

Elena Moltó

Département de Philologie française et italienne  
Université de Valence, Espagne



Synergies Espagne n° 1 - 2008 pp. 89-98

**Résumé** : Les rapports entre le public et les auteurs au XIIe et XIIIe siècle passent par des formes de représentation qui nous renseignent sur leur intéressante manière d'interagir en collaboration. Le cas du sirventès occitan devient paradigmatique, mais ce n'est pas le seul qui témoigne de ces riches contacts intellectuels à une époque où les frontières ne possèdent absolument pas la signification actuelle. D'un bout à l'autre de cette Europe en pleine ébullition les idées politiques et les patrons littéraires s'expriment donc au moyen de genres où conversent les principales langues, où les auteurs se font les porte-paroles d'une élite européenne friande de nouveaux modèles esthétiques, indépendamment de la langue d'origine. Une remarquable situation de plurilinguisme culturel.

**Mots clés** : Moyen Age, troubadours, public, plurilinguisme, courtoisie.

### Autores y públicos, lenguas y culturas en la Edad Media

**Resumen** : Las relaciones entre el público y los autores en el siglo XII-XIII pasan por formas de representación que nos informan sobre su interesante manera de interactuar en colaboración. El caso del sirventès occitano es paradigmático, pero no es el único que da fe de los ricos contactos intelectuales en una época en que las fronteras no poseen en absoluto el significado actual. De un lugar a otro de esta Europa en plena ebullición las ideas políticas y los patrones literarios se expresan pues por medio de géneros donde conversan las principales lenguas, donde los autores se convierten en portavoces de una élite europea ávida de nuevos modelos estéticos, independientemente de la lengua de origen. Una notable situación de plurilingüismo cultural.

**Palabras clave** : Edad Media, trovadores, público, plurilingüismo, cortesía.

### Authors and public, languages and cultures in the Middle Ages

**Abstract** : The connections between the public and the authors in the XIIth and XIIIth century are reflected by forms of representation which inform us about the interesting way they interact in collaboration. The case of the sirventès occitan becomes paradigmatic, but it is not the only one who shows these rich intellectual contacts in a time when the boundaries do not absolutely possess the current meaning. Throughout

this Europe under construction the political ideas and the literary pattern thus express themselves by means of genres where converse the main languages, where the authors are made the voice of an European elite eager for new aesthetic models, independently of the language of origin. A remarkable situation of cultural multilingualism.

**Keywords :** Middle Age, troubadours, lipublic, multilingualism, courtoisie.

Certains textes du Moyen Age possèdent une capacité spéciale pour nous transmettre le climat artistique qui présidait aux rapports entre les auteurs et leur public. Dans les genres dialogiques, et en particulier dans ceux qui présentent un plurilinguisme artistique, nous apprécions en plus les rapports que les auteurs maintenaient avec leurs collègues de profession et avec la tradition poétique dont ils se nourrissaient, une riche tradition multilingue. Nous voulons analyser certaines de ces pièces qui rendent compte non seulement des conditions particulières de production au Moyen Age roman, mais aussi des débats dans la formation du bagage culturel européen.

Nous parlons bien de l'occident européen au XIIe et XIIIe siècle. Un territoire en pleine transformation, où les mouvements politiques incessants mettent forcément en contact diverses langues romanes. Ce qui est nouveau quant aux cultures européennes, c'est l'apparition de ces langues, parfois ensemble, comme véhicule poétique d'abord, puis comme instrument politique. En effet, dans un contexte où la parole, la parole chantée, se transforme dans la seule arme de propagande réellement efficace, l'intertextualité, le renvoi constant à des œuvres connues et appréciées par le public, devient la norme. Et cela, indépendamment de la langue d'origine, pourvu que le modèle soit significatif et qu'il ait pu voyager à la faveur des multiples déplacements. Cette intertextualité se trouve donc à la base même du système artistique roman. Voilà justement comment fonctionne le *sirventès* occitan: on dépouille une pièce célèbre de son contenu, tout en maintenant sa musique, ses mètres et ses rimes. Nous connaissons beaucoup de cas où l'on a opéré une traduction: une chanson occitane peut se retrouver peu de temps après bien au nord de la Loire et en langue d'oïl. Une nouvelle idée, une critique ou un appel politique voyageront d'autant plus rapidement que la pièce d'origine sera connue et appréciée. Et on ne peut pas dire que cette manipulation secondaire manque de mérite, loin de là.

