



**HAL**  
open science

## Promenade troubadouresque sur les pas de Daniel Fabre

Dominique Casajus

► **To cite this version:**

Dominique Casajus. Promenade troubadouresque sur les pas de Daniel Fabre. Nicolas Adell; Agnès Fine; Claudine Vassas. Daniel Fabre, l'arpenteur des écarts (actes du colloque de Toulouse, février 2017), Maison des sciences de l'homme, pp.67-85, 2021. halshs-02747557

**HAL Id: halshs-02747557**

**<https://shs.hal.science/halshs-02747557>**

Submitted on 28 Oct 2022

**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.

# Promenade troubadouresque sur les pas de Daniel Fabre

Dominique Casajus

Texte paru dans Nicolas Adell, Agnès Fine, Claudine Vassas (éd.), *Daniel Fabre, l'arpenteur des écarts (actes du colloque de Toulouse, février 2017)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2021 : 67-85.

Le premier texte que j'ai lu de Daniel Fabre est « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage » (Fabre 1986). Mais c'est plus tard, au début des années 2000, que j'ai fait sa connaissance. Il avait alors soumis au Comité national de la recherche scientifique la maquette de ce qui est devenu depuis le Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (Lahic). Étant l'un des deux rapporteurs du projet, je lui avais fait savoir que je souhaitais en parler avec lui, non que j'y fusse tenu, car nous pouvions parfaitement nous contenter des documents qu'il nous avait fait parvenir, mais parce que je brûlais de le rencontrer, lui dont j'aimais déjà la prose. Je n'ai pas oublié cette première rencontre ; c'était à la terrasse du Rostand, face au jardin du Luxembourg. Je ne crois pas que nous ayons beaucoup parlé de son projet de laboratoire – pour moi, c'était une affaire entendue, que j'avais simplement prise comme prétexte à ma demande d'entrevue –, et je me souviens seulement que j'ai aussitôt senti naître mon amitié pour lui. J'ai commencé dès la semaine suivante à assister à son séminaire bimensuel, qui se tenait à cette époque dans une salle de la Sorbonne – mais le lieu changea souvent.

Nous le retrouvions là de quinzaine en quinzaine, étincelant d'une érudition espiègle, généreuse et, au sens propre du mot, enchanteresse. Si son propos était toujours nouveau, il avait tout de même quelques thèmes de prédilection. Celui sur lequel il est revenu le plus souvent, en multipliant des variations qui sont devenues par la suite autant d'articles, est une figure qu'il appelait « le paradigme des derniers ». Le thème des derniers, entremêlé à celui des oiseaux, m'accompagnera tout au long de la présente contribution, où je traite d'un sujet que, là encore, j'associe au souvenir de Daniel : les troubadours. Car c'est au moment où j'ai fait sa connaissance que je risquais mes premiers pas sur le terrain

du *trobar*<sup>1</sup>, conduit là par ma fréquentation des poètes touaregs : ce narrateur qu'ils peignent si souvent en marche vers une tente lointaine où il espère héberger auprès de celle qui, s'il plaît à Dieu, lui accordera la faveur d'un entretien, comment, en effet, ne m'aurait-il pas fait songer à ces vers de Jaufré Rudel (Roubaud 1971 : 76-77, traduction un peu modifiée) :

*Be-m parra jois qan li qerai  
per amor Dieu l'amor de loing  
e s'a lieis plai albergarai  
pres de lieis si be-m sui de loing  
adoncs parra-l parlamens fis  
qand drutz loindas er tant vezis  
c'ab bels digz jauzirai solatz.*

Je verrai la joie quand je lui demanderai  
pour l'amour de Dieu l'amour de loin  
et s'il lui plaît j'hébergerai  
près d'elle moi qui suis de loin  
alors viendra l'entretien fidèle  
amant lointain je serai proche  
et de ses paroles je goûterai le réconfort.

Mais rien n'excluait qu'il s'agît là d'une simple analogie de surface et que je m'égarais donc totalement en envisageant de rapprocher deux traditions poétiques sans relations historiques l'une avec l'autre. Je me lançai malgré tout dans l'entreprise, en prenant le parti de rester sourd à mes doutes. Ils subsistaient cependant, engourdis mais tenaces, et les deux ou trois amis à qui je savais pouvoir en faire part me furent d'un grand secours. Daniel était de ceux-là, précieux entre tous dès lors que, comme Agnès Fine me l'apprit à ma grande surprise, il avait été un « disciple de René Nelli » – ce qui ne pouvait qu'accroître mon estime pour lui, même si *L'Érotique des troubadours* (Nelli 1963) n'a pas eu pour moi autant d'importance que cette *Fleur inverse* (Roubaud 1994) à laquelle nous vouions une commune admiration.

Je me souviens notamment de lui avoir fait part de ma perplexité à l'égard du monument argumentatif, déjà ancien mais encore reçu avec faveur par certains provençalistes sous le nom de « thèse Koehler-Duby », qui prétendait ramener le surgissement du *trobar*, quelque part au début du XII<sup>e</sup> siècle, à des modifications dans la structure de la classe nobiliaire. Je crois que l'idée l'amusait mais il était d'accord pour la trouver un peu simpliste. Résumons la thèse en quelques mots.

