

Alfred JEANROY

**Membre de l'Institut
Professeur à l'Université de Paris**

LA POESIE LYRIQUE DES TROUBADOURS

TOME II

Histoire interne.

**Les genres: leur évolution
et leurs plus notables représentants**

1934

DEUXIEME PARTIE - HISTOIRE INTERNE

Les Genres Poétiques et leurs Principaux Représentants

CHAPITRE I

LE PLUS ANCIEN DES TROUBADOURS: GUILLAUME IX, DUC D'AQUITAINE

- I. vie et caractère de Guillaume IX.
- II. Ses poésies jongleresques.
- III. Ses poésies courtoises. Existait-il avant lui une tradition poétique?

I

Les œuvres de Guillaume IX sont les plus anciens vers lyriques qui aient été écrits dans une langue moderne: par une chance exceptionnelle, nous connaissons, avec une suffisante précision, le caractère et la vie de l'auteur. Saisissons donc avec empressement cette occasion de confronter l'homme et l'œuvre.

Né en 1071, il avait hérité, à seize ans, d'immenses domaines, plus étendus que ceux du roi de France lui-même. La nature l'avait comblé de ses dons: il était beau et brave, nous disent ses contemporains (1), gai et spirituel, ses œuvres nous l'attestent. Mais c'était un esprit fantasque, un brouillon, incapable de desseins suivis. Aussi son règne ne fut-il qu'une succession d'entreprises mal conçues et vouées à l'échec: en 1098, pendant que Raimon de Saint-Gilles, son beau-frère, était à la croisade, il tenta sur le Toulousain un coup de main qui ne lui rapporta rien et ne lui fit pas honneur. En 1101 il se croisa à

son tour et conduisit en Terre Sainte une immense armée qui fondit en route, et dont les restes furent détruits par les Sarrasins dans les plaines de l'Asie mineure. Les nouvelles tentatives qu'il fit à la fin de son règne, pour s'emparer du comté de Toulouse n'eurent pas plus de succès.

(1) Ces épithètes lui sont attribuées, il est vrai, par deux correspondants, Urbain II et Geoffroi de Vendôme, qui, ayant à lui faire entendre d'assez rudes vérités, devaient en tempérer l'amertume par quelques compliments (textes dans Chabaneau, *Biog.*, p. 6, n. 4).

Très libre dans ses mœurs, ennemi de toute pudeur et de toute sainteté (1), il était aussi, comme nous dirions, un esprit fort. Plusieurs fois excommunié à cause de sa vie scandaleuse et de ses empiétements sur les biens des monastères, il se riait des foudres de l'Eglise et de ses ministres, qu'il criblait de plaisanteries. Quelques-uns de ses mots ont été recueillis: comme l'évêque d'Angoulême (qui était chauve) l'exhortait à renvoyer une concubine: — Je m'empresserai de le faire, dit-il, dès que le peigne pourra rassembler tes quelques cheveux (2).. Il tournait en plaisanterie ses désastres même: il avait composé sur les misères qu'il avait endurées en Terre Sainte (3) un poème fort plaisant, qu'il récitait lui-même devant les princes, les grands et les assemblées chrétiennes, avec de joyeuses modulations (4).

Un Don Juan facétieux, qui rit de tout et se fait gloire de son dévergondage; voilà comment se le représentent les historiens du XII^e siècle les plus dignes de foi: ce qui paraît les avoir le plus frappés, c'est le tour plaisant et sarcastique de son esprit, le cynisme de ses propos, qui rendaient ce haut potentat fort semblable à un jongleur:

— Hic audax fuit et probus (ce mot est la traduction habituelle de preux) nimiumque que jocundus, facetos etiam histriones facetiis superans multiplicibus, dit Orderic Vital. De même Guillaume de Malmesbury: — Nugas porro suas falsa quadam venustate condians, ad facetias revocabat, audientium rictus cachinno distendens (5).

(1) Ces mots sont aussi d'un contemporain, Geoffroi le Gros, qui écrivait vers 1031. (voy. Molinier, *Sources de l'Histoire de France*, n° 1070).

(2) Guillaume de Malmesbury, *De Gestis regum Anglorum*, I. V (Dom Bouquet, XIII, 19).

(3) Le chroniqueur a écrit: *miserias captivitatis suae... retulit*, ce qui est en contradiction avec l'histoire; cette captivité était peut-être une invention du poète.

(4) Orderic Vital (*Hist. eccl.*, I X). Les mots *cum facetis modulationibus*, ne peuvent s'appliquer, comme le fait remarquer P. Rajna (*Mélanges Jeanroy*, p. 353, n. 1) à l'accompagnement de laisses de chansons de geste. Il s'agissait donc, ici aussi, d'une composition lyrique. Les textes historiques relatifs à Guillaume ont été rassemblés par Besly (*Histoire des Comtes de Poitou*, 1647) et Hauteserre (*Rerum aquitanicarum libri V*, Toulouse, 1657); les plus importants ont été reproduits par Chabaneau (*Biog.*, p. 6-8).

(5) Voy. ces textes, où sont rapportées de piquantes anecdotes, dans Chabaneau, loc. cit.

II

Ses œuvres, dont Fauriel a vraiment fait trop bon marché (2), confirment ce jugement. On peut ajouter qu'elles témoignent d'un réel talent: ce jongleur couronné était un véritable poète.

Les onze pièces qui nous restent de lui se divisent nettement en trois groupes, dont le dernier n'en comprend qu'une seule.

Le premier et le plus nombreux (I-VI) (3) est formé par ces poésies jongleresques, où l'auteur, de propos délibéré, a mis plus de folie que de sens (4). Trois d'entre elles, de même forme (et cette forme est très simple (5)) sont adressées à des compagnons, compagnons de table et de débauche, qui sont évidemment, eux aussi, de grands seigneurs (6); elles nous donnent une idée assez fâcheuse des propos qu'on échangeait alors, des facéties dont on s'égayait, inter pocula, dans la meilleure société.

(2) Considérées en elles-mêmes et quant à leur mérite poétique [elles] ne sont d'aucun intérêt, et l'on pourrait les annéantir (sic) sans ôter à la poésie provençale un seul trait remarquable. (*Histoire*, I, 466.)

(3) Je renvoie à mon édition: *Les Chansons de Guillaume IX*, 2^e éd., 1927.

(4) Et aura i mais de foudat no i a de sen (I, 2).

(5) Strophes monorimes de trois vers, les deux premiers de onze syllabes (coupés en 7 + 4), le dernier de quatorze (7 + 7).

(6) Ils sont qualifiés ailleurs (I, 22) *cavallier*.

Dans l'une (I), l'auteur confie à ces compagnons les soucis que lui causent deux chevaux, incomparables, à un défaut près, qui est de ne pouvoir se supporter l'un l'autre; et nous apprenons aussitôt qu'il s'agit de deux maîtresses, également chéries, également jalouses, et de précises allusions à leur résidence les désignent clairement, elles et leurs maris. Dans une autre (II), il suppose qu'une dame, mise en chartre privée, a recouru à ses bons offices, et il avertit charitablement les farouches geôliers qu'il n'est si bon gardien qui ne sommeille et qu'il est dangereux de pousser une femme à bout.

Si vous lui tenez à trop haut prix la bonne denrée, elle s'arrangera de celle qui lui tombera sous la main. Si elle ne peut avoir un cheval, elle achètera un palefroi.

Nul de vous ne me contestera ceci: si, pour cause de maladie, on lui défendait le vin fort, il boirait de l'eau plutôt que de se laisser mourir de soif.

Oui certes, chacun boirait de l'eau plutôt que de se laisser mourir de soif. (II, 16-22.)

La troisième défie l'analyse, même la plus voilée.

Trois autres, d'une forme un peu plus savante (1), sont destinées au même public. Dans l'une (V) il nous raconte la plaisante aventure qu'il aurait eue en Auvergne, par delà le Limousin: s'étant fait passer pour muet c'est-à-dire, incapable d'indiscrétions, il aurait reçu, chez deux dames de là-bas, une plantureuse hospitalité, qu'il se vante d'avoir largement payée. Puis voici un coq à l'âne (IV), une fatrasie, comme diront les jongleurs du Nord, dont tout l'agrément consiste en un déroulement d'images hétéroclites, en un jaillissement de truismes ou d'absurdités:

— Je ferai un vers sur le pur néant, il n'y sera question ni de moi ni d'autres gens, ni d'amour ni de noblesse; je viens de le composer en dormant, à cheval.

Je ne sais si je dors ou veille, à moins qu'on ne me le dise. Peu s'en faut que mon cœur n'éclate d'un chagrin mortel; mais je n'en fais pas plus de cas que d'une souris, par saint Martial! (IV, coup. 1, 3.)

(1) Couplets de six (ou sept) vers (les uns de 8, les autres de 4 syllabes), sur deux rimes (a a a b a b). Pour plus de détails, voy. l'Introd. à mon édition, p. XIII.

Voici enfin (VI) un gab, une vanterie, premier exemple du genre, où l'auteur énumère complaisamment ses talents ou narre ses exploits; et la liste se termine par une polissonnerie, qui n'étonnera pas les lecteurs des pièces précédentes (1).

III

Mais si nous tournons la page, nous lisons des vers tendres et délicats, d'une décence presque irréprochable, et faits évidemment pour un autre public: ce hâbleur cynique, ce fanfaron de scandaleuses aventures se transforme en un timide soupirant:

— Si ma dame veut bien me donner son amour, je suis prêt à l'accepter, en toute joie et discrétion, à la courtoiser, à dire et faire tout ce qui lui plaira, à faire retentir son éloge.

Je n'ose lui envoyer de message par autrui, tellement je crains qu'elle ne s'irrite, et moi-même je n'ai pas le courage de lui manifester mon amour, tellement je crains de faillir... (IX, coup. 7, 8.)

Le style aussi change, ainsi que la versification (2), et s'il est parfois lourd et prosaïque, il lui arrive aussi d'atteindre à une grâce, à une délicatesse esquises. C'est vraiment un petit chef-d'œuvre que cette pièce X, écrite au lendemain d'une brouille et d'une réconciliation, dans une éclaircie; à quoi s'harmonise parfaitement cette originale image, qui s'épanouit brusquement, en quelques vers dont l'harmonie fait penser à une des plus suaves terzines de Dante:

— De là où est toute ma joie je ne vois venir ni messenger ni lettre scellée; aussi mon cœur ni ne se rassure ni ne rit; et je n'ose faire un pas en avant, jusqu'à ce que je sache sûrement, au sujet de cette paix, si elle est telle que je voudrais.

(1) Guillaume avait sûrement composé plusieurs autres pièces du même genre; le thème de trois d'entre elles a pu être reconstitué (voy. mon édition, Introd., p. IX).

(2) Celle-ci, sans être très raffinée, est plus savante. Les pièces IX et X sont tout entières sur les mêmes rimes (avec alternances inverses dans les deux parties); dans VIII les rimes féminines sont nombreuses et elles sont toutes rares.

Il en est de notre amour comme de la branche de l'aubépine: tant que dure la nuit, elle est tremblante, exposée à la pluie et aux frimas; mais le lendemain, le soleil éclaire les feuilles vertes sur le rameau (1).

Ce qui nous frappe enfin et nous charme, plus que ces fugitives trouvailles d'expression, ce sont quelques accents d'une pénétrante mélancolie, où il semble qu'une âme se dévoile tout à coup:

— Telle a toujours été ma destinée que de ce que j'aimais je n'ai jamais pu jouir: il en fut, il en sera toujours ainsi, car souvent, au moment où j'agis, je sens que mon cœur me dit: Tout cela est vain. (VII, 13-8.)

Le sentiment est, dans ces vers, trop étranger à l'habitus poétique du moyen âge, trop peu d'accord aussi avec le reste de la pièce pour qu'on y voie autre chose qu'un cri du cœur, non moins émouvant que la plainte de cet autre désabusé qui avait, lui aussi, connu toutes les magnificences et savouré tous les plaisirs sans y trouver le bonheur (2).

Le même sentiment s'épanouit à la fin de cette autre pièce (qu'il faut classer à part), d'un souffle plus large, et il nous touche plus profondément parce que nous en saisissons mieux le rapport aux circonstances, que nous connaissons au moins en gros (3). Ce n'est plus l'épicurien blasé qui nous y apparaît, c'est le chef d'Etat qui tremble pour son pouvoir, pour sa dynastie, et c'est surtout le chrétien qui, comprenant que cela aussi est vain, ne pense plus qu'au salut et se courbe sous le châtement divin. Cet adieu au monde et à ses pompes, cette vision anticipée de splendides funérailles ne sont certes pas choses banales, et ceci encore est, dans la poésie des troubadours une note unique.

(1) Quali i fioretti dal notturno gelo
Chinati e chiusi, poiché il sol gl'imbianca
Si drizzan tutti aperti in loro stelo.
(Enf., II, 127 ss.)

(2) Dixi ergo in corde meo: Vadam et affluam deliciis et fruar bonis. Et vidi quod hac quoque esset vanitas. (Ecclésiaste, II, 1.)

(3) La pièce fut écrite à l'occasion, non de l'expédition en Terre Sainte, comme on l'a cru longtemps, mais d'un pèlerinage à Compostelle, accompli probablement en 1117; Guillaume avait alors quarante-six ans. Voy. Diez. Leben, p. 15-6, et mon édition p. 40 et la note sur Foulque d'Anjou.

Puisque le désir m'a pris de chanter, je ferai un vers [sur un sujet] qui m'attriste jamais plus je ne serai servant d'amour ni en Poitou ni en Limousin.

Je vais partir pour l'exil: en grand peur, en grand péril, en guerre je laisserai mon fils, et ses voisins lui feront du mal.

Qu'il m'est pénible de la quitter; la seigneurie de Poitiers! Je laisse à la garde de Foucon d'Angers et la terre et son cousin (1).

Si Foucon d'Angers ne le secourt pas, ainsi que le roi de qui je tiens mes domaines, il aura tout à craindre d'un grand nombre de gens, des félons Gascons et Angevins.

S'il n'est pas sage et preux, quand je me serai éloigné de vous, bien vite ils l'auront mis à bas, car ils le verront jeune et faible.

Je crie merci à mon prochain: si jamais je lui ai fait tort, qu'il me pardonne: c'est aussi la prière que j'adresse à Jésus, roi du ciel, et en roman et en latin.

J'ai été ami de prouesse et de joie; mais maintenant je dois me séparer de l'une et de l'autre pour m'en aller à celui auprès de qui tous les pécheurs trouvent la paix.

J'ai été grandement jovial et gai; mais Notre-Seigneur ne veut plus qu'il en soit ainsi: maintenant je ne puis plus supporter le fardeau, tant je suis proche de la fin.

J'ai laissé tout ce qui me charmait, la vie chevaleresque et pompeuse; puisqu'il plaît à Dieu, je me résigne, et je le prie de me retenir parmi les siens.

(1) Foulque V. comte d'Anjou de 1109 à 1142, mais investi du comté dès 1106; sa naissance doit donc se placer aux environs de 1090. Sur ce personnage, qui fut une des grandes figures de son temps, voy. Josèphe Chartrou, Foulque de Jérusalem et Geoffroi Plantagenêt, Paris (thèse), 1928.

Je prie tous mes amis qu'après ma mort ils viennent, tous, et m'honorent grandement, car j'ai connu joie et liesse, et loin et près et dans ma demeure.

Mais aujourd'hui je renonce à joie et liesse; je quitte le vair et le gris, et les précieuses fourrures.

De ce poète à double face (bifronte, comme l'appelle P. Rajna) quel était le véritable visage? Je ne m'attarderai pas à cette recherche, qui aurait peu de chances d'aboutir.

Il est plus utile de noter que dans les deux parties de son œuvre il y a des éléments empruntés. L'équivoque sur laquelle repose la pièce I était connue dès l'antiquité (1). La pièce V repose sur un thème de conte qui a été repris par Boccace (2). Lieux communs aussi, les rodomontades qui ouvrent la pièce IV et les avertissements aux maris trop soupçonneux sur l'inutilité de leurs précautions.

D'autre part, les pièces rangées dans la seconde catégorie permettent de faire une constatation d'un intérêt considérable, à savoir que les théories courtoises commençaient à se constituer et possédaient même déjà une partie de leur formulaire: car il ne viendra certainement à l'idée de personne que ces théories soient en leur fond et en leur forme l'œuvre d'un seul homme, et tel que celui-là. Dès lors l'homme de cour s'oppose au vilain et ses devoirs se définissent (3): voici, clairement exprimée, l'assimilation du service amoureux au service féodal (4).

(1) Elle se trouve dans Lucilius et Artémidore; voy. mes Origines de la poésie lyrique, 3e éd., p. 53 n. 1 et 519.

(2) Décam., III, 1.

(3) Voy. ci-dessous l'extrait de la pièce VII. Déjà existe la formule Joy e Joven (I, 3) sans qu'on voie au reste précisément ce qu'elle recouvre. Sur ces quatre pièces, trois commencent par une description de saison.

(4) Qu'ans mi rent a lieis em liure

Qu'en sa cartam pot escriure...

Qual pro i auretz s'ieu m'enclostre

E nom retenetz per vostre (VIII, 7-8; 25-6)

La dame est appelée domna (VIII, passim) et mi dons (IX, 37).

Voici, nettement fixées, les attitudes conventionnelles de la dame et de l'amant: l'une insensible et coquette, l'autre craintif et soumis (X, coup. VII-VIII). Déjà la dame est louée pour ses qualités mondaines, son art d'accueillir (IX, 21) et l'amour rend courtois les plus vilains (IX, 30) (1). Déjà enfin la théorie commence à prendre le pas sur l'expression du sentiment: sur les quatre pièces courtoises, l'une (IX) est un hymne en l'honneur de l'amour et une description de ses effets contradictoires (2); l'autre (VII) expose, assez lourdement, les obligations de ses fidèles:

— Nul n'agit comme il convient envers Amour s'il ne se soumet en tout à sa volonté, s'il n'est serviable envers les étrangers comme envers les gens du lieu. Il lui faut être attentif au caprice de bien des gens, régler sa conduite de façon à plaire et se garder, dans les cours, de parler en vilain. (VII, 25-36.)

Ces observations me paraissent répondre d'une façon péremptoire à une question essentielle, maintes fois posée et que tous les critiques, sauf un seul, ont au reste tranchée dans le même sens: y avait-il, avant Guillaume IX, une tradition poétique (3)? S'il était besoin d'autres preuves, il suffirait d'alléguer deux strophes, opportunément rappelées par P. Rajna: dans l'une le poète définit les règles de son métier (4); dans l'autre il se vante de les avoir habilement suivies et il parle de l'atelier d'où va sortir un chef-d'œuvre:

— Je veux qu'on sache qu'il est de bonne couleur, ce petit vers sorti de mon atelier: c'est que, en ce métier, j'ai emporté la fleur, en vérité, et j'en prends à témoin ce vers lui-même quand il sera lacé.

(1) Cf. ci-dessous. ch. III, § V.

(2) L'exaltation provoquée par l'amour est déjà qualifiée joy; le mot apparaît presque uniquement dans les chansons courtoises, où il revient avec une insistance singulière: cinq fois dans les quarante-huit vers de la chanson IX (Appel, Bernart von Ventadorn, p. LXXII).

(3) Guihaume, écrit M. Vossler (Die kunst der aeltesten Trobadors p. 437), n'a pas besoin de prédécesseur, parce qu'il est lui-même un prédécesseur. Il n'aurait trouvé des modèles que dans une poésie populaire, au sujet de laquelle, dit Rajna, il y aurait lieu de poser à l'auteur bien des questions. L'opinion inverse avait été soutenue déjà par Millot (I, 16) et, de la façon la plus nette, par Fauriel (I, 471).

(4) — Je vous dis, au sujet de ce vers, que celui-là en vaut mieux qui bien l'entend et y prend le plus de plaisir: car tous les couplets sont réglés par la même mesure et la mélodie en est bonne et belle. (VII, coup VII.)

Pour emporter le prix de son art, il faut que cet art soit cultivé par beaucoup d'autres: et c'est seulement quand il en est ainsi que l'on peut en appeler, comme le fait le poète, à des juges et à des critiques (1).

BIBLIOGRAPHIE

M. SACHSE. Ueber das Leben und die Lieder des Troubadours Wilhelm IX, Graf von Poitou, Leipzig, 1882. — P. SAVJ-LOPEZ, Sugli albori della poesia moderna dans Nuova Antologia, 16 fév. 1906. — K. VOSSLER, Die Kunst des aeltesten Trobadors dans Miscellanea di studj in onore di Attilio Hortis, Trieste, 1910, pp. 419-40. — C. APPEL, Bernart von Ventadorn, Introd., p. LXI-II et Raimbaut von Orange, Berlin 1928, pp. 2-7. — P. RAJNA, Guglielmo conte di Poitiers, trovatore

bifronte, dans *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. A. Jeanroy*, Paris, 1928, pp. 349-60.

(1) Rajna, loc. cit., p. 358. De l'envoi de la pièce VII à Narbonne, il résulte que Guillaume espérait trouver là des admirateurs, mais non, comme paraît l'insinuer Rajna, que Narbonne était déjà un centre poétique.

CHAPITRE II

LA PREMIERE GENERATION POETIQUE Conflits de pensée et recherches de forme.

I. Les deux écoles en présence: traits communs et traits distinctifs.

II. Poètes courtois: Eble de Ventadour et Jaufré Rudel. — Un poète à mi-chemin entre les deux écoles: Cercamon.

III. Poètes réalistes: Marcabru. Le moraliste; la corruption des mœurs et ses causes. Le poète: ses procédés, sa langue et son style.

IV. Poètes réalistes (suite). Quelques disciples de Marcabru. — Un indépendant: Bernart Marti. La théorie de l'entrebescamen et le trobar clus.

V. Un novateur timide: Peire d'Auvergne; ses oscillations entre le trobar clus et le trobar ric.

VI. Les deux coryphées du trobar ric: Raimbaut d'Orange: l'humour et les acrobaties de versification. — Arnaut Daniel: le travail de la lime et du rabot; le triomphe du bout-rimé.

VII. Tentative de fusion du trobar clus et du trobar ric: Giraut de Borneil: ses deux manières; sa conversion. — Déclin du trobar clus.

I

A partir de 1170 environ, nous voyons, surtout dans la région du Sud-Ouest, pulluler les poètes (1). Mais quelle que soit la variété de leurs talents, ils ne tarderont pas à accepter une discipline, à notre gré trop rigoureuse, et la chanson d'amour qui, décidément, prendra le pas sur les autres genres, sera assujettie à des règles d'une fixité tyrannique. Mais cet accord ne se réalisera qu'après des tentatives et des luttes dont nous ne pouvons nous faire qu'une idée assez confuse. De la période où elles se produisent, en effet, il ne nous reste qu'un petit nombre de textes; et ils sont souvent, par l'expresse volonté des auteurs, fort énigmatiques.

(1) Voy. tome I, ch. III.

Deux méritoires tentatives ont été faites pour débrouiller ce chaos, l'une en quelques pages pleines et fortes, par M. Appel (1), l'autre par M. Hoëpffner (2), qui ne modifie pas sensiblement les idées de son devancier. Ces idées me paraissent, à moi aussi, justes dans leur ensemble et mon effort tendra, non à les contredire, mais seulement à les nuancer et à les compléter sur quelques points.

J'admets avec ces deux savants qu'il y a lieu de distinguer, dans les deux générations qui fleurirent de la mort de Guillaume IX aux dernières années du XII^e siècle, deux écoles. Les poètes qui appartiennent à la première peuvent être qualifiés d'idéalistes: non point, certes, qu'ils chantent un amour épuré, dégagé de toute aspiration charnelle; la sensualité au contraire s'exprime chez eux en termes souvent assez vifs. Mais ils recherchent la décence, la noblesse même de l'expression, et, ne célébrant que l'amour, ils restent étrangers à toute préoccupation polémique ou dogmatique; planant au-dessus des contingences, ils semblent n'être d'aucun temps ni d'aucun pays. Les principaux représentants de cette école sont Jaufré Rudel et Bernart de Ventadour; son chef, cet Eble de Ventadour le Chanteur, que nous savons avoir été en relations avec Guillaume IX (3).

A l'autre pôle se place le groupe des réalistes, auxquels cette épithète convient pour deux raisons: d'abord parce qu'ils affectent dans leur style une rude et vigoureuse trivialité, et aussi parce que, loin de se désintéresser du présent, ils peignent les mœurs de leur temps et prétendent même les réformer. Leur chef de file est Marcabru, poète au reste trop original pour avoir eu, à proprement parler, des disciples.

(1) Bernart von Ventadorn, *Introd.*, p. XXIV, LXI, LXVI.

(2) Romania, LIII, 145 ss.

(3) Sur ce personnage, voy t. I, p. 156.

Mais il n'y a pas, entre ces deux groupes, de cloison étanche: si les idéalistes ignorent les polémiques et les diatribes, il n'est, en revanche, guère de réalistes qui n'aient, à l'occasion, développé les lieux communs de la lyrique courtoise (1). Il est enfin des indépendants, comme Bernart Marti, qui échappent à toute classification.

Mais il est du moins un trait qui les rapproche: ils sont d'accord pour considérer la poésie non comme un don naturel, mais comme un art, et presque comme un métier: métier difficile, qui a ses secrets et où ils sont très fiers d'exceller. Déjà Guillaume IX avait parlé de son atelier et des chefs-d'œuvre de mainte couleur qu'il y créait. Jaufré Rudel affirmera que son vers est tel qu'il doit être, que rien n'y manque, que tout y est à sa place et il suppliera son jongleur de ne pas le lui mettre en pièces (V, 31-6).

De cette même maîtrise se vantent, en termes provocants, les plébéiens Marcabru et Alegret:

— Oyez combien mon chant progresse et s'améliore! Marcabru sait tisser et accorder le sujet et la mélodie, si bien que nul ne peut y reprendre un seul mot (IX, 1-4) (2).

Je suis celui qui écume les mots et trie les bons d'entre les mauvais: et si quelqu'un veut me contredire, qu'il s'avance, car Alegret s'en porte garant (II, 53-6).

De même Raimbaut d'Orange, qui, plus arrogamment, encore, fait blanc de son épée:

— Depuis qu'Adam mangea la pomme, il n'est pas un trouveur dont le trouver vaille, auprès du mien, une rave... Et si quelqu'un veut me démentir, qu'il revête haubert, lance, écu, car je le réduirai par la défaite au silence (387, 15, coup. 5 et 6; M. G. 362) (3).

(1) Il est remarquable que les réalistes sont des jongleurs, c'est-à-dire des hommes de fort basse extraction; les plus anciens poètes courtois, Jaufré Rudel, Raimbaut d'Orange, comme au reste Guillaume IX, appartiennent au contraire à la plus haute noblesse: ce n'est donc pas le hasard qui avait déterminé les attitudes que nous leur voyons prendre.

(2) Voy. d'autres passages analogues: XII bis, 4-5; XVI, 1-6. Je cite pour Marcabru l'édit. Dejeanne, pour Alegret, la mienne (Jongleurs et Troubadours gascons, p. 4-12).

(3) On trouvera des déclarations analogues, quoique d'un ton moins tranchant, non seulement chez Peire d'Auvergne (voir ci-dessous), mais chez B. de Ventadour, Peire Vidal, R. de Miraval et d'autres. Ces impertinences furent au reste parfois relevées: on verra ci-dessous la verte leçon donnée par Bernart Marti à Peire d'Auvergne. Peu après, Giraut de Borneil s'exprimera là-dessus en termes fort sensés: — Une bonne chanson, dit-il, porte en elle-même son prix et sa valeur; il est inconvenant qu'un troubadour chante ses propres louanges: c'est aux auditeurs de voir si un chant mérite blâme ou éloge. (Ed. Kolsen, LXII. 1-7.)

Sont-ce là comiques rodomontades, par lesquelles un jongleur ait voulu faire rire à ses propres dépens? Non, certes, car les mêmes déclarations se rencontrent dans les pièces du tour le plus sérieux et chez des auteurs du plus haut rang. Il faut y voir une preuve de l'importance attachée dès le début aux détails de la technique. C'est le souci exagéré de cette technique, en ce qui concerne la versification et le style, qui conduira également certains représentants des deux écoles aux absurdités du trobar clus: cette perversion du goût, si singulière dans une littérature naissante, doit au surplus avoir d'autres causes, que je ne me flatte pas de débrouiller.

II

Dès les premières années du XII^e siècle, Eble II de Ventadour n'était pas moins réputé pour ses talents de poète que son suzerain Guillaume IX, avec qui nous savons qu'il faisait assaut d'ostentatoire magnificence (1): *Valde gratiosus in cantinelis...*, *usque ad senectam alacritatis carmina dilexit*, dit de lui le prieur de Vigeois, qui écrivait peu d'années seulement après sa mort (2).

(1) Voy Chabaneau, Biogr., p 8 et ci-dessus, t. I, p. 85.

(2) Sa chronique fut écrite presque tout entière de 1158 à 1162 (voy. Molinier, sources, n° 1859).

De ses vers, pas un seul ne nous a été conservé; mais nous savons qu'il s'intéressait aussi à ceux des autres. C'est à lui que Cercamon dédiait, en 1137, son planh sur la mort de Guillaume X et Cercamon ne fut sûrement pas le seul jongleur qui ait fréquenté cette cour où l'on se plaisait aux joyeuses chansons (1).

Vers la même époque, Marcabru, à la fin d'une pièce où il exalte le pur amour, c'est-à-dire l'amour divin, s'élève contre l'amour profane qui s'exprime dans les vers du seigneur Eble:

Ja non farai mai plevina
Ieu per la troba n'Eblo,
Que sentenssa follatina
Manten encontra razo.

(XXXI, 73-6.)

Et peu après, le grand poète qui devait illustrer le nom de Ventadour, protestant, dans un accès de découragement, qu'il ne fera plus entendre de chants amoureux, déclare qu'il renonce à être de ses sectateurs:

Ja mais no serai cantaire
Ni de l'escola n'Eblo.

(XXX, 23-4.) (2)

De ces divers textes il est permis de conclure, comme on l'a fait, que le seigneur Eble faisait, de son temps même, figure de chef d'école et que cette école était celle des poètes courtois, des idéalistes, que Bernart de Ventadour représentera si brillamment, et contre laquelle Marcabru devait mener une si rude guerre.

A cette école nous avons le droit de rattacher, tout d'abord Jaufré Rudel.

De l'homme nous ne savons que fort peu de chose: il était, avec le titre de prince, seigneur de Blaye; il se trouvait en Terre Sainte en 1148 et fut, vers la même époque, en relations amicales avec Hugues VII de Lusignan et Alfonse Jourdain de Toulouse, croisés en 1146-7 (1).

(1) Bernart Marti envoie aussi un de ses vers (VII, 57) à N'Eblon part Margarida (c.-à-d. Marguerides, Corrèze). Mais il peut s'agir du successeur d'Eble II. La mention est au reste très vague.

(2) Diaz a cru pouvoir inférer de ces vers que le jeune Bernart avait reçu de son seigneur même ses premières leçons de poésie. Il me paraît, comme à M. Appel (éd., p XXXI), que le contexte n'autorise pas cette interprétation.

C'est un gentil poète, qui nous séduit, malgré ses maladresses et la pauvreté de son vocabulaire (2), par quelques traits vifs, spontanés, par d'heureuses trouvailles d'expression et surtout par ce halo mystérieux qui enveloppe ses meilleurs vers, où nous avons l'agréable surprise de ne trouver presque aucun de ces lieux communs qui ne tarderont pas à devenir si encombrants.

Quoi de plus gracieux, par exemple, que ce début:

— J'ai autour de moi assez de maîtres et de maîtresses de chant: ce sont les vergers, les arbres, les fleurs, les roulades plaintives des oiseaux...

Que les chalumeaux soient aux bergers, aux enfants les jeux folâtres, à moi telles amours qui me permettent de procurer et de recevoir de la joie! (III, 1-4; 9-12.)

Sur les six pièces qui forment son bagage poétique, et qui sont toutes des chansons d'amour, deux (I, III) plongent évidemment en pleine réalité: elles ont pour objet une femme en chair et en os (que l cors a gras, delgat e gen), qui est en puissance de mari; le lieu où ils habitent tous deux est assez éloigné (lueh es lo palaitz e la tor), pas assez toutefois pour que le poète ne puisse pousser de ce côté son cheval:

Quand je vais vers elle, il me semble que je m'en revienne à reculons et qu'elle aille fuyant. (I, 23-5.)

Ce lieu retentit parfois de pénibles querelles, qui mettent les deux amants en grand souci:

— Ami, me dit-elle (3), les farouches jaloux ont commencé tel vacarme qu'il sera difficile d'apaiser, de sorte qu'ensemble nous soyons comblés de joie. (III, 45-8.)

Si ce n'est cet amour même, c'en est un de même sorte qui fut, pour le poète, l'occasion d'une mésaventure dont il parle avec amertume: une nuit où, trompé sans doute par un faux message, il espérait ravir à autrui sa conquête, il fut assailli, sans défense possible, et bafoué:

Mieux m'eût valu coucher tout habillé que dévêtu sous couverture: je puis, à ce sujet, invoquer le témoignage de cette nuit où je fus assailli; toujours j'en aurai le cœur dolent, car ils s'en allèrent ainsi en riant... (IV, 36-41.)

(1) Voy. l'Introd. à mon éd. p 111. On sait du reste que sa Biographie n'est qu'un roman, tiré tout entier de ses poésies.

(2) Fetz mains bon vers... ab paubres motz, dit son biographe.

(3) On ne voit pas bien si ce pronom féminin représente la dame ou la pensée du poète, qui s'est élancée vers elle; ces paroles, en tout cas, ne sont pas réellement prononcées. Les jaloux pouvaient bien n'être que ces gardiens dont il sera si souvent question chez Marcabru.

Les pièces II et V nous transportent dans une tout autre atmosphère: elles célèbrent cet amor de terra lonhdana d'où le vieux biographe a tiré le délicieux petit roman qui a si heureusement inspiré tant de poètes modernes, de H. Heine à Edmond Rostand:

— Ah! que ne suis-je pèlerin, là-bas, de sorte que mon bourdon et mon esclavine fussent contemplés de ses beaux yeux! (V, 12-4.)

Tout ce qu'il souhaite dans ses rêves les plus audacieux, c'est d'être accueilli par l'aimée en chambre ou jardin et d'échanger avec elle quelque doux propos. (V, 40-1; 19-21.) Mais elle est si loin que cette joie lui sera sans doute refusée:

— Il y a, d'ici là, tant de passages et de routes! Aussi n'osé-je rien prédire: qu'il en soit comme il plaira à Dieu! (V, 26-8.)

Ces sentiments très simples s'expriment en des vers d'une harmonie douce et monotone, où les mêmes mots reparaissent à des places fixes, symbole de l'obsédante pensée:

Lanquan li jorn son lonc, en mai,
M'es bels dous chans d'auzels de lonh,
E quan mi sui partitz de lai,
Remembram d'un' amor de lonh...

Dans la pièce VI, la femme qu'il aime ne nous apparaît pas seulement comme lointaine, inaccessible, mais comme irréelle; c'est un fantôme, pure création de l'esprit: jamais il ne la verra, pas plus qu'elle ne l'a vu; jamais elle ne lui a dit vérité ni mensonge, ni ne lui fera aucune promesse; aussi bien ne l'entrevoit-il que dans un songe dont le charme s'évanouit à l'aurore (1).

Quoi qu'on pense de ce badinage, l'intention d'intriguer le lecteur, y est évidente; elle l'est davantage encore dans la pièce IV, celle-là même où il nous raconte cette mésaventure qui le guérit de certaines amours et le décida à rejeter de ses épaules ce sot fardeau:

— Longtemps j'ai vécu dans la douleur, désespéré de mon état, car jamais je n'étais si profondément endormi que la crainte ne me réveillât. Mais maintenant je vois, sais et pense que, sorti de ce tourment, je n'y veux plus rentrer. (IV, 15-21.)

C'est bien là le langage d'un pécheur repentant qui se sent désormais en possession de ce pur amour qui jamais ne trahit. Mais il faut, pour en être sûr, y regarder à deux fois, car certaines de ces expressions peuvent aussi s'appliquer aux amours terrestres.

L'obscurité ne tient pas ici au raffinement de l'expression, mais à son ambiguïté, ainsi qu'à certains détails, qui paraissent nous plonger dans la réalité, et que rien n'explique (2). Il y a vraiment là un premier essai de poésie hermétique, assez maladroit sans doute, mais qui a néanmoins atteint son but, puisque sur le sens de la pièce et l'intention de l'auteur nous restons perplexes.

(1) Déjà Guillaume IX avait traité ce thème d'une façon moins sentimentale et plus fantaisiste (IV, 25-36), dans ce vers de droit rien, composé, prétend-il, à cheval, en dormant.

(2) — Je suis en doute au sujet d'une chose et mon cœur en est dans l'angoisse: c'est que tout ce que le frère me refuse, j'entends la sœur me l'octroyer... (str VII.)

Je n'inscris ici que pour mémoire le nom de Peire de Valeria, qui aurait été, s'il fallait en croire son biographe, un jongleur contemporain de Marcabru, et gascon comme lui. Les quatre couplets, fragments de deux chansons, qui nous restent de lui, le rattacheraient nettement à l'école courtoise; mais ces vingt-quatre vers, au reste insignifiants quant au fond, sont d'une facture si savante que nous croyons bien difficile de les faire remonter à une époque aussi ancienne (1).

Si nous cherchions une transition entre les deux écoles dont il est ici question, elle nous serait fournie par les œuvres de Cercamon. Ce médiocre poète appartient sûrement à cette génération (2). Il était gascon, nous dit son biographe, et jongleur; cette dernière assertion du moins est confirmée par ce nom de Court-le-Monde, qui n'est qu'un sobriquet, et par la tenson qu'il échangea avec Guilhalmi. Nous avons plus de peine à croire qu'il ait été le maître de Marcabru, comme le dit l'une des biographies de celui-ci: les idées communes aux deux poètes sont exprimées par le second avec une vigueur, une autorité, une persistance qui nous invitent à voir en lui un maître plutôt qu'un disciple; au reste le passage de Cercamon sur la croisade signalé plus haut est une évidente imitation du Vers del Lavador, antérieur d'une dizaine d'années (3).

Si nous négligeons le planh (VI) et la tenson (VII), il reste à l'actif de Cercamon deux chansons courtoises (I, II), une de ces diatribes morales ou politiques qu'on appelait peut-être déjà sirventés (IV) et deux pièces de caractère hybride qui flottent entre le sirventés et la méditation religieuse (III, V).

(1) Texte dans mes Jongleurs et Troubadours gascons, p. 1-3; notice *ibid.*, p. 111.

(2) Le n° VI (de mon édition) est un planh sur la mort de Guillaume X, survenue le 9 avril 1137; la tençon lui est postérieure de quelques semaines à peine. Un couplet de V contient une exhortation à secourir Edesse, qui ne peut se rapporter qu'aux événements de 1146-7. Voy. *Introd.* à mon édition, p. v.

(3) Je reproduis ici l'opinion de M. Appel (*Bern. von Vent.*, p. LXVII) qui signale cette imitation. Tous deux au reste fréquentaient également le monde des soudoyers (Cercamon, V, 33), dont ils prennent chaudement les intérêts, et dont ils ont pu faire partie.

Les chansons courtoises sont nettement archaïques par le style et la versification (1). Mais l'auteur vise à une simplicité élégante et noble et fuit les mots grossiers, impropres et postiches (III, 31-4). Et déjà il fait défiler devant nous quelques-unes des idées qui deviendront bientôt le patrimoine commun à tous les faiseurs de chansons: déjà l'amour fait perdre la parole et le sens (II, 15-8); il ôte l'appétit et le sommeil (II, 34); les maux qu'il inflige sont un acheminement vers de plus grands biens (I, 41-2); déjà ses effets contradictoires sont décrits en des kyrielles de faciles antithèses:

— Par elle je serai perfide ou fidèle, loyal ou trompeur, vilain ou courtois, agité ou paisible (I, 54-4.).

Amour est doux à l'entrée, amer à la sortie; un jour il nous fait pleurer et un autre folâtrer et exulter. (II, 36-40.)

Le plus grand intérêt de ces deux pièces est de nous faire constater l'envahissement précoce de la chanson par le lieu commun et le cliché, et de confirmer ce qui a été dit plus haut de la date reculée où s'était constitué le formulaire du genre.

Nullement original dans la chanson, Cercamon l'est peut-être encore moins dans la satire. Ces plaintes sur la décadence de Joie, Prix et Jeunesse, sur le triomphe de Mauvaiseté, cette condamnation des maris galants, des amants perfides, des femmes lascives, qui sont tous voués aux flammes infernales, sont pour le lecteur de Marcabru de vieilles connaissances; il faut avouer toutefois que Cercamon est plus clair, moins grossier, et qu'il cherche moins à étourdir son lecteur par un cliquetis de paroles sonores et un défilé d'images bizarres.

L'a-t-il essayé? On le dirait parfois; heureusement il n'y a pas réussi. Il a réussi du moins à nous intriguer et à nous agacer, en employant, comme venaient de le faire ou allaient le faire Jaufré Rudel et Peire d'Auvergne, pour magnifier et décrire l'amour des biens surnaturels, le vocabulaire et les images affectés jusque-là à la peinture de l'amour humain.

(1) Les couplets sont de 6 et 7 vers octosyllabiques, presque tous à rimes masculines. Aucune trace de style périodique. Le poète se nomme à la fin de son œuvre (I, 57) et la note sensuelle est fort accentuée (I, 23-4; II, 47-50). Ce sont là autant d'indices d'antiquité.

Ce n'est évidemment pas de celui-ci en effet qu'il entend parler, en disant que jamais il n'a faussé ses conventions, et que deux hommes sur mille à peine, tellement il est pur, sont dignes de le servir (V, 11; 17-8), ou en protestant que, si jamais il fut changé par femme changeresse, désormais son cœur s'est voué à un amour qui jamais ne le changera pour un autre (III, 13-7).

Son œuvre la plus intéressante, mais dont il partage le mérite avec un interlocuteur, reste la tençon, où il implore, à mots couverts, la générosité de Guilhalmi, qui fait briller à ses yeux les plus mirifiques espoirs et s'ingénie à le payer sur la bourse d'autrui, pour ne pas avoir à délier les cordons de la sienne (1).

Le ton désabusé du quémandeur, qui préférerait de plus humbles réalités, a quelque chose de touchant: Guilhalmi, je n'estime pas une maille toutes vos belles paroles: je préférerais une caille, tenue étroitement dans mon sein, à toute une volière qu'un autre a sous sa clef; car celui-là baye aux corneilles qui compte sur le bien d'autrui. (VII, 19-27.)

(1) Guilhalmi l'engage à compter, pour se refaire, sur un mariage princier qui lui vaudra palefroi ou rente, car voici venir le comte de Poitiers. P. Rajna (*Romania*, VI, 115) a reconnu dans ce passage une allusion au mariage, fixé d'abord au 30 mai 1137, d'Eléonore d'Aquitaine avec le futur Louis VII.

III

C'est aussi à cette génération qu'appartenait Marcabru, dont l'activité est attestée des environs de 1130 à 1148. Gascon et jongleur, comme Cercamon, il exerça ses talents d'abord en Poitou et dans le Sud-Ouest de la France, puis en Espagne; il y fréquenta les camps non moins que les cours, où il devait réussir médiocrement, si l'on en juge d'après la façon dont il en parle (1).

On a le sentiment, quand on aborde Marcabru, d'avoir affaire à un véritable poète, à un tempérament vigoureux et original; mais une obscurité, une bizarrerie constantes, qu'il est bien difficile de ne pas attribuer à un parti pris, font de la lecture de ses vers une rebutante corvée. On y est frappé, çà et là, par d'éclatantes beautés, mais ce sont des éclairs sillonnant les ténèbres. Diez reconnaissait que de ses poésies, il ne comprenait guère que le quart; Suchier, quarante-six ans après, renouvelait le même aveu (2); et quoique nous ayons aujourd'hui tous les éléments d'une édition critique et que d'excellents interprètes y aient appliqué toutes les ressources de leur esprit (2), nous ne pouvons nous vanter d'avoir fait sur ces terres inconnues d'appréciables conquêtes.

(1) L'ancienne biographie est, comme tant d'autres, un simple roman échafaudé sur le texte des poésies. Toutefois l'origine gasconne du poète semble confirmée par quelques particularités de langue, et un document d'archives récemment découvert. Le mérite d'avoir fixé les premiers jalons chronologiques revient à P. Meyer; les recherches récentes de MM. Appel et Boissonnade (voy. à la Bibl.) ont confirmé ses conclusions et déterminé plus exactement les principales étapes de la carrière de Marcabru. Il débute à la cour de son suzerain, Guillaume X, dont il a maintes fois parlé avec sympathie (IV. 59. texte A; IX, 25; XXXIII, 23; XXXV, 67); il fait à Alphonse-Jourdain des offres de service (IX, 26 ss.) qui paraissent avoir été mal accueillies, puis il passe en Espagne, où il a le temps de composer sept ou huit pièces. Sur ses relations avec les soudadiers, voy. ci-dessous. De XXII, 27-30, il résulte clairement qu'il porta en personne les armes contre les Sarrasins (entre 1138-42). J. Anglade a récemment observé (Annales du Midi. XXXVIII, 346) qu'un Guillelmus de Marcabru figure comme témoin au bat d'une donation faite en 1169 à la Commanderie du Temple de Montsaunès (Haute-Garonne, entre Saint-Gaudens et Salies). Mais la date est bien tardive pour qu'on puisse identifier ce personnage avec le poète. Le nom n'était pas au reste tellement rare: il y avait des Marcabruni, évidemment sans aucun rapport de parenté avec le poète, dans l'Italie du Nord, dès 1161 et un Macabruno y est attesté dès 1121 (Rajna dans Romania, XVIII, 25). Je ne crois pas, à l'encontre de M. Levi (ibid., LV, 254) qu'il faille voir là une preuve de la diffusion de la poésie provençale dans ce pays.

(2) *Leben und Werke*, p. 42; *Jahrbuch*, XIV, 289.

Le bagage poétique de Marcabru est abondant (quarante trois pièces) et très varié: il comprend trois chansons à personnages (I, XXV, XXXVI), deux pastourelles (XXIX, XXX), deux tensons (VI, XX), deux chansons de croisade (XXII, XXXV), deux chansons courtoises (XIII, XXVIII). Mais son véritable domaine est la satire et l'invective. Il y déploie une rare virulence, et son indignation s'exprime en termes dont la grossièreté touche souvent au cynisme (2). Cet étrange professeur de morale prêche la morale en style de mauvais lieu. Pour nous dégoûter du vice, aucun mot ne lui paraît trop cru, aucune image trop répugnante (3). C'est là peut-être l'indice d'une conviction ardente, mais c'est aussi un tour de style qui l'oppose nettement à ses confrères de l'école courtoise.

(1) Voy. à la Bibl. les articles de K. Vossler et C. Appel; de nombreuses corrections aux textes ont été proposées par K. Lewent (*Zeitschrift f. rom. Phil.*, XXXVII, 313 et 427), G. Bertoni (*Revue des l. rom.*, LVI, 496), A. Franz, *Ueber den Troubadour Marcabru*, Marburg, 1914.

(2) Cette grossièreté lui a été vivement reprochée dans une chanson, en apparence écrite par une femme, qui prend chaudement la défense de son sexe. Ed. par H. Kjellmam. *Le troubadour Raimon Jordan*, p. 61.

(3) Voy. nos XI, XXIV, XLII, XLIV. La dernière pièce est un véritable sermon adressé aux soudadiers pour leur inspirer le dégoût des falsas putas, c'est-à-dire des foles femes qui suivaient les armées.

A l'entendre, le monde est détraqué, en tout semblable à la manivelle du puits, qui s'élève et retombe en tourbillonnant et grinçant (XXXVIII, 36). Tout y va de mal en pis; il n'est pas possible que les choses, à ce train, marchent longtemps; la fin du monde approche: l'Écriture au reste nous le dit (XVII, 4). L'accusation est assez vague. Quand elle se précise, on a le regret de constater que Marcabru ne voit pas toujours les choses de très haut, et de discerner dans l'indignation du moraliste les griefs, personnels ou professionnels, du jongleur. De quoi se plaint-il donc, ce contempteur d'un monde pourri jusqu'aux moelles? Qu'aujourd'hui il n'y ait plus un riche à qui plaisent festins et jeux (XIV, 57), que les mauvais s'engraissent, alors que les bons sont nourris de vent (IX, 9; cf. XXIV, 34); tout cela par la faute de ces êtres vils, qui ayant capté la confiance des grands, les gouvernent à leur guise et affament la maisonnée (XI, 61).

Mais, il faut le reconnaître, son horizon est, d'ordinaire, moins borné, et ce qui le distingue des innombrables mécontents qui ont proféré les mêmes plaintes sur la corruption du siècle, c'est qu'il en recherche la cause. Il la trouve dans la profonde immoralité qu'ont produite les mœurs et les modes courtoises. Aujourd'hui tout mari veut être galant (drut); chacun courtise la femme de son voisin, qui le

paie de même monnaie. Délaissées, les femmes se consolent; trahies, elles se vengent. En vain vous les enfermez, vous les faites surveiller... C'est de ces gardiens mêmes qu'il faudrait vous garder, car, plutôt que de ne pas vous tromper, elles vous tromperont avec eux. Aussi le monde est-il plein de bâtards: vous croyez embrasser vos fils alors que vous caressez les enfants de vilains et de girbauts (1). Quel souci peuvent-ils avoir, ces vilains, de l'honneur de vos ancêtres et du vôtre? Et c'est ainsi que dégénèrent les plus nobles races, et que les désordres de quelques-uns sont néfastes à la société tout entière (2).

C'est donc en somme le procès de la société courtoise qu'instruit Marcabru. Ce commerce de galanterie, que l'on pare de si séduisantes couleurs, il mène tout droit, dit-il, à l'adultère et à sa conséquence inévitable (les vices et les vertus étant héréditaires), l'abâtardissement des sangs les plus généreux et la dissolution de la société. De ces désordres, ce ne sont pas les femmes qui sont seules responsables, leur sexe, en effet, est faible et enclin au mal, mais les hauts barons qui ont étourdiment accueilli des nouveautés dangereuses. Et ce sont aussi les troubadours, qui leur ont donné crédit, en cachant sous de beaux dehors de fort vilaines choses:

— Les troubadours, aussi peu sensés que des enfants, causent aux honnêtes gens bien des angoisses, car, dans leurs paroles enchevêtrées, ils torturent la vérité, mettent sur le même pied Amour vrai et Amour faux. (XXXVII, 7-14.)

(1) Cette appellation, tirée d'un nom de personne, est restée jusqu'à présent inexpliquée.

(2) Ces idées sont ressassées à satiété; voy. notamment les pièces II, IV, V, VIII, XII, XVII, XXIX, XXXI, XXXIV, XXXVIII, XLI.

Tout cela est dit sur un ton de profonde conviction, presque prophétique. Marcabru se donne des airs de voyant, de songeur fatidique clamant dans le désert:

— S'endorme qui voudra: moi je pense, et songe à des choses graves, selon nature et contre nature. (XLI, 3-5.)

Contre ce fléau, Marcabru se courrouce, seul, sans compagnon. (XXXII, 91)

Je vais semant mes remontrances sur le roc, où je ne vois pousser graine ni fleur. (XLI, 28-30.)

Et pour donner à ses paroles plus de poids, il allègue les plus graves autorités, ici Ovide, là l'Ecriture, ou encore, car sa science est courte, les aphorismes de la sagesse populaire (1).

Ce tour d'esprit assigne vraiment à Marcabru une place à part: il est intéressant de voir un troubadour, alors que tous répètent des formules, se révolter contre la piperie des mots, chercher au fond de ces formules ce qu'elles enferment et, y ayant découvert de dangereuses chimères, le crier bien haut. Il pouvait sortir de là une veine de poésie sincère et forte, en étroit contact avec la réalité, à la Boileau. Et un Boileau, s'opposant à tant de Benserade et de Voiture, eût été pour cette littérature, vieille dès le berceau, un véritable bienfait.

(1) Voy. au Gloss. à David, Salamo, Ovidi. La description de la Chimère (XLIV, 17) est empruntée directement à Ovide (Métam., IX, 647). Quant aux allusions aux proverbes ou dictons, elles pullulent.

(2) Dans XXI, 15, il semble reprocher à l'homme de ne pas suivre, comme les animaux, la voie droite, mais ce n'est qu'une fugitive indication.

Mais il eût fallu pour cela que Marcabru vit clair dans ses propres idées et qu'il renonçât délibérément au jargon à la mode. A l'idéal des cours, décevant et corrupteur, il devait en opposer un autre, que ce fût la simplicité de vie conforme à la nature (2), la vertu selon le siècle, celle du prud'homme, ou la sainteté selon le Christ. Or son idéal, s'il en a un, il n'arrive pas à le définir: au lieu d'énumérer les devoirs qu'il impose, il l'incarne en un symbole, qu'il a la fâcheuse idée d'emprunter à ceux-là même qu'il combat, en le modifiant à peine: son Amors fina, veraia, qu'il oppose à l'Amors falsa (ou Amars) se revêt des mêmes attributs, fort imprécis, s'entoure du même cortège de vertus, qui sont précisément des vertus mondaines:

— A celui qui a pour voisin Bon Amour et vit de ses présents, Honneur, Valeur et Prix rendent hommage... (XXXI, 64-5.)

Quiconque sans tromperie veut héberger Amour doit joncher de courtoisie sa maison: qu'il jette dehors Félonie et folles paroles oiseuses; Prix et Largesse, il doit les avoir en baillie, sans conteste.

(XXXII, 55.)

Il y a d'autres causes d'obscurité. L'une tient à un mode de composition sur lequel nous aurons à revenir. Une autre enfin tient à la langue qu'il parle. Plus préoccupé de frapper l'oreille que de satisfaire l'esprit, de l'étonner par de savantes combinaisons de rimes, toujours en quête de sonorités rares, tantôt caressantes, tantôt rudes (1), il inflige à la langue, pour les trouver, les pires tortures, altérant les

désinences ou forgeant des mots de toutes pièces: il est de ceux qui fournissent au lexicographe la plus abondante moisson et lui posent les plus angoissants problèmes.

(1) Voyez la liste des formules strophiques dans les notes de l'édition. J'y relève l'emploi (le plus ancien connu) de la rime dérivative (XIV), de rimes ou assonances intérieures, de refrains, souvent de caractère exclamatif (Ai, Hoc!) se prêtant à être repris en chœur, d'alternances savantes, etc. Les pièces unissonnantes sont en majorité, les rimes uniquement féminines dans six pièces. Voy. les remarques de Suchier, p. 290-300 et de Vossler, p. 18. On s'explique qu'il parle avec orgueil de sa maîtrise (IX, XVI, XXXIII, XXXIV, etc.).

Ses contemporains eux-mêmes ne le comprenaient guère, et encore moins les copistes du XIII^e siècle, qui ont ajouté aux obscurités voulues celles qui tiennent aux altérations qu'ils ont fait subir aux textes; lui-même enfin, bien qu'il proteste que Celui-là se déshonore qui n'arrive pas à expliquer sa pensée (XVI, 9-12), nous a fait ailleurs cet aveu significatif:

— Pour sage je le tiens sans nul doute, celui qui dans mon chant devine ce que chaque mot signifie, car moi-même je suis embarrassé pour éclaircir ma parole obscure. (XXXVIII, 1-6.)

Cet esprit fantasque et fumeux, ce rude forgeron des mots et des rythmes est au reste loin d'être sans talent: c'est une imagination dévoyée, mais puissante; il a le don du pittoresque, du comique et parfois du grandiose. Dans ses mots composés, qui ont tout l'air de créations personnelles, dans ses alliances de mots et ses métaphores, il y a d'étonnantes trouvailles. Ces parasites peignés et parfumés (XXXIX, 59), qui s'engraissent dans l'oisiveté des châteaux et qu'il accuse de tous les crimes, parce que ce sont les ennemis nés des hardis coureurs d'aventure que sont les soudoyers et les jongleurs, ce sont des croupe-à-terre, des entonne-vin, des souffle-tison, des presse-dîner (XXXV, 44), des langues tranchantes (XXXIV, 15), des becs affilés d'aissette (XXXVIII, 22). Ces barons vantards, larges de promesses, chiches de dons, ce sont des saules aux branches flexibles, des sureaux au bois creux, plantes funestes dont la vaine luxuriance étouffe toute utile végétation (III). Valeur tombe aux balayures (XXXIII, 14). Perversité s'épanouit en treille, tandis que Joie se rabougrit en échalas (XXXII, 86). L'amour est tour à tour comparé, dans une sarcastique litanie, qui semble la parodie d'une hymne d'église, à l'étincelle où couve l'incendie, à un monstre à double face, à un chat dont la langue rugueuse écorche (XVIII). Il n'est pas jusqu'aux abstractions et personnifications, ces pâles fantômes, qui ne s'animent sous sa plume, mués en de troublants symboles. Voici l'arbre Perversité, merveilleusement grand, branchu et feuillu, qui recouvre de son ombre Espagne, Guyenne et Poitou, aux rameaux duquel pendent les princes, le col serré par la corde Lésinerie (XXXIX). Le voilà, ce monstre aux cent aspects, transformé en un insolent soudard qui s'attaque au château où Prouesse aux abois s'est réfugiée:

— Ils ont pris le château et la salle d'armes. La tour seule se défend encore; c'est là que Jeunesse, Joie et Prouesse sont condamnées à subir peine cruelle... Elle est prisonnière, la noble chose, et ne peut espérer pause ni fin, si elle ne se met recluse ou nonne. Et puis chacun l'écartèle, la frappe ou lui brise les dents. Je ne lui connais plus un parent, du Portugal jusqu'en Frise. (XI, c. 3 et 5.)

IV

Le talent de Marcabru était trop original pour ne pas frapper vivement les esprits. Des rimeurs de la fin du XIII^e siècle se souvenaient encore de lui (1), et les anthologies formées à la même époque lui font une large place. De son temps même, quoique raillé par quelques-uns (2), il était l'objet de serviles imitations. Cercamon, nous l'avons vu, flétrit et caractérise dans les mêmes termes la corruption des mœurs; Alegret fait de même et, développant en allégorie une image qui est bien dans sa manière, se plaint de la sécheresse, fléau du monde, dont souffre Largesse, mais qui réjouit Lésinerie (3); de même encore un inconnu, dans un pastiche si réussi qu'il a été pris, dès le XIII^e siècle, pour un original (4). Des imitations ou réminiscences de ses œuvres abondent chez des poètes bien supérieurs à ceux-là, chez Peire d'Auvergne, sur lequel je ne tarderai pas à revenir, et ce Bernart Marti, dont M. Hœpffner a mis en relief la curieuse physionomie (5).

(1) Bertran Carbonel (n° LVI, v. 9-10, dans *Annales du Midi*, XXV, 192) et Guiraut del Olivier (n° VII dans *Schultz-Gora, Provenz. Studien*, p. 37) rapportent de lui, en le citant, des maximes ou dictons. Le vers del Lavador ne cessa pas d'être chanté pendant plus de cent ans: on s'étonne de le voir figurer à la fin du XIII^e siècle (*Flamenca*, v. 702) parmi les pièces chantées à un repas de noces; aux mentions rassemblées par Appel (*loc. cit.*, p. 249) ajouter Giraut de Borneil, LII, 69.

(2) Mas menut trobador bergau — Entrebesquill — Mi tornon mon chant en badau... (XXXIII, 9-12).

(3) Texte dans *Jongleurs et troubadours gascons*, p. 6. Une épigramme décochée par Marcabru (XI, 65) à Alegret prouve qu'ils étaient contemporains.

(4) Bela m'es la flor d'aguilen (323-5), pièce attribuée à Marcabru dans la table de C; elle est datée par une allusion (v. 37-42) à la croisade de 1147. Texte dans Zenker, Peire von Auv., p. 141, et dans Hœpffner, éd. de B. Marti, p. 33. Sur les réminiscences de Marcabru qui y abondent, voy. De Lollis dans Giorn. storico, XLIII, 33, note.

(5) Romania, LIII, 103 ss.

Celui-ci n'est pas moins convaincu que Marcabru de la corruption du siècle, mais il s'en accommode fort bien. Il sait que l'amour se résout, au total, en mensonge et paillardise; mais ce n'est pas une raison pour nous priver de ses joies. Foin donc des scrupules! Aux dames il octroie, en plus de leur mari, un courtois amoureux et leur donne toute licence de le tromper, s'il a pris les devants (2). Non moins libéral envers l'autre sexe, il offre aux amants infortunés le même remède:

Pos a trichamen s'alia (ms. saillia)

Trichador,

Trichem tug, domneiador!

(IV, 22-4.)

Quant à lui, il admet qu'il n'y a pas, en amour, de marché déshonorant: peu lui en chaut qu'il coure sur sa belle de fâcheux bruits, même fondés, si elle l'appelle, quand il rentre au logis, ami et seigneur (3).

Ce grossier et cynique Philinte est aussi l'auteur de deux pièces qui ne rentrent pas dans les catégories visées ci-dessus, et qui n'en sont que plus intéressantes. Dans l'une (4) il s'en prend, sans les nommer, aux gens de loi et avocats, ces langues fourchues (5), ces becs aiguisés qui tournent le juste sens dessus dessous et pour quelques deniers font d'un chien une chienne. Est-ce par ces gens-là qu'il avait été plumé comme oison?

(2) Bel m'es, coup. II et III (éd. Hœpffner, n° III).

(3) Voy. les textes et les renvois dans Hœpffner, loc. cit., p. 122-30.

(4) A, senhors, qui so cuges (éd. Hœpffner, n° I)

(5) Cf. les lengua-logats de Marcabru (XL, 18).

Dans l'autre il nous dit clairement, en quelques strophes d'un tour très personnel qui font pressentir les amères confidences de Rutebeuf, sinon celles de Villon, qu'il avait connu des jours prospères, où il n'était pas réduit à suivre autrui et à attendre au soleil une invitation. Mais aujourd'hui, ou on ne daigne pas le regarder, ou on le traite de nigaud. Morale: si vous avez, en votre jeunesse, quelque bien, administrez-le sagement. Mais je suis comme la pierre à aiguiser qui fait couper le fer et ne coupe pas (1).

Il faut que l'emprise de Marcabru ait été alors bien forte pour qu'elle se soit exercée sur un écrivain d'un talent aussi personnel et dont les idées cadraient si mal avec les siennes.

Si nous négligeons ces nuances, nous pouvons dire que le trait caractéristique des poètes de cette école (et de quelques autres) est l'obscurité. A ce propos deux questions se posent: cette obscurité était-elle voulue et à qui devons-nous en faire remonter la responsabilité?

M. Appel y répond en quelques mots: elle était la conséquence de cette chasse aux sonorités éclatantes, entraînant l'emploi de mots rares, qui eux-même entraînaient des idées recherchées. A ce compte le grand coupable serait Marcabru (2).

La solution ne me paraît pas aussi simple. L'emploi des mots rares peut avoir pour conséquence des bizarreries de détail; mais ces arabesques, même un peu folles, s'enroulant autour de la pensée n'en compromettent pas nécessairement la clarté: il n'y a aucun mystère dans les odes les plus funambulesques de Théodore de Banville, et Arnaut Daniel lui-même, nous le verrons, n'est pas si obscur qu'on l'a dit souvent. D'autre part, les ambiguïtés que nous présentent la plupart des pièces de Jaufré Rudel et quelques strophes de Guillaume IX ne tiennent pas à cette cause, puisqu'ils se contentent, en général, de rimes communes et même banales.

(1) Farai un vers (éd. Hœpffner, n° VI).

(2) Raimbaut von Orange, p. 96. — Selon M. K. Vossler, c'est bien Marcabru qui aurait créé le trobar clus, mais sans le savoir et sans le vouloir: ce serait, si je comprends bien la subtile pensée de mon savant collègue, un résultat nécessaire de la dualité de ta nature du poète oscillant entre le paganisme et le christianisme, du conflit entre la vulgarité de son tempérament et les raffinements de forme que la mode lui imposait, de son incapacité enfin à débrouiller une pensée forte, mais confuse (Der Troub. Marcabru, p. 61 et passim).

Ce défaut, en revanche, était la conséquence toute naturelle d'un mode de composition que quelques-uns des troubadours ont défini, en termes malheureusement vagues, et d'une interprétation si difficile que je crois nécessaire de mettre les textes sous les yeux du lecteur:

— De sens ingénieux, dit Marcabru, je suis si riche, qu'il est bien difficile de me railler. Ici j'allume le feu et là j'apporte l'eau dont je sais éteindre la flamme. (XVI, 49-54.)

Voilà qui serait fort intéressant si nous étions sûrs qu'il fait ici allusion à sa façon d'écrire. Mais cette pièce est un gab, où il se vante de savoir faire son profit de la sottise universelle; il est donc possible que le mot sens doive s'entendre ici des manifestations d'une habileté toute pratique.

Mais la même expression nous frappe sous la plume de son fidèle disciple Alegret; et ici c'est sûrement une question d'ordre littéraire qui est en jeu:

— Mon vers, dit-il, paraîtra insensé au sot, s'il n'a pas double entendement... Si quelqu'un veut contredire ce vers, qu'il s'avance, et je lui dirai comment il me fut possible d'y mettre deux (var. trois) mots de sens divers (ou étranges). (II, c. 5-6.) (1)

C'est donc bien du sens ambigu de son vers que se vante Alegret; il invite l'auditeur à chercher, à côté du sens littéral, un autre sens. L'intention de l'intriguer, de lui poser une énigme, est évidente.

(1) Jongleurs et troubadours gascons, p. 10-1. JEANROY. — II.

Elle ne l'est pas moins chez un imitateur attardé de Marcabru, Bernart de Venzac:

— Je ferai un vers de paroles véridiques: et il sera, pour les sensés, un sujet de trouble, pour les moins sages, d'hésitation (1).

Le trobar clus (c'est ainsi qu'on appelle cette poésie hermétique) eut bientôt ses théoriciens, qui inventèrent, pour désigner ce mode de composition, une expression singulière: *entrebescar los motz*. Bernart Marti l'emploie en parlant de lui-même:

Aisi vauc entrebescan
Los motz e l so afinan (2).
Raimbaut d'Orange aussi:
Cars bruns et teinz motz entrebesc
Pensius pensanz (3)...

et Giraut de Borneil, un peu plus tard, fera remarquer qu'il n'est pas moins difficile de faire une bonne chanson légère que d'*entrebescar los motz* (4).

La locution devrait être aussi claire que le mot *entrebescar* lui-même, dont le sens, attesté par maints exemples, est *enchevêtrer, entrelacer* (5).

(1) *Pus vei lo tems* (71, 3), v. 5-8 (dans Appel. Prov. Inedita, p. 52).

(2) *Bel m'es*, v. 60-1.

(3) *J'entrelace, pensivement pensif, des mots rares, sombres et colorés...* (*Cars douz e feinz*, v. 19-20, dans Appel, Raimbaut von Orange, p. 86-9.)

(4) Ed. Kolsen, IV, v. 18-21. On trouvera aussi le texte, ainsi que les précédents, dans Levy, S. W., III, 76 ss.

(5) On trouvera dans Levy une riche collection d'exemples anciens. Le mot, qui paraît éteint dans les patois du Midi (il manque à Mistral) est encore très vivant dans ceux du Centre et de l'Ouest, avec des sens identiques ou très voisins: dans le Blaisois (Dict. de Thihault) *trevaucher*, placer deux personnes ou choses tête-bêche, *bécheveter*, aller bout-ci, bout-là, en zig-zag; dans l'Ille-et-Vilaine

(Dottin et Langouet) *enterbaucher*, intervertir; en Normandie (Moisy) *entrevêquer, enchevêtrer*. — Je dois cette note à l'obligeante érudition de mon ami A. Thomas.

S'il faut entendre mot au sens, non de mot, mais de couplet, qui est en effet usuel dans la langue littéraire, il conviendrait de traduire la locution par développer successivement, en des coblas alternées deux idées différentes; et c'est en effet l'interprétation, proposée par M. Zenker (1), qu'a adoptée M. J. Coulet (2). Mais le malheur est qu'elle n'est confirmée par aucun exemple ni chez Marcabru, ni chez aucun des deux poètes qui prétendent pratiquer ce mode de composition (3).

Il faut donc attribuer à *entrebescar* un sens plus général, plus vague, celui de *emmêler, embrouiller* (qu'il s'agisse de mots ou de couplets, cela importe peu); la locution peut ainsi désigner tous les moyens, quels qu'ils soient, employés par l'auteur, pour embarrasser le lecteur (4).

Mais il y a pour cela d'autres moyens que d'*entrelarder* les idées. Un autre consistait, alors, à recouvrir une pensée religieuse d'un vêtement profane, à appliquer à l'amour divin ou à l'attrait des biens célestes les formules consacrées par l'usage à l'expression de l'amour humain. Nous avons déjà vu des

exemples de ce procédé dans Jaufré Rudel; nous en trouverons bientôt d'autres chez Peire d'Auvergne. Qu'ils recourent à l'un ou à l'autre de ces procédés, ou à d'autres encore, il est peu de poètes de cette époque qui ne puissent prétendre au titre d'entrebescaire.

(1) Ed. de P. d'Auvergne, p. 65.

(2) Mélanges Chabaneau, p. 786, M. Coulet a écrit: développement simultané.

(3) Il y a pourtant chez Marcabru une pièce (XIX) où il eût été tout naturel de l'employer: le poète y oppose nettement deux opinions

(cuidas), à savoir le jugement sain et l'illusion, conduisant, l'une à la vérité, l'autre à l'erreur. Mais au lieu d'opposer ces deux choses l'une à l'autre en strophes alternées, il consacre presque toute la pièce à énumérer les effets de la folle opinion.

(4) Ce sens me paraît résulter d'autres passages de Marcabru; Ce qu'Amour embrouille (entrebesca), que l'homme ingénieux le débrouille (desentrebesca). (XIV, 35.) — Il qualifie ses ennemis de entrebesquill (XXXIII, 10), c'est-à-dire embrouilleurs. Chez B. Marti (VII, 63-6) Entrebeschaire et Entrebesquiui sont des sobriquets plaisants dont il est difficile de deviner le sens.

Ces diverses formes de tarabiscotage (telle serait peut-être la meilleure traduction de cette troublante locution) pouvaient passionner de petit cénacles, mais avaient peu de chances d'intéresser le public mondain qui était celui des troubadours, qui ne tarda pas en effet à s'en lasser et à réclamer autre chose.

V

Je crois pouvoir placer les premiers symptômes de cette réaction au lendemain même de la mort de Marcabru et considérer comme un des principaux novateurs Peire d'Auvergne, qui lui est postérieur tout au plus de dix ou quinze ans.

Fils de bourgeois (s'il faut en croire son biographe), il était jongleur, comme Marcabru; sa carrière se déroula en Espagne, où nous le trouvons en 1158, puis en Languedoc et en Provence, où elle se poursuivit jusqu'en 1170 et peut-être fort au delà (1). Ses œuvres, moins nombreuses que celles de Marcabru (une vingtaine de pièces) sont tout aussi variées; nous y rencontrons en effet une chanson à personnages (IX), une chanson de croisade (X), un sirventés (XIII), trois chansons d'amour (IV-VI), un congé à l'amour (VIII), un manifeste poétique (III), une satire littéraire (XII), trois chansons pieuses en style profane (I, II, VII) et six chansons pieuses d'un ton plus grave (XIV-XIX).

(1) La pièce X est un chant de guerre contre les Maures, composé peu après la mort d'Alphonse VII de Castille (26 août 1157); XI, de peu postérieure, est une requête adressée à Raimon-Béranger de Barcelone (mort le 6 août 1161). Le comte de Beaucaire, nommé dans XV (v. 50), ne peut être que Raimon V de Toulouse. La mention, dans la pièce IV, écrite aux environs de Narbonne, de deux comtes régnant simultanément en Provence (49-50) n'est possible qu'après 1168, date où Raimon Béranger reçut le comté en commande de son frère Alphonse. Sur ces dates, voy. éd. Zenker, p. 24-35. On est également d'accord pour placer sa revue satirique des poètes contemporains aux environs de 1170 (voy. Kolsen dans Zeilschrift f. rom. Phil., XLI, 545).

Ce titre de novateur, il l'a lui-même hautement revendiqué:

— Mon angoisseux souci est de chanter d'une façon qui ne ressemble à aucune autre: car jamais un chant rappelant ceux d'autrui n'a rien valu. (V, 4-8.)

Il déclare que jamais avant lui il n'a été fait de vers entier, c'est-à-dire parfait (1). Il se donne comme le créateur d'un art nouveau, dont il détient le secret, et qui fait de lui le maître de ses rivaux et le vainqueur de ses sots ennemis:

— J'en ai la pratique, je tiens le pain et le couteau, ce qui me permet de rassasier le peuple... (III, 7-8 et passim.) (2)

Ce secret, nous serions bien curieux de le connaître, ainsi que le nom de ces tenants du velh trobar, qu'il accable de son mepris. Malheureusement dès qu'il en vient à exposer son programme, il tourne court et se remet à injurier ses adversaires. Il n'est donc pas étonnant que les critiques ne s'accordent pas sur ces deux points, notamment sur le second. Pour son éditeur, M. Zenker, Peire est un disciple de Marcabru qui lui a servi de modèle, qui est pour lui une autorité (3). Pour M. J. Coulet, tout au contraire, c'est précisément Marcabru qui est visé dans cet ambitieux manifeste (4).

(1) Bernart Marti se chargea de rappeler assez rudement le vaniteux poète à la modestie, dans une pièce assez prosaïque, mais pleine de bon sens: Si quelqu'un a de la valeur, cela se voit: pas n'est besoin qu'il le dise! (D'entier vers far, v. 65-6; éd. Hoepffner, n° V.)

(2) On trouvera dans d'autres pièces (II, coup. 4-7; XI, c. 1) d'autres affirmations, non moins arrogantes, de son mérite. Les pompeux éloges que lui décerne son biographe n'ont pas une grande portée, car ils ont pu lui être suggérés par les passages même que je viens de citer.

(3) Peire von Alv., p. 65.

(4) M. Coulet (Mélanges Chabaneau, p. 777 ss.) a donné de cette pièce une édition, où il en a assez arbitrairement corrigé le texte, et un très ingénieux commentaire; il promettait de développer ses idées dans une édition complète qui, malheureusement, n'a jamais paru.

Je ne partage pas cette opinion (1): sur bien des points en effet Peire est d'accord avec son devancier. D'abord il n'a jamais médité de lui: c'est plutôt une façon de le louer que de dire, comme il le fait à la fin d'une de ses pièces (X, 38):

Marcabru, par grande droiture, trouva de même sorte (2).

Loin de répudier le trobar clus, il se range lui-même parmi ses sectateurs:

La saison m'invite à cueillir un nouveau vers clus. (I, 6.) (3)

Il me plaît de chanter en mots (ou couplets) serrés et clus, tels qu'on hésite à les railler... (XIV, 5.)

Tout le monde enfin connaît le passage de la célèbre satire où, revendiquant de nouveau le premier rang, il reconnaît que ses vers gagneraient à être plus clairs (4).

Comme Marcabru, il s'est ingénié à traiter des sujets de dévotion dans le style le plus nettement profane et mondain. Les deux premiers couplets de la pièce I, adressée à des chevaliers, les exhortent à se livrer à la joie, à cultiver la prouesse. La pièce II traite dans le même style le même sujet et nous y voyons même figurer les fâcheux, les losengiers à la langue acérée. Mais nous apprenons bientôt qu'il y a deux joies, l'une qui abaisse, l'autre qui élève. Poursuivre la première, c'est lâcher la proie pour l'ombre; l'autre au contraire réjouit sans fin celui qui s'y attache (I, 49 ss.); c'est un amour qui rend plus sage et meilleur (II, coup. 6).

(1) M. Hœpffner (Rom., LIII, 130) se montre aussi à cet égard assez sceptique.

(2) La suite de la strophe est obscure. Je la comprends comme M. Appel (Zu Marc., p. 421): Ceux-là qui le tiennent pour fou méconnaissent leur propre nature et le but de leur vie (c'est-à-dire le salut éternel).

(3) M. Coulet, il est vrai, au lieu de nou (nouveau) lit non; mais le passage cité ci-dessus tranche la question.

(4) Pero maistres es de totz — ab qu'un pauc esclarzis sos motz, — qu'a penas nulhs om los enten. (XII, 82-4.)

Je ne me décide pas à infliger au lecteur une analyse détaillée de la pièce VII (manifestement imitée du n° XI de Marcabru), où la même pensée est développée sous forme allégorique: le poète se représente comme enfermé dans un château-fort où il pourrait braver ses ennemis, s'il était sûr de la fidélité du portier: on devine que c'est là un symbole de l'âme qui, enfermée dans le corps, peut être trahie par les appétits des sens. Mais pourquoi s'écrie-t-il en terminant: Puisse Dieu me faire trouver tel amour où je ne puisse me fier, et qui me trompe en proportion même de mon attachement, car c'est à l'heure où toutes ses promesses sont menteuses que je me tiens pour sauvé (v. 37-42)? Souhaite-t-il de trouver, dans sa poursuite des biens terrestres, de nouvelles désillusions qui l'affermiraient dans ses pieux desseins?

Nous avons le droit, comme on le voit, de ranger Peire d'Auvergne parmi les plus déterminés et subtils entrebescadors.

Son programme, néanmoins, diffère du leur, mais à ce programme il lui a plu de ne consacrer que deux vers, commentés par une métaphore: ce vers parfait, inconnu avant lui, doit être d'un tenant, sans mot de couleur sombre (ou rugueux) et agréable à entendre: car celui qui bondit de Mori en Miro (1) trébuche dans l'intervalle s'il ne se tient aux parois... (III, v. 13-5.) (2)

Le premier de ces conseils concerne la composition: il ne faut pas traiter deux sujets dans la même pièce en passant brusquement de l'un à l'autre.

(1) C'est-à-dire d'un sujet à l'autre, du coq à l'âne. Le texte porte (voy. ci-dessous) Mauri; je corrige ainsi pour obtenir une exacte correspondance entre les deux syllabes.

(2) Qu'a un tenen ses mot borrel

deu de dir esser avinens;

car qui trassalh de Mauri e Miro,

entre'l mieg falh si no's pren als ladriers,

com del trebalh quecs motz fa's messatgiers,

qu'en devinalh met l'auzir de maiso.

Je livre à la sagacité du lecteur les deux derniers vers, que je ne comprends pas. On devine que Peire y condamne le style sibyllin qu'il avait lui-même si souvent pratiqué. Il aurait donc eu son chemin de Damas et brûlerait ce qu'il avait adoré.

Il semble résulter de là que le poète se propose et nous propose, comme but suprême, la clarté. Mais il y a d'autres défauts qui la mettent en péril; et notre donneur de conseils eût pu faire un retour sur lui-même, et, à l'exemple de son censeur Marti, s'appliquer le mot d'Horace sur la pierre à aiguiser.

Le second est évidemment relatif au style. Mais que signifie exactement cet adjectif *borrel*, dont on n'a relevé jusqu'ici aucun autre exemple ancien? S'il se rattache au substantif *burra*, bourre, il faut le traduire par rugueux; s'il dérive de l'adjectif *burrus*, il signifie de couleur sombre, terne (1). Je préfère nettement cette seconde interprétation, d'abord parce que les divers dérivés de *burrus* présentent ce sens dans plusieurs langues romanes (2), et notamment dans les dialectes de la France méridionale (3), mais surtout parce qu'elle s'accorde parfaitement avec la pratique du poète. Ce qu'il paraît bien rechercher avant tout, et c'est là sa seule innovation, c'est l'éclat du style et aussi certaines qualités que cette expression est bien loin de définir exactement, et qui ne sont guère mieux caractérisées par le *dir avinen* du vers suivant: je veux dire la dignité, la noblesse soutenue du langage, qualités qu'il a vraiment atteintes (surtout dans les trois chansons d'amour, les plus soignées de ses œuvres) et qui le mettent à cent lieues de la plébéienne trivialité de Marcabru. Cette noblesse, il la trouve au reste beaucoup moins dans la grandeur ou la beauté des images, chez lui assez banales (4), que dans le choix des mots, l'harmonie du vers ou de la strophe (5), l'ampleur de la période (6). C'est ce que Fauriel, avec la sûreté habituelle de son goût, a noté d'un trait juste: Si l'on voulait, écrit-il, chercher quels sont, dans les littératures modernes de l'Europe, les plus anciens exemples d'une diction artistique, d'une diction visant à un effet propre, à un effet distinct du sentiment et de l'idée qu'elle exprime, c'est dans les poésies de Pierre d'Auvergne qu'il faudrait chercher ces exemples (7).

(1) Voy. Meyer-Lübke, *Rom. etym. Wær.*, nos 1411 et 1416.

(2) Richter, *Die Bedeutungsgeschichte der rom. Worstsippe burd.* (dans *Sitzungsberichte de l'Acad. de Vienne*, t. 156, 1908, p. 11). Le mot, qui désigne la couleur de divers animaux, signifie le plus souvent brun foncé.

(3) Mistral, *BOURRET*: bureau, de couleur noirâtre; qui a le visage noir ou tacheté de noir, un des noms que l'on donne aux bêtes à cornes ou à laine pour les distinguer; tems bourret, temps brumeux.

(4) Les plus fréquentes sont empruntées à la végétation et ne sont pas toujours d'une netteté parfaite: son cœur fleurit et fait bourgeonner au dehors ce qui s'agite en lui (XIII, 6-8); son talent bourgeonne d'une nouvelle joie qui fleurit et fructifie (VI, 3-4). On s'étonne que Fauriel ait parlé de la hardiesse de ses métaphores qu'on pourrait croire échappées au génie arabe (*Histoire...*, II, 12). Il avait sans doute en vue un vers où apparaît en effet un rossignol qui luit sur la branche (*qu'et ram relutz*, II, 6), mais le vers est trop long et le texte sûrement altéré.

(5) La versification est particulièrement soignée, surtout dans les trois chansons d'amour: les strophes sont plus longues que chez Marcabru, les rimes féminines prédominantes, les rimes masculines choisies parmi les plus rares et les plus sonores: la recherche de l'allitération est évidente, quoique poussée moins loin que ne le feraient croire les listes de M. Zenker (p. 72).

(6) Certaines périodes embrassent plusieurs strophes (V, c. 6-7; VI, c. 7-8), fait très rare dans la poésie provençale.

(7) *Histoire...*, II, 12. p 41

Mais pour que cette réforme aboutît, il eût fallu rompre avec les procédés du *trobar clus*. C'est ce que Peire n'a pas su ou osé faire: ce prétendu révolutionnaire n'est en réalité qu'un novateur timide, encore empêtré dans les vieilles formules et figé dans une attitude équivoque.

Un style brillant, mais tendu et sentant l'effort, une métrique raffinée, tels sont, en somme, les deux caractères qui distinguent les meilleures poésies du troubadour auvergnat, celles qui frappèrent le plus et firent vraiment de lui un maître; elles sont surtout sensibles dans ses trois chansons d'amour, beaucoup plus souvent copiées que les autres: celle qui commence par *Dejostals breus jorns els loncs sers* resta longtemps l'un des types classiques de la chanson courtoise.

Ces deux articles de son programme furent adoptés par plusieurs de ses contemporains ou successeurs immédiats. Deux d'entre eux, Raimbaut d'Orange et Arnaut Daniel, en les poussant à l'extrême, aiguillèrent la poésie provençale vers une impasse. Ils renoncent, il est vrai, aux complications de pensée et à l'affectation de profondeur; mais ils essaient, en revanche, de varier, d'égayé le contenu de la chanson par un bizarre mélange de sentiment et d'humour; et c'était là le

meilleur moyen de rendre la gageure encore plus difficile à gagner; le trobar ric était en effet, au même degré que le trobar clus, incompatible avec toute spontanéité du sentiment et tout naturel du style.

VI

Raimbaut d'Orange était un homme du même monde et, semble-t-il, du même tempérament que Guillaume IX (1): comme lui dilettante de poésie et de musique, il se plaisait, comme lui, à faire apprécier à des compagnons qu'il traite en égaux (2), les fruits de son savoir (3).

(1) M. Appel (loc. cit., p. 8 ss.) a résumé les maigres renseignements que l'histoire nous fournit sur son compte. Ses poésies n'y ajoutent pas grand'chose. Elles nous le montrent en relations avec Peire Bogier, Giraut de Borneil, un comte de Barcelone, une dame d'Urgel, une autre de Rodez (Appel, *ibid.*, p. 12-5). Ses poésies sont plus nombreuses (40 environ) que variées; un sirventès (n° 22) qui met aux prises Pretz et Malvestat est tout à fait dans la manière de Marcabru. Il a été plus haut ou sera question de celles qui ne sont pas des chansons d'amour. Douze de celles-ci ont été réparties par M. Appel en trois groupes, suivant le sujet traité ou le senhal employé: les trois cycles de l'anneau et du baiser, du Joglar, de Bel Respieg appartiennent vraisemblablement à trois périodes de sa carrière, mais aucun ne fournit la moindre indication chronologique. Dans les autres on rencontre les principales variétés de la chanson d'amour, c'est-à-dire des chansons de change (32), d'absence (27), d'excuse (2). Les invectives contre les jaloux et les losengiers se retrouvent à chaque pas, notamment dans 4, 5 et 26.

(2) Cette appellation familière se lit au début de 24 (M. G., 1030); ailleurs elle est remplacée par *senhor* (28) et *cavalier* (31, M. G., 620).

(3) *Assatz m'es bel — que de novel — fassa parer — de mon saber...* (17, c. 1; M. G., 326.)

Mais ces régals littéraires sont d'une qualité supérieure. Une seule fois (XXXI), probablement à ses débuts, il a essayé de divertir son auditoire par une de ces équivoques obscènes qui plaisaient un demi-siècle plus tôt; mais le plus souvent il respecte ce public de sobresabens, et c'est par sa virtuosité et son esprit qu'il prétend l'éblouir et le charmer.

De sa virtuosité de versificateur nous pouvons juger, et il faut bien avouer qu'elle est surprenante, encore qu'un peu enfantine en ses procédés. Si ses formes strophiques sont médiocrement variées, il pratique déjà ces savantes alternances de rimes qui ramènent, à des places fixes, les mêmes combinaisons; il enchevêtre, dans un ordre régulier, les rimes dérivatives (1); il fait figurer le même mot ou son dérivé dans chaque vers du couplet (2), ou dans chaque couplet, à la même place (3); il va jusqu'à construire tous ses couplets sur les mêmes mots-rimes, dont le choix, dicté par des raisons de rareté ou de sonorité, paraît un défi au bon sens, étant données les idées à exprimer (4); dans cet exercice de bouts-rimés six fois répété nous avons un avant-goût de ce casse-tête que sera la sextine (5).

Ce n'est pas sans raison que ses contemporains, c'est lui-même qui nous le dit (6), l'appelaient jongleur: en ce gentilhomme si hautement titré revit l'antique jocolator, équilibriste et acrobate; mais c'est avec des mots qu'il jongle, c'est sur la corde raide de la rime qu'il se balance et fait des grâces. Il est vraiment le premier de nos poètes funambules.

De ce talent il n'était pas médiocrement fier (7), et il se plaît à remarquer qu'il excelle également dans les deux genres sur la supériorité desquels on discutait alors, le trobar clus et le trobar leu (8).

(1) *En aital rimeta* (M. G., 628-9).

(2) *Ab nou cor* (Rayn., III, 15).

(3) *Entre gel* (M. G., 361); *Pos tals sabers* (Bartsch, Chr., 63); *Un vers farai* (Appel, p. 49).

(4) Dans *Ar s'espan* (Appel. Chr., 60) ces mots sont: *enversa* (renversée), *tertres*, *conglapis* (giboulées), *trenca* (de *trencar*, trancher), *siscles* (sifflements), *gisctes* (jeunes pousses). etc.

(5) Voy. sur la versification l'étude très complète de M. Appel (*op. cit.* p. 63-79)

(6) Voy. la pièce *Escoutatz*, traduite ci-dessous. c. 5.

(7) *Car ben pareis — que tals motz fai — c'anc mais non foron dig cantan* (*Pos trobars*, c. 1, Rev. XL. 414); cf. le premier couplet de *Escoutatz*, plus loin, p. 46.

(8) Il les distingue très nettement en qualifiant certaines de ses pièces de *chanso leu* (10), *rima vil e plasen* (7), *chanso leu e fola* (24), *leu mot* (26), *chansoneta leveta* (40).

Il n'était pas moins satisfait, sans doute, de son esprit, mais cet esprit, il nous est plus difficile de l'apprécier, car les trois quarts au moins de ses vers sont pour nous lettre morte (1). Il en avait assez cependant pour n'avoir pas besoin de recourir à ces artifices. Nous le devinons, grâce à quelques pièces

où il est tombé sur une heureuse veine: celle-ci, par exemple (VIII) est une amusante parodie des ensenhamens; ce que l'auteur prétend enseigner à tous, et même à ses rivaux, ce n'est rien de moins que l'art de se faire aimer:

... J'enseignerai donc les règles d'amour aux autres poursuivants; s'ils en croient mes préceptes, ils feront autant de conquêtes, et sans délai, qu'ils le voudront. Pendu soit-il ou brûlé, celui qui ne me croira

point! Et honneur à ceux à qui je vais livrer la clef de ma science!

Vous donc qui voulez gagner le cœur des dames et souhaitez qu'elles vous fassent honneur, si elles vous tiennent des propos désobligeants, mettez-vous à les menacer; et si leurs paroles se font plus rudes, donnez-leur du poing au travers du nez; aux revêches, soyez

revêche: c'est par le mal que vous obtiendrez le bien.

Je vais vous enseigner encore d'autres moyens de conquérir les

meilleures: faites tous de mauvaises chansons et chantez-les bien mal. Choisissez les pires de toutes pour leur faire le plus d'honneur; louez en elles leurs défauts...

En agissant ainsi, vous arriverez à vos fins, je n'en doute pas.

(1) M. Appel a donné (op. cit., passim) une édition critique de neuf pièces (3, 13, 17, 19, 20, 22, 30, 31, 41); mais le texte, même très amélioré, n'en est pas beaucoup plus clair; et c'est à chaque pas que l'éditeur, en dépit de sa science et de sa sagacité, doit avouer son embarras.

Quant à moi, si je me comporte tout autrement, c'est que je ne me soucie pas d'aimer; je ne veux pas me gêner pour les femmes, pas plus que si toutes étaient mes sœurs; c'est pourquoi je suis envers elles humble, complaisant, loyal et doux, tendre, respectueux et fidèle.

Mais de tout cela, sachez vous en garder. Ce que vous me verrez faire sera folie: ne tombez pas dans cette évidente sottise. Tenez-vous à mes préceptes, si vous ne voulez pas souffrir les longues douleurs, peiner et pleurer sans fin. Moi aussi je leur serais dur et rétif si leur compagnie me plaisait davantage.

Mais je puis à l'aise me rire d'elles, car jusqu'ici, et ce m'est grand déshonneur, je ne sais même ce que c'est qu'aimer; je n'aime rien, sauf cet anneau, qui m'est cher, parce qu'il a été au doigt... Mais je m'aventure trop: assez, ma langue! Car trop parler est pis que péché mortel: et c'est pourquoi je renfermerai tout ce que j'ai dans le cœur (1).

Dans la plupart des autres pièces, la même intention comique se manifeste par des moyens plus compliqués: une affectation de sérieux allant jusqu'à l'emploi du style dévot et de réminiscences bibliques, la singularité des comparaisons, la hardiesse des hyperboles: Raimbaut nous dira que son cœur pêche sans eau (2), que sa timidité l'a mis dans un sac (3), qu'il lui suffit de regarder l'anneau qu'il tient de sa dame pour ne pas craindre le fer le plus acéré (4). Sa belle l'a-t-elle favorisé d'un regard? Il se sent plus léger qu'écureuil ou chevreuil (5), Désespère-t-il d'obtenir son pardon? Il voue sa reconnaissance à quiconque voudra le pendre ou lui crever les yeux (6).

(1) Assatz sai d'amor ben parlar (Ed. dans Lexique roman, I, 324 et Revue des l. rom., XX, 118). — Traduction dans mon Anthologie des troubadours, p. 56 et dans la Nouvelle Anthologie de J. Audiau et R. Lavaud, p. 107.

(2) Un vers farai, c. 6 (M. W., I, 80).

(3) Ar vei escur, c. 2 (M. G., 217).

(4) Aram so, c. 9 (M. G., 1032).

(5) Ara no siscla, c. 3 (M. G., 358).

(6) Ar m'er tal, c. 4 (Appel, op. cit., p. 45).

Le brusque passage de la supplication au persiflage, de la grandiloquence à la trivialité, l'affectation comique d'incohérence ne sont nulle part plus sensibles et plus piquantes que dans ce Je ne sais quoi, qui, à tant d'autres singularités, joint celle de faire alterner les Vers et la prose et qui a l'avantage d'être clair d'un bout à l'autre:

Ecoutez, messeigneurs! mais en vérité je ne sais ce que sera la chose que je commence: vers, estribot ou sirventés? Rien de tout cela. Je ne sais donc quel nom lui donner, et ne vois comment je m'en tirerai, sinon en faisant une chose, telle que jamais n'en vit homme ou femme, ni en ce siècle ni en l'autre maintenant révolu (1).

En vain me taxerez-vous de folie: il m'est impossible de renoncer à mon idée, et nul ne saurait m'en faire démordre. Tout ce qu'il y a au monde, je ne l'estime pas une pougeoise (2) sauf ce que je vois et regarde de mes yeux; et je vous en dirai la raison: si, ayant mis en train tout ceci, je n'en venais pas à bout, vous me prendriez pour un imbécile; et j'aime mieux avoir six deniers dans la main que mille sous dans le ciel (3).

Si mon ami veut me faire plaisir, s'il veut m'aider en un besoin, qu'il ne vienne point me faire des promesses à longue échéance... Nul ne peut me berner plus aisément que celui (ou celle?) qui m'a conquis: je vous dis tout cela à propos d'une dame qui me fait languir à force de belles paroles et longues tergiversations, je ne sais vraiment pourquoi... Pensez-vous qu'il puisse m'en advenir quelque bien, messeigneurs?

Quatre mois se sont écoulés, que dis-je, plus de mille ans, ce me semble, — depuis qu'elle m'a promis et juré de m'octroyer ce qui m'est le plus précieux. Ah, dame, puisque vous tenez mon cœur en votre prison, adoucissez d'un peu de douceur cette amertume. Mon Dieu, à l'aide, in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti! Mon Dieu, qu'en adviendra-t-il?

A cause de vous, je suis tantôt gai, tantôt sombre, en proie à une joyeuse douleur; pour vous, j'ai renoncé à trois dames qui n'ont pas au monde leur pareille, sauf vous. Et je m'en vais chantant, me livrant à de courtoises folies, si bien qu'on m'appelle jongleur: car vous pouvez, dame, faire de moi ce que vous voulez, comme dame Aime de cette épaule, qu'elle mettait où bon lui semblait (4).

(1) Les passages en italique traduisent la prose de l'original.

(2) Monnaie frappée au Puy, de très faible valeur.

(3) Proverbe fréquent, qui se présente aussi sous d'autres formes assez différentes; par ex. dans Cercamon (ci-dessus, p. 23).

(4) Allusion à une légende inconnue.

Je finis ici mon je ne sais quoi, puisque c'est ainsi que je l'ai voulu baptiser: et j'avais bien le droit de l'appeler ainsi, puisque jamais on n'entendit parler de rien de pareil. Et que ceux à qui il aura plu le disent après l'avoir appris, et si on vous demande qui l'a fait, vous pouvez dire que c'est un gaillard qui sait fort bien se tirer de toutes choses, quand il veut s'en mêler (1).

Evidemment ce n'est pas ainsi, eût dit Alceste, que parle la nature, et la passion sincère sait trouver d'autres accents. La tendre Béatrice de Die avait donc bien raison de dire à Raimbaut, si c'est lui qui est son interlocuteur dans une tenson célèbre: Du mal que j'éprouve je crois que vous ne souffrez guère: pourquoi donc jouez-vous les Amoureux (2)?

Arnaut Daniel est un autre exemplaire du même type, mais moins inquiétant, parce que, le comprenant mieux, nous nous sentons le droit de le juger (3).

(1) Escoutatz, mas no sai, texte dans Appel, Chrest., n° 36.

(2) Amiex, en gran cossirier, v. 1-5 (dans Schultz, Prov. Dichterinnen, p. 28).

(3) Selon son ancien biographe, il était de Ribérac. Issu de parents nobles, il apprit les lettres, c'est-à-dire étudia pour être clerc, puis se fit jongleur. C'est sans doute en cette qualité qu'il assista, à Paris, comme il nous le dit lui-même (éd. Lavaud, XII. 58) au couronnement de Philippe-Auguste (29 mai 1180); la mention de légats de Rome (IV, 28) nous invite à prolonger sa carrière jusqu'aux environs de 1210. Non mentionné dans la satire de Peire d'Auvergne (vers 1170), il figure dans celle de Montaudon (vers 1200). Il connaissait personnellement B. de Born, et paraît avoir fréquenté le même monde: le senhal Mielhs de Be leur est commun et paraît désigner la même dame. Bertran, qui est peut-être le destinataire de la pièce IV, a sûrement imité la pièce XVII (dans le sirventès No puesc mudar); dès le début du XIII^e siècle on signale d'autres imitations (éd. Lavaud, p. 122). — Les deux éditions (Canello et Lavaud) donnent les pièces dans le même ordre, qui est celui de Bartsch.

Il y a, entre Raimbaut et lui, la différence qui sépare un amateur assez peu exigeant envers lui-même d'un professionnel habile et appliqué. L'un ne veut que s'ébattre (4) et prétend, au reste contre toute vraisemblance, que ses couplets ont été bâtis sans ligne et sans règle.

(4) Una chanso leu per bordre (ce dernier mot est une autre forme de bordir, folâtrer) (Après mon vers, c. 1, dans M. G., 624).

Grand seigneur, il se fait une discipline à sa mesure; poète amphitryon, il compte sans doute sur la qualité de son potage pour faire accepter ses psaumes: après tout, il ne demande rien à personne (2). L'autre n'a pas le droit de se moquer de son public, qui le récompensera en proportion du plaisir qu'il aura goûté. Il est donc prêt à se donner toute la peine nécessaire: il lime et rabote ses couplets jusqu'à ce qu'il en ait fait disparaître toute aspérité, tout mot mal venu, toute rime boiteuse, qu'il ait fait accorder paroles et mélodies, jusqu'à ce qu'il en ait produit enfin des œuvres de valeur, dignes de durer (3): aussi travaille-t-il lentement, en homme qui met la qualité au-dessus de la quantité (4).

Ce patient et délicat travail porte uniquement sur la forme. Daniel perfectionne d'abord la structure du couplet: il évite la coupe tripartite, banale à son époque (5); il multiplie les petits vers, ou, ce qui revient

au même, les rimes intérieures (6); mais surtout il se fait une loi de n'employer que des rimes très rares, comme on n'en trouve qu'un très petit nombre, même en faisant appel à toutes les ressources de tous les vocabulaires (7).

(1) En aital rimeta, (M. G., 628-9.)

(2) Ceux qui me blâment de chanter trop souvent en auraient peut-être le droit s'il leur en coûtait quelque chose; mais c'est le plaisir seul, non la soif du gain qui m'y excite. (Be sai qu'a cels, c. 1, dans M. G. 360.)

(3) Obre e lim — motz de valor (II, 12-3); fauc motz e capuig e doli — e seran veri e cert — quan n'aurai passat la lima (X, 2-4); que no i aia mot fals ni rima estrampa (XII, 8). La métaphore de la lime n'était pas nouvelle; Raimbaut d'Orange avait dit: consi liman pogues roire — l'estraing roill nil fer tiure (Cars douz, v. 21-2, dans Appel, p. 87). Et déjà Marcabru (XXXIII, 52) et Peire d'Auvergne (XIII, 61) s'étaient vantés qu'on ne trouverait pas chez eux de mots rouillés, mais sans nous dire si ce mot désigne pour eux un vice de fond ou de forme.

(4) Il ne nous reste de lui que dix-huit pièces; encore doit-on mettre à part le n° I, grossier badinage sans prétentions littéraires.

(5) Il n'y en a que trois exemples, dans les nos III, V, VI, chansons où il y a encore quelques rimes assez faciles, ce qui nous incline à en placer la composition au début de la carrière du poète.

(6) Dans la pièce IX, où M. Lavaud compte dix-sept vers par couplet, je préférerais n'en compter que sept, de 8 et 10 syllabes, avec deux rimes intérieures aux v. 2 et 5, une à chacun des autres.

(7) Aussi les rimes dissolutas (c.-à-d. isolées) sont-elles nombreuses, n;kjn, (huit exemples, neuf si l'on admet pour la pièce IX le schéma proposé ci-dessus). La raison de cette abondance, sur laquelle on a inutilement disserté (voy. éd. Lavaud, p. 138) doit être simplement cherchée dans l'impossibilité de trouver les cinq ou six mots rimant ensemble qui eussent été nécessaires. Si, dans le choix des mots-rimes, Raimbaut et Daniel se rencontrent souvent, cela tient à leur système, qui est identique, et non à une imitation.

Le sien abonde en termes inconnus, qui, n'ayant pas été relevés ailleurs, déconcertent le lexicographe (1); comme Raimbaut d'Orange et Marcabru, il forge des mots, altère les formes usuelles, varie librement les suffixes (2). Dante, on le sait, a loué en lui le meilleur forgeron de sa langue maternelle (3). La métaphore est heureuse, à cela près que ciseleur eût été encore plus exact; l'instrument que manie Arnaut, ce n'est pas le marteau, mais, il nous l'a dit, la lime; ce qui sort de son atelier, ce ne sont pas de majestueuses ferronneries, mais de brillants et fragiles Emaux et Camées.

Le style est bizarre, sans doute, mais de cette bizarrerie inhérente au genre des bouts-rimés, où l'idée devient la servante du mot, par une nécessité à laquelle le lecteur doit se soumettre comme à la règle du jeu. Dans une pièce bâtie sur les rimes -ocs, -ancs, -im, permettons à l'auteur d'introduire les mots cocs, flancs, noirim, dût-il pour cela nous dire qu'il consentirait à remplir chez sa dame les fonctions de cuisinier, que la passion endolorit ses flancs, et qu'il n'y a pas de plus affreux alevain que celui des losengiers (4).

(1) J'en ai compté une vingtaine; on regrette que M. Lavaud ne les ait pas réunis dans un glossaire qui eût heureusement complété son édition.

