

---

Pietro G. Beltrami

## Remarques sur les premiers troubadours

### 1. *Qu'est-ce qu'il y a de nouveau à l'âge des premiers troubadours*

De qui parle-t-on quand on parle des 'premiers troubadours'? Je me borne ici aux auteurs connus dont l'activité précède la deuxième Croisade. Il s'agit d'un ensemble d'auteurs ayants été sélectionnés à peu près au début du XIII<sup>e</sup> siècle, la tradition manuscrite conservée n'étant pas antérieure à la seconde moitié du même siècle. Nous n'avons que des débris de la poésie occitane précédant Guillaume IX, à

\* Je ne me serais pas aventuré dans l'énième aperçu des premiers troubadours, si ce n'était à cause de l'invitation d'Angelica Rieger au colloque-seminaire d'Aix-la-Chapelle, 25-26 octobre 2018. J'ai ainsi repris un sujet que j'avais abordé il y a presque trente ans («Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi», *Messana*, 4, 1990, pp. 5-45): de nombreuses études, et de fort importantes, modifiant sensiblement le contexte de la discussion ont paru depuis, la première en date étant celle de Lucia Lazzerini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 153-205, 313-369. J'ai moi même eu l'occasion de revenir plusieurs fois sur quelques points (en particulier: «Per la storia dei trovatori: una discussione», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 108, 1998, pp. 27-50; «Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 111, 2001, pp. 138-164; «Cercamon 'trovatore antico': problemi e proposte», *Romania*, 129, 2011, pp. 1-22). Ce n'est donc pas surprenant, je crois, si ce que je vais dire ne va pas recouper en tout et pour tout mes anciennes propositions. Je remercie de leurs lectures Costanzo Di Girolamo, Lucia Lazzerini (mais je demeure le seul responsable de la synthèse de ses propositions), Elisa Guadagnini (qui m'a aidé aussi dans la revision linguistique), Walter Meliga, Paolo Squillacioti et Sergio Vatteroni.

savoir les fragments qu'on aime citer sous le nom allemand de *Liebestrophen*, du fait que la découverte est due à Bernhard Bischoff.<sup>1</sup>

Les auteurs en question sont soit des seigneurs, Guillaume IX, Eble de Ventadorn (dont aucun texte n'est conservé, mais qui semble avoir été un auteur important), et Jaufre Rudel<sup>2</sup>; soit des professionnels, Cercamon,<sup>3</sup> Marcabru, et Alegret. Bien que leur activité poétique soit minimale,<sup>4</sup> il faut ajouter à la liste Uc Catola, qui est un chevalier, et Aldric de Vilar, qui semble être un seigneur, si toutefois il n'est pas qu'un personnage de deux poèmes de Marcabru, comme l'ont prudemment supposé les éditeurs anglais de ce dernier.<sup>5</sup> Au total, des travaux de tous ces auteurs, il nous reste un corpus d'environ 70 éléments ('environ' étant du, bien sûr, aux problèmes d'attribution).<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Bernhard Bischoff, *Anecdota novissima. Texte des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1984, pp. 266-268; cf. Lucia Lazzerini, «A proposito di due "Liebestrophen" pretrobadoriche», *Cultura neolatina*, 52, 1993, pp. 123-134. La première est bien une strophe, peut-être la seule d'une très courte chanson (nous l'ignorons, bien sûr, mais cela n'est pas impossible); le deuxième est évidemment un fragment n'appartenant peut-être pas à une chanson d'amour.

<sup>2</sup> Sur l'hypothèse de Robert Lug, «Jaufre Rudel rajeuni», dans *Jaufre Rudel prince, amant et poète. Trobada* tenue à Blaye les 24 et 25 juin 2011, [Égletons] 2012 (Cahiers de Carrefour Ventadour), pp. 57-79, voir l'*Annexe*.

<sup>3</sup> J'ai discuté et réfuté l'hypothèse qu'il soit le même qu'Eble de Ventadorn dans Beltrami, «Cercamon 'trovatore antico'».

<sup>4</sup> Walter Meliga, «Posizione e diffusione dei primi trovatori», dans «*que ben devetz conoisser la plus fina*». *Per Margherita Spampinato*, studi promossi da Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Mario Pagano, Stefano Rapisarda, a cura di Mario Pagano, Avellino 2018, pp. 567-582, p. 569, les définit 'poètes-amateurs', du fait, je crois, qu'ils n'ont composé des vers qu'occasionnellement; au sens large du mot, ne pratiquant pas la poésie (le chant) pour vivre, tous les troubadours nobles sont évidemment des amateurs.

<sup>5</sup> *Marcabru: A Critical Edition*, p. 224 et p. 276. S'il n'y a pas de référence explicite, les citations des troubadours sont tirées des éditions citées dans la bibliographie à la fin de cet article (Pasero pour Guillaume IX; *Marcabru: A Critical Edition*, pour Marcabru; Rossi pour Cercamon; Beggiano pour Bernart Marti).

<sup>6</sup> J'exclus, pour le moment, Bernart Marti, dont il est difficile de préciser la chronologie, mais qui a probablement opéré dans la seconde moitié du siècle, et Bernart de Ventadorn, qui a peut-être débuté avant la Croisade, bien que l'idée que dans *Be-m cuidei de chantar sofrir* il cite Eble de Ventadorn comme encore en vie, c'est-à-dire avant 1147, ne fasse pas l'unanimité; en tout cas sa carrière connue est postérieure.

À l'époque de la formation des chansonniers (voir l'*Annexe*), le seul de ces troubadours dont on gardait un corpus important était Marcabru,<sup>7</sup> alors qu'ils ne restaient que très peu de textes des autres poètes actifs avant la deuxième croisade, à propos desquels on n'avait d'ailleurs que de menues informations. Selon le ms. **R** le premier troubadour est Marcabru; sa *vida* témoignée par le ms. **A** montre qu'on savait qu'il est contemporain de Cercamon (que celui-ci soit ou ne soit pas son maître);<sup>8</sup> la *vida* de Cercamon dit qu'il composait 'à l'ancienne' des *vers* et des *pastoretas*;<sup>9</sup> la *vida* du *Comte de Poitiers* ne dit pas qu'il était le premier troubadour.

Par rapport à une activité poétique d'un demi siècle (si non plus), 70 textes environ ne constituent pas un grand corpus. Toutefois, tout en étant arrivé à l'âge des chansonniers assez dispersé et sous-évalué, ce corpus témoigne d'une nouveauté très importante caractérisant la poésie des troubadours par rapport à la tradition poétique en langue vernaculaire. À partir de l'époque de Guillaume IX, les chansons des troubadours sont évidemment considérées comme des œuvres dignes d'être conservées: et en effet elles ont réussi à franchir le temps les séparant de l'âge des chansonniers, tout en subissant bien entendu les pertes causées par les changements des modes, les intérêts des compilateurs, et le hasard. On a sans doute toujours chanté dans la langue qu'on parlait, bien que pendant longtemps il ne soient restés que des témoignages indirects de cette activité, qui sont d'ailleurs bien connus, puisqu'on les a toujours cités en discutant les origines de la poésie romane. Seulement les *jarchas* ibériques, d'ailleurs très probléma-

<sup>7</sup> Simon Gaunt, «Marginal Men, Marcabru and Orthodoxy: the Early Troubadours and Adultery», *Medium Aevum*, 59, 1990, pp. 55-72, p. 67, en déduit une idée de la personnalité historique de Marcabru: «It is unlikely that Marcabru was one of Köhler's 'marginal men'. On the contrary, he emerges as an establishment figure, holding orthodox views, which may go some way towards explaining why so many of his songs survive and in so many manuscripts».

<sup>8</sup> À vrai dire, il n'y aurait rien de surprenant si Marcabru avait appris le métier de troubadour chez Cercamon, que cela soit vrai ou non (ce qu'on ne pourra jamais vérifier): tous les plus grands auteurs et artistes ont eu des maîtres qui, après coup, étaient 'mineurs' d'eux.

<sup>9</sup> Il est peut-être mieux d'interpréter ainsi, plutôt que 'il composait des *vers* (d'un côté), et des *pastoretas* à l'usage ancien (de l'autre)'. Sur les anciennes pastourelles occitanes cf. Beltrami, «Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese».

tiques,<sup>10</sup> ont eu une tradition écrite; mis à part les *jarchas* on n'a que des débris, tels que les deux petites strophes qui sont vite devenues si célèbres. Même des textes provenant assurément d'un milieu cultivé, voire monastique, ont été mis par écrit non pas pour en assurer la diffusion (il n'ont pas eu de 'publication'), mais pour une conservation privée, à l'intérieur d'un milieu très restreint: c'est le cas de l'*Aube de Fleury* et, en dehors de la poésie lyrique, c'est ce qui s'est passé avec les plus anciens monuments de la poésie (voire de la littérature) romane. On peut encore discuter, en l'absence de témoignages décisifs, si la plus ancienne tradition de la poésie des troubadours ait été orale ou écrite (je crois qu'elle a été écrite, au moins pour la plupart, mais je ne vais pas discuter de cela maintenant);<sup>11</sup> en tout cas, ce n'est qu'à partir de l'époque de Guillaume IX qu'on constate la mise en place d'une tradition de textes (soit-elle écrite ou orale).

Cela se lie ou dépend de deux autres faits nouveaux. Le premier est qu'à l'époque de Guillaume IX et de ses successeurs immédiats, on constate la naissance d'un réseau d'auteurs de chansons (au sens large du mot),<sup>12</sup> qui diffèrent des auteurs de la poésie chantée qu'on peut

<sup>10</sup> Cf. Laura Minervini, «La poesia ispano-araba e la tradizione lirica romanza. Una questione aperta», dans *Lo spazio letterario del Medioevo*. 3. *Le culture circostanti*, dir. Mario Capaldo et alii, II, *La cultura arabo-ispánica*, Roma 2003, pp. 705-723.

<sup>11</sup> On cite toujours *senes breu de pargamina* de Jaufre Rudel, pour en tirer des conclusions opposées (cf. Dietmar Rieger, «“Senes breu de pargamina”? Zum Problem des ‘gelesenen Lieds’ im Mittelalter», *Romanische Forschungen*, 99, 1987, pp. 1-18, avec d'autres citations se prêtant à des interprétations différentes). On pourrait aussi discuter de Marcabru, *Hueymais dey esser alegans* (*BdT* 293.34), vv. 43-46 «Messagier cortez, ben parlans, / vai t'en en Urgelh ses falhir, / e sias del vers *despleyans* / a-n Cabreira, que lo *remir*...» (*remirar* peut justifier de lire *despleyar* au sens de déployer un parchemin enroulé, cf. la note de Gaunt, *Marcabru. A Critical Edition*, p. 433); et d'Arnaut de Tintinhac, *Lo ioi comens en un bel mes* (*BdT* 34.2, éd. Riccardo Viel, «Una vida per due trovatori: Arnaut de Tintinhac e Peire de Valeria», *Carte Romanze*, 3, 2015, pp. 7-107), vv. 57-59 «Bos es lo vers del chantador / e volgra bon entendedor: / per Dieu, belhs clerex, tu lo *m'escriu*!».

<sup>12</sup> Je prends le mot *chanson*, sans sous-entendu de genre, au sens large de 'composition faite de mots qu'on chante'. Comme on le sait, à l'époque ancienne le seul mot courant pour les chansons des troubadours est *vers*; il est incertain qu'on doive prendre pour un nom de genre *planh*, dans la complainte de Cercamon pour Guillaume X (*BdT* 112.2a, v. 1).

dire traditionnelle (en empruntant le terme à Menéndez Pidal), et qui d'ailleurs n'a jamais cessé d'exister. Les auteurs de la poésie traditionnelle sont des anonymes, dans le sens que leurs noms n'ont pas d'importance au delà de l'occasion de la performance, et pour cela ils ne sont pas transmis à la postérité; on n'est pas non plus engagé à reproduire leurs chansons telles qu'elles sont avec précision, ni à les conserver fidèlement, mais on est libre de les remanier et de les faire évoluer d'une performance à l'autre. Au contraire, les troubadours, amateurs et professionnels, sont des auteurs à part entière; ils signent leurs chansons (parfois à l'intérieur du texte même, ce qu'ont fait plusieurs fois, aux origines, Marcabru et Cercamon, et Alegret dans le *vers sec*); ils mettent en garde les exécutants contre la tentation de changer tant soit peu les mots ou la mélodie et contre toute négligence (c'est bien plus que de se flatter de son habileté, comme n'importe quel jongleur le fait souvent);<sup>13</sup> ils envoient leurs compositions à des destinataires (à d'autres troubadours, à des amis, à des mécènes); ils discutent entre eux (au delà des phénomènes d'intertextualité, qui sont aussi importants). La volonté acharnée, manifestée par les compilateurs des chansonniers occitans, de donner un nom à l'auteur de tout poème (tout en commettant des erreurs), s'inscrit dans une tendance qui remonte aux origines de la tradition.<sup>14</sup>

L'autre fait nouveau est, à mon avis, le plus important. Dès le dé-

<sup>13</sup> Jaufre Rudel, *Non sap chantar qui so non di* (*BdT* 262.3), vv. 31-34: «Bos es lo vers [...] e sel que de mi l'apendra / gart se no-l franha ni-l pessi»; Guillaume IX, *Farai chansoneta nueva* (*BdT* 183.6), vv. 29-30: «lai al mieu amic Dauros-tre / dic e man que chan e ... bram» (il faut lire «que chan e [no] bram»).

<sup>14</sup> On se souviendra de la formule célèbre de István Frank, «Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne», dans *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, I, Bade-Paris 1950, pp. 63-81, p. 63: «On sait quelle est la grande nouveauté de la poésie dite provençale ou occitane des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles: elle s'exprime en langue vulgaire, entendue par tous, elle est lyrique et elle est l'œuvre d'individus dont l'identité est connue». Cf. aussi John H. Marshall, «Une versification lyrique popularisante en ancien provençal», *Actes du premier congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, éd. par Peter T. Ricketts, London 1987, pp. 35-66, p. 62: «Un trait esthétique fondamental de la *canço* provençale – en dehors de toute question de forme ou de fond – était celui d'être la création d'un auteur nommé. L'une des différences externes les plus frappantes entre les traditions lyriques française et provençale réside dans la proportion de textes anonymes dans les deux domaines linguistiques».

but du XII<sup>e</sup> siècle, ou peut-être dès la fin de l'XI<sup>e</sup>, écouter des chansons est devenu une coutume sociale des cours du Midi occitan, y compris, et avant tout, le Poitou, dont le comte-duc poète choisit de chanter en occitan.<sup>15</sup> Il n'y a pas de traces de cela avant Guillaume IX. Celui-ci n'est pas, assurément, le premier qui a composé des chansons en langue romane; d'ailleurs il n'est probablement que l'un des seigneurs ayant favorisé la mise en place de la nouvelle coutume sociale, bien qu'il puisse avoir influé sur cela plus puissamment que les autres; rien ne nous assure non plus que ses chansons soient les premières qui ont été composées dans le nouveau contexte dont je parle. Il demeure pourtant le 'premier troubadour' au sens qu'il est l'aîné des auteurs opérants dans ce contexte, et dont des poèmes ont survécu. Eble de Ventadorn et Jaufre Rudel sont assurément ses cadets, même si l'on veut croire que le deuxième ait composé des chansons du vivant de Guillaume, question ouverte à laquelle je ne cherche pas de donner une réponse maintenant.