### ***Can vei la lauzeta mover***

Selon Erich Koehler (1964), une couche sociale nouvelle avait commencé au cours des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles à se glisser entre la paysannerie et une vieille noblesse dont l'origine remontait aux temps carolingiens. Acquis de fait à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, alors que naissait la poésie des troubadours, l'anoblissement de ces chevaliers pauvres n'était pas encore pleinement entré dans les consciences. Dans leur recherche anxieuse d'une reconnaissance bien lente à venir, ils cultivaient la mesure

---

<sup>1</sup> L'usage des provençalistes a imposé les termes occitans *trobar* « art troubadouresque », *canso* « chanson », *cobla* « strophe », *vida* « biographie [d'un troubadour] ».

et le raffinement qui devaient prouver, pensaient-ils, combien ils la méritaient. Ainsi a pu se répandre cet idéal de comportement qui, s'imposant d'abord dans les cours féodales, est passé à la postérité sous le nom de « courtoisie » – l'humilité et la patience du narrateur troubadoursque n'étant que la version littéraire de cet idéal politique et mondain.

Georges Duby (1964, 1988) voyait les choses un peu différemment, mais, quoi qu'il en soit, les deux auteurs s'accordaient pour penser que ces hobereaux en mal de reconnaissance se pressaient autour des grands seigneurs, rivalisant dans la quête des faveurs et des prébendes. S'il fallait les en croire, les troubadours s'étaient faits les porte-parole des chevaliers pauvres, dont ils sublimaient les impatiences, les aspirations et les rivalités.

Nos deux auteurs faisaient là un usage bien désinvolte des sources, de sorte que quelques historiens n'ont pas eu de mal à leur opposer des objections selon moi fatales, auxquelles j'ai ajouté plus tard des objections d'ordre anthropologique et même, tout simplement, logiques<sup>2</sup>. Or tous ces débats avaient laissé de côté l'annexe assez curieuse que Koehler a adjointe à son article de 1964. Il y mettait sa thèse à l'épreuve en la testant sur une *canço* illustre de Bernart de Ventadour (Koehler 1964 : 47 ; texte occitan corrigé d'après Roubaud 1971 : 129-130, dont je reprends la traduction en la modifiant légèrement) :

*Can vei la lauzeta mover  
de joi sas alas contra-l rai  
que s'oblid'e-s laissa chazer  
per la doussor c'al cor li vai  
ai tan grans enveya m'enveya  
de cui qu'eu veyja jauzion  
meravilha ai car desse  
lo cor de dezirer no-m fon.*

Quand je vois l'alouette mouvoir  
de joie ses ailes à contre-jour,  
qui s'oublie et se laisse choir  
pour la douceur qui au cœur lui va  
ah ! tant grande envie m'en vient  
de ceux que je vois joyeux  
je m'émerveille qu'à l'instant  
le cœur de désir ne me fonde.

Vers dont Dante semble s'être souvenu au chant xx du « Paradis », et que Koehler commentait ainsi (1964 : 48) :

Le vol de l'alouette symbolise une nostalgie frustrée. Prenons tout de suite nos outils d'iconoclastes et demandons-nous ce que cette strophe nous révèle au point de vue de la psychologie et de la sociologie. Pour la psychologie, le mot clef est *s'oblidar*, pour la sociologie *enveya*. « S'oublier », c'est oublier sa personnalité et son existence présentes, pour se transformer en un autre. Le poète est plein d'envie (*enveya*) envers ceux qui jouissent de cette métamorphose (*jauzion*). Son état à lui est défini par une convoitise désespérée (*dezirer*). La structure de la psychologie amoureuse et celle de l'intégration sociale manquée sont ici tout à fait analogues, et le résultat en est la douleur, qui s'avive au spectacle du bonheur et du succès des autres. C'est l'un des aspects de l'amour courtois, et celui qui domine dans notre chanson. Les trois personnages essentiels n'ont pas encore fait leur apparition, mais on les devine déjà : le chevalier pauvre, la dame, les rivaux.

---

<sup>2</sup> Pour un exposé plus détaillé des débats, je me permets de renvoyer à Casajus (2012), chapitre 8, dont j'ai repris ici quelques lignes.

Il n'y a rien à redire à ces remarques, hormis que l'intégration sociale manquée dont l'auteur nous parle est postulée alors qu'elles étaient censées nous la faire apparaître. Son analyse ne nous a donc rien livré jusqu'ici qu'il n'eût déjà décidé d'y mettre, et on s'étonne donc qu'il croie voir la figure du chevalier pauvre s'annoncer dans cette strophe. En fait, il anticipe sur ce qu'il dira plus loin de la strophe v, où, non sans misogynie, le narrateur met en contraste les vertus qu'on attend de la dame, la *domna*, et les vices inhérents au fait d'être une femme, une *femna* (texte occitan et traduction – légèrement retouchée – de Roubaud 1971 : 130-131) :

*D'aisso fa be femna parer  
ma domna per qu'e-lh o reitrai  
car no vol so c'om deu voler  
et so c'om li deveda fai  
chazutz sui en mala merce  
et ai be faih co-l fols en pon  
et no sai per que m'esdeve  
mas car trop puyei contra mon.*

Ainsi elle se montre bien femme,  
ma dame, ce pour quoi je lui fais reproche  
car elle ne veut pas ce qu'on doit vouloir  
et ce qui ne se doit, elle fait.  
Je suis tombé en défaveur  
j'ai fait comme le fou sur le pont  
je ne sais pourquoi cela m'advient  
sinon qu'ai trop visé à contre pente.

