Cahiers de civilisation médiévale
Xe-XIIe siècle

211 | 2010
Varia

Marcabru et la chanson de croisade : d'un centre à l'autre

Matilda Tomaryn Bruckner

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/ccm/21197
DOI : 10.4000/13ihm
ISSN : 2119-1026

Éditeur
Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Université de Poitiers

Édition imprimée
Date de publication : 1 septembre 2010
Pagination : 219-235
ISSN : 0007-9731

Référence électronique
Matilda Tomaryn Bruckner, « Marcabru et la chanson de croisade : d'un centre à l'autre », *Cahiers de civilisation médiévale* [En ligne], 211 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2025, consulté le 19 mars 2025.
URL : http://journals.openedition.org/ccm/21197 ; DOI : https://doi.org/10.4000/13ihm

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Matilda Tomaryn BRUCKNER

Marcabru et la chanson de croisade : d'un centre à l'autre

RÉSUMÉ

La chanson de croisade apparaît à la confluence de deux mouvements internationaux qui conduisent à repenser l'opposition entre *sai* et *lai*, géographie familière de l'amant et de la dame dans les *cansos*. L'étude intertextuelle de trois chansons de croisade – *Pax in nomine* et *A la fontana* du troubadour Marcabru, *Chanterai por mon corage* attribuée au trouvère Guiot de Dijon – explore les concepts mouvants d'ici et là en tant que centre et diaspora, tels qu'ils transparaissent dans l'espace, le temps, la langue, la tradition manuscrite, les genres lyriques et les points de vue masculin et féminin. Établies sur la hiérarchie des valeurs chrétiennes et sur une succession de renversements de perspective, les voix de Marcabru déplacent et multiplient les centres, mais conservent leur éloignement de la diaspora, marquant ainsi la différence entre unité et exil. À la fois rappel et révision de l'image de la femme fidèle de la pseudo-*pastorela* de Marcabru, la voix féminine de *Chanterai*, bien que séparée de son amant parti en croisade, reste unie à celui-ci, dont elle rapproche l'ailleurs, mêlé au cœur terrestre de sa chanson.

ABSTRACT

The *chanson de croisade* emerges at the junction of two international movements that restructure the contrast between *sai* and *lai*, the *canso*'s familiar geography of lover and lady. This intertextual study of three *chansons de croisade – Pax in nomine* and *A la fontana* by the troubadour Marcabru, *Chanterai por mon corage* attributed to the trouvère Guiot de Dijon – explores the shifting notions of here and there as center and diaspora, played out across place, time, language, manuscript transmission, lyric genres, and masculine and feminine points of view. Based on the hierarchy of Christian values and a series of reversals, Marcabru's voices displace and multiply possible centers but maintain their distance from diaspora as the difference between unity and exile. Recalling and revising the faithful lady in Marcabru's pseudo-*pastorela*, *Chanterai*'s female speaker, separated but not divided from her crusading beloved, brings his elsewhere close by, fused with the earthly center of her song.

Le rayonnement de la culture occitane au Moyen Âge est un phénomène bien connu, s'illustrant à travers la géographie et le temps dans les domaines linguistique et littéraire comme dans les mentalités et les pratiques sociales[1]. Dans leur centre d'origine, situé dans les cours seigneuriales

1. Voir, par ex., *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 28-31 ottobre 2004*, éd. G. LACHIN, Rome/Padoue, Antenore, 2008 ; — William PADEN, « Petrarch as a Poet of Provence », *Annali d'italianistica*, 22, 2004, p. 19-44 ; — Lucia LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modène, Mucchi, 2001 (chapitre 6) ; — *Troubadours : An Introduction*, éd. S. GAUNT et S. KAY, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (en part. les chapitres de Miriam CABRÉ, « Italian and Catalan Troubadours », et de Sylvia HUOT, « Troubadour Lyric and Old French Narrative ») ; — *Le rayonnement des troubadours : actes du colloque de l'AIEO, Association internationale d'études occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, éd. A. TOUBER, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998 ; — William D. PADEN, Jr., « Both Borrower and Lender : Cultural Exchange in the World of the Troubadours », *Tenso*, 13/2, 1998, p. 3-17 ; — *A Handbook of the Troubadours*, éd. F. R. P. AKEHURST et J. M. DAVIS, Berkeley, University of California Press, 1995, en part. les chapitres sur les rapports entre les troubadours et les trouvères (Deborah H. NELSON), les poètes italiens (Ronald MARTINEZ and Hans-Erich KELLER), les poètes ibériques (Joseph T. SNOW).

Cahiers de civilisation médiévale, 53, 2010, p. 219-236.

du Sud de la France, les parlers d'oc font chanter les voix multiples des troubadours et *trobairitz* ; la poésie et l'art d'aimer qu'ils cultivent servent par la suite de modèle aux trouvères du Nord de la France, *minnesängers* allemands, poètes catalans, portugais, italiens, espagnols, etc., de sorte que le système poétique inventé par les troubadours, transmis par l'oral et par l'écrit, s'avère être une expression et une activité culturelles à l'échelle européenne. À la lumière de cette expansion excentrique, la « diaspora » occitane pourrait faire penser à un autre mouvement médiéval européen, politique et militaire : les guerres multiples prêchées par le pape, saint Bernard et d'autres ecclésiastiques qui cherchaient à unir royaumes et armées chrétiens contre les « païens » musulmans pour reconquérir Jérusalem et la Terre sainte. En fait, les croisades contribuent non seulement à enrichir la thématique des troubadours mais aussi à sa dissémination au-delà des frontières de l'Europe. Cette étude se situera donc à l'intersection de ces deux phénomènes européens, la croisade et la diaspora occitane, pour découvrir – avec l'aide de Marcabru et la chanson de croisade (vue à travers quelques avatars occitans et français) – comment au cœur même du centre certains glissements subtilement diasporiques peuvent mettre en question, en leur mouvement réciproque, diaspora et centre[2].

Terme inventé pour décrire la situation du peuple juif, exilé, dispersé à travers le monde et qui fut la première victime de la croisade en 1096, la diaspora se conçoit habituellement à partir de la Terre promise au peuple d'Israël, centre évacué, réclamé par d'autres, chrétiens et musulmans, centre constamment gagné, perdu, disputé. C'est le conflit non résolu qui mène directement aux appels à la croisade, dont celui de Marcabru qui a résonné si fort au Moyen Âge : *Pax in nomine Domini !* L'invocation, saisissante et singulière, constitue le seul incipit en latin du répertoire des troubadours : l'appel à la paix est proclamé dans la langue des clercs pour mieux exhorter les chevaliers à la guerre sainte – peut-être l'ironie fait-elle déjà partie du projet de Marcabru qui vise non seulement un ennemi « païen » qui occupe des terres « chrétiennes », en Espagne à l'Occident comme à Jérusalem à l'Orient –, mais aussi et surtout ceux parmi les chrétiens qui résistent à l'appel de prendre la croix, préférant les plaisirs chez eux : « *ill luxurios corna-vi, / coita-disnar, buffa-tizo, / crup'-en-cami* »[3].

Qui voudra parler de la diaspora occitane inscrite par Marcabru dans la chanson de croisade devra analyser la dynamique fondamentale qui lie tel ou tel centre à ses marges. Le centre n'existant que dans la mesure où la diaspora s'en distingue, l'un et l'autre se définissent mutuellement et, dès lors que l'on change de centre, la géographie de l'ailleurs – exil, pèlerinage, croisade – doit nécessairement se reformuler[4]. En fait, on trouve chez Marcabru tout un jeu de transformations et de glissements entre des centres multiples, qui se déplacent sur le plan horizontal ou vertical, et des ailleurs, qui se localisent *sai* et *lai*, sur terre comme dans l'au-delà. Dans ce contexte, la diaspora apparaît comme un concept spatial qui fonctionne également par rapport au temps, et non seulement le temps séculier – passé, présent, futur –, mais aussi le temps éternel, puisque c'est dans ces deux temporalités que s'inscrit un monde régi par la notion de croisade. Sous ce double éclairage, être au centre, n'est-ce pas se sentir complet, satisfait, situé au cœur

2. Parler de la croisade aujourd'hui, c'est à certains égards soulever un sujet d'une dangereuse actualité et, sans vouloir ouvrir un débat polémique, je ne peux manquer de reconnaître, au seuil de mon étude, le risque d'une lecture à connotation politique qui resterait en marge, surtout dans la mesure où le thème de la diaspora évoqué ici pourrait prendre une tonalité ironique par son association aux chansons liées à la croisade. L'étude du thème de la diaspora occitane menée dans cet article remonte à une communication donnée au King's College, Londres, en juin 2008, lors d'un congrès intitulé « La diaspora occitane au Moyen Âge : la culture occitane en Occitanie et ailleurs », organisé en l'honneur de Linda Paterson avec le concours de l'Association internationale d'études occitanes et de la Società Italiana di Filologia Romanza. Je voudrais remercier Michel-André Bossy et Virginie Greene dont les commentaires m'ont aidée à réviser cette étude et à approfondir les modalités de la diaspora.

