

LE CRITIQUE MODERNE ET LA LYRIQUE MEDIEVALE DES TROUBADOURS PROVENÇAUX

Marc M. Vuijsteke

Toute approche d'un texte du Moyen Âge se heurte, aujourd'hui encore, à nombre de préjugés hérités de notre passé immédiat, ne serait-ce d'abord — et ceci d'un point de vue tout à fait général — à ce que je n'hésiterais pas à appeler le "mythe" du Moyen Âge, qui s'exprime exemplairement à travers les connotations négatives surgissant du terme même que l'on emploie pour désigner cette partie de notre passé : Moyen Âge, âge de transition, âge des ténèbres ("Dark Ages", "das dunkle Mittelalter"), coïncé entre l'Antiquité classique et la "Re-naissance"... En outre, il y a tout ce dont on est redevable à la critique littéraire du dix-neuvième siècle, écartelée entre les exigences du positivisme, d'une part, celles du romantisme de l'autre : le positivisme, et sa croyance inébranlable au progrès par le biais de la connaissance, qui nous valut en cette matière la naissance de la philologie et de l'histoire littéraire *stricto sensu*; le romantisme, avec ses conceptions particulières de la littérature. Deux phénomènes qui devaient résulter en ce paradoxe inouï : jamais sans doute on n'étudia autant la littérature médiévale qu'au dix-neuvième siècle, jamais aussi on ne l'aura tant méprisée, ou du moins mal comprise.

Prisonniers des préjugés propres à leur époque, les critiques littéraires d'alors ne pouvaient manquer de regretter l'uniformité de la poésie médiévale en général et de celle des troubadours en particulier, et de stigmatiser d'autre part son manque (apparent) de tout sentiment personnel ou d'authenticité. On ne s'étonnera donc pas de trouver chez Friedrich Diez, un des fondateurs de la philologie provençale, dès 1826, le jugement d'ensemble qui suit : "Parcourez du regard, prenez indistinctement, comparez : ce qui vous frappera d'abord, c'est l'unité de caractère poétique. Cette littérature semblerait l'oeuvre d'un seul poète"¹. Près d'un siècle

plus tard, Alfred Jeanroy — autre grand philologue — n'hésitait pas à écrire, quant à lui : "Autant la poésie lyrique des Provençaux est variée dans sa forme, autant elle est monotone en son contenu. Ce trait a été noté par tous les critiques, même les plus bienveillants"². C'est d'ailleurs le même Jeanroy qui écrivait aussi : "La savante oeuvre d'art qu'est la chanson courtoise nous laisse rarement percevoir l'écho d'un sentiment sincère"³.

Uniforme pour l'un, monotone en son contenu pour l'autre, et dénuée de toute sincérité... Assurément, il y a là de quoi se demander pour quelles raisons les copistes du Moyen Âge, comme les amateurs éclairés des siècles suivants, avaient pris la peine de conserver une telle poésie. Ou bien n'y aurait-il là qu'une réflexion critique et esthétique fondée sur une méconnaissance totale de ce qui formait l'essence même du fait poétique médiéval ?

* * *

Il est parfaitement vrai que les textes lyriques médiévaux apparaissent comme étrangement dépersonnalisés. La plupart sont anonymes et lorsque, par hasard presque, l'auteur en est mentionné, nos connaissances s'arrêtent bien souvent à son seul nom ou pseudonyme, tandis que de toute façon les éventuels renseignements que l'on pourrait tirer des textes eux-mêmes ne concernent pratiquement jamais la biographie de l'auteur mais plutôt "certains aspects de son code imaginaire"⁴. Quelques noms de lieux, des allusions à l'une ou l'autre bataille ou aux Croisades, des réminiscences littéraires, des louanges ou des reproches à l'adresse du protecteur, un *gilos* (le "jaloux") ou un *lauzengier* (le "médisant") toujours anonymes, une *Domna* (la "Dame") qui se cache le plus souvent derrière un *senhal* (pseudonyme)... Voilà, à quelques exceptions près, les seuls éléments référentiels qu'offre généralement la chanson courtoise.