(2) Voici quelques exemples d'altérations: aerc pour aert (XIV, 22), cers pour cert (ib., 7), crems pour cremut (ib., 33), cuc pour cug (ib., 46), gandre pour gander (XIII, 7; cf. ci-dessus, chez Raimbaut, bordre pour bordir). Dans la pièce XVI le même suffixe (-onea) revêt les formes onha, onga, onja, ona.

(3) Purg., XXVI, 117.

(4) Er vei vermeils (XIII).

Dans les séries en -agre, -andre, -ebre, -erna, -oma, acceptons de voir figurer pêle-mêle Méléagre, la Flandre, l'Ebre, Luiserne et le Puy-de-Dôme, et ne chicanons point sur la convenance ou le naturel de ces mentions ou allusions (1). Les métaphores aussi souffrent de cette contrainte; il serait peut-être plus juste de dire qu'elles lui doivent d'échapper, par la bizarrerie, à la banalité ordinaire (2). Il a lui-même défini le problème qu'il s'était posé et il en a caractérisé, en termes originaux, qui frappèrent Pétrarque, la décevante vanité: Je suis Arnaut, qui emprisonne le vent, chasse le lièvre avec le bœuf et nage contre le flot (3). De l'insignifiance totale de la pensée, de ces bizarreries parfois puériles, le lecteur prend aisément son parti; mais il ne supporterait pas que ce jeu frivole mît son esprit à la torture: c'est du côté de l'opérateur que doit être toute la peine. Aussi l'obscurité, quoi qu'on en ait pu dire (4), n'est-elle nullement dans le programme de Daniel: il a parlé avec complaisance de son style facile, gracieux et fin, léger et simple (5). Jamais il n'a choisi, pour le définir, des épithètes comme serrat, clus ou brau. S'il nous paraît difficile, c'est que nous ne connaissons pas à fond la langue qu'il

parlait et que la portée de maintes allusions nous échappe. Qu'on pense à ce que pourraient comprendre, dans six siècles, des poèmes de Banville, des lecteurs qui devraient déchiffrer sa langue à coups de dictionnaire et sauraient, sur la chronique mondaine et artistique du XIXe siècle tout juste ce que nous savons sur celle du XIIe.

(1) En breu brisara (XI).

(2) Exemples: il colore son chant d'une fleur dont le fruit est Amour, la graine Joie, le parfum Préservation d'ennui (XIII, c.1); il ne veut pas être la violette tôt épanouie, tôt fanée, mais le laurier ou le genièvre au feuillage toujours vert (XVI, c.2).

(3) En cest sonet, v. 43-5; ces vers ont été imités par Pétrarque dans le sonnet Beato giorno.

(4) L'obscurité de Daniel était jadis un lieu commun de la critique, contre lequel M. Lavaud (p. 5) a protesté, peut-être trop vigoureusement; il est évident, en effet, que son style n'est pas un modèle de limpidité et ses contemporains le lui avaient déjà reproché: a sa vida be non chantet — mas us fals motz c'om non enten, dit le Moine de Montaudon (éd. Klein, I, c. 8).

(5) Chanso, do ill mot son pian e prim (II, c. 1); — maint bon chantar levet e pla — n'agra plus fait (VII, 56) (En cest sonet coinde e leri; X, 1).

Le problème, déjà fort délicat dans les conditions où il était ici posé, deviendrait insoluble pour un poète qui prétendrait enfermer dans ce lit de Procuste une pensée sérieuse. Aussi Arnaut, en n'y tâchant point, a-t-il donné une preuve de sens artistique ou, plus simplement, de bon sens. Il n'a exprimé que des pensées fort banales et des sentiments à fleur de peau, plus souvent joyeux que tristes; celui qui remplit ses vers est un amour ardent (du moins il nous le dit), mais non angoissé, beaucoup plus sensuel qu'éthéré, et qui se répand plus volontiers en louanges et en descriptions qu'en plaintes (1). Il a senti d'instinct que faire tinter le vif carillon de ses rimes folâtres autour d'une pensée grave ou mélancolique serait une grossière faute de goût.

(1) Voy. les sommaires de M. Lavaud, en tête des pièces, et ses brèves analyses (p. 123-5). La classique imprécation contre les losengiers, conçue en termes plus fantaisistes que virulents, vient encore atténuer ce que l'expression du sentiment pourrait avoir de monotone: elle fait le fond de la pièce IV; la VIe est un escondig; les autres, des chapelets de lieux communs où les incohérences et contradictions sont plutôt moins nombreuses que chez des poètes astreints à de moindres difficultés.

VII

C'est ce que ne comprit pas, du moins au début de sa carrière, Giraut de Borneil (1), qui s'obstina longtemps à débiter en rimas caras de doctes leçons (2).

(1) La Biographie de Giraut, complétée par six razos, est riche en détails, mais exigerait une étude critique qui n'a pas encore été faite. De ses poésies, voici ce qu'il résulte: il fut en relations avec Raimbaut d'Orange (ce qui place ses débuts antérieurement à 1173), avec Richard Cœur de Lion (mort en 1199), avec Alfonse d'Aragon (mort en 1196), avec le Dauphin d'Auvergne (dont l'avènement est de 1169) et un comte de Toulouse (Raimon V). Il prêcha à deux reprises (éd. Kolsen, nos LX et LXI) la croisade (en 1188-9) et partit lui-même pour la Terre Sainte (XXXVIII, 90; XXXIX, 63; LII, c. 7). Sa maison fut un jour pillée (XXXVI, 131-2) par les routiers de Gui V de Limoges (comte en 1199), selon la Biographie; la date de 1211, proposée par Chabaneau (Biog., p. 16, n. 3), reste hypothétique. La pièce XXXIV (Gen m'estava) contient une allusion à Béatrice de Savoie, comtesse de Provence en 1220; si l'authenticité en était assurée, il faudrait prolonger jusqu'à cette date la carrière du poète; mais son attribution à Giraut est très douteuse. La tenson avec Raimbaut pose une question fort ardue. Comme il y prend nettement parti contre le trobar clus ou ric, il faudrait placer toutes ses poésies relevant de ce genre avant 1173, ce qui reviendrait à avancer ses débuts d'une quinzaine d'années. Ou faut-il admettre qu'il a opiné dans ce sens sans conviction, uniquement parce qu'il fallait contredire son partenaire?

(2) Ces rimes dominent dans les nos III, XVII, XVIII, mais elles abondent aussi dans une foule d'autres pièces.

Cette association de la manière de Marcabru et de celle d'Arnaut Daniel était évidemment une entreprise désespérée: déjà le public avait fait un assez froid accueil aux laborieuses folies de Raimbaut, qui le constate, et se résigne, de mauvaise grâce, à faire des concessions au goût du jour: Puisque la poésie facile, gémit-il, est si goûtée, je me fais fort d'y exceller aussi (1).

C'est ce que constate également, mais sur un ton plus rogue, Giraut de Borneil, alors qu'il revendique le droit d'enfermer dans une forme rare une pensée qui sollicite l'effort:

Si l'on devait m'en savoir gré, je prendrais sans glu une chansonnnette subtile et fine, car il n'est docteur au monde plus capable que moi d'affiner ses vers. Mais certaines gens qui ne s'y entendent guère me reprochent de ne pas éclaircir ma pensée au point qu'un enfant la puisse comprendre... Il fut un temps où je me complaisais davantage (car alors on me le permettait) à ces couplets brisés, à ces paroles repliées sur elles-mêmes, subtiles, étroitement soudées, qu'on a maintenant peine à entendre... On me dira qu'avec un peu plus d'effort je chanterais plus simplement et que cela me siérait mieux. Il n'en est rien, car plénitude de sens et rareté ajoutent à la valeur d'une poésie. Mon avis est que le meilleur chant est celui que l'on n'entend pas du premier coup (2).

(1) Pus trobars plans, c. 1 (Revue, XL, 414). Cf. encore ce début (n° 3): Aissi mou — un sonet nou, — on ferm e latz — chanso leu (ms. chanto ieu), — pus vers plus greus — son fer als fatz (ms. alsaz); — qu'er er vist, — pus tan m'es quist, — cum sui senatz... (M. G., 630-1); cf. les textes cités plus haut (p. 513).

(2) XXV, c. 1; XVI, c. 1; XXVII, c. 2.

Parfois ces protestations discrètes sont remplacées par des injures: On traitera mon chant de sermon; mais, pour Dieu, vous ne vîtes jamais troubadour que ces railleries aient laissé plus indifférent. Quant à moi, pour mieux asseoir mon chant, je vais chercher et je ramène, comme par la bride, de beaux mots chargés et pleins d'un sens étrange et naturel, que tous ne savent pas découvrir. Peu m'importe que ces mendiants (entendons: des pauvres d'esprit), dénués de prix et de valeur, se gaussent de moi, alors que c'est à eux que manque la réflexion (1).

Ce n'est pas qu'il vise de parti pris à l'obscurité, car il lui arrive de dire qu'il polit ses vers comme une pièce d'ébène (2), de qualifier, comme Daniel lui-même, de jolies, ou aisées, des chansons qui nous semblent être tout le contraire (3); mais il s'y résigne comme à un défaut, préférable encore à une banale facilité.

Le public, peu sensible aux sarcasmes, s'obstina, et ce fut l'orgueilleux poète qui dut céder. Sa conversion fut éclatante et ses palinodies sans réserves. Il se vante maintenant de sa clarté, comme il se targuait tout à l'heure de sa mystérieuse profondeur:

Je vais faire un chant tel que puisse l'entendre mon filleul lui-même (c-à-d. un jeune enfant)... Si j'ai jamais fait des couplets obscurs et serrés, voyez, vous qui entendez mon langage, si je les fais maintenant bien transparents (4).

(1) XXVII, c. 6-7. Ailleurs (XXIX, c. 7) il semble vouloir se rattacher à l'école de Linhaure, représentant de la poésie difficile. (Sur l'identité de Linhaure et de Raimbaut d'Orange, voy. Kolsen, Guiraut von Bornelh, etc., p. 43 ss.)

(2) III, c. 7.

(3) Voy. les pièces qu'il appelle leu chantar conge (XVII, v. 5), leu chan (LI, v. 3).

(4) XX, c. 1; XL, c. 8.

Mais dans ces concessions on sent des regrets; le poète tient à nous avertir qu'il fait un sacrifice dont nous sommes les victimes, car il nous gratifierait volontiers de chefs-d'œuvre d'une autre sorte: Je commence avec peine un vers que je veux faire facile; et j'ai résolu dès hier que je le ferais tel que chacun l'entendrait, qu'il serait aisé à chanter, et cela pour le plus grand plaisir de tous. Je saurais bien le faire plus couvert; mais un chant n'a pas toute sa valeur quand il n'est pas à la portée de tous. En dépit des grondeurs, il me plaît, à moi, d'entendre chanter mes vers çà et là, à l'envi, par des voix claires et rauques, et de les voir porter à la fontaine (c'est-à-dire: chantés par les femmes qui vont puiser l'eau). Quand je voudrai me livrer à la poésie fermée, je ne crois pas que je trouverai mon pareil; mais je pense qu'il faut autant d'habileté pour observer la raison que pour entrecroiser des mots (1).

C'est, comme on le voit, toute une profession de foi. Avec le zèle du néophyte, il entreprend maintenant de propager son nouveau credo, de lui recruter des adeptes: Je voudrais faire une chanson légère et sans prix (2), pour l'envoyer en Auvergne, au Dauphin, et si, en chemin, elle trouve Eblon (3), qu'elle lui fasse entendre que la difficulté n'est pas d'obscurcir, mais d'éclaircir (4). A la bonne heure; et Despréaux lui-même n'eût pas mieux dit (5).

Cette simple et claire doctrine, il alla jusqu'à la défendre dans une tenson qui est sans doute le plus ancien exemple de controverse littéraire que nous trouvions dans une langue moderne. Son ami Linhaure, qui n'est autre, probablement, que Raimbaut d'Orange, lui reproche sa volte-face: Il faut se distinguer du vulgaire, affirme le poète aristocrate; est-il sensé de mettre sur la même ligne ce qui est vil et ce qui est rare, le sel et l'or? — Pourquoi chantons-nous, riposte Giraut, sinon pour être entendus? Je

veux être compris de tous, pour recueillir de tous les applaudissements. Et il revient sur cette idée qu'il n'entend pas se dérober à l'effort, et que son nouvel idéal n'est pas plus aisé à atteindre que l'ancien (1). La conversion de Giraut fut-elle éphémère? Ses fâcheuses habitudes étaient-elles trop enracinées? Toujours est-il que, dans ses vers d'amour au moins, il nous semble constamment tourner le dos à cet idéal. C'est en vain que nous y cherchons l'ombre d'un sentiment naturel, exprimé avec simplicité: rien de plus contourné que ses chansonnettes les plus aisées, de plus abrupt et raboteux que ce style lisse et uni. Il aurait vraiment l'esprit fort subtil, celui qui pourrait l'entendre de bout en bout, déclarait déjà, à la fin du XIII^e siècle, un scribe intelligent qui venait de copier ses chansons; et c'est ce que l'on a le regret de répéter encore aujourd'hui, après avoir feuilleté la très soigneuse édition publiée en 1910 et qui n'a pas encore été complétée par le commentaire annoncé.

(1) IV, c. 1-3. Je traduis, faute de mieux, par entrecroiser le mot entrebescar, que j'ai essayé d'interpréter plus haut.

(2) Dans le texte, vil, qui s'oppose à car.

(3) La chronologie s'oppose à ce que nous voyions ici Eble de Ventadour.

(4) XLVIII, c. 1.

(5) Voy. encore le début de LXVIII, et celui de XLIX, qui rappelle curieusement le mot de Racine, sur l'art de faire difficilement des vers faciles.

Cette affectation de profondeur, d'où naîtrait naturellement l'obscurité, est au reste une simple pose: en réalité Giraut n'a rien à nous dire de plus que ses médiocres émules; il n'a pas essayé, comme on le fera un peu plus tard, de rattacher les théories courtoises à quelque doctrine philosophique ou religieuse. Il ne fait que ressasser des lieux communs, en utilisant, pour les rajeunir, des procédés déjà mis en œuvre avant lui. Avouerai-je mon amour, ou souffrirai-je en silence, attendant le bon plaisir de celle que j'aime? Chargerai-je de mes intérêts un confident, au risque d'être trahi? Supporterai-je sans révolte les caprices, les dédains, les outrages même? Implorerai-je, lâchement, un pardon que la traîtresse devrait me demander à moi? (1). Voilà les sujets qu'il traite habituellement. Mais toutes ces questions, d'autres se les étaient déjà posées. Peire Rogier, par exemple, avait déjà conseillé à l'amant qui veut réussir de se soumettre allègrement aux plus humiliantes platitudes (2).

Déjà il avait recouru, pour rajeunir des vieilleries, au procédé qui est une des maîtresses formes de Giraut, le dialogue engagé par le poète avec lui-même, ou son jongleur, ou un confident, — dialogue qui est, chez Giraut, si peu naturel que la répartition des répliques entre les deux interlocuteurs est souvent des plus embarrassantes.

(1) LVIII; le texte donné par Appel (Chrest.. n° 87) est préférable en quelques passages à celui de Kolsen; sur celui-ci voy. mes observations dans Annales du Midi. XXI, 367. — Il est remarquable que, dans sa défense même du trobar plan, Giraut est fort entortillé. Voy. une traduction complète de la pièce dans la Nouvelle Anthologie de Audiau-Lavaud, p. 191.

(2) Cette phrase se lit dans le préambule du chansonnier de Bernart Amoros (Revue des l. rom., XLI, 350).

Ces défauts sont-ils compensés du moins par l'éclat du style, l'originalité des images ou d'autres éminentes qualités? Il ne nous le semble pas: chez Giraut les descriptions de printemps sont quelconques, et ses métaphores, généralement empruntées au règne végétal (l'amour qui bourgeonne, fleurit, graine, etc.), avaient déjà beaucoup servi; un jour il s'est mis en frais d'imagination et a farci une chanson (n° XII) de métaphores: sa dame, nous dit-il, est plus fraîche que la rose; l'espoir qu'elle lui a permis de concevoir le rend plus ardent que le léopard, plus agile que le chevreuil et le cerf, plus vif que l'étourneau; quand il regarde l'anneau qu'il a reçu d'elle, il ne craint ni fer ni acier; en sa présence il devient pareil à l'agneau devant l'ours, plus tremblant que le roseau, plus ballotté que la nef en mer; il est pareil, enfin, au château assiégé par un redoutable ennemi. Mais en réalité il n'y a guère là que des réminiscences, qui sont loin d'être renouvelées par l'excellence de la mise en œuvre (1).

Les plus grandes innovations de Giraut paraissent avoir porté sur la versification, notamment sur la construction du couplet; ces innovations lui sont au reste communes avec ses deux maîtres dans l'art du trobar ric. Comme eux il évite les coupures tripartites aux pieds symétriques (2), il multiplie les rimes dissolutas (3); plus qu'eux encore il allonge indéfiniment le couplet en le semant de vers très courts (4) et en le terminant souvent par de longues séries de vers à rimes plates.

(1) Un certain nombre de pièces contiennent des allusions à des circonstances plus précises encore: à un gant perdu, occasion d'interminables querelles (XXV, XXXVIII), aux soucis que lui causent les coquetteries de sa dame, ses trahisons même (XLV); il sait qu'elle a failli (XXXV), qu'elle s'est

déshonorée (XXVIII); néanmoins il ne peut se résigner à la quitter; c'est elle qui l'accable de reproches (XXVIII); il a accepté un honteux partage, à condition qu'il lui soit laissé quelque espoir (XX, XXV, XXXIII, XLV, XLVII, LI). Mais nous ne savons pas si c'est lui qui a le premier imaginé ces situations: ce qui est certain, c'est qu'il en a tiré un moins bon parti que d'autres, Raimon de Miraval et Uc de Saint-Circ.

(2) Ed. Appel n° I. Même attitude chez Bernart Marti (ci-dessus, p. 31).

Ces particularités correspondaient probablement à des innovations musicales dont la portée nous échappe. C'est peut-être à elles, peut-être aussi à la réelle gravité de quelques-uns de ses sirventés moraux qu'il doit le très haut rang qui lui fut assigné un peu plus tard, à une époque où les impressions spontanées avaient fait place à cette critique, fort étroite et dogmatique, qui a inspiré les auteurs des Biographies (1). Le biographe même de notre poète a écrit, avec une tranquille assurance qui en a imposé à Dante, et, par voie de conséquence, à toute la critique moderne: Il fut le meilleur troubadour que tous ceux qui étaient venus avant lui et vinrent ensuite, et c'est pourquoi il fut appelé le maître des troubadours, et il l'est encore par ceux qui entendent bien les dits d'amour et de sagesse, subtils et bien posés (2). Les contemporains lui avaient été, nous l'avons vu, beaucoup moins indulgents; les détracteurs même ne lui avaient pas manqué, et ils nous semblent, osons le dire, plus près de la vérité que cet ardent panégyriste. Ce prétendu maître des troubadours nous apparaît comme un pédant infatué, débitant pompeusement des banalités. Voyez, fait-il dire à un rival jaloux, comme il roule sottement des yeux, drapé dans son fastueux orgueil (3). Le portrait, pour être un peu chargé, doit être assez ressemblant: les impertinentes et maussades déclarations qui ont été rassemblées plus haut nous font penser malgré nous à un ténor aussi content de lui-même que mécontent du public, auquel il ne pardonne pas de ne point s'extasier devant ses roulades (4).

(1) Deux de ces comparaisons sont dans Raimbaut d'Orange, celle du chevreuil dans Aras nou (M. G., 358, c. 3); les effets de l'anneau magique mentionnés dans Aram so (cf. plus haut, p. 45); Ventadour avait dit que sa dame n'avait pas la cruauté de l'ours ou du lion et il s'était comparé à la feuille, à la nef ballottée sur l'onde. C'est ordinairement la dame, non l'amant, qui est, plus naturellement, comparée à un château assiégé. — Giraut, en revanche, fait un usage abondant et parfois heureux de locutions populaires et proverbiales: voy XIV, 78; XXVII, 10; XL, 51; XLIV, 29, etc.

(2) Sur 75 pièces (j'écarte XXXIV et LXVII comme apocryphes) il n'y a que quinze exemples de la coupe a b b a, deux seulement de la coupe a b a b.

(3) J'en relève dans la moitié de ses pièces au moins; dans certaines, il y en a jusqu'à six sur huit vers (XIX, XXII).

(4) Ou, si l'on préfère, de rimes intérieures. C'est ce qu'il appelle digz menutz fraitz (XVI, 12), chantar prim e menut (XXV, 3). Les mots-refrains sont plus rares chez lui que chez Raimbaut; je n'en compte que quatre exemples (XXIV, XXXV, LXXII, LXXIV); un seul exemple de rimes dérivatives (XV) et de rimes équivoques (LXXIV).

Le trobar ric conservera ses adeptes, plus ou moins adroits, jusqu'au déclin de la poésie provençale, dont ce souci exagéré de la forme constitue une des plus insignes et fâcheuses faiblesses. Quant au trobar clus, il était décidément en décadence dès la fin du XII^e siècle. Quelques attardés, comme Bernart de Venzac, comme Gavaudan, lui resteront fidèles: mais ils n'étaient pas de taille à lutter contre les hommes de talent qui avaient passé à l'autre camp.

(1) Il était encore très apprécié à l'époque où furent compilés les grands recueils lyriques, où il occupe d'ordinaire une place d'honneur.

(2) Ed. Chabaneau, p. 14.

(3) Dans le texte: en sa cambra d'erguelh, jolie expression difficilement traduisible.

(4) Il note avec complaisance qu'on le prie de chanter (XIV, 11; XX, 24; XXII, 5; XXVI, 17); qu'il ne se décide à le faire que par condescendance (XXIV, 21) séduit par une occasion, un sujet, un auditoire de choix, auditoire qu'il flatte volontiers (préludes de XI, XIV, XVII). Quant à sa dame, sa cruauté pourrait bien le réduire au silence (XVIII, 8), et alors, quel désastre! Qualis artifex periret!

Ces vers obscurs et farouches, dit Raimon de Miraval, ne méritent pas la louange autant que les chansons suaves et gracieuses, comme sont les miennes, faciles à apprendre, formées de belles paroles claires et bien enlacées qui se laissent entendre sans effort... Un chant vaut peu quand personne ne l'entend, et c'est pourquoi je veux que mes chansons soient comprises (1).

Le public féminin devait partager cet avis: la dame qui inspirait Sordel ne voulait pas entendre parler de cants de maestria, et c'est pour lui plaire que le rude Mantouan composait des vers faciles à apprendre, à chanter, à comprendre (2). Peu après enfin, Uc de Saint-Circ s'amusera à parodier en vers rocailleux et grotesquement cacophoniques le charabia sauvage d'un maladroit imitateur d'Arnaut Daniel (3).

En somme, la poésie hermétique et la poésie funambulesque avaient également fait faillite. Il ne restait donc à la chanson, puisque, chez les troubadours, c'est dans ce genre que se confinait la haute poésie, qu'à se cantonner dans l'expression de l'amour et l'exploitation de quelques lieux communs. Mais l'amour était alors prisonnier de formules et de conventions, et le moyen âge n'a pas eu la révélation de ces lieux communs fondés sur des sentiments universels qui, convenablement orchestrés, feront éternellement vibrer les âmes humaines.

Sans doute quelques talents originaux sauront marquer cette matière de leur empreinte; mais elle était vraiment trop pauvre pour ne pas s'épuiser assez rapidement. Aussi assisterons-nous à des essais de renouvellement, soit spontanés, soit provoqués par les circonstances extérieures. L'histoire de ces tentatives se confond avec celle de l'évolution de la chanson au XIII^e siècle.

(1) Anç trobars clus, c. 1 (dans Bartsch-Koschwitz, col. 163); Chant quant non er, c. 1 (M. G., 733-4). Il loue lui-même ailleurs ses vers doux, gracieux, faciles (Si tot s'es, passim: M G., 637).

(2) Bel m'es ab motz, c. 1 (éd. De Lollis, XXII).

(3) Ed. Jeanroy-De Grave, n° XXVIII. Le trobar clus devait conserver encore quelques partisans dans l'Italie du Nord, au milieu du XIII^e siècle, puisque Lanfranc Cigala éprouvait le besoin de protester contre les chants obscurs, raffinés et subtils. Il n'a pas de valeur, dit-il, ce talent auquel la clarté ne donne pas toute sa splendeur: une poésie obscure est chose morte et c'est pourquoi je chante clairement, hiver comme été. (Escur prim, c. 1, dans Bertoni, *Trovatori d'Italia*, p. 316.)

BIBLIOGRAPHIE

I. — C. APPEL, Bernart von Ventadorn, Halle, 1915, p. LXI-LXXI.

II. — J. RUDEL, Editions: A. Stimming, *Der Troubadour Jaufré Rudel*, Kiel, 1875. — A. JEANROY, *Les chansons de J. Rudel*, 2^e éd., Paris, 1924 (*Les classiques français du moyen âge*, n° 14). — V. Crescini, J. Rudel dans *Per gli studj romanzi*, Padoue, 1892, p. 1-18. — R. ORTIZ, *Intorno a J. Rudel* dans *Zeitsch. f. rom. Phil.*, XXXV, 1911, 543, ss. — O. MOORE, J. Rudel and the Lady of Dreams dans *Publications of the Modern Language Association of America*, XXIX, 1914, p. 517-36. — C. A. F. MAHN, *Der Troubadour Cercamon* dans *Jahrbach für rom. u. engl. Literatur*, I, 1859, p.83-100 (Edition incomplète, insuffisante à tous égards). — Dr DEJEANNE, *Le troubadour Cercamon*, dans *Annales du Midi*, XVII, 1905, p. 27-62. — A. JEANROY, *Les poésies de Cercamon*, Paris, 1922 (*Les classiques français du moyen âge*, n° 27).

III. — Dr DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, 1909 (*Bibl. méridionale*, 1^{re} série, t. XII). — H. SUCHIER, *Der Troubadour Marcabru* dans *Jahrbuch für rom. u. engl. Literatur*, XIV, 1874, p. 119-60 et 278-310. — G. BERTONI, *Due note provenzali* dans *Studj medievali*, III, 1911, p. 638-57. — K. VOSSLER, *Der Troubadour Marcabru und die Aufaenge des gekünstelten Styles*, Munich, 1913 (*Sitzungsberitche de l'Académie de Bavière*, 6 déc. 1913). — A. FRANZ, *Der troubadour Marcabru*, Marburg, 1914. — C. APPEL, *Zu Marcabru*, dans *Zeitschr. f. rom. Phil.*, XLIII, 1923, p. 403-69.

IV. — E. HÖPFFNER, *Les poésies du troubadour Bernart Marti*, Paris, 1929 (*Les Classiques français du m. âge*, n° 61). — LE MEME, *Le troubadour B. Marti* dans *Romania*, LIII, 1927, p. 103-50. — A. KOLSEN, *Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, Berlin, 1894, dans *Berliner Beiträge zur germ. und rom. Philologie*, Rom. Abteilung, I (p. 41 ss.: sur le trobar clus).

V. — R. ZENKER, *Die Lieder Peires von Auvergne*, kritisch herausgegeben, Erlangen, 1900 (*Romanische Forschungen*, XIII, p. 915-1181). — J. COULET, *Spécimen d'une édition des poésies de Peire d'Auvergne* dans *Mélanges Chabaneau*, Erlangen, 1907, p. 777-89.

VI. — C. APPEL, *Raimbaut von Orange*, Berlin, 1928 (*Abhandlungen de l'Académie des sciences de Göttingen*, Phil.-hist. Klasse, nouvelle série, t. XXI). — U. A. CANELLO, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle; 1883. — R. LAVAUD, *Les poésies d'Arnaut Daniel*,

réédition critique d'après Canello, Toulouse, 1910 (extrait des Annales du Midi, t. XXII et XXIII). — C. de LOLLIS, Arnaldo e Guittone dans Festschrift für K. Vossler, Heidelberg, 1922, p. 159.

VII. — A. KOLSEN, Saemtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh. t. I (seul paru), Halle, 1910 (avec traduction allemande et notes). — C. de LOLLIS, Quel di Lemosi dans Scritti vari di filologia in onore di E. Monaci, Rome, 1901, p. 353-75.

CHAPITRE III

LA CHANSON: SA FORME ET SON CONTENU

I. Le vers et la chanson.

II. La structure et la liaison des couplets dans la chanson.

III. La rime; l'allitération.

IV. La tornade.

V. Le contenu de la chanson: l'amour courtois, source des vertus mondaines.

VI. Les personnages de la chanson: l'amant, la dame, le mari, le lausengier.

VII. La composition dans la chanson.

VIII. Le style: les personnifications, les abstractions, les formules. — Les métaphores et les comparaisons: emprunts à la science fabuleuse, à la vie féodale et religieuse.

La production poétique des troubadours est, dans sa plus grande partie, toute subjective. Le poète se prend lui-même pour sujet de ses chants; fièrement campé en face du public, il fait les honneurs de son propre cœur avec une complaisance qui ne se retrouvera au même degré qu'à l'époque romantique. Comme si l'amour était le seul objet qui pût nous intéresser, il nous montre ce cœur continuellement embrasé de flammes amoureuses. Ce n'est que très exceptionnellement qu'il consent à parler d'autre chose, et il n'attache pas aux œuvres d'où l'amour est exclu la même valeur: la tenson et le sirventés sont des pièces de circonstance, dans lesquelles il ne vise pas à donner toute sa mesure, et qui, au regard de la forme, ne sont que des décalques, souvent simplifiés, de la chanson.

La chanson, expression de l'amour, est l'œuvre maîtresse, la seule qui mérite l'effort de l'artiste et qu'il destine à la postérité. Le fait qu'elle occupe dans les recueils les plus soignés une place d'honneur est une preuve manifeste de cette prééminence.

L'on peut constater qu'aucun auteur de sirventés ou de coblas n'atteignit à la réputation d'un Ventadour ou d'un Borneil: Bertran de Born lui-même, qui pourtant n'avait rien à envier à personne, crut que sa gloire ne serait pas assurée s'il ne composait pas quelques chansons. C'était donc une opinion courante que traduisait Dante, quand il faisait de la chanson, comme Boileau eût pu le faire de l'ode, le plus noble des genres (1); et les auteurs des Leys d'Amors, au milieu du XIV^e siècle, n'en jugeaient pas autrement, quand ils décrétaient que la chanson ne tolère ni laide parole, ni mot vilain ou maladroitement placé (2).

I

Vers la fin du XII^e siècle, la forme de la chanson fut méticuleusement réglée. Mais jusque là il en était tout autrement, et le mot, au reste peu usité, était loin d'avoir la précision d'un terme technique (3). Bien plus, s'il fallait s'en rapporter à des textes cités bien souvent, ni le mot ni la chose n'auraient alors existé: En ce temps, dit le biographe de Marcabru, on n'appelait pas chanson, mais vers, tout ce qui se chantait (4).

(1) De Vulg. Eloq., II, 3. Dante appuie cette opinion précisément sur les raisons alléguées plus haut, et il s'attache à démontrer avec un grand luxe de déductions scolastiques, que seule la chanson se suffit à elle-même, à la différence de la ballade et du sonnet.

(2) Ed. Gatién-Arnoult, I, 340.

(3) Il ne fut au reste jamais employé exclusivement: un très grand nombre de chansons ont été qualifiées, à toutes les époques, par les termes plus généraux chan, chantar, chantaret, son, sonet, qui marquent clairement l'étroite union de la poésie et de la musique. Ainsi chan et chantar sont appliqués par B. de Ventadour à sa pièce XXII (éd. Appel); une autre, qui lui est faussement attribuée (70, 71) est désignée, dans deux vers consécutifs, par chantar et chanso; chan; chantar et chantaret sont très

souvent, et indifféremment, appliqués par G. de Borneil à ses chansons d'amour (éd. Kolsen, III, 50; V, 1; IX, 26; XI, 2; XVI, 3; XXVIII, 3; XLIV, 20). Le mot *so*, qui désigne proprement la mélodie, s'applique naturellement aussi au texte, de même que son dérivé *sonet*, qui en est un pur synonyme: ainsi une pièce d'auteur inconnu (282, 51; M. W. II, 29) est appelée, au début, *sonet*, et, à la fin, *chanso*. Voy. les quelques textes rassemblés par Raynouard (Choix, II, 176) et le Suppl. Wært. de Levy, à tous ces mots.

(4) Ed. Chabaneau, p. 9.

Et de même, celui de Peire d'Auvergne, qui pourrait bien être la même personne: Peire ne fit aucune chanson, car alors les compositions chantées (*cantars*) ne s'appelaient pas chansons, mais vers; et ce fut Giraut de Borneil qui, plus tard, fit la première chanson qui ait jamais été faite (2).

Il ne ressort nullement de ces textes que vers et chanson aient désigné des compositions nettement différentes. C'est pourtant ce qu'ont cru Diez et Bartsch, qui, s'appuyant sur ceux-là même et sur quelques autres (3), ont cru pouvoir donner de ces deux genres des définitions rigoureuses (4). Le vers, selon Diez, est consacré indifféremment à la poésie sérieuse ou à l'amour: il se compose exclusivement de vers de huit syllabes, à terminaisons masculines (ou, très exceptionnellement, féminines) et il se chante sur une mélodie lente (5).

(2) Ibid., p. 53.

(3) Les plus intéressants ont été rassemblés et interprétés avec une véritable finesse par V. Lowinski (*Zum geistlichen Kunstliede*, etc., p. 245-50, extrait de la *Zeitschr. f. fr. Sprache*, t. XX). J'ai complété l'enquête de ce savant, surtout pour l'époque tardive; mais mes conclusions ne diffèrent pas sensiblement des siennes.

(4) Raynouard, quoique plus circonspect, est encore trop affirmatif quand il écrit: Le vers était un mot beaucoup plus générique que celui de chanson. L'un semble avoir marqué souvent le genre, l'autre l'espèce. Le vers s'appliquait à toutes sortes de poésies, la chanson était le titre de celles qui avaient du chant et dont l'amour ou la louange faisaient le sujet. (Choix, II, 177.)

(5) Poésie der Troub., p. 80-2. Bartsch (Grandriss, p. 32) ne fait guère que reproduire les idées de Diez, en insistant davantage sur la structure plus savante de la chanson. Les deux critiques eussent dû ajouter que le vers est ordinairement composé de strophes plus courtes et plus nombreuses; c'est même ce caractère qui est de tous le plus constant.

Cette théorie est manifestement fondée sur deux couplets fort curieux d'Aimeric de Péguilhan: On me demande souvent dans les cours, dit le troubadour toulousain (je rappelle qu'il vivait dans le premier tiers du XIII^e siècle), pourquoi je ne fais pas de vers. Eh bien, je consens que ce chant soit appelé, au gré de l'auditeur, vers ou chanson, et aux questionneurs je réponds qu'on ne saurait trouver, entre le vers et la chanson, d'autre différence que celle du nom. En effet, j'ai souvent trouvé dans des chansons des rimes masculines, et, dans des vers fort appréciés, des rimes féminines; j'ai entendu souvent, dans des vers, des mélodies vives et pressées; dans des chansons, des mélodies lentes; les vers y sont de même dimension, la mélodie du même ton (1). Diez s'est borné, comme on le voit, à prendre le contre-pied de la théorie de Péguilhan, persuadé qu'elle était contredite par les plus anciens exemples, dont il avait fait un soigneux relevé, et s'imaginant qu'on avait fait, au XII^e siècle, une distinction déjà obscurcie au temps de ce troubadour. Mais la statistique est, en cette matière, un moyen de contrôle illusoire, car, si nous devons considérer comme des vers toutes les pièces ainsi dénommées, rien ne nous prouve qu'il n'en est pas de même de beaucoup d'autres qui ne portent pas ce titre. Au reste la statistique de Diez, qui travaillait directement sur les manuscrits, est fort incomplète (2), et ses observations souvent inexactes. En y regardant de plus près, il eût constaté que la confusion notée par Péguilhan remontait fort haut: Bernart de Ventadour et Giraut de Borneil appliquent indifféremment les deux mots à des pièces de contenu et de structure identiques, toutes amoureuses (3).

(1) Mantas vetz (10, 34), c. I et II, dans Rayn., Choix, IV, 433.

(2) Il ne connaît que 55 pièces qualifiées vers (p. 92, n. 3); au reste, il néglige totalement tous les spécimens de la basse époque.

(3) Sont qualifiées vers les pièces de Ventadour (dans l'édition Appel) I, XIII, XV, XXI, XXII, XXIII (en vers de 7 s., dont plusieurs féminins), XXVI (avec plusieurs vers féminins de 7 s.);

sont qualifiées chansons les pièces IV, VI, VIII, X, XVIII, XXXIII (celle-ci tout entière en vers masculins de 8). Il serait trop long de montrer que rien d'essentiel ne les distingue. De même P. Vidal qualifie chanson les pièces (éd. Anglade) VII, XII, vers la pièce XVI, que rien ne distingue ni dans le fond ni dans la forme, pas même la dimension. G. de Borneil va jusqu'à employer les deux mots en parlant de la même pièce (éd. Kolsen, XL, 57 et 76).

Il eût été plus facile encore à Diez de s'apercevoir qu'une foule de pièces qualifiées vers, même par les plus anciens poètes, ne répondent pas à sa définition: les vers de huit syllabes y dominent sans doute, ainsi que les rimes masculines, mais ce sont là des caractères communs à toute l'ancienne poésie, et non propres à un genre (1), et les autres vers, à rimes masculines ou féminines, n'en sont nullement exclus: parmi les vers de Guillaume IX (je ne parle naturellement que des pièces qui portent ce titre), un seulement est en vers de huit syllabes; parmi ceux de Marcabru et de Peire d'Auvergne, quatre et deux respectivement (sur onze et huit exemples) sont dans ce cas; et chez ces deux derniers poètes, les rimes féminines alternent très fréquemment avec les masculines.

Ce qui est vrai — et c'est en ce sens qu'il faut entendre l'affirmation trop absolue des deux biographes, — c'est que le mot vers est, jusqu'à la fin du XIIe siècle, beaucoup plus usité que le mot chanso, et que, dans le demi-siècle qui suit, c'est l'inverse qui est vrai, le second s'étant substitué au premier, probablement à mesure que l'élément musical prenait dans l'œuvre une place plus prépondérante (2).

(1) On sait que, pour des raisons encore mal déterminées, le vers de huit syllabes domine dans notre ancienne poésie, narrative ou lyrique. Le provençal, comme le français, faisant tomber toutes les voyelles finales sauf a, le nombre des terminaisons masculines est prépondérant; les rimes féminines étant plus rares, leur emploi est considéré comme une élégance, mais qui ne pouvait être bannie d'aucun genre. Comme Péguilhan, Gavaudan admet dans le vers la rime féminine: Lo vers deu far en tal rima — Masc'l'e femel, que ben rim (VII, 1-2, dans Rom., XXXIV, 526). — C'est aussi évidemment en s'appuyant sur le texte de Péguilhan, dont il prend ici encore le contre-pied, que Diez attribue au vers une mélodie lente. Nous n'avons sur ce point aucun autre renseignement; il est toutefois vraisemblable que la lenteur du rythme était un des caractères de la musique profane la plus ancienne, étroitement calquée sur la musique d'église et que, plus une pièce avait un caractère archaïque, plus la mélodie en était lente.

(2) Le mot chanso, comme désignation de pièce, n'apparaît ni chez Guillaume IX, ni chez Marcabru (toutefois le dérivé chansoneta, qu'ils emploient, suppose son existence); il manque également chez Peire d'Auvergne, Rudel et Rogier; chez Ventadour, il se trouve à peu près aussi souvent que vers; chez Daniel, il devient prépondérant, puisque neuf pièces, sur seize, sont ainsi désignées.

Ce qui est vrai aussi, c'est que le genre unique désigné par les deux mots se fixa de plus en plus, en ce qui concerne le fond et la forme. Les œuvres des plus anciens troubadours traitent des sujets variés, où la morale tient une notable place; les strophes sont d'une structure plus simple et leur nombre plus élevé (1); et c'est ce qui put créer l'illusion, contre laquelle Péguilhan réagit, que le vers et la chanson étaient choses essentiellement différentes.

Ce qui enfin n'était pas vrai vers le début du XIIIe siècle le devint au milieu de ce siècle. Alors, comme à toutes les époques de stérilité poétique, on s'engoua du passé; de véritables antiquaires s'ingénierent à faire revivre des formes surannées. Le regain de vogue obtenu alors par le vers s'explique d'autant mieux que la poésie morale était, à l'époque de Riquier comme à celle de Marcabru, fort en honneur.

Les pièces didactiques ou satiriques auxquelles on attribua le nom de vers eussent pu tout aussi bien, il est vrai, être qualifiées sirventés, mais ce dernier terme avait pris, comme celui de chanso, une signification très précise, peut-être sous l'influence de la fausse étymologie qui le rattachait à servir: on admettait que le sirventés devait être une pièce au service d'une autre, c'est-à-dire astreinte à en reproduire les rimes ou la structure. Le mot de vers fut donc réservé aux pièces qui revêtaient une forme indépendante, et particulièrement à celles qui traitaient de morale: aussi bien inclinait-on à voir dans ce mot un dérivé de verus (2).

(1) M. Lowinsky a justement noté que le contenu d'une pièce étant toujours à peu près le même, le second fait est une conséquence naturelle du premier.

(2) Cette étymologie est déjà clairement indiquée par P. Cardenal: Ai cor de far vers vertadier... — Car nuils cantars non tanh si' apellatz — Vers, si non es vertadiers ves totz latz. (Al nom, dans Lex. roman, I, 460). Cf. d'autres exemples également probants dans Lowinsky, p. 246. Si le vers était nécessairement calqué sur une pièce antérieure, il est probable qu'on aurait déjà eu l'occasion de le constater. Le même critique remarque (p. 236) que quatre vers de Riquier ont une grande analogie avec des pièces antérieures; mais les modifications même que le poète fait subir aux formes qu'il imite marquent clairement son intention de faire du nouveau.

Telle est la doctrine exposée dans un petit art poétique de la fin du XIIIe siècle et, au milieu du XIVe, par les Leys: Si tu veux faire un vers, lisons-nous dans la Doctrina de compondre dictatz, tu dois parler

de vérités, d'exemples, de proverbes ou de louanges, mais non en semblant d'amour, sur une mélodie nouvelle; et la différence entre la chanson et le vers est que le sujet n'y est pas le même (1). — G. Molinier, de son côté, écrit: Le vers doit traiter de sagesse, et c'est pourquoi on lui donne ce nom, qui veut dire vrai, car parler de sagesse est chose vraie (2).

Les deux auteurs ne diffèrent guère en somme que sur la longueur de la pièce. Selon la Doctrina, le vers doit avoir autant de couplets et de tornades que la chanson; selon Molinier, il doit être plus long, puisqu'il peut compter jusqu'à dix couplets, alors que la chanson ne dépasse pas le chiffre de sept. Sur ce point, nos deux théoriciens sont encore trop absolus et se mettent en contradiction avec l'usage de leur temps. Le seul caractère commun des très nombreuses pièces intitulées vers par G. Riquier et par l'école toulousaine du XIV^e et du XV^e siècles est, je viens de le dire, d'être consacrées, non à l'amour, mais à la morale, à la religion ou à la commémoration d'un fait historique (3) et d'être sensiblement plus longues que la chanson.

(1) Ed. P. Meyer, dans *Romania*, VII, 355.

(2) Leys, I, 338. Molinier, peu satisfait de cette étymologie, en propose aussitôt une autre, qui fait du mot un dérivé de *verto*: Et c'est pourquoi, dit-il, le vers peut être tourné vers un autre sujet, et parler également d'amour, de louange et de réprimande. Cf. éd. Anglade, II, 175. En somme, l'élément didactique lui paraît inhérent au genre.

(3) Le premier des vers de Riquier, qui décrit les effets ennoblissants de l'amour, se rapproche déjà de la poésie didactique. Les autres, consacrés pour la plupart à des homélies, des satires, des réflexions sur le présent, pourraient être aussi bien qualifiés *sirventés*. Comme ce mot n'apparaît pas chez lui, on peut dire en somme qu'un genre s'est substitué à l'autre.

Quant à la dimension des vers et à la forme des couplets, elles y sont extrêmement variables: Riquier semble employer de préférence, à l'exemple des anciens troubadours, les rimes masculines, mais il montre une prédilection pour les formes strophiques longues et compliquées; au contraire, à partir du XIV^e siècle, les formes strophiques se simplifient, tandis que le vers employé est à peu près exclusivement celui de dix syllabes; la proportion des rimes masculines et féminines y est à peu près normale.

II

De tout ce qui précède il résulte que le mot *chanson* prit, vers la fin du XII^e siècle, une acception très précise: il désigne alors une pièce lyrique, accompagnée d'une mélodie composée pour elle et dont tous les couplets, au nombre de cinq ou six, sont de structure identique. Mais cette structure est infiniment variée, et il semble que cette variété soit la loi essentielle du genre: à la poursuivre, bien des poètes dépensent tout ce qu'ils pouvaient avoir d'originalité et ne semblent pas se douter qu'ils pourraient en faire un meilleur emploi (1).

(1) La structure de la chanson a été étudiée par Bartsch dans un article précis et bien documenté (*Die Reimkunst der Troubadours*, dans *Jahrbuch für rom. und engl. Sprache und Lit.*, I, 1859, p. 171-97), auquel j'aurais fait volontiers plus d'emprunts; mais son système de renvois m'est resté inintelligible, et les quelques vérifications que j'ai pu faire m'ont montré que les erreurs y étaient nombreuses. L'ordre des matières y est en outre fort médiocre.

Chez les poètes de la première génération, de même que dans quelques pièces de forme archaïque, le couplet est parfois divisible en deux parties: on y aperçoit le point de suture entre ce qui le constitue proprement et un ancien refrain, c'est-à-dire entre les deux parties réservées respectivement au soliste et au chœur: ainsi dans les formes *a b a b*, *a b a b c b* ou analogues, ce point de suture se trouve entre le troisième et le quatrième vers. Ailleurs on reconnaît dans des séries symétriques le morcellement, par des rimes intérieures, de longs vers, d'abord distribués en couplets monorimes; mais ces séries de deux ou de trois vers (*ab ab*, *aab aab*, *aab ccb*) peuvent être indifféremment au nombre de deux, trois ou quatre (1). Nulle part on ne constate la recherche d'une division en trois parties, qui, chez les premiers poètes courtois, apparaîtra, sinon comme une règle absolue, au moins comme tendance très nette.

La tripartition consiste en ceci que le couplet est divisé en trois groupes de vers, dont les deux premiers se font strictement pendant, dans l'ordre simple ou inverse (*ab ab* ou *ab ba*), alors que le troisième est asymétrique (2). Dante, qui a très minutieusement exposé ce principe (*De vulgari Eloq.*, II, 10) appelle *pedes* les deux membres de la première partie (*frons*) et il donne à la seconde le nom de *sirima* ou *cauda*. Chez les *Meistersänger* le front se nomme *Aufgesang*, les pieds *Stollen*, la coda, *Abgesang*.

L'ordre direct des deux éléments du front est le moins fréquent chez les troubadours, alors qu'il l'emporte chez leurs émules du Nord; l'un et l'autre se trouvent au reste, dès l'époque la plus ancienne, et à toutes les époques, chez les mêmes poètes (3).

(1) J'ai jadis étudié beaucoup plus longuement ces formes et exposé mes vues sur leur genèse probable (Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, 3e éd., 3e partie). Elles sont relativement abondantes encore chez Guillaume IX, Rudel et Marcabru; voy. le tableau de leurs formes strophiques dans les éditions, dans l'Introduction pour les deux premiers, aux notes pour le troisième.

(2) G. Paris fait observer que c'est, en petit, la division grecque en strophe, antistrophe, épode, et que nous avons gardé cette construction dans le sonnet (La Litt. franç. au moyen âge, 3e éd., p. 200). Il est au reste démontré que le sonnet n'est autre chose qu'un couplet de chanson. — Pour l'ensemble de la lyrique provençale, voy. le précieux répertoire de Maus, où l'absence de divisions nettes rend les recherches assez difficiles et qui abonde en erreurs; un grand nombre de ces erreurs ont été corrigées par C. Appel (Literaturblatt, VI, 22).

(3) L'ordre direct paraît l'emporter quelque peu chez les plus anciens troubadours: chez Rudel, par exemple, il y a trois formes en ab ab contre deux en ab ba, chez Ventadour, treize contre onze.

Dans l'immense majorité des cas, chacun des pieds se compose de deux vers; il y a pourtant, chez les troubadours et leurs imitateurs du Nord, quelques exemples de pieds de trois vers (abc abc ou abc acb) (1); ce raffinement deviendra très fréquent chez les poètes italiens et allemands (2).

Par un autre raffinement, celui-là assez malencontreux, parce qu'il allait contre le principe essentiel de la tripartition, quelques poètes, même parmi les plus anciens, eurent l'idée de tronquer l'un des pieds (ab a cc ou ab b cc), idée qui, malgré sa bizarrerie, eut à toutes les époques un certain succès (3).

Au début, la queue est très courte et peut ne compter que deux vers (4), mais en général elle en comprend au moins trois, ce qui marque mieux l'opposition entre les deux parties essentielles du couplet.

(1) Je n'en trouve que huit exemples dans le répertoire de Maus (nos 723-30); le plus ancien est de Peire d'Auvergne.

(2) On trouve même chez eux, exceptionnellement, des pieds de quatre vers.

(3) Cette dérogation devait avoir pour conséquence (ou pour cause) une innovation dans la structure mélodique, que nous sommes hors d'état d'apprécier. Les exemples en sont très nombreux: voy. Maus, nos 413-33 (type aba c) et 607-87 (types abb c, abb b); ils le sont particulièrement chez P. Rogier, A. de Mareuil et surtout G. de Borneil; le premier nous offre quatre exemples de abb c, un de aba c contre deux de ab ab, un de ab ba, le second cinq exemples de abb c, deux de aba c contre trois de ab ab, trois de ab ba. La distribution des rimes masculines et féminines et la dimension respective des vers prouvent bien que la coupure doit se faire après le 3e (voy. par ex. Borneil, XLV). Il y a déjà des exemples de pieds tronqués chez P. d'Auvergne et B. de Ventadour. — Quand la rime demeurée isolée dans l'un des pieds n'a pas de correspondante dans la cauda, on obtient ainsi un de ces vers sans rime qui peuvent servir à établir une liaison entre les couplets.

(4) Les exemples en sont pourtant rares: Guillaume de Poitiers, IX (ab ba ab), Cercamon, II (ab ab cd) et Assatz es (Studj, VIII, 423) (ab ba bc), Uc Brunec, III (ab ba cc). Dans les références données ici et ci-dessous les chiffres arabes renvoient au Grundriss, les romains aux éditions usuelles.

Ainsi les exemples de couplets tripartites de sept vers sont, chez Cercamon, au nombre de trois sur huit pièces, chez Rudel, de quatre sur six, chez Rogier, de quatre sur huit, chez Ventadour, de sept seulement sur quarante-cinq.

C'est surtout, comme il était naturel, par le développement donné à la queue que le couplet s'allongea; et d'abord dans des proportions assez restreintes, qui ne varient guère pendant une trentaine d'années. A ne considérer que les couplets tripartites, où le front comprend quatre vers, nous trouvons:

du couplet de 8 vers, 8 ex. chez Ventadour, 6 chez Borneil,

— 9 — 2 — 3 —

— 10 — 2 — 4 —

— 12 — 1 — 2 —

— 13 — — 1 — (1)

La dimension moyenne du couplet, tripartite ou non, est, à l'époque classique, de huit ou neuf vers, c'est-à-dire que la seconde partie est égale, ou de peu supérieure, à la première. Les couplets de douze vers et au-dessus sont alors très rares, mais ils le deviendront, dans la suite, de moins en moins (2).

Quand le couplet comprend plus d'une douzaine de vers, ceux-ci sont ordinairement très courts, et on peut les ramener à des types plus usuels, en les considérant comme des vers de dimension moyenne, avec rimes intérieures: ainsi la chanson IX d'A. Daniel, où M. Lavaud compte 17 vers par couplet, peut être ramenée à des couplets de 7 vers de huit et dix syllabes, avec rimes intérieures partout (3).

(1) G. de Borneil, très varié dans ses formes, ne se fait pas une règle de la tripartition, non plus qu'Arnaut de Mareuil; si l'on considérait l'ensemble de ses pièces, on aurait à compter chez lui d'assez nombreux exemples de couplets de 10, 11 et 12 vers.

(2) Les plus longs couplets de Borneil sont de 18, 24 et 25 vers (éd., n° LXXII, XXIII, XXXVI). Péguilhan en a composé de 42 vers (n° 5, dans Diez, Poésie, p. 308); cette forme a été reprise par Ferrarin de Ferrare (1; éd. Bertoni, *Trovatori d'Italia*, n° LXX) et par Jean Estève (8; éd. Azais, 110).

(3) Sur la rime intérieure, voy. une intéressante note de E. Levy (éd. Zorzi, p. 31), qui est de mon avis sur la façon de couper les vers de cette pièce.

La rime intérieure est un raffinement qui peut n'apparaître que çà et là dans une pièce (1); il n'est pratiqué systématiquement, à l'époque classique, que par Borneil et Daniel, et plus tard par quelques rimeurs comme Guiraut d'Espagne et Serveri, pour qui les artifices de la forme l'emportent décidément sur tout le reste (2).

Le nombre et la disposition des rimes sont aussi libres dans la queue qu'elles le sont peu dans le front: tandis que certains poètes alignent des séries presque indéfinies de rimes plates ou croisées (3), la plupart se livrent à des combinaisons d'une variété et d'une complication telles que je dois renoncer à les exposer. On se renseignera au reste très aisément sur ce point en consultant les tableaux dressés dans les principales éditions, ou le répertoire de Maus.

Les rimes de la queue sont ordinairement, je viens de le dire, différentes de celles du front. Mais la dernière rime de la première partie peut néanmoins devenir la première de la seconde, ce qui les relie étroitement entre elles (abba ac ou abab bc); ce procédé, à la fois ingénieux et simple, très usité chez les Italiens, ne fut pas érigé en règle par les troubadours, qui ne se préoccupèrent jamais d'établir une liaison de cette sorte.

Ils n'ont jamais pratiqué systématiquement non plus l'alternance des rimes masculines et féminines. Celle-ci se rencontre pourtant dans les couplets dits à rimes dérivatives, où alternent, par exemple, des formes masculines et féminines d'un adjectif ou d'un participe (4).

(1) P. Cardenal, *Aguesta gen* (L. R, I, 441), rimes intérieures aux couplets 4 et 5 seulement.

(2) A la rime intérieure on peut rattacher les rims trencatz et les coblas trencadas des Leys (I, 196 et 278), où la rime porte sur une syllabe initiale ou médiane, le mot enjambant d'un vers sur l'autre: S'om agra — men no m'acuillis... Per sagra — men c'om me plevi (Borneil, LXVI, 41, 49); E si ja — mais me trobatz vas vos d'autre talen (Sordel, XXV, 14). Nombreux exemples dans Diez, Poésie, p. 86, n. 2, et Bartsch, loc. cit., p. 104.

(3) abba ccccd (Borneil, VIII); abba cc dd ee ff gg hh (Vaqueiras, 20; M. W. I, 372).

(4) Voy plus loin, p. 90.

Mais ce système est employé trop rarement pour qu'on puisse y voir l'origine de la règle d'alternance, qui ne devint absolue qu'au XVI^e siècle (1).

Les vers le plus fréquemment employés à l'origine sont ceux de sept et de huit syllabes, ceux de six étant réservés à la poésie didactique, ceux de dix à la poésie narrative (2). Il n'y a pas un seul exemple de l'emploi de ces derniers chez Guillaume de Poitiers, Marcabru et Jaufré Rudel; il n'y en a qu'un seul chez Cercamon et Peire Roger, neuf chez Ventadour (3).

La dimension respective des vers dans le couplet est très variable: à l'origine les couplets isomètres l'emportent de beaucoup (4); puis la recherche toujours croissante de la variété conduisit à entrelacer des vers de dimensions très différentes (5), d'où résulta en effet une diversité de formes à peu près infinie.

III

Le fait que tous les couplets se chantaient sur la même mélodie entraîna nécessairement leur identité parfaite en ce qui concerne le nombre et la dimension des vers et le genre des rimes (masculines ou féminines) (6).

(1) Sur les plus anciens exemples, voy. Langlois, Recueil d'arts de seconde Rhétorique, p. LXXVII; cf. Martinon, Les Strophes, p. 10.

(2) Sur les vers, plus anciens, de 11, 13 et 15 syllabes, assez fréquents chez Guillaume IX et Marcabru, voy. mes Origines de la Poésie lyrique, 3e partie, p. 342.

(3) Voyez les tableaux dressés par Appel, éd., p. LXXXXIX.

(4) Chez Rudel il n'y a que des couplets isomètres;

chez Marcabru 30 exemples sur 43 pièces

— Cercamon 7 — 8 —

— Rogier 6 — 8 —

— Ventadour 22 — 37 —

(5) Cet entrelacement n'est pas absolument arbitraire, car certains vers ont entre eux des affinités naturelles qui n'échappent pas aux rimeurs avisés; mais l'étude détaillée de ce point m'entraînerait trop loin.

(6) Les exceptions portant sur ce dernier point sont extrêmement rares. Je puis citer toutefois une pièce attribuée à Peire Rogier (IX) où l'on voit alterner des couplets à rimes masculines et féminines de sept syllabes.

Mais cette identité pouvait ne pas s'étendre à la nature des rimes: une pièce où les rimes se renouvelleraient à chaque couplet est donc admissible (1); et l'on en trouve en effet un assez grand nombre de ce genre chez les plus anciens poètes, maladroits encore ou plus ménagers de leur peine. Ainsi Guillaume IX a cinq chansons à rimes singuliers sur onze, Marcabru dix sur quarante, mais Ventadour n'en a plus que deux sur trente-sept (2).

Les rimes singuliers se trouvent aussi naturellement dans des pièces où la rareté des consonances employées dans le premier couplet eût fait de leur répétition un problème à peu près insoluble. Elles se rencontrent enfin couramment dans les poésies satiriques, religieuses ou de circonstance, où la versification est moins soignée que celle de la chanson.

La liaison par la rime des couplets de deux en deux était certainement l'une des combinaisons les plus favorables (3): elle avait le double avantage de ne pas présenter de trop grandes difficultés et de soumettre la pièce tout entière à ce principe de la tripartition qui déjà réglait la structure du couplet.

(1) Ce sont les rimes singuliers des Leys (I, 166).

(2) Ed. Appel. p. CXV. Les rimes singuliers sont de règle dans les pièces à couplets monorimes, qui, autrement, eussent été d'une monotonie insupportable. Les couplets monorimes les plus fréquents sont ceux de huit vers, qui se rencontrent surtout dans la poésie satirique et le planh. Viennent ensuite les couplets en alexandrins, dont une liste a été dressée par Schultz-Gora (Archiv, XCIII, 125). Sur des pièces à rimes singuliers, sauf une constante, qui relie entre eux les couplets, voyez plus loin, p. 77.

(3) Ce sont les coblas doblas des Leys (I, 264). Les Leys connaissent aussi des groupements de couplets trois par trois, quatre par quatre, cinq par cinq, etc. (coblas ternas, quaternas, quintas, etc.; ibid.. 268), mais qui sont, ou peu s'en faut, purement théoriques. Je ne connais que très peu d'exemples de coblas ternas (G. de Poitiers, X: 2 + 3; Vaqueiras (?). Ara m'es belh, M. G. 354: 3 + 3; Mareuil, 19: 3 + 2; F. de Marseille, 26: 2 + 3) aucun des autres systèmes, qui supposeraient au reste des pièces d'une longueur tout à fait inusitée.

On obtenait en effet, selon que la pièce comptait 5, 6, ou 7 couplets, les groupements: 2 + 2 + 1, 2 + 2 + 2, 2 + 2 + 2 + 1. Ce système eut un assez grand succès à la fin du XIIe siècle et un peu plus tard: nous en trouvons dix exemples chez Marcabru, autant chez Ventadour, et quelques-uns encore chez Borneil (1). Il devait être fort en honneur au moment où la poésie des troubadours fut imitée par les trouvères, car chez les plus anciens de ceux-ci il est peut-être de tous le plus employé (2).

La façon la plus simple de marquer l'unité de la pièce consistait à la bâtir tout entière sur les mêmes rimes; elle impliquait au reste une très grande difficulté, qu'il semblait glorieux d'avoir surmontée. Ce sont sans doute ces deux causes qui déterminèrent le succès de ce système, que nous trouvons, même chez les plus anciens poètes, dans leurs pièces particulièrement soignées (3), et qui, dès la fin du XIIe siècle, l'emporte très sensiblement sur tous les autres, au grand détriment de la pensée, et même de la forme: je ne doute pas en effet que l'obligation de trouver quinze ou vingt exemples de la même désinence n'ait été pour beaucoup dans la banalité de fond et la platitude de style qui sont chez les troubadours des défauts trop ordinaires (4).

Il peut y avoir, entre ces deux systèmes, les compromis les plus variés, que feront saisir les exemples suivants:

(1) Ed. Kolsen, n° V, LIV, LVII, LXIX.

(2) 15 exemples chez Gace Brulé contre 11, sur 35 pièces d'authenticité assurée (éd. Huet, p. LVIII).

(3) Un exemple déjà chez Guillaume de Poitiers (IX).

(4) Déjà douze exemples chez Marcabru, quatre chez Rudel (les autres présentent des alternances), une très grande majorité chez Ventadour, la totalité chez Cercamon (sauf deux pièces, qui sont un planh et une tenson) et chez Borneil (sauf cinq exceptions, qui ont été ou seront mentionnées); chez P. Vidal, toutes les pièces sans exception se partagent entre ce système et des alternances variées; pas un seul exemple de coblas doblas.

Guillaume de Poitiers, VIII: aaabab: a change, b reste partout; Arnaut de Mareuil, 25 (L. R. 348): aaabddcccd: a d changent, b crestent partout; Peire d'Auvergne, VII: aaabb: a change de 2 en 2 couplets, b reste partout; Peirol, 8 (Rayn. III, 268): ababababccbb: a change à chaque couplet, b de 2 en 2, c reste partout.

Un autre moyen de marquer l'unité de la pièce, quand celle-ci se composait de coblas singuliers ou doblas, consistait à introduire dans chaque couplet une rime isolée (rim estramp), n'ayant sa correspondante que dans les couplets suivants, ou un mot répété à la fin d'un vers déterminé et formant refrain: procédé plus satisfaisant, puisque, impliquant une moindre gêne, il entraînait plus de variété, et qui toutefois fut moins usité que ceux dont il vient d'être question (1).

Dans les plus anciens exemples, cette rime se trouve au dernier vers du couplet, et il est naturel d'y voir la trace d'un ancien refrain (2). Ce système se combine avec celui des coblas doblas, quand les rimes variables persistent dans deux couplets consécutifs (3). Il peut même se combiner avec celui des coblas unissonans (4): mais il est clair que dans ce dernier cas l'emploi de la rime isolée n'est qu'une survivance dont la signification n'est plus perçue.

Une rime isolée se trouve nécessairement dans la première partie du couplet quand l'un des pieds est tronqué (5); mais sa place la plus ordinaire est dans la seconde, plus longue, et où le besoin de variété se fait plus impérieusement sentir (6).

(1) Cette rime isolée fut dénommée en Italie chiave, en Allemagne Korn; les Leys (I, 164) ne lui donnent pas de nom, mais appellent coblas dissolutas ou estrampas les couplets formés uniquement de rimes de cette sorte.

(2) G. de Poitiers, XI: aaab, cccb, etc.; J. Rudel, IV: abbaccd, avec une curieuse alternance de rimes; Marcabru, I: aaabaab, avec une autre rime constante à l'intérieur du couplet; P. Vidal, III: abbcddde.

(3) Ventadour, XXX.

(4) Ventadour, V, X, XXXV.

(5) Voy. plus haut, p. 71.

(6) Ventadour, II: abba cdd.

Miraval, 47: abab bcddaa.

Péguilhan, 48: abba acdd.

Rien ne s'oppose enfin à ce que le couplet soit émaillé, en nombre plus ou moins grand, de rimes isolées. C'est ce que l'on constate assez fréquemment chez les plus anciens troubadours: J. Rudel recourt à ce procédé dans toutes ses pièces, sauf une; Arnaut Daniel aussi le pratique systématiquement et le pousse souvent jusqu'à la limite extrême qui va être indiquée (1). Même à l'époque classique, il n'y a guère de poète qui ne nous en fournisse au moins quelque spécimen (2).

Dans quelques-uns des exemples cités ci-dessous, il n'y a plus qu'une seule rime qui ait sa correspondante dans le couplet même.

(1) Dans huit de ses pièces (sur dix-huit) il n'y a que des rimes de cette sorte (voy. éd. Lavaud, p. 138).

(2) Parmi les exemples qui suivent, quelques-uns sont empruntés à Bartsch, mais tous ont été vérifiés. J'indique le schéma afin qu'on puisse se rendre compte de la proportion entre les rimes isolées et les rimes constantes, et pour la commodité du lecteur, j'imprime les premières en italiques.

Deux rimes: Marcabru, 23: abccdde; Ventadour, XVI: abba cdce; — XXII: abcb ddee; Péguilhan, XXXII: abb ccdd;

- Trois rimes: Marcabru, XXXV: aba cdcdef; P. Rogier, I: abc dace; Ventadour, XXVII: abb ccdef; A. Daniel, V et VI: ababcde; abba cde; A. de Mareuil, 8: abc ddee;

- Quatre — R. d'Orange, 26: abc defcb; A. Daniel, IV: abc def fe;

- Cinq — R. d'Orange, 4: abc ddef; A. de Mareuil, I: abc deff; P. d'Auvergne (?), I: abc de fe; R. d'Orange, 15: abc defee;

- Six — G. de Borneil, XIX: abcdde fg; Ventadour, III: abc deefghgg;

- Sept — A. Daniel, VIII: abc deefgh.

Bartsch (loc. cit., 198) a remarqué qu'il y a souvent, entre les rimes isolées, un rapport de son qui est évidemment cherché; ainsi dans G. de St-Leidier, 10, ors os; dans R. Jordan, 6, ors os ortz. Les rimes isolées sont ainsi liées entre elles au moins par l'assonance (cf. plus loin, p. 91); voy. aussi quelques pièces dont les schémas sont donnés ci-dessous p. 87 et 88).

De là à former le couplet uniquement de rimes isolées il n'y avait qu'un pas, qui fut franchi par Raimbaut d'Orange, bientôt suivi par Arnaut de Mareuil et surtout par A. Daniel, qui s'est fait de cette pratique une sorte de spécialité (1).

Ce rôle d'élément de liaison peut être joué également par un mot revenant à une place fixe et dont le retour permet au poète d'insister énergiquement sur la pensée qui lui tient au cœur. Ce martellement de l'idée, quand le mot-refrain est bien choisi et bien amené, produit parfois d'heureux effets.

Ces mots-refrains peuvent être placés à la fin ou à l'intérieur du couplet. Ils peuvent être au nombre de deux, trois ou davantage (2). Quand il n'y a plus dans le couplet que des mots-refrains, on se trouve en présence de l'un des principes sur lesquels fut fondée la sextine.

(1) R. d'Orange, 2 (couplet de 6 vers); A. de Mareuil, 28 (— 7 —); — 25 (— 8 —);

A. Daniel, X, XI, XIII, XV, XVI (couplet de 7 vers); — XII, XIV, XVII (— 8 —).

La dernière pièce a été imitée par B. de Born, éd. Thomas, p. 76.

(2) Un mot: Marcabru, XXX (mot-refrain: lavador); — III (— saüc); Rudel, V (— lonh); Alegret, II (— sec); Ventadour, XLIV (— amor); P. Rogier, III (— pretz);

- Deux mots: G. de Borneil, LXXVI (— dol, pena); F. de Marseille, VIII (— amors, merces);

- Trois mots: B. de Born VII (marrimen, engles, ira).

M. Stronski (éd. Barjols, p. 85) a dressé une longue liste de mots-refrains avec renvois aux listes antérieures.

Par ces divers procédés on arrivait à marquer l'unité formelle de la pièce, mais aucun d'eux ne pouvait donner d'indication sur la liaison des couplets entre eux; c'est donc en vain que la mémoire du récitant y eût cherché un point d'appui, que rendait pourtant bien nécessaire l'extrême incohérence des idées (1). On pourvut à ce besoin de différentes façons.

Un procédé commode fut emprunté aux chansons de geste: il consiste à répéter en tête de chaque couplet l'idée qui termine le précédent, à peu près dans les mêmes termes (2):

I... cela qu'eu desir e volh.

II Eu la volh...

..... que tuich li mal mi son bo.

III Bo son tuich li mal...

Ce procédé, qui eut en Italie un très grand succès, fut médiocrement goûté des troubadours: cette répétition mécanique de la pensée et du mot leur paraissait peut-être un procédé trop simple et quelque peu enfantin. Ils en pratiquèrent de préférence un autre, probablement emprunté, lui aussi, à la poésie narrative, qui consiste à régler la rime initiale de chaque couplet sur la rime finale du précédent (3). Il offrait, au point de vue mnémonique, le même avantage.

(1) L'ordre des couplets est parfois si divergent, même dans les meilleurs manuscrits, qu'il est presque impossible de retrouver l'ordre original.

(2) C'est ce qu'on a appelé l'imbrication des laisses. Ce système est pratiqué régulièrement dans la deuxième partie de la Chanson de la Croisade. Ce sont les coblas capfinidas des Leys (I, 280). Bartsch (loc. cit., p. 181) en a cité quelques exemples. En voici d'autres; A. Daniel, II; G. de Saint-Leidier, 4, 6, 11, 16; F. de Marseille,

XI; Miraval, 18; Montaudon (éd. Philippson), III, IV, V, VI; E. Cairel, 3, 11, 13, 14; Péguilhan, 50; Uc de Saint-Circ, XXIII. A l'époque de la décadence, la répétition se fait non plus de couplet à couplet, mais de vers à vers. C'est la rime fratrisée, annexée, enchaînée de nos rhétoriciens; exemples dans Uc Brunec, 5 et dans Leys, loc. cit.

(3) Il est employé régulièrement dans la première partie de la Chanson de la Croisade, dans le poème sur la guerre de Navarre de G. Anelier, et dans les Novas del Eretge. Ce sont les coblas capcaudadas.

De plus, si l'on s'imposait en outre l'obligation de reprendre les autres rimes, celles-ci devaient, en tout ou en partie, occuper d'autres places, et l'on pouvait ainsi, tout en maintenant l'uniformité de la structure strophique, obtenir les combinaisons les plus variées, dont la difficulté même était un attrait pour ces incomparables virtuoses de la forme. Il serait possible, en recourant à des formules algébriques, de figurer en peu d'espace toutes ces combinaisons; mais cet exposé revêtirait un aspect rebutant et

exigerait du lecteur un réel effort: je préfère n'indiquer que les principales, en des tableaux où les rimes elles-mêmes seront reproduites et non figurées par des lettres.

Le type le plus simple est celui où la dernière rime du premier couplet devient la première du second (et ainsi de suite), alors que toutes les autres se renouvellent: Cabestanh (éd. Langfors, III) nous en offre un exemple:

a oncs or ust
b oncs or ust.
c ims itz...
d oncs or...
c ims itz...
c ims itz...
d or ust ...

Au lieu de renouveler à chaque couplet toutes les rimes sauf une, on peut en reprendre au couplet précédent deux, trois, ou davantage: ainsi Pons de Capdeuil (éd. Napolski, IV), dans un couplet sur quatre rimes, en garde deux, et en élimine deux (les rimes anciennes seront marquées ici d'un astérisque):

a enha *anha *ia
b or *en *ir
a enha *anha...
b or *en...
c en ir
d anha ia
d anha ia
c en ir
d anha ia

Dans ce système aucune rime ne reparaît nécessairement aux mêmes places.

Parfois au contraire le poète se fait une loi de la constance de la rime à des places déterminées: ainsi Ventadour, dans une de ses plus jolies pièces (Appel, Chrest., p. 56; éd., XLIV; les rimes constantes sont en italiques):

a oia ura isa ansa
b ura isa ansa
a oia ura isa
b ura (1) isa ansa
c or or or
c or or or
c or or or
d ura isa ansa

Mais chaque couplet introduit une rime nouvelle, et cela suffit pour que la pièce puisse se prolonger indéfiniment, sans ramener la même succession de rimes (2).

Mais si le poète s'impose l'obligation de construire le second couplet sur les mêmes rimes que le premier, qu'il y en ait parmi elles de constantes ou non, l'application du principe amène nécessairement le retour de la même forme à des places fixes: ainsi dans le 16e

vers de G. Riquier (éd. XXXVIII, p. 56):

a es en es
a es en es
b en es en
a es en ...
a es en ...
b en es
a es en
b en es

(1) Je néglige deux autres paires de rimes en ab ab.

(2) Autres exemples: G. Adhémar (?), Sitot non ai, R. III, 260 (une rime ancienne, celle qui sert à relier les couplets, une nouvelle, deux constantes); G. Faidit, Per l'esgar, Appel, In., 109 (une rime ancienne, deux nouvelles, deux constantes); P. Raimon, Atressi cum la candela, R. III, 127 (deux rimes anciennes, deux nouvelles, une constante). Quelques ex. aussi dans la poésie lyrique du Nord, chez Conon de Béthune (Raynaud, 303) et le Châtelain de Couci (Rayn., 671).

Tous les couplets étant construits sur deux rimes seulement, celles-ci alternent purement et simplement, et le troisième couplet se trouve identique au premier, le quatrième au second, etc.

On peut combiner le principe de l'alternance avec celui de la constance de certaines rimes, mais la même identité subsiste entre I et III, II et IV: ainsi dans une chanson de Ventadour (Appel, Chrest., p. 56; éd. XXXI) (1):

a an en an

b or or or

b or or or

a an en an

c en an ...

d es as ...

d es es ...

c en an ...

Ces pièces forment donc une chaîne sans fin ou une sorte de ronde, qui ramène nécessairement devant nos yeux les mêmes agencements de rimes. On conçoit que G. Riquier les ait qualifiées cansos redondas. Mais il n'a, comme on le voit, inventé que le terme et non la chose même, comme l'a cru son dernier biographe (2). Il a même désigné par ce seul titre deux types de pièce très différents, et tendu ainsi un véritable piège aux historiens de la versification: il désigne sous ce même nom en effet sa pièce XXXV (éd., p. 52), qui reproduit purement et simplement la disposition qui vient d'être étudiée (3), et sa pièce XXVII (éd., p. 40), que J. Anglade a choisi à tort comme le type du genre, et qui n'en est qu'une variété médiocrement heureuse: dans celle-ci le poète introduit aux couplets II, III, IV une rime nouvelle, et ne reprend qu'au cinquième les rimes du premier, de sorte que le retour ne peut se produire qu'au septième.

(1) Le même système est appliqué dans une chanson de Raimbaut d'Orange (1; Rayn., III, 15) avec le schéma aaab aab (alternance de deux en deux couplets seulement), dans une de Giraut le Roux (1; Rayn., III, 5), dans une de F. de Marseille (IX), avec le schéma abba cddc, dans une de Peirol (3, Rayn. III, 273) avec le schéma abbccd, dans deux de Miraval (18, M. G. 1116 ss.), avec le schéma abbccdde; (40, M. G. 637 ss.), avec schéma abccddbe. Nous le trouvons aussi chez quelques poètes du Nord, par exemple Roger d'Andeli (R. 997).

(2) Anglade, *Le Troubadour Guiraut Riquier*, p. 212.

(3) Sur cette pièce voyez plus bas, p. 85.

Or il s'est arrêté précisément au sixième. Nous avons donc ici affaire, non à la canso redonda, mais à une ébauche, une amorce de ce type, et ce laborieux effort, qui n'est sensible ni à l'œil ni à l'oreille, est vraiment perdu (1).

Dans les combinaisons précédentes, l'ordre où reparaissent les rimes, sauf la première, est arbitraire, et uniquement réglé par les exigences du schéma adopté. Mais on peut concevoir un système plus rigoureux, où elles reparaitraient dans un ordre déterminé: ainsi G. Riquier, dans son 15^{me} vers (éd. XXXVII, p. 51), prend d'abord pour le deuxième couplet, conformément au principe des pièces capcaudadas, la dernière rime du premier, puis, à mesure qu'il a besoin de nouvelles rimes pour reproduire son schéma, celles qui se présentent à lui en descendant (es, art, ort):

a utz en ort

b es utz en

a utz en ort

b es (2) utz en

c as es utz

d ort as es

d ort as es

e en ort as

e en ort as

Il obtient ainsi une alternance telle que le premier couplet ne serait reproduit que par le sixième (qui n'existe pas).

(1) La plupart des cansos redondas de Riquier appartiennent au premier type (éd.. XXIII, XXIV, XXX, XXXI, XXXV, XXXVIII, XLIII, XLVIII). Au second appartient une chanson de Guittone d'Arezzo (*Amor, non ho podere*, dans *Monaci, Crestomazia*, p. 168), où le retour ne se produit qu'au bout de 4 couplets (la pièce en a 5); voy. le schéma de cette pièce dans mon article sur la *sestina doppia* (*Romania*, XLII, 488).

(2) J'omets quatre autres vers de même disposition.

Le même poète, dans une autre de ses cansos redondos, suit le même principe, mais il ramène dans chaque couplet les rimes du couplet précédent, dans l'ordre ascendant (éd., XXXV, p. 52). Les couplets sont donc rétrogrades et symétriques deux à deux (1):

a ens ans ens ans
b ire aire ire aire
a ens ans ans ens
b ire aire ire aire
a ens ans ans ans
c ans ens ans ens
d aire ire aire ire
c ans ens ans ens
d aire ire aire ire
c ans ens ans ens

Certaines combinaisons excluant l'application simultanée des deux principes, il arrive alors que le schéma du premier couplet ne reparaît pas dans les autres; ainsi Miraval (3; M. G., 197), pour reproduire l'ordre ascendant, modifie le schéma dans chaque couplet:

a anc a ire
b ire b an
a anc b an
b ire c ic
b ire c ic
c an b an
c an b an
d ic a ire
d ic a ire
c an d anc
c an a ire
b ire d anc

(1) C'est ce que les Leys (I, 176) appellent rims retrogradatz.

D'autres poètes au contraire, pour conserver le même schéma, se contentent de faire cadrer le début de chaque couplet avec la fin du précédent et introduisent dans la deuxième partie des rimes nouvelles: ainsi Pons de Capdeuil dans sa pièce dont le schéma a été donné plus haut (p. 81).

Supposons maintenant que le poète ramène dans toute la pièce, non plus seulement les mêmes rimes, mais les mêmes mots à la rime, et qu'il les ramène dans un ordre déterminé, l'ordre descendant, par exemple, en tant qu'il est compatible avec le maintien du schéma: nous aurons alors le tour de force qu'est la pièce 29 de P. Vidal (éd. Anglade, XVII (1)):

a bel sen greu amor auzel
a novel *talen *seu flor bel
a ramel *joven *deu verdor novel
b flor bel sen greu amor
a auzel lonjamen eu amador ramel
b verdor renovel talen seu flor
b amador ramel joven deu verdor
b amor auzel lonjamen eu amador
c eu flor bel sen greu
c greu verdor novel talen seu
d lonjamen eu amador ramel joven
d sen greu amor auzel lonjamen

Mais il est évident que, dans cette succession implacablement réglée des mêmes mots, il faut renoncer à exprimer des pensées logiquement suivies. Ce n'est plus seulement, comme on l'a dit en parlant de la sextine, une rêverie où les mêmes idées, les mêmes objets se présentent à l'esprit sous des aspects successivement différents, mais qui conservent des uns aux autres une certaine ressemblance, ondoyant et se transformant, comme les nuages de l'air, comme les flots de la mer, comme les flammes d'un foyer (2).

(1) Les exigences du schéma, qui comportait au début du couplet trois mots sur la même rime, ont forcé le poète à introduire, aux V. 2-3 des 2^e et 3^e couplets, deux mots nouveaux que j'ai marqués d'astérisques.

(2) Comte de Grammont, *Sextines*, Paris, Lemerre, 1872, p. 33.

C'est un gazouillement d'oiseaux, ou, si l'on préfère, un cliquetis de cymbales, où il serait vain de chercher autre chose qu'un divertissement de l'oreille (1).

Je viens d'être amené à mentionner la sextine. Nous saisissons maintenant la genèse de cette forme singulière. Que l'on applique simultanément deux des principes dont j'ai étudié l'application isolée: rimes capcaudadas, reprise des mêmes mots-rimes ne rimant pas entre eux, dans un ordre rigoureusement déterminé, ici alternativement ascendant et descendant, et l'on aura (à condition que chaque couplet soit de six vers) un schéma comme celui-ci, qui est celui de la fameuse pièce d'Arnaut Daniel, modèle de toutes les sextines:

intra cambra arma oncle verga on gla
ongla intra cambra arma oncle verga
arma oncle verga on gla intra cambra
verga on gla intra cambra arma oncle
oncle verga on gla intra cambra arma
cambra arma oncle verga on gla intra (2)

Si le poète avait continué, il aurait abouti au retour des mêmes formes; le besoin ne s'en faisait réellement pas sentir.

Dans la sextine, chacun des mots-rimes se présente à une place déterminée, mais la combinaison de l'ordre ascendant et de l'ordre descendant rend le principe peu aisément saisissable. On obtient au contraire un ordre immédiatement perceptible à l'œil, si on adopte l'une des deux combinaisons suivantes:

1° Reprendre dans chaque couplet les rimes du précédent dans l'ordre où elles s'y présentent, mais à partir de la seconde seulement, en faisant reparaître la première à la dernière place: c'est ce qu'a fait Arnaut de Mareuil dans une pièce (26; éd. Chabaneau dans *Revue des l. rom.*, XXI, 159), où il ramène de plus le même mot-rime au milieu du couplet:

aus or en
or en oil
en oil ir
domna domna domna
oil ir es
ir es aus
es aus or

(1) Une combinaison analogue, dont je juge inutile d'expliquer le mécanisme, se trouve dans R. de Barbezieux, 7 (M. G., 719). Certaines combinaisons permettent de concilier le retour en sens inverse des mêmes rimes ou des mêmes mots-rimes (coblas retrogradadas des Leys, I, 176 et 257) et le maintien du schéma: B. Zorzi, XIII (ab ab cdde). On trouvera des listes de pièces à mots-rimes constants dans Appel, Peire Rogier, p. 19-20, et Levy, B. Zorzi, p., 29-30.

(2) Les six couplets sont suivis d'un envoi de trois vers, correspondant, selon la règle, à la fin du couplet précédent.

Les rimes, comme on le voit, avancent constamment d'un vers, d'un couplet à l'autre, de sorte que chacune d'elles occupe tour à tour toutes les places, excepté la quatrième (1). Le cercle est complet en six couplets, et le poète s'est naturellement arrêté à ce chiffre;

2° Eliminer la première rime, et la remplacer par une rime nouvelle, en ramenant les autres dans leur ordre, de sorte que chacune d'elles descende d'un rang à chaque couplet: il en est ainsi dans la pièce 42 de P. Vidal (éd. Anglade, VII) (2).

ura *iva *ida *elha *ista *era *ina
ela ura iva ida elha ista era
ena ela ura iva ida elha ista
ensa ena ela ura iva ida elha
ona ensa ena ela ura iva ida
onha ona ensa ena ela ura iva

Chaque couplet étant de six vers, le cercle est parcouru en sept couplets (3).

(1) Chabaneau, loc. cit.

(2) J'imprime en italiques la première de ces rimes, pour permettre de suivre sa marche descendante et je marque d'un astérisque les rimes nouvelles.

(3) C'est un principe analogue qu'a suivi Pétrarque dans sa chanson S'il dissai mai; il construit deux stances sur les mêmes rimes, les deux suivantes sur le même schéma et les mêmes rimes, reprises aux stances précédentes, sauf la première, dans l'ordre descendant.

Je renonce à poursuivre plus loin l'étude de ces combinaisons, dont la variété est presque infinie. La conclusion qui me paraît se dégager de cet exposé, c'est que les troubadours ont déployé dans ce domaine plus de patience et d'ingéniosité que de sens artistique: ils ont en effet tout sacrifié à la recherche de la nouveauté et mis sur le même plan les inventions les plus bizarres et les plus heureuses. Leurs émules italiens furent mieux inspirés en ne retenant que certaines formes maîtresses, où ils réussirent à associer la fixité des lignes générales et la variété du détail.

IV

C'est, on le voit, sur la structure du couplet, c'est-à-dire sur l'enchaînement des rimes, que porta le principal effort des versificateurs provençaux; le choix même des rimes, à l'inverse de ce que nous constatons chez les modernes, leur paraissait beaucoup moins important.

L'assonance est, si haut que l'on remonte, inconnue à la poésie des troubadours (1); mais, s'ils se sont toujours imposé la rime parfaite, ils n'ont jamais recherché systématiquement la rime riche: les pièces à couplets unissonans exigeaient en effet un trop grand nombre de rimes pour que cette recherche pût aboutir. La consonne d'appui est donc une exception, à laquelle ne s'est attaché aucun des virtuoses de la versification: là où elle se trouve, elle est fortuite, à de rares exceptions près (2).

(1) Les Leys la mentionnent (I, 152) sous le nom de rime assonante bâtarde (rim sonan bort), mais n'en citent aucun exemple de l'époque classique. Ceux que l'on pourrait alléguer sont ou des négligences ou des leçons fautives. Certaines pièces paraissent présenter des vers sans rimes (par exemple, une pastourelle de Guiraut d'Espagne; éd. Hobby, XVII); c'est sans doute qu'il faut y voir de longs vers coupés, ça et là seulement, par des rimes intérieures (cf. Diez, Poésie, p. 82, n. 1).

(2) Bartsch (loc. cit., p. 189) cite P. Cardenal, 10 (M. G. 760-1) et 18 (Lex. rom. 455); mais les rimes avec consonnes d'appui y sont encore en minorité.

C'est seulement à l'époque de la décadence que l'on y prit plaisir, et on poussa tout de suite cette recherche à l'extrême, en allant jusqu'à la rime léonine ou même équivoque (1). C'est un honneur pour les troubadours de la bonne époque, que d'avoir dédaigné ces puérilités.

Ils en ont malheureusement apprécié d'autres, et qui ne valaient guère mieux. Ils ont cultivé de tout temps, et avec beaucoup de zèle, la rime grammaticale ou dérivative, qui associe le masculin et le féminin d'un adjectif, le simple et le composé, et diverses formes du même verbe, de façon à obtenir une alternance régulière de finales masculines et féminines, qui facilitait sans doute certains effets musicaux. Il y en a déjà un exemple chez Marcabru (XIV), deux chez Raimbaut d'Orange (22 et 26), un chez la Comtesse de Die (1), deux chez Ventadour (VII, IX), et nous en retrouverons, un siècle et demi plus tard, chez les lauréats du Gai Consistoire toulousain (I, XIV). Bartsch en a énuméré une douzaine; si l'on prenait la peine de compléter sa liste, on arriverait sans doute à la quadrupler, et les poètes les plus réputés des diverses époques y seraient représentés (3).

(1) G. Molinier traite complaisamment, et non sans quelque confusion, des rimes simples léonines, parfaites léonines (Leys, éd. G. Arnould, I, 160), équivoques, équivoques contrefaites, utrissonantes, etc. (ibid., 188-196).

(2) Leys I, 184 (rims derivatius, maridals, entretraitz); cf. éd. Anglade. II, 112.

(3) Certaines pièces sont tout entières en rimes dérivatives et forment des cliquetis de syllabes d'où émerge à peine un sens: voy. par exemple Capdoil, Us gais conortz, éd. Napolski, XIX). La rime dérivative peut s'étendre sur deux couplets, de sorte qu'aux finales masculines de l'un correspondent dans l'autre des finales féminines; dans la pièce 5 de G. de Saint-Leidier (Bel m'es oimais; M. W., II, 45) cette correspondance s'établit en sens inverse (retraia, plana, entenda, veigna; veing, enten, pla, retrai, etc.).

Un autre jeu consiste à associer aux mêmes voyelles des consonnes différentes, ou inversement: ainsi nous voyons se succéder dans le même couplet, chez Arnaut Daniel (XV) ortz, ors, otz; chez Raimon Jordan (voy. plus haut, p. 78, n. 2): ors, os, ortz; chez Peire Raimon (n° 4, Ara pus iverns): otz, ocs, ecs,

ers; chez Mareuil (19, Mouteron, c. 5-6): atz, ars, ais; chez Gavaudan (7, Lo mes): arc, erc, orc, arca, erca, orca. Les poètes de la décadence iront plus loin encore et se plairont à dérouler dans le même couplet toute la série des voyelles, pures ou suivies de consonnes: ainsi dans une chanson d'un obscur Bernart de Pradas, que Diez a eu bien tort d'attribuer à Bernart de Ventadour (65, 1; M. G., 181) a, e, i, o, u; ar, er, ir, or, ur; as, es, is, os, us, etc. Dans des pièces de Raimon de Cornet, qui s'est fait de ce jeu une spécialité, nous trouvons ecs, ics, ocs, ucs; ams, ems, ims, oms, ums; tan, ten, tin, ton; pac, pec, pic, poc, etc. (1)

Ces puérités sont heureusement rares, et propres aux rimeurs de la décadence; mais il est une autre recherche qui ne devait être guère moins funeste à la pensée, et qui, apparaissant dès les débuts, sévit à toutes les époques, celle de la rime rare. Sous ce beau prétexte qu'une chose est d'autant plus précieuse qu'elle est moins commune, nous voyons les principaux troubadours, dès la fin du XII^e siècle, pratiquer avec passion la chasse aux rimas caras: Raimbaut d'Orange et Arnaut Daniel ont fait, dans cet ordre d'idées, de mémorables et fâcheuses prouesses. Je relève dans une pièce du premier (10; M. G., 130) les rimes ordre, egre, iure, erga, olvre, arga, ols, omp, ist; dans une autre (16; M. G., 362) aisse, om, ueja, aba, enga; dans une autre enfin (22; M. G., 626), esc, erc, oire, iure, aire, aira, erga, esca. Le second se fait une loi d'employer presque uniquement des rimes de ce genre, et l'on peut, en feuilletant au hasard son chansonnier, les recueillir à poignées. Il suffira de citer celles-ci (IX); ara, utz, oils, etz, ecs, encs, ars, ortz, iz, ers, ei, aut, oma. Si l'on considère que tous les vers sont très courts, que quelques-uns n'ont que deux syllabes, ou même une seule, on comprendra combien la pensée doit souffrir de ces contraintes. La langue même n'en souffre guère moins, et le poète est amené, pour obtenir la rime, à altérer les désinences et à forger des mots. Ce travers, qui se généralisa vers la fin du XII^e siècle, faillit, nous le verrons bientôt, être fatal à la poésie des troubadours.

(1) Il nous en offre cinq exemples (Chabaneau, Deux manuscrits, p. 28, 33, 35, 36, 102).

On sait quel rôle prépondérant jouait, dans l'ancienne poésie germanique, l'allitération, qui repose sur un principe exactement contraire à celui de la rime. Je n'oserais affirmer que la plus ancienne poésie romane ait essayé d'associer systématiquement les deux principes, mais il y a eu au moins en ce sens des tentatives isolées; il en est resté des traces dans un grand nombre de locutions, usitées par des poètes de toutes les époques: blanc e bru, bon e bel, cor e cors, dol e dan, folh e flor, planher e plorar, ram e razitz, sen e saber, etc. Les plus anciens comme Guillaume IX, Cercamon, Rudel, ne cherchent certainement pas l'allitération de parti pris (1); mais il n'en est pas de même de P. d'Auvergne, d'Arnaut Daniel et de quelques autres (2); on a pu noter dans un seul couplet de celui-ci (I, 5) au moins un exemple d'allitération à chaque vers.

A mesure que l'on s'éloigne des origines, la recherche de l'allitération devient plus rare: on en constate pourtant çà et là des cas tout à fait typiques: ainsi dans une chanson de A. de Belenoi (n° 5, M. G., 206):

Al prim pres dels breus jorns braus...

Per us brus braus bresc de cor...

dans un sirventès de P. Cardenal (n° 7, Bartsch, Chrest., 174):

Pauc pretz prim prec de prejador;

Can cre quel cuja convertir,

Vir vas vil voler sa valor...

dans une chanson pieuse d'Arnaut de Brancalion (Rayn. V, 26):

Pessius, pessans, peccans e penedens.

(1) On n'en trouve chez eux que quelques exemples, surtout dans des locutions toutes faites, comme fer e fust (G. de Poitiers, V, 27), jauzir jauzen (J. Rudel, passim; voy. mon édition, p. VIII).

(2) Pour P. d'Auvergne, voy. les listes dans Zenker, éd., p. 72; pour P. Rogier, où il y en a aussi quelques-unes, voy. éd. Appel, p. 22.

Il serait fastidieux d'accumuler les exemples; il suffit de renvoyer aux listes très copieuses qui ont été dressées (1).

(1) Sur l'allitération, voyez Gröber dans Zeitschr. für rom. Phil., VI. 87; P. Meyer dans Romania, XI, 572; Zenker, Peire d'Alvernhe, p. 70; A. Scholtz dans Zeitschr. für rom. Phil., XXXVII et XXXVIII.

La chanson se termine habituellement par un couplet plus court, dénommé tornada, qui contient l'envoi (1). La tornade est soumise à une règle très simple: elle doit reproduire, avec leur disposition, les rimes de la dernière partie du couplet précédent; elle peut au reste être de dimensions très diverses, compter deux, trois, quatre vers (c'est la mesure la plus habituelle) ou davantage; elle n'est donc pas astreinte à reproduire la queue tout entière (2).

(1) Quoique le mot soit un dérivé de tornar, le sens primitif n'en est pas très clair, ce verbe étant susceptible de bien des acceptions. M. de Bartholomæis (*Annales du Midi*, XIX, 449) croit que le mot fait allusion à l'opération de rouler le parchemin après y avoir écrit; ce serait l'action de rouler, c'est-à-dire de clore la pièce à expédier. On peut partir aussi du sens de tourner vers, adresser; tornada serait alors un synonyme exact de endressa, employé de préférence par les poètes toulousains du XIV^e siècle (voy. mon éd. des *Joies du Gai Savoir*). La meilleure explication est peut-être encore celle de Raynouard: cette dénomination aurait été choisie parce que le troubadour y répétait une pensée déjà exprimée dans la pièce ou même y rappelait des vers entiers d'un ou plusieurs couplets précédents (Choix, II, 163). Sur ces répétitions, voy. la note suivante.

(2) Dans les poésies les plus anciennes, la tornade ne contient pas d'envoi et répète, en termes à peu près identiques, une pensée exprimée dans un des couplets précédents (Guillaume IX, n° II, V, XI; J. Rudel, V, VI; Marcabru, VIII, XI, etc.).

Le nombre des tornades est aussi très variable: quelquefois il n'y en a qu'une, le plus souvent deux, rarement trois. Souvent aussi il n'y en a pas du tout; mais le fait peut être imputable aux copistes. J'incline à croire que le nombre habituel était de deux, l'une étant adressée au protecteur (ou à la protectrice), l'autre à la dame elle-même (1). Mais les manuscrits sont, en ce qui concerne les tornades, si divergents qu'il serait imprudent de formuler une règle absolue; et peut-être au reste cette règle n'existait-elle pas.

V

Autant la poésie lyrique des Provençaux est variée dans ses formes, autant elle est monotone en son contenu. Ce trait a été noté par tous les critiques, même les plus bienveillants: On pourrait, écrit Diez, se la représenter comme l'œuvre d'un seul homme (2). Et Villemain de même, mais non sans une fine restriction: Quand vous lisez tous ces troubadours, vous êtes frappé de l'uniformité gracieuse de leurs images et de leurs expressions. Leur poésie, riante et sonore, semble toujours le son d'une même musique. En les étudiant beaucoup, on a quelque peine encore à les distinguer. Il y a cependant des différences (3). Ces différences existent en effet, mais elles ne portent guère que sur l'expression: ce sont toujours les mêmes situations, les mêmes sentiments, les mêmes images qui reparaissent devant nos yeux.

L'amour est en effet, je l'ai déjà dit, le thème unique de la chanson.

(1) Quand les tornades nomment plusieurs protecteurs, il est probable qu'elles ont été composées à des époques et en des lieux divers et correspondent à des éditions différentes de la pièce (voy. Appel, éd. Ventadour, p. CXVIII). L'usage d'interpeller la chanson, si fréquent chez les poètes italiens, est, chez les troubadours, assez rare; j'en relève pourtant dans le seul tome III de Raynouard huit exemples (pp. 19, 177, 217, 226, 277, 284, 297, 364).

(2) Poésie, p. 107.

(3) Littérature du moyen âge, 3e éd., 1830, I, p. 117.

L'obligation d'aimer s'impose à tout jeune homme bien né (la chanson est censée n'être faite que pour ceux-là). Les troubadours eussent certainement souscrit aux péremptoires déclarations de Don Quichotte: Le chevalier (Cervantès a écrit: le chevalier errant) sans amour est un arbre sans feuilles et sans fruits, et proprement un corps sans âme... Il n'y a point de chevalier sans dame, et le ciel serait plutôt sans étoiles. C'est proprement l'essence du chevalier, c'est ce qui le constitue (1).

Il ne me paraît pas, dit pareillement B. de Ventadour, qu'un homme puisse rien valoir, s'il ne recherche Amour et Joie. (*Quan vei la flor*, c. 1; éd. Appel, XLII.) Ceux qui osent se soustraire à ce devoir sont des ennuyeux, inutile fardeau de la terre. Il est vraiment mort, celui qui ne sent pas dans son cœur la douce saveur de l'amour. Que vaut la vie sans l'amour? Qu'est-elle, sinon un ennui pour les autres? Puisse Dieu ne jamais me haïr au point que je vive jour ou mois après être tombé au rang de ces ennuyeux, privés de tout désir d'amour. (*Non es meravelha*, c. 2; Appel, XXXI.)

De même P. Rogier: J'ai si bien fixé mon cœur en la joie [d'amour] que je ne puis m'empêcher de chanter; car dès mon enfance cette joie m'a nourri, et sans elle je ne serais rien: et je vois bien que tout ce qui n'est pas elle abaisse et avilit l'homme! (Tant ai mon cor, c. 1; Rayn., III, 34.) (2)

(1) Don Quichotte, 1re partie, chap. 1er, et 2me partie, chap. XIII.

(2) Dans les pages qui suivent, j'emprunterai généralement mes citations à Raynouard, pour rendre les vérifications plus rapides, sauf à corriger çà et là son texte, d'après les éditions plus récentes, les renvois sans indication de tome sont faits au tome III du Choix des poésies des troubadours.

L'amour n'a tenu, dans la poésie lyrique d'aucun temps, et d'aucun pays, une place aussi exclusive. Jamais surtout il n'a été façonné dans son essence, réglé dans ses manifestations par un formalisme aussi rigoureux. Ce n'est pas l'amour fatal des anciens, qui ravit l'homme à lui-même et le livre sans défense au plus puissant des dieux: redoutable maladie qui consume son corps et paralyse sa volonté, délire de ses sens, qui se traduit par de tels cris de fureur que l'on ne sait parfois si l'amant s'adresse au plus chéri des êtres ou au plus abhorré des ennemis. Ce n'est pas non plus cette adoration recueillie de la beauté, ce mystique élan, pur de toute concupiscence, qui ravit au ciel de Vénus les poètes du dolce stil nuovo; la conception raffinée de Guinicelli et de Dante a bien ses racines dans la poésie des derniers troubadours, mais elle n'est pas arrivée, même chez les plus spiritualistes de ceux-ci, à son plein épanouissement. Ce n'est pas enfin cette passion moderne, amplifiée, vivifiée par la méditation de quelques vérités éternelles qui trouvent un écho dans toutes les âmes: la brièveté de la vie, la fragilité des choses humaines, l'indifférence de la nature à nos douleurs et à nos joies. Le moyen âge était incapable de concevoir ces idées, et on ne se représente pas un poète d'alors s'essayant à les exprimer. Aucun d'eux n'aspire à être l'écho sonore qui répercute tous les bruits de l'univers, la coupe sacrée où viendraient s'enivrer les âmes. Ils ne connaissent rien, ne veulent rien connaître en dehors de la femme aimée; ils l'entourent d'un culte qui n'est pas dénué, surtout à l'origine, d'aspirations sensuelles, mais qui reste, d'ordinaire, timide, lointain, et s'exprime en termes plus ou moins voilés et respectueux, suivant le tempérament des poètes et l'époque où ils vivent. Voici un couplet de Gaucelm Faidit, qui donnera une juste idée de la note la plus habituelle: De bien aimer je sais suivre le droit chemin, et j'aime ma dame si fort et outre mesure qu'elle peut faire de moi ce qu'il lui plaît, et que je ne lui demande, tellement je crains de lui manquer en paroles, ni baiser ni autre chose (1). Pourtant je connais si bien ma valeur en amour que je sais désirer et vouloir l'honorable journée et soir plaisant, et tout don qui convient à un amoureux. (Si anc nulhs hom, c. 2; Rayn., 293.)

(1) La poète a dit: baisar ni jazer.

Cet amour n'a rien d'impérieux et de fatal, comme celui que les maladroits auteurs de chansons de geste prêtent à leurs héroïnes, candidement impudiques. Il est le résultat d'une détermination librement prise; quelle qu'en soit la soudaineté, il n'est nullement irréflecti: en sa dame le troubadour adore la plus belle, la plus gracieuse, la plus sage de toutes les femmes, et il proteste qu'il ne l'adorerait point si elle n'était point telle. Sa passion n'est donc pas un trouble passager des sens: elle implique le don de la personne tout entière et engage toute la vie: recroire ou feindre, c'est-à-dire cesser d'aimer ou porter çà et là des hommages frivoles et éphémères, c'est un crime irrémissible dont la pensée même indigne nos poètes. Ils déclarent unanimement qu'ils aiment mieux mourir aux pieds de leur dame inexorable que d'obtenir de toute autre les plus enviables faveurs. Il n'en est aucun qui n'ait exprimé cette pensée au moins une fois, et la plupart y sont revenus avec une déplorable insistance. Elle se traduit chez les plus anciens avec une naïve crudité; elle s'enveloppe chez les autres de périphrases; voilà toute la différence qui sépare sur ce point le rude Bertran de Born de ses plus délicats émules (1).

Mais une destinée si cruelle ne les menace point: que leur loyal service ne finisse pas par recevoir sa juste récompense, c'est une hypothèse qu'ils se refusent à admettre. Le dieu d'Amour n'a jamais trahi ses fidèles (2): il saura vaincre les résistances de la plus rebelle et la soumettre à ses lois: Amour vainc toute chose: puisqu'il m'a vaincu, il peut la vaincre, elle aussi, et en peu d'instant. (Ventadour, Amors e que, c. 6; Appel, IV.)

