

Troubadours et trouvères. Musique, société et amour courtois

Martin Aurell

► **To cite this version:**

Martin Aurell. Troubadours et trouvères. Musique, société et amour courtois. Texte et musique au Moyen Âge : échanges interdisciplinaires autour des processus de création / Sources et transmissions entre philologie et musicologie, May 2013, Poitiers, Paris, France. pp.49-65. halshs-01696809

HAL Id: halshs-01696809

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01696809>

Submitted on 23 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Article paru dans *Les Noces de philologie et de musicologie*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 49-65. (Conférence du soir, en présentation d'un concert au conservatoire Saint-Germain, prononcée au colloque du CЕСSM de l'Université de Poitiers, dir. C. Cazaux-Kowalski, C. Chaillou-Amadiou, A.-Z. Rillon-Marne, 16-18 mai 2013).

Martin AURELL

TROUBADOURS ET TROUVÈRES : MUSIQUE, SOCIÉTÉ ET AMOUR COURTOIS*

« Composez des rimes ! Cela vient si facilement et presque naturellement aux Poitevins... » L'ordre est censé avoir été intimé, vers 1150, par Josselin de Tours, sénéchal du comte d'Anjou. Il s'adresse à quatre chevaliers du Poitou, la principauté frontalière et ennemie, qui croupissent dans la geôle de son maître. Josselin, leur gardien, les a pris en pitié. Il attend la visite de Geoffroi V le Bel, qu'il voudrait amener à de meilleurs sentiments à leur égard. Il leur demande donc de préparer des chansons en son honneur, et de les interpréter lors de sa venue imminente. Josselin reçoit richement le comte. À la fin d'un banquet somptueux, les prisonniers, faméliques et en haillons, chantent d'une fenêtre. Geoffroi les écoute. Il s'émeut et il commente « que, en tant que chevalier, il doit montrer sa mansuétude envers d'autres chevaliers, de surcroît vaincus ». Il leur rend la liberté, après avoir reçu leur serment de ne plus jamais le combattre.

L'anecdote est extraite de *l'Histoire de Geoffroi, duc de Normandie et comte d'Anjou*, que Jean, moine de Marmoutier, aux portes de Tours, rédige entre 1164 et 1187¹. Elle contient au moins deux enseignements. D'une part, la facilité avec laquelle les guerriers aristocratiques du XIIe siècle composent et interprètent des chansons en langue vernaculaire. Cette forme spontanée de création poétique est un élément clef de leur sociabilité ; elle occupe leurs veillées. D'autre part, elle exalte le Poitou comme le lieu privilégié de son épanouissement. Il s'agit, en effet, de la patrie du premier troubadour connu, Guillaume IX (1086-1126), duc d'Aquitaine, dont la cour attire les plus prestigieux des poètes en langue d'oc.

La poésie en musique

Au XIIe siècle, la musique est un élément essentiel de la culture du « chevalier lettré » (*miles litteratus*), qui compose à haute voix ses chansons, souvent à la dictée, selon une mélodie, et qui les interprète avec des instruments. En jouer est un atout maître pour celui qui veut briller en société. *A contrario*,

* Conférence publique, prononcée en ouverture du concert de l'ensemble *Diabolus in musica*, dirigé par Antoine Guerber, à l'Auditorium Saint-Germain de Poitiers, le 17 mai 2013. Les exemples choisis ici se reportent de préférence aux auteurs et aux chansons de son programme.

¹ « *Historia Gaufrédi ducis Normannorum et comitis Andegavorum* », éd. Louis HALPHEN, René POUPARDIN, *Chroniques des comtes d'Anjou et seigneurs d'Amboise*, Paris, 1913, p. 194-196.

l'Enseignement du vicomte catalan Guerau de Cabrera à son jongleur contient un cruel reproche : « Tu joues mal de la viole, et tu chantes encore pire². » Guerau le morigène en connaisseur. Gervais de Tilbury, un aristocrate anglo-normand, délégué de l'empereur romain germanique en Provence, se rappelle comment il l'a reçu dans son palais d'Arles, dans la suite d'Alphonse II d'Aragon, probablement en 1194. À cette occasion, Guerau lui apparaît comme « un chevalier en pleine jeunesse, jovial et gai, ayant appris à jouer de plusieurs instruments ; les dames le désirent ***passionément ». Au cours d'une soirée mémorable, il joue de la viole, les femmes chantent et son cheval « féérique », du nom de Bon-ami, se met à danser à merveille³.

Bien d'autres exemples prouvent que la musique fait partie intégrante de l'univers mental de l'aristocratie du XII^e siècle. Dans son *Policraticus* (1159), le plus célèbre des traités politiques médiévaux, le prêtre Jean de Salisbourg récrimine contre la décadence de la chevalerie à l'aide d'une image fort parlante : « Notre jeunesse est plus familiarisée avec la cithare, la harpe, le tambourin et la mélodie de l'orgue aux banquets qu'avec le clairon ou la trompette aux campements⁴. » Dans cette liste d'instruments courtois ou militaires, la harpe, jouée par le roi David lui-même ou par des héros romanesques comme Tristan ou Apollonius de Tyr, jouit d'un prestige supérieur ; elle sert d'emblème à son héros, qu'elle place au sommet de la hiérarchie sociale⁵. « Plus une personne était noble, le mieux elle jouait de la harpe⁶ », dit le clerc anglo-normand Thomas dans son *Roman de Horn* (c. 1200). La noblesse est à prendre ici au sens d'une qualité transmise par le sang, et le talent musical comme l'un des innombrables dons innés qui en découlent.

