

Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale (Contribution à l'étude du problème)

Maria Dimitrescu

Citer ce document / Cite this document :

Dimitrescu Maria. Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale (Contribution à l'étude du problème). In: Cahiers de civilisation médiévale, 9e année (n°35), Juillet-septembre 1966. pp. 345-354;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1966.1383>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1966_num_9_35_1383

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Maria DUMITRESCU

Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale

(Contribution à l'étude du problème)

« L'intérêt des romanistes pour le provençal a sensiblement diminué », écrivait, il y a environ quinze ans, un philologue, dans une lettre à un confrère qui lui présentait l'édition critique d'un troubadour. Et pourtant, c'était là précisément le temps où les études sur la littérature provençale connaissaient une véritable renaissance. Que dire de ces dernières années, où l'on a vu paraître coup sur coup plusieurs anthologies, des éditions critiques des troubadours, des synthèses de l'histoire de la poésie provençale, et même des ouvrages de vulgarisation ?

A vrai dire, il y a encore fort à faire dans ce domaine. Les provençalistes savent parfaitement qu'il n'y a pas d'édition nouvelle des poésies d'un troubadour qui ne leur réserve quelque surprise. Ce qui leur manque surtout, c'est un instrument de travail pourtant indispensable : une étude détaillée du style des troubadours qui facilite l'établissement de la chronologie des poètes et qui rende à chacun son dû. Car enfin, avant d'être devenues, vers le dernier quart du XII^e siècle, des lieux communs, la plupart des métaphores rencontrées dans leurs poésies avaient été de jolies images, issues de la fantaisie d'un poète individuel, qu'on peut le plus souvent identifier. Il en est de même du reste.

Mais pour l'instant, ce qui semble passionner les historiens de la poésie lyrique provençale, ce sont les origines de celle-ci. Est-ce à une influence arabe, à l'influence de la poésie latine (classique ou médiévale, d'Église ou profane), ou bien à d'autres influences, à l'inspiration d'un seul poète — Guillaume IX d'Aquitaine — ou à plusieurs de ces éléments à la fois, qu'il faille attribuer la naissance de cette première poésie lyrique en langue vulgaire de l'Europe du moyen âge ? Ce problème a donné lieu à la publication de livres excellents et d'études très intéressantes ; mais pour le moment, on ne peut affirmer qu'une solution parfaitement satisfaisante ait été trouvée.

« La poésie provençale d'amour commence avec quatre noms princiers : Guillaume de Poitiers, Jaufré Rudel de Blaye, Eble de Ventadorn et Raimbaut d'Orange ; c'est une marque du fait que, après la ruine de la civilisation de l'antiquité, c'est d'abord dans les cours du Sud de la France que les circonstances furent favorables à une lyrique laïque de l'Occident... De sorte que le chant des troubadours fut un art aristocratique, même quand les chanteurs étaient d'humble extraction. » C'est par ces phrases que débute l'étude consacrée par Carl Appel à Raimbaut d'Orange¹.

Tout en estimant lui aussi que la poésie des troubadours fut un art aristocratique par excellence, Alfred Jeanroy donnait de celui-ci une définition infiniment plus nuancée et, partant, plus vraie. Il rappelait que « dans la plus ancienne génération poétique, les personnages hautement titrés ne

1. C. APPEL, *Raimbaut von Orange*, Berlin, 1928 (« Abhandl. d. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen, philol.-histor. Klasse », n. s., XXI, 2), p. 1.

sont pas moins nombreux que les poètes et musiciens de métier », et que cet art fut « considéré comme un sport des plus aristocratiques² », mais il reconnaissait également que ses débuts ont pu être dus justement aux gens d'humble naissance, aux poètes professionnels que Guillaume IX « se piquait d'éclipser » et qu' « il y en avait sans doute, parmi ces compagnons, auxquels il se plaisait à faire admirer ses productions³ ».

Ces sages paroles ne semblent pas avoir eu l'écho qu'elles méritaient. On a récemment encore parlé des « hypothétiques prédécesseurs » de Guillaume IX⁴ ; et, dans un livre aussi attachant que discutable⁵, la naissance de la poésie lyrique provençale est comparée à celle d'« Athéna jaillissant toute armée du cerveau paternel », car « l'art des troubadours se manifeste du premier coup dans sa pleine maturité : le comte de Poitiers ne fait pas figure de précurseur, il se pose d'emblée comme le premier des classiques ». D'ailleurs, l'auteur des lignes citées fait ressortir le nombre impressionnant d'études concernant les « origines », ce qui devrait décourager toute nouvelle tentative à ce sujet. Et pourtant...