(1) Al primier lans pert ieu mon esparvier... — S'ieu non am mais de vos lo cossirier — Que de nulh'otra... — Quem do s'amor em retenh'al colgar. (Ieu m'escondisc, c. 2; éd. Thomas, p. 108) — Mil tans vuelh, ses autre jauzimen — Esperar vos ab deziros tormen — Que d'autr'aver so que de vos volria. (Blacasset, Sim fai Amors, c.I., Rayn. 459.) Raynouard (Choix, II, p. XVI ss.) n'a pas cité moins de huit passages traduisant cette pensée.

(2) Per qu'ieu sai ben ad escien — Qu'anc fin' Amors home non trais (Rudel, *Bel m'es.* c. 2; R. 97).
Quel dans (de l'amour) n'es pros el mals n'es bes, — E sojorns cui plus mal en trai. — Demandatz cum? Qu'ieus dirai: — Quar apres n'aten om merce. (P. Rogier, *Tant ai* c. 3; R. 35.

Une douce pensée me va réconfortant, tant, c'est que, en peu d'instant, Amour aide son fidèle serviteur. (Saint-Leidier, *Aissi cum es*, c. 5; R. 301.)

La récompense qui attend le servant d'amour sera sûrement proportionnée aux tourments qu'il aura endurés; il doit donc souhaiter que ces tourments se prolongent et s'aggravent, puisqu'il accroîtra ainsi son capital de mérites. La religion d'amour a eu, elle aussi, ses mystiques, appelant sur eux-mêmes la souffrance, défiant leur idole de les frapper assez rudement pour les décourager (1).

(1) On trouvera ces idées exprimées avec une netteté particulière chez les lyriques du Nord, qui, à cet égard, ont renchéri sur leurs modèles. Certains passages de Gace Brûlé, Gautier d'Epinal, Blondel de Nesle, nous font penser aux effusions et aux appels à la souffrance d'une sainte Thérèse ou d'un Jean de la Croix (voy. les textes cités dans ma thèse *De nostratibus medii ævi*..., p. 29). Il est certain que les idées religieuses d'une époque influent généralement sur la conception qu'elle se fait de l'amour, et surtout que le vocabulaire de la galanterie se règle souvent sur celui de la dévotion. Du jour où adorer devient synonyme d'aimer, cette métaphore en entraîne une quantité d'autres; on pourrait relever, chez Chrétien de Troyes, par exemple, maint passage où le vocabulaire religieux est détourné vers l'expression de l'amour le plus sensuel avec une hardiesse et une inconvenance surprenantes pour l'époque (voy. Cligès v. 1191, 1615, 6091). Il y a longtemps que j'ai exprimé ces idées (op. cit., p. 25), en essayant de me garder des exagérations où l'on est récemment tombé. Il ne faudrait pas se figurer en effet que les théories amoureuses du moyen âge ne sont qu'un reflet de ses idées religieuses, ni essayer de démontrer qu'elles en sont presque toutes sorties. C'est, on le sait, ce qu'à fait M. Wechssler dans un livre où quelques idées intéressantes sont noyées dans un océan de citations et dans une exposition pesamment doctrinaire, dont on pourrait avantageusement supprimer la moitié. C'est à bon droit que les conclusions de ce livre ont été généralement rejetées par la critique: voy. les comptes rendus de E. Faral (*Annales du Midi*, XXIII. 218), P. Savj-Lopez (*Zeitschr. f. rom. Phil.*, XXXIV, 480) et K. Vossler (*Literaturblat*, 1911, 87).

Faut-il aller plus loin et croire que les troubadours avaient eu, comme quelques modernes, l'idée de chercher dans les tourments de l'amour inassouvi une intensité de sensations plus rare et plus précieuse que sa satisfaction même? Je ne crois pas qu'on puisse prêter à des hommes du moyen âge un pareil raffinement de pensée: ils ont simplement tiré les dernières conclusions de prémisses très simples et laborieusement développé un thème paradoxal. Quand Daude de Pradas par exemple remercie l'Amour de lui avoir fait choisir une dame inexorable, parce qu'autrement il n'aurait plus lieu de la servir, il ne fait évidemment que se livrer à un jeu de l'esprit qui sent la scolastique (1).

Quoi qu'il arrive, au reste, du guerredon, de la récompense positive dont il est ici question, c'est toujours un bon calcul que de se mettre à l'école d'Amour. N'est-ce pas lui en effet qui enseigne toutes les vertus par lesquelles l'homme vaut davantage (2)?

Tug cilh que amon valor
Devon saber que d'amor
Mou larguez'e guais solatz,
Franchez' et humilitatz,
Pretz d'amor, servirs d'onor,
Gen teners, jois, cortezia.
(G. Faidit; R. 295.)

Astrucx es selh cui amors ten joyos,
Qu'amors es caps de trastotz autres bes,
E per amor es hom guays e cortes,
Francs e gentils, humils et orgulhos
Aqui on tanh, en fai hom mielhs mil tans
Guerras e cortz, don naisson faitz prezans.
(P. de Capdeuil; R. 175.)

(1) Quar sim volgues aissi cum ieu la vuelh, — Non agra pueis don la pogues servir; — Precx e merces, chausimens e paors, — Chans e dompneys, sospirs, dezirs e plors — Foran perduto, si fos acostumat — Que engualmen fosson aman amat. (Ben ay'amors c. 1; R. 414.)

(2) Je donne ici quelques citations dans le texte original, parce qu'elles abondent en termes qui n'ont pas d'équivalents dans la langue moderne; je ne crois pas que ces passages, encadrés dans mon exposition, puissent offrir de difficultés sérieuses, même à un lecteur profane.

Les mauvais raisonneurs, déclare Miraval, diront qu'un chevalier doit songer à autre chose (qu'à l'amour). Et moi je dis qu'il n'en est pas ainsi, car c'est d'amour que procède, quoi qu'on dise, tout ce qui a quelque valeur. Et il continue ainsi:

Amors a tan de bos mestiers
Qu'en totz faitz benestans socor...
Qu'en luec bos pretz no s'abria
Leu, si non ve per amia:
Pueis dizon tug, quant om fai falhimen:
Bem par d'aquest qu'en domnas non enten.
(D'amors es totz, c. 1 et 2; R. 362.)

Les passages de ce genre sont innombrables. Ils signifient en somme, si nous les traduisons dans notre langue abstraite, que l'amour fait naître dans une âme bien née une exaltation qui l'élève au-dessus des sentiments vulgaires et la livre en proie à toutes les inspirations généreuses. C'est cet état d'esprit que les troubadours qualifient de joi et dont ils décrivent les merveilleux effets (1) en d'interminables litanies, où se balancent des antithèses souvent forcées et puériles (2).

L'amour fait du sage un fou, du couard un preux, de l'avare un prodigue, du morose un ami de la joie et des fêtes:

Enquer sai eu mais de ben en amor
Quel vil fai car el neci ben parlan,
E l'escars larc e leial lo truan,
El fol savi, el pec conoissedor,
E l'orgoillos domesj'e umilia.
(Péguilhan, Cel que s'irais, c. 4; Mahn, Ged., 1166.)
Quel cor on nays amors empren
Ensems ardimens e paors;
Qu'en saviez'a l'ardimen
E volpillag'en las follors;
E pueys es arditz eissamen
De larguez'e d'ensenhamen.
(Id., D'aisso don hom, c. 5; Mahn, Werke, II, 162.)

(1) Fauriel (Histoire, I, 499) avait déjà parfaitement défini le joi.

(2) On trouvera, en français, des antithèses analogues dans un poème didactique de Robert de Blois (éd. Ulrich, II, 118) et dans un morceau apocryphe incorporé tardivement à la première partie du Roman de la Rose (éd. Michel, II, 146).

On aperçoit qu'il s'agit ici surtout des qualités de l'homme de cour (1). C'est ce que l'on voit plus clairement encore dans d'autres textes. Miraval parle, sans préciser autrement, des quatre mestiers valens et, ailleurs, des tres razos par quoi se distinguent les vrais amants (2). Blondel de Nesle, confondant au reste le principe et ses effets, est plus explicite et les énumère ainsi:

A la joie appartient
D'amer mout finement,
Et, quant li lieus en vient,
Li doners largement;
Encor plus i covient
Parler cortoisement:
Qui ces trois voës tient
Ja n'ira malement.
(Ed. Wiese, n° XVIII, c. 2.)

Pour l'amour de sa dame, le parfait amant honore toutes les femmes (3); il vénère sa personne dans tous les objets qui l'entourent, respire avec délices l'air qui vient de son pays (4), salue bien bas jusqu'aux bergers qui l'habitent (5).

- (1) Les qualités guerrières ne sont pas exclues; G. de Sarlat leur fait une large place dans le tableau de la haute vie qu'il se souhaite (Esparviers, P. O., 372). Cf. la strophe de Cercamon, assez ridicule dans la bouche d'un jongleur (Per fin' Amor, c. II; éd. Jeanroy, p. 26).
- (2) Dels quatre, c. 1, R. 357, et Amors me fai, c. 4; P. O., 226.
- (3) Qu'a totas sui bos e francs e privats — Per vos, domna, a cui me sui donatz. (P. de Capdeuil, Tant m'a donat, c. 4; R. 180.) — Pero per la so'amor — Sui plus gais e plus cortés — En port a totas honors. (Miraval, A penas, c. 3; R. 360.)
- (4) Voy. le début de la charmante chanson de Ventadour: Quan la douss'aura venta — Deves vostre pais — M'es veiaire qu'eu senta — Odor de paradis. (Appel, n° XXXVII.)
- (5) Tots los vezis apel senhors — Del renh on sos jois fo noiritz... (Rudel Pro ai, c. 4; R. 95.) — E tenria neis per senhor — Un pastor que vengues de lai. (Miraval, A guisa. c. 4; R. 225.)

VI

L'exposé de cet idéal, quelque place qu'il tienne dans les chansons, n'en occupe pourtant qu'une faible partie: ce qui les remplit, ce sont naturellement les prières et les hommages adressés à l'objet aimé. Nous y retrouvons la même convention, non moins tyrannique dans les devoirs qu'elle impose, non moins uniforme dans les formules qui la traduisent. L'attitude de l'amant en face de sa dame est, comme son habitus mental, réglé par un cérémonial impitoyable, qui interdit tout mouvement désordonné, tout geste brusque ou même spontané. Ne nous attendons pas à trouver ici ces cris de douleur, ces grondements de colère et ces révoltes qui nous semblent inséparables d'une passion véhémente: se souvenant que la courtoisie est faite de mesure (1), l'amant courtois, quelle que soit l'ardeur de ses sentiments, ne s'empporte jamais. Conscient de la distance qui le sépare de l'objet aimé, il reste invariablement respectueux, humble, discret, à peine assez hardi pour avouer son amour ou formuler un souhait: c'est l'attitude du dévot en extase devant la Madone (2).

- (1) De cortésias pot vanar — Qui ben sap mesur'esgardar. (Marcabru, XV, 13-4.)
- (2) L'hésitation à dévoiler cet amour (gequir) est un des motifs le plus fréquemment développés. Quelques troubadours font allusion à l'irritation que cet aveu aurait provoquée chez leur dame: Bona domna..., Avetz razo per quem dejatz estraire — Lo bel solatz ni l'amoros parer — Si non quar vos ausiey anc far saber — Qu'ieus amava mil aïtans mais que me? (B. de Palazol, Bona domna, c. 1; R. 239.)

Ceci est vrai au moins des troubadours de l'époque classique. Chez les plus anciens, et chez quelques-uns encore de la fin du XII^e siècle, l'expression du désir est parfois assez vive et même grossière: Cercamon, Raimbaut d'Orange, Bertran de Born, Guillem Adhémar osent non seulement solliciter un baiser, mais bien davantage, en employant les termes les moins équivoques (1). Mais chez leurs successeurs elle s'atténue et s'épure au point qu'elle pourrait traduire un amour purement platonique, et que, quand la conception de cet amour se sera formée, rien pour ainsi dire ne changera dans le vocabulaire des troubadours. Quant aux mouvements désordonnés de l'âme, aux reproches, aux objurgations, nous les verrons apparaître aussi chez certains poètes vers le commencement du XIII^e siècle; mais ce sera précisément chez ceux dont l'œuvre paraît la plus étrangère à toute réalité, et nous verrons qu'il n'y a là, probablement, qu'un artifice de lettrés, s'ingéniant à renouveler une matière appauvrie.

Si l'on voulait commenter par les textes les propositions qui précèdent, c'est la moitié des chansons qu'il faudrait transcrire. Je n'éprouve pas cette tentation et me contenterai d'illustrer par quelques passages topiques les situations le plus fréquemment représentées (2).

L'amant éloigné de sa dame doit être plongé dans une morne tristesse qui lui ôte l'appétit et le sommeil (3), fait pâlir son visage; il soupire, ses yeux se baignent de larmes: De l'eau qui coule de mes yeux, dit Ventadour, j'écris plus de cent saluts, que j'envoie à la meilleure et à la plus belle. (Aram conselhatz, c. 7; Appel, VI.) Arnaut de Mareuil avait tant parlé de ses pleurs que cet éternel larmoiement paraissait au Moine de Montaudon le trait le plus propre à le caractériser (4).

- (1) Voyez les textes cités par Wechssler, op. cit., p. 324.
- (2) Ces situations ont été cataloguées dans le pédantesque et curieux traité d'André le Chapelain De Arte honeste amandi (dont je citerai en note quelques aphorismes).
- (3) Minus dormit et edit quem amoris cogitatio vexat. (De arte..., règle XXIII, éd. Trojel, p. 131.)
- (4) Pos Peire d'Alvernhe, c. 10; même épigramme au couplet 3, à l'adresse de Raimon Jordan.

L'image de la dame absente, la méditation mélancolique de sa beauté et de ses mérites doivent occuper le cœur et la pensée de l'amant; une tristesse pensive et absorbée (cossir) est donc son état habituel (1). Cette contemplation le plonge dans une sorte d'hébétude qui supprime pour lui le monde extérieur ou en transforme l'aspect et trouble ses facultés sensitives. Ventadour dit qu'il est tout prêt, en plein hiver, à marcher nu, en chemise, et que les frimas lui apparaissent comme fleurs printanières (2). L'amant dans cet état ne reconnaît plus personne: ses amis le saluent, l'interpellent sans qu'il s'en doute; des voleurs pourraient l'enlever sans qu'il s'en aperçût (3). Vous êtes cause, dit Guillem Magret, que les gens me tournent en dérision, car on me voit demander un objet que je tiens dans ma main. (Atretan, c. 3; R. 420 (4).)

L'amant paraît-il devant sa dame, les symptômes de son mal redoublent: il frissonne (5), il tremble comme la feuille au vent (6); interdit, il ne peut articuler une parole; on le prendrait pour un muet (7). Aussi bien que dirait-il, puisque l'aveu et les prières lui sont rigoureusement interdits? Mais l'attitude décrite plus haut ne suffit-elle pas à émouvoir la pitié? Qu'il soit donc réservé et patient (temen, suffren) et qu'il attende tout du bon plaisir de celle qui, après tout, n'est pas plus féroce qu'un lion ou un ours (8).

(1) Quilibet amantis actus in coamantis cogitatione finitur. (De arte.... règle XXIV.) Voyez dans Wechssler (op. cit., p. 223, 254, 261, 379) d'innombrables textes relatifs au cossir ou cossirier.

(2) Cf. le couplet délicieux où il compare son ivresse à celle de l'alouette se baignant dans un rayon de soleil.

(3) Ventadour, Quan l'erba vertz, c. 5, Appel, XXXIX.

(4) Autres textes dans Wechssler, op. cit., p. 253.

(5) L'expression courante, qui est déjà dans Guillaume de Poitiers, (Farai) est tremblar e frire.

(6) Quan ieu la vei, be m'es parven — Als huels, al vis, a la color, — Car aisi tremble de paor — Cum fa la folha contra'l ven. (Ventadour, Non es meravelha; Appel, XXXI.) Cf. De Arte (règle XVI): in repentina coamantis visione cor contremescit amantis.

(7) P. Raimon, Nom puesc sufrir, c. 3; R. 125; Barjols, Amors, c. 3; R. 353.

(8) Ventadour, Non es meravelha, c. 5.

Mieux vaut le silence qu'une prière indiscrete, qu'un aveu par lequel on peut tout perdre: tel est le thème que développent les trois quarts des chansons, où il n'y a cependant pas autre chose que des prières et des aveux (1).

Si l'amant reçoit quelque faveur, il la doit donc à un octroi bénévole et spontané (merce, chاوزimen). Qu'il évite de s'en targuer pour solliciter davantage, et surtout de s'en vanter publiquement, car la discrétion est de tous ses devoirs le plus impérieux. Aussi est-elle de toutes les vertus celle que les troubadours s'attribuent avec le plus de générosité, celle qu'ils promettent de pratiquer le plus rigoureusement, si l'occasion leur en est offerte (2). Qu'il serait doux pourtant de dévoiler son bonheur à un ami discret et fidèle, qui aurait l'avantage de servir, à l'occasion, d'officieux intermédiaire (3)! Mais le plus intime ami peut être un bavard; il peut même cacher sous des dehors flatteurs les plus noirs desseins: Giraut de Borneil, après avoir prêché l'emploi du confident, suppute les dangers qu'il comporte, et conclut que sur trois compagnons il y a bien en moyenne un ennuyeux (4).

Il était donc vraiment fort étroit, le cercle d'idées où s'enfermaient les poètes orthodoxes: on s'en aperçut et on s'en divertit, de leur temps même: Peire Cardenal a dressé un véritable catalogue des lieux communs auxquels étaient voués ses confrères dans une amusante pièce où il se félicite de n'être pas amoureux, parce qu'il échappe ainsi à la nécessité de les développer et à mille autres désagréments. Je puis bien vraiment, dit-il, me louer d'Amour, car il ne m'enlève ni l'appétit ni le sommeil; je ne frissonne pas de fièvre, je ne bâille ni ne soupire, ni ne suis, tant que la nuit dure, en proie aux cauchemars. Je ne suis ni triste ni dolent, ni trahi ni trompé...

(1) Textes dans Wechssler, op. cit., p. 185.

(2) Ventadour, Quan par, c. 5 (Appel, XLI); Capdeuil, Leials amics, c.4; R. 171.

(3) E car vostra conpanhia — És tota d'omes gilos, — Us amicx se tanheria, — Domna, entre me e vos... (Cadenet, Amors e com, c. 5; R. 249.)

(4) Alegrar, c. 5 et 7 (éd. Kolsen, IX).

Je ne crains ni traîtresse, ni traître, ni farouche jaloux dont la colère me menace... (1) Et il continue ainsi pendant cinq couplets, sans réussir à épuiser la série.

Si la physionomie de l'amant est dépourvue d'expression et de vie, que dire de celle de la dame? Jamais abstraction plus creuse et plus vaine ne glaça un poème, ne refroidit le lecteur. Si l'on n'a pas le droit de dire que toutes les chansons émanent de la même plume, on est vraiment tenté de croire que c'est la même femme qu'ont aimée tous les poètes. Mais, est-ce bien une femme, ou n'est-ce pas plutôt une poupée, tirée à des douzaines d'exemplaires? Aussi bien toutes ces femmes, censées de chair et d'os, ressemblent-elles étonnamment, comme le remarque finement R. Renier (2), à cette femme idéale formée par B. de Born de pièces rapportées (3).

Le moyen âge n'a pas connu l'esprit d'analyse, et ses descriptions s'en ressentent forcément: celles de la beauté féminine sont extrêmement conventionnelles et beaucoup plus vagues encore dans la poésie lyrique que dans les œuvres narratives, où la description précise est au reste remplacée par de banales énumérations (4). Alors que les auteurs de romans poussent la minutie jusqu'à l'indiscrétion et à l'indécence, les poètes lyriques se tiennent volontiers dans les généralités (5).

(1) Ar mi puesc, c. 1 et 2; Bartsch-Koschwitz, col. 191.

(2) Il tipo estetico della domna nel medio evo (1885), p. 19.

(3) Domna puois de mi; éd. Thomas, p. 110.

(4) Les seules descriptions détaillées que nous aient laissées les troubadours sont celles de A. de Mareuil (Domna genser; R. 199, et Bartsch, Chrest., 93) et de P. de Capdeuil (Domna eu pren; éd. Napolski, p. 108), mais elles se trouvent dans des saluts, dont le style se rapproche de celui du roman. Au portrait fort détaillé du héros, qui se lit dans Flamenca (v. 1582-1620) devait correspondre, dans la partie manquante, celui de l'héroïne.

(5) Je me suis beaucoup servi dans les pages qui suivent du volume cité ci-dessus de R. Renier, p. 1-24.

Ce qu'ils louent le plus souvent dans leur dame, quand ils s'astreignent à quelque précision, c'est, et ils y insistent avec une complaisance voluptueuse, la fraîcheur d'un corps tendre, gras et lisse (1); c'est aussi la sveltesse de la taille (2), l'éclat d'un teint blanc comme la neige, vermeil comme la rose, la finesse des sourcils, la blancheur des dents, l'heureuse proportion des parties du visage. Les cheveux, quand ils sont mentionnés, sont blonds; mais jamais il n'est question de la couleur des yeux, ni de l'expression de la physionomie (3). Au total c'est un ensemble incomparable que Dieu n'a pu former qu'en y mettant tous ses soins; et on peut dire que vraiment, ce jour-là, il n'a pas perdu son temps (4).

La femme aimée n'est pas seulement la plus belle de toutes, elle est aussi la plus noble, la plus courtoise, la mieux enseignée.

(1) Quel cors a gras, delgat e gen. (Rudel, Quan lo rias, I, 12.) — Al sieu cors blanc, gras e chautz e le. (G. Adhemar, Non pot, R. 197.) — Sil blanc cors, delgat e le... (Guiraut lo Ros, A la mia fe, c. 5; R. 6.) — Del vostre cors graile, gras, blanc e le. (Palazol, Bona domna, torn I; R. 241.) — B. de Born, indiscret à son ordinaire, s'est permis de parler de blanc peitz ab dura mamela. (Bem pac, v. 38.)

(2) La femme, symbole de grâce, doit être élancée; l'homme trapu, de forte encolure, doit avoir les épaules larges et la taille mince; voy. les innombrables descriptions des chansons de geste.

(3) Je dois noter pourtant que le Gênois Cigala, à une époque tardive, a loué en quelques couplets étincelants le rire de sa dame (Un avinen ris; Bertoni, Trov. XXXVI.)

(4) De cor i entendia — Dieus quan formet vostre cors amoros — E parec ben a las belas faissos. (Giraud lo Ros, Ara sabrai, torn. I; R. 12.) — Généralement les traits sont épars: D'un dous esgart, ab sos huals amoros... (Faidit, Tot me, c. 2; L. R. 372.) — Eil huoill clar e rizen eill dous esgart plazen... (Belenoi, Eram, c. 3; M. G., 57.) — Bela boca, blancas denz, bel esgart e plazen vis... (Cadenet. Ai doussa, c. 5; M. G., 303.) Les énumérations systématiques, comme la suivante, sont très rares: Del sieu belh cors graile e sotil, — Blanc e gras, suou, len e dos — Volgr'ieu retraire sas faissos... — Sa saura crin pas que aur esmeratz — E son blanc front, els cils voutz e delguatz, — Els hualhs el nas e la boca rizen. (E. Cairel, Mout mi platz, c. 3; R. 431.)

C'est elle qui sait le mieux unir les plaisantes paroles aux louables actions; sage en sa conduite et mesurée en ses projets, on la voit, en temps et lieu, plaisanter et rire, sourire avec grâce, accueillir noblement, traiter chacun suivant son rang et ses mérites: voilà ce que signifient, d'après les commentaires qui les accompagnent trop rarement, ces épithètes prodiguées à tout propos (1). Ce sont en somme les qualités de la parfaite femme du monde; et rien ne prouve mieux que la poésie dite courtoise fut bien réellement une poésie de salon.

A tous ces attrait, à tous ces mérites, que manque-t-il? Une seule chose, dont l'absence vient tout gâter: la pitié, la condescendance (merce, chاوزimen). Dans le cœur de cette femme incomparable la compassion n'a nul accès: elle est encore plus insensible que belle et courtoise; et les tourments qu'on endure pour elle n'altèrent point son impassible sérénité (2). Comment peut-il se faire qu'approchant à ce point la perfection, elle dédaigne cette vertu qui comblerait tous ses autres mérites? Elle doit pourtant savoir que celle-ci est leur naturelle et nécessaire compagne, tandis que Orgueil suffit à les déprécier toutes (3). Et le poète, en parlant ainsi, voit luire une lueur d'espoir qui le ranime au moment où il allait expirer (4).

(1) Sens e beutatz, gen parlar e francs ris, — Essenhamens, saber e conoyssensa... (U. de la Bacalaria, Ses totz, c. 3; R. 341.) — La gran beutatz el solatz avinen — El cortès dig e l'amoros parer... (Cabestanh, Lo jorn, c. 2; R. 106.) — Qu'ab ensenhamen, ses jangluèlh — L'es dada beutatz ab valor; — Cortezia non oblida. (id., Aissi, c. 6; R. 113.) — L'acuellir e'l gen respos — Don es plazenteira — Dins son ais. (Born, Domna puois, c. 6; R. 141.) — Ensenhamen e beutatz — Plazers ab gen parlar — Gent acoillir e honrar — Cortès ab gaia semblansa. (Mareuil, Mot era, c. 4; P. O. 18.) — Qu'ilh es als pros plazens et acoindans — Et als avols es d'ergulhos semblans; — Largu'es d'aver, e d'onrad'acoindans. (Vaqueiras, Eram requiers, c. 2; R. 258.)

(2) Tòtz sos fis pretz es de fin joy garnitz — Se i fos merces qu'es de tòtz bes razitz. (G. d'Ussel, Ges de chantar, c. 5; R. 380.)

(3) Meravilh me, pas ab mi dons es tan — Pretz e valors, plazers e digz cortès, — Com pot esser que no i sia merces. (Faidit, Tant ai sufert, c. 4; R. 289.) — Bona donna, paratges ni ricors, — On plus autz es e de major afaire, — Deu mais en se d'umilitat aver, — Quar ab erguèlh non pot bos pretz caber. (Mareuil, Sim destrenhetz, c. 2; R. 223.)

(4) Pero, en sa merce m'aten, — Car ieu no cre que merces aus faillir — Lai on Dieus volc tòtz autres bes assir. (F. de Marseille, Ben an mort, c. 1; éd. Stronski, 1.) — E tug bon aip... — Mi fan ades estar en bon esper — Que so non cuich que ges esser pogues — Que lai on es tòtz autres bes pausat — Que noi degues esser humilitatz. (Perdigon, Los mals, c. 4; éd. Chaytor, 1.)

Si du moins ces cruelles s'étaient toujours montrées telles qu'elles sont! Peut-être alors l'amant, pauvre papillon, ne fût-il point allé se brûler à la flamme de leurs beaux yeux (1). Mais elles ont commencé par lui faire belle mine: leur sourire, leur regard étaient si engageants, si pleins de promesses qu'il s'est laissé prendre et s'est trouvé tout à coup suavement occis. Et maintenant ces beaux semblants se sont obscurcis, ou peut-être, ô comble de douleur! c'est à en séduire un autre qu'ils sont employés. De là des reproches, des invectives, assez rares, il faut le dire, chez les poètes de l'époque classique, mais fréquents chez ceux qui s'essaieront à renouveler le genre en précisant et en dramatisant les situations. L'amant a des ennemis en effet, et il ne descend de l'atmosphère éthérée où planent ses rêves que pour les maudire, ce qui lui arrive au reste très souvent. Ces ennemis s'appellent les losengiers et il n'est guère de chanson où une place ne leur soit réservée: ils y sont voués à des exécutions abondantes et passionnées, mais nullement précises. Que peut bien être ce mystérieux personnage?

Quoique l'amante soit en général une femme mariée, ce n'est certainement pas le mari qui est cet ennemi tant abhorré. Il est bien loin, en effet, de tenir dans la chanson courtoise la place honorable, si l'on peut ainsi parler, qu'il occupe dans le roman et le drame romantiques. Il est quelquefois mentionné, mais en termes assez banals, et nullement chargés de haine ou empreints de terreur: Rudel songe mélancoliquement, mais sans révolte, à la tour où sa dame est couchée avec son mari et aux grondeuses rumeurs qui doivent la remplir (2).

(1) Ab bel semblan que fals'Amors adutz — S'atrai vas lieis fols amans e s'atura, — Col parpaillos qu'a tant folla natura — Queis fer el foc per la clardat que lutz. (F. de Marseille, Sitot me soi, c. 2; éd. Stronski, 1.)

(2) Ce texte a été traduit ci-dessus, p. 18.

B. de Ventadour aussi se représente les scènes domestiques dont il est l'occasion, et il ne semble pas s'en émouvoir outre mesure: Je sais bien, dame, qu'on vous tourmente à cause de moi; mais si le jaloux bat votre corps, faites qu'il ne batte pas votre cœur. S'il vous chagrine, faites de même pour lui, et gardez-vous de lui rendre le bien pour le mal. (Quan par la flors, c. 4; Appel, XLI.) Alegret, plus hardi, va jusqu'à regretter de n'être point parent du mari qui l'intéresse, car il pourrait voir sa dame plus souvent et il se ferait fort d'endormir les soupçons du vilain jaloux (1).

Ces quelques mentions appartiennent presque toutes aux œuvres des plus anciens troubadours; de bonne heure il n'est plus du tout question de ce troisième personnage de la trilogie (2), comme s'il n'y était qu'un comparse négligeable.

Le véritable ennemi, c'est donc le losengier, c'est-à-dire le flatteur, qui est dénommé parfois aussi médisant, ennuyeux, jaloux (3): termes très vagues, qui ne nous renseignent guère sur son rôle, pas plus que les malédictions dont il est l'éternel objet: à ce mystérieux trouble-fête, adversaire déclaré de toute joie, de tout amour (4), l'amant ne manque pas d'attribuer ses déconvenues, la ruine de ses espérances, le mauvais vouloir de sa dame. Surveillé par lui, il n'ose faire un pas, risquer un mot: N'étaient les losengiers, ces vilaines gens, j'aurais déjà obtenu la plénitude du bonheur, dit Ventadour (Quan la douss'aura, c. 3; Appel, XXXVII.) Plus souvent, dit Peirol, j'irais voir la plus belle que je connaisse, si les bavardages indiscrets ne me retenaient. (Quoras, c. 3; R. 276.)

(1) Mout es greu, c. 3. (Studj, III, n° 152.) Il est curieux que le mari soit mentionné deux fois dans les très rares chansons de femme qui nous ont été conservées: la comtesse de Die exprime candidement le regret que son amant ne soit pas en loc del marit (Estat ai, c. 3; R. 26.); une dame Castelloza, qui devait être une bourgeoise, semble dire, dans une pièce au reste peu claire, que les hommages que lui offre un chevalier sont un insigne honneur pour elle et toute sa parenté, y compris son mari. (Mout avetz, c. 5; éd. de la Salle et Lavaud, Troubadours cantaliens, II, 510.) Cf. t. I, p. 315-6.

(2) L'expression est de Saint-Marc Girardin. (Cours de litt. dram., IV, 408.)

(3) Le mot se présente en provençal sous deux formes: lauzengiers et lauzenjaire (cas rég. lauzenjador), dérivées l'une et l'autre de laudemia, c.-à-d. laudem et le suffixe -emia; il apparaît dès la fin du XI^e siècle, avec son sens étymologique de flatteur dans l'Alexandre d'Albéric. Le mot français (que j'emploie) n'est pas nécessairement emprunté au provençal; c'est un dérivé de losenge, qui paraît formé directement sur los, avec le même suffixe. Le plus ancien exemple que j'en connaisse (Philippe de Thaon, Bestiaire, éd. Walberg, v. 2744) exclut, par la date, la provenance et la nature du texte auquel il appartient, l'hypothèse d'un emprunt au provençal. Il y en a d'autres exemples, très anciens aussi, dans la poésie narrative, soustraite à toute influence courtoise notamment dans le Couronnement Louis, le Charroi de Nîmes et Raoul de Cambrai.

(4) Quar gelos savai, — El avols gens tafura, — E croy lauzengier — Son d'amor guerrier. (G. Faidit, Ab cossirier, c. 5; R. 287.) — Li lauzengier. elh fals devinador, — Abayssador de joy e de joren...

(Clara d'Anduse, En greu esmay, c. 1; R. 335.) — Des textes innombrables où apparaît ce personnage, je m'efforcerai de ne citer que les moins imprécis.

Giraut de Borneil se croit tenu à plus de prudence encore: Je serais heureux si je pouvais la louer, et cette louange serait bien accueillie de tous; mais je crains d'être entendu par les losengiers perfides, félons et démesurés. (Er ai gran joi, c. 3; éd. Kolsen, I (1).)

Ennemis d'autant plus redoutables qu'ils se dissimulent plus habilement: Ah! Dieu, si l'on pouvait distinguer les perfides et les sincères amants! Si les losengiers et les séducteurs pouvaient porter une corne sur le front! (Ventadour, Non es, c. 5; Appel, XXXI.) Mais ils se cachent sous les dehors les plus rassurants, et vont jusqu'à prendre le masque de l'amitié: A cause d'eux défions-nous de nos plus intimes amis, de nos proches, d'un fils même. (Borneil, loc. cit., c. 3 (2).)

Quels sont donc leurs manèges, d'où peuvent sortir tant de maux? Ils épient les vrais amants, ils devinent, ils jasant (3). Ils sont d'une seule et même race, les losengiers et ces devineurs de la joie d'autrui. (Palazol, Mais ai, c. 6; R. 239.)

L'amour courtois, nous l'avons assez dit, ne peut vivre que dans le secret; le divulguer, c'est le tuer; et voilà pourquoi les bavardages de ces espions perfides sont si redoutables.

(1) Même idée dans Blacasset, Sim fai Amors, c. 2; R. 459.

(2) Pour dépister les losengiers toutes les ruses sont permises; Uc Brunec se vante de ses pieux mensonges: Qu'ieu ai vas el pres engenh et albire — Qu'ieu bais los huelhs et ab lo cor remire, — E enaissi cel lur ma benanansa, — Que nuls no sap de mon cor vas ont es; — Ans qui m'enquier de cui se fenh mos chans, — Als plus privatx estau quetz e celans, — Mas que lor fenh de so que vers non es. (Cortesamen, c. 7; R. 317.)

(3) Le mot qui correspond à losengier dans la poésie des Minnesinger est Merkaere, curieux, espion.

Mais pourquoi s'acharnent-ils ainsi à détruire le bonheur des autres? Parce qu'eux-mêmes ont vainement poursuivi le même bonheur: Ces devineurs de la joie d'autrui, parce qu'ils sont morts, ils veulent tuer les autres. (Quan la fuelha, c. 2; Appel, Ventadour, p. 327 (1).) — C'est par la jalousie que s'explique leur méchanceté: aussi une dame avisée doit-elle se méfier de leurs perfides propos. C'est parce qu'ils voient les autres sous leurs propres traits qu'ils accusent de déloyauté les amants fidèles: Ah! que ma dame se garde de croire ce que lui diront de moi ces félons losengiers, et ne s'imagine pas que j'en courtise une autre. (Faidit, Lo rossignoletz, c. 5; R. 284.) Les déloyaux, les perfides, ce sont eux, incapables d'éprouver un amour sincère, toujours prêts à promener au hasard des hommages

intéressés, peu soucieux de l'honneur et de la réputation des dames. Que celles-ci ne tolèrent pas autour d'elles ces êtres méprisables; qu'elles se gardent de les confondre avec un amant respectueux, inébranlable dans sa foi: Vous devez, dame, me mettre bien au-dessus de ces perfides quémandeurs. (Gui d'Ussel, *En tanta guisa*, c. 3; Napolski, éd. Capdeuil, p. 103.) — Les losengieurs et les ennuyeux sont d'autant plus dangereux qu'il est plus difficile de s'en défendre. Ils vous feront, ma dame, beau visage, protesteront qu'ils vous aiment d'un cœur sincère, mais ils ne songent, matin et soir, qu'à vous déshonorer et à rabaisser votre rare mérite. (Daude de Pradas, *En un sonet*, c. 3; Parn. Occ. 87.) Quelle douleur que d'être obligé de les tolérer auprès de celle qu'on aime! Si ma dame a d'autres soupirants, je ne lui en fais pas pour cela plus mauvais visage... Puissent les losengiers ne pas me faire tort! Et souvenez-vous bien que tel qui se dit ami n'est qu'un envieux. (Capdeuil, *Per joi*, c. 3; éd. Napolski, II.) C'est un supplice que ne peuvent tolérer les âmes fières: Je dois porter la langue où la dent me fait mal.

(1) Pièce d'attribution incertaine.

Je dois inculper ma dame de félonie et de trahison, car son humeur volage souffre les prières de ces perfides, qui vont briguant son amour. (B. de Born, *Greu m'es*, c. 7; éd. Thomas, p. 63 (1).) Voilà enfin un mot précis et qui lève tous nos doutes: le losengier fait la cour à la dame du poète, en accusant celui-ci de tous les méfaits, et en se parant lui-même de toutes les vertus, c'est-à-dire qu'il se conduit exactement comme le poète lui-même. Désormais tout s'explique, attaques directes ou sournoises insinuations, et chacune de ces flétrissantes épithètes de flatteur, médisant, jaloux, prend tout son sens: le losengier est tout bonnement un rival, qu'il faut déconsidérer par tous les moyens.

Ce troisième personnage de la trilogie courtoise n'est donc pas moins conventionnel que les deux autres, et les réflexions qu'il peut inspirer ne sont nullement propres à faire circuler dans la chanson cette atmosphère de vérité et de vie que nous y avons en vain cherchée.

Cette étroite conception de l'amour réduit, singulièrement la sphère où peut se mouvoir la pensée du poète: des plaintes, des prières, les angoisses d'un cœur perpétuellement oscillant entre la crainte et l'espoir, l'audace et la timidité, voilà la matière qui lui est offerte. Les principaux motifs de développement sont fournis par des comparaisons et des images, dont l'étude se rattacherait nécessairement à celle du style. Il convient, avant de nous en occuper, de dire d'abord, au sujet de la composition, quelques mots qui pourront être très brefs.

(1) Voy. Un autre choix de textes dans Wechssler, op. cit., p. 99 ss.

VII

Elle est, de toutes les parties de la chanson provençale, la plus faible. Les troubadours ignorent absolument ce qu'est un tout logiquement agencé; ils n'ont à aucun degré l'art de grouper autour d'une idée centrale les idées accessoires propres à l'éclairer; ou plutôt ils semblent ne s'en préoccuper nullement. Chacune de leurs chansons est un chapelet de lieux communs dont ils peuvent à volonté resserrer ou étirer le fil. Comme si la chanson qu'ils composent devait seule se répandre et fonder leur renommée, ils y épuisent tout leur bagage d'idées et de sentiments. Nous n'aurions des meilleurs d'entre eux, même d'un Ventadour ou d'un Borneil, que cinq ou six chansons, au lieu de huit ou dix fois plus, que nous les connaîtrions également bien, et porterions sur eux le même jugement. Et ce nous est peut-être une raison de nous consoler des pertes immenses qu'a subies la littérature provençale.

Que les sentiments exprimés soient contradictoires, cela même importe peu aux troubadours: ils les déroulent devant nous avec une indifférence qui déconcerte; on dirait un kaléidoscope où se succèdent sans transition des images disparates. Aussi est-ce une pure chimère que de rechercher quel état d'esprit le poète a voulu peindre. Même quand il est fait allusion, au début d'une pièce, à quelque circonstance précise, ce qui est assez fréquent, il n'en est plus question dans la suite; nous retombons aussitôt dans le vague ou la contradiction, et l'ensemble nous laisse une impression confuse. Le plus ancien de nos devanciers en critique était déjà frappé de ce défaut. On doit bien prendre garde, écrit Raimon Vidal (1), quand on fait une chanson ou un roman, de tenir des propos cohérents et de dire des paroles appropriées; et que cette chanson ou ce roman ne soient pas faits de propos mal agencés ou mal suivis. C'est ce qui est arrivé à Bernart de Ventadour, qui, dans les quatre premiers couplets de sa chanson *Be m'an perdut*, dit qu'il aime tant sa dame que pour rien au monde il ne s'en séparerait, et

dans le cinquième dit: Je suis ainsi échu en partage à toutes les autres que chacune d'elles peut me prendre à son service.

(1) Razos de trobar, éd. Stengel, p. 86.

L'honnête grammairien eût pu faire la même observation à propos d'une autre chanson, où le même poète, après avoir énuméré les torts de sa dame perfide et vile, traîtresse de mauvais lignage, après avoir solennellement déclaré que jamais plus il ne prononcera son nom, conclut en disant: Et pourtant de celui qui me parle d'elle la parole est bonne, et je m'en réjouis en mon cœur... Bien fou qui querelle son amie! Moi, je pardonne à la mienne si elle me pardonne, et tous ceux-là sont menteurs qui m'en font dire folie (1). Notons que Ventadour n'est pas l'un des poètes dont les propos sont le plus décousus, et que le juste reproche de Vidal se fût aussi bien appliqué à des centaines d'autres chansons (2).

Qu'on ne m'oppose point l'exemple de quelques troubadours logiciens, Folquet de Marseille par exemple. Celui-ci, il est vrai, fait parfois un effort pour rattacher entre eux ces lieux communs, mais le lien est purement extérieur, et ce souci ne l'empêche pas, comme nous le verrons ailleurs, d'aligner des propositions contradictoires, de sorte que ses chansons, avec leur pesante armature scolastique, nous laissent dans le même trouble, la même incertitude que celles des troubadours les plus maladroits ou les plus négligents.

(1) La doussa votz ai auzida, c. 6-7; Appel, XXIII.

(2) Ce n'est pas sans un vif étonnement que j'ai lu dans un des plus récents articles consacrés à mon sujet (D. Scheludko dans *Archivum romanicum*, t. XI, 1927, p. 305) la phrase suivante qui me paraît aller exactement à l'encontre de la vérité: Les poètes se proposaient la tâche de bâtir une chanson entière sur une phrase, une idée ou un thème quelconques, qui appartenaient, la plupart du temps, aux lieux communs transmis par tradition littéraire, travail pour lequel étaient mises en œuvre toutes les règles de la rhétorique, entrant en jeu tout l'appareil de la phraséologie traditionnelle. L'exemple allégué (Ventadour, *La doussa votz*, éd. Appel. N° XXIII) est aussi mal choisi que possible: l'auteur y passe brusquement de la révolte à la soumission et le style est d'une spontanéité aussi étrangère que possible à tout artifice, à toute phraséologie, traditionnelle ou non. Il y a du reste à ce que je viens de dire quelques exceptions; voy. ci-dessous (ch. IV, § I) ce qui concerne Peire Rogier.

VIII

Le style dans la chanson est très supérieur à la composition. L'on a pu justement écrire: Si l'on excepte quelques poésies dans le genre satirique, on ne trouve (alors) rien qui soit écrit. Avant Dante, Pétrarque et Boccace, quelques poètes provençaux seuls ont su écrire au moyen âge (1). Toutefois il y a dans le style des troubadours, même les meilleurs, beaucoup de formules toutes faites, de clichés, et l'on peut dire que cette *res nullius* en constitue proprement le fond. C'est donc dans des limites fort étroites que s'enferme l'originalité de ceux qui en ont le plus, originalité que j'essaierai de définir plus loin. Mais je dois auparavant dresser une sorte d'inventaire de ce magasin largement ouvert où tous viennent s'approvisionner, et qui est loin d'être lui-même d'une richesse inépuisable (2).

Ce qui frappe tout d'abord dans le style de la chanson, c'est son caractère abstrait; elle ne contient en effet que peu ou point d'allusions à des événements précis, à des circonstances extérieures: nos poètes, comme si le monde sensible n'existait pas, s'enferment dans leur cœur, en écoutent les douloureux battements, et rêvent sans fin sur une situation sans issue.;

(1) Ch. Thurot dans *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibl. nationale*, XXII, 2e partie, p. 500, n.

(2) Il serait intéressant de rechercher comment s'est constitué ce formulaire, qui apparaît déjà chez les plus anciens troubadours. Une partie en a-t-elle été héritée de l'antiquité? Dans les créations nouvelles, quelle part revient aux auteurs de romans et laquelle aux poètes lyriques? S'ils se sont simplement copiés les uns les autres, lesquels ont été les modèles? Questions fort délicates que je ne puis aborder ici.

Cette rêverie les amène à soumettre leurs sentiments et ceux qu'ils prêtent à leur dame à un commencement d'analyse, dont le premier résultat est d'animer des abstractions, de personnifier des facultés ou dispositions de l'âme. Malheureusement ce procédé, qui marque le premier pas dans l'analyse, en entrave le progrès, parce qu'il fixe en des formules invariables les résultats d'une observation superficielle.

A tout seigneur tout honneur: celle de ces abstractions qui a le plus servi est celle de l'Amour lui-même. L'Amour des troubadours ne doit rien au Cupidon des Anciens, qu'ils connaissaient pourtant, grâce à Ovide (1), mais dont ils transportent une partie des attributs à la dame (2). C'est un être fort ambigu, dont ce que nous savons de précis c'est qu'il est du sexe féminin (3), ce qui tient au reste simplement à une particularité de la grammaire provençale (4).

(1) Le seul troubadour chez qui apparaissent nettement des réminiscences ovidiennes est Guiraut de Calanson, qui nous a laissé jusqu'à deux portraits d'Amors (dans son *Ensenhamen*, éd. Keller, v. 202-25, et dans sa chanson *A leis cui am*). C'est un être du sexe féminin, comme chez les autres troubadours; il porte une couronne d'or, tient en ses mains un arc, dont partent deux traits, l'un d'or, l'autre d'acier (ou de plomb); il est nu ou vêtu simplement d'une petite ceinture d'orfroï, ce qui n'empêche pas qu'il soit invisible. Calanson est aussi le seul troubadour qui ait mentionné Vénus (*Ensenhamen*, v. 105), qu'au reste il ne rapproche pas de son fils. Folquet de Marseille, qui connaissait aussi Ovide, arme d'une lance le dieu d'amour. (*Cantan volgra*, c. 3; éd. VI.) Uc Brunec (*Cortezamens*, c. 1; R. 315), mêle, comme Calanson, deux conceptions quand il nous parle de sa lance et nous dit que c'est *us esperitz cortes* — Que nos lascia vezer, mas per semblans. Dans une chanson française anonyme (*De nostratibus*, etc., p. 81) l'amour est aveugle, comme la mort. Sur ce sujet voy. quelques lignes de Diez, *Die Poesie*, p. 122.

(2) Ainsi c'est des yeux de la dame, transformés en arcs, que partent les flèches qui percent et embrasent les cœurs. Dans Peire Vidal (éd. Anglade, XXXV, 25 ss.) c'est son nez qui forme l'arbrier de l'arbalète, ses sourcils l'arc; de même dans *Flamenca*, v. 1588 ss. Image analogue dans une chanson française anonyme (n° 2054; *Archiv.* XLIII, 365) et dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes (v. 847-63).

(3) Si parfaitement féminin que Uc de Saint-Circ (v. 36 éd. VII) n'hésite pas à lui déclarer que ses faveurs lui seraient moins précieuses que celles de sa dame. Un Minnesinger se demandant quel est son sexe avoue qu'il ne sait que répondre. (A. Lange, *Walther von der Vogelweide* p. 281.)

(4) Tous les noms abstraits remontant au latin *orem* étaient devenus féminins en provençal; en français amour, d'abord féminin, n'a changé de genre que par influence savante. Dans les deux langues il est souvent employé au pluriel, ce qui est encore une particularité des substantifs abstraits.

Aussi est-il capricieux et fantasque, comme la dame elle-même, dont il se distingue au reste si peu que parfois on se sait duquel des deux il s'agit (1). Les troubadours en effet se le représentent moins comme une déité redoutable que comme une suzeraine quinquise et fantasque, accessible pourtant à la justice et à la pitié. Ils l'interpellent familièrement: Amour, que vous en semble? Vites-vous jamais être plus fou que moi? (*Ventadour*, *Amors e que*, c. 1; Appel, IV), et parfois non sans rudesse: Amour, pensez-vous que ce sera pour vous grand profit et grand honneur, si vous tuez votre prisonnier? (Id., *Bel m'es*, c. 2; Appel, X.) Amour, quels torts ai-je envers vous? Et par quel fâcheux destin la belle que j'aime veut-elle me tuer? C'est sans doute parce qu'il vous plaît qu'il en soit ainsi. (*Barjols*, *Amors*, que vos ai, c. 2; éd. Stronski, II.) Parfois même ils l'accablent d'invectives: Amour, à cause de votre conduite vilaine, basse, perfide, tous les bons vous repoussent, et je m'en réjouis. J'ai vu le temps où vous étiez fleur et grain; mais maintenant je vois que les meilleurs tiennent sur vous les plus fâcheux propos: ceux en effet qui vous servent fidèlement, vous les trahissez, et ne prêtez votre aide qu'aux indignes. (Id., *Amors*, *bem platz*, c. 1-2; *ibid.*, XIII.) Ou encore ils viennent se plaindre à lui des torts de leur dame, l'invoquer comme arbitre ou comme juge, lui demander impérieusement justice (2): Zorzi a longuement, pesamment développé une scène de ce genre (3), où nous retrouvons le cadre de la Cour d'Amour, familier à nos poètes didactiques en latin, en français et en provençal (4). En somme on n'a jamais tant raisonné qu'avec cet être qu'on nous représente comme dénué de toute raison.

(1) Une conception aussi vague ne pouvait guère inspirer les artistes: les très rares images de l'Amour le représentent comme un angelot joufflu, ailé, vêtu d'une robe de couleurs vives, dont le buste émerge d'un nuage ou d'un arbre, et dont les mains lancent des rayons qui peuvent aussi bien être des flèches. Voyez les miniatures du manuscrit B. N. 4534 dans Petit de Julleville, *Hist. de la litt. franç.*, I, 360.

(2) Borneil, *Amors e sim*; éd. Kolsen, XV; Barjols, *Amors*. Ben; éd. VII.

(3) L'autrier; éd. Levy, X.

(4) Je fais allusion au célèbre débat entre Phyllis et Flora (voy. E. Faral, *Les débats du clerc et du chevalier* dans la littérature des XIIe et XIIIe siècles; *Romania*, XLI, 473), dont les versions françaises ont été connues de Peire Guillem, auteur d'une nouvelle allégorique où la cour du dieu est longuement décrite (*Lex. Rom.*, I, 405) et des auteurs anonymes de la Cour d'Amour (*Revue des l. rom.*, XX, 157) et du Chastel d'Amours (*Annales du Midi*, I, 183).

Les yeux et le cœur ne sont pas des personnages moins considérables; ils ont si peu de rapport avec les organes corporels désignés sous ce nom que nous avons le droit de les ranger, eux aussi, parmi les abstractions. Ce sont des scélérats, des traîtres, dignes de tous les maux. Il est vrai qu'ils se font eux-mêmes justice: J'ai trois ennemis et deux mauvais seigneurs, dont chacun cherche nuit et jour à me détruire. Ces ennemis sont mes yeux et mon cœur... (UC de Saint-Circ, *Tres enemies*, c. 1; éd. Jeanroy et De Grave, II.) Jamais aucun ennemi que j'aie eu ne m'a nui autant que mes yeux et mon cœur: et si je souffre par leur faute, eux n'y gagnent rien, car le cœur soupire et les yeux pleurent. (Id., *Anc enemies*, c. 1; éd., I.) Qui est le plus coupable? Les yeux ont vaincu le cœur, mais celui-ci s'est trop aisément rendu, et il a entraîné toute la personne dans sa ruine: La faute n'est pas à moi, mais à mes perfides compagnons, mon cœur et mes yeux, qui sont mes ennemis; et devoir loger chez soi ses ennemis est une bien fâcheuse affaire... C'est par mes yeux, Amour, que vous êtes entré dans mon cœur, mais il a failli, en vous hébergeant sans prendre conseil de mon sens. (Cigala, *Non sai*, c. 2 et 4; Bertoni, *Trov. d'Italia*, XXXV (1).)

(1) Cette opposition, complaisamment développée par Uc de Saint-Circ dans deux autres de ses pièces (*Dels olhs*, *Gent an saubut*; éd. III et IV), ne se trouve pas chez les plus anciens troubadours, chez Ventadour notamment; elle est familière au contraire à Folquet de Marseille (*En chantan*) et à Péguilhan (*Anc mais de joi et Amors a vos*). Elle se rencontre pour la première fois, à ma connaissance, dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes (v. 474-509). La question de savoir quelle part revient aux yeux ou au cœur dans la conception de l'amour ne parut nullement futile aux poètes italiens du XIV^e siècle, qui l'ont maintes fois et très doctement traitée.

C'est bien grâce à leur funeste alliance qu'Amour exerce ses ravages: Les yeux sont les messagers du cœur: ils vont voir ce que le cœur se plaît à retenir, et quand ils sont tous les trois d'accord, alors l'Amour prend naissance. (Péguilhan, *Anc mais de joi*, c. 4; M. G., 737.) Ce sont donc eux et non lui-même que le pauvre amant doit accuser.

Ce n'est pas aux yeux seulement que le cœur peut être opposé, mais au corps tout entier. Il se laisse entraîner par un doux regard, par un baiser, à désertir son domicile — opération qui ne comporte pour lui aucune douleur, — pour aller vagabonder ou s'enfermer dans une agréable prison. J'avais coutume de me plaindre de mes yeux, mais j'ai cent fois plus de raison de me plaindre de mon cœur félon. Je n'ai plus de cœur, je vous le jure, car du moment où je vous ai vue, il a fui en tapinois, et voilà pourquoi je reste sans cœur. (Péguilhan, *Eissamen*, c. 3; M. G., 1003.) Cadenet constate que son cœur est perdu: où serait-il, sinon chez sa dame? Et il supplie Amour d'aller le quérir (1). La dame a donc deux cœurs: aussi ne peut-elle se refuser à restituer celui qu'elle détient injustement: Je n'ai plus de cœur et vous en avez deux! (G. Faidit, *Al chantar*, c. 4; M. G., 180.) Un homme sans cœur n'a plus de valeur; et c'est pourquoi je prie humblement ma dame de tirer le mien du sien, et de me le rendre. (Blacas, *Per merce*, c. 3; M. G., 1128 (2).)

(1) *Amors e com*, C. 3; R. 248.

(2) Voici quelques exemples de ces pauvres concetti: *Mon cor ai pres d'amor — Que l'esperitz lai cor — Mas lo cors (corps) es sai alhors.* (Ventadour, *Tant ai*, c. 3; éd. XLIV.) — *M'amia lo m'embla (mon cœur) — Si qu'ieu non o sen.* (Peirol, *Quora*, c. 3; R. 269.) *Ab cen dous esgarz — Mi venguest mon cor emblar.* (P. de Maensac P. O. 304; texte presque identique dans Sordel, *Bel m'es*, c. 2; éd. XXII.) — *Ai cum trais gen doussamen — Lo cor dins del cor ses dolor!* (P. de Marseille, *Si tot*, c. 3; éd. Levy III.) Autres textes cités par De Lollis, éd. Sordel, p. 279 et 282, notes à XX, 42 et XXII. 9. — Le cœur peut être personnifié à tel point qu'il a lui-même des yeux, dont il se sert comme de messagers ou truchements: ex. dans Peirol. *D'un sonet*, c. 4; M. G., 262; D. de Pradas, *El tems*, c. 3; M. G., 596; Pons de la Garda, *Plus ai*, c. 4; M. G., 387. Cf. l'article de Schultz-Gora. *Los olhs del cor* dans *Zeitsehr. für rom. Phil.*, XXIX, 337.

On voit que les troubadours ont autant de droit que les Pétrarquistes à figurer parmi les ancêtres de Mascarille.

Ces rapprochements ingénieux (ils ne le sont que trop), ces subtiles déductions peuvent, si on n'y insiste pas trop, amuser un instant l'esprit. Rien de plus froid au contraire, que la pâle et trop longue théorie des sentiments personnifiés, avant-garde de la falote armée qui se déploiera bientôt dans le *Roman de la Rose*. Les personnifications de vices, de vertus ou d'états d'esprit apparaissent dès le début de la littérature provençale. On sait quelle place tiennent chez Marcabru Joie, Jeunesse, Prix, Valeur, Mauvaiseté, etc.; Garin le Brun met aux prises Mesure et Légèreté (1); Peire Rogier nous montre son cœur partagé entre Tristesse et Joie (2). De même nous voyons les qualités, les défauts, les sentiments de la dame s'animer et se séparer d'elle; Valeur, Courtoisie, Sens l'élèvent si haut que

Desmesure, Orgueil la rendent inaccessible à Pitié, Merci, Humilité (3). Il suffisait, pour transformer le terme abstrait en personnification, de ne pas le faire précéder de l'article ou de l'adjectif possessif (4). Nous saisissons le processus dans des phrases comme celles-ci: Puisque ni prière ni servir ni (sa) merci ne m'aident en rien... (Ventadour, *Bel m'es*, c. 2; éd. X.) Je n'ai trouvé en elle nulle condescendance, et (sa) merci ne m'a point servi. (Barjols, *Amors ben m'avetz*, c. 3; éd. VII.)

(1) Appel, *Poésies prov.* inéd. p. 3.

(2) *Entr'ir'e joi*; éd. Appel. VII.

(3) Humilitatz serait au reste traduit plus exactement par condescendance ou bienveillance.

(4) L'omission de l'article était du reste de règle devant certains mots abstraits, comme Amour, Nature, etc. (Diez, *Gramm.* III, 25, 27.)

(5) On voit que l'emploi de la majuscule dépend de la présence ou de l'absence du possessif. Cette petite question se pose constamment aux éditeurs de textes provençaux.

Ces personnifications sont assez rares chez les plus anciens troubadours, dont quelques-uns toutefois devançant leur temps (1); mais le procédé est trouvé, et il ne servira que trop. Déjà Ventadour écrit: De la prison où elle m'a jeté, Merci seule peut ouvrir la porte... (*Non es meravelha*, c. 3; éd. Appel, XXXI.) Bientôt ces êtres de raison, détachés de la personne dont ils formaient d'abord les attributs, vivent, s'opposent entre eux, luttent ou dialoguent: Folquet de Marseille s'est fait de ce jeu une spécialité: Amour, dit-il, a fait grand péché quand il lui a plu d'entrer en moi sans amener avec lui Merci. (*Mout i fetz*, c. 1; éd. Stronski, VIII.) De même nous voyons s'opposer chez lui Humilité à Orgueil, Merci à Droiture ou à Raison, Hardiesse à Crainte (2).

Ces êtres simplifiés ne sont naturellement capables que d'une sorte d'action, qui ne peut être mieux exprimée que par le verbe de même racine que le substantif qui les désigne: Hamilitatz doit humiliar, Orgolh doit orgolhar, et ainsi de suite. Folquet en viendra à écrire:

Qu'anc tan no m'enfollic folors

Qu'en l'auzes dir mon pessamen.

(*Mout i fetz*, v. 24-5.)

et Pons de Capdeuil:

S'humilitatz lam fai humiliar,

Quem si' humils, humilmen lim coman

Ab humil cor...

(*Us gais conortz*, c. 3; éd. Napolski, XIX.)

On ne voit pas du tout ce que la pensée peut gagner à ces tautologies, et on voit fort bien, à moins qu'on ne soit charmé du rabâchage, ce que l'expression y perd.

(1) Ainsi chez Raimbaut d'Orange nous trouvons non seulement Amors et Cor, mais Dezir, Voler, Pena, etc. (Pätzold, *op. cit.*, p. 26).

(2) Ed., VII, 35; VIII, 27; X, 2 et 29.

P 123

Quand Guillaume de Lorris décrit les statues qui ornent les murs du jardin de Déduit, ses descriptions le conduisent, par un détour, à une véritable analyse des concepts d'avarice, de haine, d'envie; quand Jean de Meun décrit et fait agir Faux-Semblant, nous sommes vraiment en présence d'un hypocrite et d'un ambitieux, dont la figure est aussi vivante que celle de Tartuffe. Ici au contraire l'analyse ne va pas au delà de la simple définition. Il ne faudrait donc pas dire, comme on l'a fait quelquefois, que les auteurs du Roman de la Rose trouvaient leur matière toute prête et n'ont rien inventé (1).

Un autre défaut de la poésie des troubadours, plus grave et plus général, car il sévit à toutes les époques et entache toutes les œuvres, est l'abus des formules. Ces formules sont en elles-mêmes intéressantes, car la plupart enferment des métaphores inconnues à l'antiquité et qui sont une création des peuples romans, mais elles n'appartiennent en propre à personne. Une idée unique y est généralement rendue, ce qui est fréquent dans les dictons populaires, par deux mots qui s'opposent ou se complètent et sont souvent reliés entre eux par l'allitération. La métaphore est empruntée tantôt aux œuvres de la nature, tantôt, et, plus rarement, à celles de l'homme (2). Ainsi l'idée de croissance vigoureuse est exprimée par brotar e brolhar, florir e folhar, celle d'épanouissement et de maturité par florir e granar, florir e fruchar, celle de vexation par tondre e raire, etc. Les tornades sont presque uniquement composées de formules, où l'emphase dispense de précisions qui eussent pu être parfois gênantes: chacun étant gratifié des mêmes hyperboles, il ne pouvait y avoir de jaloux.

(1) Il faut ajouter que leur personnel d'abstractions personnifiées est autrement nombreux et varié. Ce personnel s'était déjà fort accru entre les mains des lyriques du Nord. Nous trouvons par exemple chez Gace Brûlé (éd. Huet, XLIV, 25) Longue Atente, Bon Espoir, chez Couci (éd. Fath, XIII, 29; XV, 25) et Blondel de Nesles (éd. Wiese, V, 20) Beau Servir et Beau (ou Doux) Semblant. Je trouve de ce dernier un seul exemple dans G. de Borneil, 2, 1 (éd. Kolsen, n° XXXI).

(2) J'utilise ici la première partie de la dissertation de Ch. Stoessel, *Bilder und Vergleiche in der provenz.* Lyrik, Marburg, 1886.

La banalité en est telle que les mêmes clichés peuvent servir pour les deux sexes: un vaillant chevalier et une aimable châtelaine peuvent être qualifiés également de flor e frug, flum e fon, cim e razitz, cap e guit, abric e porta, mur, tor, capduelh, palaitz, cambra, clau, miralh de valor, pretz, onor, etc. On pourra préférer des déterminants comme proesa, ardimen, largueza s'il s'agit d'un homme, comme beutat, cortesia, ensenhamen, s'il s'agit d'une femme; mais on ne se donne pas toujours cette peine. Ces épithètes se déversent en confuses avalanches: la dame de Pons de Capdeuil est caps e miralhs e flors parmi les plus belles (1); un empereur d'Allemagne est tout pareillement, pour Giraut de Borneil, miralhs e guitz e flors — D'autres emperadors (2), et Zorzi déclare à sa belle, sans préciser en rien, qu'elle est pretz, capdels, valors e portz, sens et abrics, estatges e beutatz (3). Ces expressions avaient, on le voit, perdu pour les troubadours toute valeur métaphorique.

Les métaphores proprement dites, ou plus exactement les comparaisons, abondent dans leurs œuvres (4); peut-être n'est-il pas une littérature où en trouve davantage. Et pourtant il ne viendra à l'idée de personne de louer leur imagination, de comparer l'un ou l'autre d'entre eux à Homère ou à Victor Hugo. Pour une ou deux images qui nous éblouissent ou nous charment, comme celle de l'alouette s'élevant, ivre de volupté, dans un rayon de soleil (5), il y en a des douzaines qui nous laissent froids ou nous font sourire.

(1) Se totz los gaugs, v. 11; éd. XVI.

(2) De bels digz, v. 58; éd. LXVIII.

(3) Aissi col fuocs, v. 78-79; éd. XVII.

(4) Voyez la seconde partie de la dissertation déjà citée de Stoessel, encore plus désordonnée que la première. Il vaudrait la peine de reprendre le sujet, en précisant la pensée des auteurs, parfois assez obscure, et en recherchant leurs sources, dont quelques-unes sont antiques.

(5) Cette comparaison a porté bonheur à d'autres poètes qu'à Ventadour: Ma chanson, dit joliment Aimeric de Sarlat, est pareille à l'alouette, qui monte et descend en chantant. (Aissi mou, c. 1; M. G., 20).

La médiocrité du résultat tient, ce me semble, à deux causes. La première est la maladresse de la présentation. Pareille à un premier président qui ne s'avance que précédé de son massier, chaque métaphore est annoncée par une lourde et banale formule: Atresssi com lo leos (1), Si com l'albres (2)... Aissi com cel (3)... Elle se développe ensuite péniblement et sans grâce, car le rapport qui unit l'idée à l'image est parfois si faible que le poète, pour nous le faire sentir, sue sang et eau, et s'embourbe dans de confuses explications: rien qui éclate, scintille, s'enlève vivement sur la grisaille du raisonnement; les comparaisons elles-mêmes sentent la scolastique.

Leur grand défaut en effet est de n'être pas naturelles. Que d'émotions ont suscitées en nous les poètes modernes, en évoquant les images les plus familières, en retraçant les jeux de l'ombre et de la lumière sur les paysages les plus accoutumés. Ceux du moyen âge au contraire n'ont jamais l'idée de regarder la nature en face: ils préfèrent se plonger dans leurs livres d'école, et il ne faut pas s'étonner s'ils n'en rapportent que du fatras.

On peut recueillir, il est vrai, çà et là quelques images simples et vives: l'amant ballotté entre la crainte et l'espoir, est comparé au vaisseau dans la tempête (4); plongé dans les pensées d'amour, il est pareil au poisson dans l'eau (5), son cœur s'imprègne d'amour (6), l'amour fond sur sa victime comme le faucon sur le petit oiseau (7).

(1) Ricaut de Barbezieux; trois de ses chansons commencent par la formule Atresi com.

(2) A. de Péguilhan (10, 50).

(3) Montaudon; quatre de ses chansons commencent ainsi.

(4) Atresi soi en balansa — Com ta naus en l'onda. (Ventadour, Tant ai, c. 4; éd. XLIV.) Même comparaison dans Borneil (Quan lo glatz, c. 3; éd. XII), Arnaut d'Aganges (Quan lo tems, c. 4; M. G., 1082).

(5) A. de Mareuil, Si com li pels, c. 1; R. 207. — Pons de Capdeuil dit, avec assez de naturel aussi, que, privé de la grâce de sa dame, il est comme le poisson hors de l'eau. (Astrucs es cel, c. 4; éd.

XXIII.)

(6) Peirol, *Manta gen*, c. 4; R. 277.

(7) R. de Barbezieux, *Tug demandon*, c. 2; M. G., 1416. Cette jolie comparaison, au reste gâtée par des détails accessoires et sans intérêt, a été reprise: Je me garde de vous comme le faible oiseau de l'aigle, dit Daude de Pradas (*Anc mais*, c. 4; M. G., 742-3). Je tremble devant vous comme le faisan devant l'autour, dit de même Zorzi (*Aissi col fuocs* c. 6; éd. XVII).

Mais combien d'autres sont entachées du plus rebutant pédantisme: les réminiscences classiques sont utilisées ou travesties de la plus étrange façon: Giraut le Roux dit qu'il meurt comme mourut au bain Sénèque, un vieil auteur, qui, pour ses longs services, reçut cette dure récompense (1). Perdigon ne désespère plus de conquérir sa dame quand il songe que César se rendit maître du monde: et pourtant il n'était, dit-on, ni roi d'Irlande, ni comte d'Anjou, ni duc de Normandie, mais de basse naissance: en revanche il était preux, noble et libéral (2).

Les emprunts à la science proprement dite ou à ce qui passait pour tel, sont plus fréquents encore et non moins singuliers (3). Que l'amant, respirant dans une fournaise ou fasciné par les yeux de sa dame, se dise pareil à la salamandre qui s'ébat dans les flammes (4), ou au fer attiré par l'aimant (5), passe encore. Qu'il se compare, dans son humilité, à l'orvet rampant dans l'herbe (6), c'est déjà plus singulier.

(1) *A lei de bon servidor*, c. 3; R. 9 (le ms. unique porte *Serena*).

(2) *Aissi cum cel*, c. 5; R. 347. — G. Magret, prisonnier volontaire, dit qu'il a été enfermé par l'amour en la maiso de Dedalus (*Ma domnam ten*, c. 1; éd. III). Les comparaisons empruntées aux poètes anciens sont très peu nombreuses; je n'en relève que trois ou quatre: celle du cygne mourant (Peirol, *Atressi*; R. 271), celle de la pierre à aiguiser qui fait couper et ne coupe pas (Horace, *Art. poet.*, in fin.), peut-être celle du navire ballotté par la tempête, qui a pu être prise à Ovide (*Auferor ut rapida concita puppis aqua*; *Am.* II, 4, 8). Evidemment le moyen âge ne lisait pas les textes classiques avec les mêmes yeux que nous: il leur demandait de la science, non de la beauté.

(3) Voyez les répertoires de Garver et Mensel. (*Rom. Forschungen*, XXI, 276-320 et XXVI, 584-670.)

(4) *E fatz si com la salamandra* — *Que viu et foc en la calor*. (P. Raimon, *Lo dous*, c. 2; M. G., 611.)

(5) *A tei del fer que va ses tirador* — *Vas l'asiman quel lira vas si gen*, — *Amors quem sap tirar ses tiramen* — *M'a tirat*. (Péguilhan, *Atressim pren*, c. 4; M. G., 35.) Autre exemple de cette comparaison dans le même poète, *Eissamen*, c. 1; M. G., 1003 et 1182. De même Sordel nous montre sa dame guidant les preux, comme l'étoile polaire et l'aimant guident la nef en mer. (*Aitan ses plus*, 2; éd. XX.)

(6) G. Magret, *Ma donam ten pres*, c. 3; R. 424.

Mais on ne voit pas bien ce que peuvent entendre D. de Pradas quand il nous affirme que de l'union de la dame et de l'amant naît l'amour, comme le diamant de l'acier mêlé à l'or (1), et Guillem Magret, quand il s'exprime ainsi: L'eau en montant s'enveloppe de fumée, de nuages et de vent, puis, arrivée au plus haut, elle descend. De même Valeur s'élève par des actions belles et louables; mais elle redescendrait du sommet, si elle n'était soutenue par le bien. (*Aigua pueja*, c. 1; éd. Naudieth, VI.) Combien ils sont froids surtout, ces emprunts à l'étrange science des bestiaires! Je renonce à expliquer quels rapports ont pu être établis par des poètes forcenés de fantastique zoologie entre l'amant, la dame, l'homme en général ou l'amour lui-même, et l'autruche qui regarde fixement ses œufs, jusqu'à ce qu'elle croie les voir remuer (2), ou ce même animal qui se tue de frayeur en se frappant contre terre, quand il voit un aigle (3), ou le basilic, qui se tue, lui aussi, mais de joie, quand il se regarde au miroir (4), ou la tigresse qui, en se livrant à la même occupation, oublie la douleur que lui cause la perte de ses petits (5), ou le lion qui ranime par ses cris son lionceau mort-né (6), ou le bon autour, qui ne manque jamais sa proie (7), ou l'ours, qui engraisse à mesure qu'on le bat (8), ou le scorpion, qui tue en riant (9), ou le serpent qui fuit l'homme nu et assaille l'homme vêtu, ou qui, devenu vieux, recouvre la jeunesse en mangeant son semblable (10), à condition qu'il en délaie le venin en se désaltérant dans une source (11).

(1) *Anc mais om*, c. 4; M. G., 741.

(2) *Miraval*, *Aissim te*, c. 2; M. G., 197.

(3) Péguilhan, *D'avinén*, c. 2; M. G., 1190-2.

(4) Péguilhan, *Si com l'albres*, c. 4; M. G., 344.

(5) Ricaut de Barbezieux, *Be volria*, c. 4 (éd. Chabaneau-Anglade, V).

(6) Barbezieux, *Atressi com lo leos*, c. 1; (*ibid.*, I). Calanson, absorbé jour et nuit dans la pensée de sa dame, se compare au lion qui dort les yeux ouverts (*El mon non pot*, c. 5; R. 390.)

(7) Barbezieux, *Tug demandon*, c. III (*ibid.*).

(8) Barbezieux, *Atressi com l'olifans*, c. 2, (*ibid.*, II).

- (9) G. Faidit, *Be m'a amors*, c. 2; M. G., 453.
 (10) Zorzi, *Atressi com lo camel*, c. 2; éd. III.
 (11) Serveri, *Totz om*, c. 1; Bartsch, *Chrest.* 269.

Quant à la louve, qui toujours laisse le meilleur amant pour le pire (1), il n'échappe à personne qu'elle est fort congrûment comparée à la dame du poète, qui lui a préféré un rival indigne. Et l'avare, peut-il être mieux symbolisé que par le crapaud, qui se laisse mourir de faim de crainte de manquer de nourriture, lui qui se nourrit de terre (2)?

On voit par cette collection d'exemples combien il serait hors de propos de parler du sentiment de la nature chez les troubadours. Ils avaient pourtant une occasion toute naturelle de lui faire une place dans leurs vers. Une antique tradition, dont l'origine est mal éclaircie, voulait que la chanson d'amour commençât par une description de la saison qui, en renouvelant la nature, ranime dans le cœur de l'homme l'allégresse de vivre et la puissance d'aimer. Si haut que nous remontions, nous trouvons cette tradition solidement établie: sur les trois chansons courtoises de Guillaume IX, il y en a deux qui commencent par une description de cette sorte; chez Rudel, Peire d'Auvergne et même Ventadour, la proportion n'est pas moins forte (3). Ces descriptions offrent sans doute quelques jolis traits assez vivement rendus, mais elles ne trahissent jamais une impression sincère ou profonde: les arbres se parent de feuilles et de fleurs, les oiseaux chantent, l'air est plus doux et plus pur, l'eau court plus claire dans les ruisseaux: en voilà le fond à peu près invariable. Que les yeux de nos poètes se soient ouverts d'abord sur les jardins ensoleillés de la Provence, les brumeuses châtaigneraies du Rouergue ou du Limousin, la robuste végétation des plaines languedociennes, ou sur les cimes neigeuses des Pyrénées, c'est toujours le même paysage qu'ils dessinent, et c'est le même que dessineront inlassablement tous leurs émules, qu'ils soient Picards ou Bretons, Italiens ou Allemands.

- (1) Péguilhan (ou Bremon), *Aissi com cel qu'a la lebre*, c. 1; M. G., 14 et 1885.
 (2) Montaudon, *Manens*, c. 6; éd. Philippon, XV.
 (3) Parmi les poètes archaïques, Peire Rogier fait exception: sur ses huit chansons, deux seulement (éd. I, II) commencent par une description du printemps, dont l'une est très brève.

Ceux qui veulent renouveler quelque peu ce paysage traditionnel se bornent à y introduire quelques détails plus précis, souvent fort inattendus, à le peupler, par exemple, d'animaux ou de végétaux dont le seul intérêt était que personne n'avait encore songé à les mentionner, ou que leurs noms fournissaient des rimes rares et curieuses (1). C'est un dessin au pointillé qui rappelle certaines miniatures, d'une fantaisie appliquée, aux effets prévus.

Une autre façon de varier le thème usuel consistait à décrire, non plus le printemps, mais l'une des autres saisons. On en eut l'idée de fort bonne heure: nous trouvons déjà des chansons d'automne ou d'hiver, et en nombre respectable, chez Marcabru, Peire d'Auvergne et Raimbaut d'Orange (2). Il eût été ingénieux d'établir un rapport étroit entre la saison décrite et l'état d'esprit analysé: avec les horreurs de l'hiver se fussent harmonisés des sentiments sombres ou violents, avec la grâce du printemps, la joie ou l'espoir. On pouvait, au lieu de l'harmonie, faire ressortir le contraste; mais cela est, à la vérité, assez rare. Il ne semble pas que les troubadours aient sérieusement cherché l'un ou l'autre, et les descriptions initiales sont généralement de simples passe-partout (3).

Les poètes doués de quelque originalité s'en lassèrent assez vite: ces débuts stéréotypés sont rares chez Arnaut Daniel et Peire Vidal, fréquents, mais très brefs, chez Giraut de Borneil, comme s'il payait de mauvaise grâce un tribut obligé; ils manquent totalement chez Folquet de Marseille.

- (1) C'est ce que l'on constate par exemple chez Peire d'Auvergne et Arnaut Daniel.
 (2) Paetzold (*Eigentümlichkeiten*, p. 18) note qu'il y a chez Raimbaut trois descriptions de printemps seulement, contre deux d'été et cinq d'hiver, et que ces dernières sont généralement plus longues.
 (3) Selon Paetzold (op. cit., pp. 18 et 51) Raimbaut d'Orange note lui-même le contraste dans trois de ses chansons; chez Arnaut Daniel, sur dix-sept pièces, il y a six chansons de printemps, quatre d'hiver; dans l'une au moins de ces dernières (III) le contraste est nettement signalé.

D'autres protestent qu'ils ne veulent pas se soumettre à l'usage; d'autres enfin déclarent que la saison n'est pour rien dans la nature de leurs sentiments (1); mais cette déclaration leur fournit encore un prétexte à décrire, et nous retombons dans le lieu commun. En somme, celui qui aura la patience de dresser cette statistique trouvera environ dans une chanson sur trois ou quatre une description de nature comme motif initial. Rien ne nous montre mieux combien les traditions étaient vivaces au moyen âge, et combien rare, chez les poètes d'alors, l'esprit d'indépendance ou d'initiative.

Les images ou métaphores empruntées à la vie chevaleresque ou religieuse nous rapprochent un peu davantage de la réalité.

Les premières sont les plus nombreuses et dérivent presque toutes d'une assimilation, minutieusement poursuivie, du service amoureux au service féodal. Cette assimilation est très ancienne, puisque nous en trouvons déjà des traces évidentes chez Guillaume IX (2); et cette antiquité même appuie l'opinion que c'est dans le monde des soudoyers et chevaliers pauvres, groupés autour d'un grand feudataire, que se sont formées les théories courtoises. Il y avait là une source inépuisable de développements plus ou moins ingénieux (3).

(1) Quora qu'amors vuelha, — Leu chan, — Qu'autra flors ni fuelha — No y vau gardan. (Peirol, R. 268.) — Vergiers ni flors ni pratz — No m'an fait chantador, — Mas per vos cui azor — Dona, m sui alegratz. (P. Raimon, S'ieu fos; R. V, 328.) De même B. de Palazol. (Mais ai de talen, c. 1; R. 238.) La protestation de Thibaut de Champagne sera plus énergique encore: Fueille ne flors ne vaut rien en chantant, dit-il (éd. Wallensköld, IV); ce qui ne l'empêche pas d'en mettre beaucoup dans ses vers.

(2) Cf. ci-dessus, p. 10, n. 4.

(3) Je résume ici le substantiel article de wechssler (Frauendienst und Vassalität), où ont été cités les principaux textes juridiques et une quantité plutôt excessive de textes littéraires. L'auteur a pourtant omis de signaler l'emploi technique du verbe retenir.

La vassalité est un lien librement consenti, qui attache le client au patron, l'homme au seigneur. Le premier engage par serment sa foi au second; il lui doit une fidélité absolue, qui se traduit par une aide sans restriction, tant à la guerre que dans le conseil. En échange, le seigneur assure à l'homme qu'il a retenu son entretien et la sécurité de ses biens et de sa personne. Il n'est redevable, en dehors de cette obligation, d'aucune récompense déterminée; mais il était admis qu'après une durée plus ou moins longue de loyaux services, le vassal y avait droit. S'il recevait à ce titre un fief, il prêtait hommage au seigneur, qui devenait son suzerain: agenouillé devant lui et les mains dans les siennes, il se déclarait son homme-lige; le suzerain scellait le pacte en le baisant sur la bouche ou en lui remettant un anneau (1).

Les poètes courtois prétendent établir entre eux et leur dame, qu'ils appellent parfois seigneur (au masculin) (2) un pareil lien d'obligations réciproques:

La première de leurs ambitions est d'être retenus:

... Re nous deman

Mas quem prendatz per servidor,

Qu'ieus servirai com bo senhor

Cossi que del gazardon m'an.

(Ventadour, Non es meravelha, c. 7; éd. Appel, XXXI.)

Ab celar et ab sufrir

Li serai om e servire,

E sol sim vol retener,

Vec lim tot al sieu plazer.

Fis, francs, ses bauzia.

(P. Raimon, Atrissi, c. 3; R. 628.)

Veus mi al vostre plazer,

E sius plai mi retener,

(1) Car entre seigneur et home n'a que la foi, et la foi doit estre coneue el gardee entre eus... II (le seigneur) le doit (l'homme) baisier en foi en la bouche. (Assises de Jérusalem, éd. Beugnot, chap. 195-6 et 208.)

(2) A vos cui lenc per domna e per senhor (Giraut de Salignac; R. 394); même vers (a leis au lieu de a vos) dans A. de Sarlat, Quan si carga c. 4 (R. 385); vers très analogue dans R. d'Orange, No chan, c. 4. Chez les lyriques portugais le mot senhor est régulièrement employé pour désigner la dame.

Sui vestres senes enjan...

Et en vostra senhoria

Remanh e serai e so,

Ab quem retengatz o no.

(B. de Palazol, Totz temeros, c. 4; R. 235.)

No m'aian tan mos precz valgut

Qu'aissi m'a baizan retengut.
(R. d'Orange, Ar quan, c. 2; M. G. 362.)

Ans clamarai merce tot a rescos
Tro per merce tengatz mos mans amdos
Entre'ls vostres e faretz chausimen,
C'als non es mens el certan omenatge.
(R. Jordan, Vas vos soplei, c. 5; M. G. 107.)

Ils sont tout prêts à prêter le serment, en se soumettant au cérémonial d'usage et en priant la dame de s'y soumettre:

S'ieu vos vengues de ginolhos denan,
Mas mans junchas, eus quezes vostr'anel,
Quals franquessa fora e quals merces!
(G. de St-Leidier, Aissi cum es bela, c. 3; R. 300.)

Gran talent ai cum pogues
De ginols ves lieys venîr,
De tan luenh cum hom cauzir
La poiria, quel vengues
Mas juntas far homenes,
Cum sers a senhor deu far.
(P. Raimon, Arai ben, c. 3; M. W. I, 134 (1).)
Quelle allégresse quand leur dame y a consenti!
Adoncs l'estei tan denan,
Mas jontas, de bon coratge,

(1) Plusieurs sceaux du XIII^e siècle représentent un chevalier à genoux, prêtant hommage à une dame, les mains dans les mains; l'un d'eux est de Conon de Béthune: on y lit au-dessus de la tête du chevalier, le mot Merci. (Schultz, Höfisches Leben, I, 648 ss.)

De genolhos, en ploran,
Trom pres en son senhoratge.
(G. Faidit, Sitot ai tarzat, c. 2; R. 290 (1).)

Miraval, pour bien marquer ce lien de vasselage, feignait qu'il tenait de sa dame son château (2); cette protestation était devenue chez lui une sorte de manie que raillaient les mauvais plaisants (3).

L'amant retenu appartient à sa dame sans réserve, il est son serf, sa chose; elle peut le donner ou le vendre:

Vostr'om domenjat
Sui com s'era compratz.
(P. Raimon, Vergiers ni flors, c. 3; éd. Anglade, XIII.)

Per qu'eum ren a leis merceian
Sil platz quem don o quem venda.
(Ventadour, Lanquan vei, c. 4; éd. Appel, XXX.)

Mais, en revanche, la dame contracte envers son fidèle certains devoirs: Ce qu'on attend d'un bon seigneur, qu'on a servi de tout cœur et en toute loyauté, c'est que, conseillé par la raison, il se décide à faire quelque bien à son serviteur. (Barbezieux, Be volria, c. 2; R. 457.)

(1) Cf. encore du même poète, Lo rossignolet salvatge, e. 4; R. 282. La mention d'un baiser reçu par le poète se rapporte sans doute à ce baiser rituel: La bela quem compret baisan, dit B. de Palazol, Mais ai, c. 2; p. 238. — Lo jorn quem retenc baizan, avait dit G. Faidit dans la pièce même dont quelques vers sont cités plus haut.

(2) Déjà, dans R. d'Orange: Lieis de cui tenc Aurenga (Ar quan, c. 2; M. G., 362) et Aurenga e Mondrago — Qu'eu ten de mi dons. (Companho, c. 3; M. G., 1030.)

(3) Miraval ques fai molt cortes — E dona son castel soven... (Montaudon, Pos Peire, c. 4; éd. Philippson, X.)

Le premier de ces devoirs est de lui conserver la vie. Le pousser à la mort par le désespoir ne serait pas seulement, pour la dame, un crime, mais une imprudence et une absurdité: car qui voudrait désormais servir un seigneur aussi cruel? Laissera-t-elle périr son serviteur dans les angoisses qui le torturent? Un faible château étroitement assiégé ne peut être sauvé sans secours. Si le seigneur à qui il appartient ne lui apporte pas ce secours, il le perd par sa faute, et c'est pour lui grand déshonneur et grand

dommage. Ainsi ma dame par sa faute me perdra si elle ne me secourt pas quand je lui crie merci. P. de Capdeuil, *Si com celui qua pro*, c. 2, éd. XII (1).)

Quand un fidèle n'obtient de son seigneur aucun guerredon, quand il ne reçoit en échange de ses services que dédains et mauvais traitements, il a le droit de chercher un autre maître; c'est ce que peut faire aussi un amant trop longtemps rebuté: Je me tournerai donc ailleurs, car il est sage et ne mérite aucun blâme, celui qui, sans vains murmures, s'éloigne d'un seigneur cruel et impitoyable. (P. Vidal, *Atressi col perilhans*, c. 3; éd. Anglade, II (2).)

Si décidément le lien est trop lourd, le mieux est de le rompre sans esclandre, en invoquant de justes lois et en s'entourant de toutes garanties: Allons nous mettre entre les mains d'un prêtre; vous me délierez, dame, et je vous délierai; et chacun de nous pourra, de son côté, maintenir loyalement un autre amour. (Peire de Barjac, *Tot francamen*, c. 4; R. 243.)

Le caractère conventionnel des images est, en somme, le pire défaut du style des troubadours. Je n'ai pas dissimulé qu'il n'était pas le seul.

(1) Mêmes images et presque mêmes expressions dans P. Raimon: *Nom puesc sufrir*, c. 5, R. 126, et P. Vidal, *Anc no mori*, c. 2, éd. Anglade, XXIV. C'est un crime analogue que de laisser mourir de misère son prisonnier, même si celui-ci refuse sa liberté.

(Montaudon, *Aissi com hom*, c. 2, éd. Philippon, VIII.)

(2) C'est un motif qui revient fréquemment dans les chansons de congé; voy. notamment Montaudon, *Aissi cum cet qu'es*, c. 1; éd. Philippon, V.

BIBLIOGRAPHIE.

VI. — A. JEANROY, *De nostratibus medii ævi poetis qui primum lyrica Aquitaniæ carmina imitati* sinl. Paris, 1889. — E. WECHSSLER, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I: *Minnesang und Christentum*, Halle, 1909 (le tome II n'a pas paru).

VII. — A. PÆTZOLD, *Die individuellen Eigentümlichkeiten einiger hervorragenden Trobadors*. Marburg, 1897 (Ausgaben und Abhandlungen, n° 95). VIII. — M. S. GARVER, *Sources of the beast similes in the Italian Lyric of the thirteenth Century* (Roman. Forschungen, XXI, 1907, p. 276-320.) — W. HENSEL, *Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters* (ibid., XXVI, 1909, p. 584-670).

CHAPITRE IV

L'EVOLUTION DE LA CHANSON DE LA FIN DU XII^e SIECLE A LA FIN DU XIII^e

I. Deux précurseurs du trobar leu. — L'aisance et le naturel: Peire Rogier. — La passion pure: Bernart de Ventadour.

II. Quelques poètes de transition: Peire Raimon, Guillem de Cabestanh, Raimon Jordan, Guillem de Saint-Leidier. — Triomphe du trobar leu et de la banalité élégante: Arnaut de Mareuil.

III. Tentatives diverses pour sortir des sentiers battus. L'utilisation des Bestiaires: Ricaut de Barbezieux.

IV. L'érudition et la dialectique: Folquet de Marseille.

V. L'humour et l'esprit: Peire Vidal.

IV. La passion orageuse, sincère ou feinte: Raimon de Miraval, Uc de Saint-Circ.

VII. Changements dans les mœurs et les conditions sociales. — Les troubadours et l'Eglise.

VIII. L'amour platonique: Sordel.

IX. L'amour source de chasteté: Guillem Montanhagol.

X. Condamnation de l'amour, même platonique: Guiraut Riquier. — Le formulaire courtois transféré à la chanson pieuse, la Vierge substituée à la dame.

I

La génération poétique étudiée ci-dessus (chap. II) ne nous est que très imparfaitement connue. On en a une preuve, entre cent autres, dans le fait que, sur douze troubadours énumérés dans la revue satirique de Peire d'Auvergne, il n'y en a pas moins de huit dont nous ne possédons pas un seul vers. La suivante a été beaucoup plus favorisée: en effet, sur les seize poètes que le Moine de Montaudon a caricaturés aux environs de l'an 1200, il y en a onze dont nous pouvons étudier le talent dans des œuvres qui, pour la plupart d'entre eux, atteignent ou dépassent la trentaine (1).

Parmi les premiers, il en est deux, Peire Rogier et Bernart de Ventadour, dont j'ai réservé jusqu'ici l'étude parce qu'ils se séparent de leurs contemporains sur des points essentiels et représentent des tendances nettement nouvelles.

Par l'aisance et le naturel de ses vers, Peire Rogier s'était vraiment fait, parmi les obstinés chercheurs de laborieuses nouveautés, une place à part (2). Il proteste tacitement contre l'entrebescamen en s'appliquant à traiter, d'un bout à l'autre d'une pièce, un sujet déterminé: il en est ainsi dans celle, pleine d'une finesse et d'une bonhomie charmantes, où il déclare se contenter, faute de mieux, des joies intimes que lui procure un amour soigneusement caché (3); dans cette autre où il s'ingénie à se démontrer à lui-même que, tout compte fait, sa passion sans espoir lui vaut encore plus de joies que de douleurs (4); dans cette autre enfin où, traitant avec esprit et discrétion un thème lourdement exploité par Bernart Marti (5), il veut bien nous révéler un moyen de réussir auprès des belles, dont il a, dit-il, éprouvé l'efficacité:

L'amant sensé ne doit pas se fier aux témoins qui l'assurent de la trahison de celle qu'il aime; il ne doit même pas en croire ses propres yeux.

(1) Sur ces deux pièces, voy. ci-dessous, ch. V, § IV.

(2) Il était, selon son Biographe, d'une famille noble d'Auvergne; pourvu d'un canonicat (renseignement confirmé par la strophe de Peire d'Auvergne qui le concerne), il y aurait renoncé pour se faire jongleur; il aurait fait un long séjour auprès d'Ermengarde de Narbonne, un autre auprès de Raimbaut d'Orange, puis il aurait fréquenté la cour de Castille et celle de Toulouse au temps de Raimon V; il aurait fini ses jours dans l'ordre de Grandmont, c'est-à-dire de Prémontré. Ses poésies attestent uniquement un séjour à la cour de Narbonne et des relations avec Raimbaut. Plus âgé que celui-ci, il dut débiter avant 1160; l'une des poésies composées pour la cour de Narbonne (356, 6) se place entre 1167 et 1176 (éd. Appel, p. 11).

(3) Per far esbaudir; éd. Appel, III.

(4) Entre ira e joy; ib., VII.

(5) Voy. plus haut, p. 31.

Ce que sa dame lui dit qu'elle a fait ailleurs, qu'il le croie, sans exiger un serment. J'ai vu beaucoup de braves gens devenir fous parce qu'ils faisaient valoir leurs droits jusqu'à ce que leur dame se fâchât... Pour moi, j'aime mieux trente affronts qu'une sorte d'honneur qui m'enlèverait celle que j'aime, car je suis de telle nature que je ne veux point l'honneur qui s'accompagne de dommage (1).

Il a su enfin rompre la monotonie de la requête amoureuse en introduisant dans ses chansons un élément dramatique, en engageant, avec lui-même ou un interlocuteur supposé, des dialogues aux répliques pressées qui donnent au style une allure haletante, où se reflète la détresse du patient: procédé que devait reprendre, avec une insistance fatigante, Giraut de Borneil, et dont il se garde d'abuser (2).

Dans sa versification, s'il se rattache à ses contemporains par plusieurs traits, comme l'abondance des mots-refrains, des rimes isolées, la prédominance du vers octosyllabique (3), il s'en écarte en évitant les constructions strophiques trop compliquées et surtout en ne recherchant jamais ces rimes rares dont l'emploi a pour conséquences inévitables la bizarrerie et l'incohérence de la pensée.

Peire Rogier ne manquait, on le voit, ni de finesse ni d'esprit; mais la poésie n'est pour lui qu'un jeu, et dans ces agréables badinages il serait vain de chercher l'écho d'un sentiment sincère.

Il est un troubadour au contraire — le seul peut-être — qui a placé dans la sincérité et la profondeur du sentiment la source de toute poésie, Bernart de Ventadour, que ni ses contemporains ni la postérité n'ont mis à la place qu'il mérite.

(1) Al pareissen de las flors (ibid., I), c. 1, 2, 5.

(2) Voy. les nos IX (Non sai don chan), c. 3-6; V, 5-6; VII, c. 6-7.

(3) Mots-refrains dans II, III, VI; trois rimes dissolutas dans IV, quatre dans VII; quatre pièces sur huit sont exclusivement en vers octosyllabiques, tous à rimes masculines.

Nul chant, dit-il, ne vaut rien s'il ne part du cœur, et il ne peut partir du cœur que si un fidèle amour y habite: et c'est pourquoi mes chants l'emportent sur tous les autres (1).

Ce n'est pas merveille si je chante mieux que tout autre chanteur; c'est que, plus que tous les autres, je me soumetts à Amour et lui obéis: cœur et corps, savoir et sens, pouvoir et force, je lui ai tout donné: il est si fort, le frein qui m'entraîne vers lui, que de nulle autre chose je ne me soucie (2).

C'est — remarquons-le en passant — en termes analogues, quoique moins expressifs, que Dante expliquait comment il avait réussi à faire sortir des brumes de la scolastique guittonienne les splendeurs du doux style nouveau: je suis celui qui chante quand Amour l'inspire, et note tout ce qu'il me dicte au dedans (3).

Aussi est-ce pour l'amour seul que le poète limousin a voulu vivre, et pour cette joie qui, spontanément, s'épanche dans ses chansons (4): Celui-là est vraiment mort qui d'amour ne ressent en son cœur quelque douce saveur. A quoi peut servir un être sans amour, sinon à gêner autrui? Que Dieu ne me haïsse pas au point de me laisser vivre un mois, un jour, s'il m'arrivait d'être un de ces fâcheux et de ne plus me soucier d'amour (5).

Il a tenu parole: aucun autre troubadour en effet n'est aussi exclusivement que lui le poète de l'amour: il n'y a dans ses chansons aucune allusion aux événements du jour, aucune polémique littéraire; on ne connaît de lui aucun sirventès, et son unique tenson a l'amour pour sujet (6).

(1) Chantars no pot (éd. Appel, n° XV), c. 1.

(2) Non es meravelha (n° XXXI), c. 1.

(3) Purg., XXIV, 52-3.

(4) Sur le sens et l'emploi de ce mot par le poète, voy. Appel, Introd., p. LXXIII.

(5) Non es meravelha, c. 2.

(6) Ed. Appel, XIV. Une autre tenson, sur un sujet analogue (ibid., p. 277) est d'une authenticité douteuse. Un seul couplet (ibid. XXI. c. 1) rappelle les plaintes accoutumées sur le déclin de Prix et Courtoisie.

On serait, certes, fort curieux de savoir si sa vie a été réellement traversée par les orages dont ses vers sont tout frémissants, mais elle nous est à peine connue: le roman d'un jeune homme pauvre dont l'a gratifié son ancien biographe a été bâti sur les indications de ses chansons, arbitrairement interprétées, complétées, localisées (1).

Ces indications, à l'exception de deux ou trois, sont beaucoup trop vagues pour fournir les éléments d'une biographie. Les plus précises, comme celles d'un amour conçu dès l'enfance (XXVIII, c. 4), des mauvais traitements infligés par un jaloux à la femme aimée (XLI, c. 6), d'un exil causé par l'insensibilité de celle-ci (XII, 1; XLIII, 1) peuvent n'être que des thèmes poétiques. Nous ne pouvons donc éclairer l'œuvre par la vie, et devons nous résigner à ignorer tout de l'homme et à ne considérer que l'artiste.

Or l'artiste en lui est vraiment incomparable: il a de Pétrarque la suave harmonie, mais non les puérils concetti; de Lamartine, la mélancolie pénétrante, mais non la molle fluidité; de Musset, au moins çà et là, l'accent tragique et profondément humain. Peu importe que ces qualités n'apparaissent pas dans toutes ses pièces; que, souvent, il soit simplement l'égal de ses rivaux les plus brillants.

(1) Il était, selon ce Biographe, de très basse extraction, fils du sirven qui chauffait le four du château. Il s'enamoura de la vicomtesse, et cet amour dura longtemps, si bien que le vicomte s'en aperçut; la dame, enfermée, signifia son congé au poète; il se rendit alors en Normandie, auprès d'Eléonore d'Aquitaine, dont il s'éprit également; après un séjour chez le comte de Toulouse (Raimon V), il se retira et mourut à l'abbaye de Dalon.

Les poésies confirment la réalité de plusieurs de ces séjours: quatre pièces au moins (sans doute les plus anciennes) furent composées à Ventadour ou aux environs; un séjour en Angleterre, à la cour de Henri II, est attesté par la pièce XXVI, et se place sûrement entre 1154 et 1173, probablement en 1155. Des relations avec des dames de Valence et de Narbonne le sont par les envois des pièces XXII et XXIII. Le tiers environ des chansons contient des senhals, qui les répartissent en trois groupes, qu'il est impossible de classer chronologiquement. Selon toute vraisemblance ses débuts se placent vers 1145, mais rien ne permet d'assigner une date à sa mort. Cf. Appel, p. XI-LIX.

N'est-ce point assez qu'il ait laissé une douzaine de chefs-d'œuvre capables d'évoquer devant nous de si grands noms? S'il eût écrit dans une langue moins déshéritée, il y a longtemps qu'il aurait pris place, lui aussi, parmi les grands classiques de l'amour.

Ce n'est pas qu'il se soit complètement affranchi des conventions de pensée et de style qu'imposait une mode dès lors tyrannique. Il a, comme tous ses confrères, décrit le retour du printemps et le déclin des

beaux jours; comme eux il a maudit les flatteurs et les médisants et peint, comme eux, le trouble qui le saisit en présence de la femme adorée. Mais comme tous ces lieux communs sont renouvelés par la spontanéité du sentiment et la naïveté de l'expression!

Mon cœur est si plein de joie qu'il dénature pour moi toute chose: le gel me semble fleur blanche, vermeille et jaune; avec le vent et la pluie grandit ma joie (1).

Ah Dieu! Pourquoi est-il si malaisé de distinguer des soupirants sans foi les amants sincères? Ah! s'ils pouvaient porter une corne au milieu du front, ces flatteurs, ces perfides! Tout l'argent, tout l'or du monde, je le donnerais, si je l'avais, pour que ma dame sût combien je l'aime fidèlement.

Quand je la vois, mes yeux, mon visage, ma pâleur en témoignent: la crainte me fait trembler comme la feuille au vent, et je n'ai pas plus de raison qu'un enfant: voilà comment je suis dompté par Amour.

Ah! d'un homme ainsi conquis, une femme devrait avoir pitié!

Noble dame, je ne vous demande rien, sinon de m'accepter pour serviteur; je vous servirai comme un bon seigneur, quoi qu'il puisse advenir de la récompense (2).

(1) Tant ai mon cor (XLIV), c. 1.

(2) Non es meravelha (XXXI), c. 5-7.

Et quelle sûreté, quelle maîtrise dans les attaques de ces symphonies, tantôt d'un triomphant éclat, tantôt d'une suavité dont une traduction ne peut naturellement donner aucune idée: Quand l'herbe verdoie, que la feuille paraît et que les fleurs s'entr'ouvrent sur les rameaux, que le rossignol élève la voix et pousse, haut et clair, son chant, du rossignol, de la fleur et de moi-même me vient une grande joie; mais plus grande encore est celle qui me vient de ma dame. De toutes parts, je suis de joie enveloppé et ceint, mais elle est la joie qui l'emporte sur toute autre joie (1).

Le temps s'en va, il revient, il fuit encore et dans sa course emporte les jours, les mois, et les ans. Quant à moi, las! que puis-je dire? Ma volonté ne change point: elle est toujours la même, inébranlable, car je veux encore celle que toujours je voulus et dont jamais je n'eus aucune joie (2).

Tour à tour caressant, impétueux, pathétique, il passe brusquement, et sans nous étonner, car c'est le propre de la passion que d'être déraisonnable, d'un sentiment à un autre tout contraire: Une perfide, digne de mépris, racine de mauvais lignage m'a trahi et s'est, par là, trahie elle-même, cueillant la verge qui devait la battre... Puisque je sais que je n'aurai rien d'elle, je serais bien fou de la servir davantage...

Que Dieu le maudisse, celui qui porta de perfides messages! Oui, j'aurais joui d'amour, si des losengiers ne s'étaient trouvés sur mon chemin... Mais bien fou qui dispute avec sa dame: si elle veut me pardonner, je lui pardonne; tous ceux-là sont des menteurs qui m'ont fait dire d'elle des paroles messéantes (3)!

La note tragique enfin, si rare chez les troubadours, éclate dans cette chanson de désespoir qui, dès le temps du poète, était admirée dans des contrées lointaines, où on en comprenait à peine la langue (4).

(1) Quan l'erba vertz (XXXIX), c. 1.

(2) Lo tems vai (XXX), c. 1.

(3) La doussa votz (XXIII), c. 4, 5-7.

(4) Quan vei la lauzeta mover (XLIII). Le premier couplet en est cité, très altéré, dans les romans de Guillaume de Dôle (vers 1200) et de la Violette (vers 1225).

Qu'on me permette de la citer ici tout entière.

I. Quand je vois l'alouette s'élancer joyeuse dans un rayon de soleil, puis se laisser tomber, comme étourdie par la douceur qui lui vient au cœur, hélas! comme j'envie, moi, tous les êtres que je vois heureux! Vraiment je m'émerveille que mon cœur ne se fonde point de désir!