Faut-il insister sur le lien inextricable qui unit le vers et le son au Moyen Âge ? À l'époque, le poème n'est rien d'autre que chanson et la poésie, lyrique. La « littérature » — si tant est qu'elle existe au sens étymologique de la lettre couchée par écrit — transite alors par la voix. Elle n'est qu'oralité ou « vocalité »⁷. Pour susciter l'émotion de son auditeur et être reconnu pour son talent, le troubadour se doit d'harmoniser de façon ingénieuse les paroles et les mélodies. Sur un pied d'égalité, chacun de ces deux éléments importe pour la réussite de son œuvre⁸. Peire Vidal (c. 1150-c. 1205) s'enorgueillit, autant par jeu que par vanité d'auteur, de son don supérieur pour agencer les unes et les autres : « Je sais si noblement ajuster et lacer les mots et le son que, pourvu que j'ai le bon sujet, personne ne m'arrive au talon dans l'art élaboré et riche du

² « Sirventes-ensenhamen », éd. et trad. François PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelone, 1972, p. 545-562, v. 8-9. Voir *Ibid.*, p. 177-186, 325-358.

³ *Otia Imperialia: Recreation for an Emperor*, éd. et trad. angl. S.E. BANKS, James W. BINNS, Oxford, 1992, p. 740, III, 92.

⁴ *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Policratici siue de nugis curialium et uestigiis philosophorum libri VIII*, éd. C.C.J. WEBB, Oxford, 1909, t. 2, p. 18, 598b, l. 15-16, VI, 6.

⁵ Morgan DICKSON, « Le joueur de harpe chevaleresque insulaire en textes et en images », <http://musiconis.blogspot.fr/2012/12/compte-rendu-du-seminaire-du-22.html>, consulté le 5 décembre 2013, résumé d'un article annoncé par son auteur dans *Romance in Medieval Britain*, 2013.

⁶ *The Romance of Horn*, éd. et trad. angl. Mildred Katharine POPE, Thomas Bertram Wallace REID, Oxford, 1955-1964, t. 1, p. 97, v. 2825.

⁷ Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la voix : de la « littérature » médiévale*, Paris, 1987.

⁸ Christelle CHAILLOU, « Le “marqueur sonore” : un exemple de conjugaison subtile des mots et des sons dans l'art de trobar », *Tenso*, 25 (Spring-Fall 2010), p. 36.

*trobar*⁹. » De même, le biographe de Bernard de Ventadour (c. 1125-c. 1200) le dit « subtil dans l'art de trouver les beaux mots et les gais sons¹⁰ ». Nombreux sont les poètes médiévaux qui, pour se mettre en valeur, soulignent leur double habileté textuelle et musicale. Pourtant, depuis l'invention de l'imprimerie, nous lisons la poésie en silence ; tout au plus la musicalité de sa rime, dépourvue de toute instrumentation, résonne-t-elle dans notre imagination. Sociable par culture et étranger à la galaxie Gutenberg, l'homme du Moyen Âge vit tout autrement l'expérience poétique.

Le médiéviste peine à reconstituer l'espace sonore de ses ancêtres. La musique est certes l'art qui nous touche le plus, mais elle est aussi éphémère que les vibrations de l'air qui la propagent. Une fois son exécution finie, elle s'évanouit. Contrairement au texte que la main fixe à jamais sur parchemin, elle n'existe qu'en performance. Bien entendu, les musicologues et les praticiens reconstituent, tant bien que mal, les mélodies à l'aide des chansonniers médiévaux qui comportent des notations musicales, hélas peu explicites. Ces manuscrits dotés de notes ne sont toutefois pas nombreux. Pour les troubadours, seules deux cent soixante-quatre chansons sur les quelque deux mille six cents conservées sont notées, à peine un dixième. Les proportions, pour les trouvères, sont bien plus élevées : plus de mille cinq cents pour un répertoire plus réduit, c'est-à-dire environ deux tiers des chansons¹¹. Alors que dix-huit des vingt-deux chansonniers en oïl comportent des notations, seuls quatre en oc le sont¹². Est-ce dû au hasard de la conservation documentaire ? Plus tardifs, les chansonniers septentrionaux traduisent-ils un engouement accru pour la musique, né avec la polyphonie ? Ajoutons que ces manuscrits ne comportent que des neumes sans portée ni clef. Ils ne donnent donc pas la mesure des mélodies. Pour l'érudite ou le musicien qui tente aujourd'hui de les reconstituer, la part d'incertitude et de subjectivité dans leur interprétation est grande.

L'amour courtois et la conduite aristocratique

Les troubadours et les trouvères appartiennent à de catégories sociales diverses. Viennent d'abord, au sommet de la hiérarchie, les princes comme Guillaume IX d'Aquitaine, ou comme le comte Thibaut IV de Champagne, couronné roi de Navarre en 1234. Suit l'aristocratie guerrière. Des grands seigneurs comme Conon de Béthune, parent du comte de Flandre avec lequel il se rend à la croisade qui, en 1204, pille Constantinople, appartiennent à ce groupe, mais la petite noblesse y est aussi bien représentée. Sur la centaine de troubadours dont les origines sociales sont sûres, la moitié appartient à l'aristocratie, mais à des niveaux divers : 24 châtelains, 13 chevaliers et 12 « pauvres chevaliers » (*paubres cavaliers*)¹³. Enfin, les clercs sont surtout

⁹ *Poesie*, éd. d'Arco SILVIO AVALLE, Milan-Naples, 1960, t. 1, p. 37-43, n° 3, v. 1-5.

¹⁰ *Biographies des troubadours : textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, éd. J. BOUTIÈRE, A.H. SCHUTZ, Paris, 1964, p. 27, n° 6.

¹¹ Pierre AUBRY, *Trouvères et troubadours*, Paris, 1909, p. 117 ; Henri-Irénée MARROU, *Les Troubadours*, 1971, p. 80-81.

¹² Martín de RIQUER, *Los Trovadores : historia literaria y textos*, 1983 [1975], t. 1, p. 14.

