1276-1285), Jacques I^{er} de Sicile (1296-1337), Pierre IV d'Aragon (1335-1387), enfin Constance, reine de Majorque, *trobairitz* catalane, reine en 1325. Tous ces princes étaient donc, non seulement des protecteurs des troubadours, mais ils connaissaient eux-mêmes toutes les finesses du *trobar*, et il ne le faisaient pas en aragonais ou en catalan, mais en occitan. Pour ces Catalans des XIII^e-XIII^e siècles, dont la langue n'était pas encore consacrée, le seul véhicule poétique était l'occitan classique. Les différences entre catalan et occitan sont d'ailleurs si minimes à cette époque que les poètes d'outre-Pyrénées n'ont aucune peine à s'adapter, et cela jusqu'à la venue du grand poète et penseur Ramon Llull (1235-1316) qui, un des premiers, consacra le catalan comme langue littéraire à part entière. Parmi les troubadours catalans d'expression occitane, citons les noms de Guillem de Berguedà, Raimon Vidal de Besalù (également grammairien), et surtout, le plus grand et le plus fécond, Cerveri de Gironne.

Que des Catalans, des Gascons et des Poitevins d'oïl, tous limitrophes du domaine de l'occitan central, aient écrit dans la *koiné* troubadouresque, est sans doute peu surprenant. Mais le cas de la plus lointaine Italie peut sembler plus extraordinaire. Il faut préciser cependant que l'Italie touche à la Provence d'oc (ce qui explique que pour elle, l'occitan soit du *provençale*), et que, d'autre part, les dialectes gallo-italiens (piémontais, milanais, génois) sont finalement assez proches de l'occitan, beaucoup plus en tout cas que le toscan.

Parmi ces véritables troubadours cisalpins (il y en a 24) citons quelques noms : les plus anciens d'abord, Manfredi Lancia et Alberto Malaspina qui échangèrent, vers 1200, quelques *coblas* avec le Toulousain Peire Vidal. Mais le premier, vraiment, est Rambertino Bulvalelli (mort en 1221), de Bologne, en relation avec Peire Bremon de Tolosa, et qui nous laisse une œuvre importante. Parmi les générations suivantes, on trouve des Génois (Lanfranc Cigala, Bonifacio Calvo), un Turinois (Nicolet), un Vénitien (Zorzi) et, enfin, un Mantouan, le

plus fameux d'entre eux, Sordel, célébré par Dante. Et, à propos de l'auteur de la *Divina Commedia*, rappelons que, dans son *Enfer*, où il fait parler le troubadour Arnaut Daniel, il a lui-même écrit trois *terze rime* en occitan.

3. *Les imitateurs étrangers et les réveil du lyrisme européen*

Mais il est bien évident que lorsque les poètes étrangers se mirent à écrire dans leur propre langue, ils ne cessèrent pas pour autant de subir le prestige de la lyrique troubadouresque. On retrouve partout en effet, dans leurs premières productions, ces deux mêmes traits de la lyrique occitane médiévale : le goût de la poésie formelle, l'exaltation de l'érotique courtoise.

En France du Nord, à côté d'une lyrique indigène, de type « popularisant », on rencontre tous les genres empruntés à la poésie méridionale : la chanson, le sirventés, le *planh*, la pastourelle, la tenson, le jeu-parti et le salut d'amour. On retrouve la même conception de l'amour-vasselage, la même prédominance de l'élément éthique, le même raffinement érotique, doublé peut-être d'éléments venus du roman celtique, la même spiritualisation, plus tard, qui aboutit à une confusion plus ou moins consciente de l'objet aimé avec cet idéal de perfection suprême qu'offrent la Vierge et son fils Jésus.