Ayant eu à rédiger il y a quelques années — en guise de préface à notre étude sur Peirol d'Alvernhe — une esquisse sommaire de la poésie des troubadours, à l'intention des lecteurs roumains, nous avons été à notre tour obligée de nous occuper du problème des origines. Et c'est alors que nous en sommes arrivée à nous demander s'il n'y avait pas moyen d'interroger sur ce point les troubadours eux-mêmes. A cet égard, des détails qui semblaient ne pas avoir été relevés ou n'être qu'insuffisamment expliqués et qui, au cours de nos lectures, avaient retenu notre attention, prirent tout à coup une bien autre signification. Tels étaient les suivants :

a) Persistance, dans la lyrique provençale, de certains types de poésie, très anciens : le *devinalh*, le *gab*, la pastourelle.

b) Alternance, dans la liste des premiers troubadours connus, tout comme dans la satire de Peire d'Alvernhe, de noms de hauts barons et d'humbles jongleurs, ces derniers étant presque tous g a s c o n s (et, qui plus est, certains d'entre eux soldats ou amis d'hommes de guerre).

c) Guillaume IX donne à ses auditeurs, comme s'il s'adressait à des confrères de métier⁶, le nom de *companho* (plus tard, dans les mêmes circonstances, Raimbaut d'Orange dira, au contraire, *senhor*⁷).

d) Le terme de *trobair*, qui n'existe pas chez Guillaume IX, est employé pour la première fois par Cercamon, et alors avec dédain, comme entre guillemets (*ist trobador*), pour désigner des novateurs qui lui semblaient dangereux à la fois pour l'art et pour la morale⁸.

e) Triple coïncidence : origine narbonnaise de la *chanson de sainte Foy* d'Agen⁹, mention de Narbonne dans une des poésies attribuées à Guillaume IX¹⁰ ; enfin, sur les onze pièces mises sous le nom de celui-ci, quatre présentent une forme strophique qui se rattache à celle des poèmes épiques¹¹.

2. A. JEANROY, *Anthologie des troubadours, XII^e-XIII^e siècles, Introduction, traductions et notes*, Paris, 1928, p. 4.

3. ID., *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse/Paris, 1934, t. I, p. 151, cf. p. 86-87.

4. I. CLUZEL, *Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. IV, 1961, p. 186.

5. H. DAVENSON, *Les troubadours*, Paris, 1961, p. 108.

6. *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1091-1127)*, éd. A. JEANROY, 2^e éd. rev., Paris, 1927, (« Class. franç. moy. âge », 9) n^{os} 1-3.

7. Dans son *No sai que's es* (n^o 389,28), v. 2. Chez Guillaume IX, *Cavallier* (éd. JEANROY, n^o 1) s'adresse non à des nobles, mais à des experts en l'art de l'équitation (la poésie commençant également par *companho*).

8. *Les poésies de Cercamon*, éd. A. JEANROY, Paris, 1922 (« Class. franç. moy. âge », 27), n^o 5, v. 19, p. 15.

9. *La chanson de Sainte Foi d'Agen, poème provençal du XI^e siècle*, éd. A. THOMAS, Paris, 1925 (« Class. franç. moy. âge », 45), p. XXXVII-XXXVIII.

10. *Les chansons de Guillaume IX*, n^o 7, v. 43, p. 19. Il y avait donc alors à Narbonne des gens en mesure d'apprécier ces poésies.

11. *Ibid.*, p. XIV. Il s'agit des pièces I à 3 et II.

f) Une série de questions me semblaient se poser toutes seules. Comment se fait-il que les manuscrits nous aient transmis onze pièces sous le nom de Guillaume IX, duc d'Aquitaine, poète en somme très peu connu de ses confrères de la génération suivante¹², et qu'ils n'aient rien conservé de l'œuvre d'un poète si connu de ses contemporains qu'il était appelé « Eble le Chanteur ? » Si la théorie de l'amour courtois était une création de Guillaume IX, ou antérieure à lui, pourquoi les jongleurs contemporains s'en prendraient-ils, directement (Marcabru) ou indirectement (Cercamon, Bernart Marti), à Eble de Ventadorn¹³ ? L'aspect contradictoire des œuvres du comte de Poitou, qui met dans l'embarras tous ceux qui les abordent, est-il dû au caractère complexe de l'auteur (ce qui n'est pas impossible), ou bien au fait que des pièces appartenant à un autre poète, d'un tempérament bien différent, aient été, dans les manuscrits, mélangées à ses propres poésies¹⁴ ? (Une explication serait que Guillaume IX, fier de ses œuvres, ait pris soin de les faire réunir et copier, et qu'Eble, plus indifférent, ne s'en soit pas soucié.)

g) Le mot *sirventés* ne peut précisément signifier que chanson c o n t r e les *sirvens* et non « chant composé par un *sirven* », sens qu'on lui donne d'habitude¹⁵. C'est ce qui ressort de la pièce déjà citée de Cercamon (on sait que les plus anciens *sirventés* conservés sont de lui), laquelle contient une violente attaque contre les *sirven*, ennemis jurés des *soudadiers*¹⁶. Mais ces *sirven fals* ne sont autres que *ist trobador*, apostrophés dans la strophe précédente. Il nous semble donc que, dès cette époque-là, il y avait deux camps opposés : l'un, celui des *sirvens* des châteaux, et des troubadours, recrutés parfois parmi ceux-ci (on se souvient que Bernart de Ventadorn était le fils d'un *sirven*), ou parmi les clercs, l'autre, celui des *soudadiers* et de leurs chantres, les poètes itinérants (eux-même parfois *soudadiers*).

h) Fait à première vue paradoxal, et dont les traces seront ensuite visibles dans la poésie provençale : c'étaient les poètes préférés des seigneurs et composant surtout pour eux qui cultivaient une poésie assez licencieuse ou immorale, tandis qu'au contraire les poètes errants, qui chantaient même pour le menu peuple, composaient des « vers » moralisateurs. Mais, finalement, ces derniers furent eux

12. Cercamon qui, dix ans après la mort de Guillaume IX, compose un long *planh* sur la mort de son fils, Guillaume X, ne le mentionne même pas, et envoie sa poésie à Eble II de Ventadorn.