3. *Pax in nomine Domini*, v. 46-48, dans *Marcabru, A Critical Edition*, éd. Simon GAUNT, Ruth HARVEY et Linda PATERSON, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 434-451, p. 440. Toutes les citations de Marcabru viennent de cette édition. *Pax in nomine Domini* est reproduit *infra* en appendice à cet article, p. 232-235.

4. Si l'on avait le loisir d'analyser le départ en exil annoncé par Guilhem IX dans *Pos de chantar m'es pres talenz* ou bien l'*amor de lonh* dans les chansons de Jaufre Rudel, qui localisent l'aimée ailleurs en Terre sainte, on pourrait approfondir encore le potentiel de ces renversements et déplacements.

même de la joie désirée, tandis que la diaspora, quant à elle, implique l'insatisfaction, le désir, le manque ?

Si le poète chante *ici*, chez lui, en Occitanie ou en France, alors les sites de la croisade constituent logiquement la diaspora *là-bas*, que ce soit en Terre sainte ou en Espagne ; tous ces ailleurs sont définis par la présence perçue comme illégitime, selon la perspective chrétienne, d'un ennemi non croyant, identifié dans les chansons de croisade tantôt comme Sarrasin, tantôt comme Turc ou païen. Dans *Emperaire, per mi mezeis*[5] pourtant, Marcabru se situe lui-même *sai* en Espagne avec ceux qui font la guerre contre le « lignage de Pharaon » (v. 8) et cette fois « *lai* » se trouve au-delà des Pyrénées, en France, où les barons chrétiens préfèrent leur doux sommeil à l'honneur de combattre pour Dieu. Ce déplacement géographique du centre, qui coïnciderait ainsi avec sa propre diaspora, fait entrevoir combien de facettes sont à explorer dans cette étude.

Les valeurs chrétiennes qui motivent cette dispersion spatiale réorientent en même temps la géographie du centre conçu par rapport aux enjeux de la vie et de la mort. C'est justement la menace de la mort arrivant – peut-être – trop tôt qui est doublement mise en scène par Marcabru à la fin des strophes II et III de *Pax in nomine* : aura-t-on « *alberc bas* » à la place « *d'auta caza* » (v. 18) ? Selon la perspective spirituelle qui les organise de façon hiérarchique, *sai* et *lai* se renverseront. Après tout, si le chevalier qui quitte son pays pour aller se battre au nom de la Croix risque d'y mourir, le prix qui doit l'encourager est lié non seulement à la dette qu'il doit au Crucifié[6] et à l'honneur qu'il gagnera en le vengeant, mais surtout à la promesse du Paradis qui l'incite à s'exiler de chez lui. Aller au Paradis, retourner à Dieu, voilà le vrai centre désiré par l'âme chrétienne qui ne connaît que l'exil sur terre partout où il se trouve. C'est du moins la théorie, mais les plaintes de Marcabru contre ceux qui ne volent pas à l'aide du Christ démontrent jusqu'à quel point le déplacement du centre est problématique : le départ en croisade ne plaît pas à tout le monde, ce que le troubadour exprime aussi dans *A la fontana del vergier*, à la fois *pastorela* et *planh*, chanson de femme et de départie[7].

Cet exemple hybride souligne l'importance du point de vue du *je* chanteur qui organise tout autour de sa position de base ; en outre, Marcabru introduit encore d'autres aspects à examiner, surtout le caractère masculin ou féminin de la voix qui chante et les modalités lyriques mises en jeu par le poète. En fait, à considérer les personnages typiques des chansons de croisade, on en vient à se demander qui se tient au centre. Est-ce par exemple le *je* du poète Marcabru, celui qui demande aux autres de s'en aller, tout en critiquant ceux qui s'y refusent, ou plutôt « *los arditz* » qui sont mis à l'épreuve par Dieu à son *lavador* (*Pax in nomine*, v. 50) ? Le glissement potentiel du centre lié au changement du personnage qui le définit se réalise pleinement dans *A la fontana*, quand Marcabru prend la persona du chevalier amoureux qui reste alors que les autres sont partis en croisade. C'est quand il laisse s'exprimer celle qui se lamente du départ des meilleurs en pensant à son ami que Dieu et le roi Louis lui ont enlevé que le glissement devient plus radical encore.

Si *A la fontana* est la seule chanson de croisade occitane à faire parler la femme, des voix féminines sœurs apparaissent par déplacement linguistique à travers une autre sorte de diaspora occitane : les traditions lyriques qu'imitent et avec lesquelles rivalisent les troubadours en français et en italien[8]. Dans le ms. Paris, BnF, fr. 856 (le chansonnier C), *A la fontana* apparaît parmi les *unica* de Marcabru (f. 173v) et peut ainsi entrer directement en dialogue avec *Pax in nomine* qui trouve sa place quelques folios plus loin (f. 177v-178), fermant la série de ses chansons copiées dans ce manuscrit occitan du XIV^e^ siècle. Leur dialogue est relancé ailleurs par une troisième chanson de croisade, *Chanterai por mon corage*, cette fois mise entièrement dans la bouche d'une femme qui se lamente du départ de son ami au pays des Sarrasins. *Chanterai* est attribuée à Guiot de Dijon dans le ms. Paris, BnF, fr. 844 (M pour les trouvères, W pour les troubadours),

5. *Marcabru…* (*op. cit.* n. 3), p. 308-318.
6. Cf. l'usage du verbe *dever* aux v. 11 et 15.
7. *A la fontana del Vergier*, dans *Marcabru…* (*op. cit.* n. 3), p. 40-45, est reproduit *infra* en appendice.
8. Ruth HARVEY, « Marcabru and the Spanish Lavador », *Forum for Modern Language Studies*, 22, 1986, p. 123-144, ici p. 143, n. 63.

mais un autre chansonnier plus poétique (ms. Bern, Stadtbibliothek, 389, C pour les poèmes des trouvères) nomme comme auteur la Dame de Fayel, l'héroïne du *Roman du Chastelain de Couci*[9]. Une telle attribution a le curieux mérite de nous ramener, par le biais du héros, à l'époque de la deuxième croisade, celle des deux poèmes de Marcabru (bien qu'on date plutôt *Chanterai* du premier tiers du XIII^e^ siècle, à l'époque de la troisième).

Cette diaspora linguistique convient particulièrement bien à l'entreprise internationale des croisades que devaient coordonner les divers chefs, Richard Cœur de Lion, Philippe Auguste, Conrad de Montferrat, parmi d'autres. L'étude ici menée, à partir de l'appel de Marcabru dans *Pax in nomine*, poursuivra et étendra un dialogue intertextuel inscrit dans le corpus de Marcabru tel que nous le trouvons dans le manuscrit C, un dialogue potentiel que semble relancer à son tour le trouvère de *Chanterai*. Au seuil de cette analyse triangulaire, je dois constater encore une ironie qui caractérise cette fois la transmission écrite, autre avatar de la diaspora occitane. Paradoxalement, ce sont les manuscrits italiens *lai*, plutôt que les manuscrits occitans *sai*, qui restent plus près du centre hypothétique des chansons de Marcabru telles qu'elles auraient circulé oralement lors de performances présentées dans les cours seigneuriales. La tradition des troubadours occitans se déplace de son propre centre d'origine à travers la diaspora de la transmission – déplacement temporel et/ou géographique qui, dans le cas de *Pax in nomine*, produit dans C une version simplifiée, moins marquée par le contexte historique de sa production aux alentours de 1148/1149, qu'on entrevoit mieux dans les chansonniers italiens du XIII^e^ siècle AIK (avec l'aide de a^1^)[10].

Face au déploiement à travers le temps et l'espace que connaissent la tradition manuscrite de Marcabru et la mouvance de ses chansons de croisade, ce qui attire l'attention, ce n'est pas seulement la réception qu'elles auraient pu avoir auprès de ceux qui reconnaîtraient les allusions précises inscrites dans *Pax in nomine :* « *Domas* » (v. 36), « *Antiocha* » (v. 67), « *lo comte* » (v. 69), « *Peitieus e Niort* » (v. 71), ces noms riches d'un sens particulier mais qui parfois nous échappe[11]. On n'est pas moins frappé par la manière dont ont pu évoluer tant la réception des chansons que celle de l'entreprise des croisades elles-mêmes, ces dernières devenant de plus en plus problématiques à force de se répéter avec de moins en moins de succès après la première croisade (qui fut pourtant déjà désastreuse pour cette diaspora constituée par la communauté juive du Rhin).