Voyons le suivant *sirventès* de Bonifaci Calvo, écrit vers 1254 pour le roi de Castille Alphonse X, dit le Sage. Il s'agit d'une pièce en trois langues: occitan, français et galaïco-portugais. L'occitan est vu dès le XIe siècle comme la langue poétique par excellence, il est donc très apprécié par l'élite européenne. Les autres langues copient ses modèles, adaptent ses structures, dialoguent avec l'occitan. Quant à lui, après avoir servi de modèle, l'occitan ne cesse de se nourrir du contact avec les autres langues romanes. Mais curieusement il ne semble pas que le public de la cour castillane qui reçoit cette pièce ait besoin de traduction. Ces spectateurs semblent en outre apprécier les manipulations formelles, les jeux de miroirs littéraires si chers aux troubadours.

C'est dans ce cadre que l'auteur se dirige à Alphonse X pour l'exhorter à lutter contre Thibaut II de Navarre et s'approprier de son territoire à la mort de Thibaut I, le célèbre trouvère, en 1253. Mais voilà que le grand Jacques Ier le Conquérant, beau-père d'Alphonse X, s'oppose à ces prétentions, sort en défense de l'héritier, encore un enfant, et force un pacte juste quand les troupes castillanes venaient de traverser la frontière Navarre. Il paraît que c'est à ce moment-là que le poète compose son œuvre de circonstances. Malgré le climat politique tendu, ou peut-être grâce à lui, Bonifaci Calvo ne cesse d'exciter les esprits, d'animer l'ambiance d'avant-guerre, et plus surprenant, de critiquer légèrement le roi pour parlementer outre mesure. Les gens pourraient croire que le roi se limite à menacer sans vouloir le moindre du monde affronter ses ennemis. Sans doute la convention littéraire permettait une telle attitude, mais cela surprend quand même par le ton distant qu'il utilise. De fait la pièce se termine par une attaque pas trop subtile au roi :

E commezon a dire ia/qe mais quer lo reis de Leon/cassar d'autor o de falcon/  
c'ausberc ni sobreseinh vestir.

Et on commence à dire que le roi de Léon préfère chasser avec l'épervier ou le faucon, au lieu de revêtir cotte de mailles et tuniques aux armes héraldiques. (Riquer, 1975 : 1422-23)

Bonifaci Calvo participe évidemment d'un système de propagande utile à son seigneur. On sent que le troubadour est un habitué de ce climat courtisan au sein duquel une voix poétique forte représente sans doute une aide efficace. Son sirventès plurilingue s'inscrit donc dans le cadre des luttes de pouvoir féodales. Mais seul ces circonstances particulières de rivalités entre les grands princes de l'époque ne peuvent pas rendre compte du succès de la pièce. Il faut en outre avoir présent les conditions de création artistique, de performance artistique surtout, vraiment représentatives du multiculturalisme de ces cours princières. Puisque grâce aux troubadours, grâce aux jongleurs aussi, on pouvait transporter un état d'opinion dans tous les recoins, dans les cours françaises, vers la Champagne qui couvrait des yeux la Navarre, et dans les territoires du roi d'Aragon, tellement liés à ces conflits. Cela explique donc la présence des trois langues de ce sirventès.