13. Voir, dans la magistrale introduction de APPEL à son *Bernart von Ventadorn*, Halle, 1915, les renvois aux textes concernant ce sujet (p. LXIV-LXVIII). Mais il considère Cercamon comme un imitateur de Marcabru, et non comme son maître. Cf. aussi DAVENSON, *op. cit.*, p. 45.

14. R. R. BEZZOLA, dans son beau livre sur *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 2^e p. : *La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, Paris, 1960 (« Bibl. Éc. Hautes Ét., sc. histor. et philol. », 313), t. II, p. 253, estime que la complexité du tempérament de Guillaume IX explique ces disparates. Voir cependant les objections présentées par I. CLUZEL, dans les *Quelques réflexions* déjà mentionnées (*supra*, p. 346, n. 4), *passim*, et dans ses *Discussions à propos des « Origines de la littérature courtoise en Occident »*, publ. dans « Romania », t. LXXXIX, 1960, p. 538-555 ; et aussi par A. МІСНА, dans le compte rendu du second volume des *Origines*, publ. dans « Cahiers civil. médiév. », t. V, 1962, p. 206-207.

15. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, t. II, p. 181.

16. Voici le texte des strophes IV et V du *vers* : *Puois nostre temps comens'a brunzir* (éd. JEANROY, n° 5), que nous aurons à mentionner encore :

Ist trobador, entre ver e mentir,
 Afollon drutz e molhers et espos,
 È van dizen qu'Amors vay en biays,
 Per que'l marit endevenon gilos,
 È dompnas son intradas en pantays,
 Cui mout vol hom escoutar et auzir.
 Cist sirven fals fan a plusors gequir
 Pretz e Joven e lonhar ad estros,
 Don Proeza no'n cug que sia mais,
 Qu'Èscarsetaz ten las claus dels baros,
 Manhs n'a serratz dins las ciutat d'Abais,
 Don Malvestatz no'n laissa un issir.

(« — Ces troubadours, en mêlant la vérité au mensonge, corrompent les amants, les femmes et les époux ; ils vous disent qu'Amour va de travers, et c'est pourquoi les maris deviennent jaloux et les dames sont dans l'angoisse ; on consent trop, en effet, à les entendre et à les écouter. — Ces faux valets font qu'un grand nombre, en hâte, abandonnent Mérite et éloignent d'eux Jeunesse ; aussi je ne pense pas que Prouesse survive, car Mesquinerie tient les clefs des barons ; elle en a enfermé un grand nombre dans la cité d'Abaissement (?), d'où Perversité n'en laisse pas sortir un seul. »)

aussi obligés de se soumettre au goût du nouveau public (qui préférerait les thèmes des troubadours) et de recourir à des sophismes pour masquer leur volte-face¹⁷.

Tout cela, avec d'autres détails que nous négligerons, nous a amenée à nous demander si, en ce qui concerne ce qui les avait précédés, on avait suffisamment consulté les troubadours eux-mêmes. Et aussi à nous dire que ce serait tout de même faire un pas en avant dans l'étude des origines, si l'on pouvait déceler, dans les œuvres des premiers poètes provençaux connus, des traces, des reflets d'une poésie plus ancienne, héritée de la génération (ou des générations) précédente. C'est donc une étude de ce genre que nous tâcherons d'entreprendre dans les pages qui suivent. Car, à notre sens, ces traces existent : elles sont visibles, et on peut les saisir notamment dans les catégories de poésies mentionnées ci-dessus : le *gab*, le *devinalh*, la pastourelle. Aussi nous sommes-nous proposé de consacrer une étude à chacune de ces catégories.

C'est par la dernière, la pastourelle, que nous commencerons notre investigation. Mais, auparavant, on nous excusera d'ajouter encore une remarque, suggérée par les faits énumérés ci-dessus. Il nous semble qu'on ne peut plus envisager l'époque des premiers poètes provençaux connus comme le début de la poésie provençale lyrique. Ce n'est pas d'un commencement qu'il s'agit, mais bien d'une fin : la fin d'une première étape de cette poésie (à laquelle appartiennent Guillaume IX et Cercamon, tout au moins), et qu'on peut nommer l'étape des *joglars*, des jongleurs-poètes, dont les poésies étaient de nature à être comprises par n'importe quel auditoire.