II. Hélas! Combien je croyais savoir d'amour, et combien peu j'en sais, puisque je ne puis m'empêcher d'aimer celle auprès de qui je ne trouverai aucun profit. Elle m'a pris mon cœur, elle m'a pris moi-même, elle m'a pris le monde, puis s'est elle-même dérobée à moi, ne me laissant rien que mon désir et mon cœur assoiffé.

III. Je n'ai plus eu sur moi-même aucune puissance depuis le jour où elle a permis à mes yeux de se mirer en un miroir qui tant me plut. Miroir, depuis que je me suis miré en toi, mes profonds soupirs me tuent. Oui, je me suis perdu comme se perdit le beau Narcisse en la fontaine.

IV. De toutes les femmes je désespère; jamais plus à elles je ne me fierai; et de même que je les défendais je les abandonne maintenant, puisqu'aucune ne m'aide auprès de celle qui me tue et me détruit; aussi je les crains toutes et de toutes je me défie, car je sais qu'elles sont toutes les mêmes.

V. En cela ma dame est bien femme, et c'est ce que je lui reproche, que ce qu'on veut elle ne veut pas vouloir, et que ce qu'on lui défend, elle le fait. Je suis vraiment tombé en male merci et ressemble au

fou sur le pont (1). Ah! Je sais bien pourquoi tout cela m'est arrivé: j'ai voulu monter une pente trop escarpée.

VI. Merci est vraiment bien perdue... Où la chercher, puisque, en celle qui en devrait le plus avoir, on n'en trouve aucune trace? Ah! combien il semble peu à qui la voit qu'elle puisse laisser mourir, faute de secours, ce pauvre assoiffé qui, hors d'elle, ne peut avoir de bien!

VII. Puisque, auprès de ma dame rien ne me sert, ni prières, ni merci, ni les droits qui sont miens; puisqu'il ne lui agréé point que je l'aime, jamais plus je ne le lui dirai. Ici je me sépare d'amour et le renie. Puisqu'elle veut ma mort, je lui réponds par la mort... Je m'en vais, puisqu'elle ne me retient pas, misérable, en exil, je ne sais où.

VIII. Tristan, vous n'aurez plus rien de moi, car je m'en vais, chétif, je ne sais où. Je renonce aux chansons, je les renie: loin de joie et d'amour je vais me cacher.

(1) Allusion à un proverbe: le sage, quand il passe sur un pont ne se lance pas en aveugle et descend de sa monture.

Dans le maniement de sa technique aussi ce grand poète s'est montré artiste consommé. Son principal mérite a consisté à renoncer aux acrobaties, aux puérités alors à la mode: la tyrannie de la rime unissonnante est à peu près la seule qu'il accepte, dans la moitié environ de ses pièces (vingt-huit sur quarante-cinq). Mais il ne fait aucun sacrifice à la rime rare (1): ses couplets sont de dimensions moyennes (2) et leur structure relativement simple (3); l'un des premiers, il a fait alterner harmonieusement les vers de différentes mesures; et il a largement contribué à la fortune du noble et grave décasyllabe, à peu près réservé, avant lui, à la poésie épique.

II

Si l'on place, et avec raison, l'âge d'or de la poésie provençale aux environs des années 1180-1210, ce n'est pas seulement à cause du grand nombre de poètes qui fleurirent à cette époque, mais parce que quelques-uns d'entre eux manifestèrent un talent vraiment exceptionnel.

Cet éloge n'est pas pleinement mérité par ceux que je vais nommer tout d'abord; mais je crois devoir leur réserver ici une modeste place, parce qu'ils ont su, non sans efforts et quelques sacrifices à la mode, se dégager des puérités du trobar ric.

Sur les dix-sept pièces du toulousain Peire Raimon (4), il n'y en a qu'une (éd. Anglade, III) où règne la rime rare et sonore, deux (VII, XII) où elle apparaisse sporadiquement; ses deux pièces les plus goûtées sont complètement exemptes de ce genre d'ornement (5).

(1) La seule pièce de cette sorte, qui présente aussi plusieurs rimas dissolutas (III), est d'une authenticité très contestable. Le mot-refrain ne se trouve que dans une pièce (XIII), les rimes dérivatives que dans deux (VII, IX).

(2) Dans vingt pièces les couplets sont de huit vers, dans onze, de sept.

(3) voy. le tableau des schémas strophiques dans l'éd. Appel, p. XXXIX ss.

(4) Sa carrière se déroula surtout en Aragon et en Italie, où on le trouve encore vers 1220.

(5) L'une (IV) a été imitée par Perrin d'Angecort (éd. Steffens, XXVI; Rayn., 591); l'autre (VIII) a servi de modèle au planh de B. de Born sur la mort du jeune Roi.

Le roussillonnais Guillem de Cabestanh (2), au nom duquel devait s'attacher la fameuse légende du cœur mangé, se contenta d'une seule prouesse de ce genre (éd. Langfors, III); mais il l'a voulue brillante, et c'est aux caprices de la rima cara que nous devons de voir figurer, dans la description de son amour, le Nil et Jésus-Christ, le sycomore, l'hysope et l'améthiste. Mais ce n'est pas, lui non plus, à ce chef-d'œuvre qu'il dut sa réputation: de ses sept pièces, celle qui eut le plus de succès est une mélancolique et tendre chanson d'une harmonie discrète et d'une grande simplicité de style, nous ne savons si ce sont ses qualités ou sa mélodie qui lui valurent d'être imitée par trois poètes provençaux et un allemand (3).

Le vicomte quercinois Raimon Jordan et le puissant seigneur vellave Guillem de Saint-Leidier (4) ne dédaignent pas, eux non plus, ces menues gentilleses; chez le premier deux pièces (XI, XII) sont en rimas caras, avec quelques rimas dissolutas. Le second pratique la rime intérieure (X, XI), dérivative (VI), l'enchaînement des couplets par la rima capfinida (III, VII, VIII, XIII). Mais en dépit de ces entraves, la pensée reste nette et le style clair. Le second notamment a parfois une affectation de naïveté ou de brusquerie qui n'est pas sans grâce.

(2) Un chevalier de ce nom figure dans une liste de combattants de Las Navas (1212) (éd. Langfors, p. XVI). Sur sa biographie légendaire, voy. t. I, p. 118 ss.

(3) N° V. Sur ces imitations, voy. éd., p. 68.

(4) La date où vécut le premier n'a pu être exactement fixée (fin du XII^e siècle). Le nom du second se lit dans des documents de 1165 à 1194. Pour le premier, voy. l'éd. Kjellman et pour le second, l'édition (non critique) de Mahn (Werke, II, 39-57). Leurs chansonniers comptent également treize pièces.

Il ose exprimer le désir de contempler sans voiles les beautés qu'il adore, pour l'excellente raison qu'on loue plus chaudement ce qu'on a vu de ses yeux que ce qu'on doit se représenter par l'imagination (1). Et ses offres de service sont d'une désinvolture qui sent son gentilhomme:

Votre prix est si éclatant qu'il est bien juste que vous ayez en votre pouvoir un troubadour qui vous chante. Sans récompense, soit; mais à condition du moins que ses services soient agréés. Ce troubadour, c'est moi-même, qui jamais n'aimai rien plus que vous. Si je vous loue, qu'au moins cela vous plaise; s'il en est autrement, faites-le moi savoir, et alors je veux être pendu si je recommence à vous chanter (2).

Il partageait en somme sur le style les théories exprimées par Peire Raimon: Mon ambition, dit celui-ci, est d'apparier des couplets simples et clairs, tissés d'une seule trame... Quoique mes couplets soient faits de main de maître, ils seront aisés à comprendre pour tous (3).

On voit en somme que les principaux troubadours de cette génération ont fait effort pour acquérir l'aisance, le naturel et la clarté; c'est en ce sens qu'ils ont, comme nos classiques, poli et façonné la langue.

Mais il faut bien avouer qu'ils exploitaient un fond terriblement banal. Si l'on écartait du trobar ric le clinquant et les oripeaux, il n'y resterait que des lieux communs assez pauvres; et que la plupart des troubadours classiques se soient contentés de cette pauvreté, voilà qui n'est pas à l'honneur de leur esprit d'invention.

(1) Ab mil volers, c. 4 (M. W. X, et M. G., 185).

(2) Estat aurai, c. III; M. G., 364. Ailleurs les longs délais que lui impose sa dame lui remémorent, ce qui manque singulièrement de délicatesse, la fable de la montagne en gésine (Malvasa m'es, c. 5, dans M. W., II, 49).

(3) Ed. Anglade, III, 9-10; XII, 5-8; cf. VIII, 1 (mention d'une chanson en style leu écrite à la requête d'une protectrice).

Parmi ceux que vise cette critique et sur lesquels on me reprochera peut-être de ne pas m'arrêter davantage, je range Gaucelm Faïdit, Pons de Capdeuil, Peïrol, Aimeric de Péguilhan, Arnaut de Mareuil. Mais ces figures sont vraiment trop semblables pour que je me hasarde à chercher entre elles des différences, et je me contenterai de caractériser brièvement le dernier, qui fut aussi l'un des plus célèbres (1).

Amant discret et gémissant, Arnaut n'a jamais un élan ni un cri du cœur et ne sort point des banalités courantes, qu'il exprime avec une tranquille et harmonieuse élégance. On comprend que le grand styliste qu'était Pétrarque l'ait apprécié (3). Raynouard et Fauriel, hypnotisés par les éloges des contemporains, se sont battu les flancs pour les justifier; mais leur propre admiration paraît néanmoins assez tiède; Raynouard lui reconnaît une abondante et gracieuse facilité (3), mais il faudrait ajouter qu'elle dégénère aisément, surtout dans les saluts, en prolixité; cette douceur, cette correction élégante que loue Fauriel (4) ne sont certes pas exemptes de fadeur. Fauriel ne lui consacre pas moins d'une douzaine de pages, émaillées de citations; par égard pour le lecteur et dans l'intérêt même du poète, je ne me décide pas à recommencer l'expérience.

(1) Au point de vue de la forme aussi, ces poètes se ressemblent fort: chez tous les couplets sont de dimensions moyennes, les rimes rares absentes, le décasyllabe le mètre le plus en faveur. Le seul artifice qui apparaisse fréquemment chez Mareuil est la rima dissoluta.

(2) Pétrarque toutefois, à l'exemple de Dante, lui préfère encore l'autre Arnaut, c'est-à-dire Daniel (Trionfo d'amore. IV, 44.)

(3) Choix, V, 45.

(4) Histoire. II, 55 ss. Anglade, pourtant assez admiratif, se contente de quatre modestes pages. (Les Troubadours. p. 124-7.)

III

Mais quelques tempéraments plus indépendants finirent par se révolter contre cette contrainte et cherchèrent un peu de nouveau dans les voies les plus diverses: l'un dans l'emploi de bizarres et savantes comparaisons, un autre dans les subtilités de la scolastique, un autre dans la fantaisie et l'humour, d'autres enfin dans les éclats de la passion déchaînée.

Le premier, Ricaut de Barbezieux, était un pauvre chevalier de Saintonge, dont la langue maternelle était par conséquent un dialecte non méridional, et que des événements inconnus poussèrent à la cour de Champagne aux environs de 1190. Sa marotte est de fleurir ses chansons de comparaisons, empruntées généralement aux Bestiaires. Puis, ce feu d'artifice une fois tiré, il revient aux lieux communs usuels, qu'il développe au reste sans aisance ni grâce. De cette bizarre tentative, qui paraît avoir été goûtée plus à l'étranger que chez nous (1), j'ai déjà eu l'occasion de parler et il me suffira de renvoyer à ce que j'en ai dit (2).

IV

Avant de prendre la robe de cistercien, Folquet de Marseille avait parcouru une courte, mais brillante carrière poétique; dans les cours où il avait paru, il avait été une sorte de Benserade ou de Voiture, en qui rien ne faisait deviner le dur pasteur d'âmes, impitoyable à son troupeau, si dramatiquement mis en scène dans la Chanson de la Croisade (3).

(1) Voy. de nombreuses imitations par des poètes italiens et catalans relevées dans l'édition Chabaneau-Anglade, p. 46-55.

(2) Voy. ci-dessus, p. 127.

(3) Fils d'un marchand génois établi à Marseille et lui-même citoyen de cette ville, il débuta comme poète vers 1180: il a célébré dans ses chansons Alfonse II d'Aragon, Raimon-Bérenger, la célèbre Eudoxie, devenue la femme de Guillaume de Montpellier, trois dames de Nîmes, dont probablement Garsende, femme de Bernart-Aton, Barral de Baux et Richard Cœur de Lion; il paraît avoir été en relations assez étroites avec Pons de Capdeuil, Bertran de Born et Peire Vidal. Quand il entra, en 1200, au monastère de Toronet il devait approcher de la quarantaine, puisqu'il avait alors deux fils, qu'il y entraîna, ainsi que sa femme. Il devint en 1205 évêque de Toulouse et mourut le 25 décembre 1231. Voy. sur tous ces faits l'introduction à l'édition Stronski, p. 87*-104*; sur l'identité de l'évêque et du troubadour, voy. *ibid.*, p. 104*-112*.

Nourri de solides études, rompu aux arguties de la scolastique, il verse dans la chanson ses réminiscences de lettré, y porte ses habitudes de logicien: il orne ses couplets, à tort et à travers, des aphorismes et des images que lui fournissent les textes ou les anthologies (1). S'excusant de ne pas se mettre, vis-à-vis d'Amour, en état d'hostilité déclarée, il allègue une pensée de Sénèque: S'attaquer à plus fort que soi est une folie; à un égal, un danger; à un plus faible, une lâcheté (2) Prenant congé de lui et voulant lui expliquer qu'à le perdre, il gagne, c'est encore Sénèque qu'il paraphrase: La richesse et la pauvreté résidant dans l'opinion que l'on s'en fait, celui-là est riche qui est satisfait et cet autre pauvre, qui vise trop haut. Je suis donc riche maintenant, puisque, sortant d'affliction, j'ai recouvré la joie (3). Essayant de démontrer à sa dame qu'elle s'honorera en le retenant, dût-elle pour cela vaincre quelque répugnance, c'est à Publilius Syrus qu'il recourt: Justement attribué, le don trouve en lui-même sa récompense... Quelle belle et facile victoire il remporte, celui qui se laisse vaincre par Merci: vainquant autrui et soi-même, il est deux fois vainqueur (4).

L'antithèse, on le voit, le charme, et surtout cette antithèse, chère à Ovide et Sénèque, qui entrechoque les mots plus qu'elle n'oppose les idées. Non content de traduire ses maîtres, il rivalise avec eux: Ecoutez une chose étrange: c'est la crainte qui me rend hardi. Je crains tant en effet le tourment d'amour qui s'est emparé de moi que je me décide à découvrir mon cœur; c'est donc la peur qui fait ma hardiesse et me rend pareil à celui qui, se sentant perdu, se jeta parmi ses ennemis (5).

(1) Sur l'utilisation probable de florilèges, voy. éd. Stronski, Av.-Propos, p. XI-XII et 77* ss.

(2) Sitot me soi (éd. XI), c. 4: Cum æquo contendere anceps est, cum superiore furiosum, cum inferiore sordidum. (De Ira, II, 34.)

(3) Per Dieu Amors (XII). c. 5. Non qui parum habet, sed qui plus cupit pauper est. (Ep. ad Luc.. II. 5.)

(4) S'al cor plagues (VII) 27-9; Ai quan gen vens (X), c. I.

Beneficium dando accepit qui digno dedit; Bis vincit qui se vincit in victoria. (Stronski, p. 79.)

(5) Ben an mort (I), c. 3.

Il a des comparaisons d'autant plus déconcertantes qu'il semble les prendre pour des raisons: quoique son cœur soit bien petit, il enferme Amour, le grand Amour, et Merci même avec lui... (ce dernier trait, en vérité, ne signifie rien.) Oui, Merci pourrait encore y contenir: la plus grande tour ne se reflète-t-elle pas dans le plus petit miroir (1)? Sait-on pourquoi Amour et Merci doivent s'accorder dans le cœur de sa dame? C'est que celle-ci réalise un accord bien plus difficile en associant dans l'éclat de son teint la neige et la flamme (2). Il se plaît à des concetti, dignes du pire seicento: Puisque je vous porte dans mon cœur, gardez-le de l'incendie, car vous brûleriez avec lui (3).

Ce logicien, et ceci est une nouveauté, se pique d'enchaîner ses idées; le lien est au moins formel, et des plus apparents: telle chanson n'est qu'une chaîne de syllogismes se faisant contre-poids. Se demandant (il n'était pas le premier) s'il doit ou non avouer son amour, il raisonne ainsi (4):

Il est, certes, de mon intérêt de me découvrir; mais l'excès de ma passion peut, au moment décisif, paralyser ma langue: taisons-nous donc (coupl. 1).

Je ne puis mieux décrire ma passion à ma dame qu'en énumérant les mérites qui me la font aimer: or ces mérites sont tels que je dois échouer. Donc abstenons-nous (coup. 2).

Mais le feu qu'on couvre devient plus ardent et l'incendie menace de me consumer: parlons donc (coup. 3).

Et pourtant n'est-ce pas assez que de contempler sans péril sa beauté? Ne risquons donc point de la perdre en excitant sa colère: taisons-nous donc (coup. 4).

Ce serait miracle que cette érudition et cette dialectique ne fissent point au style quelque tort. Celui de Folquet est souvent plat et sec, et les images qui le traversent ne font qu'en rendre plus sensible le prosaïsme. Il est assombri enfin par ces nuées de fantômes qui s'y donnent rendez-vous et s'y livrent à des ébats, débats ou combats sans fin.

(1) Mout i fetz gran pecat (VII), c. 5.

(2) Ibid., c. 4.

(3) En chantan m'aven (V), c. 2.

(4) Chantan volgra (VI).

Il est vraiment difficile de se passionner pour des conflits ou des accords trop prévus entre Cœur et Corps, Humilité et Orgueil, Merci et Raison, Espoir et Sens, Raison et Ferme Courage (1).

Je ne nie pas qu'il y ait, çà et là, quelques pensées fines, quelques vers faciles et agréables. Mais ces gracieuses fleurettes s'épanouissent rarement dans ces terres arides où ne prospèrent que les chardons de la scolastique (2).

(1) V, c. 2-4; XII, c. 1; VII, c. 4; IV, c. 1; III, c. 3.

(2) La versification de Folquet est exempte de raffinements: couplets de dimensions moyennes (de 6 à 12 vers), de construction simple, avec prédominance de pieds symétriques et isomètres; mélange de vers de diverses longueurs dans I, III, IV seulement; pas de rimas caras; un seul exemple de mot-refrain (VIII).

V

Le toulousain Peire Vidal est un des troubadours dont la carrière nous est le mieux connue: cette carrière, très aventureuse, fut encore plus brillante (3). Et c'était justice, car il ne fut pas seulement un esprit fort original, mais un écrivain plein de ressources et de souplesse, qui eût pu rivaliser avec les coryphées du trobar ric. Lui-même s'en vante (4), et il a tenu à le prouver. Mais en général il se contenta de briller, avec plus d'aisance et de naturel que Raimbaut d'Orange, par la gaîté et l'humour, estimant sans doute qu'il y avait là plus de nouveauté et un meilleur moyen de faire fortune.

(3) Il était fils d'un pelletier; sa carrière s'étend au moins de 1180 à 1205, peut-être même un peu plus bas, d'après une allusion à l'hérésie (éd. Anglade, X, 41). Commencée dans le Toulousain et le Carcassès, elle se poursuivit en Espagne, en Provence, le conduisit en Terre Sainte, en Hongrie, en Italie et à Malte. Ses principaux protecteurs furent Alfonse II d'Aragon, Aimeric de Hongrie, Alfonse VIII de Castille, Raimon V de Toulouse, Richard Cœur de Lion, Barral de Baux, Boniface de Montferrat et le comte gênois Alamanni da Costa, établi à Malte.

(4) Ajostar — E lassar — Sai tan gen motz e so — Que del car — Ric trobar — Nom ven om al talo (XX, c. 1). Il a parlé ailleurs de ses bels digz et avinens sos (XXIX, 10), de ses motz meravilhatz

(XXVI, 13); mais il n'a pas abusé des formes rares: il a quelques pièces seulement en petits vers courts ou à rimes intérieures (X, XX, XXII, XXVI, XXIX); en général ses couplets sont de dimensions moyennes, en vers isomètres, à pieds symétriques; çà et là quelques rimas caras (VI, XI) ou dissolutas (XI, XV, XXXI, XLVIII); un seul exemple de mot revenant dans chaque vers du couplet (XXVII). Sur un curieux enchaînement des couplets, voy. plus haut, p. 86.

Sur ses vers, si classiques de forme, passe constamment un souffle d'ironie, nous avertissant qu'il ne faut pas prendre au sérieux ses ardeurs et ses transes: Jamais encore je ne suis mort d'amour, ni d'autre chose; mais ma vie est pire que la mort... Bientôt nous vieillirons, ma dame et moi, et si nous perdons notre jeunesse, ce sera fâcheux pour moi, mais certes bien davantage pour elle (1).

Soupirer et pleurer, voilà ce qu'elle me fait faire sans trêve... Tandis qu'elle sourit aux autres, elle me regarde, moi, avec des yeux de lionne... Embrassé, rôti, un vrai charbon, voilà ce qu'elle a fait de moi (2).

Non content de parodier le style de ses confrères, il s'amuse, semble-t-il, à faire de sa propre personne une caricature de la leur, outrant comiquement leurs prétentions au génie, aux dévorantes passions, aux enivrantes bonnes fortunes. L'épithète impérial étant alors synonyme de splendide, unique au monde, impériale est sa poésie, et lui-même, par une conséquence toute naturelle, se trouve promu au grade d'empereur (3): il s'indigne donc que sa belle le délaisse pour un simple comte et, pour comble de disgrâce, un comte roux (4).

(1) Anc no mori (XXIX), c. 1.

(2) Ajostar e lassar (XX), c. 3 et 4.

(3) Les passages visés ont été réunis par A. Smirnov (Rom., LIV, 261). C'est sans doute à ces prétentions que fait allusion, en feignant de les prendre au sérieux, le marquis Lancia, dans un échange de coblas (XXI), où il n'eut pas le dessus. Ce sont elles aussi qui ont donné lieu à la fantastique histoire racontée par le Biographe (voy. t. I, ch. II p. 112). Qu'il se soit livré, pour divertir son public, à ces burlesques incartades, cela est au reste fort possible. Certains critiques, anciens et modernes, prenant ces anecdotes pour argent comptant, se sont imaginé que le pauvre troubadour était fou

(voy. par ex. Azais, Les Troubadours de Béziers, 2e éd., p. XXXI). M. Torraca (Pietro Vidal in Italia, p. 43) a remis les choses au point sans savoir peut-être que j'avais par prétéition fait de même (Revue des Deux-Mondes, 1er fév. 1903, p. 682). Nous avons été tous deux précédés par B. Zorzi qui loue son grand sens naturel et dit que les vrais fous sont ceux qui le taxent de folie (éd. Bertoni, IX, c. 1).

(4) Estat ai gran suzo (XXXIV), c. 5.

Ce qu'a de particulier ce Don Juan, c'est qu'il est aussi un foudre de guerre: oh! si sa dame devait l'en récompenser, que ne ferait-il pas? Il serait capable de reconquérir le Saint Sépulcre (2); son passé répond de ses exploits futurs:

Les aventures de Gauvain, je les ai eues et bien d'autres. J'ai fait prisonniers, à moi tout seul, cent chevaliers armés et de cent autres j'ai conquis le harnachement. J'ai fait pleurer cent dames, rempli de joie le cœur de cent autres (3).

Gloire à Dieu qui m'a fait ce que je suis! Chaque jour, de Catalogne et de Lombardie me viennent mille saluts d'amour, si bien qu'il s'en faut de peu que le roi n'en meure de jalousie (4)... Mais je ne veux pas trop parler de moi, car je suis celui qui ne sut jamais se vanter. Je peux bien dire pourtant que je sais désarçonner les chevaliers et baiser les dames (5).

Nulle part je ne parais sans entendre crier: Voici messire Peire Vidal, colonne de courtoisie et de galanterie: il fait prouesses pour l'amour de sa mie et se plaît en bataille plus que moine en cloître (6).

(2) Sim laissava (XXII), c. 2.

(3) Neus ni gels (XLIII), c. 6.

(4) Alfonse II d'Aragon, le roi vert-galant de l'époque (cf. t. I, p. 190).

(5) Cf. XL, c. 8 et XLV, c. 2. Sans doute fait-il allusion ici à une aventure qu'il a racontée ailleurs: un matin, il serait entré, à pas de loup, dans la chambre de sa belle endormie et lui aurait dérobé, avec un ruban, un baiser, ce qui aurait été pour lui l'origine de mille misères (XX, c.2; cf. XXVIII, v. 15 et XXVI, c. 6). Peut-être s'agit-il là d'une galéjade concertée entre lui et une dame qui ne trouvait pas compromettantes les assiduités d'un bouffon de cour. Le Biographe prétend la connaître, de même que toutes les péripéties du drame.

(6) Baros, de mon dan (XI), c. 6.

Ces rodomontades ont parfois un objet très visible: Messire Drogman (1), si j'avais un bon destrier, mes ennemis seraient fort mal en point; ils me craindraient plus que la caille ne fait l'épervier, et ils ne donneraient pas de leur vie un denier, tant ils me savent hardi, sauvage et farouche...

Son protecteur, Alfonse II, n'aurait pas besoin d'autres gardiens pour mettre ses domaines à l'abri des incursions: Si j'avais un bon coursier, le roi pourrait là-bas, vers Balaguer, vivre tranquille et doucement dormir, car je lui maintiendrais en paix la Provence et Montpellier et j'empêcherais brigands et cavaliers de rencontre de ravager l'Autavès et la Crau.

Mais ne perdons pas de vue le premier vers: s'il n'a pas un bon destrier, il ne garantit plus rien: en d'autres termes il demande que messire Drogman lui renouvelle sa monture.

La chanson est, en somme, pour Peire Vidal, un simple prétexte: prétexte à dire son mot sur les affaires du temps (2), ou, plus exactement, à dauber sur les ennemis de ses patrons (3); prétexte à railler ses confrères ou rivaux; prétexte à quémander et, surtout, — car il paraît avoir eu plus d'occasions de remercier que de solliciter, — à rendre grâces et à complimenter, ce dont il s'acquitte à merveille. Voici, pour finir, un envoi qu'on ne taxera pas de banalité: Dame, Dieu vous a donné de Prix et de Valeur beaucoup plus qu'il n'en a gardé pour lui-même: aussi voyons-nous bien des gens le blasphémer, tandis qu'il n'est personne qui ne célèbre vos mérites (4).

(1) Senhal désignant un protecteur inconnu, peut-être, d'après la suite, Alfonse II. Cette pièce porte dans l'éd. Anglade, le n° XIV; voy. le commentaire qu'en a donné P. Meyer (Romania, II, 423).

(2) Allusions à la politique générale des rois chrétiens (XXXII), aux querelles des rois d'Espagne (XVIII, c. 7) aux croisades (XVI, c.

7; XVIII, c. 6 et 7; XXIV, c. 7, XLII).

(3) Philippe-Auguste, dont Alfonse II était l'ennemi, est violemment pris à partie dans XXXII, c. 3, peut-être dans XXIII, c. 6, et XL, c. 6. Les allusions de XV et KLV sont très obscures; les satires les plus acerbes ne contiennent que des indications très vagues; on sent que le poète ne tenait pas à brûler ses vaisseaux.

(4) En una terra (VIII), envois.

Dans cet alerte toulousain, qui est un vrai gamin de Paris, il y a déjà l'étoffe d'un Marot.

VI

Les deux poètes que je viens d'étudier sont, je dois en convenir, des exceptions: entre la plupart de leurs contemporains, l'identité des sentiments et du vocabulaire entraîne tant d'analogies qu'il est bien difficile de les distinguer et que la lecture de leurs œuvres est fort monotone; ils en avaient eux-mêmes conscience, et quelques-uns nous l'ont confié: Je ferais plus souvent des chansons, écrit Gui d'Ussel, s'il ne me répugnait d'avoir toujours à dire que je pleure et que je soupire d'amour; tout le monde en sait dire autant; je ne trouve rien qui n'ait déjà été dit. Comment ferai-je donc? Je dirai la même chose d'une autre façon (2).

Il y avait un moyen bien simple, dont au reste notre rimeur ne s'est pas avisé, de découvrir cette autre façon: c'était de rompre en visière avec les théories à la mode, de lâcher la bride à la passion, sincère ou feinte, de parler, en un mot, librement et à cœur ouvert. C'est à quoi se décidèrent les deux troubadours auxquels je crois devoir consacrer ces quelques pages. Ils ne se contentent plus de plaintes discrètes ou vagues; ils avouent leurs espérances, et, trompés, crient leur colère; ils récriminent, maudissent, insultent. Ce sont des confessions, écrites, semble-t-il, au jour le jour, sous l'empire d'une passion mal contenue ou mal éteinte.

(2) Be fera chanzo (194, 3; ms. A, n° 316). Sur l'amusante parodie d'une chanson d'amour que s'est amusé à composer Peire Cardenal, voy. ci-dessous, ch. V, § 4.

En est-il vraiment ainsi ou n'y a-t-il là, au contraire, que des artifices littéraires? Je crains bien que la question ne soit insoluble, la vie réelle des auteurs nous restant inconnue et leurs œuvres présentant de graves difficultés d'interprétation. Mais en quelque sens que l'on se décide, documents d'histoire morale ou d'histoire littéraire, ces textes méritent assurément de retenir notre attention.

En ce qui concerne Miraval (1), l'hypothèse de la sincérité me semble pouvoir être soutenue avec vraisemblance (2). Il était pauvre, mais chevalier et sa condition lui conférait des privilèges refusés à bien d'autres. Il vécut en un temps et dans un pays où le domnei, qui n'était pas toujours un flirt innocent, était le passe-temps favori de la noblesse des deux sexes (3). Verser librement ses joies et ses colères dans les

(1) Il était chevalier, mais besogneux; il partageait en effet avec trois frères la propriété du château de Miraval, qui, situé au fond de la vallée de l'Orbiel, dans une contrée fort aride, était d'un revenu à peu près nul. Ce château lui fut enlevé en 1209 par les croisés marchant sur Carcassonne; en 1213 il comptait encore sur le roid' Aragon pour le lui faire rendre (Bel m'es qu'ieu chan, c. 7 et envoi dans M. W., II, 128). C'est la seule indication chronologique que contiennent ses chansons. Il résulte des sirventés échangés entre lui et Uc de Mataplana (voy. ci-dessous, ch. VI, § 1) qu'il avait été marié avec une jongleresse et qu'il l'avait répudiée pour son inconduite. Sa vie a été hardiment romancée par son Biographe, qui paraît se confondre avec celui de Peire Vidal. Selon ce biographe il aurait terminé sa vie dans un couvent de Lérída.

(2) Elle a été soutenue dans le livre consciencieux et fin de M. P. Andraud (voy. à la Bib.), dont le seul tort a été de raisonner trop subtilement sur des indices trop menus et de vouloir percer le mystère, nécessairement impénétrable, des pseudonymes. Voy. le compte rendu que j'ai donné de ce livre dans la Romania, XXXII, 131.

(3) Sur les cours du Bas-Languedoc à cette époque et le relâchement de mœurs qui y régnait, voy. tome I, p. 163. C'est dans ce pays que se déroule toute la carrière de Miraval, qui en était originaire: allusion aux cours de Lombers (Bartsch, n° 8) et de Cabaret (35); mention d'Azalais de Boissezon (28), de la marquise de Minerve

(38), des seigneurs d'Aragon et de Béziers (18). Ce sont ces mêmes cours que fréquenta P. Vidal au début de sa carrière (mention de Laurac, IX, 15; de Fanjaux, IX, 3; du Carcassés, IX, 23, XXXII, 48, XXXV, 12). Il me paraît très vraisemblable que, parmi les confrères que celui-ci a parodiés, il faut mettre en première ligne le prétentieux sire de Miraval.

P 157

nobles strophes de la chanson, comme d'autres avaient fait leurs haines et leurs rancunes dans le sirventés et la cobla, ce n'était, en somme, que revenir aux légitimes traditions du genre et l'exemple venait, dans un milieu où il y avait plus de tenue, d'en être donné par un autre chevalier-poète: qui douterait en effet que les grossières apostrophes de Conon de Béthune à la fausse chapelaine qui l'avait envoyé en Syrie (1) soient autre chose que le lamentable épilogue d'un roman d'amour?

Si celui dont les chansons de Miraval semblent former les pages éparses était de pure fantaisie, il serait d'abord plus cohérent; nous ne le verrions pas alourdi par des détails accessoires, obscurs, contradictoires (2). Il serait en outre moins désobligeant pour le poète, qui nous y apparaît en certaines postures vraiment fâcheuses.

Si nous négligeons les détails accessoires dont je viens de parler, voici l'aventure que les textes nous permettent d'entrevoir (3).

D'abord encouragé par de beaux semblants, le poète conçoit de hauts espoirs, qu'il exprime sans ménagements (4). Pour réussir dans son entreprise, il va jusqu'à renoncer à un amour heureux (5). Puis, tout à coup, le ciel s'obscurcit: la dame s'aperçoit qu'en se promettant à lui, elle a trop rabaissé sa valeur et elle lui enlève les joies d'ailleurs sans lui octroyer celles dont elle dispose.

(1) Ed. Wallenskøeld, nos VII et VIII.

(2) A côté de l'amante, coquette, inconstante, dédaigneuse, nous voyons apparaître, à deux reprises, la silhouette d'une autre femme, une misérable, une perfide, qui est venue troubler un bonheur déjà vieux de cinq ans (24, c. 5; M. W., p. 118), une trompeuse, par laquelle le poète a été gratifié d'un pauvre maravédi, présent que sa véritable amie lui fera payer bien cher (22, c. 5; M. G., 1105-6).

(3) La collection de textes la plus riche, quoique très incomplète, est celle de Mahn (Werke, II, 113-35); pour les autres, je dois renvoyer aux Gedichte du même éditeur en indiquant, pour chaque pièce, le n° d'ordre de Bartsch.

(4) De la bela cui sui cochos — Dezir lo tener el baizar — El jazer el plus conquistan (20, c. 4; W., 123). Même note dans 19, c. 5 (M. G., 1071-4)

(5) Tot quan mi dons vol vuelh, — Pus alhors nom destuelh, — E josta lieis me despuelh — Nutz, ses vestidura (6, c. 3; M. G., 733).

Il commence à se demander si les femmes n'ont pas une instinctive préférence pour les plus mauvais, mais il écarte cette pensée: dût-il être encore plus maltraité, il restera fidèle (1). Un sage amant en effet ne doit pas essayer de tout comprendre; bien maladroit qui se plaindrait et gronderait sans cesse (2). La cruelle peut-être n'a voulu que l'éprouver; c'est son droit; il s'obstine donc à espérer et le dit très clairement (3)... Décidément, oui, les mauvais sont préférés aux bons; les torts, de toute évidence, sont du côté de la perfide, le bon droit du sien; mais elle sait par ses belles paroles, ses adroits manèges faire du tort le droit et c'est lui qui est traité en coupable (4)... Désormais, toute illusion est impossible:

il est trahi, délaissé... Il pourrait, en publiant la vérité, déshonorer la misérable, mais il lui répugne de jouer le rôle du vilain querelleur (5).

Le conflit des sentiments atteint à son paroxysme: Plus je lui suis fidèle, plus elle redouble de torts... J'ai méchamment parlé: elle est pure et loyale, et moi menteur et perfide... Mais ne la perdrai-je pas si je lui pardonne toujours? Oui, certes, mais c'est avec rudesse qu'il faut traiter les félons (6). Cette fois donc son parti est bien pris et il n'usera plus de ménagements: Oui, elles vont maintenant se toucher, les pierres d'Alzonne (7), puisque celui-là passe d'abord qui donne davantage... Pour tout l'empire de la Grèce je ne veux pas être appelé cornu.

(1) N° 8, c. 5 (W., 124).

(2) N° 22, c. 2, 3: M. G., 1105; ici se place l'histoire du maravédi rapportée plus haut.

(3) N° 19, c. 3 et 5; M. G., 1092-4; ici se placent les vers cités plus haut.

(4) N° 34, c. 3, M. G., 1109; même situation décrite par Giraut de Borneil, XXVIII.

(5) N° 28, c. 3, W., 125; même situation dans 36 et 23, M. G., 1083 et 49.

(6) N° 46, c. 5, M. G., 1095.

(7) Allusion à une légende concernant les pierres d'Alzonne, près Castelnaudary, racontée comme suit par un certain Dumas auteur d'un Nouveau voyage de France, géographique, historique et curieux..., publié à Paris en 1720: Les braves gens du pays et les rieurs racontent qu'une bonne femme passant son chemin avec sept petits cailloux dans son tablier les jeta séparément dans la campagne et dit que ces cailloux grossiroient et se joindroient quand les femmes auroient mis à part toute pudeur. Ces sept cailloux ont plus de quatre toises d'étendue et je crois qu'en effet ils se joignent ou peu s'en faut. Tout ce qu'on peut dire de cette histoire, c'est que la prophétie s'accomplit assez juste. (Cité par André Hallays, Un itinéraire de la France en 1720 dans le Journal des Débats du 29 avril 1910.

Si j'avais su qu'elle se donnât pour de l'argent, elle aurait eu, de moi aussi, son loyer (1)... Ah, perfide bouclier, si facile à fendre, et qui n'attend même pas les coups! Mais vous me le paierez cher: si je vous élevai bien haut, je vous ferai descendre bien bas... Va, chanson, trouver mon Plus-Loyal et dis-lui que je sais une dame à vendre (2). Désormais donc, c'en est fait: il renonce à elle, et à toutes (3). Certes nous voilà loin des formules, des extases, des componctions rituelles. Et pourtant, il faut bien l'avouer, tout ce tapage nous laisse assez froids; le jour où l'on pourra lire commodément les chansons de Miraval, l'idée ne viendra sans doute à personne de s'apitoyer sur son sort, de voir en lui un frère aîné des fougueux romantiques, un Didier, un Antony. A quoi cela tient-il?

A ceci d'abord que cette tumultueuse passion est loin de l'absorber tout entier. Sous l'amant l'homme de lettres perce, et lui fait tort. Aucun troubadour, sauf peut-être le vaniteux Borneil, n'a plus fréquemment vanté son propre talent, plus volontiers étalé ses théories littéraires, ne s'est plus amèrement plaint du mauvais goût du siècle: et ici du moins la question de sincérité ne se pose même pas: il parle évidemment ex abundantia cordis (4).

(1) Ici, allusion à une fable inconnue du lion et du cheval.

(2) N° 21, passim, M. G., 1103; même situation; mais reproches moins amers dans 14, M. G., 1098.

(3) N° 39, c. 6, M. G., 1120.

(4) Il aime à se faire prier et déclare, comme Giraut, qu'il ne chante que quand et où il lui plaît (46, c. I; M. G., 1095); allusions à son talent (10, M. G., 1116; 19, M. G., 1072; 26, M. G., 933; 36, W., p. 130); à ses succès (4; W., p. 129; 5, M. G., 735); au faux goût du temps (37, M. G., 1114, etc.). Sa préférence pour le trobar leu s'est plusieurs fois exprimée (voy. plus haut, p. 59). Sa pratique est d'accord avec ses théories: ses couplets sont de dimensions moyennes, le plus souvent isomètres; un seul exemple de longues strophes en vers courts (27); quelques rimas caras dans 23; un seul exemple de mot-refrain dans chaque vers (13); les rimas dissolutas sont assez fréquentes: deux par couplet dans 5, 18, 33, 34, 40, une dans 4, 14, 19, 23, 25. 47. La pièce 3, en rimes dérivatives (M. G., 197, c. 3 ss.), n'est sûrement pas de lui.

Il avait compté, pour se rendre irrésistible, sur ses chansons, autrement précieuses, certes, que les plus riches présents... La désillusion a été cruelle. Mais il semble, à l'entendre, qu'il ait plus souffert comme poète incompris que comme amant dédaigné: A cause des dames sans goût, et il y en a bien dix de cette sorte pour une autre, j'ai changé de sentiment... A la plupart les belles louanges ne plaisent plus. Aussi ne veux-je pas étaler devant leur sottise mes beaux dits charmants et rares, et vais songer à autre chose (1).

J'aurais pu lui faire des présents aussi précieux [que ceux de mes rivaux]. Mais elle dédaigne les chansons... Elle ne veut pas, dit-elle, être connue au loin (2).

Toute joie est morte et Amour tombé bien bas depuis que les femmes se font offrir fourrures et roncins. Un amant peut faire pourtant d'autres présents, et plus flatteurs (3).

Voici, enfin, d'autres confidences, non moins fâcheuses. Apprenons d'abord que le motif qui avait guidé son choix était l'espoir (voilà qui est, pour l'objet de sa poursuite, du dernier galant) de ne pas avoir à se mesurer avec des rivaux trop redoutables:

Je m'étais mis en arrière pour que ni Roland ni Olivier ne vinsent me disputer la place; je ne pensais même pas qu'Ogier et Orestain (4) dussent s'y essayer. Mais on me tient pour si bon choisisseur que ce que j'ai voulu apparaître à chacun comme la chose la plus enviable (5).

(1) N° 25, c. 2; W., 120.

(2) N° 21, C. 4; M. G., 1103.

(3) N° 14, c. 2; M. G., 1098.

(4) Héros de la Chronique de Turpin.

(5) N° 15, c. 4, 6; W., 126.

Mais il saura se venger en se consolant: D'abord destrier, je ne suis plus que palefroi; à mesure que la fatigue croissait, je voyais diminuer la récompense. Je renonce donc à son service: Dieu m'accorde de trouver mieux ailleurs (1)!

A l'en croire, rien ne lui serait plus aisé: dans des passages que doivent viser les joyeuses charges de Peire Vidal, il se vante des saluts qui, de toutes parts, lui sont envoyés, des coupes enivrantes qui s'offrent à ses lèvres; et aux malédictions se mêlent, à l'adresse des âmes compatissantes, des effusions et des compliments fades (2).

Mais tout cela, sans doute, n'était que mirage, ou peut-être la dernière carte du joueur aux abois. Voici enfin une pièce d'un tout autre style, plus simple, plus reposé, qui nous rapproche encore davantage, semble-t-il, de la réalité, et qui ouvre des jours bien fâcheux sur la moralité de l'auteur: Auprès de la dame que j'ai volontairement et si longtemps aimée rien ne m'a servi, ni hommages, ni flatteries, ni prières, ni chansons, tant elle est perfide! Mais je me résignai à mon dommage, et, de trompé devenu trompeur, je sus rester en paix avec elle. Il n'eût pas été convenable que, assuré de sa faute, je continuasse à poursuivre son avantage. Mieux valait que chacun se donnât une égale liberté, que, obéissant, comme elle, à mes caprices, je songeasse à me pourvoir. Ne valait-il pas mieux conclure ce marché que de se quitter furieux (3)?

Grâces soient rendues à ma courtoise sagesse qui fait que, joyeux ou triste, je sais également rire et chanter (4).

(1) N° 15, c. 4, 6; W., 126.

(2) Ben aial messatgiers, etc. (15, c. 1, W., p. 126; cf. 14, c. 4-5, M. G., 1098; 21, c. 6, M. G., 1103.

(3) N° 38, c. 2-3; W., 130. Borneil aussi nous fait savoir, mais en termes plus enveloppés (LI, c. 3), qu'il était disposé à s'accommoder d'un semblable marché.

(4) N° 14, c. 1; M. G., 1098-9.

L'hypothèse de la fiction ne serait ici guère moins humiliante que l'inverse pour ce cynique qui n'a aucunement conscience de sa bassesse. Il y a dans cette courtoise sagesse toute la philosophie de Sganarelle. Mais Sganarelle au moins ne s'en faisait pas gloire.

Ce n'était pas une brillante carrière que celle de jongleur au moment où s'y engagea, après quelques études de clergie, le jeune Uc, né de parents pauvres, dans le pauvre hameau dont il prit le nom (1). Sur les routes, proches ou lointaines, où, tantôt à pied, tantôt à cheval, il fut promené par sa fantaisie ou la nécessité, il connut toutes les formes de l'adversité (2) et mangea souvent, comme son ami Giraut, qui le lui rappelle, ce que l'on appelait alors du groin de porc (3); chez le comte de Rodez Henri Ier et le vicomte de Turenne Raimon IV, il jouit tout juste de la considération qui s'attache à un parasite, en qui on flaire un espion (4); s'il noua, dans la Haute-Italie, quelques relations flatteuses et utiles, nous savons qu'il y fréquenta surtout des piliers de taverne (5).

(1) Le village de Saint-Circ d'Alzou était situé à quelques kilomètres de Roc-Amadour; les ruines même en ont disparu. Sur cette identification, voy. Stronski dans *Annales du Midi*, XXV, 1913, p. 278 ss.

(2) Ed. Jeanroy et Salverda de Grave, XXXVIII, v. 9-11.

(3) Ibid., XLII, v. 11.

(4) Nos XXXVI-XXXVIII.

(5) N° XXX. — C'est à partir de 1210 environ qu'il se mit à parcourir les cours du Languedoc et des pays voisins. Il adressa ses hommages à Savari de Mauléon, Henri Ier de Rodez, Marie de Ventadour,

Sancha d'Aragon, femme de Raimon VII et Béatrice de Provence; il fut aussi en relations avec un vicomte de Turenne et Guillem de Baux. En Italie, où il vécut de 1220 environ à 1240 au moins (XXII), il visita les cours de Vérone, Padoue, des Este et des Malaspina, où il retrouva de nombreux confrères. Il insulta ou railla — car il était client d'Alberico da Romano, — le célèbre Ezzelino, frère de ce prince, Cunizza, Manfredi Lancia et Frédéric II lui-même. La variété de ses productions et l'agrément de son style font de lui un des troubadours les plus intéressants de cette époque.

Il n'y a donc aucune vraisemblance qu'il ait osé, comme nous croyons que le fit Miraval, lever les yeux vers des châtelaines; il n'y en a pas davantage qu'il ait passé précisément par les mêmes aventures. Or le roman formé par ses chansons, logiquement classées, est identique à celui que nous a raconté son devancier, sauf en deux points: il est mieux ordonné, plus intelligible et il se termine beaucoup plus honorablement pour le héros: ce qui fournit une raison de plus pour croire qu'il a été fabriqué de toutes pièces (1). L'analyser en détail serait me condamner à de fastidieuses répétitions: je me bornerai donc à en énumérer les traits essentiels (2).

Après avoir longtemps et vainement soupiré aux pieds d'une dame réunissant, à ses yeux, toutes les perfections requises par l'emploi, et qui, si elle ne lui donnait que de l'espoir, lui en donnait du moins beaucoup (3), il s'aperçoit tout à coup qu'il n'est pas son seul adorateur et soupçonne même que ses rivaux sont mieux traités que lui; de fâcheux bruits lui sont parvenus, mais il est décidé à se boucher les oreilles, jusqu'à ce qu'il ait lui-même éprouvé la

vérité, et il reste plus épris que jamais (4). Il se borne à morigéner l'imprudente, à l'avertir qu'il n'est pas disposé à récuser le témoignage de ses propres yeux; mais l'effrontée se rit de ces reproches, qui, naturellement, s'exaspèrent (5)... Un rude et long combat se livre dans son âme: c'est enfin l'honneur qui l'emporte; il libère son cœur (6), tantôt souhaitant à la traîtresse un amant digne d'elle, qui, sûrement, le vengerait (7), tantôt lui conseillant de s'enfermer dans la solitude, loin d'un monde qui n'a pour elle que mépris (8): enfin il brise les derniers Liens (9)...

(1) Une autre raison consiste en ceci que les tornades de pièces roulant sur les mêmes événements nomment des personnes très diverses et éloignées l'une de l'autre (Savari de Mauléon, I, VI, VII; la comtesse de Provence, III; la comtesse de Montferrand, V; le Dauphin, V; Sancha d'Aragon, VIII; la dame de Benaven (c.-à.-d. Benauges?), XIII; Azalais d'Autier, XIV). Mais on peut objecter que ces tornades ont été composées après coup, pour de nouvelles récitations.

(2) Cette analyse a été faite en détail par M. Salverda de Grave dans l'Introduction de l'édition citée (p. XV-XXIV).

(3) Ed. I-III, V-VI.

(4) VII.

(5) VIII, X, XI, XIV.

(6) XI, XII.

(7) XIII, c. 3.

(8) XVI.

(9) XXV.

Mais il se souvient alors, fort à propos, qu'il a jadis courtesé une autre dame, dont la loyauté lui est connue. Il se décide à lui rapporter un cœur meurtri, mais désormais inébranlable, et nous le voyons passer brusquement des malédictions aux offres de service et se tourner sans embarras tantôt vers la Célimène abhorrée, tantôt vers la secourable Eliante (2).

Ces divers thèmes sont développés avec aisance, en un style facile et brillant, mais peu original; le lieu commun affleure à chaque pas, mais il ne s'étale pas impudemment; la morale n'est pas trop prud'hommesque, l'invective ne tombe pas dans la plate grossièreté. Ce jongleur est décidément mieux élevé que l'orgueilleux seigneur de Miraval. Tout cela s'explique fort bien si l'on admet que l'un obéit à la passion et que l'autre n'est qu'un imitateur se rendant compte que tout, dans son modèle, ne mérite pas d'être reproduit.

(2) XIII, XIV, XV.

VII

Dans les années qui suivirent la croisade albigeoise, la poésie provençale traversa une crise où elle devait finir par succomber. Les conditions sociales dont elle était issue se trouvaient brusquement modifiées. Les seigneurs du Languedoc, de la Garonne au Rhône et du Massif Central aux Pyrénées, étaient ruinés ou dépossédés; ceux qui avaient conservé leurs châteaux étaient plus soucieux de les

fortifier que d'y tenir cour ouverte, et il fallait, pour s'en étonner, toute l'aveugle inconscience d'un Giraut de Borneil: Murailles et souterrains, gémissait-il, voilà ce qui tue présents et fêtes. On ne se croit pas en sûreté si on ne garnit ses remparts de hourds renforcés de mangoneaux. Toute la nuit, on entend un vilain enragé qui s'écrie: Veillez! J'ai entendu du bruit!

Chacun alors de se lever, et, si vous n'en faites autant, on vous jette la pierre (1). Ce n'est pas dans cette atmosphère de défiance inquiétude que pouvait reflleurir la poésie courtoise. Dans certaines régions, toutefois, du Limousin, du Rouergue, de l'Auvergne, les poètes trouvaient encore quelques protecteurs plus ou moins tièdes, mais la plupart étaient réduits à aller en chercher de plus généreux au delà des Pyrénées et des Alpes (2).

La noblesse, où ils avaient longtemps recruté des émules, se lassait de cet art, si peu approprié aux circonstances, qui, dans la Provence seule, épargnée par la tourmente, resta, quelque temps encore, un sport aristocratique (3). Partout ailleurs il tomba aux mains de professionnels qui, pour bien des raisons, ne valurent pas leurs aînés. Les meilleurs d'entre eux, comme Aimeric de Belenoi, Cadenet, Elias de Barjols, Perdigon, Guillem Figueira et même Aimeric de Péguilhan et Gaucelm Faidit ne sont que d'honnêtes ouvriers s'ingéniant à reproduire indéfiniment des patrons démodés. C'est seulement dans le sirventès ou la cobla, quand leur talent est fouetté par les circonstances, qu'ils réussissent à trouver quelques accents personnels; mais ce serait vraiment perdre sa peine que d'en chercher dans les strophes monotones de leurs chansons.

De la rigueur même des circonstances faillit jaillir, cependant, pour la poésie courtoise, une source de renouvellement. L'Eglise, qui n'avait pu fermer les yeux sur les dangers que sa morale lubrique faisait courir à la religion, lui avait toujours été hostile. Si nous n'avons pas conservé la mention de condamnations expresses (4), nous savons du moins qu'elle s'efforçait de prémunir contre ses séductions les personnes pieuses.

(1) Ed. Kolsen, LV, c. 6.

(2) Voy. t. I, ch. IV et V.

(3) Ibid., ch. III, § VI et VII.

(4) Anglade a rappelé avec raison (Las Leys d'Amors, IV, 40) qu'une bulle d'Innocent IV, du 22 sept. 1245, avait interdit aux maîtres et étudiants de la Faculté de théologie de Toulouse de se servir de la langue du peuple, sans s'expliquer au reste sur le sens d'une singulière incidente (et populi linguam ebreum cam azotica cunfundentes), qui reste assez énigmatique; voy. Du Cange, s. v. arethica.

On a coutume de dire, écrivait déjà Giraut de Borneil, que c'est un péché que de faire des chansons (1); et Miraval se plaint que des gens sans éducation conseillent aux dames de ne pas souffrir auprès d'elles les troubadours (2). Or l'Eglise, à partir du traité de Paris (1229) devint toute-puissante dans les domaines des comtes de Toulouse et un article de ce traité avait, dans leur capitale même, introduit l'Inquisition et fondé une Université, destinée à y maintenir et y propager l'orthodoxie. En Provence, Raimon-Bérenger, beau-père de Louis IX, était fort docile aux avis du clergé et il ne tardera pas, au reste, à être remplacé par un frère même du saint roi. Il serait donc tout naturel que les troubadours, se sentant surveillés, eussent essayé de purger leurs doctrines de tout venin et de couvrir leur marchandise d'une rassurante étiquette. En fait, c'est précisément à partir de cette époque que nous les voyons, à l'envi, chanter un amour épuré dont la chaste expression ne pouvait donner l'éveil à la censure la plus soupçonneuse. Qu'il y ait entre les deux faits une relation de cause à effet, c'est ce qu'a pensé d'abord M. A. Thomas (3) et cette opinion, vraisemblable en elle-même, a été depuis appuyée par M. J. Coulet de sérieux arguments (4).

Dans cette nouvelle orientation donnée à la chanson les calculs de prudence ont donc dû jouer un certain rôle, mais d'autres raisons, où se marque également l'influence de l'Eglise, ont pu y contribuer aussi: certaines femmes éprouvaient vraiment les scrupules dont se plaint Miraval et faisaient comprendre à leurs panégyristes qu'elles n'étaient pas disposées à tolérer d'équivoques hommages.

(1) De faire chansos — Sol hom dir qu'es fahimens (LXI, v. 6-7).

(2) S'a dreg fos chantars, c. 2 (M. G., 1114-5). C'est seulement à la fin du XIII^e siècle que nous constatons une intervention directe du clergé; Nostre rector (c'est-à-dire les curés de paroisse) — Dizon que peccatz es — E tot hom n'es repres — Per els mot malamen. (G. Riquier, ép. XVI, v. 60.)

(3) Francesco da Barberino et la litt. prov. en Italie, p. 54.

(4) Le troubadour G. Montanhagol, p. 46.

Il est remarquable que les deux premiers chantres de l'amour platonique, Sordel et Montanhagol, aient tous deux courtoisé Guida de Rodez, dont la vertu paraît avoir été très chatouilleuse (1).

(1) Voy. C. Fabre, Guida de Rodez, etc., dans Annales du Midi, XXIV, 1912, p. 153 et 321.

VIII

Le premier, bien qu'il lui échappe encore quelques expressions lascives ou ambiguës, va jusqu'à supplier sa dame de lui refuser tout ce qui serait contraire à ce qu'elle doit, protestant qu'il aime mieux souffrir que porter atteinte à son Prix (2), qu'il ne veut savourer nul fruit dont la douceur pourrait se changer en amertume (3), et il déclare nettement qu'un chevalier n'aime vraiment sa dame que s'il aime autant qu'elle son honneur (4). Il note chez certaines dames les scrupules dont je viens de parler et, bien loin de s'en plaindre, il les approuve: Savez-vous à quoi on reconnaît une dame pourvue de prix et de valeur? A ceci que personne n'ose lui demander son amour. Ce sont les folles et les mauvaises que chacun prie et essaie... Mais il semble qu'à une honnête nul n'ose avouer ses désirs (5). Quant à lui, il lui suffit d'être éclairé par le reflet des vertus de celle qu'il aime: Elle ne m'accorde rien, mais elle accroît son prix et son honneur, et cet honneur, je le tiens pour une récompense suffisante: car tout loyal amant est assez payé par sa dame s'il est honoré en sa personne (6).

(2) Ed. De Lollis, XXXIV, v. 21-30.

(3) Ibid., XXI, 23-4.

(4) Qu'amar non pot nuls cavaliers — Sa domna ses cor trichador — S'engal lei non ama s'onor (XXV, 17-19). La formule *salvan s'onor* revient si souvent chez lui qu'elle peut passer pour sa marque de fabrique. Il n'a été infidèle à ces principes qu'une fois, dans une *cobla* vraiment cynique de fond et de forme (XXXIII).

(5) Ibid., XXIV, c. 5.

(6) Ibid., XXVII, c. 1.

Cette attitude avait de quoi surprendre chez le ravisseur de Cunizza et d'Otta di Strasso, arrivé en Provence avec une réputation fort peu édifiante. Aussi ne manqua-t-on point de dauber sur cette conversion inattendue: Nous connaissons, disait Granet, les mœurs de Sordel, qui refuse de son amie toute jouissance, craignant de se déshonorer (1). Je n'ai jamais vu amant semblable à vous, lui disait Peire Guillem, car vous dédaignez tout ce qu'ambitionnent les autres; et, feignant de ne pas prendre au sérieux les homélies du bon apôtre, il conseillait au comte de Provence de ne pas s'endormir auprès de lui dans une trompeuse sécurité (2).

IX

Montanhagol (3), qui était peut-être tenu à d'autant plus de précautions qu'il avait plus nettement pris parti contre les clercs et les Français, s'exprime d'une façon plus décisive encore:

L'amour n'est pas un péché, mais une vertu, qui rend bons les mauvais et meilleurs les bons... D'Amour aussi procède Chastetè, car qui place en lui toutes ses pensées ne peut dans la suite mal agir (4).

... Je n'appelle pas amant celui qui, en amour, porte la tromperie. Il n'aime pas et ne doit pas être aimé, celui qui invite sa dame à commettre une faute. Car pour rien un amant ne doit vouloir ce qui pourrait déshonorer sa dame (5)...

(1) Pos al comte es vengut, c. 2 (éd. Parducci, n° II).

(2) Ed. De Lollis, XVIII, c. 3 et 5; cf. les remarques de De Lollis

(p. 78) et Fabre (loc. cit., p. 63). Au point de vue technique, Sordel se rattache à l'école du *trobar leu*; il se déclare, à l'exemple de sa dame, hostile aux chantars de *maestria*, auxquels il préfère les mots *leugiers* (XXII, c. 1); cf. ci-dessus, p. 59. Ses couplets sont de dimensions moyennes, généralement isomètres, à pieds symétriques (une seule exception, n° XXXIX); pas de rimas caras ou dissolutas: beaucoup de formes sont empruntées à ses devanciers.

(3) Ses chansons s'échelonnent, selon M. Coulet, de 1233 à 1258.

(4) *Ar ab lo coinde* (éd. Coulet, II), v. 14-20; trad. Coulet.

(5) *Nuls om no val* (X), v. 10-5.

Aussi assistons-nous à ce spectacle singulier d'un amant se constituant le gardien de la vertu de celle qu'il adore: Je me suis donné à vous, ma dame, sans perfide pensée, d'un cœur loyal, pour bien veiller sur votre honneur... Et pour cela personne ne peut me valoir, car véritablement personne ne vous aime autant que moi (1)...

Pouvait-il y avoir là, pour la poésie provençale, un principe de renouvellement? Il n'en faut pas douter, puisque c'est de ces mêmes principes que sont partis, pour s'élever si haut, les rimeurs du *dolce stil nuovo*. Mais les émules de Guinicelli étaient pourvus d'une solide culture scientifique et philosophique et il se trouva parmi eux un poète unique qui seul sut échapper au pathos scolastique et réaliser pleinement, par un coup de génie, le prodige que les autres n'avaient fait qu'entrevoir.

Cette possibilité de renouvellement, Montanhagol en eut lui-même l'intuition:

Les anciens troubadours, déclare-t-il fièrement, n'ont pas tant parlé d'Amour, jadis, que nous ne puissions, après eux, faire de beaux chants, nouveaux, agréables et sincères. On peut en effet dire des choses qui n'aient pas été dites; au reste, un poète n'est grand et n'a de mérite que lorsque ses chants sont nouveaux, gracieux, bien composés, sur des pensées nouvelles et d'un art nouveau... Ce qui est nouveau, c'est quand les maîtres disent ce qui jamais n'avait été dit en poésie, c'est si l'on dit ce que l'on n'avait pas encore entendu, et si l'on exprime, comme moi, des idées qui ne l'avaient pas été (2).

Malheureusement cet ambitieux programme se fondait sur des idées très vagues: si nous poursuivons la lecture de la chanson même qui s'ouvre par ces magnifiques promesses, nous n'y trouvons que banalités et lieux communs.

(1) *No sap per que* (IX), v. 17-24.

(2) *Non an tant dig* (VII), c. 1-2.

On en vient à se demander si l'auteur sait exactement de quoi il veut parler: quelle est cette joie à laquelle il aspire si ardemment?

E s'ieu joi n'avia

Sai que non morria...

Si non l'ai, morrai breumen. (II, 36 ss.)

Quel est l'objet de ces désirs qui l'étreignent, quand il contemple le gentil corps de sa dame (1), désirs qui le feront mourir, s'il n'obtient pas satisfaction? Nous voilà loin, semble-t-il, de ce perfectionnement moral, qu'il assignait, tout à l'heure, comme seul but au véritable amour. Montanhagol n'est donc, au fond, qu'un faux novateur, qui n'a pas réussi à préciser sa pensée et chez qui le talent n'a pas été à la hauteur des aspirations.

X

Ces idées flottèrent dans l'atmosphère pendant quelques dizaines d'années, et nous les retrouverons encore, çà et là, chez certains poètes mineurs ou *minimi* de la fin du siècle (2). Mais nul ne les a exprimées avec plus de force et de constance que celui qu'on s'est un peu trop pressé d'appeler le dernier des troubadours, le pompeux et larmoyant Guiraut Riquier, dont les chansons furent écrites de 1256 à 1280 (3). Il se réjouit que sa dame, qu'il appelle Beau-Divertissement (*Bel-Deport*) lui ait été inexorable, car, si elle lui eût donné des plaisirs contraires au devoir, c'eût été pour tous deux une déchéance.

(1) *Non an tant dig* (VII), v. 48-50.

(2) Celui qui veut aimer une noble dame, dit Folquet de Lunel, ne doit-il pas la garder de toute faute, comme il s'en garde lui-même? (*No pot aver*, c. 5; éd. Eichelkraut, n° IV.) Certains vers de Jean Estève paraissent un simple décalque de ceux de Sordel ou de Riquier (voy. ci-dessus): *Quan gar s'onor, m'onora la cortesa, — Quar... anc envejós — No fui de re qu'a leis fos dechazensa*. (Aissi com cel, c. 3-5; M. G., 195.)

(3) Sur ce poète, voy. t. I, chap. VII, § IV. Ses dernières chansons (1282-9) sont toutes des chansons pieuses.

Au reste il ne lui avait jamais demandé, assure-t-il ailleurs, sans se soucier de la contradiction, que de vouloir bien agréer ses chants (éd n° XV, c. 2). Quoi qu'il en soit, le pur amour dont il s'est contenté a été pour lui une source de talent et de vertu. Les chants magistraux qu'il lui a inspirés lui ont valu la faveur des preux, et il a si bien ennobli son cœur, que, loin de songer au péché, la pensée même du mal lui fait horreur (1).

Un homme imbu de tels sentiments ne peut qu'être agréable au siècle et à Dieu, et tout ce qu'il commence finit honorablement (2).

L'amour avait, en somme, fait de lui un bon poète et un bon chrétien, parfaitement satisfait de son sort. Il était donc bien mal venu à se lamenter, comme il le fait ailleurs, sur une cruauté si féconde en bienfaits, à appeler de ses vœux une mort qui eût mis fin à de telles satisfactions (3). Mais on ne

pouvait vraiment lui demander de remplir de ces sévères considérations une vingtaine de chansons, et il fallait bien que les réminiscences qui flottaient dans sa mémoire trouvassent un emploi.

Même épurée à ce point, cette doctrine ne parut pas encore assez orthodoxe à son zèle ou à sa prudence, et après vingt-quatre ans de soupirs et d'hommages, il en vint, dans une pièce platement utilitaire, où éclate le désir de trouver enfin un bon protecteur, à traiter de sot désir la passion qui lui avait inspiré tant de nobles développements (LV, v. 2; 1281).

(1) Ceci ne s'accorde guère avec les sollicitations assez pressantes dont il accable certaine pastourelle qui le ramène à la raison en lui rappelant précisément ses devoirs envers Bel-Deport. Sur ces pièces, voy. ci-dessous, ch. VII, § 11.

(2) Je résume ici les chansons X, XIX, XX, dont on trouvera des extraits plus abondants dans le livre d'Anglade, p. 249-50.

(3) Voy. dans Anglade, op. cit., p. 245, un résumé plus complet des pièces VI et XXV, auxquelles je me réfère ici.

Ces belles théories, il venait au reste d'en proclamer lui-même l'inanité. Quand en 1280, le comte de Rodez lui infligea le pensum de commenter la chanson de Guiraut de Calanson sur les trois sortes d'amour, il mit délibérément au-dessus des autres l'amour céleste: il était en effet persuadé alors que l'amour charnel, quoi qu'on fasse, a pour conclusion ordinaire ce fait qui au reste y met, à l'en croire, une si lamentable fin. (LXXXIV, v. 520-7.)

Il n'était donc pas infidèle à ses nouveaux principes quand, cinq ans après sa guérison (XXXV, v. 8), il se décida à choisir une nouvelle dame, qui n'était ni la reine d'Aragon, comme l'a cru Anglade (1), ni la femme d'un autre protecteur, mais la Reine des cieus elle-même, à laquelle il conserva le nom de Bel-Deport, en remarquant qu'il était cette fois, bien mieux justifié.

Sur l'interprétation de certaines pièces pieuses, on peut en effet aisément se tromper, et l'auteur a fait tous ses efforts pour qu'on s'y trompât; en lisant la chanson XLVIII par exemple, il est parfaitement impossible de dire quelle sorte d'amour y est chanté (2). Mais même quand le poète entend nous avertir de son intention, il le fait en termes trop peu explicites pour lever tous les doutes: c'est ce qu'on verra par la traduction de ces quelques strophes (n° L), où j'imprime en italique les mots où se décèle un sens mystique:

Par son amour j'espère croître en mérite, en honneur, en richesse et en grande joie: et c'est vers elle seule que mes pensées et mes désirs devraient se tourner; puisque par elle je puis oublier tous les biens que je désire, je dois mettre tous mes soins à la servir...

Je dois m'y efforcer d'autant mieux qu'elle consent à mon désir, et même que je ne pourrais aspirer à elle, si d'elle-même ne m'en venait l'inspiration (3).

Je ne suis pas jaloux de ceux qui ambitionnent l'amour de celle que j'aime. Au contraire ils me font grand plaisir, et ce qui me déplaît, c'est de voir que certains ne l'aiment pas (4).

(1) Op. cit., p. 244, n. 1.

(2) Voy. la traduction de cette pièce par Anglade, op. cit., p. 296.

(3) La théorie de la grâce s'exprime ici assez clairement.

(4) Trad. Anglade (op cit., p. 297) légèrement modifiée et complétée.

On voit dans quel néant de pensée s'effondrait la poésie provençale expirante, dans quels tissus de contradictions elle s'empêtrait, pour n'avoir pas voulu changer son style en même temps que ses sujets. Le fatras et le galimatias sont certes fréquents chez les derniers troubadours; mais il leur a fallu, étant donné les principes qu'ils suivaient, bien de l'adresse et du talent pour qu'il n'y en ait pas bien davantage encore (1).

(1) Pour la Bibliographie des poètes étudiés dans ce chapitre, se reporter à la liste générale des troubadours, en appendice au tome I.

CHAPITRE V

LE SIRVENTES

- I. Importance historique de ce genre.
- II. Anciennes définitions du sirventés. — En quoi il consiste réellement. — Sirventés et serventois; histoire et étymologie des deux mots. — Formes primitives du sirventés.
- III. Le sirventés personnel: les pièces de ce genre ne sont ordinairement que des chapelets de grossières injures; quelques exemples empruntés à Uc de Saint-Circ, B. de Born, P. Cardenal.
- IV. Le sirventés littéraire: les galeries de portraits satiriques de Peire d'Auvergne et du Moine de Montaudon. — Les ensenhamens del joglar de Guiraut de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris.
- V. Le sirventés moral: jérémiades sur la décadence universelle et la perversité du siècle. — Les états du monde. — P. Cardenal, moraliste convaincu et satirique amer. — La satire contre les femmes.
- VI. Le sirventés politique: Bertran de Born, fauteur systématique de discorde. — Hypothèse d'Augustin Thierry et réfutation. — Le poète ne fut ni un politique aux vues profondes ni un patriote passionné, mais un condottiere de génie.
- VII. Les Croisades d'Espagne. — Chants de Marcabru, Folquet de Marseille et Gavaudan. — Les Croisades d'Orient. — Les sermons de croisade, modèles des chansons; principaux thèmes communs. — Quelques autres sont particuliers aux auteurs profanes. — Quelques exemples: Pons de Capdeuil et Folquet de Romans. — Indices de découragement: Austorc d'Aurillac et Ricaut Bonome.
- VIII. La croisade albigeoise et ses conséquences. — Le ptanh sur la mort de Raimon Roger de Béziers et l'appel à Pierre d'Aragon. — Les campagnes de 1216 et 1224: Tomier et Palazi; Guillem Rainol (?). — La diatribe de Figueira contre Rome. — Montanhagol et l'Inquisition. — Bernart Sicart de Marvéjols. — Peire Cardenal: ses attaques contre les Dominicains. — Le soulèvement de 1242. — L'attitude des troubadours après le rattachement à la France de la Provence et du Languedoc. — Attaques contre Charles d'Anjou de Granet et Boniface de Castellane.
- IX. Les événements d'Italie de 1195 à 1268. — Inspiration gibeline de presque tous les sirventés écrits à leur occasion.
- X. Le planh. — Origine du genre. — Ses trois motifs essentiels, hérités du planctus latin.

I

La savante œuvre d'art qu'est la chanson nous laisse rarement percevoir l'écho d'un sentiment sincère. Il en va tout autrement des pièces que les troubadours appelaient sirventés, qui plongent dans la réalité la plus vivante et la plus actuelle (1). Quelques-uns des événements qui en sont l'objet présentent, il est vrai, un intérêt fort limité; sur ceux qui ont une véritable importance historique, nous sommes renseignés par d'autres sources et il est rare que les sirventés ajoutent quelque chose d'important à notre connaissance des faits. Mais ce défaut serait largement compensé s'ils nous éclairaient sur l'opinion publique, dont il est si difficile de se faire une idée d'après les documents officiels, et même d'après les chroniques.

(1) Il nous en reste environ deux cents, dont la liste n'a pas été dressée, aucune monographie n'ayant été consacrée au genre dans son ensemble. Mais les auteurs de sirventés sont désignés comme tels dans la liste générale des troubadours dressée par Chabaneau (*Hist. de Lang.*, X, p. 324-86) et dans celle qui termine le tome I du présent ouvrage Certains manuscrits (notamment A I K M P) réunissent les sirventés en une section spéciale, mais assez maigre (A par exemple donne environ 500 chansons contre 87 sirventés, dont plusieurs sont au reste des tençons, plus ou moins satiriques). Il est évident que les collecteurs s'intéressaient moins à ces pièces de circonstance qu'aux chansons. D'assez nombreuses pièces, et des plus importantes, n'ont été conservées que dans un seul manuscrit.

Qu'il en soit ainsi, c'est ce dont ne doutaient pas les érudits du début du XIX^e siècle. Les chants des troubadours, écrivait Augustin Thierry en 1825, circulant rapidement de château en château et de ville en ville, faisaient à peu près au XII^e siècle l'office de papiers publics... L'influence de l'opinion publique et des passions populaires se faisait sentir partout, dans les cloîtres des moines comme dans les châteaux des barons (1). C'est ce que Diez, deux ans après, répète d'une façon plus simple et plus précise: Le sirventés est, sans contredit, le genre le plus instructif au point de vue historique., non parce qu'il nous fait connaître quelques menus incidents négligés par l'histoire, mais parce qu'il formule les arrêts de l'opinion et qu'il est l'organe véridique et retentissant de cet esprit public qui parle souvent plus haut que les faits (2). Cette opinion me paraît empreinte d'une grande exagération. Quelques troubadours ont pu, il est vrai, avoir sur les événements une opinion indépendante, mais ce cas est sûrement exceptionnel. La plupart étaient les protégés de personnages plus ou moins importants, dont ils sont nécessairement les interprètes, parce qu'ils étaient précisément payés pour cela. Dans quelle mesure chacun d'eux exprime-t-il ses propres idées, celles d'un employeur, celles

d'un groupe auquel il est inféodé, c'est une question qui n'est pas susceptible d'une réponse générale. En quelque sens qu'on la tranche, les sirventés n'en conservent pas moins un vif intérêt: s'ils ne sont pas les reflets de l'opinion publique, ils ont pu contribuer à la former. Le fait que les princes en ont fait composer pour défendre leur politique, que parfois ils ont répondu ou fait répondre à ceux où ils étaient attaqués, nous prouve qu'il y avait réellement là, au sentiment général, un moyen d'action que l'histoire n'a pas le droit de négliger (3).

(1) Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, éd. de 1836, III, 292.

(2) Die Poesie der Troubadours, éd. de 1883, p. 150.

(3) Je n'ai pas cru, comme on le voit, devoir traiter de l'origine du genre, qui n'a rien de mystérieux. Du jour où il existe une technique et une pratique de la versification et du chant, des pièces très analogues au sirventés peuvent jaillir spontanément des circonstances (et dans certains milieux le fait se produit constamment). La question a été abordée récemment, alors que ces pages étaient déjà écrites, par M. J. Storost (voy. à la Bibl.), qui voit dans le sirventés un dérivé de la chanson. Il ne serait qu'une sorte d'émanation de la tornade dont le contenu, développé en remontant de proche en proche, aurait envahi les couplets précédents; d'où les pièces dites à brisure. M. S. paraît oublier que la tornade, dans l'immense majorité des cas, ne contient qu'une salutation ou un éloge, des plus banals, sans aucun lien avec un événement précis; il resterait à démontrer que les plus anciennes pièces à brisure, ont été qualifiées sirventés et à expliquer le choix de ce terme et son rapport avec servir (voy. du reste mes observations dans Revue critique, 1931, p. 450 ss.).

II

Quel que soit l'intérêt du sirventés, c'est seulement après avoir traité de la chanson que je pouvais en aborder l'étude, ainsi que celle de la tenson (qui fera l'objet du chapitre suivant); ces deux genres en effet lui sont, à l'époque classique, étroitement subordonnés, au moins dans leur forme et sont réputés d'un rang bien inférieur. Mais si l'on considère leur nature et la date probable de leur naissance, il paraîtra au contraire vraisemblable qu'ils lui sont antérieurs et ont, plus ou moins longtemps, vécu d'une vie indépendante.

Au sujet du sirventés, les anciens traités de grammaire et de poétique ne nous renseignent que fort imparfaitement. Pour Raimon Vidal (premier quart du XIII^e siècle), le sirventés est simplement une satire personnelle (*cantio facta vituperio alicujus*) (1). L'auteur de la *Doctrina de compondre dictatz* (fin du XIII^e siècle) est beaucoup plus précis et plus exact: Le sirventés doit parler de faits d'armes, de louange de seigneur, de blâme ou de quelque fait récent dont on parle... Il est ainsi dénommé parce qu'il sert et se soumet au chant dont il emprunte la mélodie et les rimes (2). Cet emprunt n'est pas obligatoire, mais si le sirventés suit un modèle, il doit avoir le même nombre de strophes que ce modèle.

(1) Ed. Stengel, p. 7.

(2) Ed. Paul Meyer dans Rom., VI, 356 et 358.

Les auteurs des *Leys* (vers 1350) semblent accepter la naïve étymologie de leur devancier en disant que le sirventés sert généralement le vers ou la chanson en ce qu'il leur emprunte sa mélodie et son compas (mais non nécessairement ses rimes). En ce qui concerne le fond, il doit traiter de blâme, de reproches généraux pour corriger les fous et les pervers; on y peut aussi traiter, si on veut, du fait de quelque guerre (1).

Ces théoriciens paraissent n'avoir pas compris que l'originalité du sirventés consiste, non dans sa forme, mais dans son contenu, qui est très varié. Il serait à peine exagéré de dire que le sirventés peut traiter de tous sujets, sauf d'amour: morale, satire, appréciation des faits ou des hommes du jour. La morale peut y être très générale et se présenter, comme il arrive dans les états du monde, sous l'aspect d'une revue satirique des diverses conditions; la satire peut, elle aussi, y être générale ou personnelle; aux invectives peut s'opposer l'éloge (2); quant aux faits du jour, ils y sont appréciés avec une partialité passionnée qui exclut tout ménagement et toute nuance. Vers le commencement du XIV^e siècle, mais alors seulement, le mot fut pris dans un sens nouveau, celui de poésie pieuse (3).

(1) Ed. Gatien-Arnoult, I, 340. Pas de variante notable dans la rédaction B (éd. Anglade, II, 181). B. Zorzi était si bien pénétré de cette théorie qu'il désigna sous le nom de sirventés deux chansons d'amour (éd. Levy, IV, 72; XI, 37; cf. *ibid.*, p. 25) simplement parce qu'elles suivent le compas d'autres pièces.

(2) En fait l'éloge est rare, mais il était bien dans la nature du genre: le biographe de Berguedan dit (Chab., p. 98) que celui-ci faisait de bons sirventés on disia mals als uns e bens als autres. De même Granet: Mos mestiers es qu'eu dei lauzar los pros — E dei blasmar los crois... (Comte Carle dans Rayn., IV, 237). Il y a, en fait, dans un sirventés de B. d'Alamanon (éd. De Grave, I, c. 4), un éloge enthousiaste de Raimon VII.

(3) C'est ainsi qu'Arnaut Vidal intitule la chanson à la Vierge que couronna en 1324 le Consistoire de la Gaie Science. Dans l'école toulousaine, le mot continue, du reste, à s'appliquer à des pièces de circonstances sur les sujets les plus variés: voy. mon édition des Joies du Gai Savoir, p. 127 (pièce politique); 131 (éloge de Toulouse et des capitouls); 145 (en l'honneur du roi); 174 (sur une calamité publique); 183 (diatribe contre les riches avarés), etc.

Au Nord, le mot correspondant, serventois, désigne communément, à la même époque, les pièces morales et religieuses et surtout les chansons à la Vierge que couronnaient les pays et chambres de rhétorique (1), mais ce sens s'y rencontre beaucoup plus tôt (2). D'ordinaire, au XIII^e siècle, le mot désigne des pièces rigoureusement identiques aux sirventés méridionaux (3). Il a certainement désigné aussi, et très anciennement, une poésie badine ou plaisante; cette acception, qui pouvait aisément se dégager de celle de poésie satirique, apparaît dans deux textes de Wace (par conséquent antérieurs à 1175) (4). Par extension enfin, le mot signifie plaisanterie, mauvais tour joué à quelqu'un. Ce sens, qui est évident dans ce vers d'Ogier le Danois, où le héros plaisante sur le bruit qui a couru de sa mort,

Et dist Ogiers: Dit as un serventois:

Morir m'estuet encore une autre fois (5),

n'est pas inconnu au provençal, puisque R. de Vaqueiras dans sa célèbre tenson avec Albert Malaspina, peut opposer plaisamment aux chansons qu'il a lui-même rimées pour sa belle, les sirventés par lesquels la dame de son adversaire l'a honni en se déshonorant elle-même (6).

(1) Voy. Hécart, Serventois et sottes chansons, couronnées à Valenciennes [au XIII^e s.], Valenciennes, 1833 (éd. très fautive du ms. B. N. fr. 24432, fol. 303 ss.).

(2) Notamment dans deux chansons à la Vierge de la fin du XIII^e siècle (Raynaud, 716 et 734, dans Archiv, 369 et XLI, 300).

(3) Ainsi sont qualifiées serventois, dans le texte même, une pièce de Jacques de Cisoing sur les vices du siècle (R. 1305, Scheler, Trouv. belges, II, 74), une chanson d'adieux d'Alart de Caus, contenant blâmes et éloges (R. 381; Hist. litt., XXIII, 523), une chanson de Philippe de Novare où il raille ses ennemis vaincus (Mémoires, éd. Kœhler, p. 36), une complainte de Jean Erart sur la mort d'un ami (R. 485, dans Springer, Klagelied, p. 105). Cf. P. Meyer dans Rom., XIX, 28.

(4) Ils sont cités par Meyer, loc. cit., p. 28, note 2.

(5) Godefroy, s. v. SERVENTOIS (VII, 401).

(6) Aram digatz (15, 1), c. 1 dans Rayn., IV, 9. Les plus anciens exemples du mot paraissent être ceux de Raimbaut d'Orange, Guillem de Bergadan et Marcoat, mais c'est là sans doute un effet du hasard (P. Meyer, loc. cit.). On s'étonne de ne pas en trouver chez Marcabru, dont la plupart des pièces sont en effet des sirventés.

Les deux mots, évidemment issus de la même racine, ont donc suivi, au Midi et au Nord, une évolution sensiblement parallèle (1).

Cette racine n'est pas évidente à première vue, comme il appert des opinions divergentes des étymologistes (2). Le provençal sirventés n'est pas tiré directement de servir, comme paraissent le croire les vieux grammairiens cités plus haut (3), mais de sirven, à l'aide du suffixe -isc et non -ensem (4). La forme septentrionale apparaît d'abord en Normandie (serventeis) et elle étonne quelque peu: formée sur servant (*servantem) ou sergent (servientem), elle devrait être servanteis ou sergenteis.

(1) Le mot estribot (ou estrabot) est à peu près dans le même cas; il semble avoir désigné, à l'origine, au Nord comme au Midi, non un genre déterminé, mais une forme, qui fut employée à divers usages et dont le contenu fut souvent satirique. Sur ce mot, ses acceptions et son usage dans les diverses littératures romanes, voy. le savant article de H. R. Lang, The original meaning of the metrical terms estrabot, strambotto, estribote, estrambote (dans Scritti vari di erudizione e di critica in onore di R. Renier, Turin, 1912, p. 613-21).

(2) Voy. Diez, Etym. Woert., 679 et Koerting, n° 8662.

(3) Que la parenté plus ou moins lointaine de sirventes et de servir ait été nettement sentie par de nombreux troubadours, c'est ce qui résulte de jeux de mots comme les suivants: De sirventes suelh servir, dit P. Cardenal (M. W., II, 223); de même, non sans ironie, G.

Figueira: Non laisserai... — Qu'un sirventes non labor — El servizi dels clergatz (éd. Levy, n° IV) et G. Augier: Tostems serai sirvens per deservir — En sirventes, als flacs rics d'aver sers (M. G., 577). (4) Cela ressort des formes sirventesc, sirventesca ou serv.); voy. Rayn., Lex., V, 238 et Levy, S. W., VIII, 665. C'est ce qu'avait déjà vu Du Cange (à serventagium), qui s'est au reste trompé sur ce sens du mot (qu'il traduit par: poésie sur les faits d'armes des soudoyers et chevaliers). C'est ce qu'ont bien compris, à la suite de Diez, Bartsch, Tobler, G. Paris et P. Meyer (voy. Levy, loc. cit.). M. W. Keller (Das sirv. Fadet joplar, p. 12) admet aussi cette étymologie, mais il donne de l'application du mot à la pièce qu'il publie une explication compliquée: cette pièce est, en même temps qu'un ensenhamen, une satire; le nom de sirventés lui convient donc parfaitement.

Mais étant donnée la quasi-identité des acceptions au Midi et au Nord, il serait bien invraisemblable de croire que cette dénomination eût été inventée simultanément et indépendamment dans les deux régions: il y aurait donc là, comme le dit P. Meyer, une des premières traces de l'influence des troubadours sur la poésie du Nord (1).

Cette étymologie, phonétiquement irréprochable, me paraît rendre un compte suffisant des diverses acceptions signalées plus haut. Le sirventés est, à l'origine, le chant composé par un sirven, à l'honneur ou au profit de son maître, chant qui pouvait, selon les circonstances, revêtir les formes les plus variées. Or ils n'étaient pas rares, tant au Nord qu'au Midi, ceux qui étaient capables de servir alternativement, par l'épée et par le chant. Il y avait, entre le sirven et le jongleur, plus de rapports qu'on ne pense; on pouvait être, à la fois ou successivement, l'un et l'autre: Bertran d'Alamanon, s'adressant à un de ses contemporains, lui dit: Vous avez été longtemps trotier, puis vous vous êtes élevé au rang de sirven, puis vous êtes devenu jongleur (2). M. W. Keller a cité d'autres textes prouvant le même fait (3). Enfin faut-il rappeler, une fois encore, le fameux Bertolai de Raoul de Cambrai (4) et le jongleur-poète de la Chanson de Willame:

En tote France n'ot si bon chanteur
N'en bataille plus hardi fereur,
Et de la geste (li) set dire les chansons (5).

A l'origine, le sirventés a dû utiliser, comme les autres genres lyriques, les formes élémentaires de la métrique romane, le couplet monorime ou ses dérivés (le couplet en ab aab, par exemple), le couplet d'octosyllabes à rimes croisées, toutes formes que la tradition a perpétuées dans un assez grand nombre de pièces (6).

(1) P. Meyer, loc. cit., p. 28.

(2) P. Meyer dans Rom., X, 265.

(3) Loc. cit., p. 13, n. 2. Les plus importants de ces textes se lisent dans Witthœft, Sirventes joglaresc, p. 46, 50, 51.

(4) Cf. G. Paris, Mélanges de littér. fr. du m. âge, p. 161.

(5) Ed. E. S. Tyler, v. 1260 ss.

(6) Ce serait sortir de mon sujet que de dresser ici une liste des pièces affectant ces diverses formes; voy. la dissertation de Maus citée à la Bibl. et, pour le couplet monorime d'alexandrins, Schultz-Gora dans Archiv, XCIII, 125.

Il est probable que dès ce moment les auteurs de sirventés empruntaient le compas et la mélodie d'œuvres quelconques largement répandues, car c'est là un procédé auquel ont eu recours, en tous temps et en tous pays, les auteurs de poésies de circonstance. Puis quand la chanson eut pris le pas sur toutes les autres formes, ils exploitèrent cette vogue et ils calquèrent leurs pièces sur une chanson à la mode, allant souvent jusqu'à en reproduire les rimes, au moins dans leur premier couplet (1).

La règle n'était pas absolue (2), mais très généralement suivie. En principe il y a toujours lieu de rechercher le modèle d'un sirventés, comme celui d'une chanson pieuse. Cette recherche a déjà donné d'intéressants résultats: on a constaté par exemple (et on pouvait s'y attendre), que ce sont les maîtres de la chanson, B. de Ventadour, G. de Borneil, P. Vidal, R. de Miraval qui ont fourni aux auteurs de sirventés le plus grand nombre de modèles.

III

Les sirventés, comme le faisaient prévoir les définitions données ci-dessus, se classent en trois catégories, suivant qu'ils contiennent des invectives personnelles, des considérations sur les mœurs, ou des jugements sur les événements du jour. Quelques pièces relevant de la satire littéraire seront ici

rattachées à la première, parce que la critique y revêt un caractère personnel très marqué. C'est naturellement sur la dernière qu'il y aura lieu d'insister davantage (3).

(1) L'auteur de la *Doctrina* (voy. plus haut), a tort d'exiger le même nombre de couplets dans la copie que dans le modèle; cette règle est contredite par de nombreux exemples (voy. Levy, éd. de Eigueira, P 19).

(2) Le Biographe de Guillem Rainol nous apprend que celui-ci faisait tous ses sirventés sur des sons nouveaux (chabaneau, *Biog.*, p.89); G. Faidit, au début d'un sirventés (*Ab nou cor*, M. G., 301), dit qu'il veut d'un cœur neuf, le bâtir sur un son nouveau. Ces faits étaient assez exceptionnels pour qu'on ait cru devoir les signaler.

(3) Cette classification a déjà été adoptée par Diez (*Die Poesie...*, 3e partie, ch. V), qui a au reste négligé presque complètement les deux premières catégories.

Les sirventés personnels ne sont ordinairement que des chapelets d'injures, dénuées de tout atticisme, dont il suffira de donner quelques exemples. Voici le portrait, allegé de quelques redondances, que trace de Manfredi Lancia, un ancien jongleur, qui évidemment, n'avait pas eu à se louer de son accueil:

Il est de si fâcheuse compagnie et de si lamentable aspect, ce Matfré Lanza qu'on appelle marquis, que quiconque le voit perd toute joie... Désagréable est son accueil, déplaisante sa voix; c'est sans aucune grâce qu'il mange, boit et donne... Il n'attire à lui et ne fréquente aucun homme de bien: des rufians et des courtisanes, voilà les gens dont il s'entoure et ne peut se séparer (1).

Il y a plus de violence encore et des insinuations d'une cruauté plus raffinée dans la douzaine de sirventés où Guillem de Berguedan a prétendu nous décrire la vie et les mœurs de ses ennemis, politiques ou autres, insinuations que l'ignorance où nous sommes des circonstances rend au reste à peu près inintelligibles (2).

Parmi les auteurs de ces pièces basement insultantes, on regrette de trouver deux vrais poètes, ordinairement mieux inspirés, Bertran de Born et Peire Cardenal.

(1) *Uc de Saint-Circ, Tant es de paubr'acoindansa* (éd. Jeanroy-De Grave, n° XIX).

(2) Dans la pièce *Qui non dizia* (ms. A, n° 567), Esperdut accuse de vices contre nature un personnage qu'il désigne par le sobriquet de Lombric (ver de terre). B. de Rovenac rappelle à un chevalier tombé au rang de jongleur les mésaventures dont, par suite de sa sottise ou de ses vices, il a été victime (*Una sirventesca*, éd. Bosdorff, n° II). Parfois l'insulte prend la forme d'un simple calembour: Guillem de la Tor se contente d'altérer le nom de Pons Amat en Porc armat (*Un sirventes farai*, ms. A, n° 568); l'identification du personnage est due à A. Restori, qui a donné de la pièce une édition critique (*Per un sirventese di G. de la Tor* dans *Rendiconti del R. Istituto lombardo*, sér. II, t. XXV (1892), fasc. 5).

Le premier avait voué à Alfonse d'Aragon, depuis le jour où celui-ci s'était rangé parmi ses agresseurs, une haine féroce, qui s'épancha en deux sirventés. Dans le premier (1), c'est surtout le roi qu'il prend à partie, pour lui prédire que sa lâcheté attirera sur sa tête les pires désastres. Dans le second (2), il vise également l'homme privé et l'accuse des plus ignobles bassesses: ce roi besogneux n'aurait pas hésité à escroquer, à dépouiller de pauvres jongleurs (3), dont il se serait ensuite débarrassé par des guet-apens. Plus infamantes encore, s'il est possible, sont les accusations que P. Cardenal fait peser, dans trois sirventés, sur un certain Estève de Belmont (4). A l'en croire, ce grand seigneur, en même temps homme d'Eglise, ne serait pas seulement un traître, assassin de ses proches, mais un être répugnant, dont les tares, physiques et morales, sont décrites dans un style bravant toute pudeur, à l'aide d'expressions ramassées dans le ruisseau, dont on n'a pas recueilli d'autres exemples.

Mais ordinairement les victimes de ces agressions ne se contentaient pas de marquer le coup et ripostaient, soit personnellement, soit par des plumes stipendiées; nous retrouverons donc des pièces très analogues au § 2 du chapitre suivant.

(1) *Pois lo gens terminis* (écrit v. 1181; éd. Thomas, I, XI).

(2) *Quan vei pels vergiers* (ibid., I, XII).

(3) Deux sirventés de Giraut del Luc (*Ges si tot et Si per malvatz*, ms. A, nos 565-6) contiennent aussi, à l'adresse du même prince, que l'auteur affecte de considérer comme l'humble serviteur des rois maures, ses voisins, des accusations non moins graves, et non moins obscures.

(4) D'Esteve de Belmont (M. G., 762-3); *Un sirventes ai en cor* (M. W., II, 238 et *Annales du Midi*, XXI, 36); *Un sirventés trametrai* (M. G., 1254-5), M. C. Fabre a consacré une longue étude (voy. à la Bib.) à ce groupe, où il fait rentrer aussi, sans raisons probantes, la pièce *Atressi com per fargar* (M. G., 758-9). La date qu'il propose est 1237-8.

IV

L'esprit satirique des troubadours, qui s'est aussi appliqué, trop rarement, à des matières littéraires, mais a visé généralement la personne de certains poètes plutôt que leurs œuvres, s'est déployé dans ce domaine avec une verve qui n'a rien de violemment caustique: ces gens-là, qui pourtant ne vivaient que de leur métier et devaient se faire une rude concurrence, n'ont pas été, en somme, les uns pour les autres, de trop mauvais confrères.

En dehors de quelques coblas, dont il sera question plus loin, la satire littéraire est représentée par cinq pièces qui se divisent en deux groupes: trois, dont je parlerai en dernier lieu, sont des enseignements, adressés à des jongleurs, réels ou supposés. Les deux autres sont des galeries de portraits, systématiquement poussés à la charge.

Cette intention est très sensible dans le plus ancien de ces documents, le vers Chantarai d'aquetz trobadors, composé peu avant 1173 (1). Peire d'Auvergne y fait défiler sous nos yeux, en assignant à chacun d'eux un numéro d'ordre, douze troubadours ou jongleurs — lui-même fermant la marche, — dont il raille surtout la voix, le débit, les attitudes, sans s'interdire certaines allusions à des mésaventures qui ont pu les mettre en posture ridicule: Giraut de Borneil ressemble à une outre desséchée par le soleil: il se ferait honte à lui-même (il ne s'estimerait pas un gratte-cul) s'il se voyait au miroir... Guillem de Ribas chante d'une voix rauque qui rappelle l'aboïement des chiens; et ses yeux fixes ressemblent à ceux d'une statue d'argent... On a volé Peire de Monzon: béni soit le voleur! Que ne lui a-t-il amputé par surcroît certaine partie du corps!... Bernart de Saissac n'est qu'un mendiant: comment estimer un homme qui s'est fait donner un vieux manteau tout taché de sueur?

La pièce fut faite, ajoute l'auteur, à Puivert (2), en jouant, en riant (1).

(1) Texte dans les Chrestomathies de Bartsch-Koschwitz, c. 85 et Appel n° 80; trad. dans mon Anthologie (p. 127) et dans celle d'Audiau-Lavaud (p. 131). MM. Appel et Rajna, dans des études récentes (voy. à la Bib.) ne modifient pas sensiblement cette date traditionnelle et proposent 1170-80 (Romania, XLIX, 82).

(2) Il ne peut s'agir ici que de Puivert (Aude, arr. Limoux), où subsistent d'imposantes ruines d'un château féodal. Les seigneurs de ce lieu étaient alors vassaux des vicomtes de Carcassonne. Voy. Crescini, *Le caricature...*, p. 1248.

On a conjecturé avec vraisemblance qu'elle avait été composée et chantée dans une fête où se trouvaient réunis les douze personnages qui firent les frais de la plaisanterie: ainsi s'expliquerait le fait, assez singulier, que des poètes de premier plan y voisinent avec des jongleurs inconnus.

Le Moine de Montaudon est l'auteur de la seconde pièce, plus récente d'une trentaine d'années (2); toute la différence entre les deux consiste en ce que cette nouvelle galerie est un peu plus riche: elle se compose de seize portraits, y compris celui du peintre. Celui-ci a certainement eu sous les yeux la pièce de son devancier et il n'a nullement tenté de la faire oublier. Le comique y est puisé aux mêmes sources; le manque de talent de ses confrères, leurs misères physiques, leurs mésaventures: voilà ses thèmes habituels; aussi nous heurtons-nous, ici aussi, à maintes allusions dont la portée nous échappe: Peirol (comme ci-dessus Giraut de Borneil) est plus sec qu'une bûche sur le feu; il porte depuis trente ans les mêmes hardes; au reste, depuis qu'il vit avec une gueuse, son chant ne vaut plus rien. Miraval ne cesse de donner son château (à sa dame). Piètre cadeau! La demeure est si misérable qu'il n'y passe pas un mois sur douze.

Ici non plus nous n'avons pas affaire à un morceau de critique sérieuse; ce sont des pochades, destinées à fournir à quelque joyeuse compagnie un divertissement de quelques instants.

Les trois ensemhamens de Guiraut de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris (en Rouergue) (3) ont peut-être pour l'histoire littéraire des troubadours encore moins d'importance. Ils nous prouvent que tels poèmes, telles légendes étaient connues, peut-être très vaguement, des auteurs eux-mêmes, mais non que ces poèmes ou légendes ont été réellement présentés à des auditoires méridionaux: il est évident que les exigences dont témoignent nos trois auteurs dépassent toute limite et que jamais le jongleur le mieux doué n'a pu charger sa mémoire de cette effroyable quantité de vers et de proses. Ces énumérations ont tout juste pour nous l'intérêt que pourrait avoir le catalogue d'une bibliothèque de jongleur, bibliothèque au reste plus riche qu'intelligemment composée.

(1) L'auteur ajoute l'expression énigmatique als enflabotz, que Chabaneau traduit par au son des musettes. (voy. Levy, S. W., II, 492.)

(2) Pos Peire d'Alvernhe a chantat; texte dans les éd. Philippon (n° X) et Klein (n° I); trad. dans De la Salle de Rochemaure, *Les troubadours cantaliens*, II, 245.

(3) Ces trois pièces ont été publiées intégralement d'abord par Bartsch en 1856 (*Denkmæler*, p. 85-100); ces textes ont été reproduits, avec quelques améliorations et l'utilisation d'un nouveau ms. (pour la troisième) par De Bartholomæis (*Testi romanzi per uso delle scuole*, 1905). La seconde a été publiée critiquement, avec de longs excursus, par W. Keller (voy. à la Bib.); les dates communément admises sont pour la première et la seconde le début du XIII^e siècle (Meyer dans Daurel et Beton, p. 1, note, et Keller, p.46), pour la troisième, le milieu de ce siècle (ibid., p. 49).

Il y a plus de finesse et d'esprit dans la pièce où P. Cardenal, se félicitant d'avoir échappé aux lacs d'Amour, énumère, à côté des maux auxquels il échappe, les banalités qu'il n'est pas condamné, comme ses confrères, à développer: J'ai bien le droit en vérité de me louer d'Amour: il ne m'enlève ni l'appétit ni le sommeil, ne me fait sentir ni froid ni chaud. Je ne bâille ni ne soupire; je ne vais pas, la nuit, errant çà et là... Je ne suis ni trahi ni trompé, et je quitte le jeu en emportant les dés...

Je ne dis pas que je meurs pour la plus gracieuse des femmes ou que la plus belle me fait languir... Pas question d'hommage, d'octroi, de don de ma personne, d'abandon de ma liberté, de cœur mis en gage (1)...

(1) Ar mi posc eu lauzar d'Amor, c. 1 et 3; texte dans Bartsch-Koschwitz, col. 191; trad. complète dans mon *Anthologie*, p. 69.

V

Presque toute la poésie morale du moyen âge souffre d'un défaut qui a été maintes fois déploré, l'excès de généralité. Les troubadours n'y ont pas échappé: ils sortent trop rarement de ces lieux communs qui, par leur nature même, n'ont pas d'âge, et trop souvent ils les enveloppent de métaphores ou les chargent de personnifications qui enlèvent à leur style toute précision et toute saveur. Joie et Jeunesse, Prix et Valeur sont bannis des cours, Parage est honni, Mauvaiseté, Déloyauté triomphent..., telles sont les plaintes qui ne cessent de retentir, de la fin du XII^e siècle au début du XIV^e. Je pourrais multiplier les exemples: en voici un, pris entre cent: Il est vraiment né sous les plus lamentables auspices, celui qui perd à la fois Dieu et le siècle: tel est le sort de ces tristes et mauvais riches qui ont mis à mort Galanterie, Joie et Soulas. Non-Foi et Convoitise les étreignent au point qu'ils font fi d'Honneur et de Prix... (1)

Quand ces désabusés prennent la peine de préciser quelque peu, on voit clairement où le bât les blesse: la vertu dont l'éclipse leur est le plus sensible, c'est Libéralité, battue en brèche, mise à mal, anéantie par Convoitise, racine de tous maux; ce qu'ils regrettent, c'est le bon vieux temps, qu'aucun d'eux au reste n'avait vu, où troubadours et jongleurs étaient accueillis, choyés, comblés de robes et deniers:

De sirventes j'en aurai perdu beaucoup, et je vais en perdre un ou deux, en m'occupant de ces riches pervers, de chez qui Prix a disparu. Ni dépenses ni présents ne leur plaisent, ni rien de ce qui touche à Courtoisie; ce qui leur plaît, c'est d'amasser de l'argent... Et pourtant que vaut un trésor caché? De quel profit fut-il jamais? J'y ai autant de part que celui qui le tient sous clef... Quand ces gens-là perdent leur avoir, ils perdent aussi le sens et à moi ils donnent largement de quoi rire (2).

(1) Sordel, *Qui bes membra*, c. 3 (éd. De Lollis, n° XVI).

(2) Bertran del Pojet, *De sirventes aurai*, c. 1 et 3 (Rayn., IV, 375).

Les trois quarts des objurgations de ce genre visent exclusivement la noblesse, la seule classe qui intéressât jongleurs et poètes de cour. Vers le début du XIII^e siècle, et surtout à partir du milieu de ce siècle, ils élargissent leur horizon et étendent leurs critiques, à l'exemple de tant de versificateurs en français et en latin, aux autres états du monde. Déjà Pons de la Garde (vers 1200-1210) dit leur fait aux clercs, aux gens de loi, aux marchands (1); Guiraut Riquier, cinquante ans plus tard, s'en prend aux gens en place, aux prélats (avec de grandes précautions), aux rois eux-mêmes (2). Chez P. Cardenal, nous voyons défiler nobles, moines noirs et blancs, chanoines, légistes, hôteliers, revendeurs et laboureurs (3); au début du XIV^e siècle, dans l'énorme versa de Raimon de Cornet, l'énumération est plus complète encore et comprend les médecins, apothicaires, avocats, étudiants et même les mendiants (4).

Il ne faudrait pas se faire d'illusions sur l'intérêt de ces diatribes, où sans cesse reparaissent les mêmes reproches: les rois ne savent que se quereller entre eux, les grands tondent et écorchent leurs vassaux; les marchands trichent sur le poids ou la quantité, etc. A tous ces moralistes d'occasion il manque cet accent que donne seule une indignation sincère.