Mais la question pratique n'est pas le seul déclencheur de ce genre d'exercice artistique. De fait, il ne s'agit pas toujours de véhiculer de l'idéologie politique avec la plus grande économie de moyens. Il ne faut jamais oublier le caractère ludique de ce type de produits culturels. Nous pouvons le savourer chez Cerverí de Girona et sa *cobla* en six langues, ni plus ni moins, "sis lengatges", selon le titre du poème (Riquer, 1975 : 1571). Voyons comment débute ce divertissement:

I- Nuncha querria eu achar/ric home con mal coraçon,/mas volria seynor trobar/  
que.m dones, ses demans son don ;/e voldroye touz les jors de ma vie/dames trover o  
pris de tota jan ;/e si femna trobava ab enjan,/pou mim cap!, io, micer, la pyllaria.

I- Je ne voudrais jamais trouver un homme riche au cœur dur, je voudrais par contre trouver un seigneur qui, sans lui demander, m'octroie son don; et tous les jours de ma vie je voudrais trouver des dames appréciées par tous; et si je trouvais une femme en trichant, par ma foi!, seigneur, je la garderais.

La critique n'a pas toujours été d'accord à l'heure de déterminer les langues qui participent à ce festival linguistique. On a même suspecté une erreur dans le titre du texte (.vi. au lieu de .iiii.), mais on s'accorde actuellement à reconnaître les suivantes: galaïco-portugais (vers 1), castillan (vers 2), occitan (vers 3-4, 7 et 9-10), français (vers 5-6), gascon (vers 8 première partie) et italien (vers 8 deuxième partie). Dans ce cas nous nous trouvons face à une composition très brève dans laquelle le troubadour se voit obligé à des tours d'adresse poétique comme celui du vers 8 divisé en deux langues: le premier hémistiche est une exclamation en gascon, et le deuxième une affirmation en italien. Nous retrouvons donc les six langues du titre.

Tous ces changements idiomatiques ne peuvent arriver au public, ne peuvent avoir un sens pour ce public, que grâce à la maîtrise du jongleur qui les récite, d'autant plus dans une composition aussi brève. Et il semble évident que seule la provenance hétérogène du public auquel est adressée la pièce justifie ce foisonnement, cette exubérance linguistique. Que savons-nous des circonstances de création? En fait, pour cette pièce nous avons de précieux renseignements: en 1269 Cerveri se trouvait dans la suite du prince Pierre (le futur Pierre le Grand, fils de Jacques Ier le Conquérant) qui visitait Alphonse X, son beau-frère justement. Il se pourrait qu'ils se soient réunis pour parler de propos d'une croisade en Terre Sainte que projetait le roi Jacques Ier. Nous retrouvons à nouveau la cour du roi Sage comme point de référence, comme un lieu favorable à la création de ce type de produit culturel. Et la pièce a dû avoir un grand succès si l'on en juge par les imitations: un autre troubadour, Folquet de Lunel, qui voyageait dans la suite du prince avec Cerveri, composa et adressa au roi Alphonse X un *sirventès* avec les mêmes strophes et les mêmes rimes que cette *cobla* plurilingue.

Ce nombreux personnel qui accompagnait les princes européens dans leurs déplacements se trouvait nécessairement confronté à une grande variété de langues et cultures. Dans le cas de Cerveri de Girona simplement signaler ses contacts avec de nombreux italiens qui suivaient la reine Constanza dans la cour de Pierre le Grand, comme prince et comme roi. Dans la documentation du brillant cortège, Cerveri figure d'ailleurs à côté d'italiens comme Roger de Lúria ou de Loria, le futur amiral, et de "moros trombadors" et "juglars moros" qui sont magnifiquement rétribués à leur arrivée à Tolède. Et un détail curieux qui nous informe aussi du climat de création de la pièce, dans les comptes de ce voyage, au cours duquel le prince et son cortège se livrent à la chasse, apparaissent des allusions à des oiseaux de proie, et à des *esparvers*, des éperviers. Et voilà comment finit la *cobla*:

II- Un esparver daria a l'enfan/de setembre, s'aytal cobla.m fazia.

II- J'offrirais au prince un épervier de septembre s'il me faisait une chanson comme celle-ci.