Je laisse aux historiens le soin de répondre à la question d'où vient un tel raffinement culturel qui fait qu'écouter des chansons devient un aspect significatif de la vie des cours: je me borne à constater ce fait évident. À mon sens, l'essor de la poésie des troubadours se doit essentiellement à l'avènement de cette coutume sociale, à laquelle s'associent un statut nouveau des chanteurs-auteurs et l'intérêt à conserver leurs compositions. Cela n'est pas arrivé tout à coup, bien sûr, ni partout en même temps: on peut continuer à faire confiance aux recherches de Maria Luisa Meneghetti,<sup>16</sup> selon qui la diffusion massive de la poésie des troubadours aux pays d'oc et ailleurs (Catalogne, France d'*oil*, Italie) est un phénomène du troisième quart ou du troisième tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Dès les origines, dans les chansons de Jaufre Rudel et dans certaines pièces de Cercamon ou de Guillaume IX, on peut bien sûr détecter des éléments épars de ce qu'on appellera l'idéo-

<sup>15</sup> Sur les cours où ont opéré les premiers troubadours cf. Walter Meliga, «L'Aquitaine des premiers troubadours. Géographie et histoire des origines troubadouresques», dans Jean-Yves Casanova et Valérie Fasseur (dir.), *L'Aquitaine des littératures médiévales (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris 2011, pp. 45-58.

<sup>16</sup> Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992 (2<sup>e</sup> éd. revue de Ead., *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi trobadorici fino al secolo XIV*, Modena 1984).

logie de la *fin'amor* (qui, d'ailleurs, sera toujours un 'objet' assez changeant, le sujet de discussions courtoises toujours renouvelées);<sup>17</sup> toutefois, à mon avis, la 'poésie de la *fin'amor*', si l'on entend par là un système poétique et culturel dominant, est le résultat d'une évolution de la poésie courtoise des origines, et elle n'existe pas, en tant que telle, avant l'activité de Bernart de Ventadorn et de ses contemporains.

## 2. *La fonction publique du chant*

Écouter des chansons est un loisir, bien sûr: les aspects ludiques de l'activité poétique de Guillaume IX (dont les chroniqueurs ont critiqué la bouffonnerie assez âprement) ont été relevés par plusieurs études, la dernière à ma connaissance étant celle de Canettieri de 2014.<sup>18</sup> Le comte-duc, on le sait bien, se vante en chantant de ses succès en amour, de sa puissance masculine, de pouvoir choisir entre deux dames, et encore de son excellence dans l'art du *vers*; il tient en tout cas à faire remarquer que: «De Gimel ai lo castel e-l mandamen», etc. (183,3, v. 25)<sup>19</sup> (il aime aussi jouer sur d'autres cordes, en composant

<sup>17</sup> Cf. Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, p. 89: «La storia della *fin'amor* è in realtà la storia della continua metamorfosi di un oggetto che non si è mai stabilizzato, se non nel periodo della decadenza o in aree periferiche, in uno standard o in una vulgata, ed è del tutto legittimo pensare che fin dagli inizi esso presentasse non una doppia anima [allusion aux 'deux écoles' dont ont parlé Appel et Jeanroy, et d'autres après], bensì un'anima plurima»; Rüdiger Schnell, «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour», *Romania*, 110, 1989, pp. 72-126, 331-363; plus récemment Costanzo Di Girolamo, «Guglielmo di Poitiers, *Molt jauzions mi prenc amar* (BdT 183.8)», *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, pp. 32, pp. 2-3 (à propos des rapports entre cette chanson de Guillaume IX et la *fin'amor*): «L'intera questione è stata quindi in buona parte sdrammatizzata, se è vero che si vede oggi nella *fin'amor* un oggetto in continua trasformazione, a cui sono stati assegnati valori e significati anche molto differenti nel corso dei due secoli della poesia trobadorica. Sicché questi tentativi di visioni generali e definitive possono essere abbandonati: siamo in tal modo anche più liberi di rileggere la canzone di Guglielmo senza ricorrere a griglie o modelli preconfezionati, cioè senza applicare ad essa, come a qualsiasi altro testo, pericolosi procedimenti deduttivi».

<sup>18</sup> Paolo Canettieri, «Politica e gioco alle origini della lirica romanza: il conte di Poitiers, il principe di Blaia e altri cortesi», dans *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 vol., Roma 2014, I, pp. 377-438.

<sup>19</sup> Cf. Ulrich Mölk, «La réflexion sur la notion de propriété artistique chez les troubadours», dans *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, inter-*

des chansons d'amour qu'on dit 'courtoises', ou 'quasi courtoises'). Canettieri explique par des raisons politiques le jeu ou loisir de Guillaume, qui affirmerait ainsi son pouvoir de seigneur laïque en opposition à l'Église. Il s'agit d'une interprétation qui remonte au livre d'Antonelli de 1979,<sup>20</sup> dont Canettieri s'inspire: Antonelli (c'est le résumé de Canettieri, p. 377) «individuava nella scelta del volgare da parte dei primi autori delle letterature romanze (provenzale, francese e siciliana) la precisa volontà politica di opporsi al clero e all'autorità culturale da esso emanata. ... Antonelli vedeva nella scelta di Guglielmo IX di scendere sul terreno dei giullari, imitandone anche i tratti meno alti, una precisa intenzione, ancora una volta, di contrasto alla politica culturale della Chiesa». Cela revient, à l'extrême, à interpréter la poésie des troubadours, ou au moins ses origines, comme le résultat de l'initiative du comte-duc, une idée qui a été plusieurs fois soutenue et rejetée, et que je ne partage qu'en partie (Canettieri n'arrive pas non plus, je crois, à l'affirmer en ces termes).

Plutôt que reconnaître un but explicitement politique à l'activité poétique de Guillaume (ou d'autres), je crois que c'est l'affirmation dans les cours de la coutume de chanter et écouter des chansons qui fait que le chant prenne aussi une fonction publique et politique, outre au rôle de donner du plaisir et d'être un moyen de cohésion sociale. On a là d'ailleurs un point très important: l'opposition *cortes* contre *vilan*, qui recoupe soit celle de *positif* contre *négatif*, soit celle de *nous* contre *autrui*, est en effet le mot d'ordre de la poésie des troubadours, dès les plus anciens, où on la trouve explicitée, par des tournures et dans des contextes différents, dans les poèmes de Guillaume IX, Jaufré Rudel, Cercamon et Marcabru<sup>21</sup>.

*pretazione*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di Fulvio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova 2009, pp. 5-16, p. 11: «Il n'est pas surprenant que le troubadour qui se montre si conscient de son propre ouvrage, parle très souvent, dans une pièce lyrique, de lui-même soit qu'il utilise son nom propre en tant que sceau de sa propre chanson soit qu'il fait ressortir son individualité de manière différente. Guillaume d'Aquitaine, par exemple, dit, dans une de ses pièces, posséder château et territoire de Gimel (nul doute alors de qui il s'agit)».

<sup>20</sup> Roberto Antonelli, «Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II», dans Id., *Seminario romanzo*, Roma 1979, pp. 9-109.

<sup>21</sup> Guillaume IX, *Companho, farai un vers ... covinen* (BdT 183.3), v. 4 «E



Un exemple évident de la fonction publique assurée par le chant est le *planh* de Cercamon pour la mort de Guillaume X d'Aquitaine à Santiago de Compostela, en 1137. Il est difficile de croire (personne ne le croit, probablement) que *Lo plaing comenz iradamen* (BdT 112a) soit l'expression spontanée de la douleur du jongleur Cercamon (ni, d'ailleurs, d'un noble qui se cacherait sous ce sobriquet, à en croire Luciano Rossi)<sup>22</sup> pour la mort soudaine de son seigneur. Au contraire, le *planh* fait partie d'une cérémonie, il est une commémoration publique dont la charge a été confiée au poète, en lui suggérant les contenus à communiquer au public réuni pour l'occasion, et aussi, par des performances successives, à un public plus large (le texte n'a pas eu de tradition remarquable, mais il est quand même arrivé au chansonnier de Bernart Amoros). Le mécène, en l'occurrence, doit être *N'Anfos* nommé au v. 36, le seul noble faisant un bon accueil à *Jovenz*, vv. 33-35;<sup>23</sup> il s'agit plus probablement de Alphonse VII de Castille<sup>24</sup> que de

tenhatz lo per vilan qui no l'enten»; *Molt jauzions mi prenc amar* (BdT 183.8, éd. Di Girolamo, «Guglielmo di Poitiers»), vv. 25-30 «Per son joi pot ... e-l plus cortes vilanejar / e-l totz vilas encortezir»; *Pos vezem de novel florir* (BdT 183.11), vv. 35-36 «e que-s gart en cort de parlar / vilanamens»; Jaufre Rudel, *Pro ai del chan essenhadors* (BdT 262.4), vv. 28-29 «quar ieu dels plus envilanitz / cug que sion cortes leiau»; Marcabru, *Cortesamen vuoill comensar* (BdT 293.15), vv. 7-8 «Assatz pot hom vilaneiar / qi cortesia vol blasmar»; *Lo vers comenssa* (BdT 293.32), vv. 19-22 «No-n sai que faire, / tant fort sui entrepres, / q'entorn l'araire / si fant vilan cortes».

<sup>22</sup> Cf. Luciano Rossi, «L'énigme Cercamon», dans *Ensi firent li ancessor. Mélanges d'études médiévales offerts à Marc-René Jung*, publiés par Luciano Rossi avec la collab. de Christine Jacob-Ugon et Ursula Bähler, Alessandria 1996, I, pp. 67-84; Id., «Du nouveau sur Cercamon. La plainte de Guillaume X d'Aquitaine (BdT 112, 2a): *planh* ou *sirventes* politique?», dans *Carmina semper et citharæ cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éditées par Paolo Gresti et alii, Genève 2000, pp. 87-104; Id., «Ebolio II di Ventadorn, Cercamon e la nascita della *fin'amor*», dans *Italica-Raetica-Gallica. Studia linguarum literarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, hrsg. von Peter Wunderli, Iwar Werlen, Matthias Grünert, Tübingen 2001, pp. 539-558; Id., Cercamon, *Œuvre poétique*; Id., «Anonymat poétique et hétéronymie. Le cas des troubadours et des trouvères», *Critica del testo*, 12, 2009, pp. 239-259; Id., «Per Cercamon e i più antichi trovatori», *Cultura neolatina*, 71, 2011, pp. 333-359.

<sup>23</sup> «don Jovenz se clama chaitiu, / qar us non troba on s'aiziu, / mas qar N'Anfos, q'a Joi conqis»; trad. de Rossi: «aussi Jeunesse se proclame-t-elle malheureuse, car personne ne trouve plus bon accueil, si ce n'est le seigneur Alphonse qui a mérité la Joie». Lucia Lazzarini, «Un caso esemplare: Marcabru, IV, *Al*

Alphonse Jourdain de Toulouse, surtout si le *planh* a été exécuté la première fois à Santiago de Compostela (ce qui est seulement possible). Ce caractère public, je me risquerais même à dire officiel, du *planh*, ressort de toutes les analyses de ce genre qui ont souligné la répétition, de l'un à l'autre, des mêmes lieux communs: perte irrémédiable, douleur de tous les peuples, vertu du défunt, conséquences politiques, exhortations etc. Cela n'empêche pas l'originalité de quelques *planh*, par ex. celui de Sordel pour Blacatz; tandis qu'un troubadour professionnel exprimera les points de vue politiques de ses mécènes, un poète étant à son tour un personnage d'importance exprimera les siens.

Le *planh* de Cercamon montre que la chanson en langue vernaculaire, dans les formes métriques et musicales que nous connaissons (en somme la forme qu'on appelait le *vers*), est déjà conçue, dans le milieu courtois de 1137, comme un moyen d'expression pouvant convenir à une cérémonie publique. Cela n'était pas évident: on a eu, par le passé, des témoignages (bien que discutés) de chants populaires célébrant des événements ou des personnages (je me réfère par ex. à la célèbre cantilène de Saint Faron), mais pas de poèmes 'officiels' tels que celui de Cercamon.

Plus modestement, *Car vey fenir a tot dia* (*BdT* 112.1) est une célébration un peu drôle, évidemment publique, de l'arrivée du nouveau comte de Poitiers, l'héritier du royaume de France (le futur Louis VII) qui va épouser Aliénor après la mort de Guillaume X, et qu'on attend à la Pentecôte: «Maïstre, conte novel / aurem nos a Pantacosta, / qe-us

*prim comens de l'ivernaill*», *Medioevo romanzo*, 17, 1992, pp. 7-42, p. 33, traduit: «Gioventù si proclama sventurata, perché non uno solo [dei suoi] trova buona accoglienza, se si esclude ser Alfonso, che ha conquistato joi». Mais l'hypothèse qu'il s'agisse d'un personnage, un *jove* (peut être un troubadour, peut être le même *Anfos* de Guerau de Cabrera) qui a exceptionnellement reçu un don (peut être avec un sous-entendu érotique, par allusion à *Al prim comens de l'ivernaill* de Marcabru) est hors contexte; si la syntaxe ne permettait pas la traduction de Rossi, il faudrait accepter la correction de Jeanroy de *us* (ms. a<sup>2</sup> unique) en *un* (Rossi, p. 207, accepte «la proposition de Lazzarini ... qui juge inutile la correction *un*», mais ne siffle mot de son interprétation).

<sup>24</sup> Luciano Rossi, «Hétéronymie et errance poétiques 'autour du monde'. Réflexions sur Ebles II de Ventadour, *Cercamon* et les philologies», *Cahiers de civilisation médiévale*, 56, 2013, pp. 151-177, p. 167, se déclare convaincu qu'il s'agit d'Alphonse VII, et je crois qu'il a raison.

pagara ben e bel», dit *Guilhalmi*, l'un des personnages mis en scène, à l'autre, *Maïstre*, qui tout au long de la pièce se montre inquiet à cause des dons qui n'arrivent plus (il est simple pour *Guilhalmi* de le rassurer, parce que ni l'argent qu'il attend, ni le château où *Maïstre* doit être logé ne lui appartient: «Guilhalmi, ben pauc vos costa / lo mieus ostals del castel ... vos·m pagatz d'autrui borcel»). La louange du nouveau seigneur se mêle à la requête d'un don (typiquement un cheval, dont il est question plus haut), comme d'habitude dans la poésie des jongleurs.

Probablement vers la fin de la même année (1137), ou au début de l'année suivante (selon la datation de Ruth Harvey, qui me paraît convaincante)<sup>25</sup>, à la cour d'Alphonse VII de Castille, empereur d'Espagne, Marcabru commence *Emperaire, per mi mezeis* (*BdT* 293.22) par un éloge de l'empereur, dont les vertus l'ont attiré à sa cour, mais ce qu'il chante est une chanson de croisade. Il est vrai que les strophes dans lesquelles il déplore que les seigneurs de France n'aient pas envie de descendre en Espagne pour combattre les Maures (V-VII) sont très personnelles, on pourrait dire très 'marcabruniennes', par l'esprit moralisateur qu'on y ressent, et qu'il partage sincèrement la cause de la *Reconquista*; mais il est évident aussi qu'il a été chargé de cette péroration, qu'autrement il n'aurait pas pu se permettre à la cour d'Alphonse. Le très célèbre *vers del Lavador* (*BdT* 293.35), qui a été composé plus tard, probablement aux alentours de 1149, n'a pas de mécène explicite, mais il n'est pas probable qu'il ait été chanté dans une cour sans l'accord, voire la requête, d'un seigneur.<sup>26</sup>

On peut reculer dans le temps jusqu'à 1101, date probable de *Pos de chantar m'es pres talenz* (*BdT* 183.10) de Guillaume IX selon Sil-

<sup>25</sup> Ruth Harvey, «A propos de la date de la première "chanson de croisade": *Emperaire, per mi mezeis* de Marcabru (PC 293.22)», *Cahiers de civilisation médiévale*, 42, 1999, pp. 55-60.