Comparons à cet égard le glissement des variantes dans la septième strophe de *Pax in nomine* qui brouille l'endroit d'où chante le poète : « *En Espaigna e* ***sai*** » (v. 55), « ici » étant en Occitanie selon AIK et z alors que CR donne « *En Espanha* ***sai*** » et a^1^ « *Sai en Espagna* » ou « *Sai e·n Espagna* »[12]. Si ces différences importent beaucoup pour la datation – disputée – du poème, l'oscillation d'une variante à l'autre ne bloque pas la production de sens en diaspora « manuscritaire » ; le texte continue en tout cas d'insister sur ce *lavador* « *probet de nos* » (v. 6) en Espagne qui, tout aussi bien que la croisade en Terre sainte, et même plus particulièrement, selon l'exhortation de Marcabru (« *d'aquest de* ***sai*** *vos conort* », v. 9), devrait attirer le soutien des Français (v. 64), de tous les chevaliers de l'autre côté des Pyrénées qui cherchent la couronne promise (v. 30 et s.).

9. *Pax in nomine* apparaît également dans W. Pour les renseignements sur les manuscrits où apparaît *Chanterai*, voir *Chansons des trouvères, Chanter m'estuet*, éd. Samuel N. ROSENBERG et Hans TISCHLER avec Marie-Geneviève GROSSEL, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 505, et *Songs of the Troubadours and Trouvères, An Anthology of Poems and Melodies*, éd. S. N. ROSENBERG, Margaret SWITTEN et Gérard LE VOT, New York/Londres, Garland, 1998, p. 289 et 359-360. Toutes les citations de *Chanterai* viennent de *Chansons des trouvères*. Le texte est donné en appendice.

10. Voir l'introduction des éditeurs sur Marcabru dans les chansonniers dans *Marcabru* (*op. cit.* n. 3), p. 5-13, aussi bien que les discussions plus spécifiques de L. Paterson, qui a édité *Pax in nomine* (*loc. cit.* n. 3), et R. Harvey, qui a édité *A la fontana* (*loc. cit.* n. 7).

11. Sur les recherches historiques qui visent à expliquer ces allusions, voir Prosper BOISSONNADE, « Les personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'œuvre de Marcabru (1129-1150) », *Romania*, 48, 1922, p. 207-242 ; — R. HARVEY, « Marcabru… » (art. cit. n. 8) ; — L. PATERSON, « Syria, Poitou and the *reconquista* (or Tales of the undead) : Who was the count in Marcabru's *Vers del lavador* ? », dans *The Second Crusade : Scope and Consequences*, éd. J. PHILLIPS et M. HOCH, Manchester/New York, Manchester University Press, 2001, p. 133-149.

12. Cf. *Marcabru* (*op. cit.* n. 3), p. 449.

« Ici et en Espagne », « ici en Espagne », « ici et en Espagne et en Terre sainte » « *enves Josaphat* » (v. 8) ou « *sai et lai ves Domas* » (K, 36 ; C, « *lai ves Domas* ») : en fait, quand on analyse *Pax in nomine* de près pour approfondir l'analyse de la dynamique entre le centre et ses ailleurs, on découvre une espèce de chorégraphie, extrêmement compliquée mais clairement orchestrée, d'oppositions binaires contrebalancées par des triangulations, un « pas de deux » qui se révèle être un « pas de trois » seulement dans le déroulement du temps grâce à l'accumulation des strophes successives. Cette chorégraphie subtile rend plus exigeante la tâche de discerner où l'on est au centre, où en exil, qui et ce qui reste au centre, qui et ce qui s'en éloigne. Les centres multiples et fuyants glissent et se redéfinissent de même que les lieux et les personnages qui se relaient forment des couples ou des trios dont les configurations changeantes sont renforcées par les structures strophiques, rythmiques et mélodiques.

Toute une série d'oppositions ou de dualités se construisent : la paix et la guerre, ici et là, près et *outramar*, *aquest* et l'autre *lavador*, la vie et la mort, le céleste et l'infernal, le terrestre et le spirituel, les chrétiens et les païens. Dans ce monde polarisé et détraqué, *joven* est séparé de son compagnon par les vices courtois par excellence, « *escarsedatz e no-fes* » (v. 19-20). C'est dans ce désarroi où ni largesse ni foi n'apparaissent que les oppositions font place à des triangles liant trois sites et trois types de personnages, créant ainsi une tension qui cherche sa résolution *sai* et *probet de nos* et *lai*.

Du sommet occupé par Marcabru, qui se nomme (comme il se complaît à le faire dans ses chansons) dès le deuxième vers, on contemple chez « nous » non seulement de bons chrétiens qui s'en vont combattre dans l'un ou l'autre des deux *lavador* contre « *los garzos* […] *qu'en agur crezon* » (v. 44-45), mais des chevaliers qui restent « ici », trop près de nous, à qui le poète semble s'adresser plus directement. « *Probet del lignatge Caï* » (v. 37) : on aurait pu croire, à entendre ce commencement de la cinquième strophe, que Marcabru parle des Sarrasins et de leur proximité au « premier homme félon » (« *del primeiran home fello* », v. 38), mais comme il précise qu'il y en a tant « *aici* » (v. 39), il semble parler des méchants plus proches encore, qui « *remanran, aqeil felpidor !* » (v. 49), la cible de ses plaintes.

Remarquons que la plainte est ici l'expression de la colère plutôt que de la douleur – on verra les deux émotions annexes exprimées tour à tour dans le *planh* d'*A la fontana*. D'autres troubadours chanteront plus volontiers la souffrance de Jésus ; Marcabru ne retient ici que le versant irascible de la plainte comme blâme, dénonciation, pour le verser sur ceux qui disent non (v. 64) et ne vengent pas Dieu du tort qu'on lui a fait (v. 35). La géographie mise en scène à travers toutes les ressources de la grammaire – noms et noms propres, adverbes, prépositions, locutions prépositives – permet de visualiser non seulement un espace qui s'étend, mais une orientation, un mouvement qui pousse vers l'ailleurs. Marcabru veut faire partir les chevaliers réfractaires, les faire s'éloigner d'un centre terrestre, s'exiler pour atteindre un autre centre, un *lavador* à la fois géographique et spirituel qui devrait réduire la dispersion en unité.

Ce mot refrain qui se répète au sixième vers de chaque strophe est mis en relief par les courbes descendantes et ascendantes des phrases musicales. Le premier vers se détache par sa mélodie saisissante, la même note (DO) répétée trois fois au début et encore à la fin : « l'*incipit* emploie deux fois le saut d'une tierce pour mettre en relief l'expression *nomine Domini* : descente de DO à LA entre les syllabes 3 et 4 [*no mi*] ; montée de LA à DO entre les syllabes 7 et 8 [*mi ni*] »[13]. La structure globale de la première strophe établit le modèle pour toute la chanson, marquée par un nombre de reprises variées sans toutefois reproduire aucun schéma typique : A B C D D A' E (B') F G[14]. Dès le deuxième vers d'ouverture est introduit un changement de

13. Vincent Pollina, « Les mélodies du troubadour Marcabru : questions de style et de genre », dans *Atti del Secondo Congresso Internazionale della Association internationale d'études occitanes (Torino, 31 agosto - 5 settembre 1987)*, éd. G. Gasca Queirazza, Turin, Università di Torino, 1993, p. 289-306, ici p. 297. Pour une analyse approfondie de la musique, voir aussi *Songs of the Troubadours and Trouvères* (*op. cit.* n. 9), p. 21-24.

14. Les reprises de la mélodie se signalent à A' (qui reprend le vers d'ouverture) et E (B'), celle-ci présentant une variation plus élaborée du deuxième vers (*ibid.*, p. 22).

registre où la voix commence à descendre en se centrant alors sur LA (répété par les syllabes en caractères gras) : « *Fez Mar* ***ca bruns*** *les* ***moz e·l so*** ». À partir du troisième demi-vers (C : « *Auiatz qe di* »), la voix baisse encore, devenant intime ou urgente selon la strophe (v. 12 : « *ie·us o afi* » ; v. 21 : « *Ai, cals dols es* ») pour y rester encore, grave et sérieuse, pendant deux vers (DD). Au sixième vers pourtant la mélodie reprend son élan (A') : c'est celui qui met en place le mot refrain (« *Probet de nos un* ***lavador*** ») qui revient en écho si émouvant au premier. Cette fois encore, le vers commence et s'achève sur les répétitions de la note DO pour annoncer ceux qui suivront (EFG), tantôt sur le ton de l'exhortation (première strophe) :

> c'anc for outramar no·n fon taus
> en de lai enves Josaphat ;
> e d'aquest de sai vos conort (v. 7-9) ;

tantôt sur un ton plaintif (troisième strophe) :

> conduga e meta l'arm' [du comte] en paus,
> e sai gart Peitieus e Niort
> lo seigner qui resors del vas (v. 69-72) ;

ou colérique (huitième strophe) :

> E tornatz los garsos atras
> q'en agur crezon et en sort (v. 44-45)[15] !