Cet épervier de septembre, cadeau que Cerveri est disposé à faire au prince Pierre, s'explique par le fait que ces oiseaux de proie finissent leur mue en été et sont de meilleure qualité en septembre. Mais ce qui nous intéresse c'est ce renvoi, cette invitation à écrire une *cobla* multilingue comme la sienne, cette espèce de pari entre l'auteur et son public, une caractéristique de la poésie occitane. En effet, il n'est pas rare de retrouver des traces de cette espèce de coproduction entre le public et les auteurs (Meneghetti, 1992 : 20), depuis les pièces comme celle-ci que l'on dirige à un mécène ou à un collègue et qui peut provoquer une réponse, jusqu'aux *tensos*, les débats, les *partimens* ou les jeux-partis composés à deux, à trois ou à quatre mains... Citons le célèbre *serventès* de Bertran de Born composé en suivant la structure métrique et les rimes d'une poésie d'Arnaut Daniel qui comptait six strophes et un renvoi (Riquer, 1975 : 730). Mais les rimes originales étaient si "chères" que Bertran de Born ne compose que cinq strophes affirmant avec une certaine ironie qu'il se voit incapable de trouver d'autres rimes et qu'il a modifié son texte par rapport à l'original:

Vai, Papiols, ades tost e correns/a Trainac sias anz de la festa ;/di.m a.N Rotgier et a totz sos parens/qu'ieu no trop mais "omba" ni "om" ni "esta".

Papiol, tout de suite, vite et en courant, pars à Trainac avant la fête; et dis de ma part à Roger et a tous ses parents que je ne trouve plus de rimes en "omba" ni en "om" ni en "esta".

Voyons dans ce sens l'œuvre d'un troubadour qui fait figure de précédent illustre de ces pièces multilingues. Quelqu'un qui a beaucoup expérimenté avec la forme et qui nous a laissé des preuves très intéressantes de plurilinguisme poétique, ainsi que du contact qu'il maintenait avec ses collègues dans cette Europe naissante et en pleine ébullition. Il s'agit de Raimbaut de Vaqueiras dont l'activité est marquée par ses relations avec la cour de Monferrat. En fait, il arrive à être armé chevalier par le marquis Boniface de Monferrat en 1194, sans doute pour des mérites d'ordre strictement littéraires, il faut le souligner. L'Italie septentrionale semble avoir notablement favorisé les échanges entre auteurs de différentes nationalités, surtout avant la 4ème croisade, puisque Monferrat devient le lieu de ralliement des croisés et un pôle d'attraction pour les troubadours occitans, les trouvères et les jongleurs français, italiens et allemands, entre autres.

Nous savons qu'en 1190 Raimbaut se trouve à Gênes, comme révèle son célèbre débat avec la génoise *Domna tant vos ai preiada*, écrit en strophes alternes, en occitan et en dialecte génois (Riquer, 1975 : 816). Comme il s'agit de l'un des plus anciens documents de langue littéraire italienne il a fait l'objet d'études linguistiques détaillées. Dans ce cas nous sommes dans des paramètres ludico-festifs. Le troubadour se dirige à son interlocutrice en lui réservant le traitement de "domna" et en exagérant son attitude courtoise. Il vante ainsi en elle des mérites que l'on ne retrouve nulle part. Au contraire, la génoise le considère avec mépris, le tient pour un simple jongleur et répond dans un style fruste et vulgaire. Observons la strophe suivante avec de curieuses allusions à l'incommunicabilité et à l'incompréhension entre différentes langues. Tout

cela, évidemment dans un but humoristique:

Juglar, to proenzalesco, /s'eu aja gauzo de mi, /non prezo un genol. / No t'entend plui d'un toesco/o sardo o barbari, / ni non ò cura de ti. / Voi t'acaveilar co mego? / Si.l saverà me'mari, / mal plait averai con sego. / Bel messer, ver e've di: /no vollo questo lati ; /fraello, zo ve afi. /Proenzal, va, mal vesti, / largaime star!