Et voici le commentaire de Koehler (1964 : 49) :

La strophe v explique les raisons du manquement de sa bien-aimée. La première réside dans le caractère des femmes en général ; elles ne veulent pas ce qu'elles devraient vouloir, et font tout ce qu'elles ne devraient pas faire. La seconde raison est que le poète aime un objet placé beaucoup trop haut au-dessus de lui. Les deux raisons sont complémentaires l'une de l'autre : comme la distance sociale entre l'amant et sa dame est trop grande, les réactions de celle-ci ont l'air d'être absolument arbitraires. Par ses dédains, la dame châtie l'hybris d'une ambition qui a dépassé la mesure. Le pauvre chevalier, auquel s'identifie Bernart, lui-même de souche plébéienne, espère en récompense de ses services un salaire (*merce*) auquel il ne saurait prétendre ; il a visé trop haut – *trop puyei contra mon* – et se voit puni par sa chute, comme le cavalier imprudent qui s'aventure en selle sur un pont.

Telle serait donc la strophe où apparaît enfin ce chevalier pauvre jusqu'à seulement pressenti. En réalité, un détail du commentaire de Koehler laisse deviner qu'il se fonde davantage ici sur ce qu'il croit savoir du poète que sur le texte du poème : Bernart de Ventadour, nous dit-il en passant, était de souche plébéienne ; comment ne pas croire alors qu'il a donné à son piteux narrateur les traits de ces pauvres chevaliers dont il se sentait proche ? Mais que savons-nous en réalité de la vie de Bernart de Ventadour ? Notre unique source sur ce point, si connue que Koehler n'a pas pris la peine de la citer, est l'ensemble des deux ou trois versions de la *vida*<sup>3</sup> du troubadour.

---

<sup>3</sup> Les chansonniers par lesquels le corpus troubadouresque nous est connu font en général précéder les textes par une « vie » de leurs auteurs putatifs.

Voici les premières lignes de l'une d'elles (retraduit d'après Appel 1990 : 19) : « Bernart de Ventadour était du Limousin, du château de Ventadorn. Il fut homme de pauvre extraction, fils d'un serviteur qui était boulanger, qui chauffait le four pour cuire le pain du château de Ventadour. » Passons sur le fait qu'on nous parle ici d'un vilain, c'est-à-dire d'un homme qui, n'ayant aucun espoir d'intégrer l'univers courtois, ne saurait se sentir proche d'un chevalier, même pauvre – point de sociologie sur lequel Koehler insiste pourtant lorsqu'il met sa thèse en place. Le vrai problème est ailleurs. Il est que les *vidas* sont des documents à manier avec circonspection. C'est particulièrement vrai de la *vida* de Bernart de Ventadour, suspecte pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle est totalement invraisemblable : après avoir complaisamment relaté son humble origine, la version que je viens de citer le montre aimé de la duchesse de Ventadour puis d'une « duchesse de Normandie » (*duqessa de Normandia*) qui n'est autre qu'Aliénor d'Aquitaine. Ensuite, on sait depuis longtemps que cette fable s'inspire d'une *canço* où le troubadour Pierre d'Auvergne a caricaturé quelques-uns de ses confrères<sup>4</sup>. L'emprunt est d'ailleurs benoîtement reconnu dans une autre version de la *vida*, qui commence ainsi (retraduit d'après Appel 1990 : 22-23) :

Bernart de Ventadour était du Limousin, d'un château de Ventadour,  
de pauvre extraction, fils d'un serviteur et d'une boulangère,  
ainsi que le dit Pierre d'Auvergne de lui en son chant, quand il dit  
du mal de tous les troubadours : « Le troisième, Bernart de  
Ventadour, / qui est inférieur à Bornelh d'une largeur de main / en  
son père eut un bon serviteur / qui portait toujours un arc d'aubier /  
et sa mère chauffait le four / et le père apportait le sarment. »

### ***Cantarai d'aquestz trobadors***

Voici un large extrait de cette *canço* fameuse de Pierre d'Auvergne  
(Roubaud 1971 : 186-187) :

*Cantarai d'aquestz trobadors  
que canton de maintas colors  
e-l pieier cuida dir mout gen  
mas a cantar lor er aillors  
q'entrametre-n vei cen pastors  
c'us non sap qe-s mont'o-dissen.*

Je chanterai ces troubadours  
qui chantent de diverses couleurs  
le pire s'imagine bien dire  
mais il leur faudra chanter ailleurs  
car je vois que cent bergers s'en mêlent  
et nul d'eux ne sait ce qui monte ou descend.

*D'aisso mer mal Peire Rotgiers  
per q n'er encolpatz primiers  
car chanta d'amor a presen  
e valgra li mais us sautiers  
en la glieis'o us candeliers  
tener ab grand candel'arden.*

De cela est coupable Pierre Rogier  
et pour cela je l'accuserai le premier  
puisque'il chante l'amour en public  
et il lui vaudrait mieux un psautier  
en l'église ou un chandelier  
porter avec une grande cire qui brûle.

---

<sup>4</sup> Voir, par exemple, Zingarelli (1905 : 323) ; Appel (1990 : 28) ; Riquer (1992, II : 335).

*E-l segonz Girautz de Borneill  
qe sembl'oire sec al soleill  
ab son chantar magre dolen  
q'es chans de vieilla porta-seill  
que si-s mirava en espeill  
no-s prezari'un aiguilen.*

*E-l tertz Bernartz de Ventedorn  
q'es menre de Borneill un dorn  
en son paire ac bon sirven  
per traïr'ab arc manal d'alborn  
e sa mair'escal dava-l forn  
et amassava l'issermen [...]*

*E-l novens es En Raembautz  
qe-s fai de son trobar trop bautz  
mas eu lo torni en nien  
q'el non es alegres ni chautz  
per so pretz aitan los pipautz  
que van las almonas queren*

Le second Giraut de Borneil  
semble une outre sèche au soleil  
avec son chant maigre et dolent  
chant de porteuse d'eau bien vieille  
s'il se regardait dans un miroir  
il ne s'estimerait pas valoir une églantine.