Il semble que les trois parties de la strophe, ainsi structurée par l'architecture de la musique (v. 1-2, 3-5, 6-9), offrent l'équivalent sonore du mouvement recommandé par le proverbe « reculer pour mieux sauter ». Les deux premiers vers marquent le point de départ (AB), les trois suivants (CDD) le mouvement de recul pour préparer et augmenter le saut en avant qui complète l'action à deux pas : deux vers (A'E, v. 6-7), puis à nouveau deux vers (FG, v. 8-9)[16], pendant lesquels la voix monte au plus haut point pour arriver à la fin après trois cadences de plus en plus ornementées (v. 7-9). Une danse à deux ou trois pas autour du centre constant qu'est le *lavador*[17].

Si le *lavador* fournit un des signes les plus distinctifs de cette chanson, comme le suggère l'allusion de Bernart Marti au « *lavador, / cel c'auzis a Marcabru dir* »[18], ce n'est certainement pas la seule dimension qui établit l'unicité de *Pax in nomine*. Le schéma de rimes, qui montre si bien la virtuosité poétique de Marcabru, contribue lui aussi au jeu du centre lié à ses ailleurs ; il soutient pour l'oreille aussi bien que pour l'entendement la chorégraphie des oppositions binaires recombinées en trios qui ne se révèlent que progressivement à travers la performance. L'alternance des rimes **a** entre *-i* et *-es* (le timbre très aigu de *i* faisant contraste avec la sonorité plus grave de l'*e* ouvert) fait découvrir, mais seulement après trois strophes, qu'il s'agit de *coblas doblas*. D'autres effets s'annoncent dans le passage de la première strophe à la deuxième : *1/* la constance des rimes **b** (*so*, *razo*, *compaignon*, *fo*, *felo*, *tizo*, *Salamo*, *no*), **c** (*dousor*, *legor*, *plusor*, *emperador*, *honor*, *felpidor*, *païanor*, *valor*), et **d** (*taus*, *medicinaus*, *claus*, *gauzignaus*, *communaus*, *ostaus*, *captaus*, *paus*) ; *2/* l'alternance de chaque strophe dans l'ordre des rimes **e** et **f**, qui comme **b** et **d** sont *estramps* et font donc attendre leur partenaire, atteignant ainsi une espèce de constance à travers l'alternance en *-as* et *-ort* (dont les voyelles ont à peu près la même sonorité).

15. V. Pollina (art. cit. n. 13), p. 298 : « Deux techniques, ici poussées au maximum, caractérisent les quatre derniers vers de la chanson : l'épanouissement progressif du style mélismatique et l'exploration de la partie supérieure de l'*ambitus* ».

16. Le mouvement en deux parties est souligné par la montée d'une quarte entre les v. 7 et 8, une des trois articulations significatives de la mélodie signalées dans *Songs of the Troubadours and Trouvères* (*op. cit. n.* 9), p. 23.

17. Même le *lavador* admet finalement un changement puisque, dans la dernière strophe, celui associé au comte déjà mort a forcément perdu le sens terrestre des strophes précédentes pour ne retenir que son sens spirituel, une sorte de purgatoire où l'âme se purifie avant d'entrer au Paradis (L. Paterson, « Syria… » [art. cit. n. 11]). Tous les sens potentiels du *lavador* résonnent autour de lui pour un public attentif aux métaphores multiples qu'on peut rattacher à cet objet familier de la vie quotidienne occitane. La forme même du mot (qui se termine comme les agents du type *lauzador*) invite à une personnification de l'action purificatrice et salvatrice qu'on voit se réaliser dans les variantes du manuscrit C, qui deux fois substitue le mot *salvador* (strophes III et V).

18. Cité par R. Harvey, « Marcabru… » (art. cit. n. 8), p. 141, n. 33.

[I] en de lai enves Josaph*at*
e d'aquest de sai vos con*ort* (v. 8-9).

[II] qe s'abans anam a la m*ort*
d'auta caza aurem alberc b*as* (v. 17-18).

[III] non i a un d'orgoill tan gr*as*
c'al morir non trob contraf*ort* (III, 26-7).

[IV] ab so que vengem Dieu del t*ort*
qe.il fant sai e lai ves Dom*as* (v. 35-36).

Ce chassé-croisé fournit un équivalent sonore particulièrement approprié pour le glissement observé au niveau sémantique entre *sai* et *lai*, les centres et les multiples diasporas. Enfin, n'oublions pas la rime **c** en *-or* qui prépare déjà au quatrième vers l'entrée en scène du mot refrain au sixième : tout en restant constant, le *lavador* rime avec une constellation changeante de mots en *or*, un timbre doré comme il lui convient.

La même virtuosité apparaît dans *A la fontana* dont les rimes **b** et **c** demeurent constantes en *-ors* et *-atz*, tandis que le jeu des rimes intérieures (surtout en *-elha* contre le caractère uniforme des rimes masculines) enrichit les *coblas singulars* et les entrelacs au cours de la progression linéaire des rimes **a**, répétées cinq fois avant de changer de timbre de strophe en strophe. Ce schéma de rimes semble dire qu'on est enlisé – **a**, **a**, **a**, **a**, **a** – et pourtant ce lieu sonore apparaît différent d'une strophe à l'autre, tandis que les ailleurs différents, **b** et **c**, restent pareils. C'est un nouveau chassé-croisé qui reflète parfaitement bien ce qui se passe entre l'homme et la femme représentés. Comme on le verra, les choix formels mettent cette fois en relief la confrontation entre les voix masculine et féminine et le contraste entre deux visions du rapport entre centre et diaspora, ou plutôt entre deux centres rivaux qui finissent par subvertir de façon ironique la mise en scène de la pastourelle manquée, aussi bien que l'orientation classique de la chanson de croisade.

Les six strophes de cette chanson sont réparties entre le poète-narrateur et *selha* (v. 7) qui ne sera identifiée qu'à la deuxième strophe non comme la bergère attendue jusque-là, mais comme « *la filha d'un senhor de castelh* » (v. 9). La distribution attribue à chacun deux strophes « solo », et puis un échange entre eux d'une strophe chacun (2 + 2 + 1 + 1), ce qui donne le dernier mot à la femme (sans que rien ne manque, selon moi). La mise en scène du prétendu amant, qui décrit un joyeux *locus amœnus*, est suivie de la *planh* de la demoiselle, qui donne lieu à la proposition amoureuse discrètement exprimée par le poète et complètement ignorée par celle qui ne pense qu'à son ami parti en croisade. On dirait un dialogue de sourds et, sous l'inspiration de Magritte, la chanson pourrait annoncer : « ceci n'est pas une pastourelle ». Elle ne reproduit certainement pas le vif débat entre le chevalier et la bergère que le poète crée ailleurs dans *L'autrer jost' una sebissa*. Mais la persona endossée par Marcabru, ce chevalier amoureux là où il ne faut pas l'être, reste tout aussi ironique dans les deux chansons. D'ailleurs, c'est le narrateur lui-même qui ironise à ses propres dépens dès la fin de la première strophe d'*A la fontana*, en chantant qu'elle est celle qui « *non vol* ***mon*** *solatz* » (v. 7).

L'ambiguïté de cet adjectif possessif – qui en est vraiment le possesseur ? – anticipe celle d'un autre dans le dernier vers de la strophe suivante : « *tost li fon* ***sos*** *afars camjatz* » (v. 14). « *Mon solatz* » : s'agit-il de sa conversation, par exemple, comme il dira plus loin, avec une touche d'ironie, « *mon favelh* » (v. 13), ou de sa compagnie, puisqu'elle est « *sola, ses companhier* » (v. 6), comme il vient de le remarquer ? Parle-t-il de son divertissement (à lui) qui pourrait lui donner de la joie (à elle), ou ne s'agit-il pas en fin de compte de sa joie à lui ? La question du point de vue est le vrai drame mis en scène ici, et c'est encore le cas quand il observe que « *sos afars* » (son affaire, sa conduite, sa condition, selon le *Petit Dictionnaire* d'Emil Levy) a changé[19]. Est-ce la jeune femme qui a changé, ou plutôt la perception du narrateur qui, alors qu'il se rapproche d'elle, lui permet de mieux observer que l'harmonie qu'il pensait découvrir entre elle et l'amoureux printemps n'est que le reflet de son propre désir ?