<sup>26</sup> Marcabru aussi chante, en jongleur, une requête de rétribution, assez vive, adressée au même Alphonse, *Emperaire, per vostre prez* (*BdT* 293.23, probablement quelque temps après *Emperaire, per mi mezeis*). Il se plaint que les hommes de la cour lui sont hostiles, ceux qui apprécient qu'il réprimande les *malvaz* et les *recredenz* n'osent pas le dire, mais, où pourra-t-il trouver de la libéralité s'il ne la trouve à la cour de l'empereur? («S'eu me faill al vostre donar, / jamais a gorc qu'auza lauzar / non ira Marcabrums pescar, / c'ades cuidaria faillir», vv. 25-28).

vio Melani,<sup>27</sup> pour rencontrer un exemple plus ancien d'un chant à destination politique (en tous cas, même si l'on voulait douter de cette datation fort bien motivée, le poème ne peut pas être postérieur à 1126). Ce *vers* est bien un 'chant de repentance' qui convient au moment du départ pour la croisade, où le pèlerin-croisé s'attend à trouver sa mort (ou bien l'on peut le mettre en relation avec d'autres moments où l'auteur a pu songer à sa mort), mais il est en même temps une *captatio benevolentiae* adressée publiquement à *Folco d'Angieus* (le comte d'Anjou, plus probablement Fouques Rechin que Fouques le Jeune) afin de protéger l'héritier Guillaume X après la mort envisagée de son père.

*Publiquement* est un mot qu'il faut répéter inlassablement quand on s'approche de la poésie des troubadours. Il n'y a pas de poésie de réflexion privée sur ses propres sentiments, le *je* poétique est un personnage dont la vérité (dans les pièces meilleures) n'est pas personnelle, étant celle d'un type humain, l'homme de la cour, noble en principe, ou participant de la noblesse de ceux qui vivent dans la cour (c'est le cas en premier lieu des troubadours professionnels).<sup>28</sup> C'est la nature publique du chant qui fait que des exhortations politiques (en l'occurrence des exhortations à la croisade) entrent dans les chansons d'amour, par ex. dans *Puois nostre temps comens'a brunezir* (BdT 112.3a) de Cercamon: «Ara-s pot hom lavar et esclarzir / de gran blasme, silh q'en son encombras; / e s'i es pros, yssira ves Roays...» (vv. 43-45); ou plus discrètement dans *Quan lo rossinhols el folhos* (BdT 262.6) de Jaufre Rudel: «Amors, alegre-m part de vos / per so car vau mon mieillz queren...» (vv. 29-30ab), où l'auteur se propose comme exemple d'un bon choix, soit-elle authentique ou non la strophe suivante (la dernière des seuls mss. **Mb**<sup>3</sup>), où l'exhortation est plus ouverte: «E qui sai rema deleitos / e Dieu non siec en Belleen, / no sai cum

<sup>27</sup> Silvio Melani, «Il cammino della croce e gli artigli della lussuria: ipotesi sulle "perdute" *cantilene* composte da Guglielmo IX in occasione della sua crociata», dans *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, a cura di Antonio Pioletti, Soveria Mannelli 2000, pp. 281-293.

<sup>28</sup> Cela est bien dit par les mots de Erich Köhler, «Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours», *Cahiers de civilisation médiévale*, 7, 1964, pp. 27-51, p. 43: «Au moyen de l'identité fictive posée entre le poète et l'amant, la *canço* exprime les sentiments que tout le monde éprouve, ou voudrait éprouver, sous les dehors d'une expérience personnelle».

ja mais sia pros...» (vv. 36-38b). Sans être explicite, bien au contraire (si l'on considère la variété des interprétations), la chanson de l'amour de loin (*BdT* 262.2) aussi s'interprète assez bien à la lumière de la croisade: le sujet qui chante aimerait bien d'être appelé *chaitius* au pays des Maures (en Terre Sainte, ou peut-être en Espagne), c'est-à-dire d'être plaint mort là bas.<sup>29</sup>

### 3. *De quoi les troubadours parlent-ils quand il parlent d'amour?*

*Lanquan li jorn* ne cesse pas pour cela d'être une chanson d'amour, et c'est bien l'amour qui est au centre des loisirs poétiques des cours; c'est justement sur la poésie d'amour que se concentrent toutes les interprétations de la poésie, de la culture et de l'idéologie des troubadours. Mais de quoi les troubadours parlent-ils quand il parlent d'amour?

De leurs amours et des dames dont ils sont tombés amoureux, c'est la réponse donnée par les *vidas* et les *razos* du XIII<sup>e</sup> siècle. Dans ces textes les troubadours sont donc devenus des personnages de leurs propres chansons d'amour, ce qui s'explique par les intérêts et les goûts d'un public désormais distant du milieu des origines.<sup>30</sup> Ce qui est curieux, plutôt, c'est le fait qu'on a continué à l'époque moderne, de Diez au livre de Panvini sur Giraut de Bornel<sup>31</sup> (par exemple) à parler des amours des troubadours, et à discuter de chronologie sur la base des histoires d'amour qu'il font entrevoir, plus ou moins voilées,

<sup>29</sup> Je partage l'interprétation de *chaitius* de Lucia Lazzerini, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommersa, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena 2010, pp. 43-52; la traduction traditionnelle de *chaitius* 'captif' (v. 14), qu'on lit encore dans François Zufferey, «Nouvelle approche de l'amour de loin», *Cultura neolatina*, 59, 2009, pp. 7-58, ne convient pas: on ne peut pas 'être appelé prisonnier', ou on est prisonnier ou on ne l'est pas, comme l'a dit Andrea Fassò, «Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufre Rudel e Don Giovanni», *Quaderni di filologia romanza*, 14, 1999 [2001], pp. 119-157, pp. 148-149.

<sup>30</sup> Lucia Lazzerini a avancé l'hypothèse que les *vidas* et *razos* ne sifflent mot d'un sens allégorique de la poésie des troubadours parce-que leurs auteurs ont voulu le cacher, pour éviter d'être accusés d'hérésie (eux-mêmes et/ou les chansons d'amour) dans les milieux de l'Italie septentrionale du XIII<sup>e</sup> siècle (Lazzerini, *Silva portentosa*, pp. 69 et suiv.; elle reproche Spitzer de ne pas l'avoir soupçonné, p. 69; sur l'interprétation de Lazzerini, en général, voir ci-dessous).

<sup>31</sup> Bruno Panvini, *Giraut de Bornel, trovatore del sec. XII*, Catania 1949.

dans le discours lyrique. Il est intéressant de remarquer l'importance que la *vida* de Jaufre Rudel a encore, pour l'interprétation du poète, dans le livre récent de Michel Zink,<sup>32</sup> qui n'est pas du tout ingénu, bien sûr, mais il se livre sur cela à des exercices de corde raide. C'est d'ailleurs à l'autorité des *vidas* et *razos*, en même temps que d'André le Chapelain, que Paden<sup>33</sup> fait remonter le concept que la dame des troubadours est mariée (donc l'amour est adultère) et de plus haut rang que son prétendant, un concept dont il trouve très peu d'attestations explicites dans les plus de 500 textes poétiques qu'il examine. L'une de celles-ci, peut-être la plus explicite de toutes, mais seulement sur le fait que la dame (soit-elle réelle ou, bien sûr, imaginaire) est mariée, est de Jaufre Rudel (*BdT* 262.4, vv. 17-18): «Luenh es lo chastels et la tors / on elha jay et sos maritz» (je vais y revenir).

Les troubadours exprimeraient plutôt, a-t-on dit de plusieurs points de vue, une idéologie de l'amour, soit-elle empruntée aux arabes (*via* les rapports de Guillaume IX, ou de la noblesse occitane en général, avec l'Espagne musulmane, ou plus en général *via* la première Croisade et les débuts de la *Reconquista*);<sup>34</sup> soit-elle un héritage d'une tradition de longue durée, remontant à l'antiquité celte, et/ou folklorique (la dame 'qu'on adore' étant alors réminiscence d'une déesse celtique, ou un avatar de la fée);<sup>35</sup> soit-elle, encore, et vraisemblablement

<sup>32</sup> Michel Zink, *Les troubadours: une histoire poétique*, Paris 2013.

<sup>33</sup> William D. Paden, «The Troubadour's Lady: Her Marital Status and Social Rank», *Studies in Philology*, 72, 1975, pp. 28-50.

<sup>34</sup> Sur ce qu'on peut légitimement dire des rapports de Guillaume IX avec la culture arabe cf. Martin Aurell, «Guillaume IX et l'Islam», dans *Guilhem de Peitieu: duc d'Aquitaine et prince du trobar. Actes du colloque de Poitiers, 12-13 septembre 2014*, éd. par Katy Bernard, Luc de Goustine, [Égletons] 2015 (Cahiers de Carrefour Ventadour), pp. 69-125.

<sup>35</sup> Cf. Francesco Benozzo, «Guglielmo IX e le fate: il "vers de dreit nien" e gli archetipi celtici della poesia dei trovatori», *Medioevo romanzo*, 21, 1997, pp. 69-87; Id., *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze*, Roma, Viella, 2007; Id., *Cartografie occitaniche. Approssimazione alla poesia dei trovatori*, Napoli 2008; Andrea Fassò, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma 2005, pp. 203-237 («La diffrazione e le fate», texte augmenté de la communication au Congrès de la Società Italiana di Filologia Romanza de 1997, publié en 1998: Id., «Fate, diffrazione, e una congettura per Guglielmo IX», *Quaderni di filologia romanza*, 12-13, 1996-1998, pp. 287-323). Andrea Fassò, «Gli studi trobadorici oggi. Una messa a punto un secolo dopo Piero Misciattelli», *Bollettino Dantesco per il settimo centenario*, 4,

blement, une élaboration endogène du milieu courtois, qui tendrait par cela à se donner une identité culturelle: la thèse de Köhler et de l'école sociologique, qui est trop connue pour l'exposer encore un fois, est alors que cela répond aux tensions entre la petite et la grande noblesse<sup>36</sup> (j'en ai déjà discuté de manière critique).<sup>37</sup>

Ce qui me paraît à remarquer est justement que ce dont on parle, même à propos des origines, est une idéologie, qu'on définit par la formule, proposée et mise en honneur par Spitzer,<sup>38</sup> du 'paradoxe amoureux'. Une idéologie à laquelle Guillaume IX serait encore en quelque mesure étranger, et à laquelle il se serait peut-être approché, dans l'une ou l'autre de ses pièces, et/ou de laquelle il aurait voulu prendre ses distances, comme le dit Meliga, «si ceux, écrit-il, qui *se van d'amor gaban* dans le vers de l'aubépine (183.1) peuvent bien être considérés comme des poètes qui n'arrivent pas à la satisfaction amoureuse, à laquelle, au contraire, lui-même et son aimée avaient accès»<sup>39</sup> (il faut remarquer que selon Saviotti il est bien plus probable que *se van d'amor gaban* signifie qu'ils se moquent de l'amour, non

2015, pp. 83-119, p. 113, pour éviter des malentendus, précise: «nessuno ha mai detto che la dama amata e cantata dai trovatori è *una fata*, ma semmai che la figura della dama è *modellata* su quella della fata celtica e ne rappresenta una *trasformazione*, non una replica».

<sup>36</sup> «Bei Köhlers sozialpsychologischer Argumentation bleibt unklar, ob und inwieweit das *paradoxe amoureux* ein Kalkül oder einen ungewollten psychischen Widerspruch der aufstiegswilligen 'niederen Ritter' spiegelt. Geht man von der letzteren Variante aus, weicht Köhlers These von der Spitzers ab. Bei Spitzer bildet das erhöhte Genießen, bei Köhler hingegen eine sozialpsychologische Zwangsjacke die Erklärung für das angebliche *paradoxe amoureux*» (Rüdiger Schnell, *Tod der Liebe durch Erfüllung der Liebe? Das paradoxe amoureux und die höfische Liebe*, Göttingen 2018, p. 16).

<sup>37</sup> Beltrami, «Ancora su Guglielmo IX» et «Per la storia dei trovatori».

<sup>38</sup> Leo Spitzer, «L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours» (1944), dans Id., *Romanische Literaturstudien 1936-56*, Tübingen 1959, pp. 363-417.

<sup>39</sup> Walter Meliga, «Posizione e diffusione dei primi trovatori», p. 570: «Né possiamo ugualmente escludere che un processo di acculturazione della società aristocratica nella direzione morale e spirituale della cortesia, vale a dire verso la *fin'amor*, fosse già attivo all'epoca di Guglielmo e che egli intendesse prenderne le distanze, se coloro che *se van d'amor gaban* nel vers del biancospino (*BdT* 183.1) possono ben essere considerati come dei poeti che non arrivano al soddisfacimento amoroso a cui invece egli e la sua amata avevano accesso». Meliga cite à ce propos Roberto Antonelli, *Le origini*, Firenze 1973, p. 180.

pas qu'ils s'en vantent).<sup>40</sup> Je remarque en passant que nous avons tous pris l'habitude de référer à des poètes les pointes polémiques des troubadours: mais, est-ce qu'il n'y a aucun autre en dehors du monde de la poésie? Guillaume ne pourrait-il pas dire tout simplement: il y a des gens (indéterminées) qui se vantent vainement de leurs succès en amour (ou qui se moquent de l'amour), tandis que nous, tandis que moi, j'ai la capacité de l'obtenir?<sup>41</sup>

L'essentiel serait donc la *fin'amor*, d'autant plus qu'on trouve bien cette locution (avec la variante *fin'amistat*) chez Jaufre Rudel, Marcabru, Cercamon et Alegret.<sup>42</sup> D'où la question: y avait-il des 'poètes de la *fin'amor*' (pour ainsi dire) à l'âge de Guillaume IX? Pour répondre positivement, on remarque des traits satiriques contre la *fin'amor* dans certains poèmes du comte-duc: c'est là une interprétation qui présuppose, au lieu de le démontrer, que ce qu'on appelle la *fin'amor* existait déjà, c'est à dire qu'il existait déjà une idéologie développée assez bien pour caractériser au moins le courant principal de la poésie d'une façon cohérente, et que Guillaume ne la partage pas. Pour chercher un représentant ancien de cette idéologie on s'est alors interrogé sur Eble de Ventadorn, s'appuyant sur deux citations (deux

<sup>40</sup> Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia 2017, p. 190.

<sup>41</sup> Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri*, p. 190, considère une hypothèse possible, entre d'autres, que ce *nos* de *BdT* 183.1, v. 30 soit un *plurale maiestatis*.