Cet accent, on le trouve singulièrement intense et profond chez P. Cardenal (5), auquel Rutebeuf et Jean de Meung, au XIII^e siècle, peuvent seuls être comparés.

(1) D'un sirventes a far (Rayn., IV, 278).

(2) Crestias vei perilhar (ibid., 384).

(3) Mon sirventes tramet (ibid., 382).

(4) Car mot home fan (Noulet-Chabaneau, Deux manuscrits, p. 2). Les dénombrements sont plus complets encore dans les ouvrages proprement didactiques, comme le Romans de mondana vida de Folquet de Lunel (v. 81-157) et dans le Breviari d'Ermengau (v. 17240 ss.).

(5) Peire Cardenal, selon son Biographe, Miquel de la Tor, était né au Puy, d'une famille noble; destiné à un canonicat, il fit des études, puis, s'étant adonné aux vanités du siècle, il mena la vie de poète de cour et mourut presque centenaire. Ce dernier renseignement est confirmé, en quelque mesure, par l'étude de ses poésies; la plus ancienne qui soit susceptible de datation (n° 25) étant de 1216, il avait dû naître aux environs de 1190, et il écrivait encore en 1271. La plupart des allusions contenues dans ses poésies se réfèrent au Velay, au Vivarais ou à l'Auvergne, sauf celles de la pièce de 1271 (n° 56), qui se rapportent à des événements survenus dans le pays de Gaure. Plusieurs pièces mentionnent élogieusement Raimon de Toulouse (VI ou VII) et un roi d'Aragon (Jacques I^{er}); mais ces envois n'attestent pas d'une manière certaine des relations personnelles entre ces princes et le poète.

Son âme droite souffre cruellement au spectacle d'un monde où règnent l'hypocrisie, la fraude et la violence: Si un pauvre prend un drap, c'est un misérable qui doit marcher la tête basse; mais si un haut baron vole Mercœur, il se présentera la tête haute devant Constantin. Le larron pauvre est pendu pour un ruban, et celui qui le pend a volé un cheval; et c'est avec la rapidité de la flèche que s'exécute cette justice qui fait pendre par le voleur riche le voleur pauvre (1).

Les grands ont pitié des petits comme Caïn d'Abel, plus avides que loups, plus menteurs que filles publiques... Crevez-leur la peau en deux ou trois endroits: vous en verrez sourdre le mensonge, comme l'eau de la fontaine.

Je vois maints barons, placés en haut lieu, qui sont là comme un morceau de verre enchâssé dans un [précieux] anneau; ils ne sont ni de juste poids ni de bon aloi; ce sont de fausses pougeoises où on voit briller la croix et la fleur, mais si on les fond, on n'y trouve pas d'argent.

De l'Orient au couchant, je propose au monde un marché: à l'honnête homme je donnerai un besant, à condition que chaque coquin me donne un clou; au courtois un marc d'or, si chaque malotru me donne un tournois; au véridique un monceau d'or, si chaque menteur me donne un œuf.

Toute la loi qu'observe le monde, je pourrais l'écrire sur la moitié du pouce de mon gant; pour repaître les braves gens il me suffirait d'un petit pain. Même le plus pauvre peut leur crier: Venez ça! Je vous nourrirai tous! (2)

Quel jaillissement de métaphores originales et hardies pour peindre les maniaques du mensonge: Onc ne vis-je Breton, Bavarois, Grec, Ecossais ou Gallois qui fût si malaisé à entendre. A Paris il n'y a si bon interprète qui, pour distinguer dans ses paroles le faux du vrai, ne doive recourir à un devin.

(1) Las amairitz, c. 4 (Appel, Chrest.. n° 78).

(2) Tostems azir (Rayn., IV, 347).

Au fruit on connaît l'arbre, de même que le rosier se devine au parfum de la rose: ainsi ses paroles découvrent une âme louche et tortueuse.

J'en sais un dont le gosier est si plein de mensonges qu'il les vomit trois par trois; à vingt fois par jour, à six cents fois par mois, cela fait sept mille au bout de l'année. On n'a jamais vu si petit meuble où pussent tenir tant de choses; il est aussi plein le soir que si rien n'en était sorti le matin ou la veille.

L'air est pur, vif et frais tant que vous ne l'avez pas respiré; mais dès qu'il sort de votre bouche, il exhale une odeur de fumier (1).

Contre une telle corruption, il est inutile de rien tenter: Bien fou celui qui croit pouvoir faire ce qui jamais ne fut fait: tâcher d'amender un traître, c'est peine perdue (2).

Le seul remède serait que Dieu, pour la consolation de quelques justes, anéantît cette race maudite: D'autres plaignent un fils, un père, un ami enlevé par la mort. Moi je pleure sur les vivants restés au monde, perfides, déloyaux, félons, parjures, que le diable endoctrine comme des petits enfants.

Je pleure sur le rapace, le ravisseur, sur ce grand, parce qu'on ne l'a pas pendu. Je ne les plains pas parce qu'ils doivent mourir, je pleure de ce qu'ils ne sont pas encore morts et doivent avoir des héritiers pires qu'eux-mêmes (3).

Cette conception pessimiste du monde s'exprime sous une forme originale dans une sorte de parabole, trop célèbre pour que je la néglige (4):

(1) Anc no vi Breto (M. G., 214).

(2) Aissi com om, c. 1-2 (Lex. rom, 444).

(3) Atressi com per fargar, c. 4 (M. G., 758).

(4) Cette fable (Jaula) est rédigée, non sous forme lyrique, mais en octosyllabes à rimes plates: c'est une nouvelle. Elle a été traduite en allemand par Diez (Leben, 367), en français par Fauriel (Histoire, II, 1790), et partiellement par Anglade (Les Troubadours, p. 186). Texte dans Bartsch-Koschwitz (col. 193) et Appel, Chrest., n° 111).

Un jour, sur une certaine ville s'abattit une pluie dont la propriété était de faire perdre la raison à ceux qu'elle atteignait. Tous les habitants, sauf un seul, étaient dehors et furent mouillés. Ils se mirent donc à faire mille extravagances, dont nul ne s'étonna. Mais le seul resté indemne étant sorti, c'est lui qui passa pour fou: tous se mirent à le huer, à le houspiller, et il dut en toute hâte rentrer chez lui.

Cette ville est l'image du monde: la plus grande sagesse qu'on y puisse pratiquer, c'est aimer Dieu, le craindre, suivre ses commandements. Mais cette sagesse s'est perdue: une pluie en effet est tombée, pluie de convoitise et d'orgueil qui a tout corrompu, de sorte que, s'il reste un homme honorant Dieu, tous le tiennent pour insensé et le maltraitent (1).

S'il est un thème agaçant par l'absurde parti pris qui s'y étale, c'est la satire contre les femmes. Ce thème qui, du XIIe au XVe siècle, a defrayé une si abondante et monotone littérature en latin et en français, a été moins souvent, et parfois plus heureusement, traité par les troubadours.

Marcabru, nous l'avons vu, échappe à la fadeur du lieu commun par l'âpreté de l'ironie et la violence de l'invective. On croit percevoir çà et là l'écho de rancunes personnelles, notamment dans cette cinglante litanie où il décrit les manèges de Fausse Amour: Je vous dirai quels sont les manèges d'Amour: il regarde d'un côté et fait de l'autre des signes: de ce côté il baise, de l'autre il grimace. — Ecoutez! — Il sera plus droit qu'une ligne droite quand je serai son familier.

Il lie partie avec le diable, celui qui couve Fausse Amour; pas n'est besoin d'autre verge pour le battre. — Ecoutez! — Il ne sent pas la douleur plus que celui qui se gratte jusqu'à ce qu'il se soit écorché tout vif.

(1) A. Roque-Ferrier avait cru jadis (Bulletin du Comité des travaux histor., section d'Hist. et Phil., 1894, p. 82) découvrir la source de cet apologue dans une homélie de saint Jean Chrysostome (la 39e, sur la 1re Ep. aux Corinthiens, dans Migne, t. LXI, col. 343); mais il n'y a entre les deux textes qu'un rapport des plus lointains. M. S. Debenedetti a montré que cette source est un conte indien, dont il a retrouvé une rédaction chinoise, et qui, transmis à l'Occident par voie orale, a été utilisé comme exemplum par les prédicateurs. C'est sans doute aussi à un sermon que Montanhagol a emprunté une forme légèrement différente du même récit (éd. Coulet, VIII, c. 3). (Un riscontro orientale della parabola di P. Cardinal dans les Rendiconti d. R. Accad. dei Lincei, t. LXXIX, 1920, fasc. 7-8).

Croyez-vous que je ne sache point si Amour est aveugle ou louche? Ses paroles sont tout miel, mais cette douceur cache le poison. — Ecoutez! — Sa piqure est plus douce que celle de l'abeille, mais on en guérit plus difficilement.

Marcabru, fils de Marcabrune, fut engendré sous telle étoile qu'il sait comment Amour s'égrène — Ecoutez! — Jamais il n'aima nulle femme, ni d'aucune il ne fut aimé (1).

Il n'y a guère moins d'amertume, mais plus d'esprit, dans le congé où P. Cardenal se félicite, ayant perdu celle qu'il aimait, de s'être gagné lui-même (2), et surtout dans la pièce qui s'ouvre par ce piquant tableau: Les amoureuses, quand on veut les réprimander, répondent gentiment, à la manière de messire Ysengrin: l'une prend un amant parce qu'elle est de haute naissance, l'autre fait de même parce qu'elle meurt de pauvreté; une autre a pour mari un vieillard et dit qu'elle est toute jeune; une autre est une grande femme mariée à un petit jeune homme; une autre n'a pas de surcot de drap brun; mais une autre en a deux et se livre de même à l'amour.

On a la guerre bien près quand on l'a sur sa terre, on l'a plus près encore quand on l'a sur son oreiller; quand le mari déplaît à sa femme, cette guerre est pire que celle d'un voisin. Si tel que je connais était au delà de Tolède, il n'a ni sœur, ni femme, ni cousin qui dise jamais: Que le Seigneur Dieu me le ramène: au contraire, quand il part, le plus triste en rit (3).

Beaucoup plus banals de fond et fort plats de forme sont les deux sirventés où Peire de Busignac accumule contre les femmes les accusations traditionnelles (4).

(1) Dirai vos senes duptansa (éd. Dejeanne, XVIII, c. 4, 7, 10, 12; trad. du même).

(2) Be tenc per fol (Rayn., III, 436; trad. dans l'Anthologie Audiau-Lavaud, p. 111).

(3) Las amairitz, c. 1 et 2 (éd. Appel, Chrest., n° 78; trad. Audiau-Lavaud, p. 181).

(4) Ab lo dous tems (Rayn., IV, 26; texte et trad. dans l'Anthologie Audiau-Lavaud, p. 173); Sirventes e chansos lais (Rayn., IV, 268). Un sirventés de Guillem Adhémar sur le même sujet (leu ai ja vista, dans Rayn., IV, 327) ne s'élève pas au-dessus du même niveau.

Ces banalités sont quelque peu relevées, chez Cerveri de Girone, par l'emploi de comparaisons, dont certaines sont au reste plus cherchées que frappantes d'exactitude. Sachons-lui gré aussi de nous avoir avertis qu'il s'en prend, non à toutes les femmes, mais à celles qui méritent les épithètes de vils, avols et falsas (1).

(1) A greu pot om (P. O., 327; trad. dans les Anthologies de Jeanroy, p. 129 et Audiau-Lavaud, p. 177).

VI

Le groupe de sirventés politiques le plus ancien et le plus compact est formé par ceux de Bertran de Born, au nombre de vingt-cinq environ, écrits de 1181 à 1194. Sans être relatifs à des événements de première importance, ils présentent, en dehors de leurs qualités poétiques, un vif intérêt: ils nous font assister aux basses manœuvres, aux tortueuses intrigues qui constituaient toute la politique des seigneurs de l'Ouest, grands et petits, dans leurs rapports entre eux et avec leurs suzerains, les Plantagenêts; et surtout ils dessinent, avec une saisissante netteté de contours, la physionomie de celui d'entre eux qui les composa (2).

(2) Les conditions de famille du poète nous sont mieux connues que sa biographie, grâce au cartulaire de Dalon, dépouillé par A. Thomas. Né vers 1140, il avait deux frères et possédait le château de Hautefort en commun avec l'un d'eux, Constantin, qu'il finit par en expulser. D'une première femme il eut trois enfants, dont deux fils, armés chevaliers en même temps, en 1192; d'un second mariage, contracté en cette même année, il en eut deux autres. Devenu moine à l'abbaye de Dalon avant 1197, il y mourut avant 1215.

Cette physionomie est assez déconcertante et, au total, fort peu sympathique. Ce n'est pas seulement parce qu'il doit défendre ses droits, réels ou supposés, protéger contre l'intrus ou l'ennemi aux aguets ses maigres domaines que le châtelain de Hautefort a toujours l'épée au poing; il aime la guerre pour elle-même: Quand la paix règne de toutes parts, dit-il, j'ai encore un empan de guerre: c'est la guerre qui me réjouit. Je ne connais ni ne pratique aucune autre loi (1). Aussi s'ingénie-t-il à souffler partout la discorde: il anime tour à tour le vassal contre le suzerain, le suzerain contre le vassal, le frère contre les frères, et contre le père le fils: rôle abominable qui, en ce temps et ce pays, n'étonnait personne, et que Dante, le poète de la rectitude a le premier flétri: Achitofel n'incita point par de plus méchants aiguillons Absalon contre David. Pour avoir divisé ceux que la nature avait unis, je porte ma tête séparée, hélas! de son principe, qui reste enfermé dans ce tronc (2). Ces paroles, qui sortent d'une tête sanglante, balancée au bout d'un bras à guisa de lucerna, nul lecteur de la Comédie ne les a oubliées.

Il n'est pas étonnant qu'une figure aussi originale ait de bonne heure attiré l'attention: il n'est pas aujourd'hui d'histoire du XII^e siècle où B. de Born n'ait sa place. Il doit cet honneur à Villemain, qui, faisant de lui le type du guerrier-troubadour, lui a consacré deux brillantes leçons, à Augustin Thierry surtout, qui a démesurément amplifié son rôle. Ce maniaque fauteur de discorde devient, aux yeux de l'historien, un profond politique et un ardent patriote, précurseur de nos idées modernes sur les nationalités. Cet homme extraordinaire semble avoir eu la conviction profonde que sa patrie, voisine des Etats des rois de France et d'Angleterre, ne pouvait échapper aux dangers qui la menaçaient toujours d'un côté ou de l'autre que par la guerre entre ses deux ennemis. Telle en effet paraît avoir été la pensée qui présida, durant toute la vie de Bertran de Born, à ses actions et à sa conduite (3).

(1) Ges de far sirventes, c. 3 (éd. Thomas, I, X). — Le premier des deux chiffres, dans ces notes, désigne chaque partie de ce recueil (poésies politiques, etc.): le second est le numéro d'ordre de la pièce.

(2) Enfer, ch. XXVIII, 133 ss.

(3) Histoire de la conquête de l'Angleterre, t. III, p. 290. La note est plus juste dans Michelet (livre IV, ch. V). Le paradoxe d'A. Thierry a été embrassé avec ardeur, non seulement par des amateurs sans critique, comme J.-B. Mary-Lafon (B. de Born, 1838) et V.-P. Laurens (Le Tyrtée du moyen âge, 1875), mais par des écrivains mieux documentés, comme MM. J.-L. Perrier et R. de Boysson (voy. à la sibl.) — Ce dernier ne voit pas seulement dans le poète, comme Thierry, un patriote combattant des princes étrangers, mais un défenseur déterminé des coutumes méridionales. Voy. mon compte rendu de ce livre dans Annales du Midi, XV, 1903, 513.

J'ai le regret de dire que cette théorie ne résiste pas à l'examen des textes. Si Augustin Thierry eût pu lire, comme nous, les sirventés de Bertran dans une édition complète et sérieusement commentée, son lumineux bon sens eût arrêté son imagination sur la pente du roman.

Voici en effet ce que nous apprennent les textes. Ce n'est que tardivement et dans une seule occasion que le poète a poussé Philippe-Auguste à la guerre contre l'Angleterre: c'est entre les princes anglais eux-mêmes qu'il s'est appliqué à semer la zizanie. Était-ce l'effet d'un profond calcul et voulait-il, en les brisant l'un contre l'autre, raffermir le pouvoir des seigneurs autochtones? Non, mais simplement, avec l'aide du Jeune Roi, se venger de Richart, qui avait pris le parti d'un frère abhorré (1). Et quand la mort inopinée d'Henri l'a privé du soutien dont il sent le besoin, à qui fait-il appel pour le remplacer? A son ennemi de la veille, qu'il accable de protestations de fidélité: Si le comte sait bien me traiter et ne pas se montrer avare, il n'aura pas d'auxiliaire plus utile que moi. Je serai pour lui un homme d'or, humble et dévoué... Il peut maintenant me gagner sans peine, et je suis prêt à le servir et à l'honorer (2).

Richart tint à justifier son noble surnom (3) et rendit à Bertran son château, qu'il venait d'enlever de vive force.

(1) En blâmant, dans deux pièces de cette époque (S'ieu fos aissi et No puesc mudar, I, 18 et 19), le roi de France de sa froideur à soutenir le Jeune Roi, c'est simplement sa propre querelle qu'il l'invite à embrasser.

(2) Ges no me desconort (I, 8) c. 4-5.

(3) Rom sap l'usatges del leo — Qu'a re vencuda non es maus (Ar ve, c. 5; I, 26).

P 197

Quant au poète, il ne viola pas les engagements solennels qu'il venait de prendre, mais il n'embrassa pas très chaudement les intérêts de son nouveau maître. Il ne néglige rien pour arriver à se procurer l'agréable spectacle d'une guerre dont il n'aurait rien à perdre: il encourage le despotisme de Richart en lui rappelant les fatigues de toute sorte qu'il a endurées pour ramener ses vassaux à l'obéissance, et en même temps il raille ceux-ci de leur peu de courage (1).

Dans les sirventés de cette époque, il ne cesse de verser l'huile sur le feu; il conseille à Richart de réclamer à son père le titre de roi, qui fut jadis octroyé à son frère aîné (2); il raille Philippe-Auguste d'avoir conclu une trêve déshonorante (1187) (3). Sept ans après, quand Richart, sorti enfin des prisons du duc d'Autriche, annonça son retour, il ne manqua pas de lui rappeler que certains de ses vassaux avaient profité de son absence pour comploter contre lui:

Voici la plaisante saison où aborderont nos navires, où reviendra le roi Richart, plus résolu et vaillant qu'il ne fut jamais... Malheur à nos barons qui ont entre eux juré mille serments, je ne sais lesquels, et en seront couverts de honte, comme des loups pris au piège, dès que le roi sera revenu (4).

Je voudrais que le roi fût sorcier et que, revenu parmi nous, il pût distinguer, parmi ses barons, les traîtres des fidèles et qu'il connût le mal dont souffre le Limousin, qui fut sien jadis, et le serait encore, n'était l'abcès qui le ronge (5).

Et cet abcès endurci, il exhorte Richart à le percer sans retard. Singulière parole, avouons-le, dans la bouche de ce patriote, champion des libertés nationales!

De ce rôle parfaitement odieux, l'explication est simple et le poète nous l'a lui-même donnée à maintes reprises.

(1) Thomas, Introd., p. XXXVII, avec renvois à Quan la novela flor, c. 4 (I, 16) et Greu m'es deissendre, c. 3 (I, 15).

(2) Quan la novela flor, c. 6 (I, 16).

(3) Pois als baros enoja, c. 1-2 (I, 14).

(4) Ar ve la coindeta sazo, c. 1-2 (I, 25).

(5) Bem platz quan tregua, c. 4-5 (I, 24).

Pauvre, il voulait rivaliser avec de plus riches et mener comme eux une vie large et fastueuse: force lui était donc de recourir à un protecteur opulent et généreux, qui en fit les frais. Mais dès lors la libéralité était rare, déjà Convoitise avait envahi, perverti le monde: Il y a encore des royaumes, mais plus de rois; des comtés, mais plus de comtes... Où sont-ils, ces grands épris de Jeunesse, qui sont toujours à sec, engagent leurs terres, brûlent leurs coffres, se font adorer des jongleurs (1)?

Il y avait pourtant une circonstance où les grands pratiquaient cette suprême vertu: c'est quand éclatait une guerre qui mettait à haut prix les sergents et soudoyers. Avoir une bonne épée et savoir s'en servir, était alors une véritable fortune, et c'était précisément celle de notre poète. Aussi dans les couplets enthousiastes où il décrit les beaux spectacles dont la guerre réjouit les yeux, ne manque-t-il pas de rappeler les avantages qu'elle procure aux gens de son espèce: Nous allons rire maintenant. Peut-être vont-ils nous aimer, ces riches barons, accueillir les preux, et semer les barbarins (2). Qu'on médite surtout cette autre strophe: Si je veux que les riches hommes se querellent entre eux, c'est qu'alors les pauvres varlets et châtelains peuvent en tirer quelque chose. Par ma foi! un riche homme est plus généreux et maniable en guerre qu'en paix (3).

Et voici l'application de cette théorie à son cas particulier. Si, la guerre ouverte, il ne bouge pas de son château, c'est qu'il est incapable d'équiper la troupe qui le suivra. Avis à bon entendeur!

Je puis vous aider, dit-il à Richart. J'ai l'écu au col et le heaume en tête; mais je ne possède ni Lusignan ni Rancon et ne puis, sans argent, me mettre en campagne (4).

(1) Volontiers fera, c. 3 (III, 8); Bel m'es quan vei, passim.(III, 1).

(2) Bem platz car tregua, c. 1 (I, 24). Il n'est pas, bien entendu, le seul qui ait exprimé cette idée. Voy Bernart de Montcuq. Auc mais tan gen, c. 1 (Ray., IV, 254).

(3) Cortz et guerras, c. 4 (I, 13).

(4) No posc mudar mon chantar, c. 2 (I, 19).

Au service de ces sentiments fort peu élevés, Bertran a mis un talent vraiment hors de pair. Peu de poètes de son temps l'ont égalé, non seulement par l'intensité de la passion, mais par des qualités purement formelles, si rares alors, l'éclat et l'originalité des images, le vigoureux raccourci de l'expression, la netteté efficace du style. Ces qualités, qui font encore lire ses poésies, en dépit de tant d'obscurités, ont été fort appréciées de ses contemporains: ses œuvres ont échappé au sort qui attendait alors presque toutes les poésies de circonstance; elles ont été souvent et longtemps copiées. Cinquante ans après sa mort, on les chantait encore; pour en rendre l'intelligence plus facile, les jongleurs imaginèrent de les accompagner de commentaires (razos), où ils mêlaient assez confusément à quelques renseignements exacts beaucoup de fables. C'est dans ces razos, auxquelles les érudits du dernier siècle ont accordé trop de confiance, que commence à se former ce qu'on pourrait appeler la légende de Bertran de Born. L'une d'elles, traduisant par une énergique métaphore une idée fort peu exacte, dit qu'il était, quand il le voulait, maître du roi d'Angleterre (Henri II) et de son fils. Un auteur italien du XIV^e siècle, induit en erreur par ce texte, fait de lui le précepteur du Jeune Roi; un autre nous le montre en Palestine, où il n'est jamais allé, enseignant à Saladin les règles de la courtoisie. Dante enfin ne se borne pas à faire de lui un des personnages les plus typiques de la Comédie; il le place, parmi les représentants de la libéralité, à côté d'Alexandre, de Raimon (VI) de Toulouse et de Saladin (1).

En ce temps d'érudition, la légende a pris une autre forme; nous avons vu comment elle avait, il y a cent ans, déformé l'image du turbulent chevalier périgourdin; mais la vérité a repris ses droits et quiconque a lu et interprété sagement les textes se refuse à voir en lui autre chose qu'un condottiere besogneux et sans scrupules, qui se trouvait être un poète de génie.

(1) Convivio, IV, 11.

VII

Les Croisades, objet constant d'angoissantes préoccupations pour toute la chrétienté, offraient aux poètes une riche matière, d'un intérêt général et permanent (1).

Vis-à-vis de l'Islam, l'Europe chrétienne était, depuis la fin du XI^e siècle, dans un perpétuel état de défensive et d'offensive. Du côté de l'Espagne aux trois quarts musulmane, elle avait à défendre une frontière qui restait médiocrement sûre, malgré la vaillance des Aragonais et des Catalans, sans cesse renforcés par des contingents venus de tous les points de la France (2). En Orient, ce n'est qu'au prix des plus grands efforts que des princes constamment divisés avaient pu se maintenir dans la ville sainte, et, quand celle-ci fut retombée aux mains des Infidèles, la reconstitution du royaume de

Godefroi de Bouillon resta — et restera jusqu'à la fin du XVe siècle — le rêve de tous les esprits chimériques, ambitieux ou croyants.

Les Croisades d'Espagne intéressaient tout particulièrement les barons méridionaux, directement menacés par l'invasion, et plus assurés de conserver, en cas de succès, le fruit de leurs conquêtes. Le fait est que ce sont les expéditions au delà des Pyrénées qui ont inspiré les plus anciens et peut-être les plus beaux chants de croisade en provençal.

(1) Voy. ci-dessous (notes additionnelles à ce chapitre) la liste chronologique des chansons de croisade.

(2) Voy. P. Boissonnade, *Du nouveau sur la Chanson de Roland*, livre I, ch. II et IV.

Vers 1137, les principaux Etats de l'Europe méridionale tentèrent un vigoureux effort contre les Almohades d'Espagne, déjà menacés par les Almoravides du Maroc et, dans la Péninsule même, par les Arabes Andalous: une vaste ligue, dont Alfonso de Castille était le chef, venait de se former entre les républiques italiennes, les barons français et les villes catalanes. Deux pièces du jongleur-soudoyer qu'était Marcabru sont consacrées à la prédication de la guerre sainte: dans l'une, qui commence comme un sermon, par une formule de bénédiction (1), la foi religieuse s'exprime en termes d'une amère brusquerie et fait vite place à l'invective; elle est tout entière bâtie sur une originale métaphore qui frappa vivement les imaginations, et, cinquante ans après, le chant du Lavoir était encore célèbre:

Dieu nous a élevé de ses mains, ici près, un lavoir, non moins merveilleux que celui d'Outre-Mer. Avec quelle ardeur ne devons-nous pas nous précipiter vers cette fontaine, dont l'eau nous fera plus nets, plus brillants que l'étoile qui guide les navires!... Mais hélas! Rapacité et Non-Foi désolent le monde; le lignage de Caïn se multiplie; les hardis, les braves suivront Dieu, mais ils sont nombreux, les débauchés engouffrent le vin, pressent le dîner, souillent le tison, croulent à terre, qui resteront dans ces honteux abris où la mort, plus forte que les forts, viendra les prendre (2).

Cet appel n'avait pas produit sans doute tout l'effet qu'avait espéré le poète et le succès définitif se faisait attendre; aussi dans une autre pièce, de peu postérieure (3), ce sont les insultes et les malédictions qui tiennent la plus grande place: Laissons se déshonorer là-bas ces riches qui aiment les doux sommeils dans les couches moelleuses; nous, ici, comme nous l'ont promis les prédicateurs, nous recevrons de Dieu, pour notre zèle, l'honneur, les richesses et les mérites.

Rivalisant de convoitise, ils ne savent ce que c'est que la honte et croient assez faire en louant ceux qui partent. Et moi je leur dis qu'un jour viendra où ils sortiront de leurs palais, la tête derrière et les pieds devant.

(1) *Pax in nomine Domini* (éd. Dejeanne, n° XXXV).

(2) Trad. P. Meyer (*Romania*, VI, 121), légèrement modifiée.

(3) La date de 1138, proposée par M. Boissonnade (*voy.. Bibl.*), p. 234, n'est pas assurée; on peut la reculer jusqu'à 1146 (*voy. éd. Dejeanne*, p. 229).

Marcabru frémit en pensant à Jeunesse, quand il la voit opprimée par l'amour de l'or; mais celui-là même qui amasse avec le plus d'âpreté, quand il en viendra à son dernier bâillement, ne donnerait pas un ail de mille marcs, tellement la mort lui rendra les richesses fétides.

Avec l'aide des vaillants de Portugal et du roi de Navarre, pourvu que Barcelone se joigne à nous, nous irons pousser notre cri de guerre sous les murs de Tolède l'impériale, et nous déconfirons la gent païenne (1).

Cinquante ans après, les choses avaient bien changé. Alfonso IX de Castille avait subi à Alarcos (19 juin 1195) une terrible défaite; il semblait que le flot musulman, après avoir submergé le Nord de l'Espagne, allait déferler sur la France même. Folquet de Marseille, alors sur le point d'entrer au cloître, adresse un vibrant appel au roi vaincu, au roi d'Aragon qui n'ayant jamais manqué à personne, ne peut manquer à Dieu, aux barons français enfin, qui trop longtemps sourds, doivent comprendre cette suprême semonce: Désormais, si vraiment nous voulons servir Dieu, je ne vois plus de prétexte dont nous puissions nous couvrir. Dieu veut si bien notre profit qu'il a consenti à son propre dommage; hier nous avons perdu le Sépulcre, et maintenant il souffre que l'Espagne se perde: pour ne pas nous rendre là-bas, en effet, nous trouvions des prétextes; mais cette fois nous n'avons à craindre ni mer ni tempête. Quel plus fort avertissement peut-il nous faire, à moins de revenir une seconde fois mourir pour nous (2)?

Quinze ans après, le danger parut plus menaçant encore: le calife En-Nasir avait passé le détroit, poussant devant lui, du fond du Maghreb, des hordes que l'on disait innombrables; menaçant toute la chrétienté, il avait insolemment provoqué à la lutte les princes chrétiens. Le pape Innocent III s'était ému et leur avait adressé un pressant appel, qui visait surtout la France.

- (1) *Empereire per mi mezeis* (éd. Dejeanne, n° XXII).
(2) *Oïmais noi conosc razo* (éd. Stronski, n° XIX, c. 1; Rayn., IV, 110).

A la voix du pontife fit écho celle du jongleur Gavaudan, qui, dès lors en Espagne, peut-être enrôlé sous une bannière chrétienne, voyait le danger de plus près. Ici plus de savantes antithèses, de subtils raisonnements, comme chez le futur évêque de Toulouse, mais un retentissant coup de claron, un cri de haine et d'angoisse, et comme le frisson que fait ressentir l'approche d'un terrible et mystérieux fléau: Seigneurs, par nos péchés s'est accrue la force des Sarrazins: Saladin a pris Jérusalem, qui n'est pas encore reconquise; et voilà que le roi du Maroc fait partout proclamer qu'il s'apprête à guerroyer contre tous les rois chrétiens, avec ses perfides Andalous et ses Arabes, tous armés contre la foi de Jésus-Christ.

Il a rassemblé des gens de toutes races Algarves, Masmudes, Maures, Goths et Barbarins. Vigoureux ou débiles, pas un n'est resté en arrière, et jamais pluie ne tomba plus serrée qu'ils ne passent, couvrant les plaines; leur chef fait paître comme des troupeaux de brebis ces hordes, charogne destinée aux vautours, et, là où ils se répandent, ils ne laissent ni brin ni racine.

De tous ces gens qu'il a rassemblés, l'orgueil est tel qu'ils se tiennent déjà pour les maîtres du monde. Quand ils font halte, entassés par les prés, ces Marocains et Marabotins font entre eux assaut de jactance: Francs, disent-ils, cédez-nous la place: à nous Toulouse et Provence! A nous tout le pays jusqu'au Puy! Jamais ne fut ouïe plus fière fanfaronnade que celle de ces chiens, de cette engeance sans foi ni loi!

Entendez-les, empereur [d'Allemagne] et vous, roi de France, cousin du nôtre, et vous, roi des Anglais et comte de Poitiers, et venez tous secourir le roi de Castille. Personne n'eut jamais occasion si belle de servir Dieu: avec son aide vous vaincrez tous ces païens que Mahomet a leurrés, ces outrecuidants renégats.

Jésus-Christ, qui nous a fait prêcher sa parole pour que bonne fût notre fin, nous montre aujourd'hui la voie: il nous indique la pénitence moyennant laquelle il nous sera remis, le péché qui d'Adam a rejailli sur nous; il nous promet, si nous voulons le croire, de nous mettre, là-haut, parmi les élus et de nous guider contre ces vils, ces perfides félons.

Fermes possesseurs de la grande loi, ne livrons pas nos héritages à ces noirs chiens d'outre-mer. Que chacun songe au danger; n'attendons pas qu'il nous presse! Les Portugais et les Castellans, les gens de Galice, de Navarre, d'Aragon et de Cerdagne, qui étaient pour nous comme une barrière avancée, sont honnis et défaits.

Qu'ils viennent à nous, les barons croisés, d'Allemagne, de France, d'Angleterre, de Bretagne, d'Anjou, de Bearn, de Gascogne et de Provence! Faisant bloc, et l'épée à la main, nous enfoncerons les Infidèles, coupant têtes et bras, jusqu'à ce qu'ils soient exterminés, puis nous nous partagerons tout leur or.

Gavaudan sera prophète; ce qu'il vient de dire se fera: les chiens périront et là où, Mahomet fut invoqué, Dieu sera adoré et servi (1).

De toutes les Croisades d'Orient, la première est peut-être la seule qui soit sortie des entrailles mêmes de la chrétienté: l'Europe entière avait vraiment entendu la voix de Dieu. Contempler la ville sainte, où le Sauveur avait vécu et souffert, entrer dans ce vestibule de la Jérusalem céleste, voilà le vœu qui arrachait, de la mer du Nord aux Pyrénées, le baron à son manoir, le vilain à sa charrue (2). Il n'est pas douteux que des chants lyriques aient rythmé les pas de ce peuple en marche, dépeint ses souffrances, chanté sa victoire (3). De ces chants, évidemment rédigés dans les diverses langues des pèlerins et combattants, il ne nous est rien resté; nous n'avons conservé que quelques pièces latines qui peuvent en donner une idée: un appel à la guerre sainte (4), une chanson de marche (5), un chant de victoire (6), effusions toutes simples et comme spontanées des sentiments qui remplissaient tous les cœurs. Il n'y a là rien qui ressemble à la prédication, parce qu'elle était inutile: l'exemple des uns entraînait les autres.

(1) *Senhor per los nostres peccatz* (éd. Rayn, IV, 85: Jeanroy dans Rom., XXXIV, 534; trad. du même).

(2) Voy. l'éloge de Jérusalem et les arguments allégués en faveur de la conquête dans un discours d'Urbain II, résumé par Guibert de Nogent (dans Migne, Patrol. lat., 151, 577 et 156, 699).

(3) *De eis et cantica ubique diffusa et carmina quaedam descripta habentur.* (Baudri de Bourgueil dans Pertz, Mon., VII, 545.)

(4) *Jerusalem mirabilis*, dans Du Méril, Poésies pop. lat., I, 297).

(5) *Audi nos, rex Christe — Et viam nostram dirige...* (cf. Œding, Das altfr. Kreuzlied, p. 75).

(6) *Hierusalem, laetare* (ibid., p. 76).

Il n'en était plus de même déjà en 1146: le grand saint Bernard ne put renouveler le miracle jadis réalisé par un pauvre moine. Le clergé dut, pour entraîner les princes et les peuples, multiplier les exhortations et les promesses. Quelques poètes se firent ses collaborateurs: nous avons, en langue d'oïl, une belle pièce, d'un style simple et fort, où les chevaliers sont énergiquement requis d'aller, à la suite de leur roi, prendre part à ce tournoi engagé entre Enfer et Paradis (1). On ne trouve rien d'analogue dans la poésie méridionale: une touchante chanson d'histoire, où une jeune châtelaine se plaint que son ami l'ait abandonnée pour suivre le roi Louis, voilà le seul écho que la croisade de 1146 ait laissé dans les œuvres des troubadours (2). C'est que cette croisade, bien que le comte de Toulouse y eut pris part, n'excita pas un grand enthousiasme chez les barons du Midi, qui avaient alors les yeux tournés d'un autre côté.

La reprise de Jérusalem par Saladin, en 1187, consterna la chrétienté, et, pendant une trentaine d'années, des papes énergiques et habiles déployèrent un zèle ardent pour unir dans un commun effort les chefs des grandes puissances; mais ils se heurtèrent à des ambitions rivales, à des intérêts dynastiques ou nationaux qui rendirent cette union impossible. En dépit de brillantes prouesses individuelles, la domination chrétienne en Syrie s'effritait de jour en jour. Dès le milieu du XIII^e siècle, les esprits avisés comprenaient que la partie était perdue. La croisade de 1247 suscita, dans l'entourage du saint roi, la plus vive opposition; et les papes eux-mêmes se désintéressaient presque tous d'une propagande qui ne portait plus de fruits, ou ne s'y livraient que mollement, comme par acquit de conscience.

(1) Chevalier, mout estes gariz; texte dans P. Meyer, Recueil, n° 39 et dans Bédier-Aubry, Les Chansons de Croisade, p. 3 (avec la mélodie).

(2) Voy. ci-dessous, p. 299.

C'est à la période comprise entre 1187 environ et 1220 qu'appartient la moitié des chansons qui nous occupent. En effet la poésie provençale était alors à son apogée, et parmi les chefs des Croisés se trouvaient quelques-uns des protecteurs attitrés des troubadours. Quatre pièces (deux de B. de Born, une de Giraut de Bornel) se réfèrent à l'expédition de 1187-9; quatre au moins (deux de G. Faïdit, une de Vaqueiras (1)) à celle de 1201; cinq ou six autres sont un intéressant écho du suprême effort tenté en 1213 par Innocent III pour raviver le zèle des foules et entraîner vers Jérusalem des princes plus désunis et défiants que jamais, qui s'apprêtaient à s'affronter sur le champ de bataille de Bouvines (2).

Dans les chansons écrites alors et qui sont les plus caractéristiques du genre, il ne faut chercher aucune originalité: ce ne sont que des décalques de sermons, eux-mêmes taillés sur un unique patron, fournis par les discours des premiers zéloteurs des Croisades, et surtout par les bulles des papes et les canons des conciles. Voici, en quelques mots, les thèmes que les prédicateurs étaient invités à développer: Jésus-Christ a versé son sang pour nous délivrer de la captivité du péché; or c'est lui maintenant qui, captif, attend de nous sa délivrance. Au jour du jugement, nous comparâtrons tous devant lui. Que dirons-nous quand, nous montrant ses plaies, il nous reprochera de l'avoir abandonné? Ce n'est pas, certes, qu'il ait besoin de notre aide, car il pourrait déchaîner sur ses ennemis les légions de ses anges; mais, dans sa miséricorde, il feint d'en avoir besoin: paternel artifice pour nous forcer à faire notre salut (3). Quelle folie ce serait de préférer quelques années, de basses jouissances à une éternité de bonheur! Ces richesses en effet, auxquelles vous sacrifiez votre âme, la mort viendra vous les ravir. Ce serait vraiment mourir que de vivre pour elles, tandis que ce sera vraiment vivre qu'aller mourir là-bas pour Dieu.

(1) Plusieurs pièces de vaqueiras (Conselh don a l'emperedor; No m'agrada iverns), présentent pour l'histoire un vif intérêt; mais ce ne sont pas proprement des chansons de croisade.

(2) il fit alors prêcher la croisade en Italie, en Allemagne, en France, et délégua dans tous les diocèses des missi spéciaux pour contrôler l'activité des prédicateurs. L'organisation pratique de la Croisade fut un des objets qu'il assignait dès lors au futur concile de Latran.

(3) Ce subtil argument paraît être de l'invention de saint Bernard, qui l'a plusieurs fois développé; voy. ci-dessous.

Le jour est donc venu où les bons vont, pour leur salut et pour leur gloire, se séparer des mauvais. Quant à ceux que l'âge ou la maladie retient chez eux, ils doivent pourvoir aux frais de la guerre et participeront ainsi aux mérites des combattants (1).

Il ne serait pas sans intérêt de comparer la façon dont ces thèmes ont été développés par les auteurs ecclésiastiques et par les poètes en langue vulgaire: les premiers sont plus subtils, fleuris et abondants en réminiscences bibliques; mais l'éloquence des seconds est plus simple, plus directe, et, au total, plus

persuasive. Le lieu commun est, chez plusieurs d'entre eux, rafraîchi et vivifié par une émotion, un enthousiasme et même une onction qui nous touchent.

Ces qualités nous frappent notamment dans les trois chansons de Pons de Capdeuil, modeste chevalier du Velay qui, selon son Biographe, aurait prêché d'exemple et serait allé mourir en Syrie pour sa foi (2). Voici quelques strophes de l'une de ces pièces, et d'une autre, postérieure d'une quinzaine d'années. Qu'il soit maintenant notre chef et notre garant, celui qui guida les trois rois vers Bethléem, et qui, par sa miséricorde, nous a montré par où les pires peuvent aller à leur salut, à condition qu'ils le suivent d'un cœur pur et loyal. Quelle folie feraient ceux qui, par amour des terres et des richesses, resteraient ici, car je ne puis tenir pour riche le plus fortuné qui, par sa sottise, perd à la fois l'honneur et Dieu.

(1) Les principaux textes dont je viens de condenser la substance sont les suivants:

a. — Allocutions d'Urbain II au concile de Clermont, résumées par divers historiens, dans Migne, t. 151, p. 565, 571, 577;

b. — Lettre d'Eugène IV (1er déc. 1145), dans D. Bouquet, XV, 605;

c. — Discours (résumés) ou lettres de saint Bernard, dans Migne, t. 182, p. 563, 566, 652 et D. Bouquet, XV, 605;

d. — Lettres d'Alexandre III (1181) et de Grégoire VIII (1187) à toute la chrétienté, dans D. Bouquet, XV, 973 et XVII, 474;

e. — Lettres ou bulles d'Innocent III dans Migne, t. 214, 263 et 308, et D. Bouquet, XVII, 590 et 611. Quelques extraits de ces textes et d'autres analogues ont été cités par Œding (voy. à la Bibl.), p. 78 ss.

(2) Rien au reste n'est moins sûr, car deux au moins de ses sirventés sont de 1213 et nous le voyons encore fréquenter les cours de Provence vers 1220 (voy. Annales du Midi, XIX, 547).

Conquérir tous les trésors d'au delà des mers ne nous sert de rien si nous manquons à Dieu. Alexandre, qui posséda le monde entier, n'emporta qu'un pauvre drap. Il est donc bien fou, celui qui, voyant le bien, prend le mal et renonce à une joie qui ne finira ni jour ni nuit, et cela pour des choses dont il n'a pas vraiment la possession (1).

Hélas, chétifs, quelle douleur sera la nôtre! Et que dirons-nous, quand nous serons rassemblés au champ fleuri où nous verrons Dieu cloué sur la croix, pour nos péchés, le côté percé, couronné de poignantes épines? C'est alors que nous voudrions avoir reconquis la vraie croix et le saint tombeau.

Quel deuil alors, quelle rage et quels pleurs quand Dieu dira: Allez, misérables, là-bas, en enfer, où vous serez tourmentés sans fin; car vous n'avez pas cru que j'étais mort pour vous ou vous l'avez oublié. Ceux au contraire qui seront morts croisés pourront dire:

Vous le voyez, Seigneur, moi, j'ai donné ma vie pour vous, comme vous pour moi (2).

On trouve enfin çà et là, dans les chansons de croisade, provençales et françaises, quelques développements qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire des idées et des mœurs. Nos prédicateurs laïques insistent volontiers sur cette pensée que la Croisade offre une occasion unique de faire son salut sans renoncer aux plaisirs, à l'éclat de la vie mondaine: Voyez! sans renoncer à nos riches vêtements, à Prix, à Courtoisie, à tout ce qui plaît et charme, nous pouvons obtenir ici-bas honneur et joie en Paradis. Conquérir la gloire par de beaux faits, et échapper à l'enfer: que peut demander de plus comte ou roi (3)?

Plus n'est besoin de nous faire tondre ou raser et mener dure vie dans le plus sévère des ordres, pourvu que nous allions venger la honte que nous font les Turcs (4).

N'est-ce pas là vraiment conquérir à la fois la terre et le ciel, le prix du monde et celui de Dieu (5)?

(1) Ar nos sia, c. 1 et 4 (Rayn., IV, 90).

(2) Folquet de Romans, Quan to dous tems, c. 4 et 5 (Rayn., IV, 123 et Zenker, n° VIII).

(3) Pons de Capdeuil, Ar nos sia, c. 5 (Rayn., IV, 90).

(4) Le même, En onor del Paire (Rayn., IV, 89).

(5) A. de Péguilhan, Ara parra, c. 1 (Rayn., IV, 102).

La satire aussi y apparaît de bonne heure, et les objurgations aux princes, plus ou moins voilées dans les documents officiels, s'évalent ici sans ménagement.

Déjà Peire Vidal, au temps de la captivité de Richart, faisait durement la leçon à tous les princes de l'Europe et à l'Eglise elle-même (1).

Je voudrais, gémit le naïf Pons de Capdeuil, que les rois de France et d'Angleterre fissent la paix, que le roi de Pouille et l'empereur fussent amis et frères. Celui-là serait le plus honoré qui aurait fait les premiers pas (2).

L'Eglise aussi, dans la personne des prélats, des légats, des papes même, est souvent prise à partie. Ils étaient nombreux, les candides croyants que scandalisaient les agissements des pontifes, négligeant la cause du Christ pour embrasser celle d'un protecteur utile, dérivant vers la Sicile ou la Pouille, pour arrondir leurs domaines, l'or qui devait servir à reconquérir les lieux saints.

Ceux qui connaissent les lois et les leçons [du psautier] ne veulent pas partir eux-mêmes. J'en sais de tels qui aiment mieux déshériter les Chrétiens que les Turcs félons. Ceux qui prêchent les autres devraient d'abord se prêcher eux-mêmes: mais Convoitise a fait perdre le sens au clerge (3).

Cinquante ans plus tard, les mêmes plaintes se font encore entendre, mais plus amères et plus âpres.

(1) A per pauc de chantar, c. 1-5 (éd. Anglade, n° XXXII).

(2) Pons de Capdeuil, En onor, c. 5. Le roi de Pouille est Frédéric II, appelé parfois, avant son couronnement, puer Apuliæ; l'empereur est son compétiteur Othon IV (Lewent, p. 31, n. 2). De même un anonyme, à la même époque: Au roi Philippe, à Othon, au roi Jean, je conseille qu'ils s'accordent entre eux. (Lo senher que formet, c. 5 (Rayn., IV, 117 et Zenker, éd. de P. d'Auvergne, p. 147).

(3) Pons de Capdeuil, So qu'om plus vol, c. 5 (Rayn., IV, 92).

En 1268 la détresse des chrétiens de Syrie fournissait à un troubadour gênois, Calega Panzan, un prétexte pour vitupérer la papauté et Charles d'Anjou dont le jeune Conradin n'allait pas tarder, espérait-il, à punir les crimes: Le moment est venu de se réjouir, car bientôt on verra ces perfides clercs se lamenter sur leur ruine... Ah! déloyaux: vous faites massacrer les Toscans et les Lombards et peu vous chaut de la Syrie; là-bas vous avez trêve avec les Turcs et les Persans et ici vous faites occire Allemands et Français.

Auprès de lui [Charles d'Anjou] ni Grecs ni Latins ne peuvent trouver paix ou trêve; mais les chiens mécréants de Lucera l'ont tout à leur plaisir, et ils peuvent crier bien haut: Mahomet. Bientôt il n'y aura plus de moutiers consacrés à Dieu et à sa Mère, car le pape ne le souffrirait pas, lui qui met en péril la foi divine (1).

Le jour était venu où le découragement gagnait les plus fermes. Depuis cent cinquante ans, l'Europe s'épuisait en vains efforts pour délivrer Dieu, mais Dieu lui-même semblait ne pas vouloir être délivré. Austorc d'Aurillac lui reproche crûment d'avoir livré aux infidèles Louis IX et son armée (2).

Quinze ans après (1265), quand les conquêtes foudroyantes de Baïbars eurent fait tomber toutes les forteresses chrétiennes, il sembla que Dieu lui-même eût passé du côté des Infidèles: Ni croix ni loi [chrétienne] ne nous sont plus d'aucun secours contre ces félons Turcs, que Dieu maudisse! Mais il semble, comme on peut le voir, que Dieu les protège et veuille notre dommage.

Pour commencer ils ont pris Césarée, puis conquis par force le fort château d'Arsur. Ah! Seigneur Dieu, quel chemin ont-ils pris, tous ces chevaliers, ces soudoyers, ces bourgeois, qui étaient enfermés dans ses murs? Hélas! le royaume de Syrie a tant perdu que, à dire le vrai, son pouvoir en sera amoindri pour toujours.

(1) Ar es sazos c'om si deu alegrar. J'ai donné de cette pièce (inconnue à Bartsch) une édition et un commentaire étendu dans les Annales du Midi, XV, 145 ss.

(2) Ai Dieus, per qu'as facha, c. 1. J'ai donné de ce sirventès, incomplètement publié par Mahn (Ged., 9) une nouvelle édition, avec commentaire, dans les Mélanges Chabaneau, p. 81-7.

Et ne croyez pas qu'il [le Turc] s'en tienne là: au contraire, il a juré et crie bien haut qu'il ne laissera pas en ce pays, s'il le peut, un fidèle de Jésus-Christ et qu'il fera une mahomerie du temple de la Sainte Vierge. Allons, puisque telle est la volonté du fils de celle-ci, nous devons bien le vouloir, nous aussi.

Il est donc bien fou, celui qui combat les Turcs, puisque Jésus lui-même ne leur refuse rien. Ils ont vaincu et continuent à vaincre (quelle douleur!) Français et Tartares, Arméniens et Persans. Chaque jour ils nous battent nous-mêmes, car Dieu, qui jadis veillait, dort maintenant et Mahomet agit à sa guise ou fait agir pour lui le Molicadésér (1).

Grave symptôme: c'est un Templier qui parle ainsi (2): la milice vouée à la défense des Lieux saints mettait elle-même bas les armes. Dans toute la chrétienté, c'était le même découragement, dont fait foi, à l'autre bout de la France, le Débat du Croisé et du Descroisé de Rutebeuf.

Jusqu'à la fin du XVe siècle, néanmoins, les princes chrétiens ne cessèrent de caresser l'idée de reconquérir Jérusalem. Dans le premier quart du XIVe notamment, ce projet donna lieu à d'interminables tractations entre les principaux Etats et la Papauté (3). Maintes fois, tout fut prêt, le général en chef était nommé: il ne restait qu'à partir, et jamais on ne partit.

Le public, plus ou moins bien renseigné, était fort diversement affecté. En 1332 Raimon de Cornet voyait déjà les rois de France, d'Angleterre et d'Aragon faire voile sous la même bannière, escortés d'un

bon nombre de Prêcheurs, et il prophétisait, avec la conversion des Infidèles, la conquête définitive de leur pays (4).

(1) *Ira e dolors* (Rayn., IV. 131; trad. dans mon Anthologie, p. 120). Le personnage cité au dernier vers n'est autre que le célèbre Baïbars, dont le nom sultanien était Al Malik-adh-dhaher. (Note de M. W. Marçais.)

(2) Le ms. Campori nous a révélé son nom: il s'appelait Ricaut Bonome.

(3) Voy. Delaville Le Roulx, *La France en Orient au XIV^e siècle*, 1886, passim.

(4) *Per tot lo mon vay la genz murmurant*, dans Noulet-Chabaneau, *Deux manuscrits...*, p. 82.

Mais cet optimisme n'était pas général et c'était sans doute une opinion assez répandue que traduisait, en un rude franc parler, le juriste montalbanais Lunel de Montech: Je vois bien les rois amonceler or et argent; mais je les vois aussi rester au grand repos, mangeant et dormant leur soûl. Il semble vraiment qu'ils veuillent se gausser de Jésus-Christ quand ils font mine de vouloir passer cette année même... Mais quand ils voient le moment venu, ils retardent leur départ d'un an, ou plus, et c'est ainsi que se perd le grand passage (1).

VIII

Au début du XIII^e siècle, les provinces méridionales, de Toulouse à Avignon, vécurent trente années vraiment tragiques. Je n'ai pas à refaire cette lamentable histoire, et me bornerai à en chercher le reflet dans la poésie des troubadours.

Les premières années de la guerre, quoique marquées par des événements graves et bien faits pour émouvoir l'opinion, ne nous offrent que de très rares documents poétiques, dont le petit nombre est compensé par leur très vif intérêt. Le plus ancien (de peu postérieur à novembre 1209) est une complainte sur la mort de Raimon-Roger, vicomte de Béziers. Il y avait quelque chose de vraiment poignant dans le sort de ce jeune homme, le seul de tous les hauts barons du Midi qui se fût solidarisé avec son peuple, et qui, pris dans un guet-apens, venait de mourir à vingt-quatre ans au fond d'un cachot. La voix populaire accusait ses geôliers de sa mort et le jeune vicomte devenait ainsi une sorte de martyr de la cause méridionale.

(1) *Mal veg trop aparelhar*, c. 1 et 2, dans Bartsch, *Denkmæler*, p. 124. Il se pourrait que la date de 1326, donnée par le manuscrit, dût être corrigée en 1336, année où le pape lui-même dissuada Philippe VI de partir (Voy. Lavis, *Hist. de France*, IV, 1^{ère} partie, p. 12.)

C'est un sentiment de pitié et de reconnaissance profonde qui s'exprime dans le chant en question, dont l'auteur ne craint pas de le comparer au Sauveur du monde. Cet auteur est malheureusement inconnu par ailleurs (1). Voici quelques couplets de sa complainte: Ils l'ont tué! Jamais on ne vit commettre pareil forfait, pareille folie, ni faire chose aussi déplaisante à Dieu que le fut l'acte de ces chiens renégats, du félon lignage de Pilate, — qui l'ont tué. Quant à lui, il s'est fait semblable à Jésus qui mourut pour nous racheter: n'est-il pas passé, pour sauver les siens, par le même pont?

Mille chevaliers de grand lignage et mille dames de grande valeur s'en iront, par sa mort, errant à l'aventure, et aussi mille bourgeois et mille serviteurs, qui, s'il eût vécu, eussent été noblement dotés... Ah! Dieu, quelle perte! voyez où nous en sommes réduits!

Riche de lignage, riche de fierté, riche de valeur, riche de sens, riche de prouesse, il ne fut jamais homme qui vous valût; en vous nous avons perdu la fontaine d'où nous revenions tous joyeux...

Le sirventès qui, dans l'ordre chronologique, vient après celui-ci, a dû être écrit dans les premiers mois de 1213. Pierre II d'Aragon, qui, pendant deux ans, avait vingt fois offert une médiation toujours repoussée, commençait à prendre ombrage de la puissance croissante de Simon de Montfort, dont il avait d'abord accepté l'hommage, et à comprendre qu'il n'était pas prudent de laisser s'installer à la place des comtes de Toulouse un lieutenant des rois de France: il venait de se déclarer pour Raimon VI ou était sur le point de le faire, quand un poète, dont le nom ne s'est pas conservé, lui adressa ces vers tout vibrants d'ardeur guerrière et de confiance dans le droit: Va, Hugonet, sans retard, au noble roi d'Aragon et chante-lui ce sirventès nouveau: dis-lui qu'il tarde trop à paraître et qu'on le lui impute à déshonneur; car on dit que depuis trop longtemps les Français tiennent sa terre qu'il ne songe point à défendre.

(1) Bartsch, 205, 2: *Cascus plor e plaing son damnatge*: rub. Guillem Mogiers (sic) de Bezers dans C, Augier dans R. C'est sans raisons probantes que M. Schultz-Gora identifie ce troubadour inconnu à

Augier Novella, qui poétisait en Italie aux environs de 1220 (Zeitschr., IX, 126). Texte dans Rayn., IV, 46, trad. dans Azais, Troubadours de Béziers, p. 122 et dans mon Anthol., p. 95.

Dis-lui que sa grande valeur sera triplée s'il vient, en bon roi, exercer ses droits en Carcassès; et s'il trouve quelque résistance, qu'il montre qu'elle lui déplaît; qu'au besoin il allume le feu et verse le sang; et que ses machines frappent si dru que les murailles ne puissent protéger nos ennemis.

Car c'est ainsi, seigneur, que vous réduiriez au silence les Français félons (que Dieu les maudisse!), qui disent que vous ne savez pas venger les vôtres!... Ainsi vous feriez revivre Noblesse qui se perd parmi nous, si bien que je n'en vois plus trace.

Il me plairait de voir par les champs briller les heaumes, les hauberts et les lances, et flotter les beaux étendards multicolores. Oui, il me plairait de voir les Français se mesurer avec nous: on saurait alors quels sont les plus vaillants, et puisque le droit est de notre côté, il est à croire que le dommage serait du leur (1).

On sait à quoi aboutirent ces espérances: à Muret la fougue méridionale céda à la stratégie française, et la mort de Pierre II ruina les espérances de Raimon VI; épuisé par deux ans de lutte, il dut reprendre les négociations et se soumettre d'avance aux décisions du concile que le pape venait de convoquer.

Ainsi se terminait la première phase de la guerre: deux ou trois sirventès, quelques allusions éparées, voilà toutes les traces qu'elle a laissées dans l'œuvre des troubadours (2).

(1) Vai, Ugonet, ses bistensa (P. O., 392), trad. dans mon Anthologie, p. 97

(2) Aux deux pièces citées ci-dessus, on ne pourrait guère ajouter qu'une allusion, qu'on voudrait plus émue, de Raimon de Miraval à la prise de son château (voy. ci-dessus, p. XV), une pièce, moitié sirventès, moitié chanson (de Bernart Arnaut de Montcuq, dans Rayn. II, 216), dont l'attribution à l'époque qui nous occupe n'est du reste pas certaine et enfin deux couplets fort curieux, échangés à Rome, pendant le concile e Latran, entre le comte de Toulouse et Gui de Cavaillon (Senher coms, saber volvia, P. O., 271).

Cette quasi abstention a vraiment de quoi nous surprendre: en effet, les deux premières années de la guerre furent peut-être, de toutes, les plus affreuses. Or le pays désolé par ces impitoyables campagnes était précisément la terre d'élection des troubadours: les barons du Lauragais et du Carcassès, dépouillés les premiers, Aimeri de Montréal, Peire Rogier de Mirepoix, Bertran et Olivier de Saissac, étaient pour eux des protecteurs et presque des amis personnels; c'était dans ces châteaux même de Minerve et de Cabaret, devenus le théâtre de scènes atroces, qu'ils s'étaient bercés aux molles harmonies de Raimon de Miraval, divertis aux poétiques excentricités de Peire Vidal. Ne faut-il point, pour expliquer cette singulière indifférence des poètes en face d'événements qui les touchaient de si près, recourir à l'hypothèse d'un mot d'ordre? Pendant deux ans, Raimon VI avait cru possible de faire la part du feu, et, en sacrifiant ses alliés naturels, de se sauver lui-même; il s'était agenouillé, à Saint-Gilles, devant le légat; il s'était laissé traîner au siège de Carcassonne. Il est naturel de se demander s'il n'avait pas interdit aux troubadours, dont sa cour était le principal rendez-vous, d'exaspérer des ennemis qu'il se croyait encore intéressé à ménager.

Cette hypothèse est appuyée par un fait significatif: chaque fois que, sous l'impulsion du père ou du fils, la lutte se ranimera, les chants des troubadours éclateront, plus puissants ou plus nombreux.

C'est ce que nous constatons d'abord en 1216. Au concile de Latran, Innocent III, malgré son réel souci d'équité, avait cru devoir ratifier la sentence des prélats qui, en réservant les droits du jeune Raimon, avaient prononcé la déchéance du vieux comte et sa spoliation au profit de Montfort. Une telle sentence ne pouvait convenir ni à la dignité du père, ni à l'âme chevaleresque du fils. Tous deux quittèrent Rome, décidés à faire valoir leurs droits par la force, et gagnèrent leurs domaines de Provence.

Ils y furent accueillis avec enthousiasme, et, pour ainsi dire, portés en triomphe de Marseille à Avignon, d'Avignon à Beaucaire (1).

(1) Voy. Hist. de Languedoc, VI, 486, et Chanson de la Croisade (éd. Meyer), v. 3741 ss.

C'est alors (entre mars et juin 1216) qu'élevèrent la voix deux poètes tarasconais, Tomier et Palazi, interprètes du loyalisme de la province. Ils protestent contre cette prétendue paix, qui, fondée sur l'iniquité, ne peut engendrer que la guerre. Ils invitent les tièdes à se mirer dans Toulouse et Foix (1), à considérer le sort des deux comtes, trahis par ceux à qui ils s'étaient confiés; ils flétrissent les laches et leur prédisent le sort de ce traître, déjà dépossédé des terres qu'il n'avait pas craint d'usurper sur un banni (2); ils glorifient la noble cité d'Avignon, qui venait de donner l'exemple de sa foi dans la justice,

de son dévouement à ses légitimes seigneurs: Voici Avignon, la noble comtesse, que Dieu protège! Ne s'est-elle pas mieux comportée que ces parents à la mode des Algis (3)? Mais nul [autre qu'elle] ne relève la tête ni ne prend le bon chemin; l'un tire vers le Portugal, l'autre vers la Lombardie.

Que d'autres soient vils et lâches! Avignon se dresse au milieu de la Provence... Ah! nation noble et courtoise, ton énergie est l'honneur des Provençaux, en tout temps, en tout lieu! (4)

Tant d'enthousiasme et de foi allaient être récompensés: peu après (août) la garnison française de Beaucaire, malgré les efforts de Simon de Montfort accouru à son secours, était contrainte de rendre la place. C'était le premier succès que, depuis sept ans, les troupes méridionales eussent remporté. Il fut célébré dans un sirventès débordant de joie et de confiance, digne de Bertran de Born, auquel l'attribue, certainement à tort, une famille de manuscrits.

(1) Les Etats du comte de Foix avaient été, en attendant une solution définitive, mis sous séquestre par une décision du 14 décembre 1215.

(2) Guillem IV, de Baux, avait obtenu de l'empereur le titre de roi d'Arles; mais la plus grande partie du Comtat venait de faire hommage au comte de Toulouse. (Chanson de la Crois., 3483, 3869.)

(3) Troupe de routiers et de brigands, dispersée à la suite de la pendaison de son chef par les Français en 1212.

(4) Si col flacs molins torneja (Rayn., V, 275). J'ai donné de cette pièce une édition, avec traduction et commentaire historique dans les *Mélanges Mussafia* (Bausteine zur romanischen Philologie, Halle, 1905, pp. 629-40).

L'auteur, comme Tomier et Palazi, proteste contre cette perfide paix, apportée par Simon, qui dépouille, fait de haut choir en bas et change les villes en déserts; il raille Montfort et le défie: S'il veut venir recueillir lui-même ses tributs, je ne lui conseille pas de prendre gîte à Beaucaire; enfin il anime les Provençaux à une résistance dont on vient d'éprouver l'efficacité: Que fais-tu, baron qui te caches comme un rat dans son trou? Ne vois-tu pas le dommage qui t'en peut échoir? Allons, sus, remue les mains et les bras..., car par effort on a vu sortir de peine maint homme, qui autrement eût été la proie de la défaite et de la mort... Allons, puisque désormais nous voici en pleine lumière, qu'il s'avance, celui qui vaut quelque chose: défendons plaines et marais, ne nous laissons point dominer par Nonchalance. Les Français nous reviennent tout désarmés, mais nous savons maintenant ce qu'ils veulent. Grâce à Dieu, la chance a tourné, malgré ceux qui avaient consenti à l'accord (1).

Le poète nous donne lui-même une précieuse indication: après une longue période de silence, c'est pour obéir à un comte qu'il s'est remis à chanter. Quel serait ce comte, sinon celui dont il exprimait si bien les sentiments, c'est-à-dire sans doute le héros même de Beaucaire, le jeune comte de Toulouse?

Ainsi était brillamment inaugurée une brève période où les armes méridionales ne devaient guère compter que des succès: en septembre 1217, Toulouse, que n'avait pu mater la terrible exécution de l'année précédente, accueillait avec enthousiasme son seigneur; pendant dix mois, elle résistait victorieusement à Simon, jusqu'au jour où, lancé par une pierrière que servaient des femmes, un caillou vint frapper tout droit où il fallait (2), et délivra Toulouse de son plus redoutable ennemi. L'année suivante, le fils même du roi de France échouait devant ses murs; et, après six semaines d'efforts inutiles, se résignait à reprendre le chemin de Paris.

(1) A tornar m'er enquer al premier us (Texte dans M. G., n° 313 et Stimming, B. de Born, 1re éd., p. 136; trad. dans mon *Anthologie*, p. 99).

(2) Chanson de la Croisade, V. 8451.

Amauri de Montfort perdait les anciennes conquêtes de son père; l'Agenais, l'Albigeois, le Quercy, le Biterrois même lui échappaient, et il était forcé d'offrir au roi de France le bien mal acquis que déjà il ne possédait plus (1222). Mais il eût fallu aux seigneurs méridionaux l'appui d'une grande puissance, celui de l'Angleterre ou de l'Aragon, tant de fois sollicité et promis (1); cet appui, énergiquement prêté, eût pu changer pour longtemps la carte politique du Midi. Au reste Raimon lui-même, qui venait de succéder à son père, comprenant qu'il n'y pouvait compter, négociait sa paix avec Rome. Mais Honorius III, se défiant de ses promesses, croyant à une recrudescence de l'hérésie, faisait prêcher une nouvelle croisade contre ses fauteurs; le légat Romain de Saint-Ange excommuniait Raimon, et Louis VIII, risquant l'aventure qui avait effrayé son père, prenait la croix et se mettait en route avec une puissante armée. A son approche, de nombreux seigneurs, du Vivarais et du Rouergue au Biterrois, faisaient à l'envi leur soumission. C'est donc sans aucun obstacle que l'armée française descendit le Rhône et vint mettre le siège devant Avignon.

La ville ne démentit point sa vieille réputation de loyalisme et se détendit vaillamment. C'est au cours du siège même que Tomier et Palazi composèrent un nouveau sirventès où ils essayaient de soutenir

les assiégés par la promesse d'un secours fort problématique: Dieu nous enverra un puissant secours, j'en ai confiance, seigneurs, et nous l'emporterons sur les Français. D'armée qui ne le craint point. Dieu prend soudaine vengeance. Soyons fermes, seigneurs, et comptons sur un puissant secours. Tel vient, sous le faux prétexte de croisade, qui devra fuir sans même allumer les feux du campement; car en frappant bien on triomphe, même d'une nombreuse troupe. Soyons fermes, seigneurs, et comptons sur un puissant secours (2).

- (1) Une alliance fut en effet conclue en 1225, entre Raimon et Henri III, mais elle demeura lettre morte.
(2) De chantar farai, c. 2-3. (Texte dans Appel, Chrest., n° 70.)

Malgré ces fières assurances, les deux poètes ne parviennent pas à dissimuler leur découragement: ils constatent que c'est en vain qu'ils ont, dans un autre sirventès, imploré le secours du roi d'Aragon et des Catalans; ils ne paraissent compter davantage ni sur le roi d'Angleterre ni sur l'empereur, auquel ils font pourtant appel, et ils terminent en maudissant les perfides évêques qui, peu soucieux du Saint-Sépulcre, ne craignent pas de tourner contre des chrétiens les armes de la chrétienté.

Il n'est pas douteux que beaucoup d'autres pièces aient été écrites, soit pour animer l'ardeur des combattants, soit pour attiser la haine des populations contre les envahisseurs ou ceux qui les avaient lancés à l'assaut du Midi. C'est contre Rome exclusivement qu'est dirigé le célèbre sirventès de Guillem Figueira (1), qui ne mérite peut-être pas tous les éloges qui lui ont été accordés, car il est vraiment plus remarquable par sa violence que par le talent (2). C'est une interminable litanie, composée sur le compas et la mélodie d'une pièce pieuse (3), dont chacun des vingt-trois couplets commence par une apostrophe à la ville abhorrée: Rome y est tantôt accablée des plus affreuses (et plus vagues) injures, tantôt accusée de crimes précis et rendue responsable de tous les maux qui désolent la chrétienté; Rome est le guide, la racine, la cime de tous les maux; sa bouche dégorge un venin qui empoisonne le monde; c'est un loup déguisé en agneau, un serpent couronné, né d'une vipère.

- (1) Figueira était, selon son Biographe, fils d'un tailleur de Toulouse; il quitta sa ville natale quand elle eut été prise par les Français (en 1216) et se réfugia en Lombardie, où il se fit jongleur et où il n'aurait fréquenté que les plus basses compagnies. Ses œuvres nous prouvent qu'il fut aussi en relations soit avec Frédéric II, soit avec son entourage, car il a servi dans plusieurs sirventès la politique de ce prince (voy ci-dessous, p. 234).

(2) D'un sirventes far (éd. Levy, n° II; déjà dans Rayn., IV, 30, et Bartsch-Koschwitz, col. 219; traduction partielle dans l'Anthologie d'Anglade, p. 149, complète dans celle d'Audiau-Lavaud, p. 155).

(3) La prière à la Vierge Flor de paradis (texte dans Bartsch, Denkm., p. 63, et dans Revue des l. rom., XXXV, 1893, p. 245).

Rongeuse de mains (Roma rodit manus: éty mologie connue), pour de l'argent, elle absout les criminels et commet toutes les vilenies; elle étend partout sa griffe, partout ourdit ses toiles, car elle veut dominer le monde (1). Que de chrétiens elle a fait massacrer à Beziers, Toulouse, Avignon, Damiette (perdue par sa faute)! Que de princes par elle égarés, trahis, conduits à leur perte: Jean d'Angleterre, Louis de France, l'empereur Frédéric, le comte Raimon, dont la revanche est proche (2).

Le siège d'Avignon fut le dernier fait de guerre de quelque importance. Raimon VII comprit qu'il n'était pas de taille à lutter contre la monarchie capétienne: après deux campagnes assez mollement conduites, il renonça à la partie avant d'avoir joué ses dernières cartes et conclut cet humiliant traité de Meaux qui le soumettait à la plus vexatoire, à la plus irritante des tutelles et assurait, à sa mort, la dévolution de ses Etats à un frère du roi de France.

A ces dures conditions, comme de proches événements allaient le prouver, ne se résignèrent ni Raimon lui-même, ni ses feudataires, avec lui asservis ou dépouillés.

- (1) Ces accusations, comme on va le voir, seront amplement développées par Peire Cardenal. Les mêmes invectives, les mêmes comparaisons étaient monnaie courante chez les hérétiques: P. Garcias vocavit ecclesiam romanam meretricem, venenum dantem... Alii vero ecclesiam vocant... matrem fornicationum, Babylonem magnam, meretricem et basilicam diaboli et Sathanæ synagogam (Textes empruntés à des interrogatoires de suspects et cités par J.-M. Vidal, sans indication de date, dans Revue des Questions historiques, 1909, I, p. 373, n° 2).

(2) La date de la pièce peut être fixée à deux années près: postérieure à la mort de Louis VIII (8 novembre 1226), elle est antérieure au traité de Meaux (12 avril 1229); M. Appel (Deutsche Geschichte, etc., p. 9) la placerait volontiers en 1227, après le bannissement prononcé par Grégoire IX contre Frédéric; elle aurait donc été inspirée par l'empereur ou ses lieutenants. Elle semble en tout cas avoir été composée en Italie; l'auteur est peu au courant des événements du Midi, puisqu'il annonce

comme prochain le triomphe de Raimon VII; les succès de celui-ci auxquels il fait allusion remontaient à une dizaine d'années.

Ce sont évidemment leurs sentiments qui s'expriment, avec une modération et une simplicité touchantes, dans le sirventés d'un poète inconnu, Bernart de la Barta, qui oppose une paix sûre et ferme, paix d'amitié accommodant les deux parties, paix loyalement conclue entre honnêtes gens, qui ne laisse aucune rancœur, à cette paix forcée, paix de clercs et de Français, et prédit qu'il en sortira plus de mal que de bien: En cour de roi on devrait trouver droiture; auprès de l'Eglise, merci, ménagements, pardon de ses fautes, même mortelles; voilà ce que dit la Sainte Ecriture: au roi qui n'observe pas la mesure il est juste que dommage lui en vienne (1).

A mesure que les années passaient, le joug devenait plus lourd, l'Inquisition plus tyrannique. Montanhagol, client de Raimon VII, dans une pièce adressée à ce prince, le laisse discrètement entendre: Les clercs se sont faits inquisiteurs, et jugent selon leurs caprices. Ce n'est pas que l'Inquisition me déplaise; j'aime, au contraire, qu'on poursuive l'erreur et qu'avec des discours persuasifs, sans haine, on ramène à la foi les égarés; mais je veux aussi que, si l'on se repent, on trouve son pardon et que les Inquisiteurs travaillent de telle sorte qu'ils respectent les droits du juste et de l'injuste (2).

Mais cette strophe, d'une prudente modération, est suivie d'une autre, d'une cinglante ironie, à l'adresse des clercs orgueilleux et avides.

Bientôt ces récriminations se multiplient, avec une véhémence accrue. Un autre poète inconnu, Sicart de Marvéjols, s'indigne de la platitude de ses compatriotes devant l'insolence des Français et oppose tristement le présent au passé: Nos gens, trop courtois, crient humblement aux Français: Sire! Oui, les Français ont pitié, mais quand ils voient la table mise... Hélas, Toulouse et Provence, terre d'Argence, Béziers et Carcassès, quels je vous vis, et quels je vous vois!

(1) Foilla ni flors (Rayn., IV, 194). Peut-être y a-t-il aussi des allusions, très voilées, à cette paix impatientement subie dans deux pièces de Gavaudan (n° I, c. 1; n° VIII, c. 1-2 de mon édition, Romania, XXXIV, p. 504 et 529).

(2) Del tot vei remaner valor (éd. Coulet, n° IV; traduction du même). La pièce contient (c. 4) une curieuse allusion à une loi somptuaire, au reste inconnue, dont l'auteur rend les clercs responsables.

Tous les Ordres, quels qu'ils soient, lui font également horreur: Perfides, orgueilleux, démoniaques, richement rentés; tels je les trouve. Nul n'est accueilli par eux s'il n'a grandes richesses; décevoir, trahir, tel est leur Credo.

Honnêtes clercs, je dirai de vous grand bien et j'en dirais, si je le pouvais, deux fois plus... Vous ne gardez rien pour vous-mêmes; vous donnez tout ce que vous pouvez; étrangers à la convoitise, vous vivez de privations. Que Dieu jamais ne me bénisse si j'ai dit de vous la vérité! (1)

Tels sont les thèmes qui ont été développés, avec l'éclat et la virulence que l'on pouvait attendre de son talent et de son caractère, par Peire Cardenal, dans une vingtaine de sirventés que l'on pourrait intituler les Châtiments du XIII^e siècle.

Lui aussi associe dans la même haine clercs et Français, mais c'est aux premiers qu'il réserve ses plus rudes coups, parce qu'il voit en eux, comme le dira bientôt Paulet de Marseille (2), la pierre qui a aiguisé le glaive que les Français ont manié. Mais il ose être plus précis; ces clercs, ce sont certainement, de claires allusions à leur robe le prouvent, les instruments de l'Inquisition, les frères de saint Dominique.

Nous trouvons déjà chez lui toutes les accusations que Jean de Meung rassemblera bientôt dans un réquisitoire puissamment dramatique, et quelques autres encore.

(1) Ab greu cossire, c. 2, 3, 4 (texte dans Rayn., IV, 191; trad. dans Audiau-Lavaud, Anthol., p. 169).

(2) L'autr' ier m'anava, v. 45 (Revue des l. rom., XXI, 280. L'attribution de cette pièce à Paulet est du reste incertaine (ibid., p. 264); cf. p. 290.

Leur ambition, leur cupidité sans bornes constituent un véritable danger public que l'honnête homme doit dénoncer: Glouton en cuisine ne peut supporter son pareil: et les clercs ont telle gloutonnerie que dans le monde entier ils ne sauraient voir un homme qui ait sur eux la seigneurie. Ils ont fait des lois pour accaparer les terres, pour accroître et ne jamais perdre, car un peu de pouvoir est toujours utile.

Ils s'ingénient à faire leur le monde entier. Oui, ils l'auront, en ravissant, en se faisant donner, à l'aide d'indulgences, en buvant, en mangeant [avec les gens], en prêchant, en lançant des pierres (1), avec l'aide de Dieu ou celle du diable (2).

Jadis c'étaient les rois, ducs, comtes qui gouvernaient le monde; aujourd'hui ce sont les clercs qui possèdent et régissent... Qu'on ne leur abandonne pas tout, c'est pour eux chose intolérable; et ils y arriveront tôt ou tard (3).

Pratiquant la doctrine que bientôt Faux-Semblant professera avec cynisme, ils ne s'intéressent qu'aux riches, surtout moribonds; les pauvres ne comptent pas à leurs yeux: Milans et vautours ne sentent pas de plus loin la charogne que les clercs et prêcheurs ne sentent où est le riche. Bientôt ils sont ses intimes, et, quand la maladie le talonne, ils lui arrachent une donation (4).

Un ordre est venu de France que l'on ne doit plus inviter que ceux qui ont en abondance vin et blé et qu'on ne fréquente plus les pauvres gens (5).

Pour de l'argent vous trouverez chez eux des pardons pour les plus coupables; ils enseveliront les usuriers, mais non les pauvres, qui ne seront par eux ni visités ni accueillis (6).

(1) C.-à-d. par de brusques et violentes attaques.

(2) Un sirventes fatz, c. 3, 4 (Rayn., IV, 337).

(3) Li clerc si fan pastor, c. 2 (ibid., 343).

(4) Tartarassa ni voutor, c. 1 (ibid., 357).

(5) Falsetatz e desmesura, c. 3 (ibid., 339).

(6) Tan vei lo segle, c. 4 (M. G., 1228).

Ne vous fiez pas à leur humble contenance, à leurs propos doux et tendres: Les clercs se donnent pour des bergers, et ce sont des assassins, sous des airs de sainteté. Quand je les vois se vêtir [des habits sacerdotaux], il me souvient de messire Isengrin, qui voulut un jour entrer dans une bergerie; mais par crainte des chiens, il endossa une peau de mouton... et dévora par trahison les bêtes qui lui plurent (1).

Chez le Faux-Semblant de Jean de Meung, l'ambition, la soif des richesses ont étouffé toute autre passion; chez les prêcheurs de Cardenal, elles n'excluent pas la sensualité et la luxure. Il nous les montre, ces faux disciples du Christ, chaudement vêtus, luxueusement chaussés, s'ébattant dans leurs palais ou leurs vergers, ou dissertant savamment, dans leurs amples réfectoires, des mets délicats et des meilleurs crus: Je ne donnerais ni deux boutons ni un gant d'un tel ordre où, toute l'année, on amasse de quoi acheter les gros poissons, le pain blanc, les vins savoureux et les vêtements moelleux. De tel ordre, plutôt à Dieu que je fusse.

Plût à Dieu, oui! si j'y pouvais faire mon salut. Mais parmi ces gens, je n'en vois guère qui se sanctifient: et voilà pourquoi je ne veux pas être des leurs (2).

Entre les clercs, nulle différence: même cœur, même volonté. Ils servent Dieu avec zèle, rien d'autre ne saurait leur plaire. D'eux l'homme véridique ne peut dire que le mal qui s'y trouve: chevaucher, manger, dormir, faire l'amour, voilà ce qu'ils tiennent à grand martyre (3).

Cardenal s'entend, lui aussi, on le voit, à relever par l'ironie la monotonie de l'invective: Ce qu'ils exigent, c'est la foi que ne suivent pas les œuvres. Vous les verrez rarement pécher, sinon de jour et de nuit. Ils ignorent la simonie, donnent largement, amassent avec mesure... Quelle n'est pas l'erreur de ce siècle qui fait [en les attaquant] de louange blâme et de sagesse folie (4).

(1) Li clerc si fan pastor, c. 1. La pièce resta longtemps populaire en Languedoc. A la fin du siècle, Bernart Saisset, frère de l'évêque de Pamiers, en répétait le premier couplet à qui voulait l'entendre (J. M. Vidal, La doctrine des derniers ministres albigeois, dans Revue des Questions historiques, 1909, I, p. 394, n).

(2) Tan vei, c. 5 (M. G., 1228).

(3) Tot atressi, c. 4 (Rayn., IV, 358).

(4) Falsetatz e desmesura, c. 5 (ibid., 338).

Il est très fâcheux que nous ignorions en quels lieux, en quelles circonstances, à l'ombre de quelles protections ont été composés les vers de cet intrépide pamphlétaire, ainsi que bien d'autres, non moins hardis, que l'Inquisition devait poursuivre activement et qui exposaient leurs auteurs aux pires châtements (1).

Nous possédons au moins quelques renseignements de cette sorte, au sujet d'un groupe de sirventés, qui se rattachent à l'un des événements les plus décisifs de l'histoire du Midi au XIII^e siècle.

(1) Voici une des rares traces qui nous restent de ces poursuites. En décembre 1274, un bourgeois de Toulouse, nommé Bernart Raimon Baranhon, fut inculpé d'avoir eu en sa possession le fameux sirventés de Figueira; Interrogatus si habet, vel si unquam habuit, vel tenuit vel vidit quemdam librum qui dicitur Biblia in romano, qui incipit: Roma trichairitz, dixit quod non, sed audivit quondam cantilenam, sive coplas pluries, quas fecit (et ipse testis audivit dici) quidam jocolator qui vocabatur

Figuera, quarum una incipit, sicut ipse credit, sic: D'un sirventes far en est so que m'agensa, e sai ses doptar que n'aurai malvolensa dels fals de manples (sic) de Roma que etz caps de la chaenza que dechai totz bes, quam cobblam ipse testis pluries recitavit in publico et coram pluribus. (coll. Doat, XXV, fol. 198 V.; texte communiqué par le chanoine J. M. Vidal.) Le même témoin, quelques jours après, remit aux inquisiteurs deux écrits beaucoup moins compromettants une version latine des Voyages de saint Brandan et allum in romano qui incipit Del segle puent e terrible, c.-à-d la Bible de Guyot de Provins (ibid., fol. 201 1°). En ce qui concerne Cardenal, nous ne possédons aucun document analogue: nous savons toutefois que ses sirventés circulaient encore en Languedoc aux environs de 1330; c'est évidemment en effet à la tradition orale que le dominicain rouergal Arman de Belvezeremprunta les quelques vers (au reste dénués de toute portée politique) qu'il inséra dans une de ses Collationes (Hist. litt. de la France, XXXVI, 292).

En 1241, Raimon VII crut l'occasion venue de déchirer le traité de Meaux et de recouvrer son indépendance. La plupart des barons de la Marche, du Poitou, du Limousin et même du Rouergue s'étaient ligués contre le jeune roi de France. L'âme de la coalition était l'ambitieuse Isabelle d'Angoulême, veuve de Jean-Sans-Terre, femme de Hugue, comte de la Marche; Henri III, espérant remettre la main sur les fiefs auxquels il n'avait jamais renoncé, y avait adhéré et promis le concours d'une forte armée; les rois de Navarre, de Castille et d'Aragon s'étaient aussi engagés à intervenir; c'était du moins un bruit que les coalisés se plaisaient à répandre. Raimon VII, et, bientôt après, le comte de Foix, cet autre spolié, se joignirent à eux avec enthousiasme et commencèrent à fomenter la révolte dans tout le Languedoc.

On sait comment la décision et la promptitude du jeune Louis IX firent échouer ces vastes desseins. L'armée anglaise, à peine débarquée, était vaincue à Saintes (23 juillet 1242) et rejetée en désordre sur Blaye; les barons poitevins, intimidés, tergiversaient ou s'empressaient autour du vainqueur (1). Le comte de Foix faisait sa soumission (5 octobre) et bientôt après (20 octobre) Raimon VII lui-même devait implorer son pardon. Les rois espagnols en effet n'avaient pas bougé et le roi anglais, après quelques vagues démonstrations militaires, allait conclure la paix (7 avril 1243). Le comte de Toulouse venait de perdre la dernière occasion d'arracher le Sud-Ouest à la domination française.

Il semble bien qu'il ait essayé de stimuler le zèle de ses partisans et de ses alliés par ce qu'on appellerait aujourd'hui une campagne de presse. Nous avons en effet, de cette époque, plusieurs sirventés qui jalonnent les phases de la lutte et où se dévoilent, de la façon la plus claire, à mesure que se déroulent les événements, ses espérances et ses désillusions (2).

Le plus ancien est l'œuvre, unique, d'un inconnu, Peire del Vilar (3).

(1) Voy. Ch. Bémont, La Campagne de Poitou (1242-3) dans Annales du Midi, V, 295.

(2) J'ai consacré à ces pièces une étude développée (Le soulèvement de 1242, etc., dans Annales du Midi, XVI, p. 311-29.

(3) Sendatz vermelhs, endis e ros (Rayn., IV. 107); j'ai donné de cette pièce une édition avec commentaire dans les Mélanges L. Couture: Etudes d'histoire méridionale, Toulouse, 1905, p. 115-25. Très singulier nous paraît le regret, exprimé dans la deuxième strophe, que les rois ennemis n'aient pas uni leurs efforts contre les Sarrasins; le poète ne paraît pas lui-même très ardent à soutenir la cause qu'il prêche.

Adressé au comte de Rodez, écrit avant l'entrée en campagne de Henri III, il conseille au prince anglais de ne ménager ni dons ni promesses, de jeter sur le continent un nombre imposant de guerriers et il lui fait espérer le concours des rois d'outremer.

Vers la même époque, Bernart de Rovenac se plaint des atermoiements des alliés avec une aigreur qui ne témoigne pas d'une grande confiance en eux (1). Il raille les lâches, les indolents, riches d'avoir, pauvres de courage, dont il repousserait avec dédain les présents. Et qui sont-ils? Le roi d'Angleterre, qui somnole, tandis qu'on le dépouille, le roi d'Aragon, qui justifie admirablement son nom (2), et qui est trop discret, trop bien élevé pour défendre ses droits et songer à venger la mort de son père (3).

C'est entre la soumission du comte de Foix et celle de Raimon que se place le sirventés de Montanhagol, qui avait déjà servi d'interprète au comte de Toulouse (4). Il incrimine au nom de l'Honneur, les comtes de la Marche, de Foix et de Rodez; il traite de Caïns ceux qui les imiteraient et abandonneraient le comte de Toulouse, qui occupe la cime de Prix et qu'il engage à mieux choisir désormais ses amis; il reproche amèrement à Jacques, que le monde regarde de travers, d'avoir compromis le succès par son inaction (5).

A ce moment, la partie décisive, selon le poète, n'avait pas été jouée, puisque sa pièce s'ouvre par la description des brillantes horreurs de la guerre. Quelques semaines après, tout espoir s'était évanoui.

- (1) Ja no vuelh do ni esmeuda (Rayn., IV, 203; éd. avec traduction et commentaire dans G. Bosdorff (voy. Bibl.), p. 41). Le nouvel éditeur date la pièce de juillet 1241 au printemps de 1242.
- (2) L'auteur rattache plaisamment le nom de Jacme à la racine de jazer (être couché).
- (3) Le poète renouvellera ces attaques contre les deux rois dans un autre sirventès, postérieur d'une douzaine d'années (D'un sirventès m'es grans voluntatz); dans Rayn., IV, 205 et Bosdorff, 47, ci-dessous, p. 228.
- (4) Voy. ci-dessus. p. 221.
- (5) Bel m'es quan d'armas (Rayn., IV, 212; éd. avec traduction et commentaire, par J. Coulet, n° III).

Aussi ne trouvons-nous dans le sirventès de Peire Duran, un simple tailleur de Provence, que l'expression d'amers regrets et d'âpres rancunes (1). Il constate l'échec, nomme les coupables et mesure ses sarcasmes à l'étendue des responsabilités. Il excuse, nous ne savons pourquoi, le comte de la Marche, mais il est impitoyable pour le roi anglais, que le monde tient pour stupide en le voyant assister, inerte, à sa propre spoliation; pour le roi Jacques, dont le serment fut perfide; pour tous ces hauts barons enfin, que les Français tiennent agenouillés et qui seront réduits à jouer le rôle de valets, à verser le vin dans le hanap de leurs vainqueurs, — ces vainqueurs récemment vaincus par les Sarrasins (2).

Les rois d'Angleterre et d'Aragon avaient l'un et l'autre de sérieuses raisons de ne pas suivre ces conseils C'est ce que ne comprenaient pas certains irréconciliables qui s'obstinèrent longtemps à verser de l'huile sur un feu désormais éteint. Entre 1250 et 1254, Boniface de Castellane (3) reprochait encore à Henri III de ne pas réclamer son héritage, à Jacques Ier de ne pas venger son père (4). A la même époque, (premier mois de 1254), Bernart de Rovenac leur adressait, en termes cruellement ironiques, le même reproche et leur conseillait d'utiliser l'occasion que leur offrait l'absence de leur ennemi, ce roi vaincu par lequel ils se laissaient vaincre (5).

Les deux rois ont fait cette gageure que jamais ils ne défendront leurs terres, que jamais ils ne feront de mal à qui leur en fit. C'est de leur part grande courtoisie que de laisser ce roi qui conquiert la Syrie (6) tenir en paix leurs fiefs. Jésus ne saurait manquer de leur en savoir gré!

- (1) En talent ai qu'un sirventes encor (éd. avec traduction et commentaire dans Annales du Midi. loc. cit.). La pièce célèbre Barral [de Baux], et est adressée à Olivier [de Termes], deux partisans, fidèles jusqu'au bout, du comte de Toulouse.
- (2) Allusion à l'échec de la croisade de 1239 et au désastre de Gaza.
- (3) Sur ce personnage, voy. ci-dessous, p. 232.
- (4) Era pueis iverns es el fil, c. II-III (éd. A. Parducci dans Romania, XLVI, 1921, p. 495).
- (5) D'un sirventes m'es grans voluntatz presa, c. 2 et 3 (éd. Rayn., IV, 205 et Bosdorff, n° IV).
- (6) Allusion ironique aux pacifiques travaux du saint roi en Palestine.

Une douzaine d'années plus tard enfin (vers 1265-6), alors que les justes et raisonnables accords de Corbeil et d'Abbeville avaient mis fin à tous litiges, un troubadour inconnu, sujet de Charles d'Anjou, réfugié à la cour d'Aragon, exhortait encore les deux héritiers présomptifs, le futur Edouard Ier et l'infant Pierre à s'allier et à commencer tel jeu où seraient brisés maints heaumes, démaillés maints hauberts (1).

En janvier 1246, la grande dot provençale échut à Charles d'Anjou, et quatre ans après c'était un autre frère de saint Louis qui recueillait l'héritage de Raimon VII.

En Languedoc, il semble que le changement de régime se soit accompli sans secousse: du moins ne trouvons-nous dans les œuvres des troubadours de la région aucune protestation (2); au reste les bienfaits de l'équitable et sage administration du nouveau comte ne durent pas tarder à frapper tous les yeux (3).

En Provence aussi, la noblesse paraît avoir accepté sans arrière-pensée le nouvel état de choses et les familiers de Raimon devinrent ceux de Charles. Sordel s'empresse de souhaiter à celui-ci la bienvenue (4), et, quelque années après, il l'accompagne en Italie. Bertran d'Alamanon, plus royaliste que le roi, prend le parti du nouveau comte contre ses propres compatriotes; il lui reproche de traiter avec trop de ménagements les communes rebelles (5), et pendant plusieurs années, nous le voyons constamment attaché à sa personne (6).

- (1) L'autr'ier m'anava ab cor pensiu, c. 5-8 (éd. Levy, dans Rev. des l. rom., XXI, 1882, 280). La pièce est attribuée, dans l'unique manuscrit, à Paulet de Marseille; sur cette attribution, voy. Levy, loc. cit., p. 264. Cr. ci-dessous, p. 290.

(2) Le Toulousain Guillem Anelier maudit encore, il est vrai, les clercs et les Français, auxquels il n'adresse, au reste, que des reproches assez vagues (Ar faray, sitôt nom platz, c. 3, 4; Rayn., IV, 271). Mais la date de la pièce ne peut être fixée exactement, et l'auteur, qui l'adresse au comte d'Astarac, devait vivre alors en Gascogne.

(3) Voy. sur ce sujet le livre, fortement documenté, de Boutaric mentionné à la Bibliographie.

(4) Ar ai proat, v. 2-10 (éd. De Lollis, n° IX).

(5) Ja de chantar. c. 2-3 et Pueis chanson far (éd. De Grave, nos IV et V).

(6) Ed. De Grave, p. 164.

Ce n'est pas que les excitations eussent manqué; mais elles paraissent être venues du dehors. Le fougueux Montanhagol, risquant une étymologie qui n'était qu'un calembour, regrettait que la Provence (terre des preux) eût échangé son nom contre celui de Défaillance, et s'obstinait, lui aussi, à caresser le rêve anachronique d'une alliance, qui eût été fatale aux Français, entre son maître et le roi d'Aragon (1). Un autre troubadour, qui pourrait bien être un autre Toulousain (2), poussait l'hyperbole jusqu'à déplorer que tous les Provençaux n'eussent pas suivi leur comte dans la tombe (3), et il les menaçait d'une tyrannie qui n'avait pas encore eu le temps de se manifester (4).

Ces efforts pour alarmer le sentiment national et le dresser contre l'intrus ne paraissent pas avoir eu un grand résultat. Les protestations qui ne tardèrent pas à se produire (et il y en eut de fort véhémentes) furent dictées par d'autres motifs, beaucoup moins nobles.

Le nouveau comte nourrissait, on le sait, de vastes projets, dont la préparation était très coûteuse. Les nobles eux-mêmes n'étaient pas épargnés; leurs immunités financières étaient contestées par les agents du fisc, et dans cette lutte entre gens de cour et gens de loi, instruments du pouvoir suprême, c'est naturellement à ceux-ci que restait le dernier mot. Le très fidèle vassal qu'était Bertran d'Alamanon constate avec amertume que la gabelle du sel ne lui procure pas les mêmes revenus que jadis (5).

(1) Ges per malvestat qu'eu veyà, c. 2-4 (éd. Coulet, n° V).

(2) Je ne vois pas de raison sérieuse pour repousser l'attribution (donnée par IK) à Aimeric de Péguilhan; elle est en tous cas plus vraisemblable que celle de a, Peire Bremon, nommé comme auteur par ce manuscrit, n'ayant jamais témoigné la moindre hostilité à l'égard de Charles d'Anjou.

(3) Ab marrimen doloiros et ab plor, v. 30 (10, 1; éd. M. G., n° 557 et Bertoni dans Studj d'erudizione e critica dedicati a R. Renier, Turin, 1913, p. 249).

(4) Malheureux en seigneur, malheureux en honneur, que vous servirez désormais donjons et châteaux, si vous appartenez aux Français? car vous n'oserez plus porter écu ni lance. (Ibid., v. 38-40.)

(5) De la sal de Proensam doill, c. 1-3 (éd. N° VII).

Il se répand en plaintes comiques sur ses tribulations de plaideur inexpérimenté. Autrefois il passait tout son temps à visiter et courtoiser les dames: maintenant il lui faut consulter des avocats et rédiger des mémoires. A chaque instant il voit arriver des courriers tout poussiéreux, qui lui tiennent des propos ridicules, auxquels toutefois il ne sait que répondre: Ils me disent: Montez à cheval; la cour vous réclame: vous risquez une amende si, par votre faute, l'audience doit être renvoyée (1).

Les mêmes plaintes s'exhalent plus amèrement dans un sirventès de Granet, que la critique, impressionnée par la solennité hautaine du début, a parfois mal interprété (2): Comte Charles, je veux vous faire entendre un sirventès véridique. Mon office est de louer les bons, de blâmer les mauvais, et ce droit qui est mien, vous devez le maintenir (3).

L'objet du sirventès est d'exhorter le comte à réclamer, même les armes à la main, certains domaines au Dauphin de Viennois (4). L'auteur, simple jongleur, ne parle pas, évidemment, en son nom, mais au nom d'un vassal du comte, intéressé dans la querelle et qui est tout prêt à suivre en campagne son suzerain, mais à condition que celui-ci le protège contre ces gens qu'un autre a comparé à des pressoirs et qui nous tiennent le frein serré, la tête sur le sol (5).

Si vous voulez que les Provençaux vous servent loyalement, gardez-les contre la violence de vos intendants... Mais tout, pour eux, est juste, à condition qu'ils aient l'argent: aussi les barons se tiennent-ils pour morts, car autrefois on leur donnait et maintenant on les rançonne, sans qu'ils osent réclamer.

(1) Lo segle m'es camjats, c. 3-4 (éd. N° VI).

(2) Emeric David dans Hist. litt., X.X, 519-21; on trouvera là une traduction complète de la pièce; cf. Fauriel, Histoire, II, 210.

(3) Comte Karle, ieus vuelh far entendèn (éd. Rayn., IV, 237 et Parducci, n° III).

(4) Cette allusion permet de dater la pièce de 1257; voy. Parducci, note à III, 19.

(5) B. d'Alamanon, De la sal, v. 25 ss.

Ce n'est pas la menace d'une révolte imminente, mais la réclamation un peu brusque d'un contribuable, indigné par les exigences du percepteur.

Nous retrouvons les mêmes griefs, plus âprement exprimés, sous la plume de Boniface de Castellane: De jour en jour je deviens de plus en plus ennemi de la chicane. Ils me font horreur, ces avocats que je vois arriver avec leur fardeau [de paperasses]. Quand on leur a bien prouvé son droit, ils vous répondent: Niaiserie! Tout cela est la propriété du comte, en vérité (1).

Mais il se réjouit, lui, des opprobres infligés aux seigneurs provençaux, si bien élevés qu'ils s'en viennent, la hache au col, à la moindre injonction (2), car ces lâches, dans des circonstances fort critiques, l'avaient abandonné.

Il avait en effet, lui qui était l'un des plus puissants de tous, refusé de courber la tête et il s'était associé, en 1262, à la révolte des Marseillais. Dans un sirventès écrit en pleine lutte, il flétrit une fois de plus ces Provençaux apeurés, appauvris, méprisés des Français, qui leur enlèvent jusqu'à leur braies, et ces traîtres, qui ne seront pas d'un grand secours à leurs nouveaux maîtres. Quant à lui, il se fait fort, s'il rencontre les baillos, de rougir son épée de leur sang (3).

Les événements ne répondirent pas à son attente: Charles emporta de vive force Castellane (4), et le vaincu dut se réfugier en Aragon où tant de faidits avaient déjà trouvé un asile (5).

(1) *Guerr'e trebalh*, c. 1-2 (éd. Rayn., IV, 214 et Parducci, n° II). La pièce est de 1260.

(2). *Ibid.*, C. 3.

(3) *Si lot no m'es fort gaya la sazors*, c. 1-3 et 5 (éd. Appel, *Inedita*, p. 85 et Parducci. N° III; trad. dans mon *Anthologie*, p. 100).

(4) Sur ces événements, voy. Sternfeld, *Karl von Anjou*, p. 171. Dans l'amnistie accordée aux Marseillais, le comte refusa de comprendre Boniface et Uc de Baux.

(5) C'est en Aragon que fut écrite, par un de ses compagnons d'exil, une pastourelle (ci-dessous, p. 290) dont l'auteur souhaite l'échec de l'expédition que Charles venait d'entreprendre en Italie.

IX

C'est surtout à partir de 1220 environ, comme on l'a vu plus haut (t. I, ch. V) que les troubadours commencent à pulluler dans l'Italie du Nord. Mais certains n'y avaient pas seulement pénétré avant cette date; ils y avaient fait école: c'est en effet aux dernières années du XII^e siècle qu'il faut faire remonter les plus anciennes compositions en provençal dues à des Italiens.

L'une d'elles n'est pas seulement intéressante par sa date (vers 1196). L'auteur y adjure les Lombards de se tenir les coudes et de se garder des Allemands, dont il raille le jargon, qui lui rappelle le croassement des grenouilles et l'aboïement des chiens: ils n'ont pour cela qu'à se souvenir du traitement récemment infligé à la Pouille. Il est piquant de constater que ce patriote, nommé Pierre de la Caravana (ou Cavarana) était, très probablement, un notaire impérial de Bologne, dont le fils est mentionné dans des actes de 1223 et 1233 (1).

Plusieurs pièces sont relatives à cette lutte, dès lors engagée entre les empereurs et les communes lombardes. Que la plupart d'entre elles soient animées de sentiments gibelins, il ne faut pas nous en étonner, leurs auteurs étant de simples jongleurs, dont les protecteurs se recrutaient dans l'aristocratie et non dans la bourgeoisie des villes.

(1) D'un *sirventes faire* (éd. dans Bertoni, *Trovat.*, n° II et Crescini, *Avviam.*, n° XXXII). Cette pièce présente de frappantes ressemblances avec quelques strophes de P. Vidal, exactement datées de 1196 (éd. Anglade, n° 1(XXXVII), où sont donnés les mêmes avertissements aux Lombards et qui raille également les façons et le langage des Allemands.

(2) En *aquest gai sonet*, c. 4 (éd. Bertoni, *Trovat.*, n° XXII). La pièce est de peu postérieure au renouvellement de la ligue lombarde (2 mars 1226).

Ainsi Peire Guillem de Luserna, en 1226, pousse Frédéric II à châtier l'orgueil des Milanais (2); en 1237 Nicolet de Turin interprétant un songe de son confrère Joanet d'Aubusson, prophétise que contre l'aigle, qui, d'un vol altier, s'approche, venant de Salerne, nul ne pourra se défendre (1). Vers la même époque, Guillem Figueira blâme le mauvais travail que font les Milanais et prédit qu'ils n'oseront bouger dès qu'ils verront apparaître leur ennemi (2); après leur défaite à Cortenuova (27 nov. 1237) il exulte, rappelle les hauts faits de Frédéric II en Orient et se réjouit de voir tous ses ennemis s'humilier devant lui (3).

C'est au contraire la note guelfe qui retentit dans un *sirventès* (écrit en 1240-1) où Uc de Saint-Circ exhorte les défenseurs de Faenza à tenir bon, en attendant les secours du roi de France, auquel il

rappelle tous les motifs qui doivent le décider à abattre le prince parjure qui ne croit ni à la vie future ni au paradis et qui dit que l'homme n'est plus rien quand il a perdu le souffle (4).

La mort de Conrad, fils de Frédéric II (1254) avait ouvert le champ à bien des ambitions: le royaume de Naples était une trop belle proie pour ne pas allumer des convoitises. Pendant plusieurs années les concurrents se tâtent et cherchent des appuis; des intrigues se nouent, dont la papauté essaie de tenir les fils. Mais ce qui se chuchote dans les cours, les troubadours, confidents des princes, se chargent ou sont chargés de le divulguer.