Dans la première génération de poètes français qui subit l'influence occitane, on trouve curieusement, comme nous l'avons déjà dit, surtout des gens du Nord et de l'Est : Picards, Artésiens et Flamands, comme Conon de Béthune, Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Gonthier de Soignies ; des Lorrains comme Gautier d'Epinal ; des Champenois comme Chrétien de Troyes, Guiot de Provins, Gace Brulé et Aubouin de Sézanne ; des Bourguignons comme Hugues de Berzé et Guiot de Dijon, des gens de l'Île-de-France, comme le châtelain de Coucy mais, paradoxalement, comme je l'ai déjà dit, peu de poètes des pays de Loire. L'imitation de la poésie « provençale », si elle devenait une mode tyrannique, était aussi pour les trouvères d'oïl une rude épreuve, et la qualité est dans l'ensemble moindre que chez les troubadours. La production est néanmoins abondante (on connaît les noms de quelque 200 trouvères, avec plus de 2 000 pièces conservées, accompagnées en outre de leurs mélodies pour les neuf dixièmes), mais seuls quelques noms se détachent avec éclat, comme par exemple Chrétien de Troyes, Conon de Béthune ou le Châtelain de Coucy.

Dans la péninsule ibérique (Catalogne mise à part), c'est surtout la poésie galaïco-portugaise qui reflète le mieux le lyrisme des troubadours. Par un phénomène linguistique assez comparable à ce qui se produisit en France, il y a une langue de la poésie lyrique, le galicien, et une langue pour la poésie épique, par exemple le castillan : et cela dès le *xii^e* siècle. A vrai dire, comme cela est de mise chaque fois qu'il s'agit d'influences, on constate un certain décalage chronologique. Les plus anciennes poésies courtoises où se décèle la marque occitane sont

des environs de 1210, mais c'est seulement 30 ou 40 ans plus tard que la veine poétique qui en est issue atteint son apogée. Cette poésie aulique se superposera d'ailleurs, là comme en d'autres lieux, à une poésie indigène, popularisante, qu'elle aidera à s'affirmer. C'est ainsi qu'on distingue les *cantigas de amor*, d'influence troubadouresque (le poète nous dit lui-même qu'il veut chanter à *maneira provençal*), où le « je » lyrique est un homme, des *cantigas de amigo*, plus autochtones, où le « je » lyrique est une femme. Ainsi donc, le lyrisme courtois venu d'Occitanie s'est immiscé partout, a déteint sur le lyrisme primitif et local en le modifiant, et cela jusqu'à une date plus avancée au Portugal qu'ailleurs.

Que trouve-t-on en effet dans les *cancioneiros* galiciens ? Toujours la même recherche d'une technique formelle très élaborée, le même culte de la dame idéalisée (*mha senhor*), les mêmes genres enfin, dont les désignations mêmes sont traduites de l'occitan : qu'il s'agisse de l'*alva*, du sirventes, de la *tenção*, du *descordo* ou du *pranto* (*planh*), etc. Et là encore, comme en pays d'oc, la condition sociale des troubadours est extrêmement variée : on trouve des rois, des bâtards de rois et de grands seigneurs, mais aussi de simples chevaliers, des nobles déclassés, des jongleurs et des prêtres. Des noms, citons deux des plus fameux d'entre eux, et par leur art et par le prestige de leur fonction : Alphonse X (*El sabio*), dont nous avons déjà parlé, et qui, outre une œuvre castillane et latine, a chanté la Vierge en galicien dans ses fameuses *Cantigas de Santa Maria* ; le nom aussi de son petit-fils, le non moins célèbre Don Dinis de Portugal, grand admirateur des « Provençaux », dont le *cancioneiro* renferme 139 compositions et qui, mort en 1325, maintiendra jusqu'à cette date le lyrisme dit « provençal », alors qu'il était pratiquement éteint dans le pays même qui l'avait engendré.

En Italie, l'influence de la poésie occitane médiévale est peut-être encore plus patente ; si bien qu'il est impossible d'étudier la genèse de la poésie italienne sans consacrer au moins un chapitre à la lyrique d'oc. Cette poésie, nous l'avons vu, s'essaya d'abord en occitan, mais lorsque les poètes osèrent y renoncer pour écrire dans leur langue, ils n'en cessèrent pas pour autant de subir l'influence troubadouresque. Ils appartenaient, au début du XIII^e siècle, à l'école poétique dite sicilienne, non qu'elle se composât uniquement de Siciliens ou de poètes écrivant en sicilien, mais parce que Palerme était le siège officiel de la cour impériale. L'empereur Frédéric II, lui-même poète, admirait et protégeait cette poésie aulique dont les racines baignaient si profondément dans la lyrique des troubadours qu'un critique italien, Torrarca, a pu dire que « la poésie provençale pénétrait à la cour de Frédéric II, de tous les côtés, comme l'eau dans l'éponge ». Certes, il est parfois malaisé, comme au Portugal, de préciser dans quelles proportions cette influence a pu se mêler à celle de la lyrique du Nord de la France et à celle de la poésie populaire sicilienne, mais il est absolument indéniable que l'école sicilienne doit les trois quarts de son inspiration à la lyrique venue des pays d'oc. On y retrouve les mêmes thèmes, les mêmes structures formelles, les mêmes procédés, les mêmes genres, la même sphère affective, les mêmes termes qui l'expriment. Le poète est un « servant d'amour », il « crie