<sup>42</sup> Jaufre Rudel: «qu'anc fin'amors home non trais» (*BdT* 262.1, v. 35); Marcabru: «Tant cant bos jovens fon paire / del segle e fin'amors maire» (*BdT* 293.5, v. 38); «q'ieu chant per joi de fin'amor» (*BdT* 293.13, v. 7); «ab conort de fin'amor» (*BdT* 293.24, v. 3); «De fin'amor dezirada» (*BdT* 293.25, v. 67); «ma fin'amistat plevida» (*BdT* 293.26, v. 46); «Domna no sap d'amor fina / c'ama girbaut dinz mai» (*BdT* 293.31, vv. 47-48); «torbadors d'amistat fina» (*BdT* 293.36, v. 18); «E meton a un'esguanza / fals amar contr'amor fina» (*BdT* 293.37, vv. 13-14); «que qui fin'amor vol blasmar, / ela-l fai si en fol muzar ... que fin'amor ho ha promes. / Ai, fin'amor, fon de bontatz...» (*BdT* 293.40, vv. 12-13, 35, 36); Cercamon: «Per fin'amor m'esbaudira» (ou *esjauzira*, *BdT* 112.3, v. 1); «qu'en plus de mil no-n a dos tan verays / que fin'amors los deja obezir» (*BdT* 112.3a, vv. 17-18); «e-ill fin remanon e-ill vassau, / cui fin'amistatz enan-sa» (*BdT* 112.2, vv. 17-18); Alegret: «si cum yeu l'am finamen ses bauzia» (*BdT* 17.1, v. 21).



seulement)<sup>43</sup> pour franchir le vide des textes qui n'ont pas survécu; ou, plus concrètement, sur Jaufre Rudel, dont la chronologie connue est suffisamment incertaine pour permettre de soupçonner que c'est à lui que répondent certains contenus prétendus parodiques des *vers* de Guillaume.<sup>44</sup>

Rudel, de sa part, est au cœur de l'interprétation de Lucia Lazzerini, qui a repris de façon originale, avec des nouvelles recherches et réflexions, un courant critique assez ancien d'interprétation spirituelle de l'amour des troubadours: la *fin' amor* serait, d'après ses essais, une élaboration poétique, en langue romane, de concepts qui proviennent de la Bible et des commentaires bibliques (en particulier ceux du *Cantique des Cantiques*) et de la littérature mystique. Sous un voile allégorique devant être percé par l'interprétation, la dame de Jaufre (j'abrège de façon drastique) ne serait donc ni une châtelaine, ni une déesse, ni une fée, mais la Sagesse (*Sapientia, Sophia*).<sup>45</sup> Selon le premier essai de Lazzerini sur ce sujet, datant de 1993,<sup>46</sup> cette poésie d'inspiration religieuse aurait été l'objet d'une 'transmutation insensible', qui permettrait, ou aurait permis à son public, de l'entendre dans un sens proche de celui voulu par Köhler. L'interprétation religieuse-mystique a été étendue ensuite à Bernart de Ventadorn, ou du moins à la *Lauzeta*,<sup>47</sup> et elle est devenue de plus en plus totalisante, comme le montrent, à mon avis, la première partie du livre *Silva portentosa* et le livre

<sup>43</sup> J'ai discuté le sens de ces deux citations, par Marcabru et par Bernart de Ventadorn, dans «Ancora su Guglielmo IX». Une troisième citation est celle de *Cabra joglar* (BdT 242a.1), où d'*Eblon* il n'y a que le nom.

<sup>44</sup> Quant à l'hypothèse que Guillaume IX ait connu des chansons de Jaufre Rudel, qui serait donc, en partie, son contemporain, cf. Corrado Bologna, Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina 1991, pp. 48-53; Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», pp. 330 et suiv.; Canettieri, «Politica e gioco alle origini della lirica romanza», pp. 401 et suiv.

<sup>45</sup> La première apparition de cette dame-Sagesse serait la *donzela* du *Boeci*, où l'identité d'elle va de soi, le poème étant une réécriture de la *Consolatio philosophiae*; il reste à démontrer que les troubadours parlent du même personnage.

<sup>46</sup> Lazzerini, «La trasmutazione insensibile».

<sup>47</sup> Lucia Lazzerini, «L' "allodetta" e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil novo», dans *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Cogliervina e Domenico De Robertis, Firenze 1998, pp. 165-188.

*Les troubadours et la Sagesse*.<sup>48</sup> Cette lecture ne revient pas à dire que la poésie des troubadours est en réalité religieuse, mais que les troubadours auraient créé un modèle de discours polysémique: leurs chansons (une partie d'elles au moins) admettraient plusieurs niveaux d'interprétation; elles conviendraient soit, d'un côté, à un public naïf, se limitant à en apprécier le contenu amoureux profane, soit au public des clercs, capables d'en pénétrer la signification cachée.

C'est certain que quiconque possède une culture, à l'époque, possède en tous les cas, qu'il ne sache que lire et écrire ou qu'il soit un intellectuel accompli, une culture religieuse (ce qui explique bien la présence de réminiscences et de citations tirées de la tradition chrétienne dans le langage et dans l'imagerie de tous les auteurs des textes romans). Il est aussi évident qu'à cette même époque il n'y a pas d'opposition, ni même de séparation, entre discours, sensibilité, imagerie religieuses d'une part et 'laïques' de l'autre ('laïc', d'ailleurs, ne pouvant pas être pris au sens qu'il a de nos jours). On a d'ailleurs remarqué plusieurs fois, et justement, que l'objet de l'amour est souvent ambigu (humain ou spirituel), parce que dès les origines «courtly writers colour their language and imagery with religious overtones». <sup>49</sup> On a le droit de se demander, par ex., si l'amour dont chantent *Lanquan li jorn son lonc en mai* (*BdT* 262.2) de Jaufre Rudel, ou *Pois nostre temps comens'a brunezir* de Cercamon (*BdT* 112.3a), n'est pas spirituel. Mais, est-ce que les troubadours (ceux, au moins, qui comptent pour ce discours) sont des clercs dans un sens si plein du mot? C'est le cas, probablement, de Peire d'Alvernhe, peut-être de Marcabru (mais Rico l'a contesté)<sup>50</sup>, mais il est bien plus difficile d'affirmer cela de

<sup>48</sup> Lucia Lazzerini, *Silva portentosa*; Ead., *Les troubadours et la Sagesse*, [Égletons] 2013 (Cahiers de Carrefour Ventadour).

<sup>49</sup> Simon Gaunt, *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature: Martyrs to Love*, Oxford 2006 (Oxford Scholarship Online 2007), p. 2.

<sup>50</sup> Francisco Rico, «*Tant fort gramavi*», *Romania*, 131, 2013, pp. 452-466, pp. 462 et suiv. Rico va trop loin, pour le bien de la discussion, mais il mérite de l'attention, quand il écrit que Marcabru possède une culture «d'enfant de chœur ou de sacristain, qui écoute avec attention le *sermonaire* (V, 32), *sermonars* et *predicanssa* (XXXVII, 43), et les conversations de personnes plus cultivées. Le caractère fragmentaire et rudimentaire de tous les lieux qui témoignent d'une érudition minimale est d'ailleurs l'indice qu'il n'avait fréquenté ni les sources originales ni des œuvres plus substantielles» (p. 462). En tout cas il est vrai, à mon avis, que les «citations soi-disant exactes» de Guido Errante, *Marcabru e le*

Jaufre Rudel (les seigneurs n'étaient pas nécessairement illettrés, mais n'avaient pas nécessairement une formation culturelle semblable à celle des clercs).<sup>51</sup> En tout cas, il n'est pas vraisemblable que des clercs adressent à d'autres clercs un discours allégorique en langue vernaculaire, c'est à dire dans une langue qui au XII<sup>e</sup> siècle est dépourvue de prestige culturel, ne servant que pour la divulgation, l'amusement, la prédication; en d'autres mots, ce qui est en question n'est pas l'omniprésence de l'allégorie dans l'interprétation de la Bible et en général des œuvres latines, et aussi dans l'iconographie, mais que cela concerne aussi, nécessairement, la littérature d'amusement et la poésie d'amour, soient-elles adressée aux laïcs ou aux clercs.

À propos de la célèbre aube de Giraut de Bornelh, *Reis glorios* (qui, à mon sens aussi, est religieuse), Lazzarini écrit:<sup>52</sup>

Un ... punto dovrebbe sempre esser presente allo studioso di testi medievali: se un libro esplicitamente e audacemente erotico come il *Cantico dei Cantici* è parola di Dio, profezia e verità rivelata (accessibile a chi sappia rimuovere la lettera-scorza e, decifrando l'allegoria, nutrirsi della polpa salvifica), è arduo ritenere la poesia d'amore in volgare del XII secolo immune dalle suggestioni della contemporanea esegesi monastica, che proprio sull'epitalamio biblico affinava incessantemente i propri strumenti ermeneutici.

Mais le *Cantique* est justement un livre de la Bible, dont on ne pouvait même soupçonner que le contenu soit profane (il était donc nécessaire de l'interpréter allégoriquement); et si l'on parle d'œuvres profanes, on interprétait allégoriquement les œuvres des *auctores* anciens, en particulier l'*Énéide* (par ex. Bernard Silvestre), Virgile étant l'auteur entre autre d'une bucolique que l'on croyait annoncer l'Incarnation, ou les œuvres d'Ovide. Je ne crois pas qu'il soit légitime de renverser le parcours, en affirmant, en général, qu'une signification

*fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze 1948, «sont, dans le meilleur des cas, des vagues généralités, impossibles à rattacher à un lieu spécifique de l'Écriture ou des *auctores*» (p. 463).

<sup>51</sup> C'est la conclusion qui se dégage, à mon avis, de la lecture de Martin Aurell, *Le chevalier lettré: savoir et conduite de l'aristocratie aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 2011.

<sup>52</sup> Lucia Lazzarini, «L'enigma dell'alba di Giraut de Bornelh (*Reis glorios*, BdT 242,64): dalla lettura *facilior* al dubbio metodico», *Cultura neolatina*, 76, 2016, pp. 9-66, p. 28.

cachée est dans l'intention des auteurs de la poésie d'amour en langue vernaculaire. Et s'il est bien vrai que le discours mystique a toujours fait recours à des images de l'amour humain et charnel, par comparaison ou par métaphore (ce qui a permis à Lazzerini de dessiner, d'une étude à l'autre, un parallélisme toujours plus systématique entre le discours amoureux de Jaufre Rudel et d'autres troubadours et la littérature mystique), on n'en est pas autorisé à interpréter à rebours un discours amoureux humain et terrestre au sens spirituel et mystique, quand ce discours est en soi cohérent.

Quant à la prédication, on se souviendra qu'il y a aussi, chez les troubadours, de la véritable poésie religieuse, remplissant elle aussi la fonction publique du chant dont j'ai parlé. Les plus anciens exemples conservés sont postérieurs à la période qui nous concerne, à savoir quatre *vers* de Peire d'Alvernhe.<sup>53</sup> C'est le même qu'on peut dire, parallèlement, de l'interprétation sociologique: quand les troubadours ont à protester contre le système du pouvoir et les seigneurs, et à soutenir la cause des *soudadiers*, ils le font explicitement dès les origines (on se souviendra des nombreux véhéments appels de Marcabru, et aussi de Cercamon, à la libéralité des seigneurs, en faveur de *joven* et des *soudadiers*). Mais j'avoue que même soutenir que la poésie des troubadours est en principe explicite (une poésie qui parle aux laïcs, dont les auteurs peuvent être des clercs, ou ils ont reçu une éducation religieuse) peut être considéré un *a priori* (que la poésie soit explicite ne signifie pas, d'ailleurs, qu'elle soit ni simple à interpréter ni dépourvue de sens).

Celle de Lazzerini est une hypothèse très forte, qui en tout cas invite à réfléchir chaque fois sur les textes, en se demandant, par ex., cas pour cas, si une signification cachée est nécessaire ou pertinente. Je me borne pour l'instant à remarquer que les origines de la poésie des troubadours sont censées remonter, encore une fois, à une élaboration particulière du discours amoureux, celui, en ce cas, des 'poètes de la *Sophia*', Rudel en tête.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> *De Dieu non puesc pauc ben parlar* (BdT 323.14), *Deus, vera vida, verais* (BdT 323.16), *Gent es, mentr'om n'a lezer* (BdT 323.18), et *Lauzatz si'Emanuel* (BdT 323.21).

<sup>54</sup> Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», p. 359: «... è probabile che l'origine della lirica romanza non vada ricercata nei fermenti ideologici dei trova-

4. *Des amies lointaines, éloignées, jamais vues*

Mais revenons à nos moutons: de quoi les premiers troubadours parlent-ils quand il parlent d'amour?

Penchons-nous par exemple sur la *tenso* d'Uc Catola et Marcabru (*BdT* 451.1 = 293.6), qui remonte aux années Trente.<sup>55</sup> Qu'il est beau l'amour, dit Catola, qu'il fait bon de gésir avec sa bien aimée («quant sui las e-m duoill, / e ma bon'amia m'acuoiill / ab un baisar, quant me despuoiill, / m'en vau sans e saus e gariz», vv. 49-52): si l'*amistat* décline (qu'est-ce que cela veut dire? qu'on aime 'mal', ou que l'on n'aime plus?), c'est que les jeunes (*joven*, la jeunesse) sont devenus méchants («amistatz dechai / car a trobat joven savai», vv. 33-34). On dit que Catola soutient un point de vue qui est à peu près le même de Guillaume IX.<sup>56</sup> Soit: mais Cercamon dit la même chose, à la seule différence près qu'il exprime un désir: «Dieus! si poirai l'ora vezer, / Qu'ieu josta leis puesca jazer!» (*Per fin'amor m'esbaudira*, *BdT* 112.3, vv. 40-41). On a contesté (à tort, à mon avis) l'attribution de cette chanson-ci,<sup>57</sup> mais pas de l'autre, où il dit: «Messatges, vai, si Deus ti guar, / e sapchas ab midonz furmir, / q'eu non puesc lonjamen estar / [de] sai vius ni de lai guerir, / si josta mi despoliada / non la puesc baizar e tenir / dinz cambra encortinada» (*Ab lo temps qe-s fai refreschar*, *BdT* 112.1b, vv. 43-49).<sup>58</sup>

tori-soudadiers, ma nell'elaborazione volgare della *laus Sapientiae* avviata da colti poeti-chierici e rinvigorita dall'esercizio dialettico che contrappone il 'mistico' Jaufre e il versante ludico del bifronte 'conte di Poitiers'».

<sup>55</sup> Éd. Aurelio Roncaglia, «La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno», dans *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano 1968, pp. 203-254.

<sup>56</sup> Meliga, «Posizione e diffusione dei primi trovatori», p. 569: «Uc Catola si pronuncia per un amore che dimostra le stesse caratteristiche sensuali di quello di Guglielmo IX».

<sup>57</sup> Cf. Beltrami, «Ancora su Guglielmo IX»; la chanson ne démontre pas non plus que l'auteur est un noble, appuyant l'identification de Cercamon avec Eble de Ventadorn voulue par Rossi (cf. Beltrami, «Cercamon 'trovatore antico'»).