On comprend dès lors l'historien de la littérature, perdu devant ces textes qui semblent s'évanouir dès qu'il s'en approche et pour qui la seule activité possible devient bien vite analogue à celle d'un Jehan de Nostredame, l'auteur des fabuleuses *Vie des plus célèbres et anciens troubadours provençaux*⁵. On comprend aussi que, confronté à ce qui leur semblait un manque de sincérité et d'originalité, les érudits ne se privèrent pas d'exalter les troubadours chez lesquels ils croyaient trouver ce dont ils déploraient tellement l'absence ailleurs. Il en fut ainsi de Bernard de Ventadour qui fut, pour Jean-

roy (et avec lui, la quasi-unanimité de la critique), "le seul peut-être qui a placé dans la sincérité et la profondeur du sentiment la source de toute poésie"⁶. Toutefois, il est dangereux d'assimiler le motif du "chant qui vient du coeur"⁷ à une poésie subjective et sincère semblable à celle des grands romantiques et, en tout état de cause, il n'y a pas que chez Bernard de Ventadour que l'on puisse lire pareilles affirmations de sincérité : la plupart des troubadours se défendent de feindre en leurs chansons et protestent hautement de la sincérité de leurs sentiments⁸.

En fait, là où les critiques croyaient découvrir de la sincérité, de l'authenticité, il n'y avait rien d'autre que lieux communs, topiques, motifs tout ce qu'il y a de plus traditionnels... Tous les troubadours se disent sincères, tous affirment la conformité de ce qu'ils disent à ce qu'ils pensent, mais ce n'est là que pure convenance du style et qui touche à un autre lieu commun de l'écriture troubadoresque : celui de la perfection du chant. C'est là un motif tout aussi traditionnel que le premier et dont on trouve une illustration déjà chez Guillaume IX d'Aquitaine, le premier des troubadours⁹. Les deux motifs sont d'ailleurs liés l'un à l'autre : une chanson est "vraie" lorsqu'elle est "parfaite" et c'est sa perfection qui est gage de sa véracité. En d'autres termes, si le troubadour désire que son chant ne donne lieu à aucune mauvaise interprétation, s'il veut que ses paroles demeurent "vraies", il doit s'efforcer d'atteindre la perfection en épurant son chant¹⁰. En outre, cette perfection ne sera atteinte que si l'inspiration du chant trouve ses racines dans la *Fin'Amor*, le code éthique de l'amour courtois auquel le poète, en tant qu'image idéale de l'amant, se doit d'obéir. Aussi les troubadours n'hésiteront-ils pas un instant à reconnaître le rôle éminent que joue *Amor* dans la conception et l'exécution du poème¹¹. Dès lors, on peut dire qu'il y a *bona canso*, chanson parfaite et vraie, lorsque le poète suit les "commandements d'Amour", c'est-à-dire lorsqu'il connaît particulièrement bien les conventions de la *Fin'Amor* et s'y soumet sans réserves. Le grand chant courtois exige donc "la connaissance d'un code qui intervient sur le double plan de l'écriture et de l'éthique"¹².

De ce fait, il n'y a certes pas lieu de s'interroger quant à l'éventuelle valeur d'authenticité de la poésie courtoise. Le problème n'est pas là et, surtout, il ne se pose pas dans ces termes. C'est que les troubadours chantent "non l'amour qu'ils vivent *dans les faits* ou qu'ils ont vécu, mais l'amour idéal qu'ils pourraient vivre selon les suggestions de la lyrique courtoise"¹³. Prendre pour des manifesta-

tions d'individualisme et de poésie subjective les protestations des troubadours s'élevant contre les simulateurs, ne serait qu'un contresens : il n'y a là que convention poétique.