Jongleur, ainsi puis-je avoir mon plaisir, je n'apprécie ton provençal un sou. Je te comprends moins qu'à un allemand, ou à un sarde ou à un berbère, et je me fiche de toi. Tu veux t'arracher les cheveux avec moi ? Si mon mari l'apprenait, tu aurais mauvaise querelle avec lui. Gentil seigneur, je te dis la vérité, je ne veux pas de ce latin, mon frère, je t'assure. Va-t'en, provençal déguenillé, laisse-moi en paix!

On s'en doute, la génoise *comprend* tout à fait le "latin" de ce troubadour puisqu'elle répond à ses demandes. Elle réagit d'autant plus mal (*Je vous égorgerai certainement, maudit provençal. Je vous dirai ces insultes: sale, sot, fauché.*) qu'elle reçoit un traitement courtois exagéré ("*Ma dame gentille et distinguée, joyeuse, noble, intelligente*"...). Et le troubadour qui brode sur le cliché du sentimentalisme ("*Ma dame, ne me soyez pas si cruelle...*") tandis qu'elle le méprise de tout son cœur. Il est clair que la surprise naît de ce contraste entre les deux attitudes. Le mélange de styles a toujours fasciné nos auteurs et ils sont capables de rire du même code qui sert de cadre à leur production. En fait, ils sont capables de se moquer du plus respectable, du plus sacré comme ici, de l'amour. Ou plutôt de son stéréotype. Dans cette pièce de Raimbaut de Vaqueiras nous sommes dans un registre qui rappelle les *pastourelles* où normalement deux visions sur l'amour humain s'affrontent. Dans la lyrique occitane c'est normalement la bergère qui fait preuve de bon sens, tandis que le noble qui l'interpelle en manque totalement (Badia, 1982 : 12). Mais ici nous retrouvons tout le contraire, comme si Raimbaut s'était laissé influencé par la tradition française qui réservait à l'homme le *beau rôle*.

Mais l'auteur n'a pas fini de manipuler le genre. L'amant qui se dit tellement épris de la génoise nous garde une surprise pour la fin: parmi toutes les fleurs qu'il dédie à la belle surgit le commentaire acide qui désarme tout le poème. Il s'agit d'une proposition amoureuse pas du tout platonique ni servile, exprimée dans des termes un tantinet prosaïques:

Domna, en estraing cossire/m'avez mes et en esmai;/mas enqera.us preiarai/qe voillaz q'eu vos essai, si cum provenzals o fai,/qant es pojatz.

Dame, vous m'avez plongé dans une singulière préoccupation et découragement; mais je vous en prie, veuillez que je vous essaye, comme fait le provençal quand il a monté.

On a suggéré une allusion à l'*assai* amoureux, présenté comme une habitude des provençaux. Mais dans ce contexte, indépendamment que l'épreuve eût existé et que les troubadours y fassent vraiment allusion (question douteuse), il nous semble que l'auteur utilise ici, pour conclure, un coup d'effet, d'autant plus frappant qu'il démolit justement l'image de soumission et de dévouement

absolus générée jusqu'alors. Ce que le poète désire "essayer" ne peut pas être dissocié du terme qui ferme son intervention "pojatz", "monté". Il s'agit sans doute d'une invitation effrontée de sexe explicite, peut-être la seule démarche qui puisse déstabiliser la génoise. Mais, oh, surprise, pour répondre à ce "pojatz", la génoise relance la pique et le poème se termine par une allusion injurieuse au marquis de Malaspina, un grand ennemi de Raimbaut et du marquis de Monferrat, qui pourrait lui prêter un mauvais cheval... C'est la touche finale pour clore ce festival burlesque en deux langues que le public comprend parfaitement comme un véhicule de divertissement.