L'étape suivante, qui sera celle des troubadours, commence, croyons-nous, avec Eble de Ventadorn. A vrai dire, il n'est encore qu'un *chantaire*¹⁸, un chanteur (*Ebolus Cantator* est le nom que lui donnent les sources de son temps). Cependant son art, dont la nouveauté consistait en une expression plus raffinée des sentiments et en une manière plus recherchée de moduler la musique, mais surtout dans le sujet, qui était l'amour répréhensible pour une femme mariée, s'appelle déjà une *troba* : la *troba N'Eblon*¹⁹. Les adeptes de ce nouvel art poétique, élèves ou disciples d'Eble²⁰, eurent à subir les attaques des jongleurs-poètes bien pensants, qui les accusaient d'encourager par leurs vers l'immoralité. Ces *domnejadors*²¹, ces *trobadors* détestés, surent gagner la faveur du public des châteaux ; mais cela signifiait la fin de la poésie faite pour tout le monde, pour le peuple aussi bien que pour les barons.

* * *

Le biographe anonyme de Cercamon affirmait que celui-ci avait composé « des vers et des pastourelles suivant l'usage ancien » (*trobet vers e pastoretas a la usanza antiga*)²². Or, si parmi ses poésies il y en a que le poète lui-même appelle des « vers », il n'y a en revanche aucune pastourelle. On a diversement expliqué ce fait : soit que les pastourelles aient été perdues²³, soit que le biographe ait pu « par distraction » attribuer au maître de Marcabru les pastourelles du disciple, ou encore qu'il les ait trouvées inscrites sous le nom de Cercamon dans un manuscrit perdu²⁴.

17. Comparer les pièces de Bernart Marti, éd. HOEFFNER, Paris, 1929 (« Class. franç. moy. âge », 61), n° 4 : *Companho, per companhia*, et n° 3 : *Bel m'es lai latz la fontana*. Cf. aussi l'analyse de Mme Rita LEJEUNE dans son article *L'allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon* (« Romania », t. LXXXIII, 1962, p. 183).

18. Ja mais no serai *chantaire*
Ni de l'escola N'Eblon,

dira Bernart de Ventadorn (éd. APPEL, n° 30 : *Lo tems vai en ven e vire*, v. 22-23).

19. Cf. Bernart von Ventadorn, éd. APPEL, p. LXIV.

20. Et Eble lui-même : *ibid.*, p. LXIV-LXVIII.

21. Comme les appelaient Bernart Marti et Cercamon lui-même. Voir la pièce n° 4 du premier, *Companho, per companhia*, v. 24 *Les poésies de Bernart Marti*, éd. HOEFFNER, et aussi le vers de Cercamon (éd. JEANROY, n° 4 : *Ab lo Pascor m' esbel qu'eu chan*, v. 17).

22. *Les poésies de Cercamon*, éd. JEANROY, p. 29.

23. J. ANGLADE, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge (des origines à la fin du XV^e siècle)*, Paris, 1921, p. 56.

24. *Les poésies de Cercamon*, p. VI.

Cependant, parmi les poésies de Cercamon, il n'y en a aucune qui soit attribuée à Marcabru, ni, inversement, dans l'œuvre de ce dernier, rien qui soit mis, dans aucun manuscrit, sous le nom de Cercamon. Puisque, de toute façon, il faut recourir à l'hypothèse d'une perte, le plus naturel est encore de penser que les pastourelles ont été égarées (ou plutôt, qu'elles n'ont plus été copiées dans les manuscrits dont nous disposons à présent). Il faut donc nous résigner à admettre soit que le biographe anonyme ait eu sous les yeux un manuscrit où ces *pastoretas* se trouvaient, soit que, de toute façon, même quand il savait peu de chose sur son sujet, il était encore mieux renseigné que nous ne le sommes. On a trop souvent tendance, à présent (et c'est un reproche qui s'adresse à la plupart des provençalistes, l'auteur de ces lignes comprise), à méconnaître la valeur de l'information orale, laquelle, de nos jours encore, transmet pendant des générations des renseignements exacts concernant une personne donnée : à plus forte raison à une époque où l'on n'avait pas l'habitude de tout mettre par écrit. Qui voudrait croire aujourd'hui que pèlerinage de Jaufré Rudel s'était croisé, si le hasard ne nous avait conservé la pièce de Marcabru où ce voyage d'outre-mer est mentionné²⁵ ?

Du reste, la forme même du mot, *pastoretas*, un *unicum* dans la littérature provençale, est un indice que le biographe tenait ce renseignement de ses devanciers ; de son temps, la seule forme usitée était *pastorella*.

A défaut des pastourelles de Cercamon, la première poésie provençale conservée, appartenant à ce genre, est celle de Marcabru, à savoir la pièce n° 293,30, *L'autrier jost' una sebissa*.

Dans ses *Origines de la poésie lyrique en France*²⁶, Alfred Jeanroy affirmait que la pastourelle n'était nullement une poésie d'origine populaire, qu'elle était au contraire un genre de poésie éminemment aristocratique, sorti des milieux nobles, ceux des habitants des châteaux²⁷. La bergère de Marcabru²⁸ lui semblait avoir trop (« terriblement ») d'esprit pour une personne de sa condition. Nous ne pouvons, sur ce point, être d'accord avec notre regretté maître. Une « fille des champs » peut avoir autant d'esprit que n'importe qui : *spiritus flat ubi vult*. Un contemporain de cette bergère, un peu plus âgé qu'elle, le « manant » qui aida Eble II de Ventadorn à damer le pion à Guillaume IX d'Aquitaine, fit preuve d'autant d'esprit : c'était aussi l'avis de son maître, qui l'en récompensa richement²⁹.