merci » à sa dame, il attend d'elle sa récompense (son « guerdon ») ; mais la dame, de son côté, doit être pleine de « connaissance » et d'« enseignement », et c'est en l'aimant fidèlement et secrètement que l'amant-poète pourra acquérir les vertus courtoises, « valeur » et « prix », dont la Dame lui montre l'exemple. On le voit, la terminologie elle-même est traduite et le sémantisme des mots italiens (*servire, mercé chiamare, guiderdone, insegnamente, valore, prezzo, amore leale e fino*) nous est immédiatement familier.

Si de la *Scuola Siciliana* nous passons aux écoles bolognaise et toscane, nous retrouverons chez une foule de poètes le même asservissement aux influences venues d'Occitanie. Le plus célèbre d'entre eux, Guittone d'Arezzo, qui fit figure de chef d'école, accepte de ses modèles jusqu'aux obscurités du *trobar clus* : recherche de la rime rare, intérieure, équivoque ou dérivative, difficultés de la *canço redonda*, etc. Nous sommes peut-être là devant un art de décadence, mais qui ne fut pas sans utilité, puisque c'est par réaction contre lui, tout en suivant le même sillage, que se développa, avec Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti et le plus grand, Dante, avec sa *Vita Nuova* (1292), l'école dite du *dolce stil nuovo*.

Une fraîcheur et une spontanéité nouvelles baignent maintenant la poésie italienne ; on s'insurge contre les vieilles recettes : le poète doit être sincère et inspiré ; mais on maintient, en le modifiant un peu, le grand courant d'éthique courtoise venu d'Occitanie. Une des plus chères idées du *dolce stil nuovo* ne veut-elle pas que le seul amour, l'amour pur, seul digne des poètes, soit inséparable de la noblesse du cœur ? Mais, dès Guinizelli, se dessine un commencement d'évolution de l'idéal de perfection féminine et le *dolce stil nuovo* est comme la dernière étape de la *fin' amor*. La *domna* des troubadours et des Siciliens avait le pouvoir d'exalter chez l'amant-poète les plus hautes vertus courtoises ; celle de Guinizelli et plus tard, celle de Dante (la *donna gentile*) témoigne de vertus plus hautes encore : une *aura* miraculeuse émane d'elle, si bien que les bons deviennent meilleurs, les violents s'apaisent, les infidèles sont amenés à la foi du vrai Dieu. La dame devient l'*angelicata creatura* :

E par che sia una cosa venuta
Di ciel a terra a miracol mostrare...

Mais malgré l'essai de sincérité du départ, la lyrique du *dolce stil nuovo* continue l'évolution néo-platonicienne amorcée chez nous, à la fin de la grande époque troubadouresque, par un Guiraud Riquier ou un Montanhagol. Elle en arrivera à mettre sur le même pied la dame aimée et une quelconque abstraction philosophique, si bien qu'on a pu se demander, à propos de Dante, dans certaines de ses chansons, si Béatrice était une créature existante ou une pure allégorie. Nous nous arrêterons devant la sublime figure de Dante. L'Italie a trouvé son poète, son plus grand. Mais n'est-il pas émouvant, et reconfortant pour ceux qui défendent aujourd'hui une culture méprisée et menacée, de dire que, sans nos troubadours, Dante et plus tard Pétrarque n'auraient sans doute pas été ce qu'ils furent ?