19. Cf. *Pax in nomine* (*loc. cit.* n. 3), « *afar Dieu* » (v. 65).

Comme l'indique l'expression « *en aiziment de blancas flors* » (v. 4), cette harmonie ou convenance dépend d'une proximité à un centre situé juste à côté, où l'on est dans l'intimité désirée, selon la belle analyse de Roger Dragonetti[20]. À relire la chanson, on ne peut pas ne pas remarquer la quantité d'expressions accumulées par le poète pour décrire toute une série de proximités qui caractérisent d'abord la situation de la demoiselle dans la première strophe, « ***a*** *la fontana* […] ***on*** *l'erb* […] ***josta·l*** *gravier,* / ***a*** *l'ombra* […] ***en aiziment de*** » (v. 1-4), et puis à la cinquième, son propre déplacement quand il s'avance pour aller plus près d'elle, « *ves lieys vengui* ***josta·l*** *riu clar* » (v. 30). En se rapprochant, il croit quitter ce qu'il éprouve comme l'exil d'un centre formé par son désir et que la *donzelha* représenterait si bien si elle consentait à quitter sa douleur :

> « Belha », fi·m ieu, « per trop plorar
> afolha cara e colors ;
> e no vos qual dezesperar,
> que selh qui fai lo bosc fulhar
> vos pot donar de joy assatz » (v. 31-34).

Voilà son *favelh*, exprimé dans des mots qui rappellent toutes les couleurs du beau printemps abondamment louées dans les deux premières strophes et désormais pleins de sous-entendus quant à la joie que Dieu – par l'entremise d'une certaine personne – pourrait offrir pour faire disparaître ses pleurs.

Bien sûr, il sera déçu. L'harmonie entre son désir et la saison s'avère ironique, puisque la convenance qu'il fallait remarquer, c'est celle entre les larmes de la demoiselle et l'eau qui coule de la fontaine (comme il le laisse entendre lui-même au début de la troisième strophe[21]). Le narrateur, qui croit se mettre à l'abri du centre voulu, se trompe. Il est encore loin et non près de toute joie, parce qu'elle, bien qu'elle soit ici présente devant lui, n'y est pas vraiment. Dans ses pensées, comme elle le dit dans sa plainte, elle est en exil, ailleurs avec l'ami qui est parti. Parti où ? Avec les meilleurs, sous le commandement du roi Louis, pour servir Dieu (v. 20-21). Cet ailleurs sans nom – hormis les noms propres de ceux qui sont les objets de sa colère – constitue son centre à elle. *Sai*, il ne lui reste que « *lo grans destrix* » (v. 24). Sa plainte mêle la souffrance qu'elle ressent et son grief à l'égard du roi de France et du roi du monde (v. 17) dont la honte – encore une ironie – retombe sur celle qui se trouve en pleine confusion (v. 19). Les métaphores appelées par la reverdie l'amènent, elle, à sa souffrance : « *mi* ***creys*** *ma gran dolors* » (v. 18). Elle sait que Dieu lui enlève « *aquelha rey / don joy mi* ***crec*** » (v. 41). C'est sa douleur qui pousse en cette saison, belle pour d'autres ; c'est au passé que sa joie s'est épanouie.

Quand la demoiselle évoque son cœur, le centre le plus intime où désire entrer le narrateur – sans doute dans un sens plus trivial –, c'est pour se plaindre de Louis, car c'est à cause de lui « *que·l dols m'es el* ***cor*** *intratz* » (v. 28), ce même cœur d'où partent ses soupirs de « *preon* » (v. 16), cette profondeur où devrait se trouver son ami, selon son désir à elle. Et c'est enfin sur l'absence de son ami (« *lo mieus amicx* », v. 22) que se termine sa plainte. Dans les douze dernières syllabes, un vers et demi suspendus sans réponse, une nouvelle crainte prend forme. À la fin, sa *planh* exprime seulement la douleur, transmuée en doute, car elle se demande si l'excès de distance qui les sépare ne démontre pas le peu d'amour que son ami lui voue : « *mas pauc mi tey, / que trop s'es de mi alonhatz* » (v. 42). Le dernier mot de la chanson, *alonhatz*, mesure toute la distance entre *say* (v. 40), où se trouve la jeune femme, et là où se trouve le centre de ses désirs, la source de sa joie. Le narrateur espère trouver la demoiselle seule, et ainsi faire deux avec elle, mais avec l'absent cela fait trois, car un autre couple dispute déjà ce rapprochement, même si la distance qui les sépare finit par mettre en question l'amour dont la joie ne croît plus. Son centre à elle est incomplet, un espace vidé de tout, sauf de désirs douloureux.

20. Roger DRAGONETTI, « *Aizi* et *aizimen* chez les plus anciens troubadours », dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice DELBOUILLE*, Gembloux, Duculot, 1964, t. II, p. 127-53.

21. « *Dels huelhs ploret josta la fon / e del cor suspiret preon* » (v. 15-16).

Hormis la profondeur des soupirs, je n'ai commenté jusqu'ici que le mouvement horizontal entre *sai* et *lai* ; or évidemment, dans une chanson de croisade – même sous forme de pastourelle et de chanson de femme –, la perspective verticale ne manque pas. C'est justement sur cette dimension que joue le narrateur en suggérant que Dieu pourrait encore donner de la joie « *assatz* » (v. 35) pour réconforter cette jeune femme qui ne doit pas se désespérer. La *donzelha* reprend et détourne cette possibilité vers l'au-delà où elle espère que Dieu aura pitié d'elle comme de tant d'autres pécheurs, « ***assatz*** *d'autres peccadors* » (v. 39), sans que cela change rien ici et maintenant (v. 40). En effet, la verticalité invoquée par cet amant qui n'en est pas un est une ruse, une fausse spiritualité qui démontre la vacuité de sa position sur les plans horizontal et vertical. L'ironie est ici à son comble pour faire voir la fatuité de ce chevalier de carton qui, n'étant pas parti avec les meilleurs pour servir Dieu, n'a pas su trouver son centre ailleurs en vengeant la honte (« *anta* ») de Jésus (v. 19).

À la lumière de *Pax in nomine* (composé quelques années plus tard mais situé dans C juste à côté), la persona que Marcabru se donne dans *A la fontana* le fait ressembler à ceux qui préfèrent leurs plaisirs ici-bas, aux « *luxurios corna-vi* » qui négligent leurs devoirs chevaleresque et spirituel et sont rondement critiqués par la voix implacable du poète. On a beaucoup discuté pour établir si sa critique s'adressait également à la voix féminine, et les médiévistes offrent bien des arguments pour et contre[22]. Selon moi, il faudrait d'abord reconnaître qu'il n'y a aucune contradiction entre le jugement porté par la *donzelha* sur ceux qui participent à la croisade et celui exprimé par Marcabru. La louange que fait la jeune fille de son ami, « *lo belhs e·l gens e·l pros e·l ricx* » (v. 23), parti avec « *li mellor de tot est mon* » (v. 20) qui servent Dieu comme il lui plaît (« *Mas a vos platz* », v. 21), vaut bien l'éloge de Marcabru qui parle des « *amics coraus* » (v. 41) de Dieu, les courageux et les « *saus* » (K) ou « *suaus* » (C) au v. 50[23]. Tout chevalier loin de sa bien-aimée pourrait se rassurer sachant qu'elle réagirait de cette façon au félon *lausengier* qui essaierait de la séduire. La souffrance que cette demoiselle exprime rappelle celle des poètes qui partent en croisade, tiraillés entre l'amour de la dame qu'ils sont obligés de quitter et l'amour de Dieu qui exige leur service outremer[24].

Notre poète semble représenter la jeune femme avec une certaine sympathie pour sa douleur personnelle, mais cette sympathie s'étend-elle aux critiques qu'elle énonce avec tant de véhémence ? Il ne me semble pas qu'il faille la considérer comme un porte-parole de Marcabru, même si l'on sait qu'il n'était pas sans critiquer certains aspects de la deuxième croisade : par exemple, sa préférence pour la croisade en Espagne, ou encore son opinion négative des chevaliers qui partaient pour la Terre sainte accompagnés de leurs femmes[25]. Cette *donzelha* au moins est restée chez elle, attendant fidèlement le retour de son ami, tout en souffrant de son absence. À en juger par ses autres chansons de croisade, il apparaît que Marcabru s'inquiète surtout des hommes qui ne font pas ce qu'ils doivent faire, plutôt que des femmes qui jouent un rôle mineur par rapport à la question principale : la nécessité de partir combattre contre les ennemis « païens ». Mais au cours des années et même des siècles, on a pu entendre des critiques contre les croisades pour toutes sortes de raisons politiques et sociales, voire religieuses (n'oublions pas le scandale de la

22. R. Harvey, « Marcabru… » (art. cit. n. 8), p. 134-136 ; — Suzanne Thiolier-Méjean, « Croisade et registre courtois chez les troubadours », dans *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tournai, Gedit, 1980, p. 298-299 ; — Dorothea Carolyn Martin, *The Crusade Lyrics : Old Provençal, Old French and Middle High German, 1100-1280*, thèse PhD [dactyl.], University of Michigan, 1984, p. 203-207.