Le troisième Bernart de Ventadour  
est inférieur à Bornelh d'un dour<sup>5</sup>  
son père était un bon serviteur  
pour tirer à l'arc d'aubour  
sa mère faisait chauffer le four  
et ramassait les sarments.

Le neuvième est le seigneur Raimbaut  
qui, avec son *trobar*, fait le beau  
moi je le réduis à néant  
Il n'est ni allègre ni chaud  
j'aime autant les joueurs de pipeaux  
qui vont partout réclamant l'aumône.

J'ai modifié un peu la traduction de Jacques Roubaud pour reproduire autant que possible les jeux de rimes du texte occitan. En effet, le nom même du poète moqué amène à chaque fois à la rime les mots essentiels à l'élaboration de la moquerie : comme *Rotgiers* rime avec *sautiers* et *candeliers*, Pierre Rogier peut être dit meilleur bedeau que troubadour ; et c'est même seulement à cause de son nom qu'il apparaît en premier ( *primiers*). *Borneill* appelle *soleill* et un *vieilla porta-seill* que j'ai transposé en « porteuse d'eau bien vieille<sup>6</sup> », ce qui fait de Guiraud de Borneil un homme tout décati. Avec *bautz* appelé par *Raembautz*, le seigneur Raimbaut devient un fat qui « fait le beau ». Pour Bernart de Ventadour, je suis parvenu, en changeant le « sureau » de Jacques Roubaud en « aubour » (autre nom de l'aubier) et en faisant mon profit d'un « dour » attesté au moins jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, à transposer toutes les rimes en *orn* de l'original.

Je pense qu'on m'accordera, même si je n'ai cité qu'une partie de la *canço*, qu'il est difficile de voir dans ces *coblas* burlesques une indication biographique fiable. L'auteur entendait surtout se jouer avec malice du nom de ses collègues. Le Moine de Mautaudon a repris le procédé aux dépens d'autres troubadours dans une *canço* qu'il présente comme inspirée de celle de Pierre d'Auvergne (Roubaud 1971 : 295) : « Puisque Pierre d'Auvergne a chanté / les troubadours qui sont passés / je chanterai selon mon savoir / ceux qui se sont

---

<sup>5</sup> Dans son *Thresor de la langue françoise* (1606 : 214), Jean Nicot définit le dour comme « une espece de mesure contenant quatre doigts, qu'on represente par le poing serré ». Le mot est de toute évidence un parent en langue d'oïl de l'occitan *dorn*, que Roubaud traduit par « main ».

<sup>6</sup> J'ai dû transposer pour garder une rime qui correspond à l'esprit de la chanson. Le mot à la rime n'est pas *vieilla* (« vieille ») mais *seill* « jare, seau ».

levés depuis / et qu'ils n'aient pas le cœur furieux / si de leurs méfaits je les reprends. / Le premier est de Saint-Didier », etc.

De plus, comme l'ont déjà remarqué les commentateurs, Pierre d'Auvergne reprend ici les images et certaines des rimes d'une *canso* de Bernart de Ventadour (Zingarelli 1905 : 323 ; Appel 1990 : 30 ; Harvey 1999 : 23). En voici les deux premières *coblas*, qui font alterner à la rime *orn* et *ma*. J'ai essayé, dans la mesure du possible et en me contentant parfois d'une assonance un peu lointaine, de reproduire en français un équivalent phonique de la rime en *orn*, là encore au prix de quelques retouches sur la traduction de Roubaud (1971 : 122-123) :

*Ben m'an perdut lai enves Ventadorn  
tuih mei amic pois ma domna no m'ama  
et es be dreihz que ja mais lai no torn  
c'ades estai vas me salvatj'e grama  
ve-us per que-m fai semblan irat e morn  
car en s'amor me deleih e-m sojorn  
ni de ren als no-s rancura ni-s clama*

Ils m'ont perdu là-bas vers Ventadorn  
tous mes amis puisque ma dame ne m'aime  
et il est juste que jamais je n'y retourne  
puisqu'elle est toujours pour moi sauvage et dure  
et si elle montre un visage sombre et morne<sup>7</sup>  
c'est qu'en son amour je persiste et séjourne  
elle ne me reproche elle ne se plaint de rien d'autre.

*Aissi co-l peis qui s'eslais' el cadorn  
e no-n sap mot tro que s'es pres en l'ama  
m'eslaissei eu vas trop amar un jorn  
c'anc no-m gardei tro fui en mei la flama  
que m'art plus fort no-m feira focs de forn  
e ges per so no-m posc partir un dorn  
aissi-m te pres s'amors e m'aliama.*

Ainsi que le poisson qui s'élançe sur l'amorce  
ignorant jusqu'à ce que l'hameçon le prenne  
je me suis précipité à trop aimer un jour  
sans méfiance jusqu'au milieu de la flamme  
qui me brûle plus fort qu'un feu de four  
et pourtant je ne peux m'en éloigner même d'un dour  
tant son amour me tient prisonnier et me lie.