<sup>58</sup> Je laisse de côté *Estornel*, *cueill ta volada* (*BdT* 293.25), vv. 52-55 «qu'ieu morrai, / si no sai / consi jai, / nuda ho vestia», parce que le contexte n'est pas le même (Maurizio Perugi, «Il doppio *Estornel* di Marcabruno: analisi linguistica e riflessioni sull'autenticità», *Medioevo romanzo*, 40, 2016, pp. 333-370, a contesté l'attribution à Marcabru du diptyque de l'*Estornel*). Sur le thème de la nudité de l'amie, ou de la dame, on a maintenant un chapitre du livre récent de Zink (*La genser qu'anc nasques nuda*, dans Zink, *Les troubadours*), qui mon-

À un amour semblable (sans qu'il faille supposer un rapport direct, dans une direction ou dans l'autre, pouvant tout de même exister), fait allusion bien plus discrètement Jaufre Rudel (*dinz vergier o sotz cortina*), pour dire que cela ne lui suffit pas, parce qu'il désire l'*amor de terra lonhdana*:<sup>59</sup>

Amors de terra lonhdana,  
per vos totz lo cors mi dol  
e no-n puosc trobar meizina,  
si no-m val *autre* reclam  
ab atraich d'amor doussana  
dinz vergier o sotz cortina  
ab dezirada companha.

C'est l'amour de loin que Jaufre (*Lanquan li jorn son lonc en mai*, *BdT* 262.2, vv. 39-42) veut voir *vraiment* (il demande à Dieu qu'il lui en donne le pouvoir) dans une *cambra* (associée, comme dans *Quan lo rius*, à un *jardi*):

tre qu'on n'a pas besoin d'avoir recours à l'allégorie pour justifier l'expression d'un souhait si naturel, que je ne dirais pas une 'obsession' à expliquer, comme le fait Moshé Lazar, *Amour courtois et «fin'Amors» dans la littérature du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1964: «Il y a là une obsession commune: la nudité de la dame quand celle-ci va au lit» (p. 59). Il n'est pas sans raison que «aucun des critiques qui se sont occupés des troubadours n'a essayé de comprendre ce motif de la lyrique provençale» (p. 58). Reprenant la question de Lazar, Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», p. 181, se demande (mais la réponse va de soi) si l'explication n'est pas donnée par l'image de saint Augustin de l'*amator sapientiae* qui désire la voir *nudam*, et de la tradition qui en dérive. Il est vrai que la tradition augustinienne est très pertinente pour l'interprétation de Pétrarque (cité immédiatement après), qui, lui, est un savant imbu de littérature et de philosophie latines; on peut dire le même de Dante, à quelque différence près, mais on parle d'époques et de milieux culturels très différents. C'est une bonne question que pose Andrea Fassò, *Gioie cavalleresche*, p. 209 note 8: «Ma possiamo applicare ai primordi della lirica cortese gli stessi strumenti interpretativi che applichiamo a Petrarca o che Dante applica (a cose fatte però) a se stesso nel *Convivio*? Possiamo leggere Cernamon come se fosse il *Cantico dei Cantici*?».

<sup>59</sup> *Quan lo rius de la fontana* (*BdT* 262.5), éd. et trad. des vv. 8-14 de Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», pp. 184-185: «Amore di terra lontana, per voi soffro ogni parte di me e non vi posso trovare rimedio, né mi sono di conforto gli allettamenti e le lusinghe d'un dolce amore, in un verziere o sotto un baldacchino, con una compagna desiderata».

qu'ieu veia sest'amor de lonh,  
 veraïament, en tals aizis,  
 si que la cambra e-l jardis  
 mi resembles totz temps palatz!

On sait bien que *lonh* / *luenh* est un mot-clé des rêves amoureux dont chante Jaufré. La dame de *Pro ai del chan essenhadors* (BdT 262.4), on l'a vu, est lointaine elle aussi, dans son château, avec son mari. Lazzèrini suggère une interprétation allégorique, selon laquelle l'épouse pourrait être l'Épouse de son Époux divin, à savoir la Sage-se, *Sapientia*.<sup>60</sup> Rien ne l'empêche (l'interprétation allégorique n'est jamais falsifiable, c'est son problème), mais, est-ce cela nécessaire?<sup>61</sup> En tout cas, l'amoureux voudrait avoir son aimée *en luecs aizitz*, dans un lieu favorable, il souffre de ne pas l'avoir; il veut un amour dont il puisse jouir en étant en même temps, lui même, raison de joie (*jauzens jausitz*).<sup>62</sup> Il s'imagine qu'elle lui parle avec complicité (vv. 45-48);

<sup>60</sup> «Tanto palese sembra il debito rudelliano verso il pensiero religioso del tempo che è difficile escludere un significato simbolico per quel castello lontano dove, forse, si consuma l'unione della Sposa con lo Sposo. Il pensiero corre alle mistiche nozze del *Cantico*; ma la Sposa, in altro contesto scritturale di cui abbiamo visto una rielaborazione in sant'Agostino, è anche la Sapienza: *Hanc amavi et exquisivi a iuventute mea, et quaesivi sponsam mihi eam assumere, et amator factus sum formae illius. Generositatem illius glorificat, contubernium habens Dei; sed et omnium Dominus dilexit illam* (*Sap.* 8, 2-3)» (Lazzèrini, «La trasmutazione insensibile», p. 198).

<sup>61</sup> Dire que dans cette chanson-ci l'objet de l'amour chanté par Rudel est une dame qu'il imagine mariée, n'est pas du tout le même que soutenir qu'il affirme, en général, «le caractère extra-conjugal de la *fin'amors*», comme le veut Jean-Charles Huchet, *L'Amour discourtois. La "Fin'Amors" chez les premiers troubadours*, Toulouse 1987, p. 38: «L'Autre conquiert son altérité grâce à un troisième terme qui fait obstacle au désir du "je", désormais inconsolable. Le mari et les *lauzenjadors* occupent cette fonction de tiers. C'est souligner, à nouveau, le caractère extra-conjugal de la *fin'amors*, nettement affirmé par Jaufré Rudel qui se dit amoureux d'une dame mariée vivant dans un lointain château avec son époux».

<sup>62</sup> «Las pimpas sian als pastors / et als enfans burdens petitz, / e mieua sia tals amors / don ieu sia jauzens jauzitz» (éd. des vv. 9-12 de Lazzèrini, «La trasmutazione insensibile», p. 161). Il est probable que Rudel s'inspire, par antiphrase, d'Ovide (*ibidem; Remedia*, vv. 169 et suiv.), qui, au contraire, suggère de chercher la campagne comme remède contre l'amour; cela ne fait pas de lui un disciple de Guillaume de Saint-Thierry, qui dans le prologue du *De natura et di-*

entre la douleur et l'espoir de la joie, rien ne paraît impossible. Dans *Belhs m'es l'estius* (BdT 262.1), en effet, la douleur appartient au passé, l'amoureux s'est *descargatz de fol fais*. Est-ce que ces dames sont la même dame? Oui et non: comme dans toutes les chansons des troubadours (et comme dans un grand nombre de chansons d'amour de tous les temps), la dame est une création de la fantaisie toujours nouvelle et en même temps toujours la même. Dans *Lanquan li jorn* Rudel dit que la dame est lointaine, dans *Quan lo rius* il dit qu'il préfère celle qui est lointaine à la possibilité d'un autre amour plus accessible, dans *No sap chantar* (BdT 262.3) il dit qu'il ne l'a jamais vue et qu'il ne la verra jamais, il n'aura joie d'elle ni elle de lui, sa joie est son désir même («que·l cor joi d'autr'amor non a / mas de cele qu'ieu anc no vi», vv. 9-10); ce n'est qu'en rêve, dans *No sap chantar* et dans *Pro ai del chan*, qu'il peut la rejoindre.<sup>63</sup> Son amour est impossible, dit-il dans *Lanquan li jorn*, à cause d'un enchantement: il maudit le parrin qui l'a enchanté, il n'est pas heureux de son seul désir comme dans *No sap chantar*. Autour du thème de l'éloignement de la dame, c'est une variété de situations qui se déploie dans ce petit chansonnier: elles ont en commun l'absence de satisfaction, dont l'amant est parfois satisfait (*No sap chantar*), parfois malheureux (*Lanquan li jorn*); mais *Belhs m'es l'estius*, où il n'est pas question d'éloignement, semble faire exception quant à la satisfaction, et pas seulement.<sup>64</sup> Le poète n'a pas le

*gnitate amoris* refuse les maîtres de l'amour charnel, donc le maître par excellence, Ovide («Nam et fedus amor carnalis feditatis sue olim habuit magistros»: Guillaume de Saint-Thierry, *Deux traités de l'amour de Dieu. De la contemplation de Dieu. De la nature et de la dignité de l'amour*, textes, notes critiques, traduction par M.-M. Davy, Paris 1953, p. 62), mais dans la suite du traité ne s'intéresse plus au poète latin.

<sup>63</sup> Ce motif peut-être mis en relation avec le «repertorio dei contemplativi» (Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», p. 192), mais aussi bien avec le folklore (Fassò, «Gli studi trobadorici oggi», p. 98), pas nécessairement celtique, et sans besoin d'une «origine divina, poi ferico-soprannaturale, della figura della *domna*» (*ibidem*).

<sup>64</sup> «I trovatori provenzali – si sottolinea spesso – si sono fermati per lo più all'espressione del desiderio, anche se a volte fortemente sensuale. Ma c'è da stupirsi? Nella lirica d'amore di ogni tempo, da Saffo alle più banali canzonette odierne, si canta di preferenza il desiderio, la lontananza, la nostalgia, l'ansia, la speranza, la delusione; non è frequente che si racconti un eros già soddisfatto» (Fassò, «Gli studi trobadorici oggi», p. 87).



but, ni la tâche non plus, de mettre en scène une théorie de l'amour, mais il représente un personnage qui aime, qui, lui, est toujours le même d'une façon convaincante, et tel que les émotions qu'il met en scène peuvent être partagées par ceux qui écoutent ses chansons.

Il y a d'autres dames lointaines dans la poésie des premiers troubadours, dont l'éloignement est pourtant accidentel, paraît-il (la distance n'étant pas une qualité nécessaire de l'amour, comme on le dirait à propos de *Lanquan li jorn*). L'une d'elles est la dame que Cercamon, on l'a vu, voudrait «despoliada ... baizar e tenir»: «q'eu non puesc lonjamen estar / [de] sai vius ni de lai guerir...». D'une autre (ou de la même) il se plaint de ne l'avoir plus vue après qu'elle l'a encouragé: il est partagé entre *joi* et *ira*, ce qu'il exprime d'une façon très semblable (ne serait-ce que par la forme) à certains vers de *Lanquan li jorn*: «Entre joi remaing et ira / ades qant de leis mi partis» (*BdT* 112.3, vv. 29-30), «Iratz e gauzens m'en partrai, / s'ieu ja la vei, l'amor de lonh» (vv. 15-16) (le sens n'étant pas le même,<sup>65</sup> on peut discuter si la situation somme toute plus banale de Cercamon s'inspire de Jaufre ou l'a inspiré).

Il y a aussi une dame éloignée dont parle Marcabru dans *Lanquan fuelhon li boscatge* (*BdT* 293.28).<sup>66</sup> Elle ne l'aime pas, ou elle ne l'aime plus, parce qu'elle est en colère, ou parce qu'elle ne veut pas aimer un homme inférieur à elle par son rang (vv. 22-28):

Selha que·m degra messatge  
 enviar de ss'encontrada,  
 o tem bayssar son paratge  
 o s'es ves mi azirada,  
 o no vol o no endura:  
 ben leu orguelhs o non-cura  
 s'es entre nos entremiza.

<sup>65</sup> Surtout si l'on accepte texte et traduction de François Zufferey, «Nouvelle approche de l'amour de loin»: «Iratz e gauzens m'en partrai / qan veirai cest'amor de loing», «C'est triste et joyeux que je partirai / quand j'irai voir cet amour de loin» (mais aussi *s'ieu ja la vei* pourrait être pris au sens optatif).

<sup>66</sup> Le schéma des rimes est le même que celui de *Lanquan li jorn*, mais en heptasyllabes féminins au lieu qu'en octosyllabes masculins; cela n'empêcherait pas de chanter les deux poèmes sur la même mélodie, mais il est trop peu pour affirmer la dépendance d'un poème de l'autre.

Puisqu'il va la perdre, le poète-amant n'a «*autra espiada, / fina, esmerada e pura, / qu'aitals amors es segura / que de fin joy es empriza*» (vv. 32-35); c'est pourquoi il n'a pas raison d'être malheureux. Guillaume IX (*Farai un vers de dreit nien*, *BdT* 183.7, vv. 25-36) ne s'inquiétait pas non plus de ne recevoir ni *dreit* ni *tort* de son amie jamais vue, parce que lui aussi, déjà, il en connaissait une *gensor e belazor*. Il s'agit de thèmes communs à plusieurs auteurs, l'absence d'une dame éloignée (Rudel, Marcabru, Cercamon) ou jamais vue (Guillaume IX, Rudel), et l'existence d'une autre qu'on préfère (Guillaume IX, Marcabru) ou refuse (Rudel, *Quan lo rius*): le partage de ces thèmes entre divers troubadours est susceptible de plusieurs interprétations.

L'amie jamais vue de Guillaume IX est au cœur d'une chanson (un *vers*, bien sûr) franchement ludique. On a dit qu'il aborde un thème philosophique, quand il annonce qu'il fera un *vers de dreit nien*, un poème dont le sujet est le néant, comme on a souvent traduit.<sup>67</sup> C'est là une idée séduisante, qu'on hésite à refuser, mais de Ménard à Gambino et Zink on a trop bien établi, à mon avis, que *de dreit nien* signifie 'sur rien du tout':<sup>68</sup> donc un poème sans sujet, qui en effet, dit l'auteur, ne parle (ou il feint de ne pas parler) ni de lui même ni d'aucun autre, ni d'amour ni de *joven* (quel que soit le sens de *joven*), ni d'autre chose. Dans ce contexte, l'évocation d'une amie jamais vue, dont le poète ne s'inquiète pas, ne demande pas d'être interprétée comme une allusion satirique, à Jaufre Rudel en personne ou à des poètes qui auraient chanté les mêmes thèmes à une époque plus reculée. On dispose d'ailleurs d'autres interprétations de cette dame: est-elle la Mort? (si le poème vise à décrire un état de mélancolie, comme

<sup>67</sup> On peut lire un sommaire bref et clair des nombreuses interprétations de ce *vers* dans Beatrice Barbiellini Amidei, *Guglielmo IX, Farai un vers de dreit nien e l'immaginazione malinconica*, Milano 2012.

<sup>68</sup> Philippe Ménard, «Sens, contresens, non-sens, réflexions sur la pièce *Farai un vers de dreit nien* de Guillaume IX», dans *Mélanges de langue et de littérature occitanes: en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers 1991, pp. 339-348, p. 344 note 27, cit. par Eusebi (Guglielmo IX, *Vers*), qui traduit «*proprio su niente*»; Francesca Gambino, «Su alcune espressioni di Guglielmo di Poitiers: *dreit nien* e la congiunzione avversativa *mor*», dans *Los que fan viure e treslusir l'occitan*. Actes du X<sup>e</sup> Congrès de l'AIEO, Béziers, 12-19 juin 2011, éd. par Carmen Alén Garabato, Claire Torreilles et Marie-Jeanne Verny, Limoges 2014, pp. 194-201; Zink, *Les troubadours*, p. 61.

le veut Barbiellini).<sup>69</sup> Est-elle une fée? (si *Farai un vers* est un poème féérique d'un bout à l'autre, selon l'hypothèse, plus séduisante, de Benozzo et Fassò).<sup>70</sup> Je penche à croire que c'est justement le caractère ludique d'un divertissement (très poétique, bien sûr) qui permet d'y superposer tant d'interprétations bien différentes. En tout cas, ici Guillaume IX n'avait pas besoin de Jaufre Rudel.