* * *

L'autre reproche formulé à l'encontre de la lyrique provençale médiévale, est celui de l'uniformité. Sans aucun doute, les chansons d'amour des troubadours sont uniformes ou, plutôt, conventionnelles. Mais loin d'être un défaut, c'est là le signe même de leur parfaite insertion dans le mode du dire courtois, de leur adéquation à la tradition et à la convenance et, partant, de leur réussite. On sait en effet que, contrairement au poète moderne, le troubadour ne tente pas "d'imposer une vision personnelle du monde en même temps qu'une image spécifique de soi-même et de son art"¹⁴. Là où le romantisme voyait dans l'affrontement, voire dans la rupture entre la société et l'individu, la source de toute expression poétique sincère et véritable, "le troubadour, même quand il exprime ses sentiments à lui, parle au nom de tous. Il identifie ses intérêts à ceux de toute la société courtoise"¹⁵. Dans ce sens, sa poésie devient une sorte d'émanation individuelle, personnelle et autonome, mais conditionnée de la façon la plus stricte par son milieu ambiant. Loin de vouloir faire preuve de son individualisme, le poète a pour but de montrer sa parfaite adhésion aux idéaux de la société à laquelle il appartient, et "d'exprimer au mieux ce que tout le monde attend qu'il dise"¹⁶.

Comment pourrait-il d'ailleurs en être autrement, dans la mesure où la motivation, comme les moyens de l'art du troubadour, lui viennent de cette même société ? C'est que nous avons, en cette poésie, ce que Robert Guiette appela, d'une formule particulièrement heureuse, "un jeu de la poésie du lieu commun"¹⁷. On connaît l'importance que revêtent, depuis l'antiquité, les lieux communs ou les topiques en matière d'invention littéraire. Il en va de même, sinon plus encore, dans la poésie médiévale, où le poète "joue" véritablement avec toute une série de thèmes et de motifs convenus. Loin de rechercher l'originalité à tout prix, le troubadour s'abandonne aux topiques qui constituent dès lors "le moyen, la substance et le fondement même de son art"¹⁸. Et c'est de ce jeu, de cet agencement de topiques — pour autant qu'il se fasse selon les règles et à bon escient, c'est-à-dire dans le respect du double code de l'écriture et de l'éthique — que jaillit finalement le chant vrai.

Dans cet esprit, on peut légitimement supposer qu'entre l'auditeur et l'auteur se crée le lieu d'une connivence privilégiée, une attente et une réponse s'articulant autour d'un modèle idéal, l'*archicanso* connue de tous, et dont l'actualisation événementielle sera d'autant plus prisée qu'elle s'en rapproche¹⁹. Qu'il en fut réellement ainsi, apparaît clairement du fait que l'image métaphorisée de cette *canso* idéale se retrouve sans nulle ambiguïté au niveau de l'énoncé poétique, par le biais du motif du chant des oiseaux. Dans la première strophe du chant qui resta longtemps le texte le plus énigmatique de Raimbaut d'Orange, la chose nous semble particulièrement explicite²⁰ :

*Cars, douz e fenz del bederesc
m'es sos bas chanz, vas cui m'azerc
c'ap Joi s'espan, viu e noire,
el temps qe grill prob del siure
chanton el mur jos lo caire,
qu's compassa e s'esqaira.
Sa vos cha plus leu qe siura
e ja nuls non s'i aserga
mas grils e la bederesca.*

L'humble chant du roitelet vers lequel je m'élève, m'est précieux et doux et idéalement digne d'être imité car, pendant que les grillons chantent dans le mur, sous la pierre, près du chêneliège, il s'épanouit avec "Joy" et vit et croît puisqu'il se mesure au compas et se polit. Sa voix tombe plus légèrement que liège et que nul ne vienne jamais s'y ajouter, si ce n'est le grillon et la femelle du roitelet.

Le chant du *bederesc* est le modèle idéal auquel tente de se référer le poète parce que, d'une part, c'est le *Joy* (résultant de la stricte observance de la *fin'Amor*, le code de l'éthique courtoise) qui en est le principe vital (*c'ap Joi s'espan, viu e noire*) et que, d'autre part, il est constitué selon toutes les règles de l'art (*qu's compassa e s'esqaira*). Réunissant en lui les deux composantes nécessaires de la *canso* idéale — conformité au code éthique et au code poétique — il peut en effet servir de modèle au poète et devenir ainsi le chant *vas cui m'azerc*. Mais en même temps, Raimbaut indique explicitement le caractère idéal, c'est-à-dire en fin de compte inimitable, de ce modèle : le chant véritablement parfait, qui serait l'exact équi-

valent de ce chant idéal, est impossible à réaliser : *e ja nuls non s'i aserga/mas grils e la bederesca*. Au chant de l'oiseau, ne peut s'ajouter (à l'exclusion de tout autre) que celui de sa femelle ou du grillon.

Certes, cette littérature lyrique provençale est uniforme. Sans aucun doute, elle peut sembler monotone et artificielle ou, du moins, peu sincère, puisqu'elle ne cesse de nous raconter, dans les mêmes termes, les mêmes récits : le poète s'adresse à sa Dame et tente de mériter son amour. Mais derrière ce contenu apparemment banal, aux variations connues et prévisibles, se dessine par le biais des relations analogiques qu'il déclenche, l'image du poète aux prises avec la langue²¹ et essayant vainement de recréer un archi-texte aussi impossible à atteindre ou à réaliser que l'est l'*amor de lonh* que porte Jaufre Rudel à sa Princesse lointaine, qu'il ne verra que pour mourir entre ses bras. Et derrière cette recherche inlassablement poursuivie du Beau et du Vrai, on peut déchiffrer l'interrogation inquiète du poète et sa prise de conscience "d'un art qui voudrait apporter au monde le sens terrestre d'une réintégration du sensible au spirituel dans une parole révélatrice d'union qui serait analogue, sur le plan naturel, à celle qui s'accomplit dans le Verbe incarné"²². Dans cette optique, la Quête de la Dame des troubadours provençaux, comme celle du Graal, devient, en définitive, symbole de la recherche de la Parole Perdue.

College of Europe, Bruges

NOTES

¹ Friedrich DIEZ, *La poésie des troubadours*, Genève-Marseille, Slatkine et Lafitte Reprints, 1975 (réimpr. de l'édition de Paris-Lille, 1845), p. 123.

² Alfred JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (réimpr. de l'édition de Toulouse-Paris, 1934), t. I, p. 123.

³ *Ibid.*, p. 175.

⁴ Paul ZUMTHOR, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 65.

⁵ Ou à celle du "biographe" médiéval, auteur des *razos* et des *vidas* de troubadours : "A défaut d'informations, il tâche de tirer parti

des indications contenues dans les vers du poète dont il s'occupe ou dans ceux de quelque confrère (...) Il se borne parfois à transcrire en mauvaise prose des vers qu'il ne comprend pas toujours. Il imagine, enfin, le cas échéant, des aventures qu'il ne se fait pas scrupule d'attribuer, identiques, à des troubadours différents; et s'il est à cours d'invention, il emprunte tout simplement des thèmes connus" (voir à ce propos Jean BOUTIERE et A.H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973, p. XII.

⁶ Alfred JEANROY, *ouv. cité*, t. I, p. 138.

⁷ Illustré magistralement, il faut bien le reconnaître, par Bernard de Ventadour; voir à ce propos sa chanson *Chantars no pot gaire valer / si d'ins dal cor no mou lo chant* (ch. II, vv. 1—2 in Moshe LAZAR, *B. de V., troubadour du XIIIe siècle. Chansons d'amour*, Paris, Klincksieck, 1966); voir aussi Philippe MENARD, 'Le coeur dans les poésies de B. de V.', in *Actes du Ve Congrès International de Langue et de Littérature d'oc*, Nice, 1974, pp. 182—197.

⁸ Voir e.a. Roger DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale, Brugge, De Tempel, 1960, pp. 21—30 et 552—554.—Signalons également que l'importance du motif apparaît aussi de la fréquence des termes exprimant la loyauté et la veracité des sentiments; à ce propos, voir Glynnis M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours à l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, pp. 122—131 et *Appendice I* ("Tableaux").

⁹ Voir à ce propos, de Guillaume IX, la chanson *Ben vuoill que sapchon li plusor / d'un vers si es de bona color* (ch. I, in Nicola PASERO, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena, STEM-Mucchi, 1973).

¹⁰ Voir par ex., chez Marcabru, *Ben dey mon chan esmerar / qu'om re no i puesca falsar, / que per pauc es hom desmentitz* "Je dois bien épurer tous mes chants, pour que de rien on ne puisse m'accuser, car pour bien peu de choses on est démenti" (ch. XL, vv. 5—7 in J.-M.-L. DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour M.*, Toulouse, Privat, 1909).

¹¹ Voir, par ex., chez Raimbaut d'Orange, *E chan si d'amor non es faig / no val plus com ses domna amar* "Et si un chant n'est pas fait d'amour, il ne vaut rien de plus qu'aimer sans Dame (in Walter T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour R. d'O.*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1952, ch. VII, vv. 6—7); voir aussi,

chez Guilhem Montanhagol, *Qu'Amors m'a dat saber, qu'aissi m noyris / que s'om trobat non agues, trobaria* "Car Amour m'a donné science qui m'inspire tant que, si on n'avait jamais fait de vers, j'en ferais, moi" (in Peter T. RICKETTS, *Les chansons de G.M., troubadour provençal du XIIIe siècle*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1964, ch. VIII, vv. 19–20).

¹²Jean Charles PAYEN, "Lo vers es fis e naturaus. Notes sur la poétique de Bernard de Ventadour", in *Mélanges Charles Rostaing*, Liège, 1980, t. II, p. 810. — Voir aussi Nydia G.B. de FERNANDEZ-PEREIRO, *Originalidad y sinceridad en la poesia de amor trovadoresca*, La Plata, Instituto de Filologia, 1968, pp. 88–89 : "Para el trovador la expresión poetica de los sentimientos se distingue de la vulgar y de la prosaica en que proviene de un alma superior, informada por el sistema de las virtudes morales de la *fin'amors*. Si en el hombre así formado, todo lo sincero y espontáneo coincide con principios y reglas generales, es que él ha identificado previamente con ellas su persona moral y no reconoce como suyos otra clase de sentimientos". — Voir également Dietmar RIEGER, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadortyrik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1976, pp. 306–307.

¹³Voir Robert GUIETTE, "D'une poésie formelle en France au moyen âge", in *Romanica Gandensia*, VII (1960), p. 14 (1^o public., 1949).

¹⁴Pierre BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, Avignon, Aubanel, 1972, p. 62.

¹⁵Erich KÖHLER, "Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VII (1964), p. 46.

¹⁶*Ibid.*

¹⁷Robert GUIETTE, *art. cité*, p. 13.

¹⁸Roger DRAGONETTI, *ouv. cité*, p. 541.

¹⁹*Ibid.*, p. 542; voir aussi Erich KÖHLER, *loc. cit.*

²⁰Voir à ce propos notre article "Vers une lecture de *Cars, douz e fenhz* de Raimbaut d'Orange (P–C, 389, 22). Notes et commentaires sur l'édition de J.H. Marshall" in *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horient*, ed. par J.-M. D'HEUR et N. CHERUBINI, Liège, 1980, pp. 509–516.

²¹ Voir Marianne S. KENT, *Endless Monuments for Short Times: Studies in the Love Lyric*, Ann Arbor, Univ. Microfilms International, 1978, p. 7. — Voir aussi Paul ZUMTHOR, *ouv. cité*, pp. 214—215.

²² Roger DRAGONETTI, “Aux origines de l’amour courtois : la poésie amoureuse de Guillaume IX d’Aquitaine”, in *Sexualité humaine*, Paris, 1966, p. 170.