Cela ne veut pas dire que Raimbaut ne soit pas un auteur courtois ou qu'il ne soit pas capable de composer par ailleurs les plus délicates chansons de *fin'amors*. Il s'agit d'un autre type d'exercice. Voyons comme exemple une pièce composée dans la cour de Monférat pour le même public, mais d'un tout autre genre (Riquer, 1975 : 840). Nous parlons de *Eras quan vey verdejar*, célèbre composition amoureuse que le troubadour nomme *descort* car il y a désaccord entre ses strophes et pas seulement pour ce qui fait aux langues utilisées, cinq au total. En réalité le poète le présente comme une conséquence logique de l'état auquel l'a soumis sa dame ingrate:

*q'una dona.m sol amar/ mas camjatz l'es sos coratges, per qu'ieu fauc dezacordar/  
los mots e.ls sos e.ls lenguatges.*

*car une dame m'aimait, mais elle a changé de sentiment, c'est pour cela que je fais  
désaccorder les mots, les sons et les langues.*

Ce n'est plus le cas de la *cobla* de Cerveri où il fallait tellement affiner pour réaliser les changements linguistiques. Ici la première strophe est en provençal, la seconde en italien, la troisième en français, la quatrième en gascon et la cinquième en galaïco-portugais, langues qui réapparaissent deux par deux dans les dix vers du renvoi final. Nous sommes en plein registre courtois, et même s'il est facile de détecter une visée humoristique, le ton est beaucoup plus contenu. Observez cette remarque en italien qui correspond à celle que nous avons vu auparavant sur l'incompréhension linguistique:

*lo son aquel que ben non aio/ ni jamai non l'averò,/ni per april ni per maio,/si per ma  
donna non l'ò;/certo que en so lengaio/sa granbeutà dir non sò,/çhu fresca...*

Je suis celui qui n'a aucun bien ni l'aura jamais, ni vers avril ni vers mai, si je ne l'obtiens pas de ma dame; il est vrai que dans sa langue je ne sais pas dire sa grande beauté: elles est plus fraîche que...

Et vous avez bien deviné, le troubadour se sent parfaitement capable de décrire en italien l'extrême beauté de sa dame. Sa remarque est un tribut de plus au caractère sublime, ineffable de la beauté et pas une constatation de difficultés linguistiques, comme prétendait la génoise.

Dans ce même *descort* nous pouvons signaler la strophe française comme indice de la circulation des idées, des débats poétiques multiculturels qui eurent lieu

entre les créateurs des différentes littératures européennes. Dans ce cas-là nous parlons de l'influence, de l'hommage aussi, de Raimbaut de Vaqueiras envers son ami Conon de Béthune. Ce chevalier-poète picard fut l'un des premiers et des plus habiles imitateurs de la lyrique courtoise occitane. Mais nous avons ici la preuve que cet échange ne s'est pas produit dans un seul sens. En effet, Raimbaut imite ici une célèbre chanson de Conon de Béthune, *Belle doce Dame chiere*. À différence des autres langues présentes dans le *descort*, le français est déjà une langue avec un corpus imposant de textes et qui tend à son tour à se proposer comme modèle de référence pour les cultures en langue vulgaire plus dynamiques et réceptives. Il est donc curieux d'observer comment dans la strophe française Raimbaut reprend les formules et les schémas les plus utilisés par les trouvères français. Dans un sens il s'agit de boucler la boucle puisque la lyrique française est celle qui suit de plus près les modèles poétiques occitans, en accentuant, il est vrai, les traits les plus stéréotypés.

Voyons un exemple: le thème de la mort par amour. On peut dire que tout le *descort* présente une grande homogénéité thématique. Il est donc très significatif que l'auteur ait réservé le thème de la mort pour la strophe française: *Mot estes male guerriere/ si je muer per bone foi* (v.21-22); de même avec les deux vers du renvoi: *... que farò/ Si sele que j'ai plus chiere/ me tue, ne sai por quoi?* (v.45-46). C'est un fait que dans la lyrique des trouvères, surtout la plus ancienne, le thème de la mort par amour, celui de la cruauté de la dame qui "tue" l'amant, atteint un poids et une primauté absolument inhabituels, impensable même dans la lyrique occitane dont elle dérive néanmoins. La fréquence et l'intensité presque obsédante, c'est-à-dire conventionnellement obsédante, avec laquelle on traite cette véritable métaphore, en elle-même topique, devient un emblème, une marque thématique de la lyrique française. Comme signale F. Brugnolo (1983: 99), dans son analyse des sources de Raimbaut de Vaqueiras, on peut observer le phénomène dans les chansons de Blondel de Nesle, de Gace Brulé, et surtout de Conon de Béthune. Il s'agit du même Conon de Béthune avec qui Raimbaut discute dans le *partimen* bilingue *Seigner Coine, jois e pretz e amors*, composé ensemble à Constantinople en 2004, lors de la 4ème croisade.