(1) En Nicolet, d'un songe qu'ieu sonhava (éd. *ibid.*, n° XVI). Frédéric II se dirigeait alors, en suivant la côte de l'Adriatique, vers Ravenne, où il devait rejoindre une armée levée en Allemagne par son fils Henri.

(2) Ja de far nou sirventes (éd. Levy, n° III).

(3) Un nou sirventes ai en cor (éd. Levy, n° VII). Figueira avait déjà exprimé avec éclat ses sentiments gibelins dans son sirventés contre Rome (voy. ci-dessus, p. 219); mais ces sentiments n'étaient pas d'une solidité à toute épreuve, car l'année précédente, il avait vomé contre Frédéric les plus sanglantes injures, rappelant, comme s'il avait fait la gageure de se contredire ses trahisons envers les Croisés d'Orient et prédisant qu'il n'oserait montrer son écu aux Milanais, tellement il est vil et couard. (Ja de far un sirventes, éd. Schultz-Gora, 1902.)

(4) Un sirventes vuelh far (éd. Jeanroy-De Grave, n° XXIII).

Raimon de Tors sait que la cour de Rome a fait des avances aux jeunes princes anglais, que le roi de Castille ambitionne la couronne impériale, mais que le comte de Provence n'est pas disposé à s'effacer devant eux, et que c'est, en définitive, le sort des armes qui décidera (1). Vers la même époque, Perceval Doria dit à peu près la même chose, mais il sait que le roi de Castille a trop à faire chez lui pour avoir de grandes chances de succès; il fait, personnellement, des vœux pour Manfred, qui sait abattre ses ennemis et élever ses amis (2). Un peu plus tard, alors que les projets de Charles d'Anjou se précisent, le Gênois Luquet Gatelus prévoit, lui aussi, que le dernier mot restera à la force: il s'en réjouit et s'ingénie à jeter de l'huile sur le feu (3): le comte de Provence doit justifier le nom qu'il porte en allant conquérir la Pouille (4); le jeune Conradin forlignerait s'il ne défendait pas son héritage; quant à Manfred, se laissera-t-il dépouiller des avantages qu'il doit à sa valeur (5)? Presque toutes les pièces écrites à propos de ces événements sont d'inspiration nettement gibeline: leurs auteurs attaquent violemment les clercs, exaltant les succès de Manfred, lui en prédisant de nouveaux et portant aux nues sa vaillance et sa générosité (6).

(1) Ar es dreg qu'ieu chant (éd. Parducci, n° III). Un peu plus tard, les princes anglais ayant été mis hors de cause, il accuse les clercs d'avoir trompé également Richart de Cornouailles et le roi de Castille et se déclare nettement en faveur de Manfred (Ar es dreg que valha, *ibid.*, n° II).

(2) Felon cor ai et enic (éd. Bertoni, Trovat., n° XXX).

(3) Cora qu'eu fos marritz e cossiros (Trovat., n° LXIV).

(4) Pos lo noms de Carle en lui es, — Segals sieus faitz... (allusion à la chanson d'Aspremont).

(5) La poésie est, d'après cette allusion, postérieure à 1258. Un peu plus tard, dans une pièce postérieure à l'arrivée en Italie de Charles d'Anjou (1265) et plus digne du diplomate qu'il était, il donnera à ce prince des conseils de prudence et de modération (D'un sirventes m'es grans voluntatz presa; *ibid.*, n° LXV).

(6) Tels sont les sentiments exprimés par Raimon de Tors (Ar es dreg que valha) et par deux anonymes, en des sirventés attribués à tort à Peire Vidal, écrits après les grands succès de Manfred et la défaite des Florentins à Monteaperti (Quor c'om trobes Florentis orgulhos et Ma voluntatz me mou guerra e trebalh; éd. Bartsch, P. Vidal, p. 135). — La mort de Manfred fut déplorée dans un planh anonyme d'une lamentable banalité (Totas honors e tug fag benestan; éd. Bertoni, Rom., XLIII, 169, et Trovat., n° LXXVI).

La défaite et la mort de Manfred (26 fév. 1266) n'anéantirent pas ces espoirs, qui se reportèrent sur le jeune Conradin. Si Aicart del Fossat se borne à annoncer de grands combats et à prédire prudemment la victoire à celui qui frappera les plus grands coups (1), le gênois Calega Panzan, dans un des sirventés les plus vigoureux et les mieux écrits qui nous aient été conservés, dresse un long réquisitoire contre Charles d'Anjou, qui a ruiné la Provence et la Lombardie, contre les clercs, qui ont conclu une trêve avec les Sarrasins pour faire massacrer les chrétiens, et il se réjouit à la pensée que ces forfaits seront bientôt vengés (2).

Ces prévisions furent cruellement démenties: le 23 septembre 1268, l'armée de Conradin était mise en déroute (3) et un mois après (29 octobre), sa tête, ainsi que celle de son cousin, Frédéric d'Autriche,

tombait sous la hache du bourreau. Cette tragédie inspira à Bartolomé Zorzi un planh où, sous le fatras des formules conventionnelles, semble percer une réelle émotion; le poète n'a pas, au reste, un mot de blâme pour la cruauté du vainqueur: personne alors ne songeait à s'en scandaliser (4).

Cinq ans après, Austorc de Segret se réjouissait bruyamment de l'échec de Charles d'Anjou devant Tunis et de la ruine de sa flotte: désastre mérité, ajoute-t-il, car nul, plus que lui, ne bafoua la chrétienté et ne lui fit plus de tort (5).

(1) Entre dos reis vei mogutz et empres (Rayn., IV, 230).

(2) Ar es sazos c'om si deu alegrar (éd. Jeanroy, avec commentaire historique dans Ann. du Midi, XV, 145-67 et Bertoni, Trovat., n° LXVI).

(3) La bataille de Tagliacozzo est décrite, avec une parfaite précision, par Peire de Castelnau (Oïmais nom cal far plus long'atendensa, éd. partielle, Ann. du Midi, XV, 168). Le poète y raille assez lourdement les Allemands qui, se croyant vainqueurs, et tout occupés à piller le camp ennemi, se sont laissé prendre.

(4) Sil mons fondes a maravilha gran (éd. Levy, n° XVIII et Bertoni, Trovat., n° LXVIII).

(5) No sai quim so, tan sui desconoissens (éd. Appel. Ined., p. 14 et Fabre, Ann. du Midi, XXII, 469). Le second des deux vers cités (crestiandatz ni pres tan gran falhida) est omis dans ces deux éditions.

Par son mariage avec Constance, fille de Manfred, Pierre III d'Aragon avait acquis des droits sur le royaume de Naples; en 1286 la Sicile se donnait à l'un de ses fils, Jacques: telle fut l'origine du conflit qui mit aux prises, durant de longues années, Angevins et Aragonais, et dans lequel Philippe III eut, en 1285, la funeste maladresse de se laisser entraîner. Ce conflit donna lieu à diverses manifestations poétiques dont nous retrouverons bientôt sur notre chemin les plus intéressantes (1).

On voit, par le nombre des pièces qui viennent d'être mentionnées, que la poésie provençale conserva toute sa vogue en Italie, au moins dans les cours et les milieux politiques, jusqu'à l'extrême fin du XIII^e siècle.

- (1) Voy. ci-dessous. ch. VI, p. 279. Il suffira de mentionner ici un sirventés (Senher N'infantz si vos platz, éd. Tobler dans les Sitzungsberichte de l'Acad. de Berlin, 1900, pp. 238-45), dont l'auteur donne à un jeune infant des conseils de nature à faire supposer que ce prince se préparait à entrer en campagne. Il ne peut être autre que Frédéric, troisième fils de Pierre III, qui venait de se faire couronner roi de Sicile (25 mars 1296), contrairement aux stipulations d'un récent traité, et qui savait qu'il aurait à se défendre contre Robert de Naples et contre son propre frère. Sur les coblas dont celui-ci est l'auteur, voy. ci-dessous, loc. cit.

(2)

X

Le planh, ou complainte funèbre, qui peut être considéré comme une variété du sirventés (2), est le seul genre lyrique dont l'origine soit parfaitement claire; et c'est peut-être ce qui en fait le principal intérêt.

(2) Comme le sirventés, il est relatif à un événement récent, loue et blâme, et emprunte parfois sa forme à une pièce antérieure. Le n° 20 de la liste ci-dessous est qualifié sirventes. Toutefois, dans les manuscrits qui placent les pièces par genres, les planhs ne sont pas rangés sous cette rubrique.

La déploration funèbre, à Rome comme en Grèce, avait donné naissance à un genre littéraire qui ne dut jamais s'éteindre complètement. Nous le voyons reparaître, naturellement modifié par la différence des temps et des religions, dès le VIII^e siècle, et se constituer définitivement au suivant, avec des traits qui se perpétueront jusqu'à la fin du moyen âge (1).

Les planctus latins ont pour auteurs des clercs et fréquemment pour héros des dignitaires ecclésiastiques; plusieurs en outre ont été chantés au cours même des obsèques. De là une prédominance très marquée de l'élément religieux. Les planhs provençaux, au contraire, ont été composés par des laïques, à propos de laïques et devaient être chantés, en dehors de l'église, devant la famille et la maisnie du défunt (2). De là naturellement une différence de ton très marquée.

Enfin les auteurs de planhs avaient été, dans la plupart des cas, les protégés de leur héros; aux regrets que leur inspire sa mort se mêle la crainte qu'il ne soit, dans ce rôle, mal remplacé; ou plutôt ils l'affirment et se lancent à corps perdu dans une diatribe contre le présent. Cette mentalité jongleresque, qui s'étale naïvement dans la plupart des planhs et les rapproche de la satire, est la principale différence qui sépare ceux-ci du planctus. Elle éclate déjà dans le plus ancien planh conservé, celui de Cercamon sur la mort de Guillaume X (1137): l'éloge du comte, la prière pour son âme, la description du deuil

public y tiennent beaucoup moins de place que la satire, qui s'enchevêtre maladroitement aux trois autres motifs et dont le vocabulaire conventionnel est déjà fixé (3).

(1) On trouve déjà les principaux éléments du planh (éloge du mort, prière pour son âme) dans les épitaphes et les rouleaux mortuaires. Ces documents abondent dès le début de l'époque carolingienne (voy. Dümmler, *Poetae latini carolini*, II, 649-61 et III, passim). Les deux plus anciens exemples caractérisés du planctus sont de Sedulius (milieu du IX^e siècle; Dümmler, III, 104 et 201); on y trouve notamment la description du deuil public et l'invocation à la mort. E. du Méril, dans ses deux recueils bien connus, a imprimé une douzaine de planctus échelonnés du IX^e au XII^e siècle.

(2) Sur cet usage attesté chez plusieurs peuples germaniques, voy. H. Springer, *Das altprovenzalische Klagelied*, etc., p. 12-7.

(3) Je vois abaisser Jeunesse, tandis que monte Méchanceté... Puisque Prix et Donner ne sont plus, il me pèse de rester longtemps ici-bas. etc. — Je suis d'accord, on le voit, avec M. H. Brinkmann (*Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, 1926, p. 76-8) pour admettre une influence du planctus latin sur le planh; mais je ne crois pas qu'il y ait eu imitation directe résultant d'une connaissance précise des textes. Le refrain, trait caractéristique du planctus, manque dans le planh, car on ne peut qualifier ainsi les mots-rimes qui, dans quelques pièces, reparaissent à des places fixes. Les affirmations quelque peu tranchantes de M. B. ne sauraient dispenser d'une étude comparée des deux genres, qui reste à faire.

Voyons maintenant comment ces différents motifs ont été exploités par les troubadours (1): Certains poètes déclarent tout d'abord qu'il leur faut faire, pour chanter cette mort qui les désespère, un effort pénible: Quelle chose cruelle que de devoir rapporter en chantant le plus grand dommage et le plus grand deuil, hélas! qui m'ait jamais atteint (2)...

Si je chante, c'est à la façon du cygne qui chante douloureusement en mourant (3)...

Ce chant en effet, affirment-ils, sera le dernier et mettra fin à leur carrière poétique (4). La vie leur sera désormais un fardeau et ils y mettraient fin, si ce n'était un crime; ils sauraient gré à celui qui voudrait bien les en délivrer (6).

(1) Mes renvois pourraient être beaucoup plus nombreux; je me borne à mentionner les passages les plus caractéristiques. Il n'y a pas encore de recueil complet des planhs; Raynouard en a rassemblé seize (car le n° XIII n'est pas un planh) au t. IV du *Choix* (p. 46-82). M. Springer a donné le texte critique, avec notes, de quatre (nos 4, 5, 14 et 15 de la liste dressée dans la note additionnelle); il y en a cinq (avec traduction) dans la *Nouvelle Anthologie de Audiau-Lavaud* (p. 213-34). — Pour les renvois aux textes, voy. cette même liste.

(2) G. Faidit, *Fortz causa*, c. 1.

(3) A. de Belenoi, *Ailas*, c. 2.

(4) B. de Born, *Mon chan fenisc*, c. 1; P. de Capdeuil, *De fotz*, c. 5.

(5) A. de Belenoi, loc. cit., c. 2.

(6) P. de Capdeuil, loc. cit., c. 1.

Au deuil du poète s'associent, quand il s'agit d'un potentat, tous les peuples qui lui étaient soumis (1) et toutes les personnes qui avaient eu le bonheur de l'approcher: Mille chevaliers de grand lignage et mille dames de valeur seront par sa mort plongés dans le désespoir, et aussi mille bourgeois et mille serviteurs (2)...

Cette douleur se justifie par la gravité de la perte subie: l'éloge du défunt, au reste plus emphatique que précis, constitue la partie essentielle de la pièce. Il était, ce défunt, la cime et la racine, la fleur et le fruit de toute vertu (3); généreux et vaillant, sage et doux, il était la parure du monde, maintenant privé de tout ce qui en faisait le charme.

Le roi est mort... Depuis mille ans on n'avait pas vu son pareil, un homme si large, si preux, si hardi, si donneur (4)...

Il était le meilleur qui jamais fût né de mère: large, bien parlant, bien chevauchant, d'aimables façons et de gracieux accueil (5)...

Gracieux accueil, dons sans refus, beaux propos, aimables. Bien venus soyez-vous!, festins égayés de chants et de mélodies, entre preux compagnons, voilà ce que vous emportez avec vous (6).

Ce héros unique rassemblait en sa personne tous les favoris de la gloire, de la courtoisie et de l'amour, Alexandre, Charlemagne et Artus (7); Gauvain, Ivain et Tristan (8).

Prix et Jeunesse sont affligés, le monde obscurci, ténébreux, privé de toute force, plein de tristesse et d'angoisse (9).

- (1) Cercamon, Lo planh, c. 7; B. de Born, Mon chan, c. 5; G. de Calanson, Bel senher, c. 4; Mahieu de Quercy, Tan sui marritz, c. 3.
- (2) G. Augier, Cascus plor, c. 3.
- (3) L. Cigala, Eu non chan, c. 2; R. Menudet, Ab grans, c. 2.
- (4) G. Faidit, loc. cit., c. 2.
- (5) B. de Born, loc. cit., c. 1.
- (6) Ibid., c. 3.
- (7) G. Faidit, loc. cit., c. 2.
- (8) A. de Péguilhan, Ara par be c. 2.
- (9) B. de Born, Si tuit, c. 1.

Ce thème, esquissé par B. de Born, fut ensuite développé à satiété: Avec vous s'en sont allés Sens, Noblesse, Mesure... En pleurant s'en va Honneur, que personne n'accueille plus... et Déshonneur, qui l'a chassé, fait tout son plaisir... Largesse s'en va, menant son deuil... Distinction, Noblesse, Valeur, que deviendront-elles? Où trouveront-elles un soutien, ces vertus dont vous étiez l'empereur...?

Droit, Vérité, Pudeur s'en vont. Mensonge et Tort nous restent (1).

Nous devinons aisément ce que le poète entend par là; mais il n'est pas rare qu'il nous le dise explicitement: ce qui le préoccupe, ce n'est pas le sort des honnêtes gens en général, mais celui des soudoyers, des jongleurs, des troubadours: Dolents et pleins d'angoisse sont restés les courtois soudoyers, les gracieux jongleurs et troubadours (2)!...

Hélas! qu'adviendra-t-il des belles armes, des riches tournois, des nobles cours, des beaux et grands dons? Que deviendront ceux qui s'étaient mis à votre service et attendaient leur récompense (3)?

Pour qui maintenant viendront de loin les soudoyers qui le venaient voir, qu'il savait si bien honorer et accueillir...? Car des chevaux pommelés, bruns et bais, et des riches harnachements, il en donnait plus que nul baron qu'on ait jamais connu (4).

- (1) Anon., Totas onors, passim. J'abrège les plates banalités qui remplissent presque toute cette pièce.
- (2) B. de Born, loc. cit., c. 2.
- (3) G. Faidit, Fortz causa, c. 4.
- (4) A. de Péguilhan, Ara par be, c. 4.

Ces lamentations se terminent parfois, plus rarement qu'on ne pourrait le croire, par un discret appel aux survivants: Je n'ai pas l'espoir que jamais roi ou prince puisse vous valoir: néanmoins ceux qui prendront votre place devraient se souvenir combien vous fûtes amoureux de Prix... Ceux qui vous succéderont, à vous et à vos deux frères, doivent être fermement résolus à exalter et favoriser toutes bonnes qualités (1).

L'auteur apostrophe alors, en la personnifiant, la mort, aveugle, impitoyable, qui ravit de préférence les meilleurs en laissant vivre et prospérer les méchants: Mort folle, tu peux te vanter d'avoir enlevé au monde le meilleur chevalier qui fut jamais (2).

Enfin le poète implore en faveur de son héros, généralement en termes assez brefs, parfois resserrés en une tornade, la miséricorde divine, ou l'intercession de la Vierge, de saint Pierre, de saint Jean, et il exprime l'espoir que son âme est déjà ou sera bientôt accueillie parmi les élus (3).

Le lecteur a déjà pu, par ces citations, se faire une opinion sur la valeur littéraire du genre. De la gravité, de la noblesse dans le ton, du mouvement, de l'énergie, de l'éclat dans le style, voilà des qualités qu'on ne saurait refuser à la plupart des planhs; mais elles sont gâtées par des défauts plus sensibles encore. Celui qui nous choque le plus peut-être est l'emphase et l'outrance dans l'hyperbole. C'est sans doute forcer un peu la note et sortir du naturel que de dire, comme Péguilhan, que la ressource des jongleurs est maintenant de se tuer pour aller rejoindre leur protecteur Guillem Malaspina (4); comme Cigala, que tous les habitants de la province où vécut Berlenda auraient dû la suivre dans le tombeau (5).

- (1) G. Faidit, loc. cit., c. 6. Il est plus rare que le poète se mette lui-même en scène et se lamente sur sa propre détresse (A. de Péguilhan, loc. cit., c. 5).
- (2) B. de Born, Si tuit, c. 3. — Apostrophes plus développées dans les deux planhs de J. Estève.
- (3) Nombreuses références dans Springer, p. 23.
- (4) Ara par be, c. 3.
- (5) En non chan, c. 4.

Comme Belenoi, que les vrais morts, ce sont ceux qui survivent à Nuño (1); comme B. de Born, que toutes les catastrophes qui ont désolé le monde ne sont rien à côté de la mort du Jeune Roi (2); comme

Zorzi, qu'il eût été naturel et souhaitable que le monde tout entier s'écroulât le jour où périt Conradin (3).

La subtilité n'est pas le défaut le plus ordinaire des troubadours; mais Folquet de Marseille s'y abandonnait, nous le savions déjà, avec délices. Il compare le mérite de Barral à une source jaillissante qui fournit d'autant plus qu'on y puise davantage, pareil à sa générosité, dont l'ardeur augmentait à mesure que se pressaient les solliciteurs; de même que l'aimant attire le fer et le soulève, sa valeur élevait vers l'honneur les cœurs les plus pesants (4).

Ces chrétiens n'ont pas manqué de montrer, quoique trop rarement, combien ces coups soudains du sort sont propres à nous faire sentir la fragilité des biens terrestres, la vanité de ce monde, où nous ne sommes que des voyageurs (5). Mais comme elle est alambiquée et peu chrétienne, cette pensée de Faidit, s'étonnant qu'il y ait encore des gens qui s'efforcent vers la vertu, du moment que la vertu ne nous garantit pas d'une mort prématurée (6)!

On voudrait trouver enfin, parmi ces théâtrales explosions de douleur, un accent plus personnel, un peu d'émotion communicative, quelque souci de motiver cette douleur par une peinture plus vraie des caractères, par le rappel des circonstances propres à nous toucher. Est-ce louer suffisamment la sublime abnégation du saint roi que de dire qu'il fut un loyal serviteur de l'Eglise et qu'il mit à honorer la croix cœur, corps et sens (7)?

(1) Ailas, c. 3.

(2) Si tuit li dol, c. 3.

(3) Sil mons fondes, c. 1.

(4) Si com cel, c. 2 et 4.

(5) F. de Marseille, loc. cit., c. 5. Idée analogue chez G. Faidit, *Cascus Om deu*. c. 3.

(6) Fortz causa es, c. 3.

(7) Daspol, Fortz tristors, c. 3.

Et si Zorzi pense à nous rappeler (sachons-lui en quelque gré) que la victime de Charles d'Anjou n'avait pas vingt ans, il ne lui vient pas à l'esprit de nous dire que cet adolescent fut livré à son ennemi par un traître que sa famille avait comblé de bienfaits, et que son dernier mot fut pour plaindre sa mère. Et pense-t-il nous toucher davantage en le comparant à Salomon, à Lancelot, à Lamorat?

Ce genre, en somme, qui exigeait plus que tout autre de la simplicité, de l'émotion, un élan spontané, a plus que tout autre souffert de cet abus des formules, de cette tyrannie du cliché auxquels les troubadours, même les mieux doués, n'ont pas réussi à se soustraire.

En ce qui concerne la forme, le planh, comme le sirventés, ne se distingue pas du vers ou de la chanson; comme lui il peut être calqué sur une pièce antérieure (1). Le vers le plus fréquemment employé est le décasyllabe, bien adapté à la gravité du ton (2). La mélodie devait être naturellement grave et triste. Une seule nous est parvenue, mais en deux versions si divergentes qu'il est difficile d'en restituer la forme originale (3).

(1) Springer (p. 25) cite cinq exemples de ce cas.

(2) Huit exemples sur les seize pièces rassemblées au tome IV du Choix.

(3) Celle du planh de G. Faidit (édition, d'après deux mss., par A. Restori, *Per la storia musicale dei Trovatori*, dans *Rivista musicale italiana*, II, 1895, p. 47 ss.). Certaines épithètes, appliquées par quelques auteurs à leurs mélodies, nous étonnent, celle par exemple de coindet e d'agradatge (Zorzi). Voy. la discussion de ce passage dans Springer, p. 27.

BIBLIOGRAPHIE

I.-II. — E. LEVY, Einige Bemerkungen über das Sirventes dans Guilhem Figueira, etc., p. 15-21. — P. MEYER, Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours, § IV, dans *Romania*, XIX, 26. — W. KELLER, Das sirventes Fadet joglar des Guiraut de Calanson, etc., Erlangen, 1905 (extr. des *Romanische Forschungen*, XX, p. 99-238), p. 11-6. — F.-W. MAUS, Peire Cardenal's Strophenbau in seinem Verhaeltniss zu dem anderer Troubadours, Marburg, 1884 (Ausz. Und Abhandl, n° 5). — WITTHÆFTT, Sirventes jogtaresc, etc., voy. t. I, p. 149 la Bibl. du chap. 2. — J. STOROST, Ursprung und Entwicklung des provenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born, Halle, 1931 (*Romanistische Arbeiten*, n° XVII).

III. — A. THOMAS, Les poésies de B. de Born, Introd., p. XXIX-XXXIII. — C. FABRE, Estève de Belmont, dans *Annales du Midi*, XXI, 1909, p. 15-38.

IV. APPEL, éd. de P. Rogier, p. 10, et de B. de Ventadour, p. XX ss. et LIV (sur la date du sirventés de P. d'Auvergne). — P. RAJNA, Varietà provenzali, n° III; il più antico trovatore italiano, dans *Romania*, XLIX, 77-97 (même sujet). — V. CRESCINI, Le caricature trobadoriche di Peire d'Alvernhe, trois notes dans les *Rendiconti del R. Istituto veneto*, t. 83 (1923-4), p. 781-95 et 86 (1926-7), p. 203-26 et 1203-58. — W. KELLER, Das sirventes Fadet joglar, Erlangen, 1905 (extrait des *Romanische Forschungen*, t. XXII).

V. — W. NICKEL, *Sirventes und Spruchdichtung*, Berlin, 1907 (Palæstra, fasc. 63). — Voy. au t. I, la Bibliographie générale, sous PEIRE CARDENAL.

VI. — Voy. *ibid.*, sous BERTRAN DE BORN.

VII. — K. LEWENT, Das altprovenzalische Kreuzlied, diss. de Berlin, 1905 (et dans *Rom. Forsch.*, XXI, 321-448). — P. BOISSONNADE, Les personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'œuvre de Marcabru, dans *Romania*, XLVIII, 1922, 207-42. — RÆHRICHT, Kreuzpredigten gegen den Islam, dans *Zeitsch. für Kirchengeschichte*, VI, 18, p. 551 ss. — G. WOLFRAM, Kreuzpredigt und Kreuzlied, dans *Zeitsch. für deutsches Altertum*, XXX, 1886, p. 89-132 (relatif aux chansons de croisade allemandes). — Fr. ÆDING, Das altfranzösische Kreuzlied, Braunschweig, 1910 (diss. de Rostock).

VIII. — Histoire de Languedoc, éd. Privat, t. VI, *passim*, VIII (Preuves) col. 558 ss. — A. LUCHAIRE, Innocent III, La Croisade des Albigeois, 2e éd., 1906, in-16 (le récit s'arrête à 1215). — P. MEYER, La Chanson de la Croisade contre les Albigeois, Paris, 1875-9, 2 vol. — A. JEANROY, Le soulèvement de 1242 dans la poésie des troubadours, dans *Annales du Midi*, XVI, 1904, p. 311-29. — G. BOSDORFF, Bernard von Rouvenac, etc. (voy. Bib. générale, au nom de ce troubadour). — E. BOUTARIC, Saint Louis et Alphonse de Poitiers, 1870. — R. STERNFELD, Karl von Anjou als Graf der Provence, 1245-1265, Berlin, 1888. — Ed. DE BONIFACE DE CASTELLANE et DE GRANET, par A. Parducci (voy. la Bib. générale, au nom de ces deux poètes). — C. MERKEL, L'opinione dei contemporanei sull' impresa italiana di Carlo d'Angiò, dans les *Memorie della R. Accad. dei Lincei*, série IV, t. IV, 1888.

IX. — G. BERTONI, I trovatori d'Italia, Modena, 1915. — C. APPEL, Deutsche Geschichte in der provenzalischen Dichtung, Breslau, 1907. — F. TORRACA, Federico secondo e la poesia provenzale, dans *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologne, 1907, p. 235-341. — O. SCHULTZ GORA, Ein Sirventes von Guilhem Figueira gegen Friedrich II, Halle, 1902 (p. 34 ss.: liste des pièces où ce prince est nommé). — V. DE BARTHOLOMAEIS, Osservazioni sulle poesie provenzali relative a Federico II (Bologne, 1912, dans *Memorie d. R. Acc. di Bologna*, Classe di scienze morali, série I, t. VI, p. 97-124). — Du MEME, Poesie provenzali storiche relative all' Italia, Rome, 1931, 2 vol. in-4° (Fonti per la storia d'Italia) Très important ouvrage, paru trop tard pour que j'aie pu lui faire tous les emprunts utiles; une riche Introduction (t. I, p. VII-XCVIII) traite à fond le sujet esquissé ici. — Voy. en outre la Bib. générale à AIMERIC DE PEGUILHAN, ELIAS CAIREL et FALQUET DE ROMANS. — A. JEANROY, Un sirventés contre Charles d'Anjou (1268), dans *Annales du Midi*, XV, 1903, p. 145-67.

X. — H. SPRINGER, Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Litteraturen, Berlin, 1895 (Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie, ver. v. E. Ebering, n° VII). — E. DU MERIL, Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle, Paris, 1843, et Poésies populaires latines du moyen âge, *ib.*, 1847. — P. RAJNA, I due pianti per la morte del Re giovane, dans *Romania*, L, 254-65.

CHAPITRE VI

LES GENRES DIALOGUES: TENSON, PARTIMEN, COBLAS (1)

I. Classification et origine.

II. Dialogues répartis sur deux pièces. — La tenson, dialogue à couplets alternés. — Tensons personnelles. — Tensons sur des sujets moraux, littéraires, politiques. — Tensons fictives: A) avec un partenaire réel, mais supposé; B) avec un partenaire imaginaire.

III. Le partimen, ou débat dilemmatique. — Les Demandes d'amour en prose. — Le partimen en vers: date de son apparition. — Les questions posées: A) sur l'amour; B) sur d'autres sujets. — Les arguments. — Les conditions où le jeu était pratiqué. — Les jugements. — Les partimens et la question des cours d'amour.

IV. La cobla; son origine et ses relations avec les genres connexes. — Date de son apparition. — Coblas fictives. — Coblas jongleresques. — Coblas sur des sujets littéraires et politiques. — Déclin et disparition du genre.

I

Il arrivait souvent qu'un sirventés provoquât une riposte, ce qui ne pouvait guère manquer quand le personnage visé pratiquait lui-même l'art des vers. Ainsi Miraval répond aux couplets où Mataplana raillait ses déboires conjugaux (2); ainsi le Dauphin d'Auvergne renvoie à Richart ses accusations de mauvaise foi et de trahison (3); ainsi, au sirventés où le Gênois Calvo avait humilié Venise devant Gênes (4), le Vénitien Zorzi en oppose un autre où il célèbre la gloire de sa patrie (5).

(1) Le livre de Selbach (voy. à la Bibl.), d'une documentation précise et abondante, reste, sur ce sujet, le travail fondamental; mais il est mal ordonné et difficile à consulter. La classification y est en outre défectueuse (les tensons et les coblas par exemple ne sont pas distinguées).

(2) 454, 1 et 406, 30. Texte et traduction dans Andraud, *La Vie... de R. de Miraval*, p. 137-44.

(3) Reis, pas vos de mi chantatz (Rayn., IV, 256).

(4) Ges no m'es greu (Bertoni, *Trov.*, n° LXII).

(5) Mout fort mi soi d'un chan meravilhatz (ibid., n° LXVII).

Les adversaires parfois s'obstinaient, et le duel se prolongeait: Sordel et Peire Bremon n'échangèrent pas moins de trois paires de sirventés, où il est difficile de discerner un crescendo, chacun ayant essayé, dès le début, d'aller jusqu'aux extrêmes limites de l'insulte (3).

Il y a là une sorte de dialogue, mais il est spontanément issu des circonstances. Dans un grand nombre de pièces au contraire, celles auxquelles est consacré le présent chapitre, le dialogue s'engageait à la suite d'une entente entre les partenaires et constituait une sorte de jeu.

Parmi ces pièces il y a lieu de distinguer les variétés suivantes:

A) La demande et la réponse, ou l'attaque et la riposte, occupent chacune une pièce entière; ce sont donc deux sirventés juxtaposés, dont le second est calqué sur le premier; il en reproduit la forme strophique et même ordinairement les rimes (4).

Parfois les deux pièces sont réduites à un couplet ou deux, avec ou sans tornades. On leur donne alors le nom de coblas. Elles ne se distinguent donc du sirventés suivi de réponse que par leurs brèves dimensions et par le fait que la riposte est prévue et volontairement provoquée.

B) Les demandes et les réponses s'échangent de couplet à couplet; ces couplets étant de forme identique, la part réservée à chaque interlocuteur est rigoureusement égale. Le nombre des couplets, toujours pair, est plus élevé dans les pièces les plus anciennes, calquées sur le vers et non sur la chanson. Il arrive souvent que dans les tornades il soit fait appel à un arbitrage.

(3) Ed. Bertoni-Jeanroy dans *Annales du Midi*, XXVIII (1915-6), 269-315.

(4) Il y a quelques exceptions. Par exemple dans le débat entre Ricaut et Cabrit (422, 2; M. G., 531-2).

Quand la discussion se développe librement, la pièce est désignée sous le nom générique de tenso; quand le questionneur impose à son partenaire le choix entre deux hypothèses, s'engageant lui-même à défendre celle qui sera restée libre, elle est qualifiée partimen ou joc partit (1). C'est ici surtout que le recours à des arbitres est naturel et habituel.

Je négligerai ici les pièces qui ne rentrent pas dans ces deux catégories, comme la pastourelle, où le dialogue est accompagné d'un élément narratif et les chansons où l'auteur, en des coblas tensonadas, donne la réplique soit à lui-même, soit à un interlocuteur supposé.

Je ne m'attarderai pas à la question d'origine et me bornerai à quelques mots sur les diverses hypothèses proposées (2).

Les églogues virgiliennes, en vers amébées, doivent être écartées, car les deux rivaux s'y exercent sur le même thème. Le conflictus, qui apparaît à l'époque carolingienne, doit l'être aussi, car il ne met en scène que des abstractions ou personnages fictifs (3). On n'a pas non plus appuyé d'arguments suffisants

l'hypothèse d'une origine orientale, arabe ou persane (4): il faudrait, pour nous convaincre, démontrer l'antériorité des formes orientales, préciser le mode de transmission et signaler quelques emprunts incontestables, ce qui n'a pas été fait.

(1) Le mot *tenso* étant plus général, s'est appliqué souvent aussi aux partimens: ainsi dans le ms. A (fol. 177) des spécimens des deux genres sont rangés sous la rubrique *tensos*. Mais la réciproque n'est pas vraie, au moins à l'époque classique. Au XIV^e siècle au contraire les auteurs des *Leys* (I, 344) se plaignent de la confusion des termes, et on la constate en effet dans le ms. L, où les deux mots sont employés au hasard. Partimen, signifiant proprement partage, chose partagée, devrait s'appliquer à la question posée, non à la pièce. Proposer une question de ce genre se disait partir un joc: de là *joc partit*, synonyme de partimen. Sur cette terminologie et ses variations, voy. Zenker, p. 11 et Selbach, p. 8-13.

(2) Voy. sur ce sujet, Selbach, p. 20-8.

(3) L'auteur du dernier travail paru sur le sujet, M. K. Walther (*Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, dans *Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters*, t. V, fasc. 2, Munich, 1921) s'est bien gardé de faire dériver la *tenson* du *conflictus*: M. Brinkmann, qui défend cette hypothèse (*Entstehungsgeschichte*, p. 78-80) ne l'appuie que sur des généralités inconsistantes. Le fait que certaines *tensos* fictives ont emprunté leur thème à la poésie goliardique (voy. ci-dessous, § IV) ne tranche naturellement pas la question d'origine.

(4) L'origine persane a été soutenue par H. Ethé dans un article (*Ueber persische Tenzonen*) paru dans les procès-verbaux du congrès d'orientalistes tenu à Berlin en 1882 et que je connais uniquement par l'analyse de Selbach (p. 29-32) et le compte rendu de W. Greif dans la *Zeitschrift für vergleichende Literatur*, N. F., I, 289-95.

Le genre même et ses variétés me paraissent être sortis spontanément des habitudes jongleresques: il était naturel que deux jongleurs, se rencontrant, eussent l'idée de s'associer pour donner à la séance de récitation un tour dramatique, et piquer la curiosité par l'attrait d'une lutte où chacun essaierait (ou feindrait d'essayer) d'éclipser ou de ridiculiser son rival (1). Nous verrons que le tour satirique, ou du moins humoristique, est très fréquent dans les *tensos*, et surtout les plus anciennes.

II

De la première variété (dialogue réparti sur deux pièces), nous n'avons qu'un très petit nombre de spécimens, dont le tour jongleresque est très marqué, et dont j'ai déjà dit un mot. P. Rogier, indiscret enquêteur, expose l'objet de sa visite à Raimbaut d'Orange, qui s'empresse fort courtoisement de satisfaire une curiosité qui, au fond, le flatte (2). — Audric, au moment où Marcabru met fin au séjour qu'il avait fait sous son toit, s'excuse, sur les frais que lui occasionne sa nombreuse famille, de ne pouvoir le gratifier d'un présent; Marcabru réplique que l'argent ne lui manque pas quand il s'agit de festoyer avec des *gourgandines* (3).

(1) Cet usage nous est attesté, pour la France du Nord, au XIII^e siècle par la *Desputoison* de Charlot et de Barbier de Rutebeuf (2^e éd. Jubinal, II, 8).

(2) Voy. t. I, p. 169.

(3) *Tot a estru* (éd. Dejeanne, n° XX).

A cette forme, quelque peu lourde, devait se substituer de bonne heure celle du dialogue en couplets alternés. Elle apparaît, mais très flottante encore, dans la *tenson* entre Cercamon et Guilhelmi, où les deux compères échangent doléances et pronostics; les répliques n'alternent pas régulièrement de couplet à couplet et quelques-unes n'occupent que deux ou trois vers (1). Elle est régularisée au contraire dans celle entre Catola et Marcabru où, le premier invitant le second à développer ses idées sur l'amour, le sujet est annoncé d'avance et où il y a déjà une ébauche de jeu parti (2).

Cette forme régularisée était déjà courante au milieu du XII^e siècle, puisque nous en rencontrons plusieurs exemples dans l'œuvre de B. de Ventadour, que nous voyons répondre par d'amères doléances aux encouragements que lui prodiguent Lemozi (3) et Peire (d'Auvergne?) (4), attristés de son long silence. C'est lui-même (ou du moins un homonyme) qui joue ce rôle vis-à-vis de Peirol (5), dont les ripostes ne sont pas exemptes d'une certaine ironie. Le demandeur apparaît ici comme une sorte d'officieux comparse chargé de provoquer des confidences. Nous retrouvons ici, dans la bouche de Bernart, quelques-unes des idées qu'il a fréquemment exprimées dans ses chansons: il est donc permis d'en inférer que ces *tensos* ont été, évidemment après entente, réellement échangées (6).

Voici, traités sous cette nouvelle forme, les thèmes que nous venons de voir exploités dans les pièces jumelles de Cercamon et Guilhelmi, d'Audric et Marcabru.

- (1) Car vei fenir a tot dia (éd. n° VII). Je rappelle que cette pièce, datée de 1137, est l'une des plus anciennes de la littérature provençale (sur une autre pièce du même auteur et de même date, voy. ci-dessus, chap. II, § 2).
- (2) Amics Marcabrus, car digam (éd., n° VI).
- (3) Bernart de Ventadorn del chan (286, 1; éd. Appel n° XIV).
- (4) Amics Bernartz de Ventadorn (323, 4; *ibid.*, n° II).
- (5) Peirol, com avetz tan estat (*ibid.*, p. 277).
- (6) Certaines négligences de forme (dans la seconde des pièces alléguées) favorisent cette hypothèse (voy. Appel, *loc. cit.*, p. 10).

Et d'abord des échanges, entre deux jongleurs, d'insinuations blessantes ou de grossières injures: Vous êtes, dit Guillem Rainol à Magret, un pilier de taverne, qu'ont ruiné les dés et les filles: et vous portez sur votre visage ravagé les stigmates de vos vices. — Vous qui parlez, Rainol, vous n'êtes guère moins détérioré et je n'aurais garde de vous toucher. Allez vite à Salerne, ou plutôt reprenez ce froc, que vous avez quitté pour votre malheur (1).

Taurel et Falconet se rencontrent, fort mal en point, à la cour de Montferrat (aux environs de 1214): La femme dont vous vous êtes amouraché, dit Taurel, est une ribaude: aussi bien, formerez-vous un couple parfaitement assorti. — Et vous, Taurel, vous avez montré, sous les murs de Crémone, ce que valait votre lance. — Ne comptez pas que les dons du marquis chargeront votre valise: fort allègrement va trotter votre roncin. — Vous-même auriez grand tort de compter sur la libéralité de votre protecteur: nous sommes, au fond, logés à la même enseigne (2).

Il y a moins de grossièreté et même quelque esprit dans la *tenson* où le sage Uguet (qui au reste n'est peut-être pas un jongleur) prodigue les bons conseils au joueur, au panier percé Reculaire, qui s'excuse en rappelant à son interlocuteur la vanité des biens de ce monde et proclame pour chacun le droit de chercher le bonheur à sa guise(3).

Ce n'est pas non plus par l'urbanité que brillent les *lazzi* que se renvoient un jongleur et un mécène, soit que le premier n'ait pas eu à se louer de l'accueil du second, soit que celui-ci prenne les devants pour couper court à d'importunes requêtes: nous constatons avec quelque regret que ce n'est pas toujours le premier qui remporte le prix de la grossièreté.

- (1) Magret, pojat m'es el cap (223, 5 et 231, 3; éd. Naudieth, n° VIII). Le même Rainol est censé échanger, avec une femme dont la condition est mal déterminée, deux *tensons* (231, 1 et 4) ou se croisent des propos obscurs, incohérents et parfois assez scabreux (Auzir cugei lo chant el crit el glat, M. G., 315; Quant aug cantar lo gal sus en l'erbos, Kolsen, *Dichtungen*, n° XI).

- (2) Falconet, de Guillalmona (438, 1; éd. De Bartholomæis, dans *Annales du Midi*, XVIII, 1906, p. 172-95). Cf. t. I. p. 236.

- (3) Scometreus voil, Reculaire (458, 1; *Studj*, III, 557).

Albert Malaspina rappelle à Raimbaut de Vaqueiras d'abord une récente déconvenue en amour, puis le temps où, misérable jongleur, il battait à pied les routes de la Lombardie, en quête d'un gîte aléatoire; Raimbaut lui reproche ses trahisons et énumère les terres qu'il a perdues par sottise ou lâcheté (1). — Ricaut de Tarascon, alléguant de graves torts que Gui de Cavaillon aurait eus envers lui, prétend le provoquer en combat singulier; le grand seigneur riposte par des pantalonnades où éclate son mépris pour ce rival indigne (2).

Il y a un peu plus d'inattendu dans la *tenson* entre Bertran de Gourdon et Peire Raimon: les deux interlocuteurs, après avoir fait assaut de sanglantes injures, s'accablent de compliments comiquement hyperboliques, pour terminer par de nouvelles injures (3).

Je crois pouvoir ranger ici, faute de lui trouver une meilleure place, celle où Augier et Bertran se demandent, faisant appel à leur expérience personnelle, lequel, des deux métiers de voleur de grand chemin et de jongleur, est le plus ignoble et le moins inconfortable (4).

De cette variété de la *tenson* il me suffira de citer ci-dessous les autres exemples que je connais. Ces textes, comme les précédents, pleins d'allusion à des faits précis, fourniraient à la biographie de leurs auteurs une contribution fort appréciable, si ces allusions étaient claires: mais il est rare qu'il en soit ainsi et j'avoue même n'être pas parfaitement assuré de toutes les interprétations que j'en donne ci-dessous (5).

- (1) Aram digatz, Rambautz, si vos agrada (15, 1; Bertoni, *Trov.*, n° III). Cf. t. I, p. 239.

- (2) Cabrit, al meu vejaire (422, 2; Kolsen, *Dichtungen*, n° XLVII). Sur l'identité de Cabrit et de Gui, voy. Kolsen, *loc. cit.* et *Archiv*, 137, 80.

(3) Totz tos afars es niens (84, 1; Anglade, éd. de P. Raimon, n° XVII, dans *Annales du Midi*, XXXI, 1920, 301).

(4) Bertran, vos c'anar soliatz ab lairos (76, 3; M. G., 334).

(5) Bernado, la genser domna ques mir (441, 1; Selbach, p. 101); Thomas (de Savoie?) et Bernadon: refus du seigneur, injures du jongleur. — Senher Blacatz, talen ai qu'ieus vos quieira (98, 1; M. G., 1143; Soltan, n° 61); Bonafé et Blacas: l'un rappelle de pénibles souvenirs à l'autre, qui le raille sur sa cécité. — De vos mi rancur, compaire (189, 2; De Grave, n° XVIII): Granet se plaint d'être mal récompensé par Alamanon, qui de son côté, lui réclame une part de ses bénéfices.

Cette ironie pouvait aussi s'exercer aux dépens de tierces personnes. C'est une invention assez plaisante que celle de Faure et de Falconet décidant de prendre comme enjeux d'une partie de dés les principaux barons de Provence, évalués à leur juste prix, de cinq sous à vingt, et se reprochant de jouer vraiment bien petit jeu (1). — C'en est une autre, plus bizarre encore, que celle d'Alamanon proposant au héraut d'armes Guigo de les désigner, non par le nom de leur terre, mais par celui du vice qu'ils personnifient: Guigo, saisissant la balle au bond, riposte que, pour annoncer Alamanon lui-même c'est Vilenie et Lâcheté qu'il devra crier (2).

La tenson eut été parfaitement appropriée à la discussion des problèmes moraux (au sens large), littéraires ou politiques qui intéressaient les troubadours et leurs protecteurs; mais on les discutait plus volontiers sous la forme dilemmatique du partimen. Il y a pourtant quelques exemples de cette variété du genre.

Les lieux communs de l'amour courtois (puissance ennoblissante de ce sentiment, nécessité de la patience, etc.) reparaissent dans les tensons, citées plus haut (p. 251), auxquelles participe B. de Ventadour. — Giraut de Borneil se permet de demander à Pierre d'Aragon si un roi vaut en amour un simple chevalier et s'il peut se flatter d'être aimé pour lui-même (3). — Marie de Ventadour demande à Gui d'Ussel si, à son avis, l'amant et l'amante ont l'un sur l'autre des droits égaux (4) — Un amoureux sensé doit-il poursuivre le succès, même au prix de l'inconstance, ou s'obstiner dans une poursuite sans espoir? telle est la question que Blacas pose à Peire Vidal (5). — Plus rebattue encore était celle que Jacme Grill soumet à Simon Doria: D'où vient que Galanterie et Amoureux Service soient aujourd'hui méprisés (6)?

(1) En Falconet, bem platz car etz vengutz (149, 1; Selbach, p. 103).

(2) Amicx Guigo, be m'azaut de ton sen (76, 1; éd. De Grave, n° XII).

(3) Bem plairia, senh'en reis (242, 22; éd. Kolsen, n° LIX).

(4) Gui d'Ussel bem pesa de vos (295, 1; Audiau, *Troub. d'Ussel*, n° XV).

(5) Peire Vidal, pos far m'ave tenso (éd. Anglade, n° XLVI).

(6) Senh'en Jacme Grill, eus deman (436, 3; Bertoni, *Trov.*, n° LII).

C'est l'éternelle querelle sur la bonté et perversité des femmes qui alimente deux pièces, au reste bien médiocres: un certain Bernart, ayant, paraît-il, mal parlé d'elles, un Gaucelm (lequel?) le morigène en lui débitant quelques aphorismes fort usés (2). — Lanfranc Cigala fait débattre la même question par sa propre sagesse, qui n'ignore aucun des méfaits d'Amour, et son cœur, qui ne peut se défendre contre ses séductions (3). — Le Moine de Montaudon fait comparer par le Riche et le Pauvre, cheminant de compagnie, les avantages et les inconvénients des deux états (4). — Garin le Brun avait déjà mis aux prises dans un débat fort analogue, Mesure et Frivolité (5).

Les questions politiques, si souvent traitées dans les coblas, ont rarement tenté les auteurs de tensons (6).

En 1280, deux bourgeois inconnus de Montpellier, Peire et Guillem, échangent, sur les troubles qui venaient d'agiter leur ville, des propos assez ternes, dont la modération s'explique par le fait que la pièce devait être récitée devant le corps consulaire, où toutes les opinions pouvaient être représentées (7). — Çà et là se trouvent quelques allusions aux revers que subissaient en Terre Sainte les derniers croisés et à la menace qu'ils faisaient planer sur l'Europe. Un inconnu querelle familièrement Dieu lui-même sur son insouciance au sujet de sa propre cause (8). — Granet et Bertran d'Alamanon prennent les choses beaucoup moins au tragique: au premier, prédisant le prochain avènement de l'Antechrist, le second riposte qu'il est tout disposé à faire hommage au Maudit, si celui-ci veut bien rendre sa dame moins intraitable (9).

(2) Gaucelm, nom puesc estener (52, 3; Rayn., IV, 19).

(3) Entre mon cor e mon saber (282, 4; Bertoni, *Trov.*, n° XL).

(4) Manens e frairis foron companho (305, 13; éd. De la Salle-Lavaud, *Troub. cantaliens*, II, 299).

(5) Nueit e jorn sui en pensamen (163, 1; éd. Appel dans *Rev. d. l. rom.*, XXXIII, 406). Dans ces deux pièces le dialogue est introduit et interrompu par quelques vers narratifs.

(6) Sur celle entre Jean d'Aubusson et Nicolet, une des plus notables, voy. ci-dessus, ch. V, p. 233.

(7) En aquel son quem plai (201, 1; texte dans Meyer, *Dern. Troub.*, p. 51, commentaire historique dans *Hist. litt.*, XXXII, 64).

(8) Senhos, aujus, c'aves saber e sen (122, 2; *Dern. troub.*, p. 43). Le même sujet est traité assez mollement par un certain Rostanh, qui dialogue également avec Dieu (Suchier, *Denkm.*, p. 336). Il y a beaucoup plus d'émotion dans la pièce analogue de Ricaut Bonome (cf. ci-dessus, p. 210).

(9) Pos anc nous val (189, 5; éd. Appel, *Chrest.*, n° 86; éd. De Grave, n° XVII; la pièce est datée par ce dernier de 1244-8).

Tout nous invite à croire que ces pièces (sauf, naturellement, celles qui mettent en scène des abstractions ou personnages surnaturels) ont eu réellement deux auteurs; mais il en est d'autres dont on peut affirmer ou conjecturer que la forme dialoguée n'y est qu'un artifice d'exposition. Certaines sont de simples variantes de la chanson d'amour, celles par exemple où nous voyons la dame n'opposer aux plaintes et adjurations de son soupirant que froideur et persiflage (2); l'une des plus réussies est celle, en répliques monostiques, d'Aimeric de Péguilhan:

Dame, je suis pour vous en grief tourment. — Sire, c'est une folie, car je ne vous en sais aucun gré. — Dame, pour Dieu, ayez pitié! — Sire, vous perdez vos prières. — Dame, je vous aime si éperdûment! — Et moi, sire, je vous veux plus de mal qu'à homme qui vive. — Dame, mon cœur est pour vous bien dolent. — Et le mien, sire, est allègre et joyeux (3).

(2) C'est le thème qui a été repris et supérieurement traité par Alain Chartier dans la *Belle Dame sans Merci*.

(3) Domna, per vos estauc en greu turmen (10,23; Bartsch-Koschwitz col. 175). Dans les deux derniers couplets, Amour se substitue à la dame. — Autres pièces de même type: Albert de Sisteron, Dona, a vos me coman (16, 10; Bertoni, *Trov.*, n° LXXI); Raimon de las Salas, Domna. car conoissens' e sen (409, 3; *Archiv.*, XXXIV, 428); Bertran del Pojet, Bona domna, d'una re queus deman (87, 1; *Archiv.*, XXXIV, 374). — On peut considérer comme des parodies du genre la *tenson* de Vaqueiras avec la Gênoise (Bela, tan vos ai pregada, 392, 7; Crescini, *Avviamento*, N° XXXV), où celle-ci riposte à d'élégants madrigaux par de grossières insultes (en dialecte), et celle entre une dame et Montan (Eu ven ves vos, senher, 306, 3; M. G., 63) qui n'est qu'un tissu de plates obscénités.

Voici quelques autres dialogues qui sont, selon toute apparence, purement fictifs.

Pistoleta se fait conseiller la hardiesse par sa dame elle-même, qu'il feint de consulter sur la conduite à tenir à l'égard d'une orgueilleuse dont il craint le courroux (1); c'est par un obligeant ami que Giraut de Borneil se fait donner un conseil analogue (2); Elias Cairel se fait demander compte de son inconstance par une dame Isabelle, qui l'accable de doux reproches ressemblant fort à des promesses (3); un anonyme fait plaider sa cause par la suivante de sa dame, qui se laisse apitoyer (4); c'est aussi à une suivante, la subtile Alamanda, que Giraut de Borneil expose ses tourments, non sans laisser entendre que sa patience pourrait avoir des limites (5).

Assurément il n'y a là qu'un jeu. Mais il a été parfois si bien joué que la critique s'y est trompée: sur la participation réelle de femmes aux pièces que je viens de mentionner, elle n'a pas fait, que je sache, les réserves qui s'imposaient. Mais je reconnais qu'il y a des cas vraiment embarrassants. Si la partenaire supposée se piquait de l'art des vers, la collaboration est-elle si invraisemblable? Nous n'avons en somme aucun moyen de démontrer qu'un charmant dialogue, non indigne du *Donec gratus eram*, n'a pas une femme pour unique auteur (6): émanant de l'homme, quel qu'il soit, qui se vante d'avoir reçu joie entière, la pièce serait d'une rare inconvenance; et pourquoi la poétesse que les manuscrits identifient à une énigmatique comtesse de Die n'aurait-elle pas choisi ce moyen pour rappeler ses promesses à un inconstant?

(1) Bona domna, un conseil vos deman (372, 4; éd. Niestroy, n° X).

(2) Ailas, com mor! Que as, amic (242, 3; éd. Kolsen, n° X).

(3) N'Elias Cairel, de l'amor (133, 7; éd. Bertoni, *Trovat.*, n° LXXI, et Jäschke, n° VII; sur l'identité de cette dame, voy. *ibid.*, p. 19-22).

(4) Bona domna, tan vos ai fin coratge (461, 56; Selbach, p. 102).

(5) Sieus quier conselh, bel'amig' Alamanda (242, 69; éd. Kolsen, n° LVII et Appel, *Chrest.*, n° XCI).

(6) Amics, en gran cossirier (46, 3; Rayn., III, 188; Schultz, *Dichter*, p. 28; traduction dans mon *Anthologie*, p. 71). — Sur la poétesse même, voy. t. I, p. 313.

Aucune hésitation n'est possible, cela va de soi, quand il s'agit de pièces où figurent comme participants des êtres de raison ou surnaturels, des objets matériels, des animaux (1). Les plus originales en ce genre, au moins par l'intention (car l'exécution en est souvent maladroite), sont celles où le Moine de Montaudon fait l'ascension du ciel pour converser familièrement avec Dieu. Dans l'une de ces trois tençons, le Tout-Puissant lui intime l'ordre de quitter son prieuré et de se remettre à fréquenter les cours en composant couplets et chansons, car le monde en vaut mieux et Montaudon (son prieuré) y gagne (2). Dans les deux autres, les statues de saints viennent se plaindre à lui que, les femmes ayant accaparé pour leurs fards et onguents tout ce qu'il y avait au monde de couleurs, il n'en reste plus pour les enluminer; assisté de quelques saints conciliants, Dieu met fin au débat par un compromis: les femmes auront le droit de se peindre, mais quand elles auront dépassé vingt-cinq ans, et pendant quinze ans au plus (3). — Une autre pièce emprunte aux événements qui la susciterent un certain intérêt: pendant le siège de Toulouse par Simon de Montfort, un des assiégés, Raimon Escrivan, eut l'idée d'instituer un dialogue, précédé d'une introduction narrative (que l'étrangeté du sujet rendait bien nécessaire), entre deux machines de guerre, la Gata et le Trabuquet, symbolisant les forces d'attaque et celles de résistance (4).

Nous retrouverons fréquemment dans les coblas, comme on va le voir, la même intervention d'interlocuteurs fictifs.

(1) C'est dans un dialogue avec Amour que Peirol fait savoir à sa dame qu'il renonce à son service pour se joindre à ceux qui vont en Terre Sainte prêter secours au marquis vaillant et preux (Pos Amors trobel partit, 366, 20; Rayn., III, 279; Crescini, Avviam, n° XXVI).

(2) L'autr'ier fui en paradis (305, 12; éd. Klein, p. 32, Appel, Chrest., n° XCIII; Troub. cantal., II, 262, avec traduction).

(3) Autra vetz fui a parlamen et Quan tuit aquist clam foron fat (305, 7; éd. Klein, p. 35 et 42; Troub. cant., II, 268, 287). Une autre tenson, du même auteur, où saint Julien venait se plaindre à Dieu de la raréfaction de ses dévots, nous est parvenue incomplète (L'autre jorn m'en pogeï al cel, 305, 11; Klein, p. 39; Troub. cant., 279).

(4) Senhors, l'autr'ier vi ses falhida (398, 1; Bartsch-Koschw., col. 343).

III

Il existait, dès la fin du XI^e siècle au moins (1), un jeu de société consistant à dissserter, naturellement en prose, par demandes et par réponses, sur toutes sortes de sujets, notamment sur l'amour. Ce jeu fut pratiqué, au Midi comme au Nord, du XII^e au XIV^e. La preuve nous en est fournie, en ce qui concerne le Midi, par un passage bien connu de l'Ensenhamen de la douzela (2); en ce qui touche le Nord, par des recueils, particulièrement nombreux à cette époque, de Demandes ou Devinettes d'amour (3). Cette mode se perpétua jusqu'au XVII^e siècle et non seulement dans les cercles précieux: nous apprenons par Bussy-Rabutin, non sans étonnement, que Louis XIV jeune se plaisait à provoquer en petit comité des débats de cette sorte (4).

(1) Cette affirmation s'appuie sur le passage, tant de fois cité, de Guillaume IX: E sim partetz un joc d'amor, — No sui tan fatz — No sapcha triar lo melhor (VI, 11-3).

(2) Voulant indiquer à une jeune fille le moyen de mettre fin, sans esclandre, à des assiduités gênantes, Amanieu de Sescas lui conseille de poser à l'indiscret des questions comme celles-ci: Quelles sont, à votre avis, les dames les plus courtoises et les plus belles, celles d'Angleterre ou de Gascogne, et d'engager avec lui la discussion là-dessus (Milà y Fontanals, Trobadores, p. 445). Ce texte est de l'extrême fin du XIII^e siècle.

(3) Une dizaine de ces recueils ont été publiés par Alex. Klein, Die altfranzösischen Minnefragen, Marburg, 1911 (Marburger Beiträge zur romanischen Philologie, I).

(4) A la suite de ses Mémoires sont imprimées des Maximes d'Amour en vers, qui sont des réponses à des questions comme celle-ci: Sçavoir s'il faut se voir longtemps pour s'aimer, si l'absence fait vivre ou mourir l'amour etc. Le roi, désirant connaître ces Maximes, avait demandé à l'auteur de venir les lire lui-même dans la chambre de Monsieur: Je lisois d'abord la question, et avant que de passer outre, Monsieur, et puis ces dames (Mlle de Lavallière Mme de Montespan) la résolvoient suivant leurs sentiments. Après cela je lisois la Maxime. (Mémoires, éd. L. Lalanne, 1882, II, 160).

Le partimen, qui est l'élaboration littéraire de ce jeu, n'apparaît pas, soit au Midi, soit au Nord, avant les toutes dernières années du XII^e siècle. Il n'y en a, en effet, aucun exemple ni dans les œuvres des

troubadours des deux premières générations, ni dans les poésies lyriques sicilienne et allemande, qui reflètent l'état de la poésie provençale et française aux environs de 1180-90.

D'après M. Zenker (1), c'est à la cour du Dauphin d'Auvergne qu'il aurait été d'abord cultivé: il est exact en effet que le Dauphin est partenaire dans trois partimens, juge dans trois autres. Mais le genre n'avait pas eu moins de vogue dans les cours limousines de la même époque: les trois troubadours d'Ussel notamment s'en étaient fait une spécialité et le cultivaient plus volontiers que la chanson (2); et Marie de Ventadour est choisie comme arbitre dans une douzaine de pièces au moins.

Les plus anciens auteurs connus de partimens sont, avec ceux que je viens de citer, Guillem de Berguedan (3), Guiraut de Borneil (4), Raimbaut de Vaqueiras (5) et Raimon de Miraval (6), ce qui nous reporte aux environs de l'an 1200.

Il est au reste fort possible que les auteurs de cette innovation ne fussent pas méridionaux. Elle suppose un goût pour la discussion, une habitude de la dialectique qui devaient être plus répandus au Nord où, les Universités étant plus nombreuses et florissantes, il se trouvait plus de gens ayant fréquenté les milieux imprégnés d'habitudes scolastiques.

(1) Die prov. Tenzzone, p. 94.

(2) Dans leurs œuvres, qui ne comprennent que sept chansons, il y en a neuf exemples (Audiau, Les Troub. d'Ussel, nos XII-XXI; le n° XV est une tenson).

(3) De Berguedan d'estas doas razos (10, 19).

(4) Bem plairia, senher reis (sur cette pièce, voy. ci-dessus, p. 254).

(5) En Ademar, chausetz de tres baros (392, 15).

(6) Bertran, si fossetz tan gignos (406, 16). On trouve, il est vrai, des partimens dans les œuvres de trois des poètes cités dans la satire de Peire d'Auvergne; mais M. Zenker a montré que les strophes qui les concernent sont apocryphes; voy. un résumé de cette discussion dans mon article sur la tenson (Ann. du Midi, II, 294 ss.).

Les faits semblent bien confirmer cette présomption: le plus ancien document où nous voyons discutées des questions identiques à celles des partimens est le fameux Liber de Amore d'André le Chapelain, que l'on croit avoir été composé en Champagne vers 1180: or la scène de ces débats y est plus souvent localisée au Nord et une place prépondérante y est faite aux comtesses de Champagne, de Flandre, et à une reine de France, qui prononcent treize jugements, tandis qu'Ermengarde de Narbonne en prononce trois seulement (1).

Le partimen semble avoir été dédaigné par les poètes de quelque renom: nous n'en trouvons aucun dans les œuvres ni de Peire Vidal, ni de Guillem de Saint-Leidier, ni de Peire Raimon, ni de Ricaut de Barbezieux, dont la carrière coïncide pourtant, au moins en partie, avec la vogue du genre. Les auteurs les plus féconds sont ou des jongleurs ou des poètes de salon, également préoccupés d'offrir à leur auditoire un agréable passe-temps. Les cours où ils s'exercèrent de préférence sont, outre celles que j'ai mentionnées plus haut, celles des comtes de Provence et de Rodez.

Guiraut Riquier s'efforça d'intéresser à ce jeu ses différents protecteurs (2). Au début du XIV^e siècle, Raimon de Cornet renouvelait encore la même tentative, sans grand succès, semble-t-il (3). Il n'y eut, en somme, au Midi, aucun centre poétique où le partimen ait rencontré la faveur dont il jouit, à Arras, dans la société bourgeoise, à partir du milieu du XIII^e siècle.

(1) G. Paris, dans Romania, XII, 525; textes au ch. VII du livre II

(éd. Pagès, Castellò, 1930, p. 156-69). Je n'ose faire entrer en ligne de compte les plus anciens jeux-partis français, dont la date est très incertaine (Recueil général, p. XI ss.); celle de 1204-6 est très probable pour l'un d'eux (ibid., p. XIX).

(2) Il apparaît comme partenaire dans un plus grand nombre de pièces (vingt) qu'aucun autre troubadour (Revue, XXXII, 120).

(3) Noulet-Chabaneau, Deux manuscrits, nos 29, 31, 32.

En ce qui concerne la forme, le partimen est soumis aux mêmes règles que la tenson: les couplets, de nombre pair, sont généralement sur les mêmes rimes (1) et ne dépassent guère le nombre de six (2). Les tornades (et ceci est propre au genre) sont consacrées à la désignation des arbitres, dont on loue par avance la sagesse et l'impartialité. Comme le sirventés et la tenson, le partimen peut reproduire le schéma métrique d'une chanson, mais ce n'est pas une règle, ni même un cas très fréquent (3).

La question posée ne comportant, en général, que deux termes, le nombre des partenaires est de deux; quand le questionneur veut faire participer au jeu trois ou quatre personnes, il propose une question

comportant le même nombre de termes. Le cas est au reste très rare (4): cette variété de partimen a été, à une époque tardive, dénommée *tornejamen*, *tournoi* (5).

(1) Ces rimes peuvent toutefois, comme dans la chanson, changer de deux en deux couplets (*rimas doblas*).

(2) Il y a quelques exemples de partimens où les partenaires, au lieu de répartir leurs répliques de couplet à couplet, consacrent à l'exposé de la question ou à la défense de leur thèse une pièce entière: 174, 2 et 37, 1 (auteurs incertains): faut-il préférer à l'amour d'une jeune femme celui d'une vieille, ou inversement? (cf. Shepard, *A provençal Debat*, etc., dans *Modern Philology*, XXIX, 1931, p. 149-61); 45, 1; 448, 1; 119, 1 (débat réparti en trois pièces, entre Bauzan et le Dauphin): quel amour est le plus louable, celui d'une dame et d'un chevalier, d'une jeune fille et d'un chevalier, d'une dame et d'un jeune garçon, d'un jeune garçon et d'une jeune fille? (éd. Kolsen, *Trobadorgedichte*, n° V).

(3) C'est à peu près ce que disent les Leys (éd. G.-Arnoult, I, 344. — Selbach (p. 92 ss.) a dressé une liste des formes strophiques du partimen, mais il n'a pas recherché leurs modèles éventuels.

(4) Partimen à trois partenaires: cinq exemples: Gaucelm, *tres jocs* (432, 2; Bartsch-Koschw., col. 169); En Ademar, *chausetz* (392, 15; Appel, *Chrest.*, n° 98); Vos, *dos Guilhems*, *digatz vostre coratge* (manque à B.; Suchier *Denkm.*, 330); deux sont proposés par G. Riquier: *Senh'en Enric a vos* (248, 75; M. W., IV, 238) et *Senh'en Enric us reis* (248, 76; *ibid.*, 248). — Partimens à quatre partenaires: deux exemples seulement, tous deux proposés par G. Riquier: *De so don ieu soi doptos* (248, 25; *ibid.*, 246) et *Senher Jorda, sieus manda* (248, 77; *ibid.*, 233).

(5) Le mot, absent des textes et inconnu des Leys, a été introduit dans la nomenclature des genres par Raynouard (qu'ont suivi Diez et Barisch), d'après une rubrique de C (précédant la première pièce citée ci-dessus). Cf. Selbach, p. 81.

Si les coblas sont souvent inspirées par une hostilité réelle, le partimen est toujours un jeu, qui n'a d'autre objet que de faire briller l'esprit ou la fertilité d'imagination des partenaires. Ceux-ci tombent souvent dans la bizarrerie ou la puérilité, mais ces défauts, comme l'a remarqué Fauriel, tenaient à la nature même du genre. Le débat, dit-il, ne pouvait porter que sur des questions dont (sic) le pour et le contre étaient à peu près également vrais, également douteux, également faciles à soutenir... Si le troubadour provocateur avait donné à son antagoniste l'option entre deux opinions dont l'une aurait été plausible et l'autre ridicule, il aurait infailliblement par là préparé sa défaite. Son intérêt et son habileté étaient de proposer des questions telles qu'il lui fût indifférent d'avoir à soutenir l'une ou l'autre (1). S'ils s'accusent volontiers de niaiserie ou de stupidité (ce qui arrive fréquemment), c'est pure plaisanterie. La thèse qu'ils soutiennent leur est, au fond, parfaitement indifférente: nous voyons en effet le provocateur se targuer de vaincre son adversaire, même si celui-ci a choisi le meilleur parti:

E die vos ben, qual que prendatz,

Vencutz seretz en la tenso (2)...

Modernes sophistes, ils se vantent d'avoir assez de talent pour faire paraître plus fort l'argument le plus faible:

Ieu mantenrai tan be la sordeyor

Que'us cuich vencer, qui dreit m'en vol jutjar (3)

(1) Histoire..., II, 102.

(2) Aimeric à Peire del Puei (8, 1; M. G., 1015). De même Guiraut de Salignac dit à Peironet: *De cal queus n'atalen*, — Vos venseray, sol la cortz leials sia (249, 2; *Dern. Troub.*, p. 71).

(3) Aimeric de Péguilhan à Berguedan (10, 19; *Studj.*, III, 575). — La liste des partimens dressée par Selbach (p. 70-3) comprend 103 articles, classés dans l'ordre alphabétique des auteurs qui ont posé la question; elle est suivie d'une autre (p. 73-7) où ces questions sont résumées, sans ordre et parfois très inexactement. La liste analogue de Knobloch (p. 39-48) est moins complète, mais plus clairement disposée.

La plupart des questions sont relatives à l'amour: les auteurs retombaient ainsi sur les sujets qui leur étaient familiers, et la tâche leur était facilitée par mille réminiscences. Nous retrouvons donc ici les lieux communs de la chanson, mais sous une forme familière, plus rapprochée de la langue vivante, ce qui constitue peut-être le principal attrait du genre.

Il serait injuste de dire que toutes ces questions sont subtiles ou saugrenues: il en est quelques-unes qu'on pourrait encore discuter aujourd'hui, sinon utilement, du moins sans ridicule; celles-ci par exemple (1):

L'amant et l'amante ont-ils l'un sur l'autre des droits égaux (2)?

L'amour réserve-t-il à ses fidèles plus de joies ou plus de souffrances (3)?
 Lequel doit causer à l'amant plus de douleur, la mort de la femme aimée ou son infidélité (4)?
 Un parfait amant doit-il désirer suivre sa dame dans le tombeau ou lui survivre (5)?
 Mais pour une question raisonnable, combien d'autres oiseuses ou extravagantes:
 Est-ce par le cœur ou par les yeux que l'amour est le mieux maintenu (6)?
 Doit-on préférer jouir des faveurs de sa dame sans que personne le sache ou passer à tort pour les posséder (7)?
 Lequel vaut le mieux, aimer qui vous hait, ou haïr qui vous aime (8)?

(1) Dans la suite de ce chapitre j'omettrai, pour abrégé les incipit des pièces, et les désignerai par les nos cotrespondants du Grundriss, en donnant le nom des interlocuteurs (avec renvoi aux éditions les meilleures ou plus accessibles).

(2) Marie de Ventadour à Gui d'Ussel; cf. t I p. 157.

(3) Albert à G. Faidit (16, 16; Rayn., IV, 11).

(4) Gui d'Ussel à Elias (194, 18; Audiau, n° XIX).

(5) Guillem de la Tor à Sordel (236, 12; De Lollis n° XVII).

(6) Guiraut de Salignac à Peironet (249, 2; Dern. Troub., p. 71).

(7) Blacas à Raimbaut (97, 4; Rayn., IV, 251).

(8) Péguilhan à Berguedan (10, 19; M. G., 50).

Lequel est préférable, l'amour d'une femme inexorable ou les faveurs d'une autre qui ne vous aime pas (1)?

Une femme qui refuse ses faveurs à son amant et lui interdit d'en courtoiser une autre agit-elle ainsi par amour ou par haine (2)?

Quelques-unes des hypothèses envisagées sont si étranges qu'il a fallu pour les introduire inventer tout un scénario: Un chevalier qui a longtemps sollicité une dame en vain, porte ses hommages à une autre, qui lui accorde un rendez-vous; mais la première, prévenue, lui en assigne un aussi, à la même heure: auquel doit-il se rendre (3)?

Deux amants vont, de nuit, trouver leurs belles: surpris par un orage, ils rencontrent, non loin de leur château, des chevaliers qui implorent un gîte. L'un rentre chez lui pour les héberger; l'autre poursuit son chemin. Lequel a le mieux agi (4)?

Une dame assise entre trois soupirants gratifie l'un d'une œillade, le second d'un serrement de main, le troisième d'une pression du pied: lequel a été le plus favorisé (5)?

Voici enfin quelques sujets étrangers à l'amour: s'ils ne nous offrent pas, comme inclinait à le croire Fauriel (6), une fidèle image des opinions et des mœurs du temps, ils décèlent du moins les préoccupations les plus habituelles à la société courtoise et surtout aux gens vivant de ses largesses.

(1) Guiraut Riquier à Falco (248, 28; Selbach. p. 124).

(2) Certan à Uc de Saint-Circ (185, 2; éd., n° XLVIII).

(3) Le prévôt de Valence à Savaric (384, 1; M. G., 1131).

(4) Lanfranc Cigala à dame Guillelma (282, 14; Lex. rom., I, 508).

(5) Savaric de Mauléon à G. Faidit et Uc de la Bacalaria (432, 2; Bartsch-Koschw., c. 169). L'anecdote, qui est présentée comme authentique dans une raso (Chab., Biog., p. 47), remonte à un passage des Proverbes de Salomon (VI, 13). Elle a toute une histoire sur laquelle il y a un savant article de P. Rajna (Una questione d'amore dans Studj critici dedicati ad Al. d'Ancona, 1901, p. 553-69). Certains sujets sont fort risqués et donnent lieu à des développements scabreux ou orduriers: Sifre à Bernart Mir (435, 1; M. G., 1020); Raimon Gaucelm à Joan Miralhas (401, 6; ibid., 1018); un comte (de Provence?) à Arnaut (184, 1; P. O., 166).

(6) Histoire, etc., II, 103.

Plusieurs roulent sur la hiérarchie des vertus qui y étaient le plus estimées: De deux chevaliers également généreux, lequel mérite le plus d'éloges, celui qui réserve ses dons aux siens, ou celui qui les répand exclusivement sur les étrangers (1).

De deux chevaliers également courtois, lequel est le plus digne d'estime, celui qui est de noble origine ou celui qui ne doit sa réputation qu'à ses mérites (2)?

Vaut-il mieux être l'objet d'un accueil affable, sans plus, ou recevoir de riches présents octroyés de mauvaise grâce (3)?

Aimeriez-vous mieux recevoir de beaux présents ou être vous-même capable d'en faire aux autres (4)?

La richesse est-elle préférable à une parfaite connaissance des sept arts ou inversement (5)?

C'est bien à tort que l'on a cru percevoir un écho de l'opinion publique sur un sujet intéressant dans deux pièces dont la critique s'est, pour cette raison, occupée avec prédilection (6). Dans l'une sont mis en parallèle les Provençaux (c'est-à-dire les Français du Midi en général), et les Italiens du Nord de la Péninsule (7); dans l'autre, d'une part les Catalans (c'est-à-dire tous les hommes de langue d'oc), et de l'autre les Français et Poitevins (8). Mais la question y est traitée d'un point de vue fort étroit: il s'agit uniquement de savoir quels sont ceux de tous ces barons qui font aux jongleurs le meilleur accueil, et dans quel pays ceux-ci sont le moins exposés à mourir de faim.

Le piquant de certains sujets consistait certainement en des sous-entendus satiriques qu'il faut souvent se contenter de soupçonner.

(1) Guillem de Mur à G. Riquier (226, 8; M. W., IV, 250).

(2) Guionet à Pomeirol (366, 24; Suchier, Denkm., p. 338).

(3) Riquier à G. de Murs (248, 36; M. W., IV, 241).

(4) Peire de Casals à Bernart de la Barta (227, 7; Studj, V, 496).

(5) Augier à Guillem (205, 4; Bartsch-K., col. 77).

(6) Diez, *Leben*, p. 319 et 448; Fauriel, II, 105; Selbach, 41.

(7) Raimon de Miraval et Bertran d'Avignon (406, 16; M. G., 1086-7).

(8) Albertet et un moine (16, 17; Appel, *Chrest.*, n° 97).

Ce n'est pas, évidemment, sans intention malicieuse que Gui d'Ussel demande à son cousin Eble, dont la pauvreté nous est connue par ailleurs, si pour mille marcs payés comptant, il renoncerait à jouir des faveurs de sa belle (1), et que Sordel propose à Alamanon, qui ne passait pas pour un héros, le choix entre le prix d'armes et la joie d'amour (2). Ce qui prouve que la pointe, dans ce dernier cas, fut sentie par d'autres que l'intéressé, c'est que Granet railla les deux joueurs, l'un sur le choix qu'il avait fait, l'autre sur le parti qu'il s'était chargé de défendre (3).

Si les auteurs de partimens ont fait preuve, dans l'invention des sujets, de fantaisie et d'imagination, il faut reconnaître qu'ils n'ont pas déployé, dans la discussion, les qualités de logicien qui eussent donné au genre tout son agrément. M. H. Guy a fait à cet égard, avec autant de finesse que de sévérité, le procès de quelques auteurs de jeux partis français (4). Je reconnais de bonne grâce que ces critiques s'appliquent à un bon nombre d'auteurs de partimens. Ici comme là les arguments sont souvent remplacés par des sophismes, par des proverbes (au reste fort piquants en eux-mêmes ou par leur application), par des comparaisons, qui naturellement ne prouvent rien. Les exemples fournis par l'histoire de David, Salomon, Judas, Alexandre, Darius, Tristan et Iseut, Pyrame et Thisbé sont encore moins pertinents (3). Ici comme là, il arrive souvent qu'il n'y ait pas, à proprement parler, discussion, car les interlocuteurs, ne s'écoutant pas, ne cherchent pas à se réfuter. Chacun, se cramponnant à son idée, se borne à répéter, en d'autres termes, ce qu'il vient de dire. Ils n'arrivent donc jamais à s'entendre. Aussi bien est-ce la règle du jeu. Arrêtons-nous, dit Uc de la Bacalaria à Bertran, car notre dispute pourrait durer éternellement (4). Ils pourraient tous en dire autant.

(1) 194, 16; Audiau, *Troub. d'Ussel*, n° XVIII.

(2) 437, 10; éd. De Lollis, n° XIX.

(3) Pos al comte es vengut en coratge (187, 4; éd. Parducci. N° II).

(4) *Essai sur la vie et les œuvres d'Adan de le Hale*, 1898, p. 220 ss.

(5) Pour les renvois aux textes, voy. Selbach, p. 82 et Anglade, *Onomastique des troubadours* dans *Rev. d. l. r.*, t. LVIII.

(6) 449, 1; Rayn., IV, 30.

Voici, à titre de spécimen, une pièce, qui n'est ni des meilleures ni des pires, et qui justifie au moins la dernière de ces critiques: Ami Bertran, deux dames aiment deux chevaliers, mais elles n'exigent pas du tout la même chose: car l'une demande à son ami de se distinguer par les armes autant qu'il peut, en vue de l'amour qu'il attend d'elle, et l'autre ordonne au sien de n'y point songer, s'il veut qu'elle l'aime. Choisissez maintenant, et dites laquelle des deux aime le mieux son ami.

— Sordel, la vérité est que celle-là l'aime le plus qui désire qu'il se distingue par les armes, puisque sans cela il ne sera jamais honoré; car celle qui veut qu'il soit lâche et vil souhaite pour lui la honte, et la déchéance pour elle-même; c'est pourquoi, puisqu'il en résultera la honte publique de tous deux, l'amant manque à ses devoirs si, en cela, il suit l'avis de la dame.

— Seigneur Bertran, celle qui veut son amant sain et sauf l'aime plus, et elle le montre, que celle qui le désire hardi pour son malheur; car si elle lui fait perdre l'œil ou le poing dans le combat, elle aura de la peine à les lui rendre en le baisant ou en couchant avec lui: ainsi celle qui le préserve de blessures l'aime plus que celle qui le veut estropié, car cela arrive facilement.

— Autant que, aux yeux des bons juges, l'honneur vaut plus que la honte, seigneur Sordel, autant, je vous l'assure, l'aime mieux celle qui ordonne à son ami de s'illustrer par les armes; car l'autre montre qu'elle souhaite à son amant toute humiliation, puisque honni est celui qui renonce aux armes, et honnie celle qui le tient dans ses bras (1)...

— Bertran, une dame qui aime sincèrement ne souhaite pas la mort de son ami fidèle. Que dame Rambaude, qui n'a que des vertus, soit juge pour savoir qui de nous deux défend la meilleure cause

— Je veux que Contenso prenne part au jugement, ami Sordel, en même temps que celle qui a un si haut mérite, car je suis sûr qu'elles diront que c'est moi qui ai le mieux défendu ce qui convient à un amant (2).

(1) J'omets les deux derniers couplets qui ne font que ressasser les mêmes idées.

(2) B. d'Alamanon, éd. de Grave, n° XIV.

Le genre au reste est moins intéressant en lui-même que par les conditions où il était cultivé.

Comme les chansons et les sirventés, les partimens étaient généralement chantés, et par leurs auteurs mêmes: le fait, dont quelques critiques ont douté (1), est attesté par des textes fort probants (2). Il était tout naturel qu'il en fût ainsi, puisque le partimen empruntait fréquemment sa forme à une pièce accompagnée de mélodie (3).

On s'est aussi demandé si les partimens étaient réellement l'œuvre de deux auteurs. Cette question, oiseuse, comme on va le voir, a été longuement discutée par M. Zenker, qui la résout affirmativement, en s'appuyant surtout sur le témoignage des Biographies et des razos (4). Ce témoignage, comme je l'ai montré ailleurs (5), n'est pas recevable, car ces historiettes ont été forgées d'après les textes auxquels elles s'appliquent, et souvent assez mal. Mais les textes mêmes sont parfaitement explicites: il arrive en effet, tantôt que le poète provoqué se plaint de la difficulté, de la bizarrerie, de l'inconvenance de la question posée, tantôt qu'il se félicite, au contraire, qu'on lui fasse la partie si belle. La discussion, où abondent les épithètes désobligeantes, est souvent fort vive et ce n'est pas sans raison que certains combattants en expriment leur dépit.

Enfin, et ceci est décisif, certains sont raillés au sujet de travers ou de mésaventures dont ils eussent sûrement préféré que l'on se tût.

On s'est également demandé si les partimens étaient improvisés ou composés à loisir (6). La première hypothèse, vers laquelle incline M. Zenker, n'a aucune vraisemblance.

(1) Zenker, p. 30.

(2) D'estas razos quem partetz en chantan (236, 8; M. G., 658). — Ancsem platz chantar, qu'ieu ai razo de que (227, 6; Studj, V, 496). Dans le partimen relatif aux troubles de Montpellier (ci-dessus, p. 255) il est mentionné qu'il devait être chanté par un tiers devant les consuls.

(3) Les Leys (I, 344) laissent le choix entre le chant et la récitation.

(4) Op. cit., p. 47 ss.

(5) Annales du Midi, II, 441 ss.

(6) Zenker, loc. cit., et Selbach, p. 89, où sont rapportées les opinions antérieures.

La complication des formes employées et la difficulté de suivre, sous le poids de ces entraves, une argumentation souvent subtile, eussent constitué des obstacles insurmontables, même aux versificateurs les plus adroits; si quelques-uns y avaient réussi, les Biographies ne manqueraient pas de nous le faire savoir (1).

Cette collaboration suppose, naturellement, la présence simultanée des deux joueurs en un même lieu. Nous savons en effet que c'est ainsi que les choses se passaient ordinairement: Je me réjouis, dit Faure à Falconet, de votre venue, car il y a longtemps que nous ne fîmes de tenson (2). De même Folquet, s'adressant à Guiraut Riquier: Puisque nous voici en présence d'un seigneur ami de la gaîté, et qu'il lui plaît que nous engagions une dispute (3), etc. Mais il n'y a rien d'étonnant à ce que, le genre une fois entré dans les habitudes, deux poètes se soient envoyé par écrit les couplets dont l'assemblage devait former le partimen. Ainsi Peire Torat pose à Riquier, dont l'absence est explicitement signalée, une question à laquelle Riquier répond sur les mêmes rimes. Guillem Rainier engage, dans les mêmes conditions, avec le même Riquier, un partimen qui ne compte pas moins de six couplets (4).

Un jugement était la conclusion naturelle du débat. Les joueurs, en terminant, désignaient donc un ou plusieurs arbitres (5).

(1) Celle de Ferrarin (Chabaneau, p. 160), semble prouver le contraire: il y est dit que cet habile homme se laissait poser par des jongleurs de passage des questions auxquelles il répondait sur-le-

champ. Mais il ressort du texte que ce talent était considéré comme fort extraordinaire et que ces improvisations se bornaient à de simples coblas. (Cf *Anales du Midi*, loc. cit., p. 447.)

(2) 149, 1; texte dans Selbach, p. 103.

(3) 153, 2; M. W., IV, 253.

(4) 358, 1 et 248, 34; textes publiés par Chabaneau, *Rev. d. l. r.*, XXXII, 117 ss.

(5) Parfois ils s'entendaient sur un seul nom; le plus souvent, chacun désigne une personne différente, au risque de ne pas aboutir; très rarement, un tiers arbitre est prévu.

Ils les choisissaient ordinairement dans l'assistance parmi les personnes auxquelles ils veulent faire honneur (1). La préférence est naturellement accordée au maître ou à la maîtresse de maison: aussi retrouvons-nous dans la liste des juges, des zélateurs ou zélatrices bien connus de la poésie courtoise; les femmes y sont en majorité (2). Le recours des arbitres absents est exceptionnel; on leur envoie alors les pièces du procès (3). Ces jugements, prononcés sur-le-champ, consistaient évidemment en quelques mots, dont la teneur ne s'est pas conservée (4). A une époque tardive, certains juges prirent la peine de les rédiger en vers, dans la forme des tornades: nous en possédons deux, l'un et l'autre du comte de Rodez (5), qui ne motive pas sa décision; un troisième exemple nous montre deux juges prononçant, également sans considérants, des sentences contradictoires (6). Nous apprenons par les Leys qu'au milieu du XIV^e siècle, ces jugements étaient souvent rédigés en vers à rimes plates, ce qui permettait de résumer le débat et de motiver la sentence; mais de ces jugements développés il ne nous est resté aucun exemple.

(1) De même Machaut au XIV^e siècle fait trancher par ses protecteurs habituels les questions discutées dans les interminables partures que sont ses Dits.

(2) La liste dressée par Selbach (p. 86) comprend une soixantaine de noms, dont vingt environ nous sont inconnus.

(3) Selbach (p. 90), qui donne de ce cas sept exemples (8, 1; 16, 16; 233, 5; 239, 1; 248, 20; 249, 2; 359, 1), a oublié le plus curieux, celui d'un partimen (437, 10; Sordel. éd. De Lollis, n° XIX) échangé à la cour d'Aix et envoyé très loin, à Erart de Valery, en France.

(4) Dans 205, 4 (Bartsch-)K., c. 78) l'un des auteurs a mis en vers la sentence d'un certain Romieu.

(5) 226, 8 et 248, 75; M. W., IV, 250 et 238.

(6) Deux manuscrits, p. 67. Dans une autre pièce du même recueil (p. 61) un juge est nommé, mais une note nous apprend que le jugement ne fut pas prononcé, d'où il résulte qu'alors le jugement était de règle.

On sait avec quelle assurance et quelle insistance Jean de Nostredame a affirmé qu'il avait existé en Provence, au XIII^e siècle, des cours d'amour, c'est-à-dire des tribunaux féminins qui auraient tranché en dernier ressort les questions débattues dans les partimens: il connaît trois de ces cours, siégeant l'une à Pierrefeu et Signe, la seconde (qui était une cour souveraine) à Romanin, la troisième à Avignon; il va jusqu'à donner, à plusieurs reprises et avec des variantes, le nom des illustres et généreuses dames qui les composaient (1).

C'est en effet sur des partimens qu'il se fonde; il en allègue trois (2), qui, selon lui, auraient été soumis au jugement des cours ci-dessus nommées; mais ces trois pièces ont été conservées et sont aisées à identifier, malgré les altérations que Nostredame a fait subir aux noms de certains partenaires. Or, aucune ne contient, comme on va le voir, rien qui appuie ses affirmations.

Le second de ces partimens (3) n'a pas de tornades et par conséquent ne mentionne pas de juges. Dans le troisième (4) comme dans tant d'autres, les auteurs s'en rapportent au jugement de deux personnes, qui sont une dame Flor (absente des listes de Nostredame) et Jacme Gril. Le troisième (5) se termine, lui aussi, par des tornades; aucun nom de personne n'y figure; le mot cour en revanche s'y trouve, mais dans un sens très différent de celui que lui a attribué Nostredame. Ces quelques vers sont, en l'espèce, assez importants pour qu'il y ait lieu de les traduire et de les citer in extenso: A Pierrefeu, dit Guiraut, j'envoie mon partimen, là où la belle tient cour d'enseignement (6)... et je tiens pour bonne sa décision, quelle qu'elle soit.

(1) Plusieurs de ces noms, comme le remarque P. Meyer (voy. ci-dessous) sont suspects et appartiennent à des époques différentes.

(2) Les Vies, etc., éd. Chabaneau-Anglade, p. 6, 1, 39 et 81 (éd. originale, p. 26, 60 et 133).

(3) Bertran de las Salas et Raimon d'Avignon (406, 16; M. G., 1086-7); attribué par Nostredame à Remond de Mirevaux et Bertrand de Alamanon.

(4) Simon Doria et Lanfranc Cigala (436, 1; Bertoni, *Trov. min. di Genova*, n° V); attribution correcte dans Nostredame.

(5) Guiraut [de Salignac] et Peironet (249, 2; édition et commentaire par P. Meyer, *Dern. Troub.*, p. 66-72; cf. *Recueil*, n° 21; éd. d'après tous les mss. dans Crescini *Avviam.*, n° 39). Attribution dans Nostredame à Gerard et Peyronet.

(6) C'est-à-dire tient école de belles manières.

Et moi, réplique Peironet, je veux qu'il soit jugé dans le noble et honoré château de Signe, car celle-là y réside qui maintient Jeunesse, et elle saura dire quel est le meilleur parti (1).

Ces textes, comme l'a montré avec une lumineuse brièveté P. Meyer et comme on le voit ici (2), ne contiennent rien de ce qu'y a vu la complaisante imagination de l'impudent faussaire.

La supercherie de Nostredame fut prise au sérieux d'abord (en 1779) par Legrand d'Aussy, puis, en 1817, par Raynouard (3), qui fit rebondir la question en versant aux débats un document nouveau, le fameux *Tractatus de Amore*, qui se termine, comme on le sait, par le texte de vingt et un jugements, qui auraient été prononcés par des cours de dames, non plus sur des questions théoriques, mais sur des différends réels entre amants, soumis à leur arbitrage par les intéressés eux-mêmes. Mais le fonctionnement de ce singulier appareil de justice se serait heurté à des difficultés insurmontables. Diez, dès 1825, avait parfaitement vu et G. Paris a démontré, dans un article mémorable (4), que ces jugements ne pouvaient porter que sur des espèces imaginaires et non sur des cas réels et que les cours de dames dont il y est parlé devaient être entendues non au sens de tribunaux, mais au sens de réunions d'apparat ou de fête, que le mot *cour* a le plus souvent au moyen âge (5).

(1) A Peirafuoc tramet mon partimen, — On la bella fai cort d'enseignamen; — Car beutatz a triat son gai cors gen, — Lo meillor tenc per bon, que qu'ela'n dia.

Et ieu volrai per mi al jutjamen — L'onrat castel de Signa e'l valen, — Car i estai cil que manten Joven, — E sabra dir qals razos mais valria.

(2) La démonstration a été faite plus complètement encore par Chabaneau (op. cit. *Introd.*, p. 83) qui a montré les différents états par lesquels avaient passé les listes de dames dans les manuscrits de Nostredame.

(3) *Choix*, t. II, p. LXXIX-CXXIV.

(4) *Journal des Savants*, nov. et déc. 1888; *Mélanges de litt. fr.*, 473-97.

(5) *Loc. cit.*, p. 481.

L'existence de ces prétendues cours d'amour doit donc être reléguée au rang de ces légendes qui, pour gracieuses qu'elles puissent être, n'en doivent pas moins être bannies de l'histoire littéraire. Je ne crois pas devoir insister sur cette question, définitivement vidée, et qui au reste, — la première mention des cours d'amour apparaissant en 1575, — ressortit plutôt, comme l'a remarqué G. Paris, à la littérature moderne qu'à celle du moyen âge.

IV

Les coblas, dont j'ai donné ci-dessus la définition, ne sont, en somme, que des tençons réduites. Cette brièveté les rendait peu propres à une discussion suivie: elles sont donc ordinairement humoristiques, ou, plus souvent encore, satiriques; la satire y est même fréquemment assez amère; le tournoi poétique s'y transforme en une altercation ignorant tout ménagement (1). On s'aperçut bien vite que l'épigramme, ainsi resserrée, gagnait en force et en agrément: aussi, dès que cette forme apparut, elle fit à la tenson, dont elle était issue, une sérieuse concurrence.

(1) Les deux principales collections de coblas nous ont été conservées par les mss. H et P. La première (fol. 43, v. 57 V.; éd. au t. V des *Studj*, p. 500-547) en contient environ soixante, groupées sans aucun ordre; parmi elles s'intercalent des fragments divers (nos 144, 173) et une petite anthologie de couplets de chansons (n° 167); toutes ne sont pas suivies de ripostes; quelques-unes n'ont rien de satirique (210-11; 243-4; 256); d'autres sont ordurières ou obscènes (224-5, 238). — Le recueil qui remplit les douze derniers feuillets de P (f. 55 r.-66 V.; éd. Stengel dans *Archiv*, t. L, p. 262-84) est plus riche, mais moins varié: sur les 183 morceaux qu'il comprend, il y en a beaucoup de gnomiques (les 54 de B. Carbonel par exemple); les plus intéressants se réfèrent à des événements historiques. — Les deux collections insérées sur les blancs de Q et aux deux derniers feuillets de G, en partie identiques, sont beaucoup moins riches; là aussi il y a un assez grand nombre de couplets de chansons connues par ailleurs.

Cette apparition remonte tout au plus aux dernières années du XII^e siècle. La cobla, dont on ne trouve pas d'exemple dans les troubadours les plus anciens, même auteurs de tençons et de sirventés, fleurit

d'abord, semble-t-il, dans les petites cours du Limousin et des provinces limitrophes, puis, plus brillamment encore, surtout au temps de Raimon-Bérenger, dans celles de Provence, où troubadours et grands seigneurs faisaient assaut d'esprit et de malignité (1). Cette vogue se perpétua, comme on va le voir, jusqu'à l'extrême fin du XIII^e siècle.

Après ce qui vient d'être dit, le lecteur ne s'étonnera pas de constater, dans les sujets ou la façon de les traiter la plus grande ressemblance entre la *tenson* personnelle et la *cobla*.

Rappelons tout de suite, pour n'avoir pas à y revenir, que les auteurs de *coblas* ont souvent fait appel, eux aussi, à des personnages fictifs. Guillem de Berguedan, pour faire savoir à sa dame qu'il ne l'oublie pas, recourt aux bons offices d'une hirondelle (2). Gui de Cavaillon, empruntant à la poésie goliardique un de ses motifs (3), cherche querelle à son manteau, dont l'état lamentable lui a valu, auprès de sa belle, un froid accueil (4). Un malicieux anonyme imagine entre le comte de Provence (évidemment Raimon IV) et son cheval Carn et Ongla un dialogue d'où il appert que le comte, dans le combat, ménage fort son vaillant coursier, ce qui revient à dire qu'il se ménage lui-même (5).

(1) Voy. t I, p. 173. — Les plus anciennes *coblas* susceptibles d'une datation (souvent approximative) sont les suivantes: Folquet de Marseille (155, 25, sans réplique), vers 1190; Lancia et Peire Vidal (285, I et 364, 19), vers 1195; Raimbaut de Vaqueiras et Guillem de Baux (392, 31 et 209, 1), même date; Elie d'Ussel et Gaucelm Faidit (136, 3 et 167, 13), peu après 1204; Mahieu de Quercy et Bertran de Gourdon (298, 1 et 75, 16), vers 1211-2 (cf. Zeitsch. f. rom. Phil., IX, 122); Aimar Jordan et Pons de Saint-Antonin (2, 1), vers 1212 (cf. Rom., LII, 506).

(2) Arondeta, de ton chantar m'air (manque à Bartsch, éd. dans Annales du Midi, XXV, 18).

(3) Il existe de la célèbre *Contentio cappae et domini* plusieurs versions; voy. Novati, *Carmina medii aevi*, Florence, 1883, p. 81.

(4) Mantel vil (192, 3; éd. Studj, V, 546). Tous les renvois faits ci-dessous à ce recueil se rapporteront à ce tome V.

(5) Carn et Ongla, de vos nom vuelh partir (184, 2; Studj, V.

522). Ce nom bizarre signifie sans doute que ce cheval est pour le comte un autre lui-même. C'est au comte que la pièce est attribuée dans le ms., mais on a peine à croire qu'il ait fait un aveu de cette sorte. Ces vers étaient encore connus de Bertran Carbonel, qui les a maladroitement plagiés (82, 13; éd. dans Dern. Troub., p. 61).

Comme les plus anciennes *tensons*, les *coblas* les plus anciennes (et non seulement celles-là) ont un caractère jongleresque très marqué. Il serait facile de dresser ici, comme je l'ai fait plus haut, une liste de dialogues entre deux jongleurs se renvoyant des injures, ou entre un jongleur et un *amphitryon* se quittant fort mécontents l'un de l'autre. Tantôt c'est ce dernier qui prend l'offensive, rabaisant des services qu'il entend ne pas payer, et s'attirant ainsi les pires quolibets (1). Plus souvent c'est le jongleur qui, ayant reçu un maigre salaire ou prévoyant qu'il va le recevoir, se livre à un cynique chantage ou se venge en disant tout ce qu'il prétend savoir: J'ai à me plaindre de vous, compère et seigneur Bertran, dit Granet (qui vraiment ne cache pas son jeu)... Mais si vous ne voulez pas me récompenser, je dirai de vous des choses qui ne vous plairont pas, car je suis fort renseigné sur vos faits et gestes (2).

Ce n'étaient pas là de vaines menaces: certaines *coblas* ne sont qu'un tissu d'imputations blessantes, d'infamantes révélations, d'allusions (que les *razos* nous ont trop rarement expliquées) à un passé chargé de méfaits et de vilénies (3).

Parfois les bons apôtres feignent de s'apitoyer sur la misère de leur hôte, qui seule peut expliquer leur lésinerie: Mahieu de Quercy rappelle à Bertran de Gourdon qu'il doit chercher un gîte, puisqu'il vient de vendre au roi de France son château (4); Uc de Saint-Circ avertit le comte de Rodez que, loin de lui rien demander, il est prêt à lui faire un petit cadeau (5).

(1) Marquis Lancia et P. Vidal (éd. Anglade n° XXI); Lanfranc Cigala et Lantelm (Studj, V, 544).

(2) 189, 2; éd. de Granet, n° V, d'Alamanon, n° XVIII.

(3) Répliques de *vaqueiras* à Guillem de Baux (209, 1, c. 2; Studj, 508); de Lantelm à Cigala (ibid., 544).

(4) 298, 1; Studj, 542. De même P. Vidal prétend que le marquis Lancia vend plus de châteaux qu'une vieille paysanne de poules et de chapons.

(5) 457, 33; éd. De Grave, n° XXXVIII.

Les *coblas* adressées à des gens de guerre raillent leur lâcheté, leur prudence extrême, ou leur remémorent de pénibles souvenirs: Alamanon se permet de demander au comte de Provence s'il est vraiment décidé à enfoncer les palissades qui lui interdiront l'entrée de Crémone (1). Nicolet rappelle à

Falquet de Romans qu'il lui est arrivé de jouer des éperons plus que de la lance, et de rendre à un simple sirven une épée toute rouillée (2). Gui de Cavaillon, assiégé dans Castelnau, défie ironiquement Bertran Folco de venir le rejoindre dans cette ville qu'il a quittée sans congé, et se vante de ses exploits; Bertran réplique que le passé de Gui ne permet guère de prendre au sérieux ces vantardises et il en appelle à des témoins (3).

Comme dans la tenson, la critique littéraire est ici faiblement représentée: Uc de Saint-Circ se gausse des vers de Guilhem Fabre, vrai charabia où s'entassent les objets les plus hétéroclites (4), et de la façon dont récite les siens Peire Raimon, qu'on prendrait alors pour un animal ruminant un setier d'avoine (5). Blacasset enfin se permet de faire observer à Sordel qu'il a déjà fait de son cœur de bien nombreux octrois (6).

Défi, insulte, menace, la cobla pouvait devenir une arme de guerre, à laquelle recoururent des hommes d'action qui ne se révélèrent poètes que par occasion: de Guillem de Baux il ne nous reste que quelques coblas, toutes satiriques, et de Gui de Cavaillon presque rien d'autre (7).

(1) 76, 17; éd. De Grave, n° XVI.

(2) 310, 2; Folquet, éd. Zenker, n° XI.

(3) 192, 2 et 83, 2; Rayn., IV, 207 et 209; Studj, 520. M. Schultz-Gora (Zeitsch., IX. 126) date la pièce de 1218-9; mais l'hypothèse n'a de valeur que si la ville en question est bien Castelnaudary, assiégée à cette date par Amauri de Montfort.

(4) 457, 17; éd., n° XXVIII.

(5) 457, 32; ibid., n° XXIX.

(6) 96, 9; éd. Klein, n° IX.

(7) Ces deux personnages échangèrent, entre 1215 et 1218, quelques couplets où Gui se montre plus amer, plus violent, Guillem plus ironique (192, 4 et 209, 2; P. O., 270 et 271; Rayn., IV, 208). Sur la date, voy. Schultz, loc. cit., p. 125.

De ces pièces, à demi improvisées et d'un intérêt tout actuel, nous n'avons conservé qu'un très petit nombre et aucune n'est relative à des événements importants de l'histoire du Midi (1). Nombreuses au contraire et plus intéressantes sont celles qui furent inspirées par les campagnes de Charles d'Anjou dans l'Italie méridionale ou les faits qui s'y rattachent. Comme la plupart des sirventés relatifs à ces mêmes événements, les coblas sont d'inspiration gibeline. Le fait est d'autant plus remarquable que le provençal était la langue des compagnons de Charles d'Anjou et non de ses adversaires; il tient sans doute à ce que les premiers collecteurs étaient italiens et naturellement hostiles aux envahisseurs.

Littérairement ces pièces sont des plus médiocres: on s'aperçoit aisément que leurs auteurs manient une langue étrangère. Mais au point de vue historique elles ont leur importance.

En 1271, un certain Marcabrun flétrit (sans le nommer) Gui de Montfort, l'assassin de Henri d'Allemagne, et rappelle avec indignation les circonstances du crime, commis dans une église, au moment de l'élévation de l'hostie:

Qu'Henric fos mort davant la sant' emage (2)

De Jesu Crist e de Santa Maria,

et il exprime la conviction que le roi d'Angleterre tiendra à honneur de venger son cousin (3).

(1) Au cours du concile de Latran, Gui de Cavaillon demande au jeune comte de Toulouse lequel il préférerait, reconquérir par les armes son héritage ou le tenir de la bienveillance du pape; le comte répond adroitement à cette question indiscrète (192, 5; P. O., 271).

(2) Ms.: d. lenmage.

(3) Ben fora ab lui honiz le ric barnage. J'ai donné de cette pièce

(qui manque à Bartsch) une édition avec commentaire dans *A Miscellany of Studies on Romances Languages and Literatures* (Mélanges Kastner), Cambridge, 1932, p. 303-7.