23. Comment lire « *saus* » dans K (où la même rime apparaît au v. 14) : « forts et solides », « revenus à la bonne santé » ? Ou s'agit-il d'un calembour : déjà sauvés par leur désir et la promesse de salut ? Cf. le verbe *assoagier* deux fois à la rime (v. 7 et 56) dans *Chanterai* (*loc. cit.* n. 9) et *infra* en appendice.

24. D'ailleurs, l'attraction entre la chanson de croisade et les émotions négatives de la *planh* (tristesse, douleur ou colère) se vérifie dans les variations qu'on trouve dans le répertoire des troubadours (par ex. Cercamon, *Puois nostre temps comens'a brunezir* et *Lo plaing comenz iradamen* ; Gaucelm Faidit, *Tant sui ferms e fis vas Amor*, *Ara nos sia guitz* et *L'onratz, jauzens sers* ; les *sirventès* de Bertran de Born comme *Nostre seigner somonis el mezeis*, *Anc no·s poc far maior anta*), comme dans celui des trouvères (par ex. Conon de Béthune, *Ahi, Amours ! com dure departie*, ou le Châtelain de Coucy, *A vous, amant, plus qu'a nulle autre gent*).

25. L. Paterson, « Syria… » (art. cit. n. 11), p. 139 ; — R. Harvey, « Marcabru… » (art. cit. n. 8), p. 131 et 133.

quatrième croisade contre Byzance, capitale chrétienne). On peut ainsi imaginer qu'il y eut, quand fut copié le manuscrit C au XIV^e^ siècle, de multiples réceptions de l'appel de *Pax in nomine*, comme de la critique formulée contre les chefs comme Louis VII et ses successeurs dans *A la fontana*.

À cet égard, on pourrait lire *Chanterai por mon corage* comme une réponse aux deux chansons de Marcabru, dont certains traits caractéristiques réapparaissent dans la texture formelle et thématique de cette chanson de croisade chantée par une seule voix féminine. Son chant puise à des sources lyriques multiples : chanson d'ami, chanson de départie, chanson d'amour, rotrouenge. L'art hybride de Marcabru a bien fructifié ici. Le lien formel le plus immédiat à *Pax in nomine* s'entend dans l'expansion du mot-refrain : dans *Chanterai*, un refrain de quatre vers se répète cinq fois, à la fin de chaque strophe[26]. L'air douloureux de la plainte d'*A la fontana* (transmise sans musique) s'entend dans *Chanterai* porté par une mélodie qui, sans reprendre la structure musicale de *Pax*, évoque néanmoins les trois vers de chacune des strophes qui explorent la tessiture plus basse de la voix et où Marcabru peut insérer dans son exhortation un ton plus personnel ou triste : « *Auiaz qe di* » (v. 3) ; « *ie·us o afi* » (v. 12) ; « *Ai, cals dols es* » (v. 21) ; « *sofron lo pes* » (v. 57) ; « *qu'eu sai cum es* » (v. 66). C'est en approfondissant l'intimité de la voix confessionnelle que se développe la mélodie répétitive, voire incantatoire de *Chanterai*, renforcée par les répétitions de son schéma de rimes : une rime féminine **a'** alterne avec une rime masculine **b** (dont les timbres changent toutes les deux strophes), jusqu'au refrain où deux autres timbres suivent la même alternance (**x' y x' y**), mais restent pareils à travers toute la chanson. On verra comment la circularité de cette chanson profite d'une part du nombre impair des strophes, d'autre part de l'impression de clôture fournie néanmoins par la répétition du refrain, surtout dans la mesure où sa mélodie reprend chaque fois, avec une légère variation, la structure musicale des vers précédents[27].

Du point de vue sémantique, la femme de *Chanterai* se trouve dans la même situation que la demoiselle d'*A la fontana*, mais se distingue quant au faux réconfort offert par la voix masculine de la *pastorela* puisque, cette fois, c'est la voix féminine qui chante dès le premier mot pour se réconforter elle-même, tout en exprimant sa douleur et surtout sa peur pour le pèlerin qu'est son ami (quoique ce mot traditionnel des chansons de femme n'apparaisse pas ici). À cet égard, elle diffère sensiblement de la *donzelha* de Marcabru, fixée sur ce qui lui reste « ici », pleurs et désirs, et encore plus de celle qui parle dans *Jherusalem, grant damage me fais*, l'autre chanson de croisade dans le répertoire des trouvères où l'on entend une voix de femme. Cette plainte (croisée avec une chanson d'aube) fait parler une dame représentée sur le point de devenir folle et de mourir de la douleur que lui cause le départ de son ami.

C'est un rôle que la voix féminine de *Chanterai* rejette explicitement pour elle-même : « *Ne vueill morir n'afoler* » (v. 4). La différence capitale réside dans sa façon d'envisager l'avenir et les deux espaces, ici et là, où respectivement elle et son ami se trouvent. Bien qu'ils soient séparés pour le moment, elle se rassure en pensant à un avenir qui promet le retour du pèlerin au centre que représente, ici et ici-bas, la dame aimée (plutôt que Dieu au Paradis, la fin de l'exil envisagé dans *Pax*). Sa « *bone atente* » (v. 37) est garantie par un amour mutuel, déclaré et accepté dans le passé. Quand elle affirme dans le langage de la *fin'amor*, « *je son homage pris* » (v. 38), elle démontre tout ce qui la sépare de la demoiselle de Marcabru qui, elle, arrive à douter de la fidélité de son ami. Dans *Chanterai*, la peur est réservée pour le refrain quand elle pense à son ami en rang de bataille. Écho de sa crainte mais aussi de son espoir, le refrain évoque régulièrement l'image du pèlerin parmi ceux qui « *crïeront "Outree"* » (v. 9)[28], mais il contient aussi sa prière : « *Sire, aidiez au pelerin / Por qui sui espöentee* » (v. 10-11). Cette construction gramma-

26. Selon Gaston PARIS, « La Chanson du Pèlerinage de Charlemagne », *Romania*, 9, 1880, p. 1-50, surtout p. 44-45, *Outree* serait le refrain d'une chanson de pèlerin.

27. Dans les deux parties, on entend un contraste entre les répétitions des phrases musicales, ABABAB suivies de la variation CD, avant de passer au refrain qui répète AB, avant d'introduire C'E. La mélodie distinctive du dernier vers du refrain signale la fin de la strophe.

28. Cf. *Pax in nomine :* « *e·l criz per aqel lavador* » (v. 60).

ticale, qui met l'ami à la fin du vers, arrive même sans adjectif possessif à suggérer qu'il appartient à Dieu qui doit le protéger, mais aussi à celle qui a reçu son hommage (v. 38).

Bien qu'elle ne voie personne revenir de là-bas, dans la deuxième strophe, elle envisage son retour, si Dieu le permet, le soulignant dans les deux verbes à la rime, *rapasser* (v. 14) et *retorner* (v. 16), et se promet de rejeter tout mariage que sa famille pourrait lui proposer. Serait-ce avec un de ces mauvais chevaliers qui aurait refusé de partir « *en pelerinage* » (v. 15), dont elle ne dit mot ? Sa fidélité rassurante pour son ami parti l'est autant pour elle-même que l'est l'acte de parler de lui, comme elle le dit juste avant le premier refrain (v. 7-8) et comme elle le dit encore juste avant le dernier, quand le verbe *assoagier* revient (v. 56). Ce souci du retour est partagé par les trouvères[29], mais cette dame qui parle au futur (*Chanterai*, v. 1, et *Souffrerai*, v. 13) sait l'art de conjurer le temps, de réunir le passé et l'avenir et de transformer les douleurs du présent en pensant, au moyen de son chant, à ce qui les ramène ensemble, elle et son ami parti. Si elle souffre et souffrira encore, dans son cas, il s'agit non seulement d'une émotion de douleur mais aussi d'un acte de volonté, le courage de supporter toute souffrance entre-temps[30].