István Frank avait déjà esquissé, dans son œuvre sur les trouvères et les minnesänger, un bon panorama de ces contacts, très souvent corroborés par l'évidence de contacts personnels entre écrivains allemands, occitans et français dans ce splendide XIIe siècle. Et dans ce réseau serré d'intertextualité et de renvois entre des poètes de différentes langues et cultures on a pu déterminer que le "médiateur" sur le plan littéraire entre Conon et Raimbaut fut le grand Bertran de Born, *le chanteur des armes*, selon Dante. On a même parlé du "facteur Bertran de Born" dans le développement de contacts entre troubadours et trouvères vers la fin du XIIe siècle. C'est bien à lui que fera appel Bonifaci Calvo, cité au début de notre étude, lorsque les vassaux d'Alphonse X, Le Sage, ne se décident pas à entreprendre la campagne guerrière tant souhaitée. Le public de la cour castillane comprend parfaitement l'imitation que crée Bonifaci Calvo de l'un des plus célèbres sirventès de Bertran de Born, *Quan vei pels vergiers despleiar*. Mais bien auparavant, et sans l'excuse de ces gigantesques mobilisations politico-économiques que furent les croisades, de

riches contacts intellectuels internationaux créèrent la base de la poésie en langue vulgaire qui triomphera pendant des siècles en Occident.

Comment ne pas citer en ce sens les discussions autour du thème de l'amour entre professionnels qui s'interpellent d'un bout à l'autre de l'Europe? Nous sommes encore aujourd'hui débiteurs de la symbolique des rapports homme-femme surgis de ce dialogue multiculturel du XII<sup>ème</sup> siècle. Je n'évoque qu'un exemple, celui du *Tristan* et le débat qui s'ensuit sur l'amour humain et la manière de le représenter dans les œuvres littéraires. Rappelons qu'à ce propos ont vivement discuté deux troubadours de la taille de Bernard de Ventadorn et de Raimbaut d'Orange avec le grand Chrétien de Troyes. Normal qu'ils n'aient pas été d'accord, ils parlaient de concepts amoureux différents. Le piège pour la critique a été celui d'amalgamer ces concepts et de vouloir en faire un tout homogène. Cela ne marche que si l'on décide de "torturer" les textes comme disait M. Lazar (1964: 99-100). Chrétien répondait en français, avec des pièces poétiques telles que *D'amors qui m'a tolu a moi*, aux propositions occitanes qui défendaient une vision jouissive des rapports humains, en marge du poids écrasant de la morale chrétienne catholique qui tend à se conformer comme la seule possible dans les années postérieures.

Une autre croisade en effet, empêchera que ce débat se poursuive en totale liberté. Une croisade cette fois en terres du Midi et contre des chrétiens, la croisade contre les Cathares. Énorme excuse politique qui sonnera le glas d'une splendide culture, par évincement, certains diraient nettoyage ethnique, du public qui lui donnait support. Une culture, ne l'oublions pas, qui a été la première à avoir développé une littérature en langue romane, le référent européen à l'époque. La genèse de l'idéal amoureux occidental se verra sans doute conditionnée par les nouvelles impositions idéologiques que l'Eglise Catholique étendra à tout l'Occident à partir du XIII<sup>ème</sup> siècle. Dans ce cas-là, le coup porté contre la culture occitane entraînera une fossilisation des grands débats qu'elle avait aidé à créer parmi le public de l'époque. Les thèmes se simplifient, le questionnement du système n'est plus envisageable. On cessera de le pratiquer même là où la lyrique courtoise devient modèle à suivre, comme au nord de la Loire. On a parlé d'une différence de public, ou bien d'une incompréhension (Meneghetti, 1992 : 148). Comme s'ils savaient utiliser la machine de la conception courtoise, mais qu'ils ignoraient tout des engrenages, ne pouvant donc plus modifier son fonctionnement. En tout cas, les possibilités se réduisent, les écarts sont de plus en plus suspectés.

La critique Romantique fera le reste: nous avons tous hérité d'une vision de l'amour courtois où les poncifs alternent avec les lieux communs, où le retour aux sources se fait rare, où l'amalgame entre toute sorte d'expression amoureuse devient la norme. Une vision sans doute marquée par l'esprit des temps qui favorisait les études des littératures nationales comme des compartiments étanches et sans rapport entre elles. Question de voir qui possédait une littérature "supérieure" aux autres. Mais pour nous, qui essayons d'analyser le goût de ce public qui voyage, de ce public friand de nouveautés, de cultures et de langues diverses, cette vision des frontières médiévales devient un obstacle, ou n'a pas de sens, tout simplement. Il s'agit d'une vision enfin,

qui tend à classer les œuvres selon un degré de “pureté”, en tiroirs isolés, selon des préjugés qui démembreront un corpus par ailleurs bien attesté. Préjugés, lieux communs qui ne rendent pas compte de la grande variété de la production courtoise ni des préférences du public européen en général.

Mais d'ailleurs beaucoup de poètes, indépendamment de leur nationalité, se situent à des années-lumière du stéréotype du troubadour comme un être délicat, sentimental, enfermé dans son univers amoureux pour une belle dame sans merci. On s'est trop longtemps désintéressé de leurs œuvres à caractère ludique, ironique, humoristique, par définition de bien moindre qualité (!). Comme signalait J.-C. Huchet (1987: 60-63), “*dure loi que celle qui prélude à l'établissement de florilèges*”. Mais c'est complètement oublier les circonstances de représentation face au public, le caractère récréatif et divertissant de ces produits culturels. Parmi les nombreuses images qui nous sont restées de ces poètes, on peut aussi percevoir des activités quotidiennes qui n'ont rien à voir avec le cliché. Dans ces lignes, nous avons vu quelques exemples des missions dont on les chargeait, et des fonctions variées qu'ils exerçaient pour les chancelleries de leurs princes.

Une ouverture des analyses littéraires qui rappelle le riche dialogue linguistique initial, qui rend compte de ces nombreux échanges sur le tableau européen au moyen-âge devrait nous permettre de récupérer ces débats dans leur juste mesure. Notre propre bagage intellectuel se verrait bien mieux éclairé en mettant en relief la communication de ces idées entre les auteurs et le public de l'époque. Comme signale Furio Brugnolo dans son étude sur le plurilinguisme et la lyrique médiévale, une étude systématique de cette “circulation”, de ces contacts entre les intellectuels demeure l'un des défis les plus urgents, et les plus fascinants, de la philologie romane.

## Bibliographie

Badia, L. 1982. *Poesia trobadoresca*. Barcelona : Edicions 62.

Brugnolo, F. 1983. *Plurilinguismo e lirica medievale*. Roma : Bolzoni ed.

Frank, I. 1952. *Trouvères et Minnesänger*. Sarre.

Huchet, J.C. 1987. *L'amour courtois. La “fin'amors” chez les premiers troubadours*. Paris : Privat.

Lazar, M. 1964. *Amour courtois et “fin'amors” dans la littérature du XIIe siècle*. Paris : Klincksieck.

Meneghetti, M.L. 1992. *Il pubblico dei trovatori*. Torino : ed. Einaudi.

Riquer Martín de. 1975. *Los Trovadores, Historia literaria y textos*. Barcelona : Ariel.