¹³ Silvère MENEGALDO, *Le Jongleur dans la littérature narrative des XIIIe et XIVe siècles : du personnage au masque*, Paris, 2005, p. 144-147 ; Sébastien LAURENT, *Prosopographie des troubadours du XIIIe siècle*, Mémoire de DEA inédit, Université de Poitiers, 1998.

représentés dans le Nord de la France : Guillaume le Vinier (c. 1190-1245), Moniot d'Arras (*fl.* c. 1225), Lambert Ferri (c. 1250- c. 1300)... Leurs compositions, souvent de nature religieuse, prouvent qu'il est impossible de séparer le sacré du profane dans une société dont l'Église investit presque toutes les manifestations culturelles. Ainsi, Guillaume le Vinier, clerc et bourgeois d'Arras, chante la Vierge Marie, comme s'il s'agissait d'une dame dans l'amour courtois : « Douce comme miel, plus blanche que givre, votre noble cœur, courtois, doux et vrai, est le baume qui guérit clercs et laïcs¹⁴. » Comme ce poète arrageois, d'autres représentants de l'artisanat et du commerce, à l'instar de Peire Vidal, fils d'un drapier de Toulouse, figurent encore dans la liste. Pour tous ces auteurs, la chanson n'est pas un gagne-pain, mais un divertissement aristocratique. Ils ne peuvent pourtant se passer des jongleurs qui interprètent souvent leur œuvre ou qui l'accompagnent de leur musique. Ces chanteurs ou musiciens professionnels peuvent, à leur tour, devenir d'excellents poètes et compositeurs.

La catégorie des « pauvres chevaliers », presque toujours célibataires, ne disposant pas de leur propre maison forte et mettant leur savoir-faire militaire au service du plus offrant, jouit d'un prestige particulier dans les chansons des troubadours. Celles-ci louent la jeunesse, le courage et la fidélité, qualités qu'ils attachent souvent aux guerriers les plus défavorisés de la hiérarchie féodale. Ils les présentent parfois en conflit avec les seigneurs et châtelains, qu'ils servent, bien plus riches et puissants qu'eux. D'après sa *Vida*, le « chevalier » Guilhem de Cabestany, « fort aimable et estimé pour ses armes, son service et sa courtoisie », est assassiné par le trop jaloux Raimond de Château-Roussillon, grand seigneur qui lui en veut de courtiser sa femme¹⁵. Il oblige celle-ci à manger son cœur. S'il reprend une structure narrative fort diffusée¹⁶, le conte n'en fait pas moins ressortir les tensions internes à la noblesse. Il rappelle que ces petits nobles, jeunes et désargentés, idéalisent parfois le seigneur dans la soumission duquel ils vivent. Dans cette frustration et dans les fantasmes qu'elle génère, quelques médiévistes devinent même l'origine de l'amour chanté par les troubadours, qui s'adressent à une dame inaccessible, peut-être l'épouse de leur maître¹⁷. Trop restrictive, une telle hypothèse fait sans doute fi de la part du jeu que comporte toute création poétique. Elle n'en présente pas moins l'intérêt de l'enraciner dans un milieu social précis.

L'amour courtois (de fait, les troubadours parlent bien plus de *fin'amor* que de *cortez'amor*), tel que la lyrique occitane l'invente et le diffuse en Occident, tranche sur les chansons sentimentales ou érotiques de la poésie traditionnelle et « populaire ». Il présente quelques traits spécifiques. Il contient une forte dose de sacrifice pour accomplir des exploits qui gagneront le cœur de la femme aimée. Dans une longue attente mélancolique, l'amoureux doit aussi supporter ses atermoiements et l'angoisse, le chagrin et la souffrance qu'ils provoquent.

¹⁴ *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, éd. Philippe MÉNARD, Genève, 1983 [1970], p. 157, n° 22, v. 29-34. Chanson interprétée après la présente conférence.

¹⁵ *Biographies des troubadours...* (*op. cit.* n. 10), p. 531, n° 94.

¹⁶ Isabel de RIQUER, *El Corazón devorado: una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid, 2007, p. 51-60.

¹⁷ Erich KÖHLER, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7, 1964, p. 27-51 ; Georges DUBY, « À propos de l'amour que l'on dit courtois » [1981], repris dans *Féodalité*, Paris, 1996, p. 1413-1420.

L'effort et les douleurs de cette conquête deviennent, toutefois, une source de dépassement personnel et de perfectionnement intérieur, grâce à la « mesure », longue patience purifiant le désir. De façon paradoxale, l'amant éprouve, en d'autres occasions, une joie profonde, suscitée par la présence ou par la seule pensée de la dame, une exaltation presque mystique. Or, la nouveauté de ces thèmes de la ne saurait s'expliquer sans la Renaissance du XIII^e siècle¹⁸. La diffusion du savoir classique et l'augmentation du nombre d'écoles est pour beaucoup dans cette forme originale de chanter l'amour. Les intellectuels du clergé maîtrisent les œuvres latines anciennes ; ils sont les adeptes d'un amour de dilection ou « d'élection », préconisant le choix libre du conjoint aux termes de la théologie consensualiste du mariage. Un de leurs poèmes, *Phyllis et Flore*, composé en latin vers 1150, résume bien la fierté qu'ils en tirent : « C'est par le clerc que le chevalier a été transformé en sectateur de Vénus¹⁹. »

Peu de sujets d'histoire médiévale sont aussi controversés que l'amour courtois. Les débats des médiévistes contemporains rappellent, à bien des égards, ceux des troubadours et des trouvères eux-mêmes. Leurs chansons, qui empruntent parfois le genre dialogué de la *tenson* ou du jeu parti, s'insèrent dans une vaste *disputatio* profane en langue vulgaire, similaire à celle que le philosophe pratique alors en latin dans l'école cathédrale. Leur thème est la casuistique amoureuse qui, comme la guerre, occupe les conversations des veillées aristocratiques²⁰. Élitiste, la noblesse cherche la distinction au sens sociologique²¹. Elle affirme détenir la « courtoisie », l'« urbanité » et la « civilité » au détriment de la « rusticité » et de la « vilénie » du marchand, de l'artisan ou *a fortiori* du paysan. C'est pourquoi elle se vante de s'adonner à l'amour d'une façon supérieure aux autres groupes de la société, ravalés à la plus sauvage des animalités : « L'on ne trouve pas de paysans capables de servir à la cour de l'amour, mais ils s'adonnent par nature aux œuvres de Vénus comme le cheval ou le mulet, contraints par la force de leurs instincts²² », écrit, vers 1185, André le Chapelain dans son *Traité de l'amour*.

Au sein de l'aristocratie qui s'adonne à ces joutes oratoires, l'envie de chaque individu d'écraser par son art les autres nobles rappelle *mutatis mutandis* le mépris que le groupe nobiliaire manifeste ensemble pour la roture. Chacun tente d'imposer sa conception amoureuse, qu'il tient pour plus sophistiquée et spirituelle et pour moins charnelle ou pulsionnelle que celle de son voisin. Le débat est aussi interminable que la présentation spécifique de l'amour dans chacune des chansons des troubadours et trouvères. Au risque de le schématiser

¹⁸ Jacques VERGER, *La Renaissance du XIII^e siècle*, Paris, 1996 ; Jacques LE GOFF, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, 2000 [1957].

¹⁹ *Factus est per clericum miles Cythereus*, « Altercatio Phyllidis et Floræ » ou « Anni parte florida », éd. et trad. angl. *Love Lyrics from the Carmina Burana*, éd. et trad. angl. P.G. WALSH, Chapel Hill (N.C.), 1993, n° 29 (92), p. 106, §41, v. 3. Voir Edmond FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Genève, 1983 [1913], p. 194-195.

²⁰ Rüdiger SCHNELL, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour », *Romania*, 110 (1989), p. 72-126 et 331-363. Sur les liens subtils qu'entretiennent narration et société, l'on se reportera aux travaux d'Anita Guerreau-Jalabert, synthétisés dans « Le temps des créations (XI^e-XII^e siècle) », *Histoire culturelle de la France*, dir. Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, Paris, 1997, p. 107-221.

²¹ Pierre BOURDIEU, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, 2007 [1979].

²² ANDREAS AULÆ REGIÆ CAPELLANUS, *De Amore libri tres*, éd. Amadeu PAGÈS, Castelló de la Plana, 1930, p. 136, fol. 235, I, 11.

à outrance, nous avons toutefois choisi de développer ici trois de leurs thèmes : mesure, joie et service.

Tout au long des XIIe et XIIIe siècles, la courtoisie gagne du terrain dans l'aristocratie, qui se comporte d'après des codes et des règles de conduite plus raffinées. Cette « civilisation des mœurs » touche principalement les relations entre les hommes et les femmes²³. En la matière, la *mezura* est indispensable²⁴. Elle proscrie tout donjuanisme au profit d'une fidélité sans faille : « Qui bien aime ne peut se séparer de son amour, tant que son âme ne se sépare de son corps », chante Thibaut de Champagne²⁵. L'amant doit maîtriser parfaitement la passion, l'instinct ou la chair pour les orienter vers la seule et unique femme qu'il prétend conquérir. Cet autocontrôle pousse l'homme à exercer longtemps les devoirs, et rien que les devoirs, qui découlent de son adoration pour la dame de mérite dont il veut s'attirer les grâces. En définitive, la tension entre la raison et la sensualité est au cœur même de la *fin'amor*. La simple attirance charnelle doit être surmontée, puisque sa satisfaction ultime pourrait mettre un terme à la quête amoureuse. Cette sublimation apparaît, d'après le troubadour, comme une folie au commun des mortels, qui ne savent ni ne veulent contrôler leurs instincts. Il se veut toutefois le membre d'une élite, indifférente aux jugements vulgaires sur son compte.

La « mesure » est d'autant plus nécessaire que le chemin vers la dame est long. L'amant n'aura pas tout ni tout de suite. Ce n'est que lentement et par paliers successifs que le parfait amoureux accède à elle. Rédigé vers 1250, le poème anonyme en langue d'oc *Dompna vos m'aves et amors* systématise les quatre degrés par lesquels le prétendant s'approche progressivement de sa dame : *fenhedor* (« timide »), *pregador* (« soupirant »), *entendedor* (« amoureux accepté ») et *drutz* (« amant »). Toujours d'après cette chanson, l'initiative de la relation revient à la femme qui accorde à son amoureux de franchir chacun de ces pas, en l'encourageant à lui exprimer sa passion dans un premier temps, en lui accordant ensuite un gage d'amour, comme une ceinture ou un gant, puis en l'embrassant, et enfin en se donnant à lui²⁶.

Pour l'amant, l'attente peut durer longtemps. Elle est source de mélancolie : « Plus je pense à elle et plus je suis meurtri. Dame, pitié ! », se plaint Thibaut de Champagne²⁷. Le comte trouvère se dit, toutefois, prêt, coûte que coûte, « à subir pour elle une sévère pénitence »²⁸. Imposée par un délai interminable au gré de la femme, cette expectative dans la mélancolie ne peut qu'affiner le désir. La durée apprend aux troubadours et aux trouvères la jouissance de la non-possession, qu'un commentateur de leurs chansons à l'aide de la méthode psychanalytique appelle la « névrose courtoise »²⁹. C'est pourquoi l'oxymoron émaille le poème de Blondel de Nesle (*fl.* 1175-1210), qui décrit sa passion

²³ Martin AURELL, *Le Chevalier lettré : savoir et conduite de l'aristocratie aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 2011, p. 365-402.

²⁴ Jacques WETTSTEIN, *Mezura : l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, Zurich, 1945.

²⁵ *The Lyrics of Thibaut de Champagne*, éd. et trad. angl. Kathleen J. BRAHNEY, New York, 1989, p. 14, n°4, v. 7-8. Chanson interprétée après la présente conférence.

²⁶ Éd. et trad. italienne Elio MELLI, « Il salut provenzale *Dompna vos m'aves et amors* », *Studi mediolatini e volgari*, 5, 1957, p. 77-94.

²⁷ *The Lyrics of Thibaut...* (*op. cit.* n. 24), p. 14, n° 4, v. 14-15.

²⁸ *Ibid.*, p. 38, n° 10, v. 28. Chanson interprétée après la présente conférence.