Dix ans après, les barons de la Romagne s'étant révoltés contre Martin IV, ce même Gui fut tiré des prisons pontificales, où il attendait un jugement qui ne fut jamais rendu, et, mis à la tête d'un corps d'armée composé surtout de Français et équipé à l'aide des subsides français, il ravagea la province et châtia cruellement les rebelles (1). C'est sans doute au début de la campagne qu'un anonyme souhaite de voir, les Français une bonne fois balayés de la Romagne, se balancer au vent les cadavres de Gui, du roi Charles, de son fils et de son petit-fils (2).

En 1296, Frédéric, troisième fils de Pierre III d'Aragon, venait de se faire couronner roi de Sicile, en dépit de l'acte solennel par lequel son frère aîné Jacques avait renoncé, pour lui et sa famille, à tout droit

sur l'île. Jacques vint à Rome, et pour complaire au pape, se prépara avec un zèle affecté à entrer en campagne contre son cadet. C'est dans ces circonstances que celui-ci envoie à un de ses plus chauds partisans, le comte d'Ampurias (3), deux coblas où il se plaint, au reste sans aigreur, de l'hostilité ou de la froideur de certains de ses parents ou de ses amis. Le comte le rassure en lui disant qu'aucun de ses parents ne veut le dépouiller pour enrichir les Français (4).

La cobla, comme le sirventès, était, on le voit, un moyen de propagande fort en vogue: une autre preuve nous en est fournie par une curieuse ordonnance où les rectores artium de Pérouse, le 20 décembre 1268, édictent les peines les plus sévères contre quiconque composerait ou chanterait des chansons injurieuses pour le roi Charles (5).

(1) Sur ces événements, voy. Ch. V. Langlois, *Le règne de Philippe III*, p. 137.

(2) 461, 114; Archiv, L, 279; texte restitué par Bertoni, Rom., XLV, 262.

(3) Il s'agit de Pons Uc IV, dont le nom figure dans des documents de 1277 à 1299 (Milà, *Trobad.*, p. 460, n.) et qui joua un rôle très brillant dans la campagne de 1285 (Langlois, op. cit., p. 155-6).

(4) 160, 1 et 180, 1; Archiv, XXXIII, 311; éd. partielle et commentaire dans Milà, loc. cit. — C'est aussi à ce prince que fut adressé, peu après son couronnement un sirventès où un jongleur inconnu prétend lui tracer une règle de conduite et lui montrer le chemin du succès (461, 219: éd. par A. Tobler dans les *Sitzungsberichte de l'Acad. de Berlin* 1900, p. 238-45; cf. ci-dessus, p. 237, note 1).

(5) *Quicumque fecerit cationem contra regem Karolum vel dixerit vel cantaverit vel aliquam injuriam contra eum dixerit solvat pro qualibet vice centum libras denariorum et, si non possit solvere, amputetur ei lingua sicut amputari debet intensantibus (?) pro Churradino. Et hoc banniatu quolibet mense per civitatem et burgos* (J. Pflugk-Hartung, *Iter italicum*, Stuttgart, 1883, p. 707).

Le provençal étant alors une sorte de langue commune, aisément intelligible à tous les riverains de la Méditerranée, nous voyons le même moyen de propagande utilisé également en Catalogne: nous avons sur la fameuse croisade aragonaise de 1285 une belle série de coblas, la plus riche et la plus curieuse qui ait été conservée (1).

À la veille des hostilités, Pierre III lui-même, sans emphase, d'un ton confiant et enjoué, fait part à un de ses familiers, le chevalier poète Pere Salvatge (2), de l'indignation que lui cause l'attaque imminente des Fleurs de lis et fait appel à tous ceux que devait inquiéter cette agression. Salvatge, en bon courtisan, l'encourage à la lutte et lui prédit une ample moisson de fleurs blanches.

Ces deux pièces étaient faites pour être colportées dans les régions où le roi pouvait espérer des concours ou des sympathies, et faire savoir à tous avec quelle ferme sérénité il se préparait à mener une guerre qu'il n'avait pas voulue.

Elles s'y répandirent en effet, puisqu'elles provoquèrent l'entrée en scène d'un Biterrois, homme de loi ou d'Eglise (il est pourvu du titre de maître), Bernart d'Auriac, qui fait parade de son loyalisme français et avertit les moissonneurs qu'ils trouveront, pour garder les fleurs, trois rudes jardiniers, qu'il convie à des ravages sans merci (3).

(1) 325, 1; 357, 1; 57, 3; 182, 1 et 2. J'ai donné de ces textes, depuis longtemps signalés, mais étudiés et même publiés incomplètement, une édition critique avec commentaire historique (Homenaje a R. Menendez Pidal, Madrid, 1925, t. III; p. 77-88). — C'est aussi cette campagne que rappelle la médiocre cobla (en forme de sonnet) de Lanfranc de Pistoia (307, 1; Bertoni, *Trovat.*, p. LXIX); le mot de visite qu'il emploie pour désigner l'expédition est un piquant euphémisme qui a dérouté les commentateurs.

(2) Sur ce personnage, pourvu de diverses charges et gratifications, de 1280 à 1287, voy. Miret y Sans, *Viatges del Infant en Pere*, etc., Barcelone, 1908.

(3) Philippe III lui-même et ses deux fils, Philippe et Charles de Valois.

Puis c'est un neutre qui élève la voix: Roger-Bernart, comte de Foix, récemment encore prisonnier du roi d'Aragon, lui prédit que les secours espérés lui feront défaut et qu'il aura affaire à forte partie.

Enfin dans deux dernières coblas, un anonyme, probablement italien, farouchement orthodoxe, prédit aux Français la victoire, menace les Patarins aragonais de la hart et du bûcher et souhaite de voir leurs cendres éparpillées au vent.

La plupart des coblas sont loin de présenter cet intérêt. De caractère modestement anecdotique, elles forment surtout une sorte de chronique de la société courtoise. C'est par elles que nous apprenons que les brûlantes et chastes amours de Sordel n'étaient pas prises très au sérieux, que le vieux Blacas faisait figure de galantin assez ridicule, que le comte Raimon-Bérenger ne passait pas pour un foudre de

guerre et tolérait qu'on le lui dit. Elles ont à peu près la même valeur que l'épigramme, dont les troubadours avaient en somme créé l'équivalent.

Vers la fin du XIII^e siècle, la cobla changea d'objet et devint la forme préférée de la poésie gnomique, qui apparaît à cette époque; elle approchait au reste de sa fin, car on n'en trouve aucun exemple chez les poètes languedociens du XIV^e siècle et les Leys ne la font pas figurer dans leur liste des genres poétiques.

BIBLIOGRAPHIE

L. SELBACH, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhaeltniss zu aehnlichen Dichtungen anderen Literaturen*, Marburg, 1886 (Ausgaben und Abhandlungen, n° 57). — H. KNOBLOCH, *Die Streitgedichte im provenzalischen und altfranzasischen*, Breslau (diss.) 1886. — R. ZENKER, *Die provenzalische Tenzzone, eine literarhistorische Abhandlung*, Leipzig, 1888. — A. JEANROY, *La tenson provençale dans Annales du Midi*, II (1890), 281-304; 441-62. — A. KOLSEN, *Zwei provenzalische Sirventese nebst einer Anzahl Einzelstrophen*, Halle, 1919.

CHAPITRE VII

LES GENRES OBJECTIFS: LA PASTOURELLE, L'AUBE, LA CHANSON D'HISTOIRE, LA CHANSON DE FEMME

I. Classification.

II. La pastourelle est une variété du débat amoureux. — Exemples du genre dans la poésie latine du Xe au XII^e siècle. — La pastourelle française en est une élaboration d'esprit nettement aristocratique. — La pastourelle provençale s'éloigne de ce type pour se rapprocher de la chanson courtoise et du sirventés.

III. L'aube. — Hypothèse de G. Paris sur l'origine du genre: c'est une variété de la chanson de séparation et, peut-être, au début, un monologue de femme. — Les chants liturgiques du matin: à quoi se borne leur influence. — Le thème de l'aube utilise, au Nord et au Midi, par les chansons de danse. — Flottement dans la répartition des rôles. — L'aube de Giraut de Borneil.

IV. Les chansons d'histoire ou de toile sont aussi, à l'origine, des chansons de danse. — Développement du genre au Nord. — Traces de son existence au Midi. — La romance de Marcabru.

V. Autres thèmes de chansons à danser. — Le monologue de femme et de jeune fille. — La chanson de mal mariée.

I

Dans son ensemble la poésie lyrique provençale est subjective, c'est-à-dire que, dans l'immense majorité des pièces qui la composent, le poète exprime (ou est censé exprimer) ses propres sentiments. Dans quelques autres, auxquelles on a donné le nom de chansons dramatiques, il met en scène des personnages, au reste peu nombreux et dont le rôle est fixé d'avance, auxquels il prête la parole, soit ex abrupto (chanson de femme), soit en annonçant leurs propos et en les entrecoupant de quelques vers narratifs où il apparaît lui-même, tantôt comme acteur, tantôt comme témoin (pastourelle, aube, romance). Ce sont ces genres qu'il me reste à étudier.

Or les spécimens en sont infiniment plus nombreux dans les œuvres des trouvères que dans celles des troubadours, et quelques-uns, dont le caractère archaïque est manifeste, nous rapprochent beaucoup plus de la période des origines. Je serai donc obligé, pour déterminer l'origine et l'évolution de ces genres, de considérer aussi leurs formes françaises. Je le ferai très brièvement, cette recherche n'étant pas l'objet essentiel de ce livre, et me bornerai à exposer en quelques mots les hypothèses qui me paraissent les plus vraisemblables, sans m'astreindre à discuter longuement toutes celles de mes devanciers.

II

Les pastourelles françaises sont au nombre de cent trente environ, échelonnées entre la fin du XII^e siècle et celle du XIII^e. Le thème de la plus grande partie peut être résumé ainsi: un chevalier, errant, par un matin de printemps, dans la campagne, rencontre une bergère, à qui il adresse des propositions d'amour; tantôt elle cède, gagnée par de grossières cajoleries, par la promesse ou le don de menus présents (1); tantôt elle résiste, s'échappe à l'aide de quelque subterfuge, ou appelle à la rescousse les bergers du voisinage, et le chevalier, raillé et parfois battu, remonte sur son cheval et s'éloigne (2).

(1) Dans quelques pièces le chevalier prend de force ce qu'elle refuse (ou feint de refuser) et elle n'en témoigne aucun ressentiment.

(2) G. Paris (*Mél. de litt. fr.*, p. 560) et M. Faral (*Rom.*; XLIX, p. 213 et 231) se sont donné la peine de dresser des statistiques, d'où il résulte que le second type est de beaucoup le plus faiblement représenté. Sur un troisième type, de caractère plus impersonnel, voy. ci-dessous, p. 285.

Il est clair que la qualité des personnages est un élément secondaire, extérieur au genre, lequel consiste essentiellement en un débat entre un poursuivant d'amour et une femme qui se dérobe, ce débat se composant de répliques alternées, sans mélange d'éléments narratifs. (C'est sous cette forme que se présente le thème dans la poésie populaire où il est, comme on le sait, très fréquent (1).

Nous avons la bonne fortune de posséder une série de pièces latines, toutes antérieures aux pastourelles en langue vulgaire, qui s'en rapprochent ou le présentent à l'état pur (2). Dans l'une, écrite au nord de l'Italie à la fin du XI^e siècle, l'élément narratif est très développé et le dialogue très inégalement réparti; la femme en effet n'y prononce que quelques vers (3). Trois autres, en revanche, sont purement dialoguées; dans la plus ancienne (4), la part faite à la femme est aussi très faible; mais dans les deux dernières le dialogue se poursuit régulièrement en strophes alternées (5). Dans ces diverses pièces, la condition des personnages est plus ou moins nettement déterminée, mais jamais il ne s'agit d'un chevalier et d'une bergère (6).

(1) La chanson des transformations en est la variante la plus originale et la plus poétique; voy. sur ce sujet mes *Origines de la poésie lyrique*, p. 14 ss., et G. Paris, loc. cit., p. 578.

(2) Une analyse plus complète en a été donnée par M. Delbouille, *Origines*, etc., p. 32 ss.

(3) Cum secus ora vadi placeat mihi ludere Padi; ms. d'Ivrée, du XII^e siècle; éd. par E. Dümmler dans *Zeitsch. f. deutsches Altertum*, XIV, 1869, p. 245. L'auteur, nommé Wido, place la scène sur les bords du Pô.

(4) *Invitatio amicæ*; trois mss., dont l'un du Xe siècle; nombreuses éditions, notamment par Du Méril, *Poésies populaires latines du m. âge*, p. 196 et K. Breul, *The Cambridge Songs*, Oxford, 1915, n° 33. Je n'ai pas pu consulter la dernière édition du recueil de Cambridge par K. Strecker, *Carmina cantabrigiensia*, Berlin, 1926.

(5) *Conqueror et doleo de te, mea dulcis amica*; ms. de Ripoll, du XII^e S.; éd. N. d'Olwer dans *Annari de l'Institut d'estudis catalans*, VI, 1915-20, p. 1-84, n° 28. — *Clericus et nonna*; ms. de Cambridge, du XII^e siècle; éd. K. Breul, loc. cit., n° 35; la pièce a été presque complètement effacée (quoique le dénouement en soit édifiant), comme l'ont été les morceaux licencieux du même recueil, mais la distribution en strophes est encore visible. Deux pièces plus modernes des *Carmina Burana* (43, 50) présentent aussi un élément narratif et des répliques inégalement réparties.

(6) Même absence d'élément narratif, même indétermination des personnages dans le *Contrasto de d'Alcamo* (voy. mes *Origines*, p. 247). Quelques pièces des *Carmina Burana* (52, 63, 119, 120) mettent en scène une bergère, mais le poursuivant est naturellement un clerc. Elles peuvent du reste, vu leur date, avoir suivi des modèles en langue vulgaire.

Ce thème avait dû être exploité de bonne heure par les jongleurs, soucieux, comme nous le montre le nombre de pièces dialoguées, de varier, de dramatiser leur répertoire: le rôle de la femme pouvait être rempli soit par une jongleresse, soit par un jongleur en travesti (1).

De ce thème la pastourelle est une élaboration aristocratique qui ne pouvait se produire que dans un milieu où il semblait piquant de voir affrontées la courtoisie et la rusticité; par les partis pris qui très généralement s'y font jour, elle trahit nettement cette origine. C'est au chevalier que l'auteur (2) entend réserver le beau rôle, car il ne soupçonne même pas l'odieux de celui qu'il lui prête. C'est aux dépens de la bergère, victime de sa sottise et de sa crédulité, qu'il s'amuse et entend amuser son auditoire, moins délicat, moins courtois en vérité qu'il ne croyait l'être (3).

Dans une quarantaine de pièces auxquelles ne convient pas la définition donnée ci-dessus, l'auteur joue le rôle non d'un acteur, mais d'un témoin, et décrit complaisamment les scènes auxquelles il a assisté: ce sont quelques aspects de la vie des bergers, leurs amours, leurs rivalités, leurs ébats, qui finissent généralement par des querelles et des coups échangés.

(1) Deux fragments de pastourelles figurent comme chansons à danser dans Guillaume de Dole (v. 3394 et 4558), ce qui veut dire que dès le début du XIII^e siècle la pastourelle avait fourni des figures de ballets. Il me paraît évident que le rapport n'est pas inverse et que ce n'est pas dans des scènes mimées de cette sorte qu'il faut chercher l'origine du genre.

(2) La convention constante qui identifie l'auteur au héros de l'aventure n'a ici aucune importance.

(3) Cette hostilité à l'égard du vilain et cette recherche d'un comique facile, que j'avais signalées jadis (Origines, p. 18-25) ont été parfaitement mises en lumière par M. Faral dans un article (voy. la Bibl.) dont la première partie est pleine de fines et justes remarques; mais la tentative faite dans la seconde pour rattacher la pastourelle à l'églogue antique me paraît tout à fait vaine.

S'il y a là, comme l'a dit G. Paris, quelques tableaux idylliques pleins de fraîcheur et de grâce (1), ce qui domine, ce sont des pochades à la Téniers, dont les auteurs ont surtout déployé un vigoureux talent de caricaturistes. Les bergers et les bergères, ici aussi, apparaissent en des postures ridicules; ce sont des personnages grotesques et dont on se gausse (2).

Ce fond d'hostilité à l'égard du vilain et ce tour caricatural sont des traits moins accentués, comme on va le voir, dans la pastourelle provençale. Le genre a eu, au reste, beaucoup moins de succès au Midi qu'au Nord: les poètes de premier plan (si l'on excepte Giraut de Borneil) l'ont dédaigné et il n'a connu quelque vogue que vers la fin du XIII^e siècle (3), alors que l'on cherchait du nouveau à tout prix. Mais, bien auparavant, il avait évolué dans de tout autres directions, au grand profit des convenances, mais au grand dommage de la variété et du naturel.

Le type qu'on pourrait appeler classique n'y est représenté que par quelques pièces. La plus remarquable, la plus ancienne de toutes les pastourelles en langue vulgaire, est de Marcabru (4). Le jongleur gascon, fidèle à ses habitudes de paradoxe, y a réservé le beau rôle à la pastoure, non moins pleine d'esprit que de sens, et dont les répliques, d'un cinglant à-propos, réduisent au silence le conteur de banales fleurettes; c'est à bon droit que la pièce a été accueillie dans toutes les anthologies; quelques-unes de celles-ci sont assez répandues pour que je puisse me dispenser ici de toute citation.

Quatre pièces seulement se terminent par la victoire du galant, mais dans trois d'entre elles, si l'aventure est scabreuse, l'expression reste décente, non sans quelque fadeur (5). Une seulement est vraiment grossière (6).

(1) Mélanges de litt. fr., p. 562.

(2) Faral, loc. cit., p. 226.

(3) Sur les vingt-neuf pastourelles conservées, les deux tiers sont postérieures à 1260 (voy. la note additionnelle à la fin de ce volume).

(4) L'autr ier jost'una sebissa (n° 1 de la liste ci-dessous).

(5) Gavaudan, Desamparatz (n° 3 de la liste); Gui d'Ussel, L'autr'ier cavalcava (7); Joan Estève, L'autrier el gai (15).

(6) Celle de Guiraut d'Espanha (Per amor, 18), qui incorrectement versifiée, semble un maladroit exercice d'écolier. La porquieira, très postérieure, insérée dans les Leys comme exemple d'une forme strophique, est une sorte de solte chanson, dont le caractère parodique n'excuse pas la plate obscénité. Texte dans Audiau, p. 128.

Considérées dans leur ensemble, les pastourelles provençales nous apparaissent comme des organismes évolués et même dégénérés (1), à tel point que la présence de bergers et de bergères ne s'y explique que par la force persistante d'une tradition: elles sont en réalité, si l'on met à part une ou deux paysanneries assez gracieuses (2), des chansons ou des sirventés déguisés.

Pour Cadenet et Gui d'Ussel, ce n'est qu'un cadre où ils enferment les lieux communs usuels ou les variations qu'ils avaient imaginé d'y broder. Le premier avait adopté à l'égard des losengiers une attitude originale: loin de les maudire, selon le rite, il les remerciait de détourner de lui les soupçons en lui prêtant des passions imaginaires et de cacher ainsi la vérité mieux qu'il n'eût pu le faire lui-même (3). Dans son unique pastourelle (4), il fait la leçon sur ce thème à un berger qui avait eu l'idée (bien singulière en vérité) d'attribuer aux propos de ces malfaisants personnages la froideur de sa bergère. Gui d'Ussel, dans deux de ses pastourelles, fait plusieurs allusions aux désagréments que lui avaient attirés ses propos désobligeants pour le beau sexe. Choisisant, pour s'en excuser, un chemin bien détourné, il réprimande un berger qui se disposait à médire de son amie. Mais vous-même, riposte le rustre (avait-il donc lu les œuvres de son interlocuteur?), êtes-vous sans reproche? Et le poète de battre sa coulpe, très humblement (5).

(1) Faral, loc. cit., p. 239.

(2) Le poète assiste à une brouille, suivie de réconciliation, entre une bergère et son berger; celui-ci s'appelle Robin, un autre Duran; l'auteur a certainement emprunté ces noms, et peut-être le motif lui-même, à une pastourelle française (Gui d'Ussel, *L'autre jorn*, 8). Même sujet dans la troisième pastourelle de Cerveri (*En may*, 20), où le poète joue le rôle de médiateur.

(3) Voy. les textes rassemblés par Appel, dans son édition, p. 63 ss.

(4) L'autrier lonc un bosc foillos (5).

(5) L'autre jorn cost' una via (6); cf. *L'autre jorn per aventura* (8), v. 16-17.

Pour Giraut de Borneil et encore plus pour Riquier, la pastourelle est un hommage détourné, une laborieuse protestation de fidélité à leur dame. Quels que puissent être, semblent-ils dire, les charmes des beautés rustiques et les complaisances qu'on en peut espérer, aucune de ces tentations ne saurait nous faire oublier nos serments.

La bergère qui aborde Borneil le premier jour d'août, près d'Alès, se montre envers lui pleine de prévenances. Le poète, feignant de n'en pas comprendre le sens, lui confie qu'il a fort à se plaindre d'une perfide qu'il voudrait oublier. Exigeantes, volages, réplique la fille des champs, telles sont toutes les femmes de haute naissance. Mais le poète reste insensible et se dérobe à des avances encore plus claires (1).

La même intention apparaît encore plus nettement dans les trois premières des six pastourelles que Guiraut Riquier égreña au cours de vingt années, et où il feint d'adresser ses hommages à la même bergère, dont cette persévérance n'ébranle pas la vertu. Dans les trois premières, c'est la pensée de Bel Deport, évoquée soit par lui-même, soit par la bergère, qui éteint brusquement ses coupables ardeurs (2).

Ce fade roman se poursuit au cours de trois autres pièces (3), où la bergère, de plus en plus mûre, joue de plus en plus le rôle de sermonneuse.

(1) *L'autrier lo primier jorn d'aost* (2). — Gui d'Ussel, au contraire, retourne le thème et fait le récit d'une vengeance qu'il aurait tirée d'une infidèle en acceptant les consolations d'une bergère, abandonnée elle aussi (*L'autrier cavalcava*, 7).

(2) Nos 9-11 de la liste. Les passages visés sont IX, 65, et XI, 44. Ailleurs (X, 37) il est dit que la pensée de Bel Deport a déjà préservé le poète de bien des égarements.

(3) Nos 12-14 de la liste.

Dans la première, mariée et mère, elle ne tresse plus de couronnes de fleurs: elle file et berce son enfant, en femme sérieuse qu'elle est; aussi n'accepte-t-elle du soupirant que son amitié. Dans la seconde, fort changée (car seize ans se sont écoulés depuis la première entrevue), elle revient de Compostelle et, après avoir donné au poète des nouvelles du roi de Castille, elle l'exhorte à renoncer une bonne fois à ses folâtres chansons. Dans la dernière enfin, tout à fait extravagante, elle est veuve et tient avec sa fille une hôtellerie, où se réfugie le poète, surpris par un orage. Elle lui raconte qu'elle vient d'être demandée en mariage par un veuf, père de sept enfants en bas âge; ce qui n'empêche pas l'incorrigible galant de la courtoiser encore, ainsi que sa fille. A votre âge, réplique-t-elle fort sensément, vous feriez mieux de consacrer votre talent à chanter la gloire de Dieu.

Ces six pièces, extrêmement artificielles, sont surtout de brillants exercices de versification et de style. Chaque couplet se divise en groupes de vers absolument symétriques, où les répliques s'entrecroisent avec une aisance et une grâce qui seraient difficilement perceptibles dans une traduction. En voici donc un bref spécimen:

Qu'ieu li fi demanda:

— Toza, fos amada

Ni sabetz amar?

Respos mi ses guanda:

Senher, autreyada

Mi suy ses duptar.

— Toza, mot m'agrada

Quar vos ai trobada,

Si'us puesc azautar.

— Trop m'avetz sercada,

Senher? Si fos fada,

Pogra m'o pessar.

— Toza, ges no'us par?

— Senher, ni deu far.

— Toza de bon aire,
 Si voletz la mia
 Yeu vuelh vostr'amor.
 — Senher, no's pot faire:
 Vos avetz amia
 Et ieu amador.
 — Toza, quon que sia,
 Ye'us am, don parria
 Que'us fos fazedor
 — Senher, outra via
 Prenetz, tal que'us sia
 De profieg major.
 — Non la vuelh melhor.
 — Senher, faitz folhor (1).
 (IX, v, 15-42.)

(1) Je lui demandai: Jeune fille, fûtes-vous aimée, et savez-vous aimer? Elle me répondit sans détour: Sire, je me suis déjà octroyée sans mentir. — Jeune fille, il m'est très agréable de vous avoir rencontrée, si je puis vous plaire. — Vous m'avez beaucoup cherchée sire? Si j'étais folle, je pourrais le penser. — Vous ne le voyez donc pas? — Non, sire, ni ne le dois.
 — Aimable jeune fille, si vous voulez mon amour, moi je désire le vôtre. — Sire, c'est chose impossible: vous avez une amie, et j'ai un amoureux. — Jeune fille, quoi qu'il en soit je vous aime; il semble donc que ce que je vous propose soit chose faisable. —
 Sire, prenez un autre chemin qui vous mène à plus de profit. —
 Je n'en veux point [prendre] de meilleur. — Sire, vous faites folie!.

Ces éblouissantes acrobaties, qui, à la longue, fatiguent ou agacent, étaient-elles le résultat d'une gageure? Nous apprenons du moins, par une précieuse tornade, qu'un des protecteurs du poète s'y complaisait, et l'engageait à y persévérer (1).

Il ne restait à la pastourelle, pour s'éloigner autant que possible de son type primitif, qu'à devenir une contrefaçon du sirventès. L'exemple fut donné, de très bonne heure, par Marcabru, qui fait exprimer par une bergère ses doléances habituelles sur la décadence de Prix, Joie, Jeunesse, et ses causes (2). Il fut suivi par Giraut de Borneil, dont la seconde pastourelle (3) est, à certains égards, une des pièces les mieux venues, non indigne de l'honneur qui lui est échu d'attirer l'attention de Dante et de lui fournir le cadre d'une de ses plus originales créations (4). Nulle part ailleurs, le maître des troubadours n'a exprimé avec plus de force ses désillusions et son découragement. Mais pourquoi faut-il qu'il prenne pour confidentes ces trois tozas rencontrées le long d'une haie, dont les propos sont si parfaitement semblables aux siens qu'on pourrait sans peine intervertir les rôles?

La pastourelle politique n'est représentée que par un unique exemple. La bergère qui coupe court, fort brusquement, aux galants propos de Paulet de Marseille se montre aussi bien renseignée que lui-même sur la politique européenne et tous deux s'entendent à merveille pour honnir le tyran qui ruine la Provence, contester ses droits sur le royaume de Naples, exhorter les rois d'Aragon et d'Angleterre à s'allier et à revendiquer leurs biens par les armes (5).

(1) Al pro comte agensa — D'Astarac nostra tensa... (XIV, 17-8).

(2) L'autr'ier a l'issida d'abriu (1 a).

(3) Lo dous chاوز d'un auzel (2 a).

(4) Tre donne intorno al cor mi son venute (n° 104 de l'éd. du centenaire). Cf. De Lollis, *Quel di Limosi*, dans *Scritti vari...*, dedicati a E. Monaci, Rome, 1901, p. 374.

(5) L'autr'ier m'anei ab cor pensiu (8 a). Dans la quatrième pastourelle de Cerveri de Girone (20 b) quelques vers font allusion à la résistance opposée par les nobles aragonais au paiement d'un nouvel impôt (cf éd. Kleinert, p. 19).

Vers la fin du XIII^e siècle, la pastourelle inclina, elle aussi, vers la prédication morale et religieuse; aussi bien le genre était-il assez suspect pour qu'il ne fût pas inutile de l'arroser d'un peu d'eau bénite.

La bergère que rencontra Joan Estève près d'Olargues, aux calendes d'avril de 1288 et qui se dit épouse de Dieu interrompt son oraison pour exorciser le survenant d'un signe de croix et l'avertir, en citant l'Ecriture, que nous mourrons tous et que nul ne sait ni son jour ni son heure (1). — Celle que Guillem d'Autpol tente de séduire par l'offre de gants et d'une ceinture paraît d'abord fort attristée par la détresse

des jongleurs, en ce temps où les riches mauvais ont en horreur les joyeux divertissements; mais bientôt elle tourne court et lui cite une belle maxime, recueillie dans un sermon d'un certain frère Jean, à savoir que le plaisir engendre la mort. — Vraiment, vous en savez plus long que Caton, réplique le galant abasourdi (2).

En ce qui concerne la forme, les pastourelles provençales s'opposent aussi très nettement aux pastourelles françaises. Dans celles-ci abondent les strophes longues, composées de vers courts, aux rimes savamment entrelacées, analogues à celles des descorts et adaptées à des mélodies vives et joyeuses. Dans celles-là au contraire, au moins à l'époque classique, les formes strophiques sont exactement celles de la chanson; c'est seulement à l'époque de la décadence que nous y voyons apparaître les caractères que je viens de signaler dans les pièces françaises (3); et c'est une preuve de plus que les poètes du Midi se sont à cette époque mis à l'école de leurs confrères du Nord.

(1) Ogan al freg que fazia (17).

(2) L'autr'ier à l'issida d'abril (22).

(3) G. Riquier (9 et 11), couplets de 14 vers de 5 syllabes; J. Estève (17), 14 v. de 7 et 3 s.; G. d'Autpol (22), 20 v. de 8, 7, 5, 4 s.; Joyos. (21), 32 v. de 8, 5, 4 s.; voy. le tableau complet des formes strophiques dans Audiau, p. XX-XXXI.

III

Réveillés, à l'aurore, par le cri du guetteur, deux amants qui viennent de passer la nuit ensemble se séparent en maudissant le jour qui vient trop tôt; tel est le thème, non moins invariable que celui de la pastourelle, d'un genre dont le nom est emprunté au mot alba, qui figure parfois au début de la pièce, et régulièrement à la fin de chaque couplet, où il forme refrain (1).

De toutes les théories proposées sur l'origine et l'évolution du genre (2), la plus plausible me paraît être celle de G. Paris, qui peut se résumer ainsi (3): ce qui fait le fond de ce genre, c'est une chanson de séparation, où deux amants, après une furtive entrevue nocturne, échangent regrets et promesses. La scène devait, à l'origine, se passer en plein air, car c'est par le chant des oiseaux (4) (ordinairement l'alouette) qu'ils sont tirés du sommeil. Peut-être le dialogue a-t-il été précédé par un monologue mis dans la bouche de l'amante: la primitive chanson d'aube ne serait ainsi qu'une variété de la chanson de femme, qui est une des formes élémentaires de la lyrique des peuples romans et de plusieurs autres. L'introduction du guetteur, personnage étroitement lié à une certaine forme de vie sociale, est naturellement un trait adventice et très postérieur.

(1) Sauf dans le n° 2 de la liste ci-dessous (note add. à ce chapitre).

(2) Je les ai brièvement exposées et discutées dans mes Origines, p. 63 ss.

(3) Loc. cit., p. 579 ss.

(4) Voyez les textes cités dans mes Origines, p. 68 et par G. Paris, loc. cit., p. 582.

Le fait que la scène avait lieu au lever du jour rapprochait ce genre, en dépit de différences essentielles, des chants de veille et des chants d'éveil en usage dans la primitive Eglise. Les fidèles, qui se préparaient à la célébration des fêtes par une nuit de prières en commun, s'exhortaient, au cours de cette nuit, à ne pas s'endormir, se félicitant, le matin, du retour de la lumière, annoncé par le chant du coq (1). Les hymnes de ce genre, qui, sous des plumes savantes, celles de saint Ambroise et de Prudence, par exemple, s'amplifiaient en développements mystiques et allégoriques, n'exercèrent naturellement aucune influence sur les aubes profanes; mais elles ont été connues et imitées, comme nous le verrons, par les auteurs d'aubes religieuses.

De ces hymnes, il y a eu de bonne heure des imitations profanes: la preuve nous en est fournie par le chant qu'on a appelé des soldats de Modène (2), qui est en réalité le chant des clercs exhortant les défenseurs de la ville assiégée (en 924, par les Hongrois) à ne pas s'endormir et à chanter des chansons en se relevant au guet (3). Mais rien dans tout cela ne nous fait pressentir l'aube amoureuse.

Le motif propre à celle-ci a été emprunté à la coutume médiévale de faire surveiller, la nuit, les abords des châteaux et villes fortes par un guetteur placé au sommet d'une tour. Ce guetteur, nous le savons par de nombreux textes (4) chantait, en s'accompagnant ou non d'instruments, pour combattre le sommeil ou prouver qu'il était bien éveillé; et, le matin venu, il avertissait le voisinage par une sonnerie de cor, un cri ou quelques paroles (qui pouvaient être assonancées ou rimées) que l'heure était arrivée de reprendre le travail.

(1) L'hypothèse de Fauriel (*Histoire... II*, 94), qui fait remonter l'aube à des chants adaptés à toutes les actions de la vie domestique importés de Grèce en Provence par les Massaliotes, est tout à fait inconsistante.

(2) Texte dans Du Ménil, *Poés. popul. lat.*, I, 268.

(3) G. Paris, loc. cit., p. 583, note.

(4) Plusieurs ont été cités dans mes *Origines*, p. 63 et par G. Paris, loc. cit., p. 585.

L'utilisation poétique de ce thème est fort ancienne, car c'est bien le guetteur (dénommé *spiculator*, *præco*) qui, dans la célèbre aube bilingue du Xe siècle, prononce ce refrain en langue vulgaire qui a si longtemps, et si vainement, exercé la sagacité des commentateurs (1). Mais l'idée de l'associer à une intrigue d'amour est certainement tardive et n'a pu naître qu'à une époque où une poésie d'amour artistique cherchait déjà des moyens de se renouveler.

Il est naturellement impossible de savoir exactement dans quelles conditions et dans quel milieu le thème ainsi contaminé a été d'abord exploité. Il n'est pas vraisemblable qu'il l'ait été, comme celui de la pastourelle, par des jongleurs représentant les deux amants et échangeant des répliques alternées, le caractère de la scène s'opposant à une exhibition de cette sorte. Mais nous le voyons figurer, au Nord, dans de nombreux refrains, c'est-à-dire dans des fragments de chansons à danser; et d'autres textes nous montrent des danseurs jouant le rôle du guetteur (2).

C'est l'une de ces scénettes qu'accompagnait et commentait le texte de la plus originale des aubes françaises (3). Le premier plan est occupé par deux guetteurs qui, accompagnant leurs paroles d'appels de trompe, s'exhortent à la vigilance, rassurent les amants sur qui ils veillent, se promettent la récompense due à leurs bons offices; puis l'amant, jusque-là dissimulé, apparaît, leur fait part de sa joie et se plaint, comme il sied, que l'aube soit venue trop tôt (4). En dehors des chansons à danser, ce thème n'a fourni, au Nord, qu'un petit nombre de pièces.

(1) *Phœbi nondum orto jubare*. Depuis sa première édition (1881), ce texte a été maintes fois reproduit, notamment dans mes *Origines*, p. 73; fac-similé en héliogravure dans Monaci, *Fac simili di manoscritti antichi*, n° 57; bibliographie des commentaires (jusqu'en 1907), par Dejeanne dans *Mélanges Chabaneau* p. 78-80.

(2) Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, II, 30, v. 9; III, 22, v. 8.

(3) *Gaite de la tor* (Raynaud, n° 2015). Dernière éd. dans Bartsch-Wiese, *Chrest.*, n° 47.

(4) Cette interprétation, que j'ai été le premier à donner (*Romania*, XXIV, 288 et XXXIII, 615) a été adoptée par M. Bédier dans son gracieux et instructif article sur *Les premières danses françaises*, p. 420.

Il n'en reste que trois: deux sont des monologues de femme, l'un, attribué à Gace Brulé, d'une touchante mélancolie (1), l'autre, anonyme et fragmentaire, d'un tour beaucoup plus désinvolte (2). La troisième pièce est un dialogue, introduit par quelques vers narratifs, échanges entre une dame mise en mue et son amoureux, celui-ci soupirant au pied de la tour où elle languit, elle vitupérant le jaloux qui l'y a enfermée (3).

Les destinées de l'aube, au Midi, sont très analogues à celles de la pastourelle; elle y apparaît à peu près en même temps qu'au Nord, c'est-à-dire vers le début du XIIIe siècle, mais elle s'y développe d'une façon indépendante; la présence du mot *alba* au refrain est, entre autres, un trait qui lui est particulier. Comme on le verra par la liste donnée ci-dessous, dont les indications me permettront d'être ici très bref, elle fut surtout cultivée par des poètes de second rang et ne connut un succès, au reste relatif et en s'affublant d'une livrée religieuse, qu'à l'époque de la décadence.

La liste dont je viens de parler doit tout d'abord être diminuée de trois ou quatre pièces, qui ne se rattachent au genre, très artificiellement, que par la présence du refrain traditionnel. Le couplet classé sous le n° 4 n'est qu'un fragment, d'un caractère didactique, où le mot *alba* est amené d'une façon très forcée (l'auteur conseille au véritable amant de se lever avant l'aube); *Uc de la Bacalaria* (4) et *Guiraut Riquier* (5), que les soucis amoureux empêchent de dormir, maudissent la nuit qui les empêche de voir leur dame, et soupirent après le retour de l'aube. La pièce n° 5 est une sorte de *cantar d'amigo*, attribuée à tort à *Vaqueiras*. Les spécimens du genre se réduisent donc à huit, dont cinq d'auteurs fort médiocres, et dont la médiocrité ne s'est pas ici démentie.

(1) *Quant voi l'aube du jor venir* (Rayn., n° 1481), éd. Bartsch-W., n° 54 b.

(2) *Entre moi et mon ami* (Rayn., n° 1029), éd. Bartsch, *Rom.*, I, 31.

(3) *Un petit devant le jor* (Rayn., n° 1945; éd. *ibid.*, I, 38). Toutes ces pièces sont pourvues de refrains (ce sont, dans les deux dernières, des refrains empruntés à d'autres chansons), mais le mot *aube* n'y figure pas.

(4) Per grazir la bon estrena (n° 10).

(5) Ab plezen, n° 11. Dans une autre pièce (Ad un fin aman fon datz, M. W., IV, 97; Audiau-L., p. 261) il représente un amant qui se consume en attendant la fin du jour, heure où sa dame lui a fixé un rendez-vous; il lui a donné le nom de serena, parce que le mot ser figure au refrain: mais, la pièce étant unique, il n'y a pas lieu d'introduire la serena dans la liste des genres, comme on le fait depuis Raynouard.

Rien ne nous prouve que l'une ou l'autre de ces pièces ait été illustrée de scènes mimées; mais il est du moins certain que le thème de l'aube était souvent utilisé dans les chansons de danse: deux pièces (nos 1 et 6) sont des ballades et deux autres sont composées de ces strophes longues à vers courts auxquelles on adaptait ordinairement des mélodies alertes et dansantes (1).

Dans la distribution des rôles, les auteurs ont singulièrement varié, et tenté toutes les combinaisons possibles. Trois pièces (nos 2, 3, 8) sont précédées ou suivies de quelques vers narratifs; dans les deux premières, l'auteur, comme dans la pastourelle, s'identifie au héros de l'aventure. Le rôle essentiel au genre a été fort peu favorisé: chez G. de Borneil seul la pièce tout entière est mise dans la bouche du guetteur (2). B. d'Alamanon a jugé plus intéressant le rôle de l'amant, qu'il fait parler seul; d'autres ont recouru au dialogue, mais sans y poursuivre la symétrie et en faisant aux deux rôles des parts très inégales: un anonyme (n° 2) donne la parole à l'amant, puis à l'amante; Cadenet à l'amante, dont il fait une mal mariée, puis au guetteur; R. de las Salas au guetteur, puis à l'amante.

(1) N° 5: 10 vers de 8, 6, 4, 3 s.; n° 9: 22 vers de 5, 4, 3 s.; la pseudo-alba de Riquier (n° 11): 10 vers de 7 et 3 s.

(2) Une strophe finale, où apparaît l'amant, ne se trouve que dans deux mss. et non des meilleurs.

Parmi toutes ces pièces, deux seulement méritent de retenir l'attention. G. de Borneil a eu l'idée originale de faire remplir le rôle de guetteur par un ami du héros, qui tremble à la pensée du péril auquel celui-ci s'expose: il y a quelque chose de vraiment touchant dans le zèle qu'il met à remplir sa mission, et dans l'affectueuse expression de ses angoisses; ce qui nous frappe dans l'autre (anonyme), qui est justement considérée comme une des perles de la poésie provençale, c'est son tour naïf et passionné, la fraîcheur et l'originalité des images; la brièveté de cette pièce permet d'en insérer ici une traduction presque complète: En un verger, sous le feuillage d'une aubépine, la dame tient son ami près d'elle, jusqu'à ce que le veilleur crie qu'il a vu poindre l'aube. Oh Dieu! Oh Dieu! cette aube! comme elle vient tôt!

Plût à Dieu que la nuit ne finît pas, que jamais mon ami ne s'éloignât de moi, et que le veilleur ne vît jamais ni le jour ni l'aube. Oh Dieu!...

Beau doux ami, unissons nos baisers; là-bas, dans le pré où chantent les oiseaux, faisons tout cela en dépit du jaloux! Oh Dieu!... [L'amant s'éloigne.]

A travers la douce brise qui est venue de là-bas, où est mon ami beau et courtois et gai, j'ai bu de son haleine un doux rayon. Oh

Dieu!...

La dame est gracieuse et aimable; à cause de sa beauté maintes gens la regardent; et en son cœur il n'y a que loyal amour. Oh Dieu!...

Les aubes religieuses ne se rattachent au genre que par l'emploi, dans le refrain, du mot alba. Il n'y a donc aucune raison de les étudier ici: j'en dirai le nécessaire au chapitre suivant.

IV

Si l'aube et la pastourelle ont fourni des thèmes à la chanson de danse, nous devons considérer comme faites proprement pour accompagner la danse ces chansons d'histoire ou de toile qui comptent parmi les productions les plus originales de notre ancienne poésie lyrique (1).

(1) La seconde dénomination s'explique par ce fait que ces chansons étaient souvent chantées par des femmes se livrant à des travaux de couture (voy. G. Paris, *Introd. à Guill. de Dôle*, p. XCII). Ces pièces ont été publiées d'abord par P. Paris (1833), sous le nom de romances, puis, plus complètement et plus exactement par Bartsch (*Romanzen und Pastourellen*, 1870, 1re partie n° 1-18).

Elles déroulent en traits brefs et expressifs des histoires d'amour, où le principal rôle est tenu par une femme (ordinairement une jeune fille), dont les paroles en forment la plus grande partie; elle s'y plaint d'un amour contrarié soit par la résistance des parents, soit par toute autre cause, et le dénouement est parfois tragique. Ces héroïnes, qui sont toujours de noble condition, ressentent l'amour plus qu'elles ne

l'inspirent et l'objet de leur passion y paraît souvent assez insensible. Par leur style aussi bien que par cette conception de l'amour, les chansons de toile rappellent les plus anciennes chansons de geste, et l'impression qu'elles nous laissent est celle que nous éprouvons devant une œuvre émouvante et grave (1).

A ceux qu'étonnerait l'usage qui en était fait, je rappellerai, avec G. Paris, que jadis, en Suède et en Danemark, certaines danses étaient réglées par des chansons de caractère sérieux et même sombre, où étaient relatées des aventures, tragiques et poétiques, d'amour, de guerre, de crimes et de vengeances, et que les choses se passent encore ainsi aux îles Féroé (2). Le rapprochement est d'autant plus significatif que ces visers, dont la forme est précisément celle des chansons de toile, sont, comme vient de le démontrer M. P. Verrier, d'importation française.

Ce genre si curieux n'est pas, à proprement parler, représenté dans la littérature provençale; mais voici deux témoignages qui nous invitent à croire qu'il ne lui a pas été tout à fait inconnu. Le timbre qui, dans le Jeu de sainte Agnès fournit sa mélodie à un morceau lyrique (3), nous a conservé les deux vers suivants:

El bosc d'Ardena, justal palaih Amfos,

A la fenestra de la plus auta tor...,

qui ressemblent singulièrement à un début de chanson d'histoire. Celle à laquelle ils appartenaient et qui avait la même forme que celles du Nord (4 décasyll. sur mêmes rimes ou assonances et un vers de 4 syll. remplaçant le refrain) était encore connue dans la région marseillaise vers le milieu du XIV^e siècle.

(1) Ces remarques ont été développées et appuyées d'exemples dans mes Origines, p. 216-30.

(2) G. Paris, loc. cit., p. 596. Cf. Verrier, op. cit., p. 107 ss.

(3) Ed. Jeanroy (Classiques franç. du m. â.) rub. au v. 383.

Le second témoignage nous permet de remonter beaucoup plus haut. Une poésie de Marcabru, tout à fait étrangère à sa manière habituelle, nous montre une jeune châtelaine se lamentant sur le départ de son ami, qui a accompagné à la croisade le roi Louis (1147). C'est un thème de chanson d'histoire, qu'il introduit, selon la formule ordinaire, par une désignation de lieu, mais qu'il modifie de deux façons: en le rattachant à un événement contemporain et en s'y faisant à lui-même une place importante, — sans s'apercevoir, semble-t-il, que son intervention est fort inopportune et ses propos empreints d'une rare banalité (1). La forme strophique (octosyll. en aaabaac), qui n'est plus le couplet monorime avec refrain, en paraît une lointaine modification, et n'est pas encore en tout cas celle de la chanson courtoise. Ce morceau est trop curieux et trop important, par les conjectures qu'il autorise, pour n'être pas cité in-extenso (2): Près de la fontaine du verger, où l'herbe verdoie le long du gravier, à l'ombre d'un arbre fruitier paré de blanches fleurs et retentissant du chant des oiseaux, je trouvai seule, sans compagnon, celle qui ne veut pas mon bonheur.

(1) La plainte d'une jeune fille ou d'une jeune femme sur le départ d'un croisé est une variété de la chanson de séparation, dont nous avons en français deux exemples: l'une de ces pièces d'une facture très archaïque, semble se rattacher à la croisade de 1189 (Chanterai por mon corage; Rayn., 21; texte critique dans Bédier-Aubry, Chansons de croisade. p. 119); l'autre, attribuée à deux auteurs, est sensiblement plus récente (Jérusalem, grant damage me fais; Rayn., 191; éd. Bédier, loc. cit., p. 277).

(2) Je reproduis la traduction de Fauriel (Hist., II, 113) légèrement modifiée; texte critique dans éd. Dejeanne, n° 1 et Appel, Chrest., n° 61.

C'est une gracieuse damoiselle, fille d'un seigneur de château. J'imaginai qu'elle était là pour jouir de la saison nouvelle, de la verdure et du chant des oiseaux, et je crus qu'elle prêterait volontiers l'oreille à mes propos, mais il en fut bien autrement.

Elle se mit à pleurer auprès de la fontaine, et, soupirant du fond du cœur: Jésus, dit-elle, roi du monde, c'est à cause de vous que j'endure une peine si grande; de vos affronts naît mon malheur, car les plus vaillants de ce monde vont vous servir (outre mer); vous le voulez ainsi.

Et il y est allé aussi, lui, mon ami, mon beau, gentil, vaillant ami; et moi je reste seule ici à le désirer, pleurant et me désolant. Maudit soit le roi Louis, qui a ordonné cette croisade, par laquelle tant de deuil est entré dans mon cœur!

Quand je l'entendis se désoler de la sorte, je m'approchai d'elle le long du clair ruisseau: Belle, lui dis-je, fraîches couleurs et beau visage se flétrissent par trop pleurer. Il ne faut pas vous désespérer: celui qui fait feuiller les bois peut encore vous donner de la joie.

O seigneur, dit-elle, je crois bien que Dieu aura merci de moi quelque jour, dans l'autre vie, comme de bien d'autres pécheurs. Mais en attendant il m'ôte en ce monde celui qui faisait ma joie, joie aujourd'hui oubliée, puisqu'il est si loin de moi.

V

Ces chansons, dont les mélodies n'étaient pas moins graves que le texte (1), devaient accompagner des danses de même caractère (2). Mais il y en avait d'autres, en bien plus grand nombre, mieux appropriées à des mélodies plus allègres et à des mouvements plus vifs; c'est contre celles-ci que s'élevaient, non sans raison, moralistes et prédicateurs, avec la véhémence que l'on sait. Il est vraisemblable, pour des raisons que ce n'est pas ici le lieu de développer, que les plus anciennes de ces chansons, sérieuses ou badines, étaient des monologues de femme, ce qui s'explique par le fait que la danse fut longtemps un divertissement surtout féminin.

(1) Celles qui nous restent ont été publiées par G. Schlæger, en appendice à son article *Ueber Musik und Strophenbau der franzoesischen Romanzen* (dans *Forschungen zur rom. Philologie*; Festgabe für H. Suchier, Halle 1900).

(2) L'usage de la danse liturgique est fréquemment attesté jusqu'au XIII^e siècle; voy. Hoëpfner et Alfarcic, *La Chanson de Sainte Foy*, p. 75 et H. Spanke, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters* dans *Neuphil. Mitteilungen*, XXXI, 1930, p. 143.

De ces productions spontanées nous ne pouvons nous faire qu'une idée très vague, d'après les imitations qu'elles ont provoquées dans la poésie courtoise de différents pays. Les plus intéressantes, à cause de leur caractère archaïque, sont celles que nous offrent, en assez petit nombre, les littératures allemande et italienne, en nombre bien plus élevé, la littérature portugaise (1). Dans toutes, nous voyons exprimées, avec une naïveté souvent quelque peu affectée, les sentiments naturels au cœur de la femme et de la jeune fille dans les diverses circonstances de la vie. Ce sont uniquement ceux de la jeune fille, — ici protestant contre la surveillance maternelle ou essayant de la déjouer, là se réjouissant d'une occasion de revoir le bien-aimé ou s'attristant de son absence et de son infidélité présumée, que décrivent, avec une fraîcheur et une spontanéité vraiment charmantes, ces cantigas d'amigo, qui, dans les cours portugaises, vers le milieu du XIII^e siècle, commencèrent à faire, aux chansons courtoises une sérieuse concurrence (2).

Dans les œuvres de nos trouvères, nous rencontrons un nombre appréciable d'imitations de cette sorte, très rarement dans la forme des chansons courtoises (3), presque toujours dans celles propres à la chanson de danse. Dans quelques-unes, des sentiments simples et naturels, comme la joie d'aimer, l'abandon confiant à l'amour sont traduits plus ou

(1) Voyez mes Origines, 2^o partie, ch. III-V.

(2) Nous en avons enfin une édition assez correcte et abondamment commentée par M. J.-J. Nunes (*Cantigas d'amigo dos trovadores galegoportugueses*, Coïmbre, 1926-8, 3 vol. in-16).

(3) Chanson de femme qui se repent de son insensibilité (Rayn., 498); chanson de femme dont l'ami est parti pour la croisade (cf. ci-dessus); chanson de mal mariée (Rayn., 810); textes dans mes Origines, Append., nos XXII, XX et XIX.

P 302

moins heureusement, souvent avec plus de force que de délicatesse (1). Mais l'immense majorité des pièces nous transporte dans une atmosphère purement conventionnelle: le mariage y est représenté comme un servage auquel la femme a le droit de se dérober, et le mari jaloux comme un ennemi contre lequel tout est permis, quoiqu'on n'ait rien à lui reprocher, sinon précisément d'être le mari (2). Ces chansons de mal mariée, dont les doléances et imprécations affectent les formes les plus variées et les plus piquantes, constituent la variété la plus abondamment représentée, et de beaucoup, de la chanson de femme (3).

Pour expliquer cet étrange parti pris, G. Paris supposait que les chansons de danse étaient composées pour les fêtes de mai, elles-mêmes survivance des fêtes païennes célébrées à la même époque de l'année, où était chantée, en termes fort libres, la toute-puissance de Vénus. Mais il n'a pas appuyé cette ingénieuse hypothèse de preuves positives. Peut-être suffit-il de dire que ces chansons étaient faites pour un public qui ne prenait plus au sérieux des thèmes oblitérés par un long usage, et par des auteurs peu soucieux de morale, qui s'ingéniaient à les rajeunir en les assaisonnant d'ironie et, au besoin, de grivoiserie.

C'est dans cette atmosphère très spéciale que nous transporte la célèbre ronde de la reine d'avril: A l'entrée du temps nouveau, sous l'ombre des feuillages naissants, la reine d'avril, la reine de joie, a convoqué à la danse, jusqu'à la mer, pour irriter le jaloux pucelles et bacheliers... Le voici, le jaloux, vieux et morose, bien décidé à troubler la fête.

(1) Rayn., 532, 970, 971, 983; textes *ibid.*, nos XV-XVIII.

(2) G. Paris, *loc. cit.*, p. 601.

(3) Sur les divers scénarios où elle est encadrée, voy. G. Paris, *ibid.*, p. 549. On sait de quelle vogue elle jouissait encore aux XVe et XVIe siècles (voy. A. Parducci. *La Canzone di mal maritata in Francia*, etc.. dans *Rom.*, XXXVIII, 286), et quels chefs-d'œuvre elle a inspirés aux meilleurs musiciens de ce dernier siècle.

C'est pour néant, car elle n'a nul souci d'un vieillard, mais d'un jeune bachelier qui sache la tenir en joie. Et à grands cris, la bande joyeuse honnit et expulse le fâcheux: Loin, bien loin d'ici, jaloux! Laissez-nous! laissez-nous! danser entre nous, entre nous (1)!

Sur la demi-douzaine de chansons provençales réellement destinées à régler la danse, deux sont des chansons de mal mariées, toutes deux anonymes et assez récentes (2). L'une d'elles par sa grâce pimpante et narquoise, ne le cède en rien aux pièces françaises sur le même sujet (3): je renonce néanmoins à la traduire, le charme de ces bluettes étant inséparable du texte.

Alors que nous possédons plusieurs centaines de refrains français, fragments d'autant de chansons de danse, il ne nous reste en provençal que ceux, en très petit nombre, qui sont intercalés dans les textes mêmes (4).

Que faut-il en conclure? ou que la danse aux chansons était, au XIIIe siècle, beaucoup moins usitée dans le Midi, ou plutôt que la vie mondaine, par suite des circonstances politiques, y était beaucoup moins intense; ce qui expliquerait les éternelles plaintes des troubadours, sur la décadence de joie, souldas et rire.

(1) A l'entrada del tems clar. Ce texte qu'on trouvera dans toutes les anthologies, ne s'est conservé, très francisé, que dans un manuscrit français; une autre version du même thème fait partie d'un recueil de motets également français (éd. Raynaud-Lavoix, I, 151).

(2) Coindeta sui, si com n'ai greu cossire, 461, 69; Appel, *Chrest.*, n° 47; Quan lo gilos er fora, 461; *ibid.*, n° 45.

(3) Déjà Raynouard lui avait fait une place (*Choix*, II, 242), dans son anthologie des meilleures productions de la littérature provençale.

(4) Je n'en connais, à l'état isolé, qu'un seul, conservé par l'annaliste de Saint-Martial de Limoges (éd. Duplès-Agier, p. 161), relatant qu'au mois de juin 1272, au bourg de Pairac, un individu, qu'il qualifie de *pessimus murtrarius*, fut tué dans une rixe au moment où, conduisant une carole, il chantait ces vers: *Amors no m'envides (ms. enludes) m'ia, — Vos dic que mot es corta ma via.* (Cf. la note de Chabaneau dans *Rev. d. l. rom.*, XVI, 181.)

BIBLIOGRAPHIE

II. — O. SCHULTZ, *Das Vechælnis der provenzalischen Pastourelle zur altfranzösischen* dans *Zeitsch. für rom. Phil.*, VIII, 1884, 106-12. — A. PILLET, *Studien zur Pastourelle* (dans *Festschrift zum zehnten Neuphilologentag*). Breslau. 1902. — J. AUDIAU, *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen âge*, Paris, 1923 (textes avec traductions). — E. FARAL, *La Pastourelle*, dans *Romania*, XLIX, 1923, 204-59. — II. BRINKMANN, *Gesch. der lat. Liebesdichtung* (voy. t. I, p. 100, *Bibl. du ch.* 1, p. 66-70). — M. DELBOUILLE, *Les origines de la pastourelle* (Bruxelles, 1926, extrait des *Mémoires publiés par l'Académie royale de Belgique, Classe des Lettres*, etc., coll. In-8°, 2° série, t. XX). — E. PIGUET, *L'évolution de la pastourelle*, Berthoud (Suisse), 1927. — W. POWEL JONES, *Some recent studies on the Pastourelle*, dans *Speculum*, V, 1930, 207-15.

III. — E. STENGEL, *Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba*, dans *Zeitsch. f. rom. Phil.*, IX, 1885, 407-12. — DE GRUYTER, *Das deutsche Tagelied*, Leipzig, 1887 (diss.). — G. SCHLÆGER, *Studien über das Tagelied*, Iena, 1895 (diss.). — Ph. A. BECKER, *Vom geistlichen Tagelied*, dans *Volkstum und Kultur der Romanen*, II, 1929, p. 293-302. A. RESTORI, *La Gaite de la Tor*, Messine,

1904 (cf. Rom., XXXIII, 615). — J. BÉDIER, Les plus anciennes danses françaises, dans Rev. des Deux Mondes, 15 janvier 1906.

IV. — Ch. B. LEWIS, The Origin of the weawing Songs, dans Publications of the Modern Language Association, XXXVII, 1922, 141-81; cf. le c. r. de A. H. Krapps dans Archivum romanicum, VIII, 1924, 110 ss. — F. E. GUYER, The Chronology of the earliest french Romances, dans Modern Philology, XXVI, 1929, 257-77. — W. STOROST, Geschichte der altfranzösischen und altprovenzalischen Romanzenstrophe, Halle, 1930 (Romanistische Arbeiten, n° 16). — P. VERRIER, Les romances du moyen âge, dans Le vers français, t. I, 1931, chap. VII.

V. — G. PARIS, Les Origines, etc., dans Mél. de litt. fr., 595-612 (sur les fêtes de mai). — LE MEME, Bele Aelis, ibid., 616-24. — R. MEYER, J. BÉDIER, P. AUBRY, La chanson de Bele Aelis, Paris, 1904. — C. B. LEWIS, The Origin of the Aelis Song, dans Neophilologus, V, 1920, 209 ss. — J. BÉDIER, Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au moyen âge, dans Revue des Deux Mondes, 1er mai 1896. — R. LAPA, Das Origenes da poesia lirica em Portugal na idade media, Lisbonne, 1929, ch. 11.

CHAPITRE VIII LA POÉSIE RELIGIEUSE

I. Absence presque complète du sentiment religieux dans la poésie amoureuse des troubadours. Mélanges choquants de galanterie et de dévotion.

II. Les poésies pieuses constituent un genre à part, comprenant des œuvres sincères et d'autres conventionnelles. — Œuvres de troubadours convertis: Peire d'Auvergne et Folquet de Marseille. — Utilisation des moules liturgiques: actes de foi, sermons sur les fins dernières, confessions.

III. Les chansons à la Vierge. — Elles se répartissent en deux catégories: imitations de poésies liturgiques (Ave Maria, litanies, prières); décalques de poésies amoureuses.

IV. L'aube religieuse, imitation très lointaine du genre profane.

I

La poésie amoureuse des troubadours est, dans son ensemble, aussi étrangère que possible à tout sentiment religieux: on peut lire des centaines de couplets de chansons sans y trouver la moindre trace d'une croyance positive: elles pourraient être tout aussi bien signées par un païen, par un disciple de Mahomet ou de Confucius. S'il arrive à leurs auteurs de glisser çà et là quelques allusions à leur foi, ils la traitent avec une maladresse singulière ou une irrévérence qui confine au blasphème; il n'est pas rare qu'ils invoquent l'aide de Dieu aux fins les plus profanes, qu'ils le comparent à leur dame ou le mettent au-dessous d'elle. Arnaut Daniel nous informe qu'il a fait dire, pour le succès de son entreprise, mille messes et brûler force cierges; pour Raimbaut d'Orange, le rire de sa dame est proprement le rire de Dieu et le réjouit plus que ne ferait celui de quatre cents anges (1); Cabestanh observe que, quand il prie, ce n'est pas Dieu qu'il a devant les yeux, mais sa dame (2); P. Vidal estime que Dieu a donné à la sienne plus de perfections qu'il n'en a gardé pour lui-même (3); Daude de Pradas, tout chanoine qu'il fût, déclare qu'il aimerait mieux renoncer au paradis qu'à sa belle (4); Raimon Jordan enfin demande moins instamment à Dieu de lui faire une place au ciel que de lui accorder, durant une nuit, la possession de celle qu'il aime (5).

Il n'y a là, dira-t-on, que figures de rhétorique sans conséquence. Soit. Mais ces théories, que les troubadours développent avec une si grave application, ne sont-elles pas aux antipodes du christianisme? Ne devaient-ils pas au moins s'en apercevoir? Et pourquoi n'y a-t-il dans leurs œuvres aucune trace de ce déchirement intime, de ce dissidio qui rend si pathétiques certains vers de Pétrarque?

II

Il est impossible pourtant que, plongés comme ils l'étaient dans une atmosphère imprégnée de christianisme, ils soient restés complètement étrangers à l'esprit chrétien. Si cet esprit n'apparaît pas dans la chanson, c'est que la chanson était presque toujours une œuvre conventionnelle, où il serait vain

de chercher l'image fidèle de leur âme. Chaque genre avait alors ses lois, ses limites, et c'est dans un genre à part que le sentiment religieux devait s'exprimer.

- (1) Ab nou cor, c. 5 (Choix, III, 15).
- (2) Anc mais, c. 6 (éd. Langfors. N° 2).
- (3) En una terra estranha. c. 6 (éd. Anglade, n° 8).
- (4) Tant sent el cor, c. 1 (M. G., 1051).
- (5) Lo clar tems, c. 6 (éd. Kjellman, n° 13). D'autres passages analogues ont été rassemblés par Carducci, *Delle rime di Dante*, dans *Opere*, VIII, 57 et par Lowinsky, *op. cit.*, p. 1-3.

Qu'il y ait eu dans ce genre, comme dans la chanson d'amour, surtout à l'origine, des œuvres sincères, il n'en faut pas douter: quand nous savons d'un troubadour qu'il a fini sa vie dans un cloître et que nous trouvons sous son nom des pièces ascétiques, il est tout naturel de penser que celles-ci reflètent son nouvel état de conscience. Mais là aussi la tyrannie de la routine exerça ses ravages, et il arrive souvent que l'abus des formules toutes faites y étouffe tout accent personnel et nous laisse fort perplexes sur la sincérité de l'auteur.

Ce sont naturellement les pièces les plus anciennes qui échappent à ce défaut. Nous avons de Peire d'Auvergne un vers vraiment touchant où, sentant venir le soir et méditant sur la vanité du monde, il prend résolument congé de lui: J'ai fait dans le siècle mon plaisir et suis tombé dans le péché; je veux m'y arracher, puisque Dieu m'en donne le loisir... Aussi longtemps que l'homme peut aller vers celui qui est le vrai roi, le vrai sauveur, il se trahirait lui-même s'il négligeait de le faire (1).

Ces sentiments vraiment chrétiens se précisent dans une autre pièce, où le poète, traduisant correctement la doctrine de l'Eglise, reconnaît qu'il ne peut rien sans le secours divin:

Que votre grâce m'assiste, car je ne me sens ni assez de sagesse ni assez de science: j'implore donc votre vertu: qu'elle me donne la force de haïr ce siècle que je quitte (2).

Il est fâcheux que, revenant à la phraséologie d'antau, il croie devoir s'excuser auprès d'Amour de sa défection en alléguant qu'entre lui et l'Esprit-Saint, il ne saurait vraiment hésiter; plus fâcheux encore qu'il traduise des sentiments aussi simples dans ce style abrupt, saccadé, obscurément sentencieux qui lui était habituel. Nous voudrions avoir des confessions analogues sorties de plumes moins déconcertantes, celles par exemple de Bernart de Ventadour ou Folquet de Marseille.

- (1) Gent es mentr'om, c. 3 et 6 (éd. Zenker, n° 15).
- (2) Dieus vera vida, c. 3-4 (ibid. n° 18).

De Folquet nous avons bien, en effet, trois pièces religieuses, mais elles n'ont rien de personnel; l'une, sur laquelle je reviendrai, est un sermon, la seconde une pièce à l'usage de tous les fidèles (1), la troisième une adroite imitation d'un genre profane.

La plupart des autres pièces pieuses sont coulées dans un des moules imposés par la tradition liturgique. Depuis longtemps les clercs, se conformant aux intentions de l'Eglise, traduisaient ou paraphrasaient en langue vulgaire le Pater, le Credo (2), ou rédigeaient des actes de foi, de contrition, etc. Quelques troubadours revenus à Dieu manifestèrent leur dévotion en composant, comme certains de leurs confrères du Nord, des pièces de ce genre: ils les écrivirent dans les formes lyriques qui leur étaient le plus familières, tandis que les trouvères préféraient celles qui étaient consacrées à la poésie narrative ou didactique (3). Elles se rattachent très nettement à trois types (qui parfois au reste empiètent l'un sur l'autre), le Credo ou acte de foi, la confession ou acte de contrition, et la méditation sur la mort et les fins dernières.

- (1) Senher Dieus que fezist Adam (Rayn., IV, 394; éd. Stronski, n° 29). La pièce n'a rien de lyrique dans la forme.
- (2) Quelques-uns des plus anciens monuments littéraires du Midi rentrent dans cette catégorie; voy. P. Meyer, *Anciennes poésies religieuses*, etc..., 1860 (éd. partielle dans Bartsch-K., c. 13 ss.).
- (3) Sur les paraphrases françaises du Credo et du Pater, voy. G. Lozinski, *Les Sources du Credo de Joinville* dans *Neuphil. Mitteil.*, XXXI, 1930, 179 ss. et les articles de P. Meyer cités à cette place. Le sermon en vers est, on le sait, un genre abondamment représenté dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles.

Dans deux longues pièces dont la simplicité tranche heureusement sur sa manière habituelle, Peire d'Auvergne proteste de sa foi en la Trinité, en l'Incarnation, en la mission divine de l'Eglise; dans une énumération qui rappelle celles des prières de chanson de geste, il rappelle les événements de l'histoire

biblique auxquels il croit, dit-il, de toute son âme (1). Guillem de Saint-Leidier, abordant des sujets plus ardu, expose de son mieux, en un style plus technique, le mystère de la transsubstantiation (2). Les méditations sur nos fins dernières ont parfois une véritable allure de sermons. Dans deux pièces de Peire d'Auvergne qui mériteraient vraiment ce titre, car les formules initiales ou finales prouvent qu'elles étaient faites pour la récitation publique, il y a quelques traits d'un réalisme cru et des mouvements oratoires qui ne surprennent pas chez cet imitateur de Marcabru: Je ne saurais assez m'étonner de l'aveuglement des hommes: un jour viendra, tôt ou tard, où il nous faudra passer où ont passé nos pères; des plus coquets alors s'exhalera un parfum qui fera horreur aux autres (3)... Celui qui entasse les richesses les croit bonnes à tout; mais d'un muids de pièces d'argent il ne donnera pas deux noix, le jour où sa bouche ne sera qu'un ulcère (4), où le prêtre sur sa tête secouera le goupillon (5).

Giraut de Borneil rivalise avec lui de brusque et énergique concision: Il n'est aucun homme, haut ou bas, qui n'y passe. Pense donc à toi-même, misérable! Tu sais que tu mourras, que tu te hâtes vers la mort si, avant d'être enterré, tu n'y penses, jamais tu ne seras sans deuil et tourments (6).

D'autres au contraire, comme s'ils répétaient une leçon apprise, ne s'élèvent pas au-dessus d'une médiocrité qui me dispense de toute citation (7).

(1) *Dieus vera vida* (ibid., n° 18).

(2) *Aissi com a sas faissos* (234, 2; M. W., II, 52).

(3) *De Dieu non puesc*, c. 3 (éd. Zenker, n° 17).

(4) Le texte est ici peu sûr et ma traduction incertaine.

(5) *Cui bon vers agrada*, c. 4 (ibid., n° 16).

(6) *Be vei e conosc*, c. 3 (Lex. rom., 391; éd. Kolsen, n° 74). Les derniers mots forment refrain.

(7) *Lanfranc Cigala, Pensius de cor* (Bertoni, *Trov.*, n° 41); *Raimon Gaucelm, A Dieu coman m'arma* (M. G., 190).

La confession, qui est le genre le plus largement représenté, n'est pas le plus intéressant. L'énumération de tous les péchés possibles y tient trop de place et les artifices de versification, qui agrémentent quelques-unes de ces pièces, y sont déplacés plus que partout ailleurs (1). Dans quelques autres au contraire, le repentir, l'espoir en Dieu, le recours à sa miséricorde parient un langage vraiment approprié à la gravité du sujet (2).

(1) B. Zorzi, *Jesu Crist per sa merce* (éd. Levy, n° 5); le mot *merce* termine le premier vers de chaque couplet.

(2) Cadenet, *Be volgra* (Rayn., IV, 418; éd. Appel, p. 10); G. Riquier, *Humils forfaitz* (éd., p. 31). L. Cigala, *O Maria* (Bertoni, *Trov.*, n° 37); Guilhem d'Hyères, *A Dieu en cui es totz poders* (M. G., 9); Riquier, *Humils* (voy. ci-dessus).

III

Quelques-unes de ces pièces sont en même temps des prières à la Vierge, ou du moins la Vierge y est incidemment invoquée, comme médiatrice entre le coupable et son juge; et plus on avance, plus se multiplient les invocations qui lui sont adressées. Ce n'est pas que le culte de la Vierge ne fût, au Midi comme au Nord, bien plus ancien (4), mais il ne fournit de thèmes à la poésie savante qu'assez tardivement, et les plus féconds, comme les plus pathétiques, de ces thèmes (les Sept Douleurs, les Sept Joies, la Plainte au pied de la Croix) n'apparaîtront même que vers le début du XIV^e siècle. C'est peut-être par l'effet du hasard que la Vierge n'est pas invoquée dans les poésies religieuses de Peire d'Auvergne et de Folquet de Marseille, mais ce n'est pas un hasard si nous n'avons aucune poésie spécialement consacrée à ses louanges avant le deuxième tiers du XIII^e siècle, et si ces poésies vont se multipliant de plus en plus à partir de 1500.

(4) Parmi les plus anciens monuments de la langue d'oc figurent un cantique (bilingue) sur l'Annonciation et un panégyrique de la Vierge; textes dans Bartsch-K., c. 19 ss.

Ce fait s'explique aisément par la recrudescence de dévotion que provoquèrent les ardentes prédications des Ordres, notamment des Dominicains, grands zéloteurs du culte marial, et peut-être aussi par la nécessité, que ressentaient nettement les poètes, d'arborer sur leurs œuvres quelques pieuses enseignes.

Les pièces qui sont proprement des prières à la Vierge se répartissent assez nettement, à l'époque qui nous occupe, en deux catégories: les unes sont des imitations des poésies liturgiques en latin, les autres, quelque étrange que cela puisse paraître, des décalques de la chanson d'amour.

La première catégorie comprend plusieurs variétés. Certains auteurs paraphrasent l'Ave Maria (1); d'autres, à l'imitation des litanies, accumulent les invocations, les appellations symboliques (étoile de la mer, aube du jour, etc (2)); d'autres enfin reproduisent les comparaisons ou allégories depuis longtemps employées par l'Eglise (la verrière intacte, le buisson ardent, la toison de Gédéon symbolisant la virginité, etc.). Tous, comme le faisaient les textes latins, rappellent la clémence infinie de la Vierge, sa toute-puissance sur le cœur de son fils, le prix de son intervention au jour du jugement (3).

(1) Perdigon, Verges en bon' hora (Rayn., IV, 42).

(2) Peire Cardenal, Vera virgena (Rayn., 442); Peire de Corbian, Domna dels angels regina (ib., 465); Lanfranc Cigala, Gloriosa santa Maria (Bertoni, Trov., n° 39); Folquet de Lunel, Domna bona (éd. Eichelkraut, n° 7).

(3) Anonyme, Flor de paradis (Bartsch, Denkm., p. 63 et Rev. d. l. r., XXXVII, 245); P. Guilhem, Ai vergena (M. G., 305); Aimeric de Belenoi, Domna flor d'amor (Rev. d. l. rom., XXXII, 571); Lanfranc Cigala, Gloriosa santa Maria (Bertoni, Trov., n° 39); Jaufré de Foxa, Cor ai e voluntat (Rayn., 469); G. Riquier, Santa Verges, maire pura (M. W., IV, 100).

Ces idées sont généralement développées, sinon avec un grand talent, du moins avec la gravité et parfois l'onction requises en pareille matière. Mais dans ce domaine aussi nous constatons des fautes de goût, et nous regrettons de voir un homme d'Eglise, comme Daude de Pradas, se livrer à de fâcheuses acrobaties de style et de versification (1). L'exemple de Gautier de Coinci nous prouve au reste que ces aberrations n'étaient pas incompatibles avec une piété profonde et un zèle sincère de prosélytisme.

C'est par une pente insensible que la chanson à la Vierge devait glisser peu à peu vers le décalque de la chanson d'amour. Cette déviation découlait presque fatalement de l'assimilation, naturelle en somme à cette époque et dans ce milieu, de la Vierge à la dame, du dévot au chevalier servant. Comme la dame, la Vierge est toute belle et tout aimable; elle aussi nous élève à la perfection, mais à une perfection surhumaine; et surtout elle ne leurre pas nos espoirs et la récompense qu'elle réserve à ses fidèles est aussi sûre qu'ineffable. Le poète avait en outre, en se plaçant sur ce terrain, l'avantage de pouvoir utiliser, avec un minimum de retouches, les clichés qui lui étaient familiers.

Ce glissement commença à se produire de très bonne heure: nous le constatons dans une des plus anciennes chansons à la Vierge, celle de Peire Guillem, où certaines expressions toutefois rendent impossible une équivoque qui n'était certainement pas dans la pensée de l'auteur (2). Mais d'autres, surtout à la fin du siècle, cultivèrent cette équivoque et s'amusèrent à poser à leurs lecteurs une véritable énigme. Le jeu fut supérieurement joué par Guiraut Riquier, auteur, en ce genre faux, d'une manière de chef-d'œuvre dont j'ai plus haut (p. 172) cité une partie.

(1) D. de Pradas, Qui finamen (M. G., 1040-1), Folquet de Lunel, Tan fin' amors (éd., n° 6). Quelques poésies qui ne rentrent pas dans ces catégories vaudraient la peine d'être mentionnées: par exemple l'hymne de P. Cardenal à la Croix (Dels quatre caps de la crotz; R. 444) où abondent les réminiscences de la poésie liturgique (cf. Vossler, P. Cardenal, etc., p. 69).

(2) Les passages les plus significatifs sont cités par Anglade, Guiraut Riquier, p. 299.

Mais on devait faire mieux encore et l'énigme est vraiment insoluble dans un vers de Bernart de Panassac, qui fut commenté dans une docte glose, où la maîtrise de l'auteur est louée comme il convient (1), mais dont les conclusions pourraient être exactement contraires.

IV

De tous les genres objectifs étudiés ci-dessus, un seul a été, au Midi, l'objet d'adaptations pieuses et c'est précisément celui qui, par son caractère assez scabreux, paraissait s'y prêter le moins. Cinq auteurs ont tenu cette gageure d'écrire des aubes religieuses, et ils l'ont gagnée, en ce sens du moins qu'ils ont réussi à n'être ni ridicules ni inconvenants. Mais s'ils y ont réussi, c'est qu'ils n'ont fait à leurs modèles profanes qu'un minimum d'emprunts, consistant simplement en ceci qu'ils invitent, au début, leurs auditeurs à secouer la torpeur du sommeil et qu'ils ramènent, à la fin de chacun de leurs couplets, le mot alba.

Il suffisait, pour que cette invitation et cette mention fussent naturelles, de nous faire comprendre qu'il s'agissait ici, comme dans les chants liturgiques du matin, d'un sommeil et d'une aube symboliques. C'est dans ce cercle d'idées que se meuvent, avec plus ou moins d'aisance et un inégal souci d'une logique rigoureuse, nos cinq troubadours (2).

Pour Peire Espanhol (3), la nuit est le péché, l'aube est la Vierge, le grand jour est le Christ: il est donc bien près du jour et n'a rien à craindre de la nuit, celui qui se tient près de cette aube. Pour Guiraut Riquier, le jour est la pureté du cœur; mais le pécheur ne peut y aspirer sans le secours de celle qui, pour le pénitent, est l'aube.

(1) Voyez le texte de la chanson et la glose de Raimon de Cornet dans Deux manuscrits provençaux, p. 56.

(2) Les aubes religieuses ont été largement commentées par Lowinsky, op. cit., p. 252-67.

(3) Pour les renvois aux textes, voy. la liste dressée à la note addit. (B) du chap. VII.

Guillem d'Autpoul et Bernart de Venzac se contentent de vagues approximations et s'embrouillent en des images assez incohérentes: pour eux, l'aube symbolise (bien faiblement, il faut l'avouer) l'ineffable lumière qui baigne les élus; mais c'est bien autre chose encore: le second souhaite d'entrer un jour en paradis ainsi que resplendit l'aube, et il remercie Jésus-Christ de s'être fait, en mourant pour nous, la clarté et l'aube de tous les hommes. Folquet de Marseille, raffinant beaucoup moins, compare l'aube au règne de Jésus dans nos âmes: et il en salue la venue en termes qui ne manquent ni de poésie ni de grandeur: Dieu véritable, c'est en invoquant votre nom et celui de sainte Marie que je m'éveillerai désormais, puisque l'étoile du jour se lève, du côté de Jérusalem, et m'enseigne à dire: Debout, vous tous qui aimez Dieu, le jour est venu, la nuit s'en va; que Dieu soit béni et adoré par nous; prions-le de nous accorder la paix pour toute notre vie. La nuit s'en va et le jour vient dans un ciel clair et serein; l'aube ne tarde plus, elle vient, belle et parfaite (1).

Ces images, au reste, ne fournissent aux uns et aux autres qu'une entrée en matière et une conclusion, et ne se rattachent que très vaguement aux exhortations, invocations ou effusions qui forment le corps de la pièce.

(1) Vers Dieus, el vostre nom, c. 1. Les quatre derniers vers forment refrain.

BIBLIOGRAPHIE

V. LOWINSKY, *Zum geistlichen Kunstliede in der altprovenzalischen Literatur*, Berlin, 1898 (extrait de *Zeitsch. für franz. Sprache und Literatur*, t. XX, p. 163-271). — J. ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier*, 2e partie, ch. v. — Ph. Aug. BECKER, *Vom geistlichen Tagelied* (cf. ci-dessus, p. 304) — M. AHSMANN, *Le culte de la Sainte Vierge et la littérature française profane du moyen âge* (Utrecht-Nimègue, 1930), p. 109-112.

CHAPITRE IX

LA DERNIERE GENERATION POETIQUE L'EXTINCTION DE LA POESIE PROVENÇALE ET SES CAUSES

I. Pénurie de documents pour la période de décadence (1280-1350 environ). — Le groupe provençal et le groupe toulousain.

II. Les genres anciens. La chanson, le partimen, la tenson, le sirventés. — La poésie didactique et les formes nouvelles: la lettre en vers et la cobla.

III. La ruine de la poésie provençale ne doit pas être imputée à la médiocrité des talents, mais à la disparition de la société courtoise où elle était née. — Arguments empruntés à la littérature française et à la littérature provençale transplantée en Catalogne. — La poésie courtoise pouvait-elle s'adapter aux goûts d'une société bourgeoise? L'expérience tentée par le Consistoire toulousain.

La rapide décadence, puis la brusque disparition de la poésie provençale doivent-elles être attribuées à l'épuisement des genres, à la pénurie de talents capables de les renouveler ou à des circonstances extérieures? La réponse à cette question dépend naturellement du jugement que nous porterons sur les derniers monuments de cette poésie.

Ce jugement n'aura, au reste, qu'une valeur relative: à partir du second tiers du XIII^e siècle, ces monuments sont rares et risquent de ne nous donner de la réalité qu'une image incomplète. La poésie provençale, qui nous est parvenue dans un état si fragmentaire, observe P. Meyer, a peut-être subi plus de pertes pour la dernière époque que pour le temps de son apogée... Guiraut Riquier, les troubadours de Béziers, N'At de Mons, Folquet de Lunel, Serveri de Girone et la plupart de ces poètes de la fin du XIII^e siècle, de chacun desquels nous n'avons qu'une ou deux pièces, figurent dans deux collections seulement (les mss. C et R) ayant apparemment puisé à la même source... Il n'existe qu'une copie des nouvelles de Raimon Vidal, de Flamenca, de Blandin de Cornouailles, de Guillaume de la Barre... Et comme ces ouvrages... ne sont mentionnés par aucun contemporain, le souvenir même s'en serait perdu sans la chance qui nous a conservé les manuscrits uniques où ils sont transcrits (1).

Pour cette période de décadence nous ne sommes vraiment renseignés que sur deux groupes poétiques, l'un provençal (au sens étroit du mot), l'autre toulousain. Le premier est représenté par le manuscrit Giraut (f) (2), qui, au reste ne contient aucune œuvre postérieure aux premières années du XIV^e siècle, la seconde par celui de Barcelone et ce qui reste de ceux, au nombre de deux, qui sont conservés aux archives des Jeux Floraux à Toulouse (3): or ceux-ci, qui nous ont livré la récolte la plus abondante, sont misérablement mutilés et n'ont échappé que par miracle à maintes chances de destruction. Nous n'avons donc de la production poétique de ces deux écoles qu'une faible partie et nous ne possédons rien de celles qui ont dû exister parallèlement dans d'autres régions (4).

(1) Les derniers troubadours de la Provence, p. 5.

(2) Il a été décrit et publié en partie par P. Meyer dans le mémoire cité à la note précédente.

(3) Le ms. de Barcelone, autrefois dans la collection Gil à Saragosse (d'où le sigle Sg) est un volume somptueux et bien conservé. Il contient (p. 193-247) une cinquantaine de pièces de l'école toulousaine, dont dix-neuf (celles de Raimon de Cornet et Jean de Castelnou) ont été publiées par Massó Torrents (Ann. du Midi, XXVI, 449-74 et XXVII, 6-61). Il contient en outre (p. 1-68) une riche collection de pièces de Cerveri, pour la plupart encore inédites. — Les mss. de Toulouse (t1, t2) en mauvais papier, rongés par l'humidité, incomplets de nombreux cahiers, contiennent cinquante-neuf pièces lyriques, dont une vingtaine se trouvent aussi dans Sg. Ils ont été étudiés et publiés intégralement, en 1888, par Noulet et Chabaneau (voy. à la Bibl.).

(4) Nous avons conservé quatre poésies lyriques (et un ensenhamen) du rimeur montalbanais Lunel de Montech, qui fut official de Montauban et mainteneur du Consistoire en 1355. Ces pièces, qui s'échelonnent entre 1326 et 1349 ont été transcrites sur des feuillets restés blancs du ms. R. Une édition en a été donnée en 1891 par E. Forestié (voy. à la Bibl.). — Il y aurait lieu de tenir compte aussi des poésies insérées dans les Leys d'amors, mais il faudrait d'abord faire un triage entre les pièces originales et celles qui ont été fabriquées pour servir d'exemples.

II

Parmi tous ces poètes nous ne trouvons pas un seul novateur (1). Dans le domaine de la poésie lyrique, tous suivent les errements de leurs devanciers, dont ils se proclament souvent les disciples. Tout au plus se distinguent-ils d'eux en revenant à des genres assez négligés à l'époque classique, comme le vers et les diverses formes objectives.

La chanson avait alors beaucoup perdu de son antique prestige.

C'est une opinion assez répandue, dit Folquet de Lunel, qu'on ne peut plus faire aujourd'hui une chanson qui ait quelque valeur. Je n'y renoncerai pas pourtant et suivrai l'exemple des antiques docteurs dont les chants furent si appréciés (2).

Tous ses contemporains font de même, mais on sent qu'ils ne sont pas loin de partager ce pessimisme. Ils traitent encore, pour la plupart, la chanson, avec la traditionnelle solennité, aggravée de quelque pédantisme scolastique; mais parfois aussi cette solennité se tempère d'images triviales ou saugrenues qui ne sont pas l'indice d'un profond sérieux. Raimon de Cornet menace sa dame, si elle s'obstine dans sa cruauté, de se faire coquin et mendiant: vite, un bâton! Il va mourir, il est déjà mort: que l'on sonne les cloches pour ses obsèques (3).

(1) J'exclus de cette étude Cerveri de Girone, parce que, quoiqu'il ait entretenu des relations avec l'école de Toulouse, toute sa carrière se déroula en Catalogne et en Aragon (voy. Massó-Torrents, *L'antiga escola*, etc., p. 21). Les pièces les plus intéressantes du ms. Giraud ayant déjà été mentionnées dans les divers chapitres précédents, c'est surtout l'école toulousaine qui sera étudiée ici.

(2) *Per amor*, c. 2 (P. O., 155, et éd. Eichelkraut, n° 3).

(3) *Cent castels*, c. 3, 4, 7; éd. Massó, n° 12; texte très mutilé dans Deux manuscrits, I, n° 7.

Dans une sorte de sottise chanson intitulée *saumesca* (chant de l'ânesse), sous le cliquetis des rimes riches et le décor des images bizarres, il dissimule les plus grossiers sous-entendus (1).

La chanson en effet tendait, depuis quelque temps, à n'être plus qu'une forme pétrifiée, où la pensée était nettement sacrifiée à de puérils artifices de versification. Déjà Guiraut Riquier était allé très loin en ce sens; il renouvelle la *canso redonda* (2), renchérit sur la rime équivoque en terminant les deux hémistiches par des dérivés du même thème (*guerra*, *guerreyar*; *destruir*, *destrutz* (3)). Folquet de Lunel avait réussi à faire alterner, d'un bout à l'autre de la pièce, des rimes masculines et féminines (*afila*, *afil*; *guil*, *guila* (4)).

Raimon de Cornet et Jean de Castelnou les dépassent et, précurseurs des rhétoriciens les plus ridicules, recherchent manifestement des effets comiques. Le premier, raffinant, lui aussi, sur la rime dérivative, construit chaque couplet sur deux thèmes verbaux qui reparaissent à des places fixes, pourvus de désinences diverses (*conorta*, -i, -e, -o). Il gagne cette gageure de faire défiler dans le même couplet la série tout entière des voyelles dans leur ordre alphabétique, suivies d'une consonne ou d'un groupe de consonnes déterminées (*as*, *es*, *is*, *os*, *us*) (5).

(1) *En aquel tems*, éd. Massó, n° 13; Deux man., I, 10. Une pièce du même auteur, intitulée *trufa*, est franchement obscène (A Sant Marsal, éd. Massó, n° 14; Deux man., I, n° 51).

(2) Sur cette forme, voy. ci-dessus, ch. 111, p. 83 ss.

(3) *Fortz guerra fai*; éd. II, 42, p. 63; Rayn., IV, 389.

(4) *Tant fin'amors*; éd. n° 6. Il s'agit souvent au reste de formes qui ne sont féminines qu'en apparence, obtenues par l'addition à un adjectif de la forme verbale *a* (*habet*) qui en réalité est accentuée.

(5) Deux man., I, n° 13. La première de ces pièces étant *capcaudada*, la même rime y reparaît de plus à des places fixes, comme dans la *canso redonda* et la *sextine*; voy. ci-dessus p. 87.

Il se surpasse lui-même enfin en terminant chaque vers par un mot monosyllabique, dont la voyelle est tour à tour *a*, *e*, *i*, *o*, précédée et suivie de consonnes qui varient d'une moitié de couplet à l'autre: *pac*, *pec*, *pic*, *poc*, et en faisant tinter, à la fin de chaque vers, la rime couronnée ou à double queue, chère à Crétin et Molinet (*afan*, *fan*; *cordo*, *do*; *amar*, *mar* (1)). Castelnou enfin nous apparaît comme l'authentique précurseur de ces mêmes acrobates dans une pièce rétrograde par mots, vers et couplets et telle que, lue à droit, elle loue, et lue à rebours, elle insulte. La merveille enfin, c'est que chaque couplet, ainsi inversé, conserve ses rimes et son schéma métrique (2).

Le partimen et la tenson étaient réfractaires à ces jeux, exclusifs de toute pensée suivie et même raisonnable: aussi ces genres sont-ils traités plus simplement, mais sans qu'aucune innovation y apparaisse: la tenson reste un chassé-croisé d'épigrammes; le piquant du partimen réside toujours dans la bizarrerie de la question posée et la malignité des allusions personnelles.

Vaut-il mieux être sage parmi les fous, ou fou parmi les sages? Être en paradis malgré Dieu ou en enfer pour faire sa volonté?, telles sont les questions que débattent, avec la dose de sérieux qu'elles comportent, Cornet, Peire Trencavel et Arnaut Alaman (3).

Cornet s'égaie aux dépens de Guillem Alaman, vieux guerrier devenu campagnard besogneux, réduit à vendre le poisson de ses étangs, et menant paître ses oies en écorçant une baguette, comme un marmot; à son tour celui-ci raille, et plus cruellement, le fantaisiste homme d'église (*capela salvatge*) sur le froid accueil que fait le Consistoire à ses exercices poétiques et sur les suites de ses équipées amoureuses (4).

(1) Deux man., I, n° 53.

(2) *Valor ses frau, dona, tenetz en car,*

Bontat servan no faitz descauzimen,

Barat fugetz, no dan respos cozen (éd. Massó, n° 8).

Sur ces mêmes artifices dans la poésie française du XVe siècle, voy. H. Guy, *Les rhétoriciens*, p. 82-101.

(3) Deux man., I, nos 29, 32. D'autres questions sont plus banales: sur les avantages et inconvénients de la richesse et de la pauvreté, de l'avarice et de la prodigalité (*ibid.*, I, nos 31, 42).

(4) Aram digatz (Deux man., I, n° 30).

Faute de mieux, les partenaires échangent leurs vues sur la politique: que faut-il penser des prétentions du roi d'Angleterre sur la couronne de France? Faut-il souhaiter avoir pour maîtres Français ou Anglais (1)?

Sur les cinquante-neuf morceaux lyriques que contiennent les deux manuscrits toulousains, six seulement sont des partimens ou des tensons. Le sirventès conservait plus de vitalité, puisque dans les mêmes recueils nous n'en trouvons pas moins de quinze exemples (souvent sous le nom de vers). Il est, comme à l'époque classique, consacré à la satire, mais ici plus souvent générale que personnelle, ou il traite des événements du jour. Une interminable litanie de R. de Cornet passe en revue, pour fustiger leurs vices, les divers états du monde, du pape aux jongleurs et mendiants (2). Une autre pièce, composée en 1325, gourmande le roi anglais sur la mollesse avec laquelle il défend contre les Français ses loyaux sujets de Gascogne; une troisième reproche à Philippe VI (1336) de rançonner ses sujets et de préparer la guerre contre l'Angleterre au lieu d'aller combattre l'Infidèle, comme il l'a promis (3). Dans les pièces morales, le caractère didactique s'accroît de plus en plus: Cornet y disserte sur la façon de se conduire dans le monde, sur les avantages comparés de la richesse et du talent, sur l'amitié et l'amour (4).

Cette manie didactique devait, longtemps encore, se donner libre carrière dans deux autres genres qui constituaient vraiment des innovations: la lettre en vers et la còbla moralisante.

(1) Mossen Ramon de Cornet (ibid., I, n° 56). La question est posée à Cornet par Peire de Ladils; le débat se place aux environs de 1340 (ibid., introd., p. XXV).

(2) Ibid., I, 2. Cf. ci-dessus, p. 189.

(3) Ibid., I, 57; II, 6. Une autre enfin (I, 41) est une exhortation à prendre la croix adressée à tous les rois chrétiens (1332).

(4) Ibid., I, 20-24.

La lettre en vers, sur des sujets moraux ou littéraires, est une forme dont ses inventeurs furent bien loin de soupçonner les ressources, qui ne furent découvertes que peu à peu, à la lumière des œuvres antiques: si Marot, l'Arioste, Regnier (car plusieurs satires de celui-ci sont des épîtres) en ont tiré des chefs-d'œuvre, c'est qu'ils avaient lu et compris Horace. Nos candides moralistes, s'ils l'avaient lu, auraient sans doute appris de lui qu'autre chose est converser familièrement, autre chose professer du haut de la chaire, et ils n'auraient pas calqué leurs épîtres sur le modèle du vieil ensenhamen. Guiraut Riquier, même quand il veut faire profiter un jeune homme de son expérience du monde (1) ou reconforter un ami dans l'affliction (2), ne sait que dissenter, et fort pesamment, en abusant des divisions et subdivisions. Ecrivant sur la honte (*vergonha*) un poème de plus de cinq cents vers, il en distingue six espèces, qu'il répartit d'abord en trois groupes de deux, puis en deux groupes de trois, oubliant au reste de nous dire ce qu'il entend au juste par là (3). Le Toulousain At de Mons, qui devait devenir l'un des oracles du Consistoire (4), met la même application laborieuse au service du plus lourd dogmatisme. Aussi bien eût-il fallu un talent d'une singulière souplesse pour traiter avec agrément les sujets qu'il affronte: la nature du vrai bien, celle de l'amour, la liberté humaine et l'influence des astres sur notre destinée (5).

(1) Ep. I (au jeune Amalric), III (à Sicart de Puylaurens); éd. p. 99 et 106.

(2) Ep. XIV (A un seu amic, local avia grans trebalhs); éd. p. 205.

(3) Ep. VII (éd. p. 131). Voy. dans le livre d'Anglade le chapitre IV de la deuxième partie; on regrette de ne pas trouver là ou ailleurs une analyse des lettres, qui nous eût facilité la fastidieuse lecture de textes déplorablement prolixes.

(4) Il n'est pas cité dans les *Leys d'amors* moins de quatorze fois, alors que Riquier, qui n'est ni moins docte ni moins pédantesque, ne l'est pas une seule. On a le droit d'en conclure que les auteurs l'ignoraient, et c'est une preuve curieuse du peu de diffusion qu'obtenaient les œuvres des derniers troubadours. Au reste ces zélés des anciens troubadours les connaissaient fort mal: les seuls qui soient cités dans les *Leys* (une fois seulement chacun) sont Raimbaut de Vaqueiras, Arnaut Daniel, Peire Vidal et Ricaut de Barbezieux (voy. Anglade dans *Rev. d. l. rom.*, LXIII, 72).

(5) Ed. W. Bernhardt (Halle, 1887, *Altfr. Bibliothek*, t. XI), nos 3, 5, 1.

Raimon de Cornet, en disciple modeste, suit de loin son maître, auquel il rend les armes (1); mais il tient à dire son mot, lui aussi, sur le libre arbitre, à tracer aux grands leurs devoirs, à nous faire savoir que chacun de nos cinq sens nous tend de redoutables embûches (2).

Une autre forme, cultivée depuis quelques décades à l'autre extrémité du domaine, eût pu également donner quelques résultats: la cobla, d'abord satirique, avait été consacrée à l'observation ou à la prédication morale: elle eût pu, sous une plume adroite, présenter le même agrément que les Sprüche germaniques ou les imitations modernes de l'épigramme classique. Les deux recueils que nous en possédons ne dépassent pas, s'ils l'atteignent, une honnête médiocrité: celui de Bertran Carbonel, reflet de la vulgaire mentalité d'un Gaudissard marseillais, ami du plaisir et du lucre, offre du moins quelque intérêt pour l'histoire des mœurs; celui de Guiraut de l'Olivier, d'Arles, est, à cet égard, beaucoup moins curieux; et ni l'un ni l'autre ne se recommandent ni par la finesse de la pensée, ni par l'éclat du style (3). La cobla morale ne fut pas complètement ignorée des troubadours languedociens du XIV^e siècle, mais elle n'obtint auprès d'eux qu'un médiocre succès. Si Lunel de Montech en réunit cinq (sur mêmes rimes), sous forme de vers (4), on n'en trouve aucune dans les Deux manuscrits; et si les auteurs des Leys en citent, incidemment, quelques exemples (5), ils ne daignent pas l'admettre dans la liste des genres, même secondaires, dont ils édictent les règles (6).

(1) Deux man., I, 3, v.72 ss.

(2) Ibid., I, 3; II., 2 et 1.

(3) Ils ont été publiés l'un et l'autre dans les Denkmæler de Bartsch

(p. 5-49). J'ai donné du premier une nouvelle édition, avec traduction (voy à la Bibl.).

(4) Totz hom que vol; rubrique: vers de coblas esparsas (éd., n° 5, p. 63).

(5) Mention (sans définition), éd. G.-Arnould, I, 174 (rims esparses); exemples, I, 254.

(6) Ibid., I, 338-50.

III

En somme, des genres usés, dont il n'y avait plus rien à attendre; des formes nouvelles, dont on ne soupçonnait pas les ressources; d'autres, que je n'avais pas à étudier, se traînant dans l'ornière de l'imitation, comme le roman chevaleresque, ou brusquement arrêtées dans leur croissance, comme la nouvelle en prose, déjà florissante dans les Biographies et le roman de mœurs, si plein de promesses dans Flamenca: voilà le maigre bilan de la littérature provençale dans les premières décades du XIV^e siècle (1).

Est-ce à dire pourtant que cette médiocrité dût fatalement entraîner sa ruine? Je ne le crois pas. Aucune littérature n'a jamais succombé sous le seul poids de sa médiocrité. Celle de la France du Nord n'était pas alors dans des conditions beaucoup plus brillantes et elle a traversé sans encombre cette dangereuse passe. La manie didactique n'y exerça pas, dans tout le cours de ce siècle, de moindres ravages. Etaient-ils vraiment bien supérieurs à Riquier et à At de Mons, ce Watriquet de Couvin, ce Jean de Condé qui suaient sang et eau à la poursuite de ces étranges similitudes, dont ils illustraient des dits si laborieusement dogmatiques (2), ce Machaut même, s'ingéniant, à grand renfort d'épisodes mythologiques ou historiques, à délayer en des milliers de vers des thèmes de jeux partis, et le Froissart, élégant sans doute, mais si creux, si mièvrement prolixe, du Joli Buisson de Jeunesse, de l'Epinette amoureuse, de la Prison amoureuse?

(1) Je fais ici allusion aux romans de Guillaume de la Barre, d'Arnaut Vidal (Voyez tome I, p. 300) et de Blandin de Cornouailles. Sur ce dernier, publié par P. Meyer (Romania, II, 170), qui paraît avoir été écrit en Catalogne, voy. A. Pagès, *ibid.*, LIV, 177).

(2) Voy. les piquantes analyses de Ch.-V. Langlois dans l'*Hist. litt.*, t. XXXV, p. 394-454.

Et cependant ces pauvres inventions ont suffi à satisfaire, à Paris comme en Hainaut et en Flandre, deux ou trois générations de courtisans, évidemment peu friands de la nouveauté des pensées et de la perfection du style.

Les cours d'Aragon et de Catalogne nous offrent, à cette même époque, un spectacle analogue et non moins instructif. Là, c'est la poésie provençale elle-même qui continue à vivre, d'abord sous sa forme originale, qui ne se rapproche que peu à peu par d'insensibles dégradations, de l'idiome local (1); sans doute elle finit par se renouveler quelque peu en son fond par des emprunts aux légendes chevaleresques de France, aux allégories morales d'Italie (2); mais le renouvellement fut aussi très lent et l'aristocratie d'outre-monts, jusqu'à l'apparition d'Auzias March, se contenta, à très peu de chose près, de ce qui avait charmé les contemporains des Raimon de Toulouse et des Bérenger de Provence.

Les conditions de la vie littéraire étaient alors telles que les poètes professionnels ne pouvaient vivre que par la protection d'un public qu'on satisfaisait à peu de frais, en lui présentant, quelque peu embellie, sa propre image, et peu exigeant sur la qualité de l'exécution.

C'est ce public qui, raréfié au cours du XIII^e siècle dans nos provinces méridionales, fit défaut au XIV^e. La noblesse autochtone y avait été, en grande partie, remplacée par des immigrés, ignorant ou dédaignant la langue du pays. Ce n'est pas que cette langue ait été, comme l'ont dit souvent des historiens superficiels, traquée, persécutée; la preuve en est qu'elle continua à être employée, même dans les documents officiels, pendant plus d'un siècle encore (3).

(1) M. Pagès (voy. ci-dessous) après avoir qualifié de catalanes les poésies de cette époque, a fini par forger, pour les désigner plus exactement, le néologisme nécessaire de provenço-catalanes.

(2) Notre connaissance de la poésie catalane de cette époque a été largement accrue par l'étude et la pénétrante analyse, due à M. Pagès, des deux manuscrits de Carpentras (Romania, XLII, 174-203) et Aguilò (ibid., LIV, p. 11-65 et 197-248).

(3) La date où elle fut remplacée par le français est très variable suivant les régions; voy. à ce sujet le livre instructif de M. Aug. Brun, Recherches historiques sur l'introduction du français dans les provinces du Midi, 1923.

Mais le français apparut vite comme l'organe d'une civilisation supérieure, qui conquiert assez rapidement ce qui restait de l'ancienne aristocratie locale (1).

On a pu dire avec raison qu'à partir du milieu du XIV^e siècle l'évolution littéraire se fit dans le sens français, et bientôt en français (2). Dès 1338, c'est en français que Raimon Vidal composait un petit poème allégorique où il nomme trente-cinq personnes des deux sexes, appartenant à la noblesse de la partie orientale du Languedoc, auxquelles ce poème était évidemment destiné (3). C'est en français que, peu après, écrivait son Traité de chasse ce Gaston Phœbus qui, en 1388, se faisait lire par Froissart, à la veillée, de longs passages de son roman, pourtant fort insipide, de Méliador. C'est enfin en un français à peu près pur de dialectalismes, que, quelques années après, en Provence, Honoré Bonet écrit l'Arbre des batailles et l'Apparition de Jean de Meung (4); et le moment n'est pas éloigné où la même province produira, en la personne d'Antoine de la Salle, le meilleur prosateur de ce temps.

Restaient les milieux bourgeois qui, au Midi comme au Nord, commençaient, nous l'avons vu, à s'affiner, à éprouver des besoins littéraires. Mais la poésie de cour, pour s'y acclimater, eût dû se transformer du tout au tout (5).

(1) C'est au premier quart du XIV^e siècle que remontent les deux derniers manuscrits de luxe (C et R), qui aient été exécutés dans le Midi de la France.

(2) P. Meyer, Les derniers troubadours, p. 3. Je ne fais au reste que développer ici et appuyer de quelques faits nouveaux l'explication brièvement présentée dans l'Introduction de cet ouvrage.