Si d'Italie nous passons en Allemagne, nous trouvons, aux XII^e et XIII^e siècles, un lyrisme poétique d'une particulière beauté : le *Minnesang*, dont l'évolution complète s'accomplit entre 1170 et 1340 environ. Mais avant d'atteindre son plein épanouissement et son originalité, son *été*, pour employer l'expression consacrée, le *Minnesang*, à partir de 1180 environ reste d'abord pendant une vingtaine d'années étroitement soumis aux influences de la poésie troubadouresque. C'est à elle qu'il devra en particulier sa conception toute nouvelle de l'amour, la *Minne*, et une théorie qui lui était inconnue, le service des dames (*der Frauendienst*). Remarquons au surplus que l'allemand médiéval est la seule langue qui possède un terme spécifique pour désigner la *fin' amors*. A l'apogée du *Minnesang*, on distingue en effet *diu Liebe*, passion élémentaire et sensuelle, sans subtilités ni tourments, et *diu Minne*, qui correspond exactement, surtout s'il s'agit de la *Hobe Minne*, à l'amour quintessencié de nos troubadours, débarrassé – du moins en principe – de toute préoccupation charnelle, considérée au contraire comme *Unminne*. Et là encore, c'est la même spiritualité, la même métaphysique fondées sur l'amour, le même univers de perfection suscité par la Dame, le même idéal esthétique, social et moral. De même que, chez les poètes d'oc, dont la *rica amors* donne « valeur et sens et cœur plus gai », de même, chez les poètes d'Outre-Rhin, la *Minne* ennoblit l'âme et l'être tout entier. Walther von der Vogelweide ne dira-t-il pas que « l'amour supérieur est un stimulant qui élève l'âme à une dignité plus haute » ? *Minne*, noblesse de l'âme et perfection poétique sont trois concepts indissociables. Et là encore, comme en pays d'oc, c'est la même exaltation devant la dame ou à son seul souvenir, le même *joi* indéfinissable, désigné en allemand médiéval par le terme correspondant de *froide* ou mieux de *hober Muot*, ce dernier terme traduisant mieux encore la tension vers le haut, l'appel de la transcendance, qui sont toujours plus ou moins sous-jacents dans la *Minne*.

Dans quel cadre social, dans quel contexte, la *Minne* trouvera-t-elle son expression ? Eh bien ! nous retrouverons chez les *Minnesänger* les mêmes conditions sociologiques d'une Dame souveraine, la même assimilation du service amoureux au service féodal, à l'hommage vassalique, la même haine à l'égard du mari et du *gilos*, les mêmes types de personnages néfastes, comme les *gardadors*, les *lauzengiers*, flatteurs et médisants de toute sorte, désignés en allemand sous l'appellation générique de *huote* (garde, surveillant).

Comme chez nos troubadours, le service amoureux s'exprime en termes empruntés au vocabulaire de l'hommage vassalique. La Dame, *rica* chez les troubadours, est ici *gewaltic* (toute-puissante), le poète se dit son « sergent », son homme-lige, son serf (*eigenman*, *untertan*, *kneht*, etc.) ; il est à sa merci (*uf ir genade*), il lui rend hommage, il est dans ses liens et dans ses chaînes (*stricke*, *bant*), il s'agenouille devant elle dans l'attitude de la commendation. Et la rhétorique, la technique même des *Minnesänger* sont fréquemment un écho de celles des troubadours, avec la triple opposition des *Worte* (mots), de la *Wise* (son) et du *don* (technique musico-prosodique). Enfin les genres mêmes s'y retrouvent : *liet* (canso), *klageliet* (planh), *tageliet* (alba), *streitliet* (tenso), etc.

Mais comme en Italie, avec le *dolce stil nuovo* et Dante, les excès mêmes de la tyrannie provençalaisante allaient en Allemagne, par réaction, dégager des vocations poétiques originales. A partir de 1198, le *Minnesänger* Walther von der Vogelweide, après une brève période pendant laquelle il sacrifie aux conceptions à la mode, va renouveler entièrement le lyrisme médiéval allemand : le cadre d'une tradition désormais pesante est brisé, et cette date de 1198 (près de cent ans avant la *Vita Nuova* de Dante, 1292), marque un tournant décisif dans l'histoire du *Minnesang*. Mais, comme pour Dante, c'est en partant du lyrisme courtois importé d'Occitanie et en se définissant d'abord par rapport à lui, que le plus grand des poètes lyriques allemands avant Goethe a su trouver son propre univers poétique.