²⁹ Henri REY-FLAUD, *La Névrose courtoise : les origines de la courtoisie dans la littérature française médiévale*, Paris, 1983.

amoureuse en termes de « plaisant martyr », « douce mort » ou « tourment qui est délice »³⁰. Il abonde ainsi dans le sens du célèbre troubadour Bernard de Ventadour : « Cet amour me blesse si gentiment d'une douce saveur au cœur que je meurs cent fois par jour de douleur et que je revis de joie cent autres fois. Mon mal a un si bel aspect qu'il vaut plus que n'importe quel bien. Et puisqu'il m'est si bon, combien plus vaudra le bien après le chagrin³¹ ! » La tristesse se transforme en exaltation amoureuse. Elle transfigure à ce point le troubadour que « la tempête et l'orage » accroissent son « bonheur » et que « le gel » lui semble « fleur, et la neige végétation »³². Par un procédé subtil d'inversion, ces métaphores expriment en profondeur le même paradoxe des peines et des joies de l'amoureux, mieux que n'importe quelle argumentation.

La deuxième notion que nous nous sommes proposé de commenter est « joie ». Jaufre Rudel (c. 1113-c. 1170), seigneur de Blaye, l'inventeur de « l'amour de loin », affirme, tout en reprenant à son compte la souffrance qui magnifie : « Cet amour m'angoisse, que je veille ou que je rêve en dormant, mais c'est là que ma joie est merveilleuse (*joy meravelhos*)³³. » À vraie dire, « joie » traduit mal le *joy*, par lequel presque tous les troubadours désignent l'extase enthousiaste où les transporte l'amour. Le substantif est masculin et il faudrait peut-être lui donner une double étymologie latine, issue du télescopage de *gaudium* (« joie ») et de *joculum* (« jeu, plaisir » au diminutif)³⁴. Né avec la reverdie printanière, le bonheur suprême du *joy*, menant la *fin'amor* à son paroxysme, est actif pour le troubadour qui ne subit pas seulement une passion, mais qui s'engage pleinement dans son accomplissement. C'est aussi le principe vital qui le pousse à composer et à chanter.

Joy se mêle inextricablement « Jeunesse » (*joven*, en langue d'oc), qui résume toutes les qualités courtoises à l'amour comme à la guerre. Sur le plan sociologique, *joven* englobe le groupe des cadets célibataires de la noblesse en armes, souvent errants, en quête d'un seigneur qui les prenne dans sa troupe³⁵. Pour le troubadour limousin Bertran de Born, qui cite le mot quarante-trois fois et qui lui consacre une chanson entière, il concerne de façon particulière la largesse, clef de voûte de la convivialité nobiliaire³⁶. Si le noble peut dépenser à outrance, c'est parce qu'il vit en rentier dans sa seigneurie. C'est aussi parce que, chaque printemps, il participe à des expéditions militaires qui lui procurent du butin. La belle saison coïncide avec la joie de l'amour des troubadours, qui commencent souvent leur première strophe par la reverdie. *A contrario* Thibaut de Champagne oppose la rigueur hivernale à son envie de chanter celle qui se refuse à lui : « Malgré le froid et l'hiver cruel, je ne manquerai pas de faire une

³⁰ BLONDEL DE NESLE, *L'Œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, éd. Yvan G. LEPAGE, Paris, 1994, p. 247, n° 15, v. 9, 11, 19.

³¹ *Chansons d'amour*, éd. et trad. Moshé LAZAR, Paris, 1966, p. 60, n° 1, v. 25-32.

³² *Ibid.*, p. 72, n° 4, v. 4-12.

³³ JAUFRÉ RUDEL, *Les Chansons de Jaufre Rudel*, éd. et trad. Alfred JEANROY, Paris, 1915, p. 2, n° 1, v. 15-17.

³⁴ Charles CAMPROUX, *Le Joy d'amor des troubadours*, Montpellier, 1965. Cf. *contra*, sur l'étymologie à partir de *joculum*, son compte-rendu par Alan R. PRESS, paru dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 9 (1966), p. 568, n. 1.

³⁵ Georges DUBY, « Les "Jeunes" dans la société aristocratique au XIIe siècle » [1964], repris dans *Féodalité*, Paris, 1996, p. 1413-1420.

³⁶ Gérard GOUIRAN, *L'Amour et la guerre : l'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, 1985, p. CXV-CXVII.

chanson d'amour³⁷. » Ce début printanier inversé exalte, dans le bonheur de la poésie, la jouissance de la non-possession.

La guerre, sa discipline et ses hiérarchies renvoient au troisième concept, dont il doit être question ici : service. Avec la fidélité, qui lui est inextricablement mêlée, cette docilité envers la dame n'est pas seulement l'une des qualités essentielles de l'amour courtois. Le *servitium*, ainsi que la *fides* ou « foi » en ancien français, renvoient aussi à la relation du vassal envers son seigneur. Dans ce contrat synallagmatique, la réciprocité est obligatoire, le seigneur, autant que le vassal, devenant l'objet de droits et de devoirs. Il en va de même entre le troubadour et sa dame qui devra un jour accéder à ses demandes³⁸.

Entre 1188 et 1195, le troubadour Gaucelm Faidit mêle la dimension amoureuse et la dimension féodale, tandis qu'il regrette sa dame Marie, vicomtesse de Ventadour, quittée dans son Limousin natal : « Ma dame [*midons*, "mon seigneur"], qui tient mon cœur en gage (*gatge*), je la prie, comme celui qui supplie, qu'elle n'ait pas pour moi un cœur volage. Qu'elle ne croie pas aux propos des faux médisants (*lauzangers*) d'après lesquels je me tourne vers une autre. C'est de bonne foi que je soupire, et je l'aime sans tromperie (*ses enjan*) [...]. Jamais je n'ai dévié de ma route vers celle à qui mon cœur s'est livré, après lui avoir rendu hommage. Je n'ai l'intention de jamais renoncer à la servir. Dût-on se fâcher, je suis sien et je ne puis peu ou prou la quitter, ni en demander une autre. Il n'y a rien dans mon cœur que je veuille tant. C'est pourquoi je la courtise, les mains jointes, humblement (*la reblan, las mas jontas, humilian*)³⁹. »

Plusieurs mots et expressions de la chanson de Gaucelm Faidit trouvent leur pendant dans les serments de fidélité, les actes d'hommage et les conventions féodales, qui étaient réellement mis en scène, de son temps, au cours de cérémonies publiques. Des scribes les transcrivaient en latin sur des parchemins, que les médiévistes peuvent aisément consulter aujourd'hui. Ainsi, *midons*, que Gaucelm utilise au masculin, est l'équivalent du *meus dominus* des contrats féodaux, *gatge* de *pignus*, *ses enjan* de *sine engano*, *servir* de *servire*, *humilian* d'*humiliter*... *Reblan* est une forme verbale dérivée de *blandimentum* (« faveur », « consentement »). L'hommage, les mains jointes, rappelle les gestes, accomplis d'innombrables fois par les seigneurs et leurs fidèles, afin de signifier leur contrat de protection en échange d'un service armé. Même le terme *amor* désigne souvent dans les chartes la nature de la relation féodo-vassalique. Il cède parfois la place à *drudaria* ou *drudum*, mots d'origine germanique dont la forme romane sert habituellement à signifier, dans les chansons des troubadours, l'amour physique⁴⁰.

L'utilisation du vocabulaire, des rites et des réalités juridiques de la vassalité semble l'un des éléments les plus caractéristiques de l'amour chanté

³⁷ *The Lyrics of Thibaut...* (*op. cit.* n. 24), p. 14, n°4, v. 1-3. Chanson interprétée après la présente conférence.

³⁸ Marion CODERCH, « Poder i submissió a la lírica cortesa medieval provençal, catalana i valenciana », *Caplletra*, 54 (Primavera 2013), p. 9-32.

³⁹ *Les Poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XIIe siècle*, éd. et trad. Jean MOUZAT, Paris, 1965, p. 357, n° 43, v. 40-65. Voir Naohiko SETO, « Le vocabulaire féodal dans Gaucelm Faidit : sur "jove senhoratge" (PC 176, 52, v.43) », *L'Occitanie invitée de l'Euregio*, dir. Angelica RIEGER, Domergue SUMIEN, Aix-la-Chapelle, 2011, t. 1, p. 519-531, référence aimablement indiquée par Brigitte Saouma.

⁴⁰ Fredric L. CHEYETTE, *Ermengarde de Narbonne et le monde des troubadours*, Paris, 2006 [2001], p. 238-242.

par les troubadours. La féodalité ne concerne que la chevalerie, une élite de combattants. Au fond, elle est honorable et valorisante pour la petite noblesse dont la soumission par la foi et l'hommage aux châtelains prouve son appartenance au groupe restreint et prestigieux des combattants à cheval. C'est tout le paradoxe du service militaire qui « libère », puisque aucun paysan, *a fortiori* s'il est serf, ne peut le fournir. La même contradiction se retrouve dans l'amour courtois, où la dame contribue à la progression personnelle de son chevalier servant, le rendant plus libre⁴¹. À l'inverse des autres qualités de la *fin'amor*, qui, comme la constance, l'exclusivité ou l'endurance — quoique exprimées par les troubadours et par les trouvères dans un contexte chrétien — sont atemporelles, l'emploi du vocabulaire et des gestes de la féodalité est extrêmement daté et sociologiquement connoté. Il ramène aux pratiques de l'aristocratie guerrière du Moyen Âge.

Situer la lyrique courtoise dans son contexte nobiliaire, féodal et clérical n'interdit pas de garder toujours à l'esprit l'intention poétique, que les troubadours et les trouvères expriment sans ambages, de chanter une dame, obsédante dans leurs pensées et toute-puissante dans son vouloir. Davantage encore, ils cherchent à élaborer des discours, des vers et des mélodies sur le sentiment amoureux, dont le caractère provocateur rompt de façon ludique avec les normes régissant la société⁴². La femme en devient parfois inexistante ou trop éloignée, comme la comtesse de Tripoli en Terre sainte, que Jaufré Rudel aime de loin sans l'avoir jamais vue. Se référant au mythe de Narcisse, Bernard de Ventadour avoue même ne désirer sa dame que pour lui-même et pour la transformer en miroir où se contempler. C'est donc plus sa passion que sa mie que le troubadour chante. Au fond, il tombe amoureux de soi, alors que la femme qu'il prétend aimer n'est pour lui rien d'autre qu'un son de voix, de la poésie et du chant à l'état pur⁴³. C'est pourquoi, de nos jours, les spécialistes préfèrent revenir à des explications plus centrées sur l'acte créateur de la chanson. Sensibles à une évolution postmoderne des sciences humaines, ils croient à l'autonomie de l'œuvre d'art, si souvent création gratuite d'un esthète, maîtrisant d'autres poèmes auxquels ils se réfère pour être entendu d'un public de connaisseurs⁴⁴.

L'ailleurs de l'Occident

Tel qu'il est chanté par les troubadours et les trouvères, l'amour courtois est unique à l'époque. En effet, dans la vaste perspective de l'histoire-monde, que

⁴¹ Aldo SCAGLIONE, *Knights at Court: Courtliness, Chivalry, and Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, Berkeley (Ca.), 1991, p. 90-91. Comme Marie-Geneviève Grossel nous l'a fait aimablement remarquer à la suite de l'exposé dont est tiré le présent article, l'obéissance du troubadour envers sa dame n'est pas de l'ordre d'une soumission servile et humiliante au sens moderne du terme, mais elle perfectionne le poète dans une société où chacun assume en profondeur les hiérarchies.

⁴² SCHNELL, « L'amour courtois en tant que discours... » (*art. cit.* n. 20).

⁴³ Roberto ANTONELLI, « Le je lyrique dans la poésie méditerranéenne », *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge : nouvelles approches*, dir. D. BILLY, F. CLÉMENT, A. COMBES, Toulouse, 2006, p. 187-200.

⁴⁴ Robert GUIETTE, « D'une poésie formelle en France au Moyen Âge », *Revue des sciences humaines*, 54 (1949), p. 61-68 ; Paul ZUMTHOR, « Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2 (1959), p. 409-427

maints chercheurs réclament de tous leurs vœux⁴⁵, rien d'identique n'existe ailleurs qu'en Occident aux XIIe et XIIIe siècles. Tout au plus la *fin'amor* présente-t-elle des points communs avec le *wadd* (« amour noble ») chanté par les poètes arabes d'al-Andalus, le Sud de la péninsule Ibérique sous domination musulmane. Plusieurs thèmes rapprochent les deux littératures : chagrin, obéissance, *locus amœnus* qu'il soit un jardin ou la nature reverdie, secret, *joy* ou *surûr*, *joven* ou *siba* et *futuwwa*, *cortesia* ou *zarf* et *adab*, chasteté ou *udri*⁴⁶... Du reste, les personnages qui cherchent à nuire les amants se retrouvent dans les deux traditions poétiques : le médisant (*lauzangier* ou *wasi*), le gardien (*gardador* ou *raqib*) et le jaloux (*gelos* ou *hasûd*)⁴⁷.

Même le verbe *t-r-b* (*darb*, *drab*), désignant jouer de l'instrument de musique et par métonymie le chant et le plaisir qui s'ensuivent, présente des ressemblances phonétiques avec *trobar*. En fait, ce néologisme roman ne dérive pas du latin classique, mais probablement du *tropus*, les compositions liturgiques versifiées et chantées, surtout à Saint-Martial de Limoges à l'époque de Guillaume IX⁴⁸. Le rapprochement de *trobar* avec le *t-r-b* arabe, peut-être par contamination formelle, n'en est pas moins frappant. Remarquons, dans un registre similaire, que les musiciens chrétiens empruntent alors des instruments comme le luth (étymologie *al-'ud*) aux Arabes. La liste de ceux dont le nom témoigne d'une origine, ou du moins d'une influence, arabe pourrait être élargie : rebec (*rabâb*), tambour (*tanbûr*), guitare (*kîtâra*), anafin (*an-nafir*)⁴⁹... Les interactions entre les deux cultures poétiques et musicales sont donc constantes. Preuve en sont encore les *kharajât*, strophes finales de quelque soixante-dix chansons arabes et hébraïques d'al-Andalus, rédigées dans une langue romane mêlée de mots sémitiques. Même chantés par des femmes ou dans un contexte plus « populaire » que courtois, ces vers bilingues témoignent des passerelles tendues entre l'Orient et l'Occident⁵⁰. À l'époque, la frontière entre la Chrétienté et Dar al-Islam apparaît plus comme un espace perméable aux échanges que comme une barrière séparant des belligérants⁵¹.

Si leurs similitudes culturelles sautent aux yeux, un abîme sépare les deux sociétés aristocratiques d'al-Andalus et d'Occitanie. D'un côté, un monde d'émirs, de haut fonctionnaires, de militaires affranchis de l'esclavage ou de mercenaires soldés contrôle une Cité-État bureaucratique et tributaire, qui centralise la prise de décisions et les moyens de coercition à l'aide d'une fiscalité efficace. De l'autre, une vieille noblesse châtelaine et ses vassaux en armes, nantie de seigneureries et fiefs, encouragée dans ses combats par une idéologie

⁴⁵ Pour une histoire-monde, dir. Patrick BOUCHERON, Nicolas DELALANDE, Paris, 2013.

⁴⁶ Álvaro GALMÉS DE FUENTES, *El Amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid, 1996.

⁴⁷ Glynnis M. CROPP, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, 1975, t. 1, p. 235-236.

⁴⁸ RIQUER, *Los Trovadores...* (op. cit. n. 12), t. 1, p. 20-21.

⁴⁹ GALMÉS DE FUENTES, *El Amor cortés...* (op. cit. n. 45), p. 142-145.

⁵⁰ Emilio GARCÍA GÓMEZ, *Las Jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelone, 1975 [1965] ; Otto ZWARTJES, *Love Songs from al-Andalus: History, Structure, and Meaning of the Kharja*, Leiden, 1997 ; Federico CORRIENTE, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Madrid, 1998.

⁵¹ Le roman témoigne alors de la capacité des chevaliers chrétiens à percevoir positivement les guerriers musulmans et leur civilisation, comme le prouve l'ouvrage remarquable de Catalina Girbea, *Le Bon Sarrasin dans le roman (XIIe-XIIIe siècle)*, Paris, 2014.

chevaleresque, traite d'égal à égal avec le roi, dont elle contrôle le pouvoir⁵². La plupart des troubadours appartiennent à ce groupe de combattants aristocratiques et ils chantent leur relation à la dame selon le vocabulaire et les codes féodo-vassaliques, qui leur sont si familiers⁵³.

Force est d'ajouter d'autres différences plus linguistiques ou littéraires que strictement sociologiques. La poésie hispano-arabe utilise une langue classique, que la plupart des habitants d'al-Andalus maîtrisent mal. Il n'en va pas de même pour les troubadours et les trouvères, qui — l'hermétisme du *trobar clus* ou l'élitisme de leur thématique mis à part — acceptent d'employer une langue compréhensible par le tout venant⁵⁴. En outre, dans la poésie arabe, l'amour ne perfectionne pas nécessairement celui qui l'éprouve⁵⁵, du moins à un degré aussi élevé que dans la *fin'amor*. Enfin, la nature homosexuelle ou ancillaire de la relation chantée à al-Andalus apparaît aux antipodes du culte des troubadours pour une dame de la noblesse, mariée à un seigneur de haut rang. Ce statut ne la rend certes pas inaccessible à son humble prétendant. Il ne lui en crée pas moins une distance à parcourir et des obstacles à franchir au cours d'une véritable quête au sens médiéval du terme. Ce parcours vers elle le perfectionne dans une souffrance joyeuse qui l'amende de ses défauts.

L'ouvrage excellent que vient de publier William M. Reddy, le meilleur spécialiste actuel de l'histoire des sentiments, permet d'élargir le comparatisme au-delà du monde arabe⁵⁶. L'auteur y confronte la *fin'amor* à la façon dont les élites dirigeantes du Bengale et de l'Odisha, d'une part, et du Japon, de l'autre, vivaient, au XIIe siècle, « l'envie d'association » de l'homme pour la femme qui existe partout et en tout temps. L'expression, pour le moins inaccoutumée, de *longing for association* lui permet de dépasser l'ethnocentrisme européen qui introduit dans le mot « amour » la tension entre la passion charnelle (« désir en tant qu'appétit », selon l'auteur) et l'amitié spirituelle qui élève. Chère à la théologie chrétienne, la dichotomie entre la concupiscence et la charité passe de l'ascétisme chrétien aux chansons des troubadours, porte paroles de l'aristocratie guerrière. Les nobles se donnent ainsi une sorte de *shadow religion*, une religion à la fois « fantôme » et d'« opposition » envers l'Église⁵⁷. Il faudrait peut-être formuler autrement une telle hypothèse, dont l'intérêt indéniable est de tenir compte de l'influence de *clergie*, le savoir livresque des prêtres, sur la *fin'amor*. Il n'empêche que les troubadours n'ont jamais voulu affirmer leur

⁵² Pierre GUICHARD, « Combattants de l'Occident chrétien et de l'Islam : quelques remarques sur leurs images réciproques (fin Xe siècle-XIIe siècle) », *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, dir. Carlos de AYALA, Pascal BURESI, Philippe JOSSEMAND, Madrid, 2001, p. 223-252.

⁵³ Martin AURELL, « *Fin'amor*, *wadd* et féodalité dans la lyrique des troubadours », *L'Espace lyrique...* (op. cit. n. 43), p. 77-88.

⁵⁴ J.A. ABU-HAIDAR, *The Language of Arabic Love Poetry and the Language of the Provençal Love-Songs*, Richmond (Surrey), 2001, p. 229. Référence aimablement communiquée par Brigitte Saouma.

⁵⁵ *Ibid.*, chapitre X.

⁵⁶ *The Making of Romantic Love: Longing and Sexuality in Europe, South Asia, and Japan, 900-1200 CE*, Chicago, 2012.

⁵⁷ Dans un registre proche, la thèse, chère à Reto Bezzola, de l'amour courtois comme une sorte de morale laïque de substitution, inventée par Guillaume IX, pour contrer sur son terrain la prédication aux femmes de Robert d'Arbrissel, fondateur de Fontevraud, vient d'être reprise, avec quelque distance certes, dans l'ouvrage de Michel Zink, *Les Troubadours : une histoire poétique*, Paris, 2013, p. 71-76.

conception de l'amour comme une hérésie, contestant un point de doctrine, et beaucoup moins comme une contre-Eglise profane. Ils n'en empruntent pas moins à la morale chrétienne de leur temps l'idée que l'attirance pour l'autre sexe est un désir dérégulé qu'il faut apprendre à maîtriser. Pour y parvenir, l'amant doit se dépasser par une purification presque ascétique qui le rende apte à être reçu par sa dame.

Quitter l'Europe des troubadours et des trouvères pour l'Asie lointaine est bien dépaysant⁵⁸. La mise en parallèle entre les châtements infernaux des adultères et des fornicateurs sculptés au portail sud de l'abbatiale de Moissac (1100-1115) et les ébats des dieux et déesses des peintures murales du temple de Purî (1137) en Odisha montre, si besoin était, que nous ne sommes plus dans le même monde. La bisémie du *bakhti* indien, à la fois « dévotion » et « amour », n'a rien avoir avec l'opposition occidentale de l'appétit sexuel et de l'émotion sublime, fondée sur la dialectique entre la chair et l'âme, étrangère au tantrisme qui prône justement l'identité absolue de la matière et de l'esprit. Aussi étonnante pour l'Européen est la dialectique entre, d'une part, l'amour sensuel terrestre (*rati*) et l'amour sensuel avec une divinité (*shringara rasa*). S'il a pour objet une déesse comme Shiva, le *rati* peut devenir même *rasa*, un sentiment général d'exaltation, englobant tout l'être. Dans les mentalités aristocratiques des Cités-États de Bengale et d'Odisha, l'élévation et la sublimation amoureuses n'interviennent que dans l'union des amants. La polyandrie des *devadasi* ou prêtresses, leurs danses rituelles ou les codes palatins découlent d'une telle conception de la sexualité, aux termes de laquelle les dieux encouragent la recherche de certains partenaires dans le luxe et le raffinement.

Le Japon de l'époque de Heian (794-1185) porte une tout autre culture. L'influence du bouddhisme, qui coexiste alors avec le culte shintoïste des ancêtres, insiste sur la misère du monde et sur la métempsychose qui fait passer les meilleurs, après maintes réincarnations, sur l'autre rive. En quête du détachement et de l'ataraxie, le noble bannit tout désir. Au même titre que l'ambition de l'officier de la cour ou que l'envie du poète de perfectionner son art, l'amour ne peut provoquer que frustration, mélancolie, résignation et remord. Il apporte toujours la souffrance. Il impose cependant à ceux qui s'y adonnent de traiter avec courtoisie et tact les femmes nobles, dont l'éducation livresque est particulièrement soignée. À la cour, les valeurs d'élégance et de compassion sont essentielles. L'insulte, la négligence ou la tromperie envers la maîtresse sera irrémédiablement puni par les esprits. L'infidélité entraîne en particulier la perte de toute empathie et de toute consolation. Enfin, l'adultère ne salit l'honneur familial que s'il est commis avec l'inférieure sociale. Dans l'archipel, la différence entre le « désir en tant qu'appétit » et l'amour qui élève est aussi inconnue qu'en Inde.

Il ne revient évidemment pas au médiéviste de juger sur la supériorité de telle ou telle conception de l'amour. Tout au plus peut-il constater que l'amour romantique, héritier de la *fin'amor*, marque encore l'imaginaire et les pratiques de ses contemporains. De nos jours, il inspire partout maintes créations littéraires et artistiques, y compris en dehors de l'Europe. Les troubadours et les

⁵⁸ William M. Reddy écrit, fort justement, que les ressemblances entre la l'idée de l'amour de Pierre Damien (1007-1072) et de Sigmund Freud (1856-1939) sont plus grandes qu'entre celle de Pierre Damien et des penseurs bengalais ou japonais de sa génération, *The Making of Romantic Love...* (op. cit. n. 54), p. 37.

trouvères ont diffusé des thèmes et des modèles de conduite qui résistent bien au passage des siècles. C'est pourquoi leurs chansons continuent de nous toucher en profondeur.