D'un autre côté, à en juger par les premières pastourelles connues, le sujet de ces pièces était, alors, la mésaventure d'un chevalier trop entreprenant auprès d'une bergère à la fois sage et narquoise. Or, quelle apparence y a-t-il qu'un tel sujet ait pu être imaginé dans les milieux aristocratiques ? Puisqu'il s'agit d'une fille des champs qui met les rieurs de son côté, il est tout naturel de penser que cette poésie venait — soit directement, soit comme une imitation très proche du modèle — des milieux ruraux, et qu'elle était destinée à un auditoire encore tout près de ceux-ci, le public des routes (soldats, pèlerins, marchands), qui n'était nullement fâché de voir un chevalier berné et la vertu du peuple triomphant de la richesse et du haut rang.

Dans son recueil de pastourelles³⁰, Jean Audiau a jadis publié un fragment d'une poésie populaire du Bas-Limousin pour démontrer que, plus près de nos jours, une bergère imaginée par un poète anonyme, du peuple, et non pas par un troubadour du moyen âge, pouvait avoir exactement le même langage « savoureux » et la même attitude que la pastourelle de Marcabru. Pas plus que

25. *Les chansons de Jaufré Rudel*, éd. A. JEANROY, 2^e éd., Paris, 1924 (« Class. franç. moy. âge », 15), p. III.

26. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France*, 2^e éd., Paris, 1904, p. 30 ; cf. ID., *La poésie lyrique des troubadours*, t. II, p. 285 et ss.

27. Pour Alfred PILLET, le prototype de la pastourelle était également une poésie d'origine littéraire et aristocratique, la poésie latine du moyen âge [cf. encore son dernier ouvrage *Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik*, Halle, 1928 (extr. des « Schriften d. Königsberger Gelehrten Gesellsch. », t. V*)].

28. Dans la pièce 293,30, *L'autrier jost' una sebissa*.

29. Voir l'anecdote chez JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, t. I, p. 85, et chez APPEL, *Bernart von Ventadorn*, p. IX-X.

30. J. AUDIAU, *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen âge*, Paris, 1923, p. XVII-XVIII.

celle-ci, la bergère du Bas-Limousin n'a rien de forcé, rien d'artificiel. Mais qu'est-ce donc que ce genre de poésie, lequel, comme un autre Antée, reprend forces et naturel toutes les fois qu'il touche la terre ? C'est que, sans doute, cette poésie sortie du peuple et chantée par le peuple a continué de faire tranquillement son chemin dans son milieu naturel, tout au long des siècles, tandis qu'une de ses variantes, transplantée dans un monde qui lui était étranger et peu propice, est devenue de plus en plus artificielle et illogique, avant de sombrer dans le prêché.

L'évolution de la pastourelle ne fait que confirmer cette hypothèse : pédante avec Giraut de Borneil, mais gardant encore quelque chose de la dignité du modèle primitif, elle retrouve un moment son enjouement naturel chez Gavaudan. Mais déjà une règle semble s'imposer : le personnage central, auquel revient le beau rôle, n'est plus la bergère, ou le couple de bergers ; c'est le chevalier. Puis, avec Gui d'Ussel, la transformation est complète ; cette fois, en effet, c'est bien la poésie de salon, d'où le naturel est chassé au galop.

Du reste, cette transformation ne manqua pas de soulever des objections : témoin cette parodie anonyme, *Mentre per una ribiera* (n° 25 du recueil d'Audiau), d'une grossièreté extrême, mais qui prouve justement qu'il y eut des gens pour trouver ridicule et faux le portrait du chevalier-prince charmant, qui n'avait qu'à se montrer pour voir toutes les bergères à ses pieds.

D'ailleurs, à en juger d'après les manuscrits, après cet essai Marcabru n'a plus composé de pastourelles. Pourquoi a-t-il donc abandonné ce genre de poésie « gaie », dont il avait probablement hérité de son maître Cercamon ? Est-ce que son auditoire avait changé de goût ? Il y avait plus que cela : c'était le public même, et non seulement le goût du public, qui avait changé. (Nous reviendrons d'ailleurs là-dessus.) La preuve nous en est fournie par la pièce n° 293,1, la « romance » *A la fontana del vergier*. A vrai dire la pièce commence comme une pastourelle. Tout y est : le tableau de la nature épanouie, la belle jeune fille toute seule, le personnage en quête d'aventure. Mais dès la seconde strophe le poète a pris soin de tranquilliser son auditoire : il ne s'agit plus de manants, de bergères, mais bien de personnes autrement intéressantes :

8 So fon donzelh'ab son cors belh.
 Filha d'un senhor de castelh.

On a pensé qu'il y avait là une parodie. Nous ne le croyons pas. Le ton ému, sérieux, de la pièce tout entière, l'accent sincère de ces vers passionnés :

22 Ab vos s'en vai lo meus amicx,
 Lo belhs e'l gens e'l pros e'l ricx...
26 Ay, mala fos reys Lozoicx
 Que fai los mans e los prezicx...³¹

ne sont pas ceux d'un pastiche. Mais sans doute lui fallait-il, au poète, accommoder ce genre de chanson, assez aimé des jongleurs et du peuple (c'est ce qui explique sa vitalité), aux exigences de son nouveau public³².

Il nous semble qu'on puisse trouver dans les vers d'un contemporain de Marcabru, à savoir chez Jaufré Rudel, la confirmation de nos dires. Dans la pièce *Pro ai del chan essenhadors* (n° 3 de l'édition

³¹. Un poète aussi raffiné que Heine semble avoir apprécié la valeur de ce procédé (répétition très appuyée) ; comparer le vers : *Lo belhs e'l gens e'l pros e'l ricx*, avec le dernier vers :

Die kleine, die feine, die reine, die Eine
de la poésie *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne*, du célèbre *Lyrisches Intermezzo*. Du reste ce n'est pas ici la seule fois que Heine ait imité les troubadours.

³². Même procédé dans la pièce 293,29, *L'autrier, a l'issida d'abriu*, qui commence comme une pastourelle, mais n'est qu'un *sirventés*.

Jeanroy), après avoir indiqué ses sources d'inspiration habituelles, il continue avec une vivacité inattendue :

9) Las pimpas sian als pastors
Et als enfans burdenz petitz,
E mias sion tals amors
Don ieu sia jauzens jauzitz !

(Que les chalumeaux soient aux bergers et aux petits enfants qui folâtaient ; qu'à moi soient telles amours qui me permettent de procurer et de recevoir de la joie !)

Si nous comprenons bien la pensée du poète, c'est au chant des bergers, à la pastourelle, qu'il fait allusion, c'est elle qu'il considère comme trop rustique et enfantine pour son temps et son milieu. L'allusion à une musique (et implicitement aux paroles qu'elle accompagnait) aimée des bergers, donc des paysans, est transparente. Le parallèle *las pimpas... tals amors* est net ; l'opposition entre des sentiments trop frustes, symbolisés par l'instrument primitif, et l'amour raffiné, nous semble évidente.

On croirait entendre le biographe qui, plus d'un siècle plus tard, écrivait, à propos de Peire de Valeira : « e fez vers tals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de fuillas e de flors e de cans...³³ » (Le piquant est que, en esquissant la biographie de Jaufré même, il disait, en parlant de celui-ci, qu'il « fez mains vers ab bons sons *ab paubres motz*³⁴ ».)

Or, il est naturel de se demander ce qui pouvait rendre le « prince de Blaye » si sévère, tout à coup, pour une poésie que ses contemporains appréciaient encore. Car Jaufré Rudel n'avait pas jusque-là fait figure de novateur : il n'avait pas dédaigné les méandres du *devinalh*, chers aux joyeux « compagnons » de Guillaume IX et au duc d'Aquitaine lui-même³⁵ ; tout comme Cercamon³⁶, pour faire l'éloge de la femme admirée, il se servait d'un langage emprunté aux chansons pieuses ; et la plupart de ses chansons débutent par une allusion au printemps, comme dans les poésies d'amour de Cercamon et de Marcabru. Ce n'est donc pas d'une véritable « querelle des anciens et des modernes » qu'il s'agit. C'est que, tout simplement, Rudel désirait écarter tout ce qui ne lui semblait pas assez élevé pour son milieu. Quelques dizaines d'années plus tard, Raimbaut d'Orange exposera plus ouvertement la même idée, dans sa tenson avec Giraut de Borneil (389,10 a) :

Aisso'm diguatz
Si tan prezatz
So que vas totz es cominal ?
Car adonx tug seran engal³⁷.

Et plus loin (v. 18-21) :

Ja per los fatz
Non er lauzatz ;
Quar no conoison, ni lur cal,
So que plus quar es ni mais val³⁸.

La réponse de Giraut de Borneil (v. 25-28), ne laisse pas de doutes sur la pensée de Raimbaut :

A que trobatz
Si no vos platz
C'ades ho sapchon tal e cal ?...

« Pourquoi faites-vous des vers s'il ne vous plaît point que *n'importe qui* les sache tout de suite ? »

33. *Jongleurs et troubadours gascons des XII^e et XIII^e siècles*, éd. JEANROY, Paris, 1923 (« Class. franç. moy. âge », 39), p. 1.

34. *Les chansons de Jaufré Rudel*, p. 21 ; cf. p. XIII.

35. Voir, dans le chansonnier de Jaufré, la pièce n° 6 de l'éd. JEANROY, *No sap chantar qui so non di*.

36. *Assatz es or'oimai qu'eu chan*, de Cercamon, que le savant éditeur du poète intitule lui-même « chanson pieuse (?) ».

37. (« Et dites-moi si vous estimez tant ce qui est commun à tout le monde, car alors ils seront tous égaux. ») Nous avons donné le texte d'après l'étude déjà citée, *Raimbaut von Orange*, de APPEL, p. 30-32 ; la traduction est celle, légèrement modifiée, de J. AUDIAU [et] R. LAVAUD, *Nouvelle anthologie des troubadours*, Paris, 1923, p. 191 et ss.