Si la troisième strophe introduit une nouvelle attaque anaphorique pour lancer la série des trois strophes qui commencent « *De ce sui…* » (v. 25), « *De ce sui…* » (v. 37), « *De ce fui…* » (v. 49)[31], cette remontée dans le temps permet d'abord l'expression maximale de son tourment : sa plainte jette le blâme sur Dieu d'avoir voulu séparer deux amants si bien assortis. Mais dans les deux dernières strophes, elle réussit à trouver les mots qui les rapprochent malgré leur séparation[32]. C'est surtout la quatrième strophe qui fait voir comment, à force de chanter, la dame commence à réaliser pleinement ce projet de se réconforter le cœur. Le point tournant est marqué par la reprise du verbe *atalenter*, qui a exprimé la réciprocité de leur désir dans la troisième strophe : « *Quant l'une a l'autre* ***atalente****, / Por coi nos as departis ?* » (v. 31-32), avait-elle demandé à Dieu, en établissant ainsi une équivalence entre elle et son ami pour faciliter leur fusion tout de suite après dans le pronom « nous ». Dans la strophe de sa bonne attente, elle tourne volontiers le visage pour sentir « *la douce ore* » (v. 39) qui vient du « *douz païs / Ou cil est qui m'****atalente*** » (v. 40-41).

On reconnaît dans cette description un motif inventé par Bernart de Ventadorn dans *Quan la doussa aura venta*. *Chanterai* en répète les rimes clés – *venta*, *païs*, *senta*, *m'atalenta* – mais omet – de façon significative, me semble-t-il – une rime, *Paradis*, qui n'aurait pas été la bienvenue dans une chanson qui préfère situer la réunion des amants dans une géographie horizontale. La douceur doublement appliquée au vent et au pays renverse la description de « *la terre sauvage* » (v. 5) de la première strophe, pourtant confirmée par les répétitions du refrain où les Sarrasins sont toujours félons. Mais cette nouvelle formulation exprime le changement de perspective que la dame a effectué à force de redéployer et varier trois fois la même construction périphrastique, en évoquant l'« ailleurs » et « pas ici » de son ami : « *Ou cil est qui m'assoage / Le cuer* » (v. 7-8), « *Que cil n'est pas en cest païs* » (v. 26), « *Ou cil est qui m'atalente* » (v. 41). Les lieux se définissent par absence et présence, où il se trouve, où elle se trouve. Ce qu'elle cherche, c'est le moyen d'en faire un espace qui les contient tous deux, de fondre diaspora et centre dans sa chanson en attendant que se réalise le retour de son amant au futur.

29. Dans *Ahi, Amours !*, Conon de Béthune demande à Dieu de le faire revenir et le Châtelain de Coucy, qui parle « *A vous, amant* », ne sait s'il pourra revenir.

30. Est-ce un courage qui équivaut *mutatis mutandis* à celui des combattants et qui les exhorte eux aussi à penser à leur retour ?

31. Une rime intérieure s'introduit chaque fois dans la transition entre le refrain et ces vers d'intonation : « *Por qui* ***sui*** *espöentee* […] *De ce* ***sui****…* / *De ce* ***fui****…* ».

32. Cf. la plainte du Châtelain de Coucy *A vous, amant*, IV, v. 29-30 : « *s'ainc Dieus fist vilenie, / con vilainz fait bone amour dessevrer* » (*Chansons des trouvères* [*op. cit.* n. 9], p. 386). La forme des *coblas doblas* renforce cette progression dans *Chanterai* : tandis que les rimes des strophes I et II restent dans la gamme moyenne des voyelles (*-age* et *-er*), le timbre des rimes de III et IV (en *-ente* et *-is*) accentue la différence entre sonorités grave et aiguë, un effet repris et modifié par les rimes en *-ue* et *-ier* dans la dernière strophe sans écho.

Si c'est d'abord la parole qui « *assoage* » (v. 7) celle qui entend parler de son ami (une première douceur qui prépare celles qui suivent), c'est le vent de cet autre pays qui réussit de façon plus directe à atténuer la différence entre ici et là-bas, puisque la brise douce touche chacun des deux amants et donne l'impression[33] que c'est l'amant lui-même qu'elle sent « *Par desoz mon mantel gris* » (v. 44)[34]. Ce vent qui lie deux pays, de façon tangible et sensuelle, fait converger ainsi les deux amants, comme si la dame ici, qui tourne son visage vers lui, se remplissait peu à peu de la présence de l'ami lointain. Cette convergence s'accentue encore dans la dernière strophe, où le vent est relayé par la chemise du pèlerin. Pour parler de cette chemise portée par le chevalier au moment de son départ en croisade, il lui faut d'abord faire marche arrière dans le temps. Celle qui chante se rappelle sa déception de ne pas l'avoir accompagné (« *Que ne fui au convoier* », v. 50). Mais puisque son amant lui a envoyé la chemise « *qu'ot vestue* […] *por embracier* » (v. 51-52), cette synecdoque de lui-même, qui a touché son corps, touche maintenant à la chair nue de la dame couchée, « *quant s'amor m'argüe* » (v. 53). Est-ce l'amour de l'ami pour elle, son amour pour lui, leur amour l'un pour l'autre ? Tout comme la chemise représente une possession double, au pèlerin et à la dame, « ***son*** *amour* » réunit les deux, à la différence de « *mon solatz* » et « *sos afars* » qui séparent le poète narrateur et la *donzelha*.

Ce contact avec le corps même de la dame, voici l'espace intime désiré en vain dans la pastourelle ; ici il est donné chaque nuit à la chemise et c'est comme si « *cil [qui] n'est pas en cest païs* » s'y trouve quand même. Celui qui n'est pas là est néanmoins à côté d'elle et l'embrasse toute la nuit dans son lit pour lui adoucir les maux d'amour. Dans cette cinquième strophe, quand le refrain revient avec sa peur et sa prière, elle envisage une dernière fois le futur où le pèlerin criera « *Outree* » en pays sarrasin, avant que le cycle des strophes, poussé par le rappel du verbe *assoagier*, ne le ramène au pays où il n'est pas. Qu'est devenue ici la dimension verticale et spirituelle de la chanson de croisade ? Dieu, qui a été pendant quelques vers l'objet de sa plainte, apparaît le plus souvent, dans les répétitions du refrain, comme l'adjuvant désiré de la dame, celui qui restera auprès de son ami lointain, tandis que sa chanson le remet « *delez moi* » (v. 54). Grâce à la circularité du chant, la voix féminine trouve et retrouve le moyen de rendre l'absent présent à travers ses souvenirs et ses espoirs.

Enfin, pour conclure, notons comment, à travers ces trois chansons de croisade, les modalités de la diaspora s'y révèlent diverses. Dans les deux chansons de Marcabru, le centre d'où chante la voix maintient sa distance d'un ailleurs lointain ou proche, mais chaque fois avec une différence qui met en relief les nuances possibles entre exil et éparpillement, entre séparation et division. Si, dans *Pax in nomine*, le centre lui-même se multiplie selon différents points de vue, spatial ou spirituel, horizontal ou vertical, le glissement s'exprime surtout par un renversement hiérarchique fondé sur les valeurs chrétiennes. La diaspora en croisade – en Terre sainte ou en Espagne – devrait représenter, peut-être de façon paradoxale, un retour au seul centre, au *lavador*, le chez soi spirituel de Dieu et du bon chrétien. Dans *A la fontana*, les renversements sont plutôt liés au contrepoint entre les voix masculine et féminine : le centre désiré qui échappe au narrateur s'exile également pour la demoiselle qui refuse toute dispersion, ne pense qu'à l'ailleurs où son propre centre se trouve. Cette fidélité contre toute épreuve se retrouve dans *Chanterai pour mon courage*, mais là ce n'est pas le centre qui glisse, c'est plutôt l'ailleurs qui se rapproche et finit

33. « *Adont m'est vis* » (v. 43) fournit une rime intérieure à « *mon vis* » (v. 42) pour souligner le lien.

34. Il s'agit encore d'un *topos* de la lyrique troubadouresque. La sensualité de l'image fait penser aux désirs exprimés par un poète amant comme Guilhem IX : voir, par ex., *Ab la dolchor del temps novel*, IV, 23-24 : « *Enquer me lais Dieus viure tan / C'aia mas mans soz so mantel* », dans *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, éd. et trad. [angl.] Gerald A. BOND, New York, Garland, 1982, p. 36. Ce motif évoque également un trait caractéristique de la chanson de femme (et de certaines *trobairitz* des générations postérieures à Marcabru), où la dame hautaine et silencieuse des troubadours fait place à la dame aimante qui prend la parole (souvent, mais pas toujours, de façon fictive) pour confirmer la réciprocité de leur amour. Voir, par ex., les chansons d'amour de la Comtessa de Dia et en particulier *Estat ai en greu cossirer* : « *Ben volria mon cavallier / tener un ser en mos bratz nut* » (II, v. 9-10), dans *Songs of the Women Troubadours*, éd. et trad. Matilda Tomaryn BRUCKNER, Laurie SHEPARD et Sarah WHITE, New York, Garland, 1995 [rééd. Taylor & Francis 2000], p. 10.

par se fusionner avec ce centre bien terrestre constitué par la voix d'une femme qui chante pour faire *assoagier* l'exil de son ami – départ, séparation, mais pas division, grâce au chant lui-même. Qu'il s'agisse de la thématique et des jeux formels de la chanson de croisade ou de sa mouvance à travers la transmission linguistique et manuscrite, la notion de diaspora, si féconde pour cette étude, marque tous les niveaux d'un dialogue intertextuel qui s'inscrit dans les chansonniers où troubadours et trouvères se répondent, *cansos* et chansons se relancent en traversant les distances marquées par l'espace et le temps.