Le thème est habituel, et il est, au fond, le même que celui de la *cobla* de l'alouette. L'image du four l'est moins, mais ce *forn* n'est apparu là (tout comme *dorn*, du reste) que parce qu'il fallait une rime à *Ventadorn*. Pierre d'Auvergne a emprunté à Bernart l'idée de faire rimer ces trois mots et il leur a ajouté *alborn*. On voit donc que toutes les caractéristiques du milieu social que Pierre d'Auvergne et la *vida* attribuent à Bernart – père expert à tirer l'arc d'*alborn* et mère à chauffer le *forn* – viennent tout simplement du fait que le nom du poète se terminait par *orn*. De ce qu'a été dans la réalité Bernart de Ventadour, la *vida* ne nous apprend donc rien de sûr, de sorte que toutes les hypothèses sont permises. On a ainsi supposé qu'il aurait fini sa vie comme abbé de Tulle, ce qui exclurait, bien entendu, l'éventualité d'une basse naissance (Paden 1991). Koehler, en tout cas, a utilisé dans un moment crucial de son raisonnement un élément extérieur au poème dont il entendait tirer une confirmation de sa thèse. Et la source à laquelle il a subrepticement recouru, lui qui se disait iconoclaste, est notoirement l'une des moins fiables qui soit. Si l'on refuse d'y prêter foi, Bernart cesse de s'identifier à un chevalier pauvre.

On ne saurait certes reprocher à Koehler de vouloir rapporter le texte

---

<sup>7</sup> La rime est pour l'œil, puisque l'occitan *Ventadorn* se prononçait « Ventadourn ».



des poèmes troubadouresques au contexte social dans lequel ils ont été composés. Ni le désapprouver, même si la lourdeur de sa rhétorique marxisante fait sourire aujourd'hui, lorsqu'il embouche son clairon (Koehler 1964 : 29) : « [...] en présence d'une puissante floraison d'idées, n'hésitons pas à en chercher la cause dans les rapports qui unissent la superstructure poétique à l'infrastructure sociale et dans les révolutions de celle-ci. » Sauf qu'il oublie que le chœur formé par les troubadours est déjà en lui-même un élément de l'infrastructure sociale. Ils se répondaient les uns aux autres, et chacun d'eux, lorsqu'il prenait la plume, connaissait les compositions de ses collègues. C'est ainsi que nous avons vu Pierre d'Auvergne reprendre Bernart de Ventadour et être lui-même cité par le Moine de Montaudon... Il aurait donc fallu, quitte éventuellement à mettre ensuite ce chœur en rapport avec le reste de l'univers social, considérer les interactions – louanges, critiques, citations, emprunts d'idées, de rimes, de mélodies, de thèmes poétiques, etc. – qui se produisaient en son sein.

### ***Lancan folhon bosc et jarric***

Pour ce qui est des thèmes poétiques, le plus ubiquitaire est incontestablement celui de la reverdie, présent dans plus de la moitié des *cansos* parvenues jusqu'à nous. Parmi les innombrables commentaires auxquels il a donné lieu, je me limiterai à celui qu'Annie Combes ouvre par cette belle *cobla* de Bernart de Ventadour, parfait exemple de la « strophe printanière » que les trouvères et les romanciers arthuriens reprendront à leur tour (Combes 2006 : 121, traduction un peu modifiée) :

*Lancan folhon bosc et jarric  
e-lh flors pareis e-lh verdura  
pels vergers et pels pratz  
e-lh auzel c'an estat enic  
son gai desostz los folhatz  
autresi-m chant e m'esbaudei  
e reflorisc e reverdei  
e folh segon ma natura.*

Lorsque feuillent bois et chênaies  
et que les fleurs paraissent et la verdure  
dans les vergers et dans les prés  
et que les oiseaux jusque-là tristes  
sont gais sous les feuillages  
alors moi aussi je chante et me réjouis  
et re fleuris et reverdis  
et feuille selon ma nature.

Toutes les composantes du thème sont assemblées ici : la nature revient à la joie, tout s'anime en elle, les arbres retrouvent leurs feuilles, les vergers et les prés leur verdure, les fleurs leur éclat, les oiseaux leur gaité, et moi je fais de même – mais selon ma nature, qui est de chanter et d'aimer. Après cette ouverture, le chant peut s'élever, qui va dire l'amour et l'espérance de la joie. Parmi ces composantes, comme le lecteur n'a pas manqué de le remarquer, il y a... les oiseaux, sur lesquels le poète prend modèle pour chanter et se réjouir. Le thème des oiseaux n'est qu'un accompagnement facultatif de la strophe printanière, mais il est bien attesté, et quimieux que Daniel pouvait le mettre en exergue ! Il l'a fait dans un article sur lequel je vais maintenant m'attarder, continuation et

amplification du texte de 1986 qui m'avait introduit à sa prose. Lui aussi ouvre son propos par une strophe printanière, due à celui qui passe pour le premier des troubadours, Guillaume IX, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine. Le lecteur pourra percevoir en la lisant combien, si uniforme que fût le thème, chaque grand troubadour savait y imprimer sa marque singulière – savait, en un mot, reflleurir et reverdir et feuiller selon sa nature (Fabre 2014 : 417, traduction un peu modifiée) :

*Amb la dolçor del temps novel  
folhon li bosc e li auçel  
chanton chascus en lor latin  
segon lo vers del novel chan  
adonc esta ben qu'om s'aisi  
d'aisso don om a plus talan.*

Avec la douceur de la neuve saison  
feuillent les bois et les oiseaux  
chantent chacun dans son latin  
les strophes de leur chant nouveau  
il est donc juste que chacun cherche  
ce dont il a le plus grand désir.