38. (« Jamais les sots ne la loueront [= ma poésie], car ils ne connaissent pas, et peu leur importe, ce qui est le plus précieux et vaut le plus. »)

*
*
*

Voilà donc une poésie dont la haute antiquité est attestée par le biographe de Cercamon (du temps de ce poète, elle était déjà connue, donc ce n'était pas une création du maître de Marcabru, mais une poésie plus ancienne encore). Elle fut cultivée par les plus anciens poètes provençaux, sortis du peuple, que nous connaissons, Cercamon et Marcabru ; mais elle ne tenta pas un seul de ces poètes de haute lignée qui, suivant Carl Appel, furent les créateurs de la poésie provençale d'amour (*Minnedichtung*). Au contraire, si notre hypothèse est exacte, Jaufré Rudel la repoussa. Pourtant, la pastourelle est une poésie d'amour. Mais il est vrai que l'amour qui y est dépeint est celui des paysans, des bergers. Et dans le plus ancien exemple qui nous soit parvenu, la bergère est présentée sous un jour autrement favorable que le chevalier trop entreprenant. Est-ce là encore un pur hasard ? Aussi, pendant un demi-siècle (jusqu'à Gui d'Ussel), n'y eut-il pas un seul parmi les poètes aristocrates pour s'intéresser à ce genre de poésie.

Revenons-en maintenant à Cercamon et à ses *pastoretas* disparues. Son biographe nous dit que celles-ci étaient *a la usanza antiga*. Il est donc permis d'en inférer qu'en les composant Cercamon obéissait à une tradition déjà établie avant lui. Mais quel était l'auditoire auquel il destinait ces pastourelles ? Sur la vie du poète la « biographie » ne nous apprend presque rien, si ce n'est qu'il était jongleur et gascon. C'est de ses poésies qu'on a pu tirer les renseignements le concernant³⁹ ; et c'est toujours dans le sirventés *Puois nostre temps comens'a brunezir* (112,3 a), cité ci-dessus (p. 347), que nous trouverons une indication quant au public de Cercamon. La sixième strophe commence par les vers :

31 Ves manhtas partz vei lo segle faillir,
Per qu'ieu n'estauc marritz e cossiros,
Que soudadiers non truep ab cui s'apays,
Per lauzengiers qu'an bec malahuros...⁴⁰

Le vers 33 a naturellement retenu l'attention d'Alfred Jeanroy. Celui-ci remarqua que Cercamon « paraît s'intéresser vivement à la classe des 'soudadiers', qui présentait avec celle des jongleurs tant d'affinités ». Mais on se souvient que c'est justement dans ce même sirventés que le poète attaquait d'une façon violente les *trobador*, qu'il qualifiait ensuite de « faux valets » (*sirven fals*, strophes IV et V). Puisque ce sont ses ennemis qu'il oppose à *soudadier* (le soudoyer), on est tenté de voir dans celui-ci non seulement un ami et un client du poète, mais le poète même⁴¹. On se souvient que, suivant la biographie de Marcabru, celui-ci « estet tant ab un trobador que avia nom Cercamon, qu'el comenset a trobar » (il fut si longtemps avec un troubadour du nom de Cercamon, qu'il commença à composer lui aussi). Or, Marcabru lui-même était gascon et soudoyer. C'est, croyons-nous, pour leurs camarades, les *soudadiers*, que Cercamon composa des *pastourelles* ; aussi est-ce peut-être sur les routes menant en Espagne que Marcabru accompagna son maître (on sait qu'il y est allé et il y a des indices que Cercamon en ait fait autant⁴²).

Nous avons essayé de démontrer que la pastourelle était une poésie d'origine populaire, ou du moins, telle qu'elle est présentée par les premiers jongleurs-poètes issus du peuple, une poésie

39. Voir *Les poésies de Cercamon*, p. v-vii.

40. (« De maints côtés, je vois le monde faillir : je suis marri et soucieux de ce que le soudoyer ne trouve plus qui le nourrisse, par le fait des médisants à la langue maudite... »)

41. Une preuve serait le long cortège hétérogène de « pleurants » que le poète imagine dans le *planh* sur Guillaume X et qui représentent sans doute diverses catégories de soldats ayant servi sous les ducs d'Aquitaine.

42. *Les poésies de Cercamon*, p. vi, n. 4.

imitant la poésie populaire⁴³. Mais c'était justement cela qui faisait qu'elle ne plaisait plus à un public gravitant autour des châteaux et qui n'aimait pas se souvenir des villages. Pour comprendre les récriminations de Cercamon, il nous faut chercher à une époque un peu plus récente (environ un quart de siècle plus tard) une situation analogue, telle qu'elle peut être déduite d'un texte très connu, la fameuse galerie de caricatures qu'est la satire de Peire d'Alvernhe, *Chantarai d'aquest trobadors* (323,11).

La sixième strophe de ce sirventés (v. 37-42) brossait le portrait d'un chevalier⁴⁴ qui s'était fait jongleur :

E·l seizes Grimoartz Gausmars,
 Qu'es cavayers e vai joglars,
 E·l fai o mal qui lo·i cossen
 Ni·l dona vestirs bels ni cars
 Qu'aitan valria·ls agues ars,
 Qu'enjoglarit s'en son ja cen.