(3) La Chasse aux Médisans, éd. par A. Mercier dans Annales du Midi VII, 445-94. Voir sur ce poème la notice de Ch. V. Langlois dans Hist. litt., XXXV, 638-40.

(4) M. L. Arnold (L'Apparicion Maistre Jehn de Mëun, Strasbourg, 1926, p. XXIV) date ce texte de 1398.

(5) Raimon de Cornet fait deux fois allusion à des séances littéraires, tout au moins à des auditions publiques de ses œuvres: E pueys sera digz le vers en public (Deux man., I, 21, v. 56). — Per que veyray... lo solas qu'es publix, — Mest nos, de chans, de novels e d'antix. (Ibid., I, 27, v. 69-72). Mais il ne nous dit pas si c'est chez des bourgeois ou chez l'un de ses nobles protecteurs qu'elles avaient lieu.

Cette difficile métamorphose, le Consistoire toulousain paraît en avoir rêvé la réalisation: en effet, en dépit de ses théoriques hommages aux bons et anciens troubadours, il leur tourne en réalité le dos et ne conserve rien de leur primitive inspiration, si souvent païenne, toujours nettement laïque. Mais sa zone d'influence était si limitée que nous ne voyons prendre part à ses concours que des habitants de la ville ou des régions les plus voisines. Sa liberté de mouvement enfin était singulièrement entravée par les ménagements extrêmes qu'il devait observer à l'égard des autorités civiles et ecclésiastiques. Le seul résultat qu'il pouvait ambitionner, et qu'il obtint en effet, était de maintenir dans un milieu restreint le culte de l'art et la pratique du métier. Au reste il n'a jamais été au pouvoir d'une Académie, eût-elle cent fois plus de prestige qu'il n'en eut jamais, de sauver une littérature condamnée par les circonstances (1).

BIBLIOGRAPHIE

P. MEYER, Les derniers troubadours de la Provence (voy. t. I, p. 308, Bibliog. du ch. VII). — J. NOULET et C. CHABANEAU. Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire de Ladils et d'autres poètes de l'école toulousaine, Montpellier-Paris, 1888 (Publications spéciales de la Société pour l'étude des langues romanes. XIII). — J. MASSO

TORRENTS, Bibliografia dels antics poetes catalans, dans Anuari de l'Institut d'estudis catalans, t. V, 1913-4, p. 1-284. — LE MEME, Poésies en parties inédites de Johan de Castellnou et de Raimon de Cornet, d'après le manuscrit de Barcelone, Toulouse, 1915 (extrait des Annales du Midi, XXVI, 449-74, XXVII, 6-61). — LE MEME, l'antiga escola poètica de Barcelona, Barcelone, 1922 (notamment les chap. II et III, sur les relations entre les écoles de Toulouse et de Barcelone). — E. FORESTIE, P. de Lunel dit Cavalier Lunel de Montech, poète montalbanais du XIV^e siècle, Montauban, 1891 (extrait du Recueil de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Tarn-et-Garonne, 1891, p. 113-81). — A. JEANROY, Les coblas de Bertran Carbonel, publiées d'après tous les mss. connus, dans Annales du Midi, XXV, 137-88, Introd.

(1) J'ai étudié ailleurs (Revue des Pyrénées, 3^e trim. 1914) cette intéressante tentative. Bien que cette histoire ne rentre pas dans le cadre chronologique que je me suis imposé, elle se rattache trop directement à mon sujet et confirme trop nettement les conclusions énoncées ci-dessus pour que je résiste à la tentation d'en reproduire ici l'essentiel (Voy. la Note additionnelle à ce chapitre).

NOTE ADDITIONNELLE AU CHAPITRE III

SUR QUELQUES VARIETES REELLES OU IMAGINAIRES DE LA CHANSON

Raynouard et, à sa suite, Bartsch (1) et d'autres érudits ont prétendu distinguer et même définir des variétés de la chanson qui n'ont jamais eu d'existence réelle: il n'y a là, dans la plupart des cas, que des dénominations, émanant soit des auteurs, soit des rubricateurs, soit même des critiques modernes, qui désignent, plus ou moins heureusement, des pièces isolées et non des genres et qu'il serait temps de faire disparaître des manuels d'histoire littéraire.

Il a plu à Peire Brémon de qualifier de mieja chanso une pièce dont le sujet lui paraissait trop maigre pour remplir cinq ou six couplets (2), à Guiraut Riquier d'appeler, on ne sait pourquoi, breu doble, une chanson en trois courtes strophes (3); mais leur exemple n'a pas été suivi. Les mots tornei, garlambei se lisent, il est vrai, dans la pièce de Raimbaut de Vaqueiras à laquelle ces titres ont été attribués (4), mais ils ne la désignent pas et y présentent leur sens ordinaire de tournoi, joute (5).

(1) Choix, II, p. 154-256; Grundriss, § 28, où on trouvera les renvois aux principaux textes.

(2) Pus que tuit, éd. Boutière, n° 14. De même on trouve mieg sirventes chez Raimon de Tors (410, 4; M. G., 328).

(3) Amors m'auci; éd., p. 97.

(4) El so que pus m'agensa; éd. Appel, Ined., p. 268.

(5) Voy. Lex. rom., III, 432, et Levy, Petit Dict., à garambel et garlambei.

C'est aussi une erreur d'interprétation qui a fait attribuer au mot esdemessa, dans un passage de Tomier et Palazi (1), le sens de sorte de poésie populaire (2).

Les éditeurs du Moine de Montaudon désignent depuis longtemps par les mots enueg et plazer d'amusantes pièces où le jovial prieur énumère, dans un pittoresque désordre, les objets variés de son aversion ou de sa sympathie (3). De quelques strophes de Bertran de Born (4) on a pu induire que les deux genres existaient dès la fin du XII^e siècle. Ces deux mots, il est vrai, ne figurent pour la première fois, comme termes techniques, que dans les Leys (5); toutefois l'emploi, comme tel, de l'un d'entre eux dans la poésie italienne du XIII^e siècle semble impliquer pour cet emploi une date fort ancienne (6).

C'est uniquement dans des rubriques du début du XIV^e siècle que l'on rencontre les désignations devinalh et torneyamen appliquées respectivement à une série d'énigmes (7) et à deux partimens à trois interlocuteurs (8).

Comjat (congé) et escondig (excuse) sont des termes fort clairs et dont l'emploi est parfaitement justifié, mais c'est un fait qu'on ne les rencontre ni dans les textes ni dans les rubriques (9).

(1) Il s'agit de la pièce (442, 1) dont une partie a été traduite plus haut (p. 218). Le mot esdemessa, qui y figure au V. 2, y signifie, comme ailleurs, élan et figurément effort. (Voy. Lex. rom., IV, 226 et Levy, S. W., II, 461 (à endemesa).

(2) Bartsch, loc. cit.

(3) 293, 5, 8, 9, 10, 15 (éd. Klein, n° 6-9).

(4) Le sirventès *Rassa tan creis* (éd. Thomas, p. 104) est un véritable enueg; de même le célèbre sirventès *Bem platz lo dous tems de Pascor* semble imité d'un plazer.

(5) Ed. Gatién-Arnoult, I, 348; éd. Anglade, II, 31 et 185.

(6) Je fais allusion au célèbre *Enoio* de Gherardo Patecchio dont le titre nous est connu par Salimbene (*Liber tediorum*); édition avec étude sur le genre, par E. Levi, *Poeti antichi lombardi*, p. 64-88; voy. aussi sur le même sujet R. T. Hill, *The Enueg* dans *Publications of the modern Language Association of America*, XXVII, 1912, p. 265-96.

(7) *Sui e no sui* (461, 226) dans C, fol. 384; éd. dans M. G., 98.

(8) Même ms., fol. 289 et 391: ce sont les deux premiers des cinq partimens énumérés ci-dessus, p. 262, n° 4.

(9) Le premier a été souvent appliqué par les provençalistes à des chansons de rupture, telles que celles de Miraval qui ont été analysées ci-dessus (p. 163). Le second ne l'a été, à ma connaissance, qu'à un sirventès de R. de Born (*Eu m'escondisc*, éd. Thomas, p. 107); il figure dans la liste des genres donnés par les Leys (loc. cit.).

Sonet est un diminutif de son qui apparaît fréquemment avec le sens de mélodie ou texte accompagné de mélodie (1); le mot ne désigne donc pas un genre défini.

C'est à la manie classifiante des auteurs des Leys que nous devons le *somni* (songe), la *vezio* (vision), le *cossir* (méditation triste), la *desconort* (découragement), la *gilozesca* (chanson de jaloux), etc.: s'il en existe des spécimens, ils ont été fabriqués pour appuyer ces définitions.

La seule forme qui, en tant que variété de la chanson, ait une existence réelle est le descort (2).

Tandis que le propre de la chanson est de faire accorder entre eux tous les couplets, la loi du descort est de les désaccorder: l'auteur prétendait marquer ainsi, semble-t-il, le déséquilibre où le plongeait une passion malheureuse. Chaque couplet a donc, dans un descort régulier, sa structure et sa mélodie propre (3). Toutefois, les couplets, qui sont généralement très longs et formés de vers très courts, se répartissent en groupes et, en dépit du principe général de désaccord, des correspondances, métriques et musicales, s'établissent, de couplet à couplet, entre ces groupes.

(1) Il existe en provençal deux sonnets (121, 1 et 2; éd. Stengel, *Die altprovenz. Liedersammlung* c, p. 74); mais ils ont pour auteur un Italien, Dante da Maiano, et datent d'une époque où la forme du sonnet avait déjà fourni en Italie une brillante carrière.

(2) Sur ce genre, voy. l'article très complet dans sa brièveté, de C. Appel, *Vom Descort* (*Zeitchr. f. rom. Phil.*, XI, 1887, 212-30).

(3) Dans la fameuse pièce de R. de Vaqueiras, *Eras quan vei* (Crescini, *Man.*, p. 238), les couplets sont de structure identique; mais la discordance est constituée par la différence des langues.

Je ne connais qu'une ou deux exceptions à la règle. Une pièce de Copdueil (375, 26; éd. Napski, n° 27) intitulée descort (dans le texte) se compose de trois longs couplets de structure identique et sur mêmes rimes (deux vers manquent entre 14 et 15). De même l'estampida de Vaqueiras, où il faut peut-être reconnaître un descort, se compose de cinq couplets identiques (sur rimes différentes).

Cette habitude se généralisera et aux XIV^e et XV^e siècles, dans le lai, issu de l'ancien descort français, les correspondances de couplet à couplet seront rigoureusement réglées (1).

Ce genre paraît avoir eu, au Midi, un médiocre succès (2). Il ne nous en reste que vingt et un spécimens, dont deux seulement ont pour auteurs des poètes illustres: Vaqueiras et Borneil: les autres sont anonymes ou émanent de poètes fort médiocres. Les textes en général sont insignifiants ou d'une désespérante banalité. Ce qui faisait la valeur du descort, c'était évidemment la mélodie; les paroles, dès l'origine, avaient été l'accessoire, puisqu'elles étaient adaptées à une mélodie préexistante (3): c'est ainsi, on le sait, qu'était née la séquence latine, dont le descort n'est, comme on l'a récemment démontré (4), que le décalque: c'est le seul genre pour lequel une origine liturgique soit nettement assurée (5).

(1) Ce sont en effet ces mêmes règles qui s'appliquaient, dès le XIII^e siècle, aux lais ou descorts français (les deux mots sont absolument synonymes); voy. l'Intro. au recueil que j'en ai publié en collaboration avec P. Aubry et L. Brandin, Paris, 1901.

(2) D'après la biographie de Garin d'Apchier, c'est ce troubadour qui aurait composé les premiers descorts; mais il paraît notablement postérieur à Vaqueiras, qui en a sûrement composé (voy. ci-dessous, p. 345).

(3) Le texte de l'estampie de R. de Vaqueiras (voy. ci-dessous, avait été composé sur une mélodie française, qu'a retrouvée H. Spanke (*Zeitschr. f. fr. Sp. u. Lit.*, LI, 1928, 105).

- (4) H. Spanke, Ueber das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Sprachen dans Zeitschr. f. fr. Sp. u. Lib., LI, 1931, p. 309-34; F. Gennrich, Formenlehre, etc., p. 96 ss.
- (5) La mélodie des descorts paraît avoir été souvent alerte et joyeuse (cf. Pons de Capdueil, Un pai descort), contrastant avec le texte, formé de plaintes et adjurations pathétiques: cette nouvelle forme de désaccord était sans doute intentionnelle.

NOTES ADDITIONNELLES AU CHAPITRE VI

A. — LISTE CHRONOLOGIQUE DES CHANSONS DE CROISADE (1).

(1) Cette liste est empruntée, sauf de très légères modifications, à l'ouvrage de Lewent, p 126. Les chiffres placés à la suite de l'incipit renvoient au Verzeichniss de Bartsch.

- 1137 - Marcabru, Pax in nomine Domini (293, 35); cf. ci-dessus, p. 201.
- 1146 - Empereur per mi mezeis (293, 22).
- 1187 - Aimeric de Belenoi, Cossiros, com partitz d'amor (9, 10).
- 1188 - Bertran de Born, Nostre senher somonis el mezeis (80, 30); cf. p. 206.
- Giraut de Borneil, A l'onor Deu torn en mon chan (242, 6).
- ? — Jois sial comensamens (242, 41).
- 1189 - Bertran de Born, Ara sai eu de pretz qual l'a plus gran (80, 4).
- 1194 - Folquet de Marseille, Chantars me torn'ad afan (155, 7).
- 1195-6 - Oïmais noi conosc razo (155, 15); cf. p. 202.
- 1201 - Raimbaut de Vaqueiras, Ara pot om conoisser e proar (392, 3).
- 1202 - Gaucelm Faidit, Cascus om deu conoisser e entendre (167, 14).
- 1203 - Ara nos sia guitz (167, 9).
- 1210 - Gavaudan, Senhor, per los nostres pecatz (174, 10); cf. p. 203.
- 1213 - Aimeric de Péguilhan, Ara parra qual seran envejós (10, 11).
- Pons de Capdueil, En onor del Paire en cui es (375, 8); cf. p. 207.
- So qu' om plus vol e plus es volentós (375, 22).
- ? — Ar nos sia capdels e garentia (375, 2).
- 1213-4 - Anonyme. Lo senher que formet lo tro (323, 22).
- 1215 - Guillem Figueira, Totz om que ben comensa e ben fenís (217, 7).
- 1219 - Elias Cairel, Qui saubes dar tan bon conselh denan (133, 11).
- 1228 - (?) Falquet de Romans, Quan lo dous tems vai e ven la freidors (156, 12).
- 1244-5 - Lanfranc Cigala, Si mos chans fos de joi ni de solatz (282, 23).
- 1244-8 - Guillem Figueira, Del preveire major (217, 1).
- 1246-8 - Lanfranc Cigala, Quan vei far bo fag placentier (282, 20).
- 1248 Austorc d'Aurillac, Ai Dieus, per qu'as facha tan gran maleza (40, 1); cf. p. 210.
- 1265 Ricaut Bonome (Un Templier), Ir' e dolor s'es dins mon cor asseza (439, 1); cf. p. 210.
- 1265-6 Guillem Fabre, Pus dels majors princeps auzem contar (216, 2).
- 1265-7 Guillem de Saint-Leidier, El tems quan vei cazer foillas e flors (234, 10).
- 1267 - Olivier du Temple, Estat aurai lonc tems en pensamen (312, 1).
- 1268 - Raimon Gaucelm, Qui vol aver complida amistansa (401, 8).
- 1268-9 - Guillem de Murs, D'un sirventes far mi sia Dieus guitz (226, 2).
- 1270 - Raimon Gaucelm, Ab grans trebalhs et ab grans marrimens (401, 1).
- 1276 - Guiraut Riquier, Karitatz et amors e fes (248, 48).
- 1326 - Lunel de Montech, Mal veg trop aparelhar (289, 1).
- 1332 - Raimon de Cornet, Per tot lo mon vai la gens murmurant (Noulet-Chabaneau, Deux manuscrits, etc., p. 82); cf. p. 320.

B. — LISTE DES PLANHS (1).

(1) Dressée d'après celle de Springer (p. 52-73), avec les additions et transpositions. Je renvoie seulement aux éditions les plus récentes ou accessibles. La date indiquée est celle de la mort du personnage visé.

I. — Sur la mort d'un grand personnage (ordinairement protecteur ou protectrice de l'auteur).

1. Cercamon, Lo plaing comens iradamen (manque à Bartsch). Ed. Jeanroy, n° 6. — Guillaume X, duc d'Aquitaine, 1137.
2. Bertran de Born (?), Si tuit li dol el plor el marrimen (80, 41). Rayn., II, 183; Stimming, 2e éd., n° 43. — Le Jeune Roi, Henri d'Angleterre, 1183.
3. Bertran de Born, Mon chan fenisc ab dol et ab maltraire (80, 26). Rayn., IV, 48; Stimming, 2e éd., n° 8. — Même sujet.
4. Folquet de Marseille, Si com cel qu'es tan greujatz (155, 20). Rayn., IV, 51; Stronski, n° 17. — Barral de Baux, vicomte de Marseille, 1192.
5. Gaucelm Faidit, Fortz causa es que tot lo major dan (167, 22). Rayn., IV, 54; Appel, Chrest., n° 82). — Richard Cœur de Lion, 1199.
6. Giraut de Borneil, Planh e sospir e plor e chan (242, 56). M. G., 875-6; Kolsen, n° 77. — Adémar V, vicomte de Limoges, 1199.
7. Guillem Augier, Cascus plor e planh son damnatge (205, 2). Rayn., IV, 46. — Probablement Raimon-Roger, vicomte de Béziers, 1209.
8. Guiraut de Calanson, Bels senher Deus, quo pot esser sofritz (243, 6). Rayn., IV, 65; Jongleurs et troub. gascons, p. 64). — Ferdinand, infant de Castille, fils d'Alfonse VIII, 1211.
9. Aimeric de Péguilhan, Ja no cugei quem pogues oblidar (10, 30). Rayn., IV, 63. — Azzo VI d'Este et Boniface, comte de Vérone, 1212.
10. — S'eu anc chantei alegres ni jauzens (10, 48). Rayn., V, 11; M. G., 1164. — Même sujet.
11. — Ara par be que Valors se desfai (10, 10). Rayn., IV, 61. — Guillem Malaspina, 1220.
12. — De tot en tot es ar de mi partitz (10, 22). Rayn., III, 428; M. W., II, 159. Torraca, Le donne italiane nella poesia provenzale, p. 59. — Une bona comtessa Biatrix non identifiée (discussion des identifications proposées dans Bergert, p. 77 (1)).

(1) La chanson de croisade de G. Faidit Cascus hom deu débute par une lamentation sur la mort d'une valen comtessa Biatrix, également non identifiée.

- 13 Sordel, Planher volh En Blacatz en aquest leugier so (437, 24). Rayn., IV, 67; De Lollis, n° 5. — Blacas, vicomte d'Aulps, 1237.
14. Bertran d'Alamanon, Mout m'es greu d'En Sordel quar l'es faillitz sos sens (76, 12). Rayn., IV, 68; De Grave, n° 15. — Même sujet.
15. Peire Brémon, Pus partit an lo cor En Sordel e'n Bertrans (330, 14). Rayn., IV, 70; Boutière, n° 20. — Même sujet.
16. Aimeric de Belenoi, Ailas, per que viu lonjamen ni dura (9, 1). Rayn., IV, 59. — Nuño Sanchez, 1212.
17. Aimeric de Péguilhan (?), Ab marrimen angoissos et ab plor (10, 1), M. G., 557; Bertoni dans *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Turin, 1912, p. 249-58. — Raimon-Bérenger V, comte de Provence, 1245.
- 17 bis. Anonyme, En chantan [ieu] plaing e sospir (manque à B.). Bertoni dans *Studj letterari dedicati a P. Rajna*, 1911, 593-605. — Raimon-Bérenger V. L'attribution du ms. (unique) à Rigaut de Barbezieux est insoutenable. Cf. mon c. r. de l'édition dans *Rom.*, XLI, 108.
18. Bonifaci Calvo, S'ieu ai perdut, no s'en podon jauzir (101, 12). Rayn., III, 446; Pelaez, n° 12. — Une dame inconnue, entre 1250-65.
19. Raimon Gaucelm de Béziers, Cascus planh lo sieu damnatge (401, 7). Azais, *Les troubadours de Béziers*, p. 9. — Guiraut d'Alanhan, bourgeois de Béziers, vers 1262.
20. Anonyme, Totas honors e tug fag benestan (461, 234). Bertoni, dans *Rom.*, XLIII, 169 et *Trovat.*, n° 76. — Manfred, 1266.
21. Bartolome Zorzi, Sil mons fondes a meravilha gran (74, 16); Levy, n° 18. — Bertoni, *Trov.*, n° 68. Conradin et Frédéric d'Autriche.
22. Paulet de Marseille, Razos non es que hom deja chantar (319, 7). Rayn., IV, 74; Levy dans *Rev. d. l. rom.*, XXI, 278. — Barral de Baux, juge-mage de Naples et de Sicile, 1268.
23. Anonyme, En chantan m'aven a retraire (461, 107). *Misc. Caix-Canello*, p. 231; Bertoni, *Trovat.*, p. 478. — Gregorio di Montelungo, patriarche d'Aquilée, 1269.
24. Daspol (?), Fortz tristors es e salvatj'a retraire (122, 1). — Meyer, *Dern. troub.*, p. 41. — Louis IX, roi de France, 25 août 1270 (1).

(1) La mort de saint Louis est aussi mentionnée et brièvement déplorée dans le sirventès de Raimon Gaucelm de Béziers (*Ab granz trabalhs...* (Rayn., IV, 137), mais l'objet propre de cette pièce est d'exhorter les princes chrétiens à une nouvelle croisade. — P. Meyer (*Dern. troub.*, p. 33) s'est trompé en donnant comme relatives à la mort du saint roi les pièces suivantes: *Austorc d'Aurillac*, *Ai Dieu per qu'as*, qui se rapporte à la première croisade de saint Louis; *Olivier le Templier*, *Estat aurai*, qui est de 1267 (voy. Lewent, *Kreuzlied*, p. 38); *Austorc de Segret*, *Non sai quim so* (invectives contre Charles d'Anjou; voy. ci-dessus, p. 236).

25. Guiraut Riquier, *Ples de tristor, marritz e doloiros* (248, 63), Rayn., IV, 76; M. W., IV, 27. — Amalric IV, vicomte de Narbonne, 1270.

26. Joan Estève, *Aissi quol malanans* (266, 1). Rayn., IV, 78. — Même sujet.

27. Mahieu de Quercy, *Tan sui marritz que nom puesc alegrar* (299, 1). Appel, *Inedita*, p. 193. — Jacques Ier, roi d'Aragon, 1276.

28. Cerveri de Girone, *Joys ni solatz, pascors, abrils ni mays*

(manque à B.). Massó Torrents dans *Estudis universitaris cataans*, III, 1909, 255, et Jeanroy, *Annales du Midi*, XXIII. 1912, 49. — Raimon de Cardona, 1276.

29. — *Siper tristor per dol ni per cossire* (manque à B.). Massó Torrents, *ibid.*, 258. — Jacques Ier, roi d'Aragon, 1276.

30. Jonn Estève, *Planhen ploran ab desplazer* (266, 10). Rayn., IV, 80; Azais, *Troub. de Béziers*, 78. — Guillem de Lodève, amiral de France, 1289.

31. Raimon Menudet, *Ab grans dolors et ab grans marrimens* (405, 1). M. G., 153. — Un inconnu, nommé Daude de Bossaguas; date indéterminée.

32. Raimon de Cornet, *Aras quan vey de bos homes fraytura*

(manque à B.). Deux man. prov., p. 95. — Amanieu VII d'Albret, vers 1324.

32 bis. Anonyme, *Glorios Dieus, don totz bens ha creysensa*. Bartsch, *Denkmæler*, p. 50, 7; Monaci, *Testi antichi provenzali*, col. 105-9. — Robert, roi de Naples, 1343 (1).

(1) Ce planh, intitulé *complanha*, développe les thèmes traditionnels, mais il s'écarte du type classique d'abord par ses dimensions (29 strophes) et par le fait qu'il relate en détail les derniers moments et les dernières paroles du roi

II. — Sur la mort d'un ami ou parent.

33. Giraut de Borneil, *S'anc jorn agui joi e solaz* (242, 65). M. G., 126; Kolsen, n° 76. — Linhaure, c.-à-d. Raimbaut d'Orange, 1173.

34. Guillem de Berguédan, *Cousiros chan e planh e plor* (210, 9). M. G., 594; M. W., III, 306. — Pons de Mataplana, beau-père de l'auteur, peu après 1180.

35. Daude de Pradas, *Be deu esser solatz marritz* (124, 4). M. G., 1046; Appel dans *Abhandlungen H. Prof. Tobler...* dargebracht, 1895, p. 61. — Uc Brunet, vers 1220-30.

36. Pons Santolh, *Marritz com hom malsabens ab frachura* (380, 1). Appel, *Ined.*, p. 258; Coulet, éd. de *Montanhagol*, p. 197. — Guillem Montanhagol, beau-père de l'auteur, vers 1260.

37. Bertran Carbonel, *S'ieu anc nulh tems chantei alegamen* (82, 15). Rayn., V, 100; M. W., 111, 156. — P. G. c.-à-d. un Peire Guillem, peut-être le poète de ce nom.

III. — Sur la mort de la dame de l'auteur.

38. Pons de Capdueil, *De totz caitius sui eu aicel que plus* (375, 7). Bartsch-Koschwitz, *Chrest.*, col. 135. — Une dame Azalais, qui était, d'après un biographe, la femme d'Ozil de Mercœur, premier tiers du XIII^e siècle.

39. Gavaudan, *Crezens fis verais et entiers* (174, 3). Rayn., III, 167; Rom., XXXIV, 507. — Une dame inconnue.

40. Lanfranc Cigala, *Eu non chan ges pes talan de chantar* (282, 7). Appel, *Ined.*, p. 182, Bertoni, *Trovat.*, p. 347. — Une dame Berlenda, deuxième tiers du XIII^e siècle (voy. Rajna dans *Studj di fil. rom.*, V, 16).

NOTES ADDITIONNELLES AU CHAPITRE VII

A. — LISTE CHRONOLOGIQUE DES PASTOURELLES.

I. — Attribuées.

1. Marcabru, L'autr' ier jost' una sebissa (293, 30).
- 1 a. — L'autr' ier, a l'issida d'abriu (293, 29). M. G., 609; éd. Dejeanne, n° 29.
2. Giraut de Borneil, L'autrier, lo primier jorn d'aost (242, 44).
- 2 a. — Lo dous chan d'un auzel (242, 46). Lex rom., I, 384; éd. Kolsen, n° 55.
3. Gavaudan, Desamparatz, ses companho (174, 4).
4. — L'autre dia per un mati (174, 6).
5. Cadenet, L'autrier lonc un bosc folhos (106, 15).
6. Gui d'Ussel, L'autre jorn cost' una via (194, 13).
7. — L'autr' ier cavalcava (14, 195).
8. — L'autre jorn per aventura (194, 14).
- 8 a. Paulet de Marseille, L'autrier m'anei ab cor pensiu (319, 6). Rev. d. l. rom., XXI, 280.
9. Guiraut Riquier, L'autre jorn m'anava (248, 69), datée de 1260.
10. — L'autr' ier trobei la bergeira d'antan (248, 51), 1262.
11. — Gaia pastorela (248, 22), 1264.
12. — L'autrier trobei la bergeira (248, 50), 1267.
13. — D'Astarac venia (248, 22), 1276.

(1) Je reproduis, pour faciliter les recherches, la liste d'Audiau, en la complétant, mais sans en changer les numéros; je ne donne les références aux éditions que pour les pièces ajoutées.

14. — A Sant Pos de Tomeiras (248, 15), 1282.
15. Joan Estève, L'autr' ier el gai tems de Pascor (266, 7), 1275.
16. — El dous tems quan la flor s'espan (266, 5), 1283.
17. — Ogan al freg que fazia (266, 9), 1288.
18. Guiraut d'Espanha (?) Per amor soi gai (244, 8).
19. Cerveri de Girone, Entre Lerida e Belvis (manque à B.).
20. — Entre Caldes e Penedes (id.).
- 20 a. — En mai, can per la calor (id.). Kleinert, p. 25.
- 20 b. — Pres d'un jardí, encontrei l'autre dia (id.). Kleinert, p. 29.
21. Joyos de Toulouse, L'autr' ier el dous tems de Pascor (270, 1).
22. Guillem d'Autpol, L'autr' ier a l'issida d'abril (manque à B.).
- b) Anonymes:
23. L'autrier al quint jorn d'abril (461, 145).
24. Quant escavalcai l'autr'er (461, 200). Archiv. XXXIII, 421; Bertoni, Il canzoniere della Riccard, p. 8 (en rubrique: balada).
26. Mentre per una ribeira (manque à B.), intitulée porquieira.

B. — LISTE CHRONOLOGIQUE DES AUBES (1).

(1) Je ne renvoie qu'aux éditions les plus récentes ou accessibles. L'ordre chronologique des anonymes est incertain.

I. — Aubes profanes.

a) Anonymes:

1. En un vergier, sotz folha d'albespi (461, 113). Appel, Chrest., n° 53; Audiau-L., p. 241.
2. Ab la gensor que sia (461, 3). Bartsch, Leseb., p. 102.
3. Quan lo rossinolh escria (461, 203). Bartsch, Leseb., p. 103; Appel, Chrest, n° 64 (un seul couplet).
4. Dreitz que vol dreitamen amar (manque à B.). Suchier, Denkm., p. 318 (un seul couplet).

b) Attribuées,

5. Raimbaut de Vaqueiras (?) (1) Gaita be, gaiteta del castel (manque à B.); Massó Torrents, Riambau de Vaqueras, etc., dans Anuari, etc., VII, 1907, p. 423; Audiau-L., p. 257.

6. Giraut de Borneil, Reis glorios, verais lums e clartatz (242, 64). Meyer, Recueil, n° 14; Kolsen, éd., n° 62 (éd. critique, avec variantes); Audiau-L., p. 243.
7. Cadenet, En sui tan cortesa gaita (106, 14). Rayn., III, 251; Appel, éd. Cadenet, p. 76 (édit. critique).
8. Bertran d'Alamanon (ou G. Faidit), Us cavaliers si jazia (76, 23). Appel, Chrest., n° 55; Audiau-L., p. 247.
9. Raimon de las Salas, Deus aidatz (409, 2). Bartsch, Leseb., p. 101.
10. Uc de la Bacalaria, Per grazir la bon' estrena (449, 3). Appel, Chrest., n° 57. Audiau-L., p. 251.
11. Guiraut Riquier, Ab plazer (248, 3). M. W., IV, 95.

II — Aubes religieuses.

a) Attribuées:

12. Folquet de Marseille, Vers Dieus el vostre nom e de santa Maria (155, 26). Meyer, Rec., n° 16; Stronski, éd., p. 109; Audiau-L., p. 257.
13. Guillem d'Autpol, Esperansa de totz fermes esperans (206, 1). Appel, Chrest, n° 58.

(1) Attribution très douteuse.

14. Bernart de Venzac, Lo Paire el Filh el sant Espiritual (71, 2). Rayn., IV, 432.
15. Peire Espanhol, Ar levatz sus, franca cortesa gen (342, 1). Ed. Stengel dans Zeits. f. rom. Phil., X, 160.
16. Guiraut Riquier, Qui vuelha ses plazer (248, 70), M. W., IV,

C. — LA CHANSON DE DANSE ET SES VARIETES.

Les chansons de danse provençales, peu nombreuses, comme on l'a vu, sont généralement dénommées, soit dans le texte même, soit en rubrique, baladas ou dansas; il est possible, mais peu probable, que le mot *retroensa* (ou *—encha*) ait aussi désigné des chansons de danse. Ces diverses variétés se rencontrent également au Nord. Elles y portent, il est vrai, d'autres noms; néanmoins la similitude des règles auxquelles elles obéissent et le parallélisme de leur évolution inclinent à penser qu'elles ne se sont pas développées indépendamment. C'est uniquement en vue de faciliter l'étude de ces influences réciproques que j'en traiterai ici, très brièvement.

Toutes ces formes sont caractérisées par la présence d'un refrain: rien de plus naturel, puisque, dans leur exécution, une part devait être faite au chœur. Mais les relations entre le couplet et le refrain sont très diverses et c'est précisément cette diversité qui constitue essentiellement les variétés en question.

La balada, dont nous n'avons, en provençal, que cinq ou six exemples assurés (1), est la forme la plus simple. Le couplet, très court (de 2 à 4 vers) et monorime, est relié au refrain par une rime de transition: c'est exactement la forme des chansons de carole françaises les plus anciennes, dites chansons de toile. Type (461, 69; Appel, n° 47) [les majuscules désignent les vers du refrain]: aaa b BB (vers de 10 syll. (1)).

(1) Cinq sont anonymes (461, 12, 20, 69, 72, 166); on en trouvera le texte dans les Chrestomathies de Bartsch-K. et Appel. Une autre est de Guiraut d'Espagne (244, 4; éd. Appel, *ibid.*, n° 49).

Dans une variété extrêmement répandue au Nord dès le milieu du XIII^e siècle, et connue d'abord sous le nom de rondet ou rondel (c'est l'ancêtre du moderne triolet), la part faite au chœur est presque égale à celle du soliste, et la répartition (le refrain étant de deux vers) se fait ainsi: le soliste chante un vers du texte, auquel le chœur répond par le premier vers du refrain; le soliste chante deux vers du texte, auxquels le chœur répond par le refrain entier.

SOLISTE: C'est la jus en la roi pree,

CHŒUR: Cele m'a s'amour donee...

SOLISTE: La fontenele i sort clere;

Fauz vilains, traiés en la!

CHŒUR: Cele m'a s'amour donee

Qui mon cuer et mon cors a (2).

Cette variété a certainement existé au Midi, sans y être désignée par un terme spécial: quelques-unes au moins des baladas se chantaient ainsi, comme en fait foi l'amorce du refrain. Type (461, 72; Bartsch-

K., col. 268: le premier vers du refrain, par exception, ne rime pas avec le vers correspondant du couplet):

Balada faz ab coindet son,
D'amor m'estera bel e gent...
Qu'a ma bela dona randon,
Qu'ar [n'] ai estat tan longamen.
D'amor m'estera bel e gent
S'eu ma dona vis plus sovent (3).

(1) Il y a même un cas où cette liaison manque (461, 166; Appel, n° 46): aaaa AA (vers de 10 syll.).

(2) Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre...*, p. 61.

(3) Cette forme eut un succès extraordinaire, au point de susciter de nombreuses imitations (qualifiées *rotundelli*) dans la poésie liturgique. Voy. le curieux article de H. Spanke, *Das lateinische Rondeau* dans *Zeitsch. f., fr. Spr. u. Lit.*, LIII, 1929, 113-48, qui voit à tort, ce me semble, dans les pièces latines les modèles des pièces profanes.

Bien qu'aucune de ces pièces ne porte le nom de redondel, j'incline à croire, vu leur date tardive, qu'elles sont d'importation française (1).

Le mot *dansa* n'a pas, à l'origine, une signification plus précise que celui de *balada* (2). Si la structure du couplet y est plus compliquée, la liaison du couplet au refrain s'y établit parfois d'une manière aussi simple, à l'aide d'une rime commune: ainsi dans 461, 198 (Bartsch-K., col. 270; les vers du couplet sont de 7 et 5 syll., celui du refrain est de 10): aaba baab B.

Mais la règle ordinairement appliquée est qu'il y ait exacte correspondance, quant à la dimension des vers et aux rimes, entre la dernière partie du couplet et le refrain, qui compte au moins trois vers et plus souvent quatre: ainsi dans une pièce qui est peut-être la plus ancienne (Uc de Saint-Circ, *Una danseta*; éd., n° 24): ababab ccc CCC / 747474 337 337

(1) Le mot *redondel* figure dans les *Leys* (1, 204), mais il représente, pour les auteurs, une forme indéterminée, dont ils ne connaissent pas d'exemples.

(2) Il nous reste, du XIII^e siècle, quatre pièces qui portent ce titre, dans le texte ou en rubrique: deux anonymes (461, 198 et 224), une de Uc de Saint-Circ (voy. ci-dessus), une de Jacques d'Aragon (*Revue d. l. rom.*, XXXI, 289; manque à Bartsch); la similitude de forme permet d'attribuer ce même titre à 461, 195, à 319, 4 (éd. *Revue*, XXI, 276) et à dix pièces de Guiraut d'Espagne (éd. Hoby, nos 4-13). Enfin douze pièces tardives portant ce titre ont été insérées dans le recueil de Galhac (*Les Joies du Gai Savoir*, nos 47-54, 56-61).

Enfin de nouvelles exigences s'introduisirent, qui, pour les auteurs des *Leys*, sont obligatoires, ou peu s'en faut: le refrain doit précéder la pièce, qui compte trois couplets, avec ou sans tornade; la première partie du couplet doit se diviser en deux parties égales et symétriques. Telles sont en effet les règles suivies par Guiraut d'Espagne et par les auteurs de pièces présentées, aux XIV^e et XV^e siècles, au Consistoire toulousain (1).

Ce sont exactement ces règles qu'édicte, à propos du *virelai*, Eustache Deschamps (2), et qui sont suivies par lui-même et ses contemporains. Mais elles tendaient depuis longtemps à s'introduire, car on les trouve déjà appliquées dans de nombreuses balletes du chansonnier d'Oxford, qui devraient être intitulées *virelais* (3). Il est donc probable que c'est aux rimeurs du Nord que remontent ces innovations.

La *retrouange* ou *rotrouenge* est une forme qui a été extrêmement répandue au Nord, où elle apparaît de fort bonne heure. On a du mot une infinité d'exemples, dont les deux plus anciens (dans Wace) remontent à 1175 environ. On admet très généralement qu'il désignait une chanson à refrain (4), mais avec quelque autre particularité, dont l'existence pouvait autoriser l'omission du refrain (5).

C'est aussi la conclusion qui paraît se dégager de l'étude des pièces provençales (*retroensas* ou *-enchas*). Quatre seulement portent ce titre: trois de Guiraut Riquier, une de Joan Estève (échelonnées entre 1270 et 1281).

(1) Et déjà dans une pièce anonyme insérée sur un feuillet blanc du ms. 844 et récemment publiée par F. Gennrich, *Grundriss, etc.*, p. 73.

(2) *Œuvres*, VII, 281. Sur les différentes formes du *virelai* et ses relations avec la *dansa*, voy. mes *Origines*, p. 426-34; et P. Meyer dans *Romania*, XIX, 23-6.

(3) Voy. la démonstration de E. Hœpffner (*Archivum romanicum*. IV, 1920, p. 1-21).

(4) Cette opinion est celle de Raynouard (*Choix*, II, 237), Diez

(Poesie, 102), Bartsch (Grandr., 35). Meyer (Rom., XIX, 36).

(5) Sur les sept pièces ainsi intitulées, deux (Raynaud, 602, 919) n'ont pas de refrain, mais le refrain y serait tout naturel et l'omission peut être due à une distraction du scribe. Sur les vingt pièces à refrain, très analogues de structure, de Gontier de Soignies, quatre sont ainsi qualifiées (édition des textes, avec une importante étude musicale, par F. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle, 1925).

Toutes sont à refrain et c'est, dans le texte du moins, la seule particularité qui les distingue de la chanson ordinaire (1). Les auteurs des Leys sont aussi à cet égard fort explicites: pour eux la *retroencha* porte ce titre parce qu'elle est formée de couplets *retronchalz* (c'est-à-dire pourvus de refrains); ils ajoutent que cette condition ne suffit pas, mais sans nous renseigner sur les autres: ils paraissent, au total, être assez mal informés sur la question.

L'apparition tardive et le peu de succès du genre au Midi, le nombre assez faible et la date des premiers exemples du mot (2) amènent à penser que, pour ce genre aussi, l'initiative appartient aux poètes du Nord (3). Cette hypothèse est appuyée enfin par le flottement entre les deux formes signalée plus haut, qui s'expliquerait par la difficulté de rendre en provençal la désinence française –*enge* (4).

L'estampie française, issue de la séquence latine, était surtout un genre musical, qui pouvait ne pas comporter de paroles (5). Le mot, en dépit de son étymologie (germ. *stampon*, frapper), ne désignait pas une chanson de danse: dans aucun des spécimens conservés il n'y a de refrain et Froissart, décrivant une fête, nous montre les caroles commençant au moment où les musiciens ont fini de battre les estampies (6).

(1) Chez Riquier, le refrain est si étroitement soudé au texte qu'il se prêterait mal à être repris en chœur; pour lui la *retroensa* n'était donc pas une chanson de danse.

(2) Les plus anciens ne remontent pas au delà de 1220 environ.

(3) La chanson à refrain en général est très rare au Midi et manque chez la plupart des troubadours de premier plan.

(4) On sait qu'aucune étymologie satisfaisante du mot n'a été trouvée; la plus récente. de M. P. Fouché, qui propose *retro-initiare* (*Revue d. l. rom.*, LXIII, 168), n'est certainement pas la plus convaincante.

(5) C'est à une mélodie sans paroles que fait allusion un passage d'une pastourelle (Bartsch. *Rom.*, III, 21, v. 40 ss.): tandis que des pastoures et des bouviers trepent et espringuent, Guis du tabor au flahutel Leur fait ceste estampie: Chivalada, etc.

(6) *Poésies*, éd. Scheler, I, 221.

Le mot fut emprunté par Raimbaut de Vaqueiras, qui adapta des paroles à une mélodie française qui en était dépourvue (1). Il paraît au reste avoir été fort mal renseigné sur le genre français, dont sa pièce ne reproduit aucun des caractères essentiels (2).

(1) Chabaneau, *Biogr.*, p. 87.

(2) *Kalenda maya* (éd. Appel, *Chrest.*, n° 52); cette pièce se compose de cinq couplets symétriques, chacun sur une rime unique. Dans l'estampie française tous les couplets diffèrent entre eux. Sur la structure de celle-ci, voy. *Introd.* à l'édition Streng-Renkonen, Paris, 1931 (*Les classiques fr. du m. âge*, n° 65).

NOTE ADDITIONNELLE AU CHAPITRE IX LA POESIE ACADEMIQUE A TOULOUSE AUX XIV^e ET XV^e SIECLES.

De bonne heure les Sept troubadours de Toulouse avaient eu l'idée de former une anthologie destinée à sauver de l'oubli, non seulement les pièces qu'ils couronnaient, mais les meilleures de celles qui leur étaient soumises. Raimon de Cornet, quoiqu'il ne fût pas de la Compagnie, exprime la certitude qu'ils voudront bien y admettre, après l'avoir corrigée, s'il y a lieu, une sienne chanson (1). Vers 1356 un article du règlement récemment élaboré stipule que le bedeau, qui faisait également fonctions de secrétaire, enregistra les principaux ditiés de son temps sur un livre qui lui sera remis à cet effet (2). De ce recueil ou de ces recueils du XIV^e siècle rien ne s'est conservé.

Un siècle plus tard, l'idée fut reprise par un zélé mainteneur, Guillem de Galhac, dont la carrière nous est connue de 1446 à 1464 et qui, non content de transcrire les poésies couronnées de son temps,

réussit à en sauver quelques-unes de l'époque antérieure. Le registre, qui porte très justement son nom, nous a conservé sept compositions seulement du XIV^e siècle et une soixantaine du XV^e (3).

(1) La canso portar vuyl — Als nobles set trobadors de Tolosa — Per corregir, si'n loch es viciosa, — Car poys sira rescritxa dins lor fuyl (éd. Masso, n° I, v. 45-8. Le passage manque dans le ms. de Toulouse, Deux man, p 30).

(2) E registrara [lo bedel] los dictatz principals de son tems en lo libre quel dit set senhor mantenedor lhi balharan (Ed. Chabaneau, p. 187; éd. Anglade, I, p. 21).

(3) Ce recueil a été publié, presque intégralement, avec une traduction plus littérale que vraiment fidèle, en 1849, par J.-B. Noulet, sous le titre de *Las Joyas del gay saber*. — Les joies du Gai savoir, recueil de poésies en langue romane, Toulouse, s. d., grand in-8°. Ce volume fait suite à l'édition des *Leys de Gaiien-Arnoult* et forme le t. IV des *Monumens de la littérature romane* depuis le XIV^e siècle. — J'en ai donné une édition plus complète, accompagnée aussi d'une traduction, en 1914: *Les Joies du Gai Savoir*, recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la Gaie Science (1324-

1484), publié avec la traduction de J.-B. Noulet revue et corrigée, une introduction, des notes et un glossaire (Bibl. méridionale série, t. LXVI).

I

Ce qui frappe tout d'abord dans ce recueil, c'est la monotonie des thèmes: sur soixante pièces couronnées aux concours de mai (1), les deux tiers (exactement trente-neuf) traitent des sujets de dévotion: dissertations sur des points de dogme, exhortations chrétiennes, et surtout hymnes à la Vierge. Que ces sortes de sujets dominent dans le concours de la Violette, organisé en l'honneur des genres nobles, cela se comprend, car y a-t-il rien de plus noble que les mystères de la foi? Mais ils apparaissent fréquemment aussi (dans la proportion d'un tiers) au concours de l'Eglantine, où était autorisée la plus grande variété de sujets. Enfin, et cela est caractéristique, ils envahissent tyranniquement la poésie légère, que devait, en principe, récompenser le Souci. Les pièces qui concourent pour cette humble fleur, espoir des débutants, sont conçues dans la forme de ces antiques ballades, faites pour régler la danse, où s'exprimait jadis, avec une grâce mutine, la joie de vivre et de voir renaître le printemps. Ce sont bien encore des danses que composent nos lauréats, mais — cette extraordinaire alliance de mots ne paraît pas les avoir troublés, ce sont des danses de Notre-Dame.

(1) Mon édition comprend soixante et une pièces, mais je retranche le n° VI, qui n'est qu'un fragment. Je ne tiens pas compte non plus de quelques pièces présentées à des concours extraordinaires (LXII. LXIV, LXVI).

La seule fleur qui s'y épanouisse est la rose de Jessé; la seule fontaine qu'on y entende murmurer, celle qui verse la grâce sanctifiante; la seule étoile qui y brille, celle qui guide les navigateurs ballottés par les orages du monde. Aussi bien, que peut-on demander à cette céleste maîtresse, sinon la bénédiction divine en ce monde, et le bonheur éternel dans l'autre?

De cette singulière prédominance des sujets religieux, l'explication la plus simple a été donnée depuis longtemps, parfois en termes dépassant quelque peu la mesure (1); la poésie en langue vulgaire, pour se faire pardonner ses hardiesses de jadis, devait s'imposer la plus extrême réserve et elle s'y appliquait, on l'a vu plus haut, depuis le milieu du XIII^e siècle; c'était pour elle une nécessité que d'afficher un grand zèle de dévotion et une parfaite soumission aux autorités, tant civiles qu'ecclésiastiques. Le sentiment de cette nécessité devait être très vif chez ces modestes bourgeois qu'étaient la plupart des premiers mainteneurs et qui devaient se sentir bien peu de chose en face de l'Université, du Parlement, des grands ordres auxquels était commise la garde de l'orthodoxie. Cette soumission, ils avaient tenu à l'affirmer publiquement: quand Guillem Molinier fut chargé de rédiger les *Leys d'Amors*, il en soumit l'ébauche à un tribunal chargé d'en contrôler l'orthodoxie. Avec quelle componction il s'incline devant ces docteurs, fleuves de toute science, colonnes de toute étude! Or, parmi eux, qui voyons-nous figurer, avec un médecin et de nombreux juristes? Rien de moins que le vicaire général de Toulouse et le grand inquisiteur en personne,

En theologia mestre mot excellen,

Enquiridor de tot crim herejal,

et le principal collaborateur de Molinier, Bertholmieu Marc, était, en même temps que professeur de droit civil à Toulouse, chanoine de Bayeux (2).

(1) Voy. notamment Histoire anonyme de la guerre des Albigeois par un indigène (le marquis de Loubens), Toulouse, 1863, p. VI

(2) Voy. sur ce personnage une notice de M. A. Thomas (Romania, XLI, 418).

Pour désarmer de pareils juges, que ne devait pas faire le Consistoire? Il n'alla pas sans doute jusqu'à bannir des concours les œuvres consacrées à l'amour profane, mais il voulut que cet amour fût toujours irréprochablement pur dans ses aspirations et réservé dans son expression: Si le trouveur chante une femme non mariée et lui exprime son amour, que ce soit pour la disposer à devenir son épouse, ou pour induire quelque autre homme, par la diffusion de ses mérites, à la rechercher en mariage. Si elle est déjà mariée, que ce soit pour célébrer ses vertus et bonnes mœurs et en répandre la renommée (1). Jamais le prix ne doit être décerné à une poésie qui chanterait un amour déshonnête, et si l'ambiguïté de l'expression donne lieu à quelque doute, l'auteur devra témoigner par serment de la pureté de ses intentions. Au reste, la poésie profane sera toujours tenue comme inférieure à la poésie sacrée: à mérite égal, c'est celle-ci qui devra être préférée. Quoi d'étonnant que l'amour terrestre tienne si peu de place dans notre recueil? Trois ou quatre pièces tout au plus semblent lui être consacrées (XXXVI, LVI, LXI); je dis semblent, car les expressions sont si vagues que l'on peut hésiter: les auteurs s'arrangeaient évidemment pour pouvoir, en cas de contestation, affirmer que la dame de leurs pensées n'était autre que la Reine du ciel.

Voilà assurément des sacrifices considérables, dont les premiers mainteneurs n'aperçurent peut-être pas toute la portée. Ils pensaient, sans doute, que le dogme et la morale, avec l'éloge du roi, sont les sujets les plus propres à inspirer les poètes; ou plutôt ils se persuadaient que le sujet en poésie n'est rien, et la forme tout. L'entendement le plus obtus, nous dit en substance Molinier, peut arriver à composer des vers: il suffit pour cela d'assembler des rimes; on cherche ensuite à quelle bonne sentence on pourra les appliquer (2).

(1) Las Leys d'Amors, éd. Gatién-Arnoult, t. III, p. 124.

(2) Las Leys d'Amors, t. III p. 362 ss. Il faut lire le curieux passage (p. 382) où Molinier nous enseigne l'art de trouver des mots-rimes en plaçant devant la désinence choisie toutes les voyelles, puis toutes les consonnes. On obtient ainsi tantôt des mots qui n'ont pas de sens (abori, acori, aclori), tantôt des mots qui en ont un (adori) et ce sont ceux-ci qu'il faut utiliser.

On s'étonnera peut-être un peu moins maintenant de ne voir figurer parmi les sept maîtres aucun des poètes de la région toulousaine doués alors d'un certain talent: qu'eussent-ils été faire chez ces naïfs fabricants de bouts-rimés?

Naïfs, certes, et plus timorés, ce semble, qu'il n'était nécessaire: on a beau se représenter l'Inquisition comme un tribunal farouche, prêt à réprimer les moindres écarts de pensée, on se persuadera difficilement qu'elle ait poussé si loin ses exigences, à une époque où l'hérésie n'était vraiment plus à craindre. J'aime mieux croire que nos bons bourgeois toulousains ont fait du zèle et se sont montrés plus royalistes que le roi: la chose, dans l'histoire du Midi, ne serait pas sans exemple.

II

C'était donc une partie vraiment difficile que jouaient les candidats aux fleurs de mai. Cette partie, l'ont-ils gagnée, et, s'il n'en est pas ainsi, pourquoi l'ont-ils perdue?

En admettant que la chanson à la Vierge soit un genre littéraire — et nous sommes bien forcés de l'admettre, — c'est, sans doute, un des plus difficiles qui existent. Les clients du Consistoire (qui songerait à s'en étonner?) n'y réussirent pas mieux que leurs devanciers.

Dans les rimes qu'ils ont péniblement assemblées, on ne trouve donc ni émotion sincère, ni réel sentiment poétique: ils énumèrent les vertus de la Vierge, lui rappellent son histoire, implorent son intercession; mais surtout — et c'est là une matière inépuisable, — ils se répandent en invocations, copient les litanies, en négligeant au reste quelques-unes des plus brillantes de ces gemmes orientales: Chambre d'honneur, Vaisseau de joie, Fleur odorante, Voile de mer, Rosée tombante, Aigle royale, etc.: voilà ce qui remplit la pauvre rhapsodie (n° IV) qui, en 1355, valut la Violette à Maître Austorc de Galhac, docteur ès lois, auquel en cette même année Molinier exprime sa reconnaissance pour les précieux conseils qu'il lui a prodigués (2).

Les danses de Notre-Dame sont d'une rare platitude, mais ne trahissent du moins aucune prétention. Il n'en va pas de même des chansons, dont les auteurs, conscients de la noblesse du genre, font vers le sublime de pitoyables efforts: souvent, en effet, ils n'aboutissent qu'à un galimatias intraduisible.

Ce galimatias provient, en général, non pas de la subtilité de la pensée, car nos auteurs n'y visent guère, mais des raffinements de versification et de style qui ont pour eux un autre intérêt. Austorc de Galhac

nous avertit que sa chanson est rétrogradée, c'est-à-dire que chaque couplet peut se lire en commençant par la fin (2). Un autre s'impose la contrainte des rimes dérivatives ou grammaticales, qui associent le masculin et le féminin, le simple et le composé, etc (3). Il ne lui échappe pas, sans doute, qu'il se condamne par là à de perpétuelles tautologies, à un impatientant piétinement sur place. Mais il n'en a cure, ou plutôt il s'applique de tout cœur à ces gentillesces; et il a raison, car ce sont elles qui emportaient les prix: la pièce en question fut couronnée; notre homme est en effet cet Arnaut Vidal, le premier, dans l'ordre du temps, de tous les lauréats!

Parfois des gens graves, théologiens ou juristes, ne dédaignaient pas de concourir, comme s'ils eussent voulu donner le ton: ils mettaient en vers leur plus beau sermon, leur leçon la plus triomphante: le carme Jean Salvat fait, en 1466, une homélie sur la Passion (XIX); Antoine de Jaunhac, recteur de Saint-Sernin, entreprend d'expliquer, ni plus ni moins, les mystères de la consécration et de la présence réelle (XXX).

(1) Ed. Chabaneau, p. 191; éd. Anglade, p. 36.

(2) Sur les diverses sortes de rimes retrogradatz, voy. Leys, éd. G.-A., I, 176 ss.; Angl., II, 106 ss.

(3) Il résulte de ce qui a été dit plus haut (p. 318) qu'ils n'ont même pas dans ce genre déplorable le mérite de l'invention.

Que Jésus-Christ puisse être à la fois présent en mille lieux sous les espèces de l'hostie, cela, à l'en croire, n'a rien de bien troublant: le cri sorti d'une seule bouche est bien entendu d'un millier d'oreilles; une seule image, réfléchiée dans le miroir, peut être perçue par un millier d'yeux; enfin saint Front, cela est bien connu, ne célébrait-il pas la messe dans sa cathédrale de Périgueux au moment même où il assistait à Tarascon aux obsèques de sainte Marthe?

Les laïques, à leur tour, se piquaient d'honneur, et, jaloux d'en remonter à leur curé, mettaient à la portée de tous les plus épineuses questions de la théologie, à grand renfort de métaphores et de figures. Comme tant d'autres, en effet, avant et après eux, comme un de leurs quasi-contemporains, qui eût pu leur donner en ce genre de bonnes leçons, ils tentent de masquer l'austère nudité de la doctrine Sotto il velame de gli versi strani.

Mais, hélas! que les images sont étranges, que le voile est épais! Qu'est-ce que cet arbre où Jésus-Christ a fait une greffe divine et sur lequel a séché le fruit de la Vierge? Aucun doute qu'il ne s'agisse de la croix, dont l'auteur, Arnaut Doat, licencié ès lois, entend, au reste, solenniser la fête (le concours avait lieu le 3 mai); mais pourquoi nous montre-t-il les patriarches, que nous avons toujours cru relégués dans les limbes, attendant la venue au Sauveur, juchés sur les branches du dit arbre, pareils à des oiseaux bien chantants (VII)? Antoine Crusa, simple bachelier ès lois, s'empêtre encore plus complètement dans une comparaison entre le Paradis terrestre et la Vierge (XXII): le plus bel arbre de ce verger, c'est l'arbre de vie, dont sourd une fontaine de grâce, et dans lequel Jésus-Christ élit domicile: c'est donc la Vierge elle-même. Quelle n'est point notre surprise de voir que les autres arbres sont ses vertus? Mais la palme, en ce genre amphigourique, appartient à un autre bachelier ès lois, Bertran Brossa (XLI): il ne lui faut pas moins de deux strophes pour dessiner son rebus: nous voyons d'abord apparaître de bons ouvriers, qui, après avoir bêché avec soin une vigne, vendangent et foulent le raisin; puis viennent quatre seigneurs qui mettent la précieuse liqueur en dix tonneaux, qu'ils font descendre au cellier par quatre belles filles; mais ils se ravissent et en font remonter une partie par quatre compagnons qui vont la débiter dans le voisinage; le reste est distribué libéralement par quatre personnages, au nom du propriétaire, à quiconque se présente humblement. La vigne, c'est la Trinité, et le raisin, Jésus-Christ; les bons ouvriers, ce sont d'abord les Apôtres; ce sont eux, du moins, qui ont bêché le terrain; quant aux vendangeurs, c'étaient, paraît-il, les Juifs, qui ont mis au pressoir le corps du Sauveur. C'est cette opération qui fournit le vin de la bonne doctrine, réparti dans les tonneaux des dix commandements par les saints qui nous les expliquent (mais pourquoi ne sont-ils que quatre?) et mis en cave par les quatre vertus cardinales. Ceux qui en colportent une partie sont les quatre évangélistes, et quant aux quatre personnages qui distribuent le restant, ce sont de nobles dames appelées Confession, Contrition, Ferme-Propos et Satisfaction. Voilà le chef-d'œuvre qui, en 1461, fut jugé digne de l'Eglantine.

III

Tous les concurrents n'ont point de si hautes ambitions. Beaucoup se contentent de chanter les faits du jour, soit qu'ils s'aventurent sur le terrain de la politique générale, soit qu'ils limitent leur horizon à celui de leur pays ou de leur ville (1). Un certain nombre de pièces sont consacrées, à partir de 1453 surtout, aux projets de croisade contre le Turc. Béranger de l'Hospital (XXIII, 1471), dans un sirventès qui a

vraiment de l'allure, après avoir montré le sultan ravissant à la chrétienté l'Asie et l'Egypte, l'Asie-Mineure et la Grèce, le voit déjà, comme dans les chansons de geste, forçant Rome, massacrant papes et cardinaux, faisant manger ses chevaux sur l'autel de saint Pierre. Où donc es-tu, puissant Charlemagne? Et il adjure de l'imiter celui de ses successeurs qui, certes, en avait le moins envie. Dès 1450, l'étudiant Jean Delpech avait adressé le même appel à Charles VII, qu'il se représentait traversant mers et continents, l'empereur à ses côtés, guidant à la victoire Espagnols et Anglais, et remettant enfin Jérusalem dans la voie droite (XXXII).

(1) Pour une explication plus précise des allusions historiques, voy. les notes de mon édition.

Nos rimeurs comprennent très bien que ce qui fait la faiblesse de la chrétienté, ce sont les rivalités mesquines, les ambitions locales ou personnelles: ils s'épuisent en adjurations à l'adresse des princes divisés (XI). Les discordes semblent-elles se calmer, ce sont d'enthousiastes félicitations au pontife qui a su accorder les princes et rendre chacun content; au roi Ferdinand de Naples, qui va se faire chef et gouverneur de la chrétienté; au roi Louis, qui ne saurait manquer de le suivre. Le Turc n'a qu'à se bien tenir!

Ah! fier dragon! ah! couleuvre sauvage, — cœur de serpent, de sa nature meurtrier, — Turc renégat, cœur inhumain, — diable damné, tigre perfide, menteur, — plus tu ne rompras le chemin véridique; — maintenant ta gent païenne viendra à mort, — et de grand deuil ton cœur farouche crèvera, — et la sainte foi chrétienne fleurira.

C'est pourquoi menons tous joyeuse vie, — réjouissons-nous et de joie chantons; — notre loi opprimée a eu secours, — d'où toujours plus plaisir et consolation nous aurons.

Le bon Jésus dévotement louons, — car il a voulu de nous avoir mémoire; — et, tous inclinés, de bon cœur le prions — qu'il veuille donner au Saint-Père victoire (1).

Vains espoirs! Les princes, après avoir fait de belles promesses, recommençaient à se quereller, et il ne restait à nos poètes d'autre consolation que de comparer le sultan à l'Antéchrist, à la fois ours et lion, serpent et léopard, d'autre ressource que d'invoquer contre lui l'archange saint Michel, armé de son dard flamboyant (XVIII).

(1) XXIV: Pastorela consolan Crestiandat contra lo Turc, par Bérenger de l'Hospital. Dans cette pièce, qui forme la contre-partie de celle que j'ai analysée plus haut, l'auteur célèbre la ligue qui, en 1470, s'était formée entre les princes italiens à l'instigation de Paul

II; mais leur enthousiasme était beaucoup moins vif qu'il ne se le représente, et l'adhésion du roi de France à la ligue était des plus problématiques.

Ces diverses pièces témoignent d'un sens bien faible de la réalité, d'une connaissance médiocre des faits; elles n'étaient, j'imagine, que l'écho des exhortations ou des diatribes retentissant du haut des chaires; comme leurs prédécesseurs des douzième et treizième siècles, les poètes bourgeois du quinzième se faisaient volontiers les auxiliaires bénévoles des prédicateurs. Sans mettre en doute leur sincérité, il est permis de penser qu'ils ne dédaignaient pas ce moyen de se concilier les bonnes grâces de l'Eglise.

Les pièces qu'ils consacrent à l'histoire nationale sont plus nombreuses et plus intéressantes; ce qui nous y intéresse, c'est de constater qu'ils ont choisi, pour les célébrer, quelques événements vraiment considérables, et qu'ils en ont compris l'importance. Ce fut en 1435 un triomphe de notre diplomatie et un coup sensible porté à la puissance anglaise que ce traité d'Arras, qui détachait le puissant duc de Bourgogne du parti de l'étranger et le réconciliait avec le roi de France. Martin de Mons le comprend et l'explique assez bien (XXVIII): il félicite les cardinaux qui ont apporté au roi l'appui moral du concile de Bâle; il exulte à la pensée que les Anglais vont enfin, et pour toujours, rentrer dans leur île: Maintenant il est temps que le roi d'Angleterre — renonce à sa vaine revendication, — puisque notre roi Charles, très excellent, — a été montré par Dieu comme seigneur de la terre; — s'ils ne s'en vont, ses Anglais, ils perdront tout, jusqu'à la ferrure.

L'orgueil de l'Anglais est tourné en malheur — par nos gens, qui tôt l'ont abaissé. — Miracle grand nous a été montré par Dieu: — avec franc vouloir ne convient pas découragement. — Dorénavant il ne faut plus dard ni lance, — depuis que Dieu s'est mis de notre côté, — qui a ôté l'orgueil au venimeux léopard (1), — qui si longtemps nous a causé dommage.

(1) Ce devait être une image à la mode car nous allons la retrouver un peu plus loin dans une pièce composée vingt ans après celle-ci.

En s'imaginant que les Anglais allaient déguerpir de plein gré, notre bon marchand de la rue Malcousinat se faisait quelques illusions: il y fallut encore quelques vigoureuses campagnes et la vaillante ténacité des Dunois et des Xaintrailles. L'écho de leurs succès retentissait joyeusement à Toulouse, où leurs étapes victorieuses étaient saluées de dithyrambes, qu'on voudrait plus dignes du sujet. En 1450, l'étudiant Jean Delpech, déjà nommé, célébrait, quinze jours après l'événement, la bataille de Formigny, qui nous assurait la possession de la Normandie. Après la Normandie, la Guyenne (XXXII). L'année suivante, Raimon Valade, greffier du Consistoire, prenait pour sujet la défaite infligée à la garnison anglaise de Bordeaux par Mossen d'Orval et prédisait la prochaine recouvrance de toute la province (IX). Dans une fière apostrophe, où on a plaisir à relever quelques vers bien frappés, il signifiait son congé au roi d'Angleterre:

Votre pouvoir n'est point suffisant pour engager la lutte — contre le roi franc; il a ce bonheur — que Dieu s'est totalement vers lui retourné, — et c'est pourquoi nous ne vous prisons la valeur d'une paille; — et ceci tout clairement à chacun se démontre — par grand effet et rapport véridique; — vu que l'on fait vos gens chaque jour nôtres: — car Dieu le veut et bon droit le requiert.

Donc, ne veuillez guerroyer nuit ni jour — avec le Roi franc, ni commencer débat, — car, à la fin, vous abaisseriez votre état, — comme il vous apparaît du fait de Normandie; — vu qu'en peu de temps il en a fait la conquête, — vous craignant moins qu'un simple écuyer: — en semblables faits il est personne fort preste: — car Dieu le veut et bon droit le requiert.

Au-dessus de tous les rois de cette présente vie — il est renommé comme le plus vaillant; — expert aux armes, il est pourvu de subtiles inventions, ce qui est chose infinie; — c'est pourquoi, en tout, que chacun le serve — de bon vouloir, et n'y plaigne point denier, — vertueusement, sans s'émahir: — car Dieu le veut et bon droit le requiert.

Onze ans plus tard, à l'avènement du nouveau roi, Thomas Louis rappelait encore cette conquête (XVI) et signifiait aux Anglais que tout était bien fini, et que le mieux pour eux serait de se résigner à une paix dont tout le monde avait grand besoin: O perfide Anglais, vous n'avez plus où faire abri — de par deçà, ni rive, ni place; — de toutes parts la porte est barrée, — comme à chacun il est manifeste et public. — Demeurez donc totalement confus, — car je vois le bon droit être de notre côté, — qui a ôté l'orgueil au venimeux léopard, — mis en tel état qu'il ne peut plus bouger.

Par le très haut roi Louis, très catholique, — paix générale sera partout affermie, — en continuant la voie commencée — de bonne paix. Soyons donc tous amis; — très grand profit chacun y trouvera, — car je vois le bon droit être de notre côté, — qui a ôté l'orgueil au venimeux léopard, — lui démontrant clairement son abus.

Ces tirades patriotiques ne sont pas rares dans le recueil de Galhac; Toulouse en effet fut de bonne heure étroitement acquise à la cause française; à partir du milieu du siècle, son dévouement au pouvoir royal fut absolu: elle en était alors, en face de Bordeaux, ville encore à demi-anglaise, le plus ferme soutien. Elle en a conscience; elle s'en fait gloire et entend bien en tirer quelque profit: car aux hymnes cent fois entonnés en l'honneur du roi, se mêlent des requêtes plus ou moins discrètement présentées: C'est pourquoi je vous prie autant que je le puis et vous requiers, — et tous ensemble, de bon cœur, nous vous prions, — Prince très haut, comme de cœur nous vous aimons, — que promptement vous accomplissiez le miracle; — car, ensuite, très fermement j'espère — que vous voudrez savoir qui est bon et loyal à cette heure, — et qui vous a fait dès lors très bon appui; — et vous trouverez comment vous a servi Toulouse, Toulouse, qui a agi de tout temps comme loyale épouse: — car pour aucune calamité elle n'a détourné son regard, — ni jamais penché vers le mauvais parti; — de quoi elle a mérité que vous la rendiez joyeuse, comme Roi de France, en lui donnant franchise: — en rien elle ne veut meilleure richesse; — faites-le en réparant ce qui se perd et s'en va (XXXII.)

Ce qu'elle demande au roi, ce sont moins des franchises qu'un allègement de ses charges, sous lesquelles elle succombait, comme le reste du royaume. La vie fut dure aux Toulousains du XVe siècle; sur eux les calamités s'abattaient: la peste, la famine, qui en dix ans fit périr le tiers des habitants, les crues de la Garonne, moins fréquentes et moins redoutées que celles de la taille; en 1463, ce fut un incendie qui dévora, dit-on, les trois quarts de la ville; puis, constamment, l'insécurité des routes, la rapacité des gens de loi, les concussions des fonctionnaires:

En foc soven, ez am mortalitatz,

Tailhas, empaus, de viures falthimens.

Et d'autres mals que venon sobdamens.

(XI, 38-40.)

Contre tous ces maux, la royauté apparaissait comme une Providence qu'on ne se lassait pas d'invoquer. Le troupeau était, sans que le maître s'en doutât, la proie de mauvais bergers: Ils sont devenus loups dedans et aussi dehors: — chacun d'eux dévore tout le bétail, — jusqu'à ce qu'enfin ils

l'ont tout consumé; — de tous côtés au loin se peut ouïr le cri — de la perte de ce bétail mangé; — tout le capital et gain s'en est allé; — encore plus: ils ont emporté les peaux!
Que le grand aigle royal voie mes dires, — pour qu'il donne aux méchants discipline — et de bien faire à tous autres doctrine, — comme étant des malades le médecin principal. (XXV, 1472.)
Voilà des propos assez vifs, dont n'eut pas à se repentir, semble-t-il, le simple étudiant qui les avait tenus (1).

(1) L'auteur était Bernart Arnaut, du collège de Périgord.

Mais il fallait toujours se défier d'une censure étrangement capricieuse: deux ans après, quatre concurrents, dont deux n'étaient rien moins que prêtres prébendés de Saint-Etienne, accusés d'avoir mal parlé ou mesdit du roy, furent appréhendés au moment où l'un d'eux allait recevoir l'églantine qui lui avait été attribuée; on leur mit ungz grans fers aux jambes, et ainsi enfermez furent portez ez prisons de la viguerie et ilec detenus en fers et en ceps. Ils n'en sortirent, à grand peine, que quatre mois plus tard, sans au reste qu'un jugement fût intervenu. L'une des pièces incriminées nous a été conservée: c'est un sirventés (n° XLVI), pourtant fort anodin, dont l'auteur, Jean Catel, marchand de Toulouse, se lamente sur la cherté de la vie, les épidémies, les guerres... Prudemment il attribuait toutes ces calamités au débordement de l'impiété et de la mauvaise foi; mais une malencontreuse tornade semblait mettre en cause les autorités: Trop souvent les bons paient l'amende pour les méchants sans foi, et le loup mange les pauvres agneaux, innocents de crime et de faute (1).

Le roi faisait-il — cela arrivait souvent, surtout aux changements de règne — une hécatombe de fonctionnaires? Le bon peuple pensait que ses plaintes avaient été entendues, et il applaudissait de confiance. L'administration apparaît à Jean Recaut (XXXVII, 1462) comme une harpe où tous les tons sont en désaccord; mais arrive le roi, accordeur expert, qui, avec ses clefs, tourne les chevilles, déplace, allonge, rétrécit, ou rompt maintes cordes... L'instrument allait-il être désormais d'une docilité et d'une justesse parfaites? On l'espérait; du moins pendant quelque temps.

Ce qu'on demande avec le plus d'insistance à ce dispensateur de toutes les grâces, c'est une réduction des impôts: Roi des Francs, grandement authentique, — si de tant de charges une partie est ôtée, — la pauvre gent criera, alors — Vive toujours Louis le magnifique!

Une fois du moins — une fois n'est pas coutume — après l'incendie de 1463, Louis XI crut pouvoir y consentir et exempta Toulouse de toutes tailles, pour cent ans. La joie fut à son comble, est-il besoin de le dire? Puis, il était venu lui-même, le gracieux roi, visiter sa bonne ville; il y avait séjourné près de deux mois, se montrant familier avec tous; il n'en fallait pas plus pour déchaîner l'enthousiasme: il semblait que l'attouchement des mains royales dût guérir tous les maux, comme les écrouelles.

(1) E. Martin-Chabot, Echos judiciaires des Jeux-Floraux de l'an 1474 (Ann. du Midl, XXXIII, 1921, p. 137-45).

Je n'insisterai pas sur les pièces qu'on pourrait grouper sous la rubrique chronique locale; sur la dureté des temps et celle des hommes abondent des jérémiades, d'un caractère trop général pour avoir un grand intérêt. Je n'insisterai que sur deux pièces qui sont vraiment de curieux documents d'histoire: la première (XXXVIII), par Hélias de Solier, bachelier ès lois et en médecine, est un sirventés lamentatif et confortatif sur le fameux incendie qui dévora tout un quartier, de la rue Sesquières à la Garonne; aucun annaliste ne nous en a conservé une description plus émue ni plus émouvante (1):

D'où peut sortir cette grande détresse, — qui tant de gens a dépourvus? — Autre plus dure jamais ne fut ouïe. — Je ne sais personne qui pût effacer — en cent ans, sa grande rigueur — par grand pouvoir, ni sût réparer — le dommage qui, en deux jours, fut commis.

A tous il donna alors mauvaise soirée, — le méchant feu, et très cruel désastre: — des vents discourtois le portaient par l'air; — clochers, maisons, ni les grands murs épais — ne l'ont empêché de faire partout passage: — ni eau, ni vin, ni engin, ni même tranchée, — n'y aida en chose qui valût.

Vous ne pouvez penser le très grand vacarme — qui était, alors, dans tous les coins de la ville, — de plaintes et de cris, de tocsins et de cloches, — de femmes, d'enfants, chacun d'angoisse plein. — De cet esclandre et mauvaise tempête — le seul ouïr est chose deshonnête, — et chose épouvantable est le dommage qui s'y produisit.

(1) Il y a de cette pièce une seconde rédaction (XXXIX), en vers de huit syllabes, faite probablement pour être chantée sur un air populaire.

Il est si grand qu'estimer il ne se pourrait; — jamais feu ne fut vu être si sauvage, — si tenace, volant, faisant dommage; — car, tout à la fois, comme cruel et discourtois, — trois cents maisons il brûlait, et de plus — les arbres verts. Chacun perdait, à sa vue, — de tous ses biens trois parts sur cinq.

Non moins poignante, sous une forme plus fruste, est la complainte abécédaire de Martin de Mons sur la grande famine de 1433, l'année où le carton de blé valait seize écus d'or, année où l'on vit tant de misères et tant de désordres, car les miséreux, mêlés aux malandrins, se livrèrent aux pires excès: ces scènes de désolation, sur lesquelles l'histoire est restée complètement muette, sont ici peintes au vif (1): Avec douleur, plein de tristesse, — je veux chanter par affliction, — voyant la cruelle détresse — que le peuple chétif, dolent, — endure la nuit et le jour, — car ils ne trouvent de quoi manger — par la disette qui les lie, — qui tous les fait trembler.

Je vois qu'ils mangent, comme des sauvages, — herbes d'amères saveurs, — et ils crient par les bocages, — comme pleins de toutes douleurs: — Seigneur Dieu, miséricorde! — Envoie-nous bientôt l'été; — donne ta paix et ta concorde — à ce peuple misérable.

Cette année, je vois de tout dépourvue — la pauvre gent, de quoi j'ai grand deuil, — car ils vendent la couverture, — le lit de plume et le drap; — ils n'ont pas la quatrième partie — de ce que loyalement cela vaut: — quand la disette sera finie, — rendez-le-leur pour leur argent.

Chacun de bon cœur devrait — faire l'aumône volontiers, — s'il veut que cela lui soit rendu, — quand viendront ses derniers jours. — Bonnes gens, faites-leur aumône — et gagnez le paradis; — donnez-leur pain ou vin ou vêtements, — afin que les malheureux se soutiennent.

D'autres vont, de porte en porte, — les aumônes demandant, — mais peu de gens les réconfortent — à cause de la disette, qui est grande. — Seigneurs, prélats de noble condition, — bourgeois, marchands de valeur, — veuillez soutenir le peuple — qui languit en griève douleur.

(1) Cette pièce (LXVII) ne fut pas présentée aux concours; c'est évidemment à titre de document historique que Galhac l'a transcrite.

Gens qui vivez du travail des bras, — priez Dieu pour les seigneurs, — songez à la grande famine qui nous harasse; — honorez les laboureurs: — ne parlez plus le mauvais langage — dont vous avez usé il y a longtemps, — quand, dans vos grands excès, — vous criiez: sac ça! sac ça!

En dépit de toutes ces misères, les Toulousains aimaient leur ville, sœur de Rome, qui leur semblait la plus belle et la plus noble du monde. Les capitouls, dans leurs longs manteaux, mi-partis de rouge et de color escura, leur apparaissaient comme des cygnes nageant majestueusement sur un lac paisible; dans leur nombre même, on voyait un heureux augure: pourquoi étaient-ils huit? Parce qu'il y avait dans la ville huit quartiers, sans doute; mais, plus sûrement encore, parce que chacun d'eux incarnait une des huit vertus (1)... Ils étaient fiers de leur Parlement, fondé par saint Louis, de leur Université, cet estudi bel,

El qual florís de clerícia la rosa,

En nos mostran la nostra ley fizel,

Canos e leys, qu'es notable joyel,

de leur Consistoire enfin, qui symbolise la Trinité elle-même, par les trois fleurs qu'il distribue aux mieux faisant:

Donan tres flors en aquest mes de may.

Alz miels dictans en ton bel parlar gay,

Graduan los en la sciencia gaujosa (2).

Ne sont-ce pas déjà les accents de La Toulousaine, avec leur délicieuse naïveté:

Que iou soun fier de tas Academios,

Des mounumens qu'ornon nostro citat?

(1) N° XXXV, par Bérenger de l'Hospital, étudiant, 1459.

(2) N° LVIII, par le même Bérenger de l'Hospital, 1458.

On voit que ce pauvre recueil de vers souvent inélégants, à la fois boursoufflés et plats, a son prix pour l'historien des lettres et pour celui des mœurs. Nous y trouverons, en effet, l'éclatante confirmation de deux faits qui ne sont pas sans intérêt.

Nous y voyons d'abord que, dès cette époque lointaine, la province suivait, et d'aussi près que possible, les modes de la capitale, c'est-à-dire que la centralisation littéraire était, si je puis dire, en avance sur la centralisation politique et administrative. Tous ces défauts, l'absence de naturel, le triomphe de l'emphase creuse, l'envahissement du jargon pédantesque, sont ceux-là même qui déprécient à nos yeux

les grands fatistes ou doctes rhétoriciens des cours de Philippe le Bon et de Charles VII, et qui faisaient alors leur gloire, comme ils allaient faire celle des Chastellain, des Molinet, des Cretin, souverains poètes français. Ayons donc quelque indulgence pour ces rimeurs provinciaux qui croyaient faire merveille en copiant Paris jusque dans ses verrues.

Il n'y a là du reste que la conséquence d'un fait autrement important: si la province perd, dès lors, peu à peu, son originalité, c'est que, dès lors, elle prend une part de plus en plus large à la vie nationale. Ce sont bien les deuils et les joies de la France entière qui font vibrer les cœurs toulousains; sous cette croûte épaisse de pédantisme, ce sont bien les préoccupations dominantes de la nation tout entière qu'il est aisé de découvrir. Et il en sera de plus en plus ainsi: ces Recueils que l'Académie publie depuis 1696 et qui s'alignent sur les rayons les moins visités de nos bibliothèques, contiennent sur la vie intellectuelle et morale à Toulouse depuis cette époque, sur les échos qu'y ont éveillés les grands événements de notre histoire politique ou littéraire, sur la diffusion des modes ou manies littéraires, les renseignements les plus précieux, qui mériteraient d'être recueillis (1).

(1) Quelques-uns l'ont été dans la piquante Anthologie des Jeux-Floraux (1324-1914), par A. Praviel et J. R. de Brousse, Toulouse, 1929.

ADDITIONS ET CORRECTIONS (1)

TOME I

INTRODUCTION.

(1) Le grand nombre d'additions, surtout de caractère bibliographique, que l'on trouvera ci-dessous, s'explique par le fait que l'impression du tome I remonte à septembre 1931, celle du tome II à août-septembre 1932. — J'ai rejeté à la fin, pour la commodité du lecteur, celles qui concernent la liste bibliographique.

— Dès le début du XVIII^e siècle, l'érudit bourguignon La Monnoye avait entrepris la publication d'un recueil qui devait être intitulé L'histoire et les chefs-d'œuvre de la poésie française, avec la liste des poètes provençaux et français, accompagnée de remarques sur le caractère de leurs ouvrages (P. Jannet, Œuvres de Fr. Villon, Paris, 1876, p. XX).

— Dans l'Introduction à ses Fabliaux et Contes (1781), Le Grand d'Aussy ayant parlé avec quelque dédain des poètes en langue d'oc, il en était résulté entre lui et un érudit qu'il ne nomme pas, mais en qui il est facile de reconnaître l'abbé Papon, une vive polémique; on en trouvera un piquant résumé, avec une appréciation encore plus sévère des troubadours, dans une plaquette assez rare qui a été jointe à quelques exemplaires du tome II: Observations sur les troubadours, par l'auteur des Fabliaux et Contes, Paris, Onfroy, 1781, 68 p. in-8°. Sur une autre polémique, fort analogue par le sujet et par le ton, qui, cinquante ans après, mit aux prises Paulin Paris et Fauriel, voy. p. 27.

— Mon ami W. P. Shepard me signale l'existence d'une traduction anglaise (au reste incomplète) de l'Histoire de Fauriel, à laquelle souscrivirent la plupart des notabilités américaines d'alors; elle avait pour auteur un Allemand qui avait enseigné quelque temps à l'Université de New-York: History of Provençal Poetry..., translated from the french, with occasional notes and references... and an introduction on the literature and the history of Provençal Poetry, by G. J. Adler, New-York Derby and Jackson, 1860, in-8° de XL-496 p.

— En faveur du mot occitan et de ses dérivés, il a été fait en Languedoc, dans ces derniers temps, un vigoureux effort de propagande. J'avoue avoir ignoré qu'il s'était fondé, en 1919, au manoir d'Avignonet (qui paraît bien une réplique languedocienne du castel provençal de Fonségugne), une escola occitana, dont J. Anglade fut le premier capiscol. L'éloge de notre regretté collègue, par l'abbé J. Salvat, prononcé devant l'Académie des Jeux floraux en juin 1931, est un hymne d'un lyrisme débordant à l'âme occitane, à la langue immortelle d'Occitanie, etc...

— Au lieu de: apparaissant, lire: apparaissait.

— Au lieu de: le maintien du g initial montre, lire: l'altération de au en o et du g initial en j montrent.

CHAPITRE I.

— Le vœu ici exprimé a été exaucé plus tôt que je ne l'espérais: un arabisant de Chicago, M. A. R. Nykl, après avoir acquis une connaissance suffisante des quatre ou cinq plus anciens troubadours, a nettement abordé le problème et l'a résolu, sans la moindre hésitation, dans le sens affirmatif. S'il n'a pas versé aux débats de documents absolument nouveaux, il a du moins donné de deux des plus importants une traduction complète et fidèle accompagnée de commentaires approfondis.

Le premier de ces documents, dont la traduction est précédée d'une longue introduction, où la verve d'un joyeux touriste s'associe sans effort au sérieux de la recherche scientifique, est un livre sur l'amour, intitulé *Le collier de la colombe*, que composa vers 1032, un poète nommé Ibn-Hazm, qui fut aussi homme de cour et, pendant quelque temps, vizir du calife de Cordoue (*A Book containing the Risâla, known as the Dove's Neck-Ring about Love and Lovers...*, translated... by A. R. Nykl; Paris, Geuthner, 1931, in-8° de CXXIV-244 p.). C'est, en principe, un livre de théorie, mais l'auteur l'a parsemé d'anecdotes empruntées à la vie réelle et de fragments poétiques, dont beaucoup sont extraits de ses propres œuvres. Ce livre traite, en trente chapitres, de la nature de l'amour, des signes par lesquels il se manifeste, de ses propriétés louables et blâmables, des circonstances extérieures qui en favorisent ou en compromettent le développement, etc...

La comparaison des théories exposées dans ce traité et de celles des troubadours fait apparaître entre les deux conceptions des différences fondamentales, dont on a dit un mot plus haut et auxquelles M. Nykl paraît fort indifférent: il n'y a, par exemple, aucune trace, chez Ibn-Hazm, ni du pouvoir ennoblissant de l'amour, ni du vasselage amoureux, ni de la supériorité de la dame sur l'amant, c'est-à-dire des théories courtoises. En revanche on voit apparaître de part et d'autre et jouer à peu près le même rôle les personnages conventionnels dénommés au Nord losengiers, médisants, jaloux, etc... Ces ressemblances, ainsi que certains rapports dans les formes de la versification, amènent M. Nykl à affirmer l'étroite dépendance des plus anciens troubadours, dont deux au moins (Guillaume IX et Marcabru) avaient visité l'Espagne, vis-à-vis de la poésie andalouse. Quant aux lieux où le contact se serait produit, aux circonstances qui l'auraient provoqué, M. Nykl paraît s'en soucier assez médiocrement.

Il ne saurait être question d'analyser ici ce livre ou de le critiquer en détail. Je m'en dispense d'autant plus volontiers que ce travail a été fait magistralement par C. Appel, dont le compte rendu, paru dans la *Zeitsch. f. rom. Phil.* (LII, 1932, 770-91), constitue un notable enrichissement de l'ouvrage. Appel y fait ressortir les différences entre les deux conceptions de l'amour, discute la valeur des ressemblances, précise la signification des termes désignant les personnages conventionnels, recherche les circonstances et les lieux où ont pu se produire les premiers contacts. Les traits communs, conclut-il, peuvent s'expliquer par une connaissance superficielle, que les premiers troubadours ont pu aisément se procurer, de la poésie et de la musique andalouse; mais rien ne permet d'affirmer qu'il y ait eu de leur part imitation directe de modèles déterminés.

Il semble que M. Nykl ait voulu lever ces doutes et apporter, en faveur de sa thèse, un argument décisif en traduisant le *Cancionero* d'Aben Guzman (Madrid, 1933), où M. Ribera avait déjà cherché des arguments à l'appui d'un système analogue. Je n'ai pu encore prendre connaissance de cet ouvrage, paru il y a quelques mois à peine, et ce que je vais en dire est emprunté à des notes prises par M. Appel en vue d'un prochain compte rendu, qu'il m'a obligeamment communiquées.

L'intérêt de ce chansonnier, écrit en substance M. Appel, consiste en ceci qu'il nous donne une idée exacte de ce qu'était la poésie andalouse dans la première moitié du douzième siècle et qu'il nous la montre déjà fortement imprégnée d'éléments romans; mais il est trop différent des œuvres des plus anciens troubadours pour donner un sérieux appui aux conclusions de M. Nykl; le caractère fantaisiste, familier ou trivial de cette poésie de jongleur-mendiant est vraiment trop éloigné de l'esprit et des théories courtoises qui commencent à se dessiner dans les œuvres des plus anciens troubadours. En outre la date tardive de ce chansonnier lui enlève à peu près, en ce qui touche la question des emprunts, toute importance. Il nous faudrait pouvoir remonter, de part et d'autre, à l'époque où se sont élaborées ces théories, c'est-à-dire antérieurement à Guillaume IX. Or, pour cette époque, les documents sont, du côté provençal, inexistant, et du côté arabe, extrêmement maigres. Il semble en effet que la poésie andalouse des dixième et onzième siècles ait subi, elle aussi, de grandes pertes. Cette controverse se résout donc, en somme, en un non liquet; mais nous devons au moins en conclure qu'il n'est plus possible aujourd'hui d'écarter l'hypothèse arabe par une négation pure et simple. C'est précisément l'attitude que j'avais adaptée (ci-dessus, p. 75), en écrivant il y a deux ans, les dernières lignes de cet exposé. — La thèse arabe a été aussi longuement discutée dans le volume qu'a publié tout récemment (janvier 1934) M. R. Lapa (*Licôes de literatura portuguesa; época medieval*, Lisbonne, 1934), dont le premier chapitre (*O problema das origens liricas*) coïncide exactement, par le sujet et le

titre même, avec celui qu'on a lu ci-dessus; l'exposé des récentes théories arabisantes y occupe les pages 28-34.

CHAPITRE II.

— Un classement des jongleurs et des troubadours d'après leur condition sociale a été tenté par M. Powel Jones (*The jongleur Troubadours in Provence*, dans *PMLA* (Publications of the modern Language Association), XLVI, 1931, 307-11.

CHAPITRE III.

— Ajouter: E. G. Léonard, *Catalogue des actes de Raimon V, comte de Toulouse* (Nîmes, 1932, thèse). On y trouvera quelques pages (XIV-XIX) sur les sources littéraires de l'histoire de ce prince; l'auteur y a surtout rassemblé les tornades où il lui paraît visé.

CHAPITRE IV.

— Dans une savante et subtile étude, qui aurait dû être mentionnée à la Bibliographie de ce chapitre, M. Menendez Pidal s'est attaché à démontrer que la Castille avait produit de très bonne heure toute une floraison de poésie spontanée, profondément enracinée dans une tradition séculaire (chants de mai, de pèlerins, de métiers, etc...), mais elle n'a, selon lui, exercé que tardivement son influence sur la poésie savante; il nie tout point de contact entre nos pastourelles courtoises et les réalistes serranillas de Juan Ruiz; il admet enfin, comme je l'ai dit ci-dessus, que l'influence des poésies provençale et française sur la lyrique castillane n'apparaît nettement qu'au quinzième siècle. (*Discurso acerca de la primitiva poesia lirica española leido en la inauguracion del curso de 1919-20*, Madrid, s. d., in-8°, dans les publications de l'Ateneo científico, etc...; reproduit dans les *Estudios literarios*, Madrid, s. d., in-12, p. 251-344).

CHAPITRE VI.

— Ajouter: W. Bücheler, *Frauzoesische Einflüsse auf dem Strophenbau und der Strophenbildung bei den deutschen Minnesängern*, Bonn, 1930 (diss.); cf. *Literbl.*, 1931, 250. F. Gennrich, *Der deutsche Minnesang in seinem Verhältniss zur Troubadour und Trouvere-Kunst* dans *Zs. für deutsche Bildung*, II, 1926. — H. Langenbücher, *Das Gesicht des deutschen Minnesangs*, Heidelberg, 1930 (diss.); cf. *Literbl.*, 1931, 248.

TOME II

CHAPITRE V.

— D'après M. J. Storost, dont j'ai pu mentionner le travail à la Bibliographie de ce chapitre (p. 245), l'essentiel dans le sirventés, était non le fond, mais la forme, toujours empruntée à une pièce antérieure, et il revient ainsi à la vieille étymologie que j'ai cru pouvoir qualifier de naïve. Selon lui le sirventés serait sorti, par une sorte de développement spontané, de la tornade, qui, consacrée à l'éloge ou au blâme, en contenait les principaux éléments. M. S. oublie que le sirventés est presque exclusivement satirique et la tornade non moins exclusivement élogieuse. C'est là une construction à priori, qui ne s'appuie que trop rarement sur les faits. L'auteur n'a pas même aperçu la nécessité d'étudier l'origine et l'évolution de sens du mot serventois. Même si j'avais lu son travail avant de rédiger ce chapitre, je n'aurais rien emprunté à ses conclusions: voy. au reste le compte rendu que j'en ai publié (*Revue critique*, 1931, p. 450).

— Le sirventés où Montan Sartre exhorte le comte de Toulouse à la résistance est de la même époque et aurait dû être mentionné ici (voy. t. I, p. 398).

— Peire Çardenal s'est souvent approprié des comparaisons ou images courantes dans les milieux hérétiques.

La confession que l'on fait à un prêtre romain, dépose un inculpé, est pareille à celle qu'un agneau ferait à un loup, qui saisirait cette occasion pour le dévorer. (Art. de J. M. Vidal cité à la place où je renvoie.) Il fait siens également les reproches qui étaient adressés aux Ordres mendiants dans les milieux gibelins ou anticléricaux; la poursuite effrénée des biens temporels et la soif de domination sont les

principaux griefs invoqués contre les Ordres dans une sorte d'apologie publiée par Frédéric II en 1246 et dans le manifeste d'une ligue de barons du Nord associés pour s'opposer aux empiètements du clergé. (Voy. Sternfeld, Karl von Anjou, etc.; p. 37.)

— On trouvera d'autres textes encore, relatifs au même sujet, dans le livre de H. J. Chaytor, *The Troubadours and England*, Cambridge, 1923, p.77-97. En ce qui concerne l'Aragon, le traité de Corbeil (11 mai 1258) avait mis fin à tous litiges, sauf celui qui concernait la suzeraineté sur la commune de Montpellier. Quant à l'Angleterre, elle avait renoncé, par le traité de Paris (décembre 1259) à ses prétentions sur l'Agenais et le Quercy toulousain; le traité d'Amiens (23 mai 1279) régla la première question, mais il laissait encore la seconde en suspens (voy. Lavis Hist. de France, t. III, 2e p., p. 92-95, 108.) Les objurgations adressées aux rois de ces deux pays, accusés d'oublier lâchement leurs anciens griefs et de renoncer à de légitimes possessions, sont donc un peu moins anachroniques qu'il n'a été dit au début de cet alinéa.

— J'aurais dû citer ici l'article où V. Crescini a rassemblé les plus anciens textes français où apparaît le mot *serventois*, en essayant, sans grand succès d'en préciser le sens; sa conclusion est que le mot ne prit que très tard, beaucoup plus tard que son correspondant méridional, une signification nettement déterminée. (Romans, retronjas et pastorellas dans *Atti del R. Ist. veneto*, LXXIX, 2e p., p. 517-30; cet article a pour objet le commentaire du célèbre passage des Razos de trobar de Raimon Vidal, où se trouvent les trois mots qui en ont fourni le titre.)

CHAPITRE VI.

— Je ne pouvais avoir connaissance, quand j'ai écrit ces lignes, de l'article de L. A. Kastner sur la *tenson* (*Modern Languages Review*, XXVI, 1931, 91 ss.) — Je n'ai pu utiliser davantage la monographie de M. J. Jones, *La tenson provençale, étude d'un genre poétique*, suivie d'une édition critique de quatre *tensons* et d'une liste complète des *tensons* provençales, Paris, 1934 (thèse d'Université). dont le chapitre le plus neuf est celui qui est consacré aux formes strophiques; la liste des *tensons* comprend 65 numéros; les pièces publiées (et traduites) sont: 52, 3; 149,1; 191,2; 458,1.

— A la liste des plus anciennes *coblas* ajouter celles qui furent échangées entre le Dauphin et Bertran de la Tour (*Stud.*, V, 509), auxquelles M. Stronski assigne une date antérieure à 1190 (*Ann. du Midi*, XVIII, 478).

CHAPITRE VII.

— Ajouter: V. Crescini, *Romans, retronjas, etc...*, cf. ci-dessus la note additionnelle aux p. 244-5. (Raimon Vidal, dans le passage visé, désignerait par *romans* les chansons d'histoire; l'hypothèse est fortement ébranlée par le fait que ce serait là le seul exemple de cette acception); S. Singer, *Die Grundlagen der Pastourelle* dans *Miscellany of Studies presented to L. A. Kastner*, Cambridge, 1932, p. 474-80 (rapproche du thème essentiel de la pastourelle les requêtes d'amour, fréquentes dans la poésie cléricale du moyen âge); W. Powel Jones, *The Pastourelle, a study of a lyric type*, Cambridge (Mass.) 1931. (Un seul chapitre, p. 3-32, est consacré à la pastourelle courtoise; se plaçant aux antipodes de Piguet, qui fait dériver de celle-ci toutes les chansons populaires de thème analogue, et négligeant les observations de Faral, l'auteur estime que l'origine d'un genre dont le personnage essentiel est le chevalier berné ne saurait être que populaire et il tente, par la comparaison des pastourelles courtoises et des pastourelles goliardiques d'en reconstituer la forme primitive; hypothèse indémontrable vu l'absence totale de textes populaires anciens.)

— Ajouter: L. Jordan, *Der Reigentanz (carole) und seine Lieder*, dans *Zeitsch. f. rom. Phil.*, LI, 1931, p. 335-53 (étymologie du mot; témoignages sur le genre, surtout aux quatorzième et quinzième siècles). Je n'ai pas tenu compte, dans ce chapitre, des savantes recherches exposées par P. Verrier dans le grand ouvrage mentionné ci-dessus.

CHAPITRE VIII.

— Ajouter: C.-E. Bazzi, *Il sentimento cristiano nella lirica trovadorica d'amore* dans *Rivista d'Italia*, 1911 (juin), p. 971-98 (exprime des idées analogues à celles que j'ai développées dans le paragraphe 1 de ce chapitre; démontre, à l'encontre de Wechssler, que la part du mysticisme dans la poésie provençale est à peu près nulle).

NOTE ADDITIONNELLE AU CHAPITRE III.

— Dans un récent article auquel il sera renvoyé ci-dessous, M. Appel a fait ressortir entre le lai et le descort des différences notables. On n'observe pas dans le lai cette recherche d'un nombre rond de vers qui se remarque dans le descort; la correspondance entre le premier et le dernier couplet est une des caractéristiques du descort, mais non du lai; enfin la mélodie du lai a un caractère plaintif, tandis que celle du descort est souvent qualifiée de joyeuse. Le descort, genre purement courtois, naquit au Sud, en dehors de toute influence savante; au Nord, le mot lai, qui avait d'abord désigné un genre narratif accompagné d'une mélodie plaintive, s'appliqua ensuite à une forme lyrique issue de la séquence, qui subit elle-même l'influence du descort provençal (Zur Formenlehre, etc..., p. 161-8).

— 1. 5-6. Les deux plus anciens auteurs de descorts sont Pons de Capdueil et R. de Vaqueiras; le descort attribué à Giraut de Borneil par trois manuscrits est probablement de Guillem Augier (voy. éd. J. Muller dans Zeitschr. f. rom. Phil., XXXIII, 48; édition du texte, *ibid.*, 62).

NOTES ADDITIONNELLES AUX CHAPITRES VI ET VII.

— Entre les nos 3 et 4, intercaler: 3a Bertran de Born. A totz dic que ja mas no voil (manque à B.). — Stud., 8, 428; Appel, éd. de B. Born (1932), 63.

— Ces pages étaient écrites quand a paru l'article de P. Verrier, Le rondeau et formes analogues [en français] dans Neuphil. Mitteilungen, XXXIV, 1933, 102-35. J'ai reçu aussi trop tard pour pouvoir en tirer le parti souhaitable le très important ouvrage de F. Gennrich, Grandriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, Halle, 1932. Les principaux résultats en ont été exposés et discutés par C. Appel dans un article non moins instructif: Zur Formenlehre des provenzalischen Minnesangs dans Zeitsch. f. rom. Phil., LIII, 1933, 151-71.

ADDITIONS ET CORRECTIONS A LA LISTE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DES TROUBADOURS (1)

Dans la liste des ouvrages et revues donnée t. I, p. 327, insérer les mentions suivantes à leur ordre alphabétique.

Bertoni (G.), Il canzoniere provenzale della Biblioteca ambrosiana R 71, sup., Dresde, 1912 (Gesellsch. für rom. Literatur, t. XXVIII, Bert., Ambros.).

Romanische Forschungen..., herausg. von K. Vollmöller [puis par R. Zenker], Erlangen, 1883 ss. (Rom. Forsch.).

ALBERICO DA ROMANO (B). — La pièce b est aussi dans Schultz, Dicht., 28.

Après AMPURIAS (COMTE D'), insérer un article: ANDRIAN (ou ADRIAN) DEL PALAIS. — Les dix vers qui lui sont attribués par Terramagnino dans sa Doctrina de Cort ont été imprimés par Meyer (Rom., 8, 190 et 192).

Après ARNAUT VIDAL, insérer un article: ARVER. — Auteur inconnu d'un partimen avec Enric (voy. ce nom).

BERNART DE LA BARTA (B). — Autre édition du sirventés par A. Kolsen dans Mélanges de linguistique et de littérature... A. Jeanroy (Paris, 1928), 380.

BERNART DE LA FON (B). — Autre éd. par Appel, éd. de Ventadour, 301.

(1) Le répertoire bibliographique dont j'annonçais (p. 326) la très prochaine publication a paru en octobre 1933, alors que cette liste était complètement rédigée (Bibliographie der Troubadours von Dr ALFRED PILLET, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Dr HENRY CARSTENS, Halle, 1933, in-8° de XLIV-518 p.); j'ai pu toutefois lui emprunter quelques-unes des indications données ci-dessous. — Les lettres A et B, qui suivent les noms des troubadours, renvoient respectivement à la section biographique et à la section bibliographique de ma liste.

BERTRAN DE PARIS EN ROUERQUE (B). — Lire; De Bartholomæis, Insegnamenti... (dans Testi romanzi per uso della scuola a cura di E. Monaci, n° 16).

ELIAS CAIREL (B). — Ajouter: H. Jäschke, Der Troubadour E. C, kritische Textausgabe, Berlin, 1921 (Romanische Studien, n° 20).

ESPERDUT (A). — Sur l'identification de Esperdut à Pons de Monlaur, voy. aussi Bertoni dans Rev., 54, 70-3.

GAUCERAN (sans surnom) (B). — Ajouter: Kolsen, trobadorged., 17.

GUI D'USSEL (B). — Ajouter: S. Santangelo, Poesie de G. d'U., saggio di edizione critica, Catania, 1909 (cette éd. m'est restée inaccessible).

GUILLEM RAMON. — Corr. Ramon en Raimon.

GUIRAUT DE CALANSON (A). — A la ligne 3, au lieu de deux, lire trois. — (B): Ajouter E Willy, Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso dans Rom. Forsch., 14, 1960, 255-406; cf. K. Lewent, Zu den Liedern des Trobadors G. de C. dans Zeits. für franz., Sprache, 57, 1933, 407-46.

GUILLEM DE LA TOR (B). — Ajouter: E. Blasi, Le poesie di G. de la T., Genève et Florence, 1934 (Biblioteca dell' Archivum romanicum, 1re série, t. 21).

JAUFRE DE TOULOUSE. — Redi a cité de ce poète non deux vers, mais onze, dont aucun n'a été retrouvé; ils ont été reproduits par Chabaneau, Rev., 21, 18.

PEIRE ARQUIER (B). — La première référence se rapporte au t. I de l'éd. Gatién-Arnoult.

PEIRE DE CAZALS. — Article à reporter après celui qui concerne Peire Catala.

PEIRE ERMENGAU (B). — Ajouter: et 31693 ss.

PEIRE DE MEGE. — Le couplet attribué à ce poète par Borel fait partie d'une chanson attribuée par le ms. Giraut à Rostanh Berengier (éd. par Meyer, Dern. troub., 90).

RAIMBAUT DE VAQUEIRAS (B). — Ajouter: De Bartholomæis, Poesie indebitamente attribuite a R. de V. dans Stud. mediev., 4, 1931, 321-41.

RAIMON BISTORT D'ARLES (B). — Ajouter: éd. A. Kolsen dans Mélanges... A. Jeanroy, 481 (2). Après RAIMON RASCAS, ajouter un article: RAIMON RIGAUT (407), trois coblas licencieuses. Appel, Imed., 293.