Chaque oiseau chante « selon son latin », c'est-à-dire selon sa langue propre, et le poète doit faire de même, en chantant selon une voix qui n'appartienne qu'à lui. Et Daniel de commenter (*ibid.* : 418) : « Dans l'univers de la *canço*, les oiseaux sont à la fois les sujets de la poésie, ses initiateurs réels (c'est eux qui la provoquent, la suscitent) et ses modèles naturels. » Si les oiseaux sont pour les troubadours des maîtres en poésie et en amour – étant donné que les uns et les autres s'éveillent à l'amour et achant de l'amour quand le printemps revient –, on ne peut que s'étonner, déplore-t-il, que les provençalistes aient largement négligé ce motif. En particulier, les différentes thèses associant le *trobar* à des faits sociologiques – celle de Koelher et DUBY n'étant qu'une parmi d'autres – restent muettes sur le sujet et « ne sauraient aider à l'interprétation du détail des contenus et des formes de la *canço* des troubadours, et, plus encore, de leur choix du chant des oiseaux comme origine unique du chant » (*ibid.* : 423). Il y a pourtant, insiste-t-il en se souvenant de son article de 1986, un vrai savoir naturaliste dans la façon dont les poètes parlent des oiseaux (*ibid.* : 423) : « [...] la *canço* s'ouvre souvent sur une référence sensorielle insistante, le poète entend les oiseaux et il les voit aussi, parfois avec une précision confondante, il s'efforce d'évoquer leur *mover*, le double mouvement de leurs ailes et de leurs chants. » Et toute la suite de l'article vise à montrer que c'est du côté de ce savoir naturaliste (dont on trouve d'ailleurs d'autres illustrations dans les contes populaires<sup>8</sup>) qu'il faudrait se tourner pour rendre véritablement raison du thème des oiseaux dans le corpus troubadouresque. Beau programme, dont cet article se voulait une première esquisse.

Inévitablement, nous retrouvons ici la *cobla* de l'alouette, dont il nous dit (*ibid.* : 424) :

Poème stupéfiant, y compris de précision naturaliste. Il nous fait vraiment voir le mouvement si particulier du vol en palier de l'alouette qui plane, qui monte vers le soleil puis se laisse tomber comme une pierre, mouvement que la ligne mélodique du chant accompagne et que le poète assimile à l'extase du désir qui fait tour à tour bondir et défaillir.

---

<sup>8</sup> Voir Albert-Llorca (1991) ; en particulier, pour l'alouette, voir les pages 173, 180-182.

Michel Zink a dit des choses très semblables dans le beau texte qu'il a consacré lui aussi à cette *cobla* (Zink 2013 : 248) :

Ce mouvement et cette chute, qui n'est pas une chute mais une exaltation, sont rendus par les enjambements *mover / de joi ou ai ! tan granz enveya m'en ve / de cui qu'eu vey a jauzion* : on croit que le poète envie l'alouette, mais non, voilà qu'il envie « quiconque il voit jouissant », et voilà que c'est la même chose. Ils sont rendus aussi dans la mélodie par la chute de la voix, en un ambitus inhabituel, sur le *ve* de *tan granz enveya m'en ve*.

Ce trait mélodique avait aussi retenu l'attention d'Elizabeth Aubrey, qui l'a commenté en musicologue (Aubrey 2000 : 92) :

*Another salient musical feature occurs at the end of verse 5 [tan granz enveya m'en ve], a little over halfway through the melody, with a stark descent of a fifth from D to G (D is decorated in [manuscript] R<sup>9</sup>, [...] perhaps an editorial intervention). This is the only cadence on [manuscript] G, and it is the widest leap in the melody, from the highest pitch.*

Pour ma part, cependant, ce n'est pas vraiment la quinte descendante de la fin du vers 5 qui me fait « entendre » la chute de l'alouette, mais plutôt le mouvement mélodique qui, dans le vers 4 (*per la doussor c'al cor li vai*), nous fait doucement passer de l'ample mélisme *la-si-do-si* sur lequel s'étire la syllabe *-ssor* au *mi-ré-mi* plus retenu de *vai* – soit une septième entre les notes extrêmes<sup>10</sup>. Bien sûr, la chute n'est pas brutale puisqu'elle se monnaie sur toute la séquence *-ssor-c'al-cor-li-vai*, comme si la ligne mélodique de ce vers n'était qu'un prolongement et une illustration musicale du *chazer* (« choir ») qui clot le vers précédent. Mais n'est-ce pas justement à cause « de la douceur qui au cœur lui va » que l'alouette se laisse choir<sup>11</sup> ?

---

<sup>9</sup> Le manuscrit R est conservé à la Bibliothèque nationale (fr. 22543), et une reproduction en est accessible sur Gallica.bnf.fr. Le manuscrit G, dont le texte et la mélodie sont retranscrits par Elizabeth Aubrey (2000 : 90-92), est conservé à la Biblioteca Ambrosiana.

<sup>10</sup> Les notations musicales du Moyen Âge fixent les intervalles mais non la hauteur absolue. Je me suis basé sur la transcription de la mélodie du manuscrit R proposée dans la *Troubadours melodies database*, qui est forcément déterminée à une transposition près ; voir <http://www.troubadourmelodies.org/melodies/70043R>.

<sup>11</sup> Cette concordance entre le texte et la mélodie était-elle perçue par les auditeurs médiévaux ? Selon Huw Grange (2011), c'est difficile à dire, car les manuscrits nous ont conservé plusieurs versions, aussi bien du texte que de la mélodie. Les manuscrits G et R s'accordent pour faire chuter la voix d'une quinte à la fin du vers 5, mais G intervertit les vers 3 et 4. Il n'en reste pas moins que la mélodie du vers *per la doussor qu'al cor li vai* a la même allure dans les deux manuscrits, ainsi d'ailleurs que dans le manuscrit W, également conservé à la Bibliothèque nationale (fr. 844). Sur le problème des variations entre les différentes versions de cette chanson, voir aussi Steel (1982) et Van Vleck (1991 : 76-78).