(« Le sixième est Grimoart Gausmar, qui est chevalier et mène la vie de jongleur. Bien tort a celui qui le laisse faire et lui donne des vêtements beaux et précieux, et mieux lui vaudrait les avoir jetés au feu, car déjà plus de cent personnes ont embrassé la profession de jongleur⁴⁵. »)

La première strophe de la même poésie constitue un véritable avertissement donné à tous les troubadours de profession :

Chantarai d'aquestz trobadors
 Que chantan de manhtas colors
 E·l piejer cuida dir mout gen ;
 Mas a chantar lor er alors,
 Qu'entremetre n'aug cen pastors
 Qu'us no sap que·s monta o·s dissen.

(« Je chanterai de ces troubadours qui font chansons de toutes couleurs et dont le plus mauvais croit s'exprimer fort bien ; mais il leur faudra chanter ailleurs, car j'entends ici cent bergers leur faire concurrence sans même savoir ce qu'on appelle une note haute et une note basse. »)

Qu'est-ce à dire ? Peire d'Alvernhe fulmine à la fois contre les chevaliers qui se déclassent en devenant jongleurs, et contre les « bergers » qui se mêlent de « trouver », comme s'ils pouvaient jamais être troubadours. Certes, le métier de troubadour semble, à l'époque, avoir nourri son homme, et même l'avoir revêtu d'un certain prestige : aussi la concurrence se faisait-elle toujours plus vive. Peire d'Alvernhe, le bourgeois qui avait fait des études, l'ancien chanoine, fier de son savoir professionnel, range ses confrères « par ordre de mérite », à commencer par un prêtre (Peire Rogier), et en mettant les bourgeois instruits et doués avant les nobles, et même les chevaliers pauvres avant le haut baron. (Il en sera tout autrement chez son imitateur, le Moine de Montaudon, qui suivra l'ordre inverse : d'abord les portraits de quatre nobles — le dernier étant un chevalier pauvre — et seulement après, ceux des poètes non titrés.)

C'est donc contre l'invasion dans « le métier » des nobles pauvres que s'élève Peire d'Alvernhe ; mais que faut-il comprendre par les « bergers » ? S'agit-il réellement de chantres de village, doués d'un certain talent, mais ignorant presque tout de la théorie musicale que supposait la poésie chantée des troubadours ? Cela est bien possible. Mais la voilà encore, cette épithète

43. L'emploi du refrain (*Senher, so dis la vilana*) dans la pastourelle de Marcabru, et les vers courts, nous semblent des traces de cette imitation.

44. PILLET-CARSTENS, n° 190.

45. Texte et traduction d'après AUDIAU LAVAUD, *op. cit.*, p. 131-133.

dont, même au temps du poète satirique, on stigmatisait les jongleurs qui (n'ayant pas fait d'études régulières et se contentant de l'apprentissage chez un maître plus âgé) voulaient rivaliser avec les troubadours, malgré leurs sujets et leurs instruments démodés⁴⁶.

Aussi pouvons-nous maintenant mieux comprendre l'amertume de Cercamon. *L'escola N'Eblon* et les *trobador* doivent avoir imposé aux poètes des obligations nouvelles. Il se peut que la langue acérée des médisants ait critiqué les thèmes « vieux jeu », les pastourelles naïves et les *vers* moraux surchargés d'allégories menaçantes de Cercamon (ne s'était-il même avisé de citer les proverbes des paysans, pour attaquer la nouvelle manière de chanter les subtilités de l'amour⁴⁷ ?) Rien d'étonnant qu'il n'ait plus trouvé, pour ses vers, l'accueil auquel il était autrefois accoutumé.

Or, à côté de ces médisants, de ces « faux valets », de ces *trobadors*, il devait déjà se trouver de ces chevaliers-jongleurs contre lesquels s'exercera ensuite la verve de Peire d'Alvernhe. Tout comme les compagnons de Guillaume IX, ils étaient à tour de rôle chanteurs et auditeurs. Mais c'était là le nouveau public « friand d'abord de raffinements courtois et d'exégèses sentimentales »⁴⁸ : familles nobles et nouveaux venus à qui n'agréaient pas les chansons rustiques et les vers moraux, à l'usage de « n'importe qui », des jongleurs-poètes⁴⁹.

46. Cf., au v. 59, *pipautz*, et au v. 85, *enflabotz*.

47. Éd. JEANROY, n° 3 : *Ab lo pascor m'es bel qu'eu chan*, v. 18-21. Il semble avoir toutefois essayé de rajeunir son répertoire par des pièces courtoises, soit pour plaire à Eble de Ventadorn, soit pour montrer à *ist trobador* qu'il pouvait faire aussi bien qu'eux.

48. M. DELBOUILLE, *Le premier roman de Tristan*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. V, 1962, p. 432.

49. Ces pages étaient depuis longtemps écrites, quand nous avons pu prendre connaissance du livre de E. KOEHLER, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, 1962 (« Neue Beitr. z. Literaturwissensch. », 15), dont un chapitre (p. 193-204), *Marcabrus « L'autrier jost' una sebissa... » und das Problem der Pastourelle*, traite justement du sujet qui nous intéressait. Mais il ne nous semble pas que nos hypothèses puissent être infirmées par ses conclusions ; au contraire.