Matilda Tomaryn BRUCKNER
Boston College
Department of Romance Language and Literature
Lyons Hall 307B
140 Commonwealth Avenue
CHESTNUT HILL, MA 02467-3804

Appendice

XXXV. *Pax in nomine Domini !* (le ms K, éd. Gaunt, Harvey et Paterson, dans *Marcabru…* [*op. cit.* n. 3], p. 438-441)

I Pax in nomine Domini !
Fez Marcabruns los moz e·l so.
Auiaz qe di :
cum nos a fait per sa dousor
lo seignorius celestiaus,
probet de nos, un lavador
c'anc for outramar no·n fon taus
en de lai enves Josaphat ;
e d'aquest de sai vos conort.

II Lavar de ser e de maiti
nos deuriam, sego razo,
ie·us o afi.
Chascuns a del lavar legor :
dementre qu'el es sas e saus
deuria anar al lavador,
qe·ns es verais medicinaus,
qe s'abans anam a la mort
d'auta caza aurem alberc bas.

II Mas escarsedatz e no-fes
part joven de son conpaignon.
Ai, cals dols es
qe tuich volon lai li plusor
don lo gazaings es efernaus !
S'anz non corem al lavador* *C : salvador
c'aiam la boca ni·ls oills claus,
no·n i a un d'orgoill tan gras
c'al morir non trob contrafort.

IV Que·l seigner que sap tot cant es
e sap tot quant er e c'anc fo
nos a promes
coron' e nom d'enperador ;
e·ill beutatz ser sabe*nç*aus,
qu'e c*e*l l*u*ira(n) al lavador
plus que l'estela gauzignaus,
ab so que vengem Dieu del tort
qe·il fant sai e lai ves Domas.

V Probet del lignatge Caï*, *C : cani
del primeiran home fello,
a tans aici
c'us a Dieu non porta honor.
Veirem qui·ll er amics coraus,
c'ab la vertut del lavador* *C : salvador
vos sera Jhesus comunaus.
E tornatz los garsos atras
q'en agur crezon et en sort !

VI E·ill luxurios corna-vi,
coita-disnar, buffa-tizo,
crup'-en-cami,
remanran, aqeil felpidor !
E Dieus vol los arditz e·ls saus* **50** *C : suaus
asaiar a son lavador,
a cill gaitaran los ostaus
e plantura[n] lu*r co*utr' en l'ort,
so per qu'eu a lor anta·ls chas.

VII En Espaign' e sai lo Marques **55** *C : En Espanha sai
et cill del temple Salamo
sofron lo pes
e·l fais del orgoill paianor,
per que jovens cuoill avol laus ;
e·l criz per aqel lavador **60**
versa sobre·ls plus rics captaus,
fraich-faillit de proesa las,
que non amo joi ni depart.

VIII Desnaturat son li Frances,
si del afar Dieu dizo no, **65**
qu'eu sai cum es !
Antiocha, prez e valor
sai plora Guiana e Peitaus.
Dieus lo comte al seu lavador
conduga e meta l'arm' en paus, **70**
e sai gart Peitieus e Niort* *C : et ab grat li valha la mort
lo seigner qui resors del vas.

I. *A la fontana del vergier* (éd. Gaunt, Harvey et Paterson, dans *Marcabru…* [*op. cit.* n. 3], p. 42-43)

I A la fontana del vergier,
on l'erb' *es* vertz josta·l gravier,
a l'ombra d'un fust domesgier,
en aiziment de blancas flors
e de novelh chant costumier, **5**
trobey sola, ses companhier,
selha que no vol mon solatz.

II So fon donzelh' ab son cors belh,
filha d'un senhor de castelh ;
e quant ieu cugey que l'auzelh **10**
li fesson joy e la verdors
e, pel dous termini novelh,
qu'el*a* entendes mon favelh,
tost li fon sos afars camjatz.

III Dels huelhs ploret josta la fon **15**
e del cor suspiret preon.
« Jhesus », dis elha, « reys del mon,
per vos mi creys ma gran dolors,
quar vostra anta mi cofon,
quar li mellor de tot es mon **20**
vos van servir, mas a vos platz.

IV Ab vos s'en vai lo mieus amicx,
lo belhs e·l gens e·l pros e·l ricx ;
sai m'en reman lo grans destricx,
lo deziriers soven e·ls plors. **25**
Ay ! mala fos reys Lozoïcx,
que fai los mans e los prezicx
per que·l dols m'es el cor intratz ! »

V Quant ieu l'auzi desconortar,
ves lieys vengui josta·l riu clar :
« Belha », fi·m ieu, « per trop plorar
afolha cara e colors ;
e no vos qual dezesperar,
que selh qui fai lo bosc fulhar
vos pot donar de joy assatz. »

VI « Senher », dis elha, « ben o crey
que Dieus aya de mi mercey
en l'autre segle per jassey,
quon assatz d'autres peccadors ;
mas say mi tolh aquelha rey
don joy mi crec ; mas pauc mi tey,
que trop s'es de mi alonhatz. »

124. *Chanterai por mon corage* (éd. Rosenberg, Tischler et Grossel, dans *Chansons des trouvères* [*op. cit.* n. 9], p. 504-509)

I Chanterai por mon corage
Que je vueill reconforter,
Car avec mon grant damage
Ne vueill morir n'afoler,
Quant de la terre sauvage
Ne voi nului retorner
Ou cil est qui m'assoage
Le cuer quant j'en oi parler.
Deus, quant crïeront "Outree",
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin.

II Souffrerai en tel estage
Tant que·l voie rapasser.
Il est en pelerinage,
Dont Deus le lait retorner.
Et maugré tot mon lignage
Ne quier ochoison trover
D'autre face mariage ;
Folz est qui j'en oi parler.
Deus, [quant crïeront "Outree",
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin].

III De ce sui au cuer dolente
Que cil n'est en cest païs
Qui si sovent me tormente ;
Je n'en ai ne gieu ne ris.
Il est biaus et je sui gente.
Sire Deus, por que·l feïs ?
Quant l'une a l'autre atalente,
Por coi nos as despartis ?
Deus, [quant crïeront "Outree",
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin].

IV De ce sui en bonne atente
Que je son homage pris ;
Et quant la douce ore vente

Qui vient de cel douz païs
Ou cil est qui m'atalente,
Volentiers i tor mon vis ;
Adont m'est vis que je.l sente
Par desoz mon mantel gris.
Deus, [quant crïeront "Outree",
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin].

V De ce fui mout deceüe
Que ne fui au convoier.
Sa chemise qu'ot vestue
M'envoia por embracier.
La nuit, quant s'amor m'argüe,
La met delez moi couchier,
Toute nuit a ma char nue,
Por mes malz assoagier.
Deus, [quant crïeront "Outree",
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin].

La grande histoire du latin

Des origines à nos jours



Sans le latin, inutile de chercher à comprendre les 2 700 ans d'histoire qui ont vu naître l'Empire romain, triompher le christianisme, s'affirmer l'identité de l'Occident. Sans le latin, qui faillit disparaître au cours du haut Moyen Âge, impossible de comprendre la place de l'anglais dans notre univers mondialisé, puisque cet idiome fut le premier à connaître un rayonnement international.

Langue des vainqueurs, langue administrative, langue des érudits, langue scolaire et langue de l'Église… Classique, vulgaire, médiéval, humaniste, moderne, le latin sous toutes ses formes a façonné nos représentations, épousé la marche de l'histoire, produit d'innombrables trésors de foi et de culture. Et offert un support indispensable à la bonne santé de ses nombreux cousins, le français, l'italien, l'espagnol…

Comment croire après un tel livre que le latin est une langue morte ?

978-2-271-06962-7
15 x 23 cm
25 €

Spécialiste de la langue et de la civilisation latines, Jürgen Leonhardt est professeur à l'université de Tübingen.

CNRS EDITIONS

15 rue Malebranche 75005 Paris
Tél : 01 53 10 27 00 - Fax : 01 53 10 27 27
Mail : cnrseditions@cnrseditions.fr
www.cnrseditions.fr