## Mas trop suy vengutz als derriers

Guillaume d'Aquitaine, en ce tournant du XII<sup>e</sup> siècle où naissait le *trobar*, se laissait gagner par la douceur de la neuve saison tandis que les oiseaux entonnaient les strophes de leur chant nouveau. D'un demi-siècle son cadet, Bernart de Ventadour n'est plus, face à l'alouette, que le témoin d'une douceur dont il se sent exclu mais que son art lui permet au moins de transposer dans sa mélodie. À la fin du siècle suivant – en 1292 –, dans l'exorde de ce qui fut probablement son dernier poème et partant l'une des dernières lueurs d'un genre à son crépuscule, Guiraut Riquier sait que la saison du *trobar* approche de sa fin (Roubaud 1971 : 436-439, traduction un peu modifiée) :

*Be-me degra de chantar tener  
quar a chan coven alegriers  
e mi destrenh tant cossiriers  
que-m fa de totas partz doler  
remembran mon greu temps passat  
esgardan lo prezent forsat  
e cossiran l'avenidor  
que per totz ai raizon de plor.*

Je devrais me garder de chanter  
car au chant convient l'allégresse  
et tant m'étreint la peine  
qu'elle me fait de toute part douleur  
me souvenant du dur passé  
regardant le présent étriqué  
et me tourmentant de l'avenir  
j'ai partout des raisons de pleurer.

*Per que no-m deu aver sabor  
mos chans qu'es ses alegretat  
mas Dieus m'a tal saber donat  
qu'en chantan retrac ma folhor  
mo sen mon gauch mon desplaazer  
e mon dan e mon pro per ver  
qu'a penas dic ren ben estiers  
mas trop suy vengutz als derriers.*

Il ne peut avoir de saveur  
mon chant car il est sans allégresse  
mais Dieu m'a donné tel savoir  
qu'en chantant je trace ma folie  
ma sagesse ma joie mon déplaisir  
mon mal et mon bien avec vérité  
c'est à peine si je dis autre chose  
mais je suis venu trop tard parmi les derniers.

Le jour avait fini par advenir où les poètes n'éprouveraient plus d'allégresse à varier sur les thèmes qu'ils s'empruntaient les uns les autres depuis deux siècles. Un an après que ce chant aura été écrit, Dante commencera à composer sa *Vita nova* – début d'une saison nouvelle, que Guiraut Riquier ne connaîtra pas. On a beaucoup écrit sur cet homme, l'un des mieux connus des troubadours. Le grand provençaliste Joseph Anglade lui a consacré une biographie qu'il sous-titre : *Étude sur la décadence du trobar* (Anglade 1905). Michel Zink, dans un livre important où il a repris plusieurs de ses leçons au Collège de France, fait preuve de plus de sympathie (Zink 2003). Travaux fondamentaux, auxquels ce que Daniel a écrit sur le paradigme des derniers me permettra cependant d'ajouter une remarque. Il aimait rappeler dans ses séminaires (et l'a encore répété à propos des conteurs pyrénéens dans un entretien presque testamentaire : voir Wendling 2013) que le destin crépusculaire des derniers fait d'eux des « individus-monde », c'est-à-dire des êtres qui portent en eux tout un monde dont ils savent qu'il ne leur survivra pas.

Or Guiraut Riquier apparaît effectivement comme un tel individu-monde dans une longue épître en vers dont la première partie, composée en 1274, est une *Supplication* adressée au roi Alphonse X de Castille et la seconde, composée en 1275, une *Déclaration* qu'il met dans la bouche du destinataire mais qu'il a bien sûr rédigée lui-même, peut-être en accord avec la pensée du souverain (voir Linskill 1985 : 167- 24 ; Anglade 1905 : 122-124, 149-151). L'auteur de la *Supplication* est douloureusement conscient que les troubadours ne reçoivent pas la place que leur talent et leur savoir devraient leur valoir. La preuve en est que le terme générique *joglar*<sup>12</sup> supposé s'appliquer à l'ensemble formé par les compositeurs et les chanteurs s'étend jusqu'aux saltimbanques sans talent qui vont boire leur maigre gain à la taverne ou aux montreurs de singes et de marionnettes. Voisinage infâmant pour les compositeurs, même s'ils reçoivent l'appellation spécifique de troubadour (*trobador*). Or c'est là une triste exception car il n'en est pas de même pour le reste de la société. Les clercs, chevaliers, bourgeois, marchands, artisans et paysans qui la composent pour l'essentiel, reçoivent, outre ces six appellations génériques, des dénominations spécifiques que l'auteur énumère et commente dans un vaste tableau du monde de son temps. Ainsi, les clercs peuvent être frères, diacres, prêtres, aumôniers, archiprêtres, et ainsi jusqu'au pape ; les chevaliers peuvent être vicomtes, marquis, ducs, comtes, rois et empereurs ; les paysans peuvent être laboureurs, bêcheurs, vigneron, jardiniers, bergers, vachers, gardiens de chevaux, porchers, etc. Au contraire de ce qu'il en est pour *joglar*, aucun de ces noms génériques ou particuliers n'est infâmant et nul ne répugne à y répondre (Linskill 1985 : 213 *sqq.*, 217).