*Lanquan fuelhon li boscatge*, écrit Gaunt,<sup>71</sup> «is a riposte to Jaufre: he demystifies Jaufre's *amor de lonh*, showing it to be sexual and inconstant while masquerading as pure and true». L'inconstance est celle de la première dame, dont en effet il est question dans la chanson; elle est accusé, indirectement, d'*orguelh* (superbe) et, directement, de *folatge* (folie), mais on cherche en vain, dans le texte, une allusion à l'amour charnel, soit de la part de la dame, soit de l'amant. Il est vrai quand même qu'il y a des expressions en commun entre *Lanquan fuelhon* et *Lanquan li jorn*, que Meneghetti<sup>72</sup> a bien détectées: «m'es belhs douz chanz» (Rudel, v. 2), «m'es belhs douz chant» (Marcabru, v. 3); *inverns gelatz* (Rudel, v. 7, à la rime), *gilada* (Marcabru, v. 9, à la rime); *lonh* et *amor de lonh* (Rudel, rime-refrain), «On plus n'ai melhor coratge / d'amor, mielhs m'es deslonhada» (Marcabru, vv. 15-16); «qu'enaissi m fadet mos pairis» (Rudel, v. 48), «Qu'aitals es ma destinada» (Marcabru, v. 18). L'interprétation de Meneghetti est plus nuancée que celle de Gaunt: Marcabru montrerait sa méfiance à l'égard de l'*amor de lonh*, en ramenant la «mystique du sacrifice» prônée par Jaufre («ma quanto seriamente?») à un niveau plus bas.<sup>73</sup> Il s'agirait en tout cas d'une parodie de *Lanquan li jorn*, ce qui seulement, selon Gaunt, peut expliquer le style «unusually limpid for Marcabru's

<sup>69</sup> Barbiellini, *Guglielmo IX*; cf. pp. 38-41.

<sup>70</sup> Voir la note 35.

<sup>71</sup> *Marcabru: A Critical Edition*, p. 365.

<sup>72</sup> Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, pp. 76-78.

<sup>73</sup> «Il carattere di controcanto "quotidiano" che informa la *fabula* di *Lanquan folhon li boscatge* rispetto all'elevatezza drammatica di quella del testo rudelliano chiarisce il senso della ripresa intertestuale operata da Marcabru su Jaufre: una certa diffidenza per la "mistica del sacrificio" propugnata – ma quanto seriamente? – da un principe altrove tanto vicino alle *facetiae* di Guglielmo IX può avere spinto il suo meno aristocratico collega a questa sorta di *understatement* poetico-esistenziale, a gettar un po' d'acqua sul fuoco dell'*amor de loing*» (Meneghetti, *Il pubblico*, p. 78).

corpus», qui à son avis peut soulever un doute sur l'attribution du ms. unique, C.<sup>74</sup> C'est donner peu de crédit à un poète si doué, de ne savoir varier le style d'une chanson à l'autre. En réalité, *Lanquan fuelhon* parle d'autre chose que *Lanquan li jorn* (une dame qui est *devenue* lointaine, une autre dame  *fina, esmerada e pura*), et il n'y a rien que Marcabru n'aurait pu dire sans connaître *Lanquan li jorn*; il pouvait la connaître, bien sûr, et il peut en avoir utilisé des expressions, mais en revanche l'hypothèse que ce soit Rudel qui a composé sa chanson après Marcabru peut être fautive, mais elle n'a rien d'absurde. L'idée du destin et/ou de l'enchantement, par exemple, est déjà dans *Farai un vers de dreit nien*; Gaunt a déjà remarqué que l'idée des vv. 36-37, «Per lieys am tot son linhatge, / e totz cels que l'an lauzada» s'accorde avec les vv. 25-36 de *Pos vezem de novel florir* (BdT 183.11): «Obediensa deu portar...» (aussi que, d'autre part, avec Rudel, *Pro ai del chan*, BdT 262.4, vv. 25-29: «Totz los vezis apel se nhors...»).

## 5. *Marcabru*

On peut soutenir, à mon avis, que les troubadours de tout temps ont partagé des expressions, des idées et des images, en les employant librement, sans que cela implique nécessairement de la parodie ni de la polémique. Si l'on est gêné par une chanson d'amour de Marcabru (une 'chanson de change', on peut dire, mais on exagère, à mon avis, quand on veut classer chaque pièce dans une grille de genres et sous-genres), et l'on préfère y voir de la parodie, c'est à cause d'un parti pris sur ce qu'on doit s'attendre de lui. Mais Marcabru, qui doit son succès, surtout, au rôle de moralisateur qu'il s'attribue le plus souvent, peut bien dire une fois, sans se contredire, qu'il y a une femme qui n'est pas 'comme les autres' (qualité, d'ailleurs, fréquemment attribuée par les troubadours à leurs dames, non sans un sous-entendu misogynne),<sup>75</sup>  *fina, esmerada e pura*; d'autant plus que, s'il parle si sou-

<sup>74</sup> «The style of 'Lanquan fuelhon' is unusually limpid for Marcabru's corpus. This may suggest that there are grounds for questioning C's attribution, but if it is a parody it shares an ideological agenda with the rest of the corpus» (*Marcabru: A Critical Edition*, p. 365).

<sup>75</sup> Cf. Beltrami, «Ancora su Guglielmo IX», pp. 21-24.

vent contre la *fals'amor*, il est aussi assez vague sur ce qu'est la *fin'amar*, comme l'a remarqué Gaunt:<sup>76</sup>

As Köhler argues, Roncaglia goes too far when he maintains Marcabru's ideal of *fin'amor* is close to the Christian view of marital love, for the troubadour never defines *fin'amor*. He does, however, say what it is not, and it is quite clear that it does not involve sexual intercourse,

et comme l'a bien dit, plus récemment, Rico:<sup>77</sup>

Ce qu'il faut entendre par *fin'amor*, *so que [aquest] motz declina* (XXXVII, 3), peut-être n'arriverons-nous jamais à le savoir avec certitude, car pour Marcabru lui-même la chose était parfois *paraul'escura* (XXXVII, 6). Mais il a tant à dire sur le *fals'amor* de la poésie à la mode, sur l'*amar* qui accompagne le déclin de *Joven*, et il les peint et les définit de tant de manières qu'il ne parvient jamais à le faire, semble-t-il, d'une façon qui le satisfasse pleinement.

L'opposition d'un amour 'vrai, pur, louable' améliorant l'homme (*amor*, *fin'amor*) à un amour 'faux, détestable, immonde' (*amar*) qui le ruine,<sup>78</sup> est le point fort de sa poésie moralisante, qui va influencer nettement la poésie des troubadours à l'âge, immédiatement postérieur, où l'idéologie poétique de la *fin'amor* prend sa première forme cohérente (celui, en gros, des troubadours présents dans *Chantarai d'aquestz trobadors* de Peire d'Alverne).

Dans *L'iverns vai e-l temps s'aizina* (BdT 293.31), les deux mots-clés sont affichés en opposition directe (vv. 37-40):

Bon'amors porta meizina  
per guerir son compaignio;

<sup>76</sup> Simon Gaunt, «Marginal Men», p. 67.

<sup>77</sup> Rico, «*Tant fort gramavi*», p. 452.

<sup>78</sup> Bien que l'opposition lexicale *amor-amar* soit bien fondée dans l'œuvre de Marcabru, il ne faut pas oublier que *amor* peut être pris au sens négatif: «Ben es cargatz de fol fais, / qui d'amor es en pantais» (293.7, vv. 21-22), et *amar* au sens positif: «e cortesia es d'amar» (BdT 293.15, v. 20). Cf. Ruth E. Harvey, *The troubadour Marcabru and Love*, London 1989, p. 43: le cas de 293.13, v. 45 («l'amistat d'estraing atur) los trai d'amar ab sa doussor» a disparu de l'édition de Paterson (*Marcabru: A Critical Edition*, XIII), «Lo strais d'amar ab sa douzor» (*strais* <STRAGES 'devastation').

amar lo sieu disciplina  
e-l met a perdicio.<sup>79</sup>

Mais, s'il est évident que l'*amar* est tout ce qui à affaire au sexe: *voluntat conina* (v. 21), tromperie (*tric*, v. 20; *agag*, v. 29), désir sexuel des femmes (*sa voluntat mastina*, v. 48), adultère des femmes avec les goujats de la cour («Domna ... c'ama girbaut dinz maio», vv. 46-47), génération de bâtards («D'aqi nasso il ric savai», v. 51), *amor* n'est présenté que par ses effets positifs: «Qui bon'amor avezina / ni viu de sa liurazo, / honors e valors l'aclina, / e pretz, senes ochaio» (vv. 64-67).

Quand Marcabru parle d'amour (de la *fin'amor*) en positif, son discours tend à devenir religieux: voir *Pos mos coratges esclarzis* (ou *s'esclarzis*, *BdT* 293.40), qui a pu paraître de Bernart de Ventadorn à la source commune de **CE** à cause de la strophe II:

Sel en qui sest'amor chauzis  
viu letz, cortes e sapiens,  
e sel qui refuda delis  
e met a totz destruiemens:  
que qui fin'amor vol blasmar,  
ela-l fai si en fol muzar  
que per outracug es peritz

(mais *en fol muzar* est une expression bien marcabrunienne), mais qui, après cette strophe-ci, se poursuit par une liste de pécheurs et de péchés, digne d'un sermon, allant bien au delà des comportements amoureux ou sexuels; *fin'amor, fon de bontatz* (v. 36) est une expression qu'on référerait à Dieu, et, surtout, dans la strophe suivante (VII), le sujet réprimande soi-même («quar mi plus que-ls autres repren», v. 44), en prenant l'attitude d'un prédicateur.<sup>80</sup> On peut lire encore *Per*

<sup>79</sup> Leçon de Dejeanne au v. 39, *lo sieu (compaigno)*, et au v. 40, *e-l*. Harvey (*Marcabru: A Critical Edition*, XXXI) «amar los senz disciplina / e-ls met a perdicio», trad. «lust torments the senses and casts them into perdition», mais on ne met pas en perdition les sens, mais l'âme, l'âme et le corps, la personne. La traduction de Dejeanne est irréprochable: «Bon Amour porte médecine pour guérir son compaignon. L'Amour mauvais contraint le sien et le met en perdition».

<sup>80</sup> Sur cet aspect cf. aussi Sergio Vatteroni, «*Verbum exhortationis* e propaganda nella poesia provenzale», in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e*

*savi teing ses doptanza (BdT 293.37), vv. 25-30:*

Amors es significanza  
d'esmerada e de sardina  
e de joi cima e rracina:  
a veritat seignoreia  
e sa poestaz sobranza  
sobre tota creatura.

Mais il ne manque pas de 'descendre' vers le savoir-vivre courtois déjà récommandé par Guillaume IX (*Lo vers comenssa, BdT 293.32. vv. 55-60*):<sup>81</sup>

Qui ses bauzia  
vol amor albergar,  
de cortesia  
deu sa maion jonchar;  
get fors feunia  
e fol sobreparlar;

en ajoutant, bien sûr, pour parachever la strophe, une règle supplémentaire, mais fondamentale (63-66):

pretz e donar  
deu aver en baillia  
ses ochaio.

Il est douteux, d'ailleurs, que Marcabru identifie la *fin'amor* avec l'amour conjugal; en tout cas il n'est jamais explicite à ce sujet,<sup>82</sup> ou presque jamais, si l'on s'accorde avec l'interprétation de Roncaglia<sup>83</sup>

XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di Rossana Castano, Fortunata Latella e Tania Sorrenti, Roma 2007, pp. 653-679, pp. 654-659 (il remarque qu'aux laïcs il était interdit de prêcher, comme on peut lire dans le *Decretum* de Gratien de 1140, I xxiii, xxix, et dans de nombreuses sources postérieures).

<sup>81</sup> On peut ajouter, par ex., l'enseignement de *cortesia* contenu dans le vers adressé à Jaufre Rudel, *Cortesamen vuoill comensar (BdT 293.15)*.

<sup>82</sup> «Nowhere in his works ... does he explicitly praise marriage or express advocacy of marital love» (Harvey, *The troubadour Marcabru*, p. 27).

<sup>83</sup> Aurelio Roncaglia, «*Trobar clus*: discussione aperta», *Cultura neolatina*, 29, 1969, pp. 5-55, pp. 21-26.

de *El son d'esviat chantaire* (ou *Al son desviat*, Dejeanne; *BdT* 293.5). La *tornada* de ce *vers*, c'est l'interprétation de Roncaglia, l'adresse à Sancho III de Castille à l'occasion de son mariage avec Blanche de Navarre; la dernière strophe, qui vient après une longue série d'invectives contre l'amour qui «sap engan faire», les *moillerat* adultères et cocus, les amants fous (ou sots) et la décadence de *proeza* à cause de *duc e rei et emperaire*, serait donc une louange de l'amour conjugal (vv. 49-52):

L'amors don ieu sui mostraire  
 nasquet en un gentil aire  
 el luoc on ill es creguda:  
 es claus de rama branchuda  
 e de chaut e de gelada,  
 q'estrains no l'en puosca traire.

Il est d'autre part évident qu'en matière d'amour Marcabru préfère de réprimander ce qui à affaire au sexe; on en a déjà vu, en passant, des exemples. Revenant finalement à la *tenson* avec Catola par laquelle j'ai commencé, il n'oppose pas à son interlocuteur qu'il y a un autre type d'amour que celui que son partenaire loue;<sup>84</sup> il répond plus simplement qu'Amour est trompeur, ou plus précisément que les femmes trompent les hommes; il réclame contre la *faus'amistat* («de faus'amistat me clam», v. 6) parce qu'il y a partout des femmes trompeuses («q'anc pos la serps bassa lo ram / no foron tant enganairiz», vv. 7-8). La *fals'amor* (*faus'amistat*) est donc, ici, celle des femmes trompant les hommes; bien que la dernière strophe soit assez difficile à comprendre, elle dit que les femmes font cela pour envie d'argent (*l'avers al fol*, l'argent du sot, *tressaill lo suoill*, franchit le seuil, s'en va).<sup>85</sup>

<sup>84</sup> On peut référer «l'amors dont parlaz» (v. 29, Marcabru) à ce que Catola entend par amour plutôt qu'à l'amour en général; cela est moins sûr, mais possible, pour «l'amors, ves cui es tant engres» (v. 42, Catola). Il reste que le discours de Marcabru est purement négatif.

<sup>85</sup> «Catola, per amor deu truoill / tressaill l'avers al fol lo suoill, / e puis mostra la via a l'uoill / apropos los autres escharniz» (éd. Roncaglia, vv. 53-56; discussion aux pp. 247-254). Roncaglia traduit: «Catola, per amore sotto il torchio fuoriesce dal secchio [*suoill*] ogni sostanza, e poi con l'occhio [amore] indica la strada dietro gli altri scherniti», ce qui revient en gros au même sens. Je préfère l'interprétation traditionnelle de *suoill* 'seuil', et je traduis «Catola, à cause d'A-



*Fals amar* (*Per savi teing ses doptanza*, v. 14), que les *trobador a sen d'enfanza* (v. 7) mettent sur le même plan que l'*amor fina* («E meton a un'esguanza / fals amar contr'amor fina», vv. 13-14), a aussi affaire à la vénalité des femmes: «eu dic qui d'amar s'aizina / a ssi meïsmes guerreia, / que pos la bors'a voianza / fai fols captenezza dura» (vv. 15-18). À son public de *soudadiers*, Marcabru chante des ruses et souillures des putains («*Soudadier, per cui es jovens / mantengutz e jois eisamens, / entendetz los mals argumens / de las falsas putas ardens*», *BdT* 293.44, vv. 1-4), s'inspirant de très près du *De muliere mala* ou *De meretrice* de Marbode.<sup>86</sup> Il ne s'agit pas des prostituées, bien sûr, mais des femmes: c'est justement de la *femina* que parle Marbode, «invidus ... sexus, levis, iracundus, avarus...» (v. 15). Cet *avarus* (*sexus*) est la seule allusion de Marbode à la vénalité, sur laquelle Marcabru revient trois fois: «qui sec son traï / fai putana del ric frairi» (vv. 41-42); «quan l'avers faill, de si·l enpenh» (v. 60); «Putaper uzatge·s defen / al ric si gran loguier no·n pren» (et ailleurs: «Janon anetz dompneian / ses deners et ab<sup>87</sup> afan!», 293.7, vv. 29-30). Il n'y a pas que de la vénalité: il y a la concupiscence qui pousse les femmes à l'adultère: «estas putas ardens cremans» (*BdT* 293.34, v. 31), «aicelas putas ardens / que son d'autruis maritz sufrens» (ou *cos-*

mour l'avoir du sot [sorti] du pressoir franchit le seuil, et puis [Amour], par un clin d'oeil, montre [au sot] la voie [où aller suivant] les autres qui ont été trompés» (cf. aussi Gaunt, *Marcabru: A Critical Edition*, VI, dont l'interprétation est différente).

<sup>86</sup> Paterson (*Marcabru: A Critical Edition*, XLIV) a raison de remarquer qu'il manque une strophe (le poème étant en *coblas doblas*), qui doit être la VII. C'est justement la strophe dans laquelle on s'attend à voir commentée la partie médiane de la Chimère, «qu'es serp [Paterson *que sserp*] detras, leo denan» (18). Au vers 19, qui dit qu'est-ce que c'est la partie médiane, je penche à croire avec Errante, *Marcabru*, p. 225, que les leçons des mss. (*Buos en miei luoc AIKN, Bosso el mei E*) remontent à une erreur d'archétype pour *f(u)oc(s)*, «Et mediae partes nil sunt nisi fervidus ignis» (v. 48), bien que la chute de la strophe VII empêche d'en avoir la preuve. Pour d'autres interprétations, et pour une analyse du symbolisme de la Chimère cf. Silvia Conte, «*Soudadier, per cui es jovens*» (*BdT* 293.44). Richiami esegetico-biblici nella rappresentazione della chimera», *Critica del testo*, 5, 2002, pp. 407-444; Ead., «Ancora sull'interpretazione di Marcabru, *Soudadier, per cui es jovens*» (*BdT* 293.44): l'ipotesi della sirena pisciforme», *Critica del testo*, 6, 2003, pp. 915-931.

<sup>87</sup> Dejeanne; Paterson (*Marcabru: A Critical Edition*, VII) *al afan*; le ms. (E, 155b) écrit (*et*) *ai afan* (leçon non enregistrée dans l'apparat).

sens, Dejeanne; *BdT* 293.40, vv. 19-20), «Aquist con son deziron e raubador» (*BdT* 293.24, v. 22).

Rien d'étonnant quant aux femmes, si l'on considère la tradition misogyne cléricale, d'où viennent par ex. les exemples de Salomon et Sanson dans la tenson avec Catola (avec l'appui d'Ovide aussi), et on a cité Marbode. Mais Marcabru s'en prend aussi aux hommes, aux *molheratz*, les seigneurs commettant adultère avec les femmes des autres: «Non puos mudar c'als molheratz / non diga lor forfaiz saubutz. / Non sai la quals auctoritatz / lor demostra qu'il sion drutz» (*BdT* 293.39, vv. 50-54); se trompant l'un l'autre, ils sont en même temps adultères et cocus (les femmes se prêtant volontiers à ce jeu): «Moillerat, li meillor del mon / foratz, mas chascus vos faitz drutz, / que vos confon; / e son acaminat li con, / per qu'es jovens ar forbanditz / e vos en apell'om cornutz» (*BdT* 293.4, vv. 31-36);<sup>88</sup> «Molheratz q'autrui con grata / ben pot saber qe-l sieus pescha» (*BdT* 293.11, vv. 49-50). Ils enferment leurs femmes, qui se donnent à leurs gardiens, des *girbaut*<sup>89</sup> méprisables: «D'otra manieira cogossos / hi a rics homes e baros / que las enserron dinz maios / q'estraïns non i posca intrar, / e tenon guirbautz als tizos / cui las comandon a gardar» (*BdT* 293.29, vv. 19-24); d'où les bâtards qui souillent les lignages: «Moilleratz ab sen cabri, / a tal paratz lo coissi, / per qe-l cons esdeve laire; / e tal ditz "Mos fils me ri" / qe anc re no-i ac a faire» (*BdT* 293.17, vv. 31-35; les exemples pourraient être multipliés). C'est à peu près ce que disait déjà Guillaume IX, *Compagno, non puese mudar qu'eu no m'effrei* (*BdT* 183.4), à la différence près qu'il s'adressait au *gardadors* au lieu qu'aux maris: «Qu'eu anc non vi nulla domn'ab tan gran fei / qui no vol prendre son plaït o sa mercei: / s'om l'aloigna de proessa, que ab malvestatz non plaidei» (vv. 13-15); «si non pot aver caval ... compra palafrei» (v. 18); «Non i a negu de vos ja-m desautreï, / s'om li vedava vi fort per malaveï, / non begues enanz de l'aiga que-s laissez morir de sei» (vv. 19-21).<sup>90</sup>

À la différence de Guillaume (qui d'ailleurs ne parle pas d'enfants), Marcabru soutient que les comportements de la cour en matière

<sup>88</sup> Ed. Lazzerini, «Un caso esemplare».

<sup>89</sup> *G(u)irbaut* ne se trouve que dans Marcabru et dans *Bela m'es la flors d'a-guilen*.

<sup>90</sup> Éd. Eusebi, Guglielmo IX, *Vers*.

de sexe (*molherat* adultères et *gardador*, femmes vénales et/ou *ardens*, qui se donnent aux maris des autres ou aux goujats qui les doivent garder) sont la cause de la ruine de *joven*.<sup>91</sup> Bien qu'il ne manque pas de tonner contre la «poésie à la mode» (comme le dit Rico, cit. dessus), ou plus simplement contre les autres troubadours,<sup>92</sup> comme aussi Cercamon le fait une fois,<sup>93</sup> sa cible ne semble pas être en premier lieu la poésie. D'autre part, même si l'immoralité des cours où il a opéré eût été telle qu'il la décrit (ce qui reste à prouver), il n'est pas vraisemblable qu'un troubadour y trouve son salaire par de telles invectives (l'auteur de la *vida* de **A**, qui paraît le prendre au pied de la lettre – peut-être par plaisanterie, conclut justement que «a la fin lo desfeiron li castellan de Guiana de cui avia dich mout gran mal»). Il y a du jeu, bien sûr, sur des contenus qui sont propres aussi à la poésie ludique de Guillaume IX, mais un jeu sérieux, qui s'inspire de la prédication pour plaider, d'une façon qui doit avoir paru acceptable, la cause de tous ceux qui dépendent de la libéralité des seigneurs (les jeunes, les *soudadier*, deux catégories qui ne se recoupent pas nécessairement). Le thème de la libéralité est associé à celui de l'amour (*fin'amor*, *fals'amor*) de façon manifeste et inextricable, souvent dans les mêmes poèmes; aux invectives contre l'immoralité s'alternent, où se mêlent, les invectives contre le manque de libéralité des seigneurs autres (bien sûr) que celui auquel le troubadour s'adresse.<sup>94</sup> Entre l'a-

<sup>91</sup> Cf. Lazzarini, «Un caso esemplare», p. 26 (commentaire de 293.4, vv. 31-36, cit. ci-dessus): «A far le spese del malcostume dilagante è *jovens*, escluso da qualsiasi contatto col sesso femminile a tutto vantaggio dei *drutz molleratz* o addirittura, in una degradazione senza più limiti, dei sordidi ma anatomicamente ben dotati *girbautz de maiso*».

<sup>92</sup> «Trobadors a sen d'enfanza / movon als pros ataina» (*BdT* 293.37, v. 7); «mas menut trobador bergau / entrebesquill / me torno mon chant en badau» (*BdT* 293.33, vv. 7-9); «Jamai no farai plevina / eu per la troba n'Eblo» (*BdT* 293.31, vv. 73-74).

<sup>93</sup> «Ist trobador, entre ver e mentir, / afillon drutz e molhers et espos» (*BdT* 112.3a, vv. 19-20).

<sup>94</sup> *Lo vers comens quan vei del fau* (éd. Aurelio Roncaglia, «Marcabruno, 'Lo vers comens quan vei del fau' (*BdT* 293,33)», *Cultura neolatina*, 11, 1951, pp. 26-48), vv. 19-24: «Avoleza porta la clau / e geta Proez'en issill; / greu paire-jaran mais igau / paire ni fill, / que non aug dir, *fors en Peitau*, / c'om s'en atill» (italique ajouté par moi). Alegret aussi exclut l'empereur de son blâme des sei-

varice des seigneurs et l'immoralité de la cour entière, il n'est pas tellement clair, parfois, quelle soit la cause première de la ruine de *joven*.

Tout cela est bien connu, bien sûr (tout a été dit), mais il reste une question: est-ce que, si les seigneurs étaient généreux comme il est leur devoir d'être, si les mœurs des seigneurs mêmes et des dames n'étaient pas pervertis, si, en d'autres termes, le monde était comme il était dans le passé (le passé des moralisateurs, qui évidemment n'a jamais existé), «cant bos jovens fon paire / del segle e fin'amors maire», et *Proeza* était «mantenguda / a celat et a saubuda» (*BdT* 293.5, vv. 37-40), l'amour des jeunes serait comme celui que chante, par ex., un Bernart de Ventadorn (comme celui qu'on a l'usage d'appeler *fin'amor*)? Un amour qui vise à tout obtenir, mais vit dans l'impossibilité ou l'extrême difficulté d'y arriver, et finalement, vit dans la souffrance? Et qui, par cela, est conçu comme un moyen d'amélioration morale de l'amant? Marcabru ne le dit pas.

On s'est demandé si Marcabru est un poète courtois. Non, bien sûr, on a répondu, parce qu'il condamne sévèrement la doctrine de l'amour que les autres troubadours (les 'poètes de la *fin'amor*', pour ainsi dire) professent. Oui, bien sûr, d'autres ont répondu, parce qu'il exprime mieux que personne à son époque, et plus explicitement qu'aucun autre, les «aspirations latentes de la chevalerie»,<sup>95</sup> des *soudadiers*, dont le désir d'intégration aux rangs de la haute noblesse serait la source idéologique du paradoxe amoureux et de la poésie de la *fin'amor*. On peut plutôt trancher, à mon avis, par un truisme: il est un poète courtois parce qu'il travaille dans les cours, il s'adresse au même public des autres troubadours 'courtois' (de Jaufre Rudel, par exemple), il est apprécié par le même milieu, ayant conservé ses poèmes aussi comme ceux de ses contemporains, et en plus grand nombre.

## 6. *En conclusion*

Des traits (des fragments) d'un discours amoureux semblable à celui de Bernart de Ventadorn sont repérables dans l'œuvre de Cercamon, comme Rossi<sup>96</sup> l'a bien dit à propos de *Per fin'amor m'esbaudi-*

gneurs: «q'entre mill un non vei ses qalqe dec, / mas lo Senhor de cui es Occidenz» (*Ara pareisson-ll aubre sec*, *BdT* 17.2, version de **M**, vv. 34-35).

<sup>95</sup> L'expression est de Köhler, «Observations historiques», p. 37.

<sup>96</sup> Cercamon, *Œuvre poétique*.

ra et *Quant la douz'aura s'amarzis*. Cercamon, d'autre part, partage avec Marcabru des motifs, propres à son attitude moralisatrice, qui ne seront plus tellement communs chez les troubadours postérieurs, pas en tout cas de la même façon. Il s'agit, en général, d'un certain ton d'invective: «drut, moiller e marit, tug tres, / sias del pechat comunau» (*Ab lo pascor m'es bel q'eu chan*, *BdT* 112.1a, vv. 27-28; l'association, dans la même phrase, de *drut*, *molher* et *marit* est aussi dans Marcabru, *Assatz m'es bel el temps essuig*, *BdT* 293.8, vv. 29-30: «qe bravas en son e braidiu / las moillers e-il drut e-il marit», et revient dans *Puois nostre temps comens'a brunezir*, *BdT* 112.3a, vv. 19-20: «Ist trobador, entre ver e mentir, / afollon drutz e molhers et espos»). Ou, par ex., l'on peut citer la question de combien de partenaires, y compris le mari, une dame peut se permettre sans être *desleialada e puta provada*, comme le dit Bernart Marti, qui vient après, mais, paraît-il, pas tellement: «cella qu'en pren dos o tres / e per un non s'i vol fiar, / ben deu sos pretz asordejar» (*Cortesamen vuoill comensar*, *BdT* 293.15, vv. 27-29),<sup>97</sup> «Non a valor d'aissi enan / cela c'ab dos ni ab tres jai» (*Ab lo pascor m'es bel q'eu chan*, *BdT* 112.1a, vv. 36-37), «estra lei / n'i son trei, / mas ab son marit l'autrei / un amic cortes prezant» (*Bel m'es lai latz la fontana*, *BdT* 63.3, vv. 12-15); une question qui, en ces termes-ci, ne sera pas reprise plus tard.

Même à cet égard, tout a été dit: Cercamon 'médiateur' entre les deux extrêmes de Guillaume IX et Marcabru, Cercamon 'troubadour de transition':<sup>98</sup> mais médiateur en synchronie ou en diachronie? Agit-il en présence d'une idéologie de la *fin'amor* qui serait là dès les origines, à laquelle Guillaume serait étranger, tandis qu'on peut discuter si Marcabru en est l'oppositeur plus acharné où le représentant le plus pur? Ou bien est-il un médiateur en diachronie, du fait que certaines de ses chansons, à côté de certaines de celles de Jaufre Rudel (qui semblent avoir joui de plus de succès), 'anticipent' ou favorisent l'avènement de la poésie de la *fin'amor* de Bernart de Ventadorn et de ses contemporains? La première perspective est faible, à mon avis;

<sup>97</sup> Éd. Aurelio Roncaglia, «*Cortesamen vuoill comensar*», *Rivista di cultura classica e medioevale*, 7, 1965, pp. 948-961.

<sup>98</sup> Cf., pour une synthèse, Di Girolamo, *I trovatori* (un livre qui garde toute sa fraîcheur, même si l'on ne partage pas toutes ses opinions), pp. 83, 88.

l'autre est judicieuse, en vue de la poésie de la troisième génération, mais je crois qu'il faut la présenter diversement.

Au delà du parallélisme indéniable entre la poésie amoureuse des troubadours et la structure sociale de la noblesse des XI-XII<sup>e</sup> siècles, qui a été mis en relief par l'école sociologique (bien qu'en stylisant trop l'une et l'autre), d'un côté, et de l'autre du parallélisme également indéniable entre les discours amoureux et mystique, qui est la clé de l'interprétation de Lazzarini, l'idée que la poésie des troubadours prenne son essor d'une idéologie où d'une initiative culturelle, à mon avis, n'a pas de fondement. Au contraire, le fait décisif est que chanter et écouter des chansons est devenu un aspect important du mode de vie des cours, ou de certaines d'entre elles (c'est, bien sûr, l'évolution des structures sociales qui a amené à l'avènement de cette coutume). Il y a, chez les premiers troubadours, la poésie (le chant) d'amour, mais pas seulement (tout au long de l'histoire des troubadours les chansons 'non amoureuses' occupent une place remarquable, en valeur absolue et en pourcentage: chansons religieuses, *sirventes*, *planh* etc.). Quand on parle (on chante) d'amour et de femmes, on est ouvert à toutes les possibilités, du sublime à l'obscène, en passant par une franche expression du désir sensuel: il est difficile de juger, parce que trop peu de textes et d'auteurs ont survécu, si, aux origines, cela a affaire aux attitudes d'un milieu précis, qui pourrait être, alors, la cour de Guillaume IX (la seule, en tout cas, dont on a les chansons les plus anciennes), ou d'un milieu plus vaste, comme il est probable. En même temps, on assiste à un effort de moralisation, tendant à ramener la poésie d'amour dans des limites acceptables pour la morale (l'obscénité de Marcabru est celle des moralistes, dans la poésie des troubadours l'obscène va devenir un genre à soi, accepté en tant que tel), et aussi à en faire un moyen d'éducation de la société courtoise<sup>99</sup>. Cette tendance existe déjà, en partie, chez Guillaume IX («obediensa deu portar...»), mais elle est évidente chez les troubadours de la deuxième génération (se mêle-t-elle ou non avec la première, les dates étant incertaines). Il est, encore, difficile de juger, mais on peut croire qu'un centre (pas le seul) ayant favorisé cette évolution ait été la cour de

<sup>99</sup> «Le noyau originel de l'amour courtois peut être périphrasé par moralisation, sublimation, raffinement des relations érotiques» (Schnell, «L'amour courtois», p. 363), ou, plutôt, de la représentation idéale de telles relations.

Guillaume X, où en tout cas ont travaillé Marcabru et Cercamon, s'il n'y ont pas commencé leur carrière. Marcabru est le représentant extrême de cette tendance; son idée qu'il faut distinguer un amour 'bon' d'un autre 'méchant' a influencé ses contemporains, mais, surtout, et profondément, la poésie de l'époque suivante. Moins prêcheurs que lui, les poètes d'amour n'ont pas renoncé à l'expression du désir, mais ils ont mis en premier plan l'impossibilité ou l'extrême difficulté de sa satisfaction; s'ils font, parfois, allusion à une 'fin heureuse' de l'amour,<sup>100</sup> il le font dans un contexte épuré. Bien que cela soit déjà présent chez les poètes de la deuxième génération, ce n'est qu'avec la troisième (et surtout par l'œuvre de Bernart de Ventadorn, quant aux auteurs dont on a conservé des textes) qu'on voit mettre en place l'idéologie des liaisons amoureuses et du comportement courtois (*fin'amor* ou 'amour courtois'), que Rüdiger Schnell a bien décrit, en en remarquant surtout, pourtant, le caractère complexe et l'essence de 'discours courtois sur l'amour', de débat toujours renouvelé, plutôt que d'un objet culturel bien défini.

<sup>100</sup> Par ex. Bernart de Ventadorn, 70,13, vv. 14-18: «Be conosc que mos pretz melhura / per la vostra bon'aventura; / e car vos plac que-m fezetz tan d'onor / lo jorn que-m detz en baizan vostr'amor, / del plus, si-us platz, prendetz esgardamen!» (d'autres exemples dans Beltrami, «Per la storia dei trovatori», p. 38).

## ANNEXE

LA TRADITION MANUSCRITE DES TROUBADOURS  
ANTÉRIEURS À LA DEUXIÈME CROISADE

Abstraction faite des problèmes d'attribution, on a de Marcabru plus de 40 poèmes, et, dans quelques chansonniers, des recueils considérables, ce qui n'est pas négligeable.

— Marcabru est le premier troubadour de **R**, qui en donne 10 poèmes, et trois autres plus loin, séparés par des poèmes d'autres auteurs; la rubrique initiale déclare qu'il est le troubadour le plus ancien: «Aisi comensa so de marc e bru / q(ue) fo lo premier trobador / q(ue) fos».

— **C** a une collection de 23 poèmes. Tous les poèmes de **R** sont compris dans **C**, mais **C** range *BdT* 293.15 et 293.24, attribués à Marcabru par **R**, dans les sections d'autres auteurs.

— Dans **AIK** on a une section de 29/30 textes dans le même ordre, 30 dans **A**, y compris deux textes d'attribution douteuse, 29 dans **IK** avec un seul de ces deux (dans **I** les trois premiers et presque tout le quatrième manquent à cause de la perte d'un feuillet); cette section tient dans **A** une place d'honneur, la troisième, après Peire d'Alvergne et Giraut de Borneil.

Compte tenu aussi des nombreux poèmes qu'on trouve dispersés ou qui font partie de collections mineures, Marcabru jouit donc d'une présence considérable dans la tradition des chansonniers. Mis à part le cas d'Eble de Ventadorn, qui a disparu de la tradition bien qu'il soit un auteur connu, la situation des autres auteurs est toute autre.

— De Guillaume IX les chansonniers conservent 11 poèmes (y compris la *chansoneta nueva*, *BdT* 183,6, que je crois bien de lui, mais dont la paternité demeure controversée), dont 7 ne sont présents que dans un seul ms. (*BdT* 183,6 dans **C**, 183,5 dans **E**, 183,4 dans **N**, deux fois) ou dans deux (*BdT* 183,3, 7 e 8 dans **CE**, 183,1 copié deux fois dans **N** et **a**<sup>2</sup>). Le recueil plus considérable est celui de **C**, qui compte 9 poèmes (y compris la *chansoneta nueva*, dont il est l'unique témoin, et *BdT* 457,12, d'Uc de Saint-Circ), suivi de ceux d'**E** (6 poèmes) et d'**N** (5 poèmes, copiées deux fois)<sup>101</sup>.

— De Cercamon on trouve dans les chansonniers 9 poèmes (dont un d'attribution douteuse, *BdT* 112,2 *Ges per lo freg temps no m'irais*). Le

<sup>101</sup> Sur Guillaume IX et Marcabru cf. aussi Riccardo Viel, «Sulle tracce di una fonte antica: la diffusione dei primi trovatori», in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a cura di Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini, Firenze 2017, pp. 115-132.



recueil le plus riche est celui de **a**<sup>2</sup>, qui compte 6 poèmes; il est remarquable que 4 d'entre eux ne sont conservés que par le même chansonnier. On n'a que trois poèmes dans **D**<sup>a</sup>, deux dans **IK**; ces trois chansonniers ajoutent *BdT* 112,3a, *Puois nostre temps comens'a brunezir*, mais dans la section de *Ricas Novas*. On peut remarquer que **C**, qui conserve les recueils les plus riches de Guillaume IX et, comme **b**<sup>3</sup>, de Jaufré Rudel, n'est attribuée à *Sercamons* que *BdT* 112,3a *Puois nostre temps comens'a brunezir*, et range *BdT* 112,4 *Quan l'aura doussa s'amarzis* dans la section de *P. Bremon Ricas Novas*.

— Les deux poèmes survécus d'Alegret ne sont conservés que par **C** (*BdT* 17,1) et **CM** (*BdT* 17,2).

— Quant à Jaufré Rudel, on n'a de lui que 6 poèmes, plus un septième que lui donne **a**<sup>2</sup> (*BdT* 262.7 *Qui non sap esser chantaire*), probablement à tort (selon Meneghetti, il est probable qu'il s'agisse d'un échange d'attribution entre Jaufré Rudel et Bernart Marti, à qui est attribué dans le même ms. *BdT* 262.3 *Non sap chantar qui so non di*, environ 40 pages en arrière).<sup>102</sup> Le recueil complet ne se trouve que dans **Cb**<sup>3</sup> (les deux chansonniers y ont englobé l'unique chanson conservée de Grimoart, peut-être à cause du premier vers; l'ordre des poèmes n'est pas le même),<sup>103</sup> tandis que dans les chansonniers de la Vénétie, **ABDIK**, et dans **S**<sup>e</sup> on ne trouve que 3 poèmes, dans **EMR** 4; dans **a**<sup>2</sup> 4 aussi, mais ce chansonnier place *BdT* 262.5 dans la série de Guillem de Cabestaing et *BdT* 262.3 dans celle de Bernart Marti, et en revanche il présente une série de 4 pièces attribuées à Jaufré Rudel comprenant *BdT* 262.7 et *BdT* 183.1 *Ab la douzor* de Guillaume IX (que le même chansonnier a copié 36 pages en arrière sous la rubrique *lo coms de peiteus*).<sup>104</sup> D'autre part, la *vida* et les *partimen* de Giraut de

<sup>102</sup> Maria Luisa Meneghetti, «“Qui non sap esser chantaire”: un'attribuzione possibile», dans *Il miglior fabbro. Mélanges de langue et littérature occitane en hommage à Pierre Bec, par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers 1991, pp. 349-360.

<sup>103</sup> Je cite **b**<sup>3</sup> de l'édition diplomatique de Maria Careri, «Per la ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti», *Cultura neolatina*, 56, 1996, pp. 251-408.

<sup>104</sup> Sur la tradition manuscrite de Jaufré Rudel cf. aussi Giuseppe Tavani, «Ancora sulla sezione centrale del canzoniere **S**<sup>e</sup>: la tradizione testuale di Jaufré Rudel e il problema dell'*amor de lonh*», *Critica del testo*, 17, 2014, pp. 37-76. Il faut remarquer que selon Tavani Rudel aurait composé *Quan lo rius*, *Lanquan li jorn* et *Quan lo rossinhols* en Terre sainte, donc après un premier groupe de chansons qui comprend *Non sap chantar*, *Pro ai del chan* et *Belhs m'es l'estius*, tandis que selon Zufferey, «Nouvelle approche de l'amour de loin», *Lanquan li jorn* «appartient à la première période de Jaufré Rudel, inscrite dans le prolongement du *vers de dreit nien* de Guillaume de Poitiers» (p. 54), avec *Non sap chantar* et *Quan lo rius*; un deuxième groupe de chansons «que Jaufré Rudel doit

Salignac avec Peironet (*BdT* 249,2 = 367,1) et de Rofian avec Izarn (*BdT* 425,1=255,1) témoignent qu'il a existé une légende de Jaufre Rudel, et les reprises thématiques et intertextuelles et les remaniements nous montrent que l'intérêt pour lui a demeuré vivant dans la tradition.

Selon Robert Lug,<sup>105</sup> Jaufre Rudel serait à dater du début du XIII<sup>e</sup> siècle; *Cortesamen vuoill comensar* serait donc d'un Marcabru qui n'est pas celui des origines. Toutefois:

— la critique de «cella qu'en pren dos o tres / e per un non s'i vol fiar», soit-il *un* le mari (comme il semble plus naturel dans le système moral de Marcabru) ou l'amant (en accord avec la solution de Bernart Marti) fait partie d'une discussion qui est à sa place plutôt à l'âge de Marcabru et dans le deuxième tiers du XII<sup>e</sup> tout au plus; il est bien marcabrunien, d'ailleurs, d'opposer un amour 'bon' («Aitals amors fai a prezar / que si mezeissa ten en car») à un amour 'mauvais' (celui de celle «qu'en pren dos o tres», dont la valeur doit *asordejar*);

— l'*ensenhamen* de *cortesia* de *Cortesamen vuoill comensar* trouve correspondance dans les vv. 55-60 de *Lo vers comenssa* cité plus haut (§ 5);

— la forme métrique est la même d'*Emperaire, per mi mezeis*;

— quant à *Cabra joglar*, la liste de troubadours vraiment minimale qu'y est affichée pose des problèmes à n'importe quel date, d'autant plus s'elle est à avancer à la fin du XII<sup>e</sup> ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle; mais un *vers novelh* (celui d'*En Rudel*) n'est pas nécessairement un *vers* récent, cf. Bernart Marti, *BdT* 63,6 *D'entier vers far ieu non pes*, vv. 73-74 «De far sos novelhs e fres / so es bella maestria», où *novelhs e fres* signifie 'original' («des airs nouveaux et inédits», Hoepffner, mieux que «nuove e fresche melodie», Beggiato).

On devra, bien sûr, examiner plus attentivement les autres arguments.

avoir composées dans une deuxième période» (p. 56) comprendrait *Pro ai del chan*, *Belhs m'es l'estius* et *Quan lo rossinhols*. Sur d'autres regroupements des chansons de Rudel informe la note 69 de Zufferey, p. 56.

<sup>105</sup> Lug, «Jaufre Rudel rajeuni».

## Bibliographie

## Manuscrits

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.  
**C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.  
**D, D<sup>a</sup>** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4.  
**E** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.  
**I** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.  
**K** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.  
**M** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.  
**N** New York, Pierpont Morgan Library, 819.  
**R** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.  
**S<sup>g</sup>** Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.  
**a<sup>2</sup>** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori γ.N.8.4.  
**b<sup>3</sup>** Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 2 Ms 26.

## Éditions

## Alegret

*Troubadours mineurs gascons du XIIIe siècle. Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel*, éd. par Riccardo Viel, Paris 2011.

## Bernart Marti

- Ernest Hoepffner, *Les poésies de Bernart Marti*, Paris 1929.
- *Il trovatore Bernart Marti*, ed. crit. a cura di Fabrizio Beggiano, Modena 1984.

## Bernart de Ventadorn

Bernart von Ventadorn, *seine Lieder mit Einleitung und Glossar* hrsg. von Carl Appel, Halle a.S. 1915.

## Cercamon

- *Les poésies de Cercamon*, éd. par Alfred Jeanroy, Paris 1922.
- Cercamon, *Œuvre poétique*, éd. crit. bilingue avec introd. et glossaire par Luciano Rossi, Paris 2009.

## Guillaume IX

- Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, ed. crit. a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973.
- Guglielmo IX, *Vers*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995.

## Jaufre Rudel

Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003 (réimpr. de Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985 [a cura di Marco Infurna])

## Marcabru

- *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, publiées ... par le Dr. J[ean]-M[arie]-L[ucien] Dejeanne, Toulouse 1909.
- *Marcabru: A Critical Edition*, by Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, Cambridge 2000.

## Peire d'Alvernhe

Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Manziana 1996.