*
**

Nous arrêterons là notre voyage dans ce qu'on pourrait appeler l'*Occitanie poétique et spirituelle du Moyen Age*. Dans le domaine des influences, nous nous en sommes tenu, comme il se devait, à des généralités. Ajoutons simplement que des ouvrages entiers ont pu être consacrés à l'étude plus ponctuelle des transmissions *directes* d'influences ; propagation du fluide poétique et musical pour ainsi dire : influence de tel thème sur tel thème, de tel rythme sur tel rythme, de telle phrase mélodique sur telle phrase mélodique, de telle métaphore sur telle métaphore. Une pareil ascendant d'une poésie pourtant au départ nettement localisé, une telle *intertextualité européenne*, à une époque si lointaine, nous remplissent aujourd'hui de stupéfaction.

Et ce n'est pas tout ! Lorsque la grande voix des troubadours se fut tue, l'*aura* spirituelle qu'ils avaient développée autour de l'amour, leurs acquisitions dans la technique poétique, ne disparurent pas pour autant avec eux. Les raffinements de la mystique amoureuse chez un Pétrarque, les *concetti* de sa poétique, les néotroubadours catalans du xv^e siècle, avec Jordi de San Jordi et Auzias March, les poésies lyriques du Politien et de Bembo, qui maintinrent jusque dans l'humanisme italien des xv^e et xv^e siècles le courant pétrarquiste hérité des troubadours, le drame pastoral italien, espagnol et français qui, dans un cadre bucolique de convention conserve le goût de la casuistique amoureuse et d'une métaphysique sentimentale qu'on retrouve jusque dans l'*Astrée* ; la poésie de notre Renaissance où, par le biais du pétrarquisme venu d'au delà des Alpes, nous retombons dans un néo-platonisme hérité du *dolce stil nuovo* et des derniers troubadours ; le lyrisme des *redondilhas* du grand poète portugais Camoens où l'on perçoit encore en plein xv^e siècle, de nettes survivances de la tradition courtoise : tout cela est significatif d'une obsession culturelle qui perdure ou, comme on dirait joliment en allemand, d'une sorte de *Nachklang* qui résonna au moins jusqu'à la Renaissance. Signalons enfin – et la boucle sera ainsi bouclée – l'explosion baroque et troubadourisante malgré elle, des poètes occitans des xvi^e et xvii^e siècles.

Pour conclure, nous citerons un des meilleurs exégètes de la métaphysique

amoureuse du Moyen Age, René Nelli, pour qui l'essence de l'amour chez les troubadours dépasse le stade d'une simple érotique pour s'élever jusqu'à une véritable spiritualité, une éthique largement humaine et universelle, de par le désir mais au delà du désir, éthique « dont l'amour de l'homme pour la femme ne serait qu'un aspect. Les Troubadours ont les premiers divisé la "merci", la Pitié de l'homme pour l'homme – j'allais écrire la pitié de l'esprit pour le corps – l'immense charité qui "descend" du ciel sur la misérable condition humaine. Et s'ils ont adoré la femme, la reine de l'amour "descendant", c'est après l'avoir haussée jusqu'à un ciel où son amour inaccessible ne retombe sur l'homme que comme une grâce imméritée ou comme la liberté même de l'amour ».

Il y aurait certes à nuancer cette trop belle envolée lyrique : tout en étant aussi profondes, les choses ne sont peut-être pas aussi simples. Il n'en demeure pas moins vrai qu'au delà des modes et des influences littéraires, au delà des traditions d'une rhétorique qui cherche à se survivre, c'est bien cette conception ontologique de l'amour, cette humanité fondamentale de leur doctrine et de leur spiritualité qui ont assuré aux troubadours, dans le temps et dans l'espace, un si magnifique et si durable rayonnement.

Nous y ajouterons l'ivresse créatrice d'une forme poético-musicale d'une rare perfection, véritable alchimie des mots et des sons, qui allait susciter un peu partout, au Moyen Age mais aussi plus tard, par son éclatant exemple, la plupart des vocations poétiques européennes.