Le roi lui en donne bienveillamment acte dans sa *Déclaration* et propose donc qu'on refuse l'appellation de *joglar* aux plus vils – saltimbanques, montreurs de singes ou autres – et qu'on les appelle « bouffons » comme en Italie. Du coup, on pourra garder *joglar* comme terme générique puisqu'il aura perdu toute connotation infâmante, tandis que *trobador* restera l'appellation spécifique de ceux qui ne se contentent pas d'exécuter les compositions des autres mais en inventent de nouvelles. À quoi Guiraut Riquier ajoute une appellation de son cru, en mettant dans la bouche du roi une ultime préconisation (Linskill 1985 : 244) :

Et nous déclarons que les meilleurs [des troubadours], ceux qui, en vers, en chansons et en d'autres compositions [...], savent montrer comment se comporter dans les cours et accomplir des actions insignes, ceux-là, en toute justice et à cause de leur savoir, méritent le titre de seigneurs « docteurs en poésie » [*don doctor de trobar*].

N'imaginant pas, bien sûr, que le monde chrétien, avec ses six sortes de gens dûment désignées par des noms qui préservent la dignité de chacun, puisse disparaître, Guiraut Riquier déplore seulement que les *joglars* honorables n'y reçoivent pas leur juste place. Que le roi porte donc remède à ce mal en imposant des dénominations qui distinguent le vil de l'honorable puis en instituant un nouveau titre qui honore les meilleurs, et il en ira désormais des *joglars* en général et des troubadours en particulier comme des autres chrétiens.

---

<sup>12</sup> Mot qui a donné notre « jongleur », mais dont l'acception est bien plus large.

Aucun roi n'est assez puissant pour conjurer l'inéluctable : le monde chrétien avait encore des siècles devant lui, pas le *trobar*. Au moins, l'épître de Guiraut Riquier nous reste, dernière image de ce monde au temps où, juste ou non, une place y était encore faite aux troubadours. C'est que la parole des derniers est d'un grand prix. Daniel Fabre en savait quelque chose.

## Bibliographie

- ALBERT-LLORCA, Marlène, 1991. *L'ordre des choses : les récits d'origine des animaux et des plantes en Europe*, Paris, Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques.
- ANGLADE, Joseph, 1905. *Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux, Feret & Fils.
- APPEL, Carl, 1989 [1915]. *Introduction à Bernart de Ventadorn*, traduit de l'allemand par Luc de Goustine et de l'occitan par Miquèla Stenta, postface de Yves Rouquette, Ventadour, Carrefour Ventadour.
- AUBREY, Elizabeth, 2000 [1996]. *The Music of the Troubadours*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- CASAJUS, Dominique, 2012. *L'ède et le troubadour. Essai sur la tradition orale*, Paris, CNRS Éditions.
- COMBES, Annie, 2006. « La reverdie : des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif », in Dominique Billy, François Clément et Annie Combes (dir.), *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail : 121-156.
- DUBY, Georges, 1964. « Au XII<sup>e</sup> siècle : les "Jeunes" dans la société aristocratique », *Annales ESC*, vol. 19 : 835-846.
- 1988. « À propos de l'amour que l'on dit courtois », in *Mâle Moyen-Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion : 74-82 [1986].
- FABRE, Daniel, 1986. « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, vol. 26, n° 99 : 7-40
- 2014. « Langage des oiseaux et idée de la poésie », in Jean-François Courouau ; François Pic ; Claire Torreilles (dir.), *Amb un fil d'amistat : Mélanges offerts à Philippe Gardy par ses collègues, ses disciples et amis*, Toulouse, Centre d'étude de la littérature occitane : 415-431 (version espagnole : 2008. « Lenguaje de los pájaros e idea de la poesía », *Revista de Antropología Social*, vol. 17 : 165-190).
- GRANGE, Huw, 2011. « A Musico-Literary Commentary on Bernart de Ventadorn's "Qan vei la laudeta mover" », *Glossator*, vol. 4 : 81-100.

- HARVEY, Ruth, 1999. « Courtly culture in medieval Occitania », in Simon Gaunt ; Sarah Kay (eds.), *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press : 8-27.
- KOEHLER, Erich, 1964. « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 7, n° 25 : 27-51.
- LINSKILL, Joseph, 1985. *Les épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII<sup>e</sup> siècle. Édition critique avec traduction et notes*, Liège, Association internationale d'études occitanes.
- NELLI, René, 1963. *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- NICOT, Jean, 1606. *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, document en ligne consulté le 30-12-2017 : <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/TLF-NICOT/index.htm>.
- PADEN, William D., 1991. « Bernart de Ventadour le troubadour devint-il abbé de Tulle ? », *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale : 401-413.
- RIQUER, Martin de, 1992 [1975]. *Los trobadores. Historia literaria y textos*, Barcelone, Ariel, 3 tomes.
- ROUBAUD, Jacques, 1971. *Les troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers.
- 1994. *La fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres.
- STEEL, Matthew, 1982. « A Case for the Predominance of Melody over Text in Troubadour Lyric : Bernart de Ventadorn's "Can vei la lauzeta mover" », *Michigan Academician*, vol. 14, n° 3 : 259-271.
- VAN VLECK, Amelia E., 1991. *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley/ Los Angeles/ Oxford, University of California Press.
- WENDLING, Thierry, 2013. « L'intelligence du conte. Entretien avec Daniel Fabre », *Ethnographiques.org* [<http://www.ethnographiques.org/2013/Wendling-Fabre>].
- ZINGARELLI, Nicola, 1904-1905. « Ricerche sulla vita e le rime di Bernart de Ventadorn », *Studi medievali*, vol. 1 : 309-393 et 594-611.
- ZINK, Michel, 2003. *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 2013. *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin.