

Littératures de la France médiévale

M. Michel ZINK, professeur

L'intitulé du cours était cette année « La mémoire des troubadours ». Celui du séminaire — « Guiraut Riquier et Matfre Ermengaud : à l'école des troubadours » — corrigeait ce que ce titre avait de trop général et suggérait les lignes directrices de la réflexion. Il s'agissait pour l'essentiel de définir l'image que les derniers troubadours ont eue de leurs prédécesseurs, la lecture qu'ils ont faite de leur œuvre, l'infléchissement qu'ils ont donné à leur poétique, alors même qu'ils entendaient lui rester en tout point fidèles. En fait, ce programme était trop vaste. Dans le cadre du cours comme dans celui du séminaire, il a surtout été question de Guiraut Riquier. L'étude de Matfre Ermengaud n'a été qu'esquissée à titre de comparaison et en conclusion. Un cours ultérieur la reprendra dans une perspective un peu différente.

Le cours s'est ouvert sur une justification de son titre et une mise en lumière de ses implications. Pourquoi parler des troubadours ? Pourquoi les aborder sous l'angle de la mémoire ? Quelle mémoire ? Pourquoi prendre pour point d'ancrage les derniers troubadours ? En quel sens sont-ils les derniers troubadours ou se voient-ils comme tels ?

A la question générale « pourquoi parler des troubadours ? », on a répondu en montrant comment l'image des troubadours, si floue et si fausse qu'elle ait souvent été, est depuis longtemps une image entêtante, qui hante l'imagination de notre civilisation et sa représentation de son propre passé, une image qui soutient l'association de la poésie et de l'amour, si naturelle pour nous, mais qui va moins de soi qu'on pourrait le penser et que nous devons pour une bonne part aux troubadours. La mémoire des troubadours, qui a fait l'objet du cours, est la mémoire que les troubadours ont eue d'eux-mêmes. Mais l'attrait d'un cours sur les troubadours (attrait souligné, avant même qu'il ait commencé, par le magazine *Elle* !) est bien dans la mémoire déformée que nous gardons d'eux. Une mémoire qui évoque les débuts de la poésie amoureuse au Moyen Age, la naissance de l'amour dit courtois, mais aussi les débuts de la redécouverte du Moyen Age : le « style troubadour », l'intérêt ténu mais continu que ces poètes ont suscité de

Jean de Notre-Dame à Roquefort et à Raynouard, à Fauriel, à Uhland et à Diez, la place que leur étude a tenue des commencements de la philologie à ses développements les plus actuels. Aussi bien, aucun domaine, sans doute, de la littérature médiévale n'est aussi difficile que la poésie des troubadours, aucun n'exige une érudition aussi précise.

Après ces préliminaires, un bref rappel d'histoire littéraire et un tableau des principales orientations de la recherche et des interprétations de la poésie des troubadours qu'elles ont entraînées ont conduit à une double définition très élémentaire de cette poésie comme « poésie de l'être » et comme « poésie de la distinction ». Comme poésie de l'être, car elle suppose que l'être est par l'amour et que la parole poétique (ce qu'elle appelle le chant) est la condition de la plénitude de l'être, confondue avec l'amour. En même temps, et en contraste avec cette plénitude, parole poétique et amour sont un manque et un creux : manque de la parole qui est à la place de ce qu'elle dit, manque du désir. Déréliction de l'amour, qui dépossède de soi-même, de la femme aimée et du monde pour ne laisser que le creux du désir et la menace ou l'imminence de la mort, comme dans la seconde strophe de la chanson de l'alouette de Bernard de Ventadour. La présence de l'être ne peut se dire dans le langage poétique que par ce manque et cette dépossession.

Cette poésie est aussi une poésie de la « distinction » au sens de Bourdieu, car elle se définit elle-même par sa différence et revendique un certain nombre de traits *distinctifs* visant à *distinguer* ceux qui sont dignes de la pratiquer et de la comprendre. Ce caractère rend compte, non seulement de la valeur sociale attachée à cette pratique poétique, mais aussi de nombreux traits relevant de la forme poétique elle-même, comme le *trobar clus* ou la pratique du *contrafactum*. Au-delà même des banalités historico-sociologiques, les chansons des troubadours *se distinguent* — et se distinguent du reste de la pratique littéraire de leur temps — par leur façon particulière de prendre au sérieux l'activité poétique. En cela, il y a une cohérence entre la définition de cette poésie comme « poésie de l'être » et sa définition comme « poésie de la distinction ». On a à ce propos débattu de la « professionnalisation » des troubadours à partir, entre autres, des travaux de F. E. Harvey et de Martin Aurell.

Pourquoi, s'est-on demandé ensuite, aborder les troubadours sous l'angle de la mémoire ? Cette perspective ne paraît pas s'imposer particulièrement dans leur cas : ils sont, globalement, un début. Ils traitent de l'amour comme expérience immédiate, actuelle et présente du je poétique : rien à voir avec le souvenir du passé que prétend entretenir la littérature narrative. Pourtant, la mémoire et la réflexion sur la mémoire sont bien au centre de leur art poétique, de la représentation qu'ils en ont, de la vie littéraire au sein de laquelle il s'épanouit, de l'expérience de l'amour que leur poésie suggère, des conditions dans lesquelles cette poésie a été diffusée, écrite, conservée, de l'évolution de cette poésie et des efforts pour la faire perdurer et pour la restaurer. C'est en tant qu'elle est fondée sur la mémoire que la poésie des troubadours peut être conçue à la fois — et

non pas séparément, concurremment, voir contradictoirement — comme « poésie de l'être » et comme « poésie de la distinction ». Comme « poésie de l'être », car le Moyen Age caractérise volontiers l'esprit humain par sa capacité de mémoire plus que par sa raison. Dans la perspective médiévale, une poésie de l'expérience ontologique est une poésie de la mémoire. Et c'est la mémoire aussi qui fait de la poésie des troubadours une « poésie de la distinction », en produisant la communauté de culture et d'expérience qui crée elle-même la « différence » et qui définit le groupe dont sont exclus ceux qui ne partagent pas cette mémoire : la pratique du *contrafactum*, le jeu de l'intertextualité sont perdus pour eux. La poétique des troubadours est une poétique de la *reconnaissance*.

Ces derniers points laissent deviner pourquoi le point d'ancrage du cours a été chez les troubadours tardifs : ces poètes vivent et composent à un moment où l'œuvre des troubadours — la leur et celle de leurs prédécesseurs — se fixe et se fige en corpus écrit. Une époque où la constitution des chansonniers répond aux options, aux modalités et aux pratiques diverses de la fidélité littéraire (en faisant le choix des poètes et des poèmes qu'ils retiennent, de l'ordre dans lequel ils les font se succéder, des œuvres étrangères au domaine lyrique qu'ils conservent avec les leurs, en faisant le choix de fixer ou non la mélodie, de fixer ou non les anecdotes biographiques, de les entrelacer avec les poèmes ou de les réunir dans une section à part). Une époque où l'obsession de perpétuer une tradition pousse les poètes à se muer en commentateurs de leurs devanciers et où cette volonté conservatrice, affichée et entêtée, cache aux poètes eux-mêmes, mais aussi bien souvent à leurs lecteurs modernes, le renouvellement de leur art : un renouvellement fondé précisément sur l'attitude réflexive qui est la marque de leur conservatisme ; un renouvellement qui marque au même moment, en synchronie, l'ensemble de la Romania, mais que le regard des troubadours tardifs comme celui des critiques modernes, ignore souvent, car ce regard est centré sur l'espace occitan, sur la seule tradition troubadouresque, et ne prend en compte que l'évolution diachronique.

Quelle mémoire ? Dans la poésie des troubadours, la mémoire est multiple, peut être entendue dans des sens différents, touche des domaines divers : mémoire de l'amour ; mémoire allusive d'une vie, de ses événements et de ses accidents ; mémoire des poèmes et de leur sens, mémoire d'un savoir poétique. Mais en quelque sens qu'on prenne le mot mémoire, quel que soit le type de mémoire que l'on envisage, la mémoire poétique des troubadours se trouve comme déployée, explicitée, exacerbée aussi, à la fin du XIII^e siècle, dans une pratique poétique qui se veut le prolongement de la leur, mais qui s'en sépare par sa volonté même de fidélité.

Cette poésie d'amour se veut source de savoir. Un savoir sur la nature des femmes, sur la nature de l'amour, sur ce que l'amour doit être — un savoir moral de l'amour, comme chez Marcabru, comme dans les jeux partis —, mais aussi une sorte de dialectique du savoir sur l'amour et de la dépossession amoureuse,

de la dérélliction de l'amour contre laquelle le savoir sur l'amour, si indispensable qu'il soit, ne peut rien.

Un savoir sur l'amour. La conviction que la poésie des troubadours est d'abord cela justifie le titre et commande la rédaction des *Leys d'Amors* de Guilhem Molinier et du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud. C'est cette conviction qui pousse Guiraut Riquier à commenter une chanson de Guiraut de Calanson, dans un effort pour définir et comprendre ce que sont les « trois tiers de l'amour ».

Mais cette évolution s'inscrit dans un paysage littéraire qui est déjà en place avec les premières générations de troubadours et qui privilégie dès ce moment-là le savoir poétique et la mémoire où il est emmagasiné : le bagage littéraire des poètes ; la didactique de la poésie ; l'écho dans les poèmes de poèmes plus anciens, jeu de l'intertexte qui exige, pour être goûté et compris, une mémoire savante de la poésie ; la constitution des chansonniers, mémoire écrite modelée par la tradition et par le goût des commanditaires ; les commentaires constitués par les *razos* ; les exégèses diverses, parmi lesquelles l'*Expositio* de Guiraut Riquier et les commentaires de la dernière partie du *Breviari d'Amor* ; et pour finir, l'insertion des poèmes dans des constructions qui mêlent la théorie poétique et la philosophie morale. Une fois de plus, ce sont ces grandes constructions échafaudées à la fin du XIII^e siècle autour du lyrisme sans être lyriques elles-mêmes qui poussent le plus loin cette tendance présente dès le début dans la poésie des troubadours.

Après cette entrée en matière, on s'est tourné pour plusieurs séances vers Guiraut Riquier, poète bien connu par la thèse ancienne, mais solide, de Joseph Anglade et par des éditions et des travaux récents et nombreux (Valeria Bertolucci-Pizzorusso, Maria-Grazia Capusso, Ulrich Mölk, M. Longobardi, John Linskill, Michel-André Bossy, etc.). L'indispensable rappel de sa vie et de son œuvre a entraîné plusieurs observations qui ont été autant de fils conducteurs pour les développements ultérieurs.

Guiraut Riquier, né à Narbonne vers 1230, est donc de peu l'aîné du montpelliérain Matfre Ermengaud et du majorcain Raymond Lulle, dont les noms peuvent être associés au sien à bien des titres. D'humble naissance, il semble avoir reçu l'éducation d'un clerc. « Dernier des poètes de cour » selon Jeanroy (la formule est plus exacte que celle de « dernier troubadour »), il a essayé toute sa vie, avec un succès inégal, d'intéresser les grands à son art et d'en vivre.

Il a d'abord tenté sa chance à Narbonne même en se tournant vers le vicomte Amalric et sa femme Philippe d'Anduze, ainsi que vers les seigneurs de leur cour et les riches bourgeois. Mais il ne paraît pas avoir réussi à éveiller chez les uns et les autres beaucoup d'intérêt, bien qu'il trouve quelque protection auprès de deux seigneurs du Carcassès et du Minervois. Par l'intermédiaire d'un chevalier occitan, il tente de s'introduire auprès du roi de France. Mais saint Louis n'avait guère d'estime pour les jongleurs et s'intéressait peu à la poésie.

En 1268 il se tourne vers les Catalans et il sollicite le roi d'Aragon. En 1270, il est en Castille à la cour du roi Alphonse X le Savant, accueillante aux troubadours et aux lettrés. Mais il arrive trop tard, à un moment où le climat de la cour s'est assombri et où le roi doit faire face à des difficultés de toutes sortes. Au reste, Guiraut Riquier estime que les jongleurs, trop nombreux autour du roi, font tort aux vrais poètes : c'est le sujet de la *Supplicatio*.

Vers 1279, il quitte la Castille et revient à Narbonne. De là, il lance un appel au comte Henri II de Rodez, qui l'invite à sa cour où il se trouve en janvier 1280. Il y obtient un certain succès. La cour de Rodez est alors une cour de la nostalgie. Le comte Henri est un prince tourné vers le passé, qui s'évertue à vivre dans un monde courtois à l'air raréfié et à reconstituer l'univers des troubadours. Guiraut Riquier trouve un havre dans cette cour tournée vers le passé. C'est pour Henri de Rodez qu'il écrit l'*Expositio*, commentaire d'un poème de Guiraut de Calanson vieux de quatre-vingts ans. Mais, curieusement, il ne reste pas à la cour de Rodez. Une année plus tard il est de retour à Narbonne, dont il ne s'éloigne plus désormais pour de très longues périodes. Il est mort sans doute aux alentours de 1295.

Il laisse une œuvre abondante, comprenant plus de cent pièces, soit environ 10 000 vers : chansons, *vers*, sirventès, pastourelles, aubes, rotrouenges, tensons, une *serena*, un descort, des épîtres. Il a très fortement le sentiment de venir trop tard et de lutter en vain contre la décadence de la tradition poétique des troubadours. Il écrit lui-même dans son dernier *vers* : *Mas trop suy vengutz als derriers*, je suis venu trop tard parmi les derniers. Il se plaint à mainte reprise qu'aucun métier n'est désormais aussi mal accueilli dans les cours que le *belh saber de trobar*. La *Supplicatio* adressée à Alphonse X est typiquement la défense corporatiste et conservatrice d'une sorte de catégorie socio-professionnelle menacée qui espère que le pouvoir pourra, en légiférant, renverser un mouvement inéluctable. L'*Expositio* tente de faire revivre la poésie du passé par l'activité critique. Tout, cependant, distingue Guiraut Riquier des troubadours anciens, ses modèles : le regard différent qu'il jette sur l'amour ; son esprit religieux, soucieux de confronter la passion amoureuse et l'amour *celestial* ; la part importante de la poésie non lyrique dans son œuvre ; le goût de la verbosité raisonneuse plus que celui de la concision, de l'ellipse et de l'énigme. Par tous ces traits il participe, au moins dans l'ordre de la pratique poétique, de l'évolution qu'il paraît regretter. Enfin, il présente la double originalité d'avoir lui-même rassemblé son œuvre en un « livre » et de dater avec précision ses poèmes en faisant de leur enchaînement une sorte de parcours autobiographique.

Les textes de Guiraut Riquier, conservés dans les mss. C (Paris BNF fr. 856) et R (Paris BNF fr. 22543, dit chansonnier La Vallière ou chansonnier d'Urfé, peut-être copié pour le comte Henri II de Rodez, dont il refléterait alors les goûts), sont une collecte de l'auteur, qui a rassemblé lui-même son *Liederbuch*, en classant les pièces par ordre chronologique avec pour chacune une rubrique précisant sa date de composition. Il paraît le premier à l'avoir fait, si l'on excepte

une collection de seize poèmes de Peire Vidal réunis par l'auteur selon l'ordre chronologique vers 1201-1202 et peut-être une tentative analogue de Bertrand de Born. Deux de ses contemporains ont fait de même — peut-être à son imitation —, Joan Estève de Béziers (originaire, on le voit, de la même région que lui, et dont les poèmes sont aussi conservés dans le ms. C) et Raimon Gaucelm. Dans les deux manuscrits, qui pour certains érudits ont été copiés l'un sur l'autre, et pour d'autres dérivent tous deux d'un modèle commun, les pièces de Guiraut Riquier sont disposées selon un classement qui mêle classement par genres et ordre chronologique : d'abord les chansons parmi lesquelles, après la huitième, viennent s'intercaler les *vers* ; puis les trois rotouenges, puis les six pastourelles (seulement dans C), les aubes, le descort, la *serena* ; enfin, à la suite de l'œuvre lyrique, les épîtres et les traités. Qu'il s'agisse là de la collection même et de l'ordre même voulus par Guiraut Riquier, qu'il ait lui-même et de sa main copié ses poèmes sous cette forme, c'est ce qu'assure le copiste du ms. C, qui affirme les transcrire *enaissi adordenamens cum era adordenat en lo sieu libre, ...escrig per la sua man*.

Cette collection et son classement mêlent donc un souci de la forme, poétique et musicale (Guiraut est un musicien original qui, malgré son admiration pour ses prédécesseurs, ne pratique pas le *contrafactum*) et une attention autobiographique, comme en témoignent les rubriques qui précisent la date de toutes les pièces et décrivent la métrique ou la morphologie particulières de certaines.

La conception, la composition, l'ordre du livre paraissent donc commandés par une attitude de retour sur soi-même, et particulièrement de réflexion du troubadour sur sa propre activité poétique. Cette attitude, on en trouve fréquemment la trace dans les œuvres mêmes de Guiraut, qui multiplie dans des contextes divers les observations et les commentaires sur son talent et sa science poétiques. Selon Valeria Bertolucci-Pizzorusso, le « Livre de Guiraut Riquier » est une sorte de manuel ou de traité de composition poétique ; sa visée serait donc didactique. On peut aussi souligner l'effort du poète pour dessiner sa propre image dans sa relation au temps, trait qui le rapproche de la poésie française de la même époque, par exemple de Rutebeuf. Le rapprochement s'impose de toutes les façons. Ainsi, le cinquième vers de Guiraut Riquier, de 1283, *Humils, forfaitz, repres et penedens* (248, 44) est très comparable à la *Repentance Rutebeuf*.

On s'est attardé sur les six pastourelles de Guiraut Riquier, qui constituent dans son œuvre l'ensemble le plus représentatif du rôle joué par la datation des poèmes et leur enchaînement comme reflet de la vie du poète, de son écoulement et de son sens, mais aussi comme figure de sa création poétique. Elles sont datées de 1260, 1262, 1264, 1267, 1276, 1282, c'est-à-dire qu'elles sont supposées couvrir l'essentiel de la carrière du poète (à titre de comparaison, la première chanson est datée de 1254 et la dernière de 1289, le premier *vers* de 1261 et le dernier de 1292, la première épître de 1268 et la dernière de 1282). Dans chacune le poète rencontre la même bergère, à la fois vertueuse et délurée, faite sur le modèle de celle de Marcabru. Elle l'aime, elle admire le poète Guiraut Riquier,

dont elle entend partout les chants. Mais malgré cette attirance et cette admiration, elle lui résiste, elle le rappelle à l'amour de Belh Deport, son amie. La vie passe. Ils sont l'un pour l'autre comme une possibilité qui ne se réalisera jamais. Une fois il ne la reconnaît pas ; la fois suivante, c'est elle qui ne le reconnaît pas. Cette fois-là, elle a un enfant dans les bras : elle s'est mariée. Une autre fois, près de l'Île-Jourdain, il la rencontre en compagnie de sa fille déjà grande alors qu'elles reviennent de pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle : après qu'ils ont échangé des badineries moqueuses, elle l'invite à se tourner vers Dieu et à composer ses chants à sa gloire, à quitter, à « tenir pour amère » la *via temporal*. La dernière fois qu'il la rencontre, elle est établie aubergiste à Saint-Pons-de-Tomières ; c'est une vieille femme désormais (elle a plus de trente-cinq ans !) et sa fille est en âge de se marier ; après vingt-deux ans, ils ont gardé l'un avec l'autre le même ton railleur et mélancolique l'un avec l'autre.

Cette bergère est la conscience du poète et elle est sa mémoire. Une mémoire qui flanche parfois — s'il est permis de rapprocher cette bergère de la Jeanne Moreau de *Jules et Jim*. Une mémoire qui lui dit le temps qui passe. Une mémoire qui le rappelle à son devoir et à ses amours, à l'amour de la cruelle Belh Deport et à l'amour de la bergère, qui en est un sans l'être et qui n'aura été que le rêve d'une vie. Une mémoire qui l'invite à se souvenir de Dieu.

La collection des six pastourelles dit ainsi tout à la fois la fidélité aux vieilles formes poétiques, les ambiguïtés de l'amour, les préoccupations spirituelles qui se profilent peu à peu derrière l'amour et les désirs profanes du début, l'attention au temps qui passe, aux repères et aux dates, la volonté du poète de livrer une image de lui-même modelée par le temps.

On a à ce propos attiré l'attention sur un point qui ne l'a guère retenue jusqu'ici, mais dont la lecture de *l'Expositio* qui a été proposée dans le cadre du séminaire, comme la comparaison entre *l'Expositio* et le *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud, font apparaître l'importance, en étudiant le personnage muet qu'est la fille de la bergère, présente dans les trois dernières pastourelles, d'abord *infans*, puis petite fille, puis jeune fille à marier. Elle représente les âges de la vie, en décalage, bien entendu, avec sa mère et son vieux soupirant que l'on voit, au fil des années, traverser les âges ultérieurs (les premières fois la bergère est elle-même une jeune fille à marier). La naissance de l'enfant change la mère : la bergère a subi la « conversion » de l'état de mariage et de la maternité, et elle tentera dès lors de « convertir » le poète. On attendrait que, dans son nouvel état, ce soit le poète qui ne la reconnaisse pas. Mais c'est le contraire : c'est elle qui ne le reconnaît pas, alors que dans la pièce précédente il ne n'avait pas reconnue, encore jeune fille et inchangée. La méconnaissance vient de celui qui regarde, non de celui qui est regardé. Le Dom Juan en puissance cherche et croit voir des objets toujours nouveaux, même si la monotonie de la séduction s'exprime par le fait qu'il rencontre toujours la même jeune fille. La jeune femme, la jeune mère, vit dans un monde nouveau où elle ne reconnaît plus son ancien soupirant.

Ces pastourelles sont bien des poèmes de la conversion, puisqu'elles disent que tout est dans le changement du regard.

L'enfant matérialise aussi l'obstacle supplémentaire qui sépare la bergère du poète : le mariage de la bergère. Sa présence empêche désormais les rencontres entre le poète et la bergère d'être colorées par le désir et la sensualité : elle est un élément anti-passionnel. Mais elle représente aussi autre chose : « l'amour naturel », pour reprendre l'expression même de Guiraut Riquier dans l'*Expositio*. Le spectre des amours présent dans la série des pastourelles — amour courtois pour Belh Deport, tentation de la sensualité avec la bergère, amour de Dieu vers lequel elle oriente le poète — ne serait pas complet, si l'on se réfère à l'*Expositio* et à Matfre Ermengaud, sans « l'amour naturel » (Guiraut Riquier commentant Guiraut de Calanson) ou « l'amour des enfants » (Matfre Ermengaud, pour qui Droit de nature a deux filles, l'amour entre homme et femme et l'amour pour ses enfants).

Les six pastourelles sont ainsi, plus encore qu'elles ne le paraissent, une synthèse des préoccupations, des convictions, des représentations qui sont celles de Guiraut Riquier. Une synthèse aussi de ses « convictions poétiques ». Le personnage de la bergère peut être vu, si l'on suit la démonstration subtile de Michel-André Bossy (*Tenso* 9, 1994), comme une figure qui désigne le processus de la création poétique et qui désigne Guiraut Riquier comme poète. Aussi bien, elle invite le poète à être fidèle à la cruelle Belh Deport, dont elle approuve le caractère inflexible, car c'est grâce à la souffrance terrible du désir insatisfait qu'il est un poète connu. La création et la gloire poétique sont au prix de la souffrance amoureuse.

La bergère est à ce titre, et aussi en mettant le poète sur la voie de l'amour spirituel, une figure et presque une image de son Livre. Les pastourelles articulent le Livre de Guiraut Riquier — et dans les deux sens du terme : elles mettent en évidence ses articulations et elles expriment le sens implicite suggéré par sa configuration. Ainsi, cet ensemble clos et cohérent (thématiquement, mais aussi formellement, car il présente une remarquable symétrie du point de vue métrique) s'ouvre sur le Livre tout entier et lui donne un sens. Les six pastourelles participent au découpage du Livre en groupes de poèmes dont la base est toujours trois ou six, comme l'a relevé M.-A. Bossy. Elles offrent un écho et un contrepoint à ceux des autres poèmes qui leur sont contemporains. Elles soulignent ainsi, par la structure de leur cycle comme par la voix de la bergère, le passage de l'amour profane à l'amour spirituel et suggèrent sa signification au regard de la création poétique : la même bergère qui admire le poète, qui se réjouit que la frustration amoureuse, aiguillonne sa création, l'invite plus tard à se tourner vers Dieu, reproduisant à l'intérieur du cycle des pastourelles le mouvement qui est celui du Livre dans son ensemble. Ce Livre, qui combine, on l'a dit, un ordre chronologique et une répartition par genres poétiques, répète dans chacun de ses sous-ensembles le mouvement général qui est le sien, et qui est un mouvement de conversion, rendu, dans la succession des formes poétiques, par le fait qu'il

commence par les chansons, qu'il y insère les *vers* de façon décalée, qu'il s'achève par les épîtres. Ce mouvement n'est nulle part plus explicite que dans le groupe des pastourelles qui dans le manuscrit C en occupe matériellement le cœur, dans ce « roman de la bergère » à la fois continu et morcelé.

L'expression de « roman de la bergère » se justifie, car les six pastourelles de Guiraut offrent un des premiers exemples, semble-t-il, du procédé qui consiste à mettre sous les yeux du lecteur une succession de poèmes lyriques séparés, dont chacun peut se lire ou s'entendre seul, mais dont la disposition et l'enchaînement veulent suggérer le développement d'une histoire continue. Ce procédé sera très en vogue à la fin du Moyen Age, et Guiraut Riquier, moins tourné vers le passé qu'il ne veut en donner l'impression sur ce point comme sur d'autres, en est d'une certaine façon l'initiateur. Certes, des pastourelles, poèmes en eux-mêmes narratifs et dialogués, se prêtent plus naturellement à une continuité narrative sous-jacente que des ballades, enroulées autour de leur refrain : le procédé en est moins paradoxal et moins piquant. Il reste que Guiraut Riquier invente ce procédé en même temps qu'il rassemble en un « Livre » son histoire poétique, soigneusement jalonnée de dates, et qu'il le fait à l'époque même où la collection des *vidas* et la constitution des chansonniers qui les rassemblent contribuent à l'élaboration, par d'autres voies, de « romans des troubadours ». C'est l'époque où, de toutes les manières, l'épanchement lyrique en vient à se nourrir d'une continuité narrative à prétention biographique et où, comme l'a montré Jacqueline Cerquiglini-Toulet, la création poétique commence à chercher à la fois une expression, un reflet et une métaphore d'elle-même dans la matérialité du livre.

Ainsi, dans tous les domaines, l'attitude de Guiraut Riquier se caractérise par un regard rétrospectif, celui du commentateur et du critique. Commentateur et critique de soi-même, d'abord, avec l'organisation de son œuvre en Livre, avec la construction poétique d'une vie supposée jalonnée par des dates réelles, avec l'attention à fixer les dates et la durée de la création poétique ; commentateur et critique — ou plutôt admirateur — du passé, avec ses considérations sur ce qu'étaient autrefois la poésie et les poètes, son effort de dévoilement de la poésie du passé, sa nostalgie : *Mas trop suy vengutz als derriers*. Il est venu le dernier mais, comme Apollinaire, il « se retourne souvent ».

Mais ce poète du regard en arrière est aussi un poète qui s'engage sur des voies nouvelles qui sont celles de son temps : mise en scène littéraire du moi ; attitude réflexive et critique ; goût scolastique de la classification et de l'organisation faussement structurante ; réflexion sur le statut du jongleur ; production poétique où la part du lyrisme décroît ; innovation musicale. Conception, enfin, d'une inspiration poétique sans lien intrinsèque avec l'inspiration amoureuse et d'un *saber* poétique qui est un don de Dieu. Ce trait doit être mis en rapport avec la tonalité religieuse de la poésie de Guiraut Riquier et avec le mouvement de son livre, qui va de l'amour profane à l'amour spirituel. Le chant ne procède pas du seul éros. Si l'amour est la source du chant, que ce soit le plus haut amour — le « plus grand tiers d'amour » —, l'amour spirituel.

Cette tonalité religieuse elle-même doit être envisagée sous ses divers aspects : non seulement en recourant aux considérations usées sur l'évolution de la poésie d'oc après la croisade, mais surtout en prêtant attention, à travers l'organisation du Livre de Guiraut Riquier, à la suggestion d'un itinéraire autobiographico-poétique allant vers la conversion. Plus fondamentalement encore, la prise en compte d'*amor celestial* dans la représentation de l'amour entraîne une sorte de rééquilibrage entre les diverses formes de l'amour — comme le suggèrent, leur commentaire l'a montré, plusieurs chansons pieuses de Guiraut Riquier. Ce rééquilibrage est l'objet même de l'*Expositio* et justifie le long commentaire de la chanson de Guiraut de Calanson.

On a terminé la présentation de l'œuvre de Guiraut Riquier en commentant le premier et le dernier de ses *vers* : *Ab lo temps agradiu gai*, daté de 1261, et *Be'm degra de chantar tener*, daté de 1282. Ces poèmes sont en effet caractéristiques de la manière de Guiraut Riquier et leur comparaison est révélatrice de son évolution ou (ce qui revient au même) de l'image qu'il veut en donner à travers l'organisation du livre.

Le premier *vers*, dont on voit mal en quoi il se distingue d'une *canço*, présente tous les traits d'une chanson classique des troubadours, bien que l'importance presque démesurée des considérations métapoétiques déplace déjà légèrement l'accent du poème en direction du *saber* du poète. Mais le dernier *vers*, qui date de l'extrême fin de la carrière du poète, est très différent, à la fois moins sophistiqué et d'un ton nouveau. On n'y trouve plus aucune trace du langage tendu, des asyndètes, des haplogogies qui marquent le style traditionnel des troubadours et que Guiraut Riquier cultive encore dans son premier *vers*. En revanche, il réunit et combine les principaux traits de la personnalité poétique et les principaux thèmes d'inspiration de Guiraut Riquier ; en même temps il montre comment le poète reprend et transforme des motifs traditionnels : la réflexivité poétique, l'association de la décadence poétique et de la décadence morale, la tonalité religieuse — les trois éléments étant associés et considérés comme un phénomène unique, de sorte que le passage de l'un à l'autre constitue un enchaînement naturel, et non une simple énumération.

La comparaison des deux poèmes montre ainsi que l'écart qui sépare Guiraut Riquier des ses prédécesseurs, les « troubadours classiques », n'est pas un héritage dont il aurait souffert, un fossé originel qu'il aurait cherché à combler, mais au contraire le résultat de sa propre évolution. Elle suggère aussi que la différence entre *vers* et *chanson*, analysée per Mölk, n'est peut-être pas pertinente au regard de chaque pièce, mais porte sur le mouvement de la collection : celle des *vers* irait plus nettement de l'amour profane à l'amour sacré. Certes, ce mouvement apparaît aussi dans les chansons, mais il est moins accusé. On trouve ainsi dans chaque cycle — chansons, *vers*, pastourelles — le même mouvement, plus ou moins accentué selon l'équilibre de chacun et en fonction de la chronologie — le décalage chronologique entre les chansons et les vers correspondant au dépla-

cement de l'accent. L'ensemble vise à suggérer l'insertion progressive de l'amour humain dans la totalité de l'amour.

Complété par les séances du séminaire dont il sera question plus loin, le cours a ainsi suivi la réflexion de Guiraut Riquier sur la condition du poète (définie par l'inspiration venue de Dieu et par le couple *saber* et *captenh*) et sur la nature de l'amour — une réflexion enracinée dans la connaissance, la lecture et le commentaire des anciens troubadours, exprimée dans les épîtres, c'est-à-dire dans la partie didactique au sens large et non lyrique de son œuvre, et incarnée dans un Livre du poète, reflet de sa carrière poétique et de son évolution sentimentale et spirituelle. Il en est ressorti que cette réflexion conduit à une sorte de rééquilibrage de l'amour, ou plus exactement conduit à envisager la passion amoureuse (l'amour courtois), non comme le tout de l'amour, mais comme une partie de l'amour (à la suite de Guiraut de Calanson dans l'*Expositio*) ou comme une étape de l'amour dans le cheminement d'une conversion. Ce mouvement a pour condition aux yeux du poète un retour sur lui-même et sur la poésie de ses prédécesseurs.

Cette démarche est beaucoup plus visible encore, beaucoup plus explicite, beaucoup plus monumentale, si l'on peut dire, dans le *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud, vaste encyclopédie de près de 35 000 octosyllabes écrite à la fin du XIII^e siècle (l'auteur dit en avoir entrepris la rédaction le premier jour du printemps de 1288 à l'aube), qui est « le texte le plus long et le plus diffusé (une trentaine de manuscrits complets ou fragmentaires) de la littérature occitane » (Geneviève Brunel-Lobrichon).

L'auteur, mort autour de 1322, se présente comme un juriste originaire de Béziers. On l'a dit marqué par la spiritualité franciscaine, voire franciscain ou ancien franciscain, ce qui n'est pas impossible malgré les arguments opposés à cette hypothèse par François-Régis Durieux.

On a rapidement présenté le *Breviari d'Amor*, sorte d'encyclopédie spirituelle soustendue par une pensée métaphysique et spirituelle très ambitieuse, celle de « l'unité de Dieu et de la création dans et par l'amour », pour reprendre l'excellente formule de Geneviève Brunel-Lobrichon, et qui se veut dans son principe une explication des « figures obscures de l'arbre d'amour ».

Cherchant une synthèse ambiguë entre l'amour dans le Christ — la charité — et la passion amoureuse, Matfre Ermengaud entend d'abord (c'est le projet qu'il définit dans le prologue) opposer une défense et illustration de l'amour à ceux qui parlent mal de lui. Dans son prologue, il expose les circonstances dans lesquelles il a été à mené à entreprendre son ouvrage. Il veut éclairer ceux qui se plaignent de l'amour et que l'amour fait souffrir. Beaucoup d'amants et de troubadours sont souvent venus le trouver pour le prier, lui qui est *mout prims e subtils*, de leur enseigner la nature et l'origine de l'amour chanté par les troubadours, au sujet duquel ils sont dans la perplexité. Et lui, Matfre, qui est un vrai amant et qui, comme tous les vrais amants, est tracassé à propos de l'amour,

aime y réfléchir et en parler avec les autres amants, va leur exposer « la généalogie de l'amour ».

Il y a deux sortes d'amour : le feu du Saint Esprit dans l'embrasement duquel s'aiment le Père et le Fils, et qui n'est pas un amour créé, mais créateur, et l'amour créé, dont Matfre va parler. Dieu a créé Nature, qui a eu deux enfants, Droit de nature et Droit de gens, qui ont chacun eu deux filles, toutes appelées Amour. Droit de nature a pour filles l'amour qui pousse les hommes et les femmes à s'unir *quan sento venir le dous temps / de Pascor, lai part Careme*, c'est-à-dire *amors de mascl'ab feme*, et l'amour qu'on éprouve pour ses enfants. Droit de gens a pour filles l'amour de Dieu et du prochain, autrement dit la charité par laquelle l'homme fait son salut, et l'amour des biens de ce monde, source de bien des maux. L'auteur passe alors, à travers la description de l'arbre d'amour, à l'étude des caractères de l'amour, pour aboutir à un discours encyclopédique, puisque aussi bien tout est englobé dans les quatre amours qu'il a définis.

Au bout de 27 000 vers, il en arrive à un « Périlleux traité de l'amour des dames selon ce qu'en ont dit les anciens troubadours dans leurs chansons ». Après avoir montré que cet amour est bon si l'on en use conformément à la volonté de Dieu, mais qu'il est aussi très dangereux, il présente les différents griefs énoncés contre l'amour par les amants et les troubadours, en donnant des citations de ces troubadours, et il répond en se fondant sur des citations — plus nombreuses — d'autres troubadours qui soutiennent l'inverse, et en commentant ces citations. Il livre ainsi une véritable anthologie des troubadours, dont il cite près de 200 chansons. Pour finir on voit, en une formulation audacieuse, « l'amoureux d'amour » cueillir sur l'arbre l'amour les feuilles et les fleurs de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Après quoi l'auteur propose quelques remèdes pour éviter la folie d'amour dans l'esprit des *Remedia amoris* et, au bout de 35 000 vers, en consacre *in extremis* une cinquantaine à l'amour qu'on a pour ses enfants.

Le *saber* sur l'amour est donc chez lui le point de départ d'un enseignement encyclopédique, parce que la notion d'amour est prise dans sa globalité et qu'à sa racine se trouve l'amour divin, c'est-à-dire la relation entre Dieu et sa création. C'est son expérience d'amant sincère et sa connaissance des troubadours qui donnent à l'auteur compétence pour parler de l'amour. C'est son aptitude à analyser sa propre expérience de l'amour et à commenter les anciens troubadours (autrement dit une aptitude à l'auto-analyse et au commentaire critique) qui fonde sa capacité à concevoir et à décrire la totalité de l'amour et qui lui permet d'écrire une encyclopédie de l'amour, ou plutôt une encyclopédie tout court fondée sur l'amour. Car l'amour, encore une fois, est très loin de se réduire à l'amour entre homme et femme, qui n'est qu'une de ses formes.

On trouve donc chez Matfre Ermengaud comme chez Guiraut Riquier ce rééquilibrage de l'amour que crée la prise en compte de l'amour divin et/ou de l'amour de Dieu, ainsi que l'intégration de l'amour troubadouresque dans un

mouvement de conversion. Il n'en est que plus remarquable de voir la place tenue par l'amour troubadouresque et par la poésie des troubadours dans ce projet encyclopédique et religieux. Les « troubadours antiques » sont considérés et traités comme source d'un savoir sur l'amour et d'une morale de l'amour. Cela suppose que puisse exister une herméneutique des troubadours, supposition analogue à celle impliquée par l'*Expositio*.

Chez Guiraut Riquier comme chez Matfre Ermengaud, on voit donc se développer une poésie du commentaire fondée sur l'imbrication de l'amour et de la poésie (ou de la jonglerie) dans une perspective philosophique ou théologique, celle d'une synthèse de l'amour divin, de l'amour universel des créatures, de l'amour passion. C'est une tendance qui dépasse et transcende la tradition vernaculaire du commentaire grammatical et littéraire à ambition normative. C'est aussi une tendance qui parcourt à la même époque l'ensemble de l'espace littéraire européen. C'est un fil qui relie les auteurs les plus importants : Dante, Raymond Lulle, Jean de Meun. La méditation sur les formes de l'amour, sur la relation amour sacré / amour profane et sur la réponse que la poésie apporte aux questions de l'amour occupe une place essentielle chez tous, si différents que puissent être d'autre part leur langage littéraire, leurs préoccupations, leurs choix philosophiques ou idéologiques, leur univers intellectuel et moral, la qualité de leur esprit et de leur talent. L'œuvre de chacun propose un itinéraire au terme duquel l'amour profane incarné dans la poésie trouve sa place au sein d'un tableau plus vaste dont les perspectives s'ouvrent sur la totalité de l'amour.

On dira que Jean de Meun ne met guère son lecteur sur la voie de l'amour de Dieu et de la conversion. Pourtant, à sa façon provocante, il élargit, par la subversion ironiquement déguisée en fidélité, la vision que son prédécesseur a de l'amour, la confronte à la notion générale de l'amour et, du coup, la problématise. L'amour courtois de Guillaume de Lorris est réduit par Jean de Meun à une modalité, à la fois particulière et généralisable, de l'élan érotique qui est la loi de la nature, loi voulue par Dieu et qui détermine le processus même de la création (conception qui suppose une subversion, non seulement de Guillaume de Lorris, mais aussi du rôle joué par la nature aux yeux des théologiens, et particulièrement chez Alain de Lille). Bien plus, cette loi de nature est renforcée par le fait qu'elle est présentée elle-même dans un cadre plus large, celui de l'ensemble des lois de la nature qui régissent le fonctionnement de l'univers. Dans le *Roman de la Rose* comme dans le *Breviari d'Amor*, bien que dans un esprit très différent, la réflexion sur l'amour conduit à une démarche encyclopédique et, à l'inverse, cette vision encyclopédique confirme la toute-puissance de l'amour.

Raymond Lulle, qui est géographiquement et culturellement plus proche des troubadours étudiés dans le cours, élargit à des dimensions beaucoup plus considérables le mouvement que suggère dans un cadre en comparaison bien étroit le Livre de Guiraut Riquier et le souci d'une encyclopédie et d'une théologie de

l'amour qui est celui de Matfre Ermengaud. Sa vie extraordinaire est une mise en pratique et une illustration de ce mouvement et de ce souci. Son œuvre joue de l'autobiographie littéraire comme transposition d'un itinéraire spirituel. Il est, au sens le plus strict et au sens le plus fort, un troubadour converti, un « jongleur » (en fait un troubadour noble) devenu « jongleur de Dieu ». Dans son œuvre la figure récurrente du jongleur de Dieu (déjà présente chez saint Bernard et aimée de la spiritualité franciscaine) lui permet de se peindre lui-même sous des masques divers et de donner l'interprétation la plus adéquate au poète qu'il est resté du *nudus nudum Christum sequi*. Jongleur de Dieu : celui qui réunit en lui la vocation poétique et la vocation religieuse ; celui qui descend tous les degrés de l'humilité jusqu'à accepter le statut le plus méprisé, et qui alors est le témoin et le porte-parole de la rencontre avec Dieu, comme le sont dans *Evast et Blaquerne* Raymond le Fou, le jongleur de Valeur, le chanoine de Persécution, et comme il l'est lui-même dans ses poèmes, et en particulier dans le *Desconhort*.

Mais surtout, il y a au cœur de la vie et de la pensée de Lulle le dessein d'englober la totalité du monde dans la pensée de Dieu en élargissant l'amour humain aux dimensions de l'amour de Dieu. L'image qu'il donne de sa vie dans le *Desconhort* et, indirectement, dans la *Vita coetanea* est celle d'une vie qui part de la passion amoureuse du poète pour se convertir au plus grand amour — celui que veulent exprimer dans des registres différents le *Livre de philosophie d'amour* et le *Livre de l'ami et de l'aimé*. Tout en lui vise à l'universel et, dans l'ordre intellectuel, à l'encyclopédique, tout tend, en une démarche qui mêle de façon très particulière la philosophie, la théologie, la logique, l'effusion poétique et l'effusion mystique, vers une unité qui est celle de l'amour de Dieu : l'effort de conversion des infidèles, c'est-à-dire l'unification du monde sous la loi du Christ ; le répertoire de tous les attributs divins et l'épuisement de leurs possibilités combinatoires, la réduction des connaissances humaines à un petit nombre de principes et l'expression de tous les rapports d'idées par des combinaisons figurées dans l'*Ars magna* ; le souci encyclopédique de *Félix ou les merveilles* et celui du classement des états du monde et de l'organisation sociale et morale dans *Evast et Blaquerne*, l'un et l'autre subordonnés à la quête de l'amour de Dieu et à l'idéal de la contemplation. Il n'est jusqu'au recours aux « arbres à concepts » et à leur représentation par les miniatures des manuscrits qui ne le rapproche de « l'encyclopédisme amoureux » du *Breviari d'Amor*.

Mais, *si parvis licet componere magna*, c'est l'œuvre de Dante qui, considérée d'un seul regard dans son ensemble et du point de vue de Sirius, reflète et amplifie le mieux dans ses divers aspects le cheminement de nos humbles troubadours — troubadours, au demeurant, qu'il a tant admirés et pratiqués. On y trouve en effet trois éléments déterminants :

1. La composition réflexive et autobiographique d'un « livre du poète » qui suit son itinéraire, jalonné par ses poèmes, depuis sa découverte de l'amour jusqu'à sa découverte d'un autre amour, plus grand et plus abstrait (mais en l'occurrence mauvais) : la *Vita nuova* — la vie renouvelée par l'amour —,

itinéraire poétique et itinéraire amoureux, en même temps que commentaire de ce double itinéraire ; un itinéraire qui va de ses deux rencontres avec Béatrice à son attirance ultérieure pour une noble dame (la Philosophie, dira-t-il dans le *Banquet*, qui l'entraînera sur les chemins de l'erreur).

2. Une réflexion philosophique (*Convivio*) et littéraire (*De vulgari eloquentia*), en même temps que morale et politique (dans ce dernier domaine, en outre mais à part, *Monarchia*), qui correspondrait, *mutatis mutandis*, et, bien évidemment, à un tout autre niveau, aux réflexions à la fois poétiques et morales de Guiraut Riquier ou de Matfre Ermengaud.

3. Une somme poétique (*Comédie*) où le sens de la vie, la montée vers Dieu, la contemplation de l'ordre de l'univers s'enracinent dans l'expérience de l'amour et la réflexion sur l'amour, de la passion érotique à l'extase mystique, de l'enfer de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta au paradis auquel la seule force du regard de Béatrice lui permet de s'élever.

On voit que l'inscription de l'amour dit courtois sur le fond de l'amour divin dans la poésie des troubadours tardifs n'est nullement — ou tout au moins est très loin d'être seulement — une réaction liée au climat d'ordre moral qui a suivi la croisade albigeoise, mais est un souci présent chez les plus grands auteurs de la littérature européenne à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle. Ce souci, celui du commentaire d'un amour universel conçu comme la vocation de la poésie, touche à la relation essentielle, mais problématique et difficile, entre l'activité poétique et le mouvement de la conversion dans les lettres médiévales. Plus largement, il marque le moment où la poésie vernaculaire, longtemps après la poésie latine, est modelée par les préoccupations d'ordre proprement intellectuel.

Le séminaire a illustré et confirmé l'argumentation et la progression du cours par le commentaire approfondi de deux poèmes de Guiraut Riquier, la *Supplicatio* et l'*Expositio*.

En 1274 (indication de la rubrique de R), pendant son séjour en Castille, Guiraut Riquier adresse au roi Alphonse X le Savant une longue épître de 861 vers désignée sous le titre de *Supplicatio* par la rubrique du manuscrit R, f. 116vf. Cette épître porte sur l'usage qui doit être fait du nom de jongleur et sur la restriction souhaitable de son emploi (incipit : *Per Dieu m'a dat saber*). Ce poème est suivi dans le manuscrit d'une réponse du roi Alphonse longue de 392 vers, désignée comme *Declaratio* et datée aux v. 26-29 de la fin du mois de juin 1275 (incipit : *Sitot s'es grans afans*), qui propose une hiérarchie des jongleurs (jongleurs, troubadours, « docteurs de *trobar* »). On peut supposer que Guiraut lui-même en est l'auteur, ou au moins qu'il a mis en vers une réponse orale ou rédigée en prose par le roi, supposition que l'on peut faire aussi s'agissant de la réponse du comte Henri II de Rodez à l'*Expositio*. On a observé depuis longtemps qu'en juin 1275, date que se donne la *Declaratio*, Alphonse X était à Beaucaire

et que depuis la fin de l'année précédente ses déboires politiques ne lui laissent guère le temps de statuer sur les noms qu'il convient de donner aux diverses sortes de jongleurs. D'autre part, comme le souligne Valeria Bertolucci, il est peu vraisemblable que Guiraut Riquier se soit permis de prêter au roi un verdict dont il n'aurait pas su qu'il reflétait sa pensée.

Après avoir comparé la *Supplicatio* de Guiraut à celle que le troubadour toulousain At de Mons avait adressé peu de temps auparavant au même souverain, on a fait porter l'essentiel du commentaire sur les points suivants :

1) L'importance prise par la revue des états du monde, qui occupe plus de la moitié du poème, et son interprétation au regard des préoccupations de Guiraut. On a souligné le sens qu'il faut donner à cette attention portée aux états du monde et la tonalité morale qu'elle confère à l'épître. On a comparé cette revue des états du monde, qui exclut les jongleurs mais demande leur intégration, à celle que le *Breviari d'amor* place de façon significative à la suite d'un traité de confession, et qui intègre les jongleurs, mais pour les condamner.

2) Le couple *saber-captenh* et son utilisation pour distinguer les bons et les mauvais jongleurs, analyse facilitée par un article récent de Kathryn Duys.

3) La représentation de la naissance du *trobar*, l'idée que les troubadours ont succédé aux jongleurs et la dissociation du *trobar* et de l'amour.

4) Les marques de l'esprit scolastique chez Guiraut Riquier.

5) La redécouverte de l'idée antique qui veut que la poésie, seule de toutes les activités intellectuelles, soit un don inné (« on devient orateur, mais on naît poète »). Ce qui confère au jongleur une dignité unique, écrit Guiraut, c'est que son *saber* est un don de Dieu. Aucun apprentissage ne peut le conférer tout entier, à la différence de tous les autres savoirs de *clergie*. On a montré en quoi le retour à cette conception est lié à la tonalité religieuse de la poésie de Guiraut Riquier et à l'abandon progressif des thèmes amoureux.

L'*Expositio* est un commentaire de la chanson de Guiraut de Calanson *Celeis cui am de cor e de saber*, composée avant 1202. Un commentaire en 949 vers d'une chanson qui en compte 54. Ce commentaire a été entrepris en 1280 à la demande du comte de Rodez et achevé cinq ans plus tard. On a d'abord commenté, à la suite de Maria Grazia Capusso, l'emploi du mot même d'*expositio* et confronté à la chanson de Guiraut de Calanson et au poème de Guiraut Riquier l'interprétation proposée par Don Monson du genre de l'*ensenhamen*. On a ensuite présenté et analysé la chanson de Guiraut de Calanson, consacrée à la description de la personnification du « plus petit tiers d'amour ». On a souligné que cette chanson ne relève pas réellement du *trobar clus*, que son obscurité relève de l'allégorie et que c'est cette allégorisation, peu fréquente chez les troubadours comme l'a montré Marc-René Jung, qui a pu retenir l'intérêt et piquer la curiosité à la fin du XIII^e siècle. Quant à l'étude de l'*Expositio* elle-même, elle a surtout mis en valeur les éléments suivants :

1) Les réflexions initiales de Guiraut Riquier sur l'aporie de l'expression même « plus petit tiers d'amour », loin d'être une digression oiseuse comme l'ont écrit tous les critiques, se fonde sur le texte même de Guiraut de Calanson (en particulier sur le vers 4, dont l'effet stylistique est interprété au regard du sens) et est parfaitement pertinente. Elle souligne le paradoxe de l'amour et prépare l'effort pour définir la place de l'éros dans la totalité de l'amour.

2) Cet effort même et le rééquilibrage des trois tiers de l'amour (*amor celestial*, *amor natural*, *amor carnal*), annoncent la perspective du *Breviari d'amor*, composé à la fin de la même décennie. Ce rééquilibrage se manifeste dans le plan même de l'*Expositio*, au début de laquelle, avant même de commenter au fil du texte la chanson de son prédécesseur, Guiraut Riquier livre par avance son interprétation du premier et du deuxième tiers d'amour, à la différence de Guiraut de Calanson, qui pendant toute sa chanson entretenait le suspens sur ce que pouvaient être les deux autres tiers d'amour, puisqu'il ne parlait que du plus petit et ne leur consacrait pour finir que les trois vers de la première *tornada*.

3) L'*amor celestial*, défini dans le style de la prédication par agglutination de références scripturaires et spirituelles, est présenté certes comme un élan vers Dieu, mais surtout comme l'effort difficile de la vie chrétienne.

4) Contre Linskill, on a soutenu que Guiraut Riquier a raison de voir dans le deuxième tiers d'amour, auquel Guiraut de Calanson consacre un seul vers peu explicite, ce qu'il appelle l'*amor natural*, c'est-à-dire l'amour qu'on éprouve pour sa famille et ses enfants : un amour pour les créatures, charnel en ce sens qu'il repose sur les liens du sang et sur l'instinct, mais dans lequel le désir n'a pas de part. Cette catégorie correspond à celle de « l'amour d'enfants » de Matfre Ermengaud. Mais l'expression même d'*amor natural* est extrêmement intéressante. On a proposé des rapprochements avec d'autres textes littéraires et philosophiques. En outre, Guiraut Riquier présente « l'amour naturel » comme à la fois bon et mauvais. Tout à la fin de son commentaire, il reconnaît brièvement qu'il est bon, car il est voulu par Dieu. Mais dans le développement principal qu'il lui consacre, il le déclare mauvais, car par amour pour ses enfants on désire accroître son héritage, ce qui pousse à la cupidité et est à l'origine des procès et des guerres, si bien qu'à cause de « l'amour naturel » on ne craint pas la mort, « même la mort spirituelle ». Le passage est peu commun et sa source difficile à repérer. John Baldwin a attiré notre attention sur un passage de Pierre le Chantre qui distingue quatre sortes d'amour. L'amour naturel de Guiraut Riquier pourrait être en quelque sorte la fusion des deux dernières — toutes deux tolérables si elles sont modérées et sinon condamnables — *amor carnalis* (amour de ceux qui vous sont liés par le sang) et *amor mundialis*.

Le cours et le séminaire ont été en partie délocalisés. Quatre leçons ont été données en novembre 1996 à l'université Johns Hopkins à Baltimore. Dix leçons ont été données en avril et mai 1997 à l'université de Naples « Federico II ». A Paris, M. Luciano Rossi, professeur à l'université de Zürich, a présenté un exposé

dans le cadre du séminaire le mardi 25 février 1997 sur des problèmes textuels touchant des poèmes de Guillaume IX, Cercamon et Jaufré Rudel. Il a analysé trois textes fondamentaux de la lyrique occitane (*Farai un vers, pos mi sonelh* du Comte de Poitou — *BdT*, 183, 12, *Lanquan li jorn son lonc en mai* — *BdT* 262, 2, de Jaufré Rudel, et *Ab lo pascor m'es bel qu'eu chant* — *BdT* 112, 1a, de Cercamon). Ces poèmes étant liés par un système cohérent de renvois métriques et rimiques et par la thématique privilégiée du pèlerinage vers l'objet du désir, il a essayé d'explicitier ce rapport en en proposant une nouvelle lecture, puis d'éclairer certains passages sur lesquels la critique s'est longuement interrogée. L'analyse ecdotique, visant à illustrer les modalités de l'écriture, a été étayée par l'étude de la versification. Dans la discussion, il a essayé d'éclairer le cadre intertextuel dans lequel les *vers* du Comte de Poitou, de Jaufré et de Cercamon s'insèrent, pour les soustraire aux préjugés « idéologiques » dont ils ont été l'objet. Il a donc insisté d'une part, sur les allusions faites par le troubadour de Blaya aux poèmes du Comte de Peitieu, et d'autre part, sur les réactions (parfois très caustiques) contre *l'amoir de lonh* repérables chez Cercamon.

Enfin, lors de la séance du séminaire du 10 mars 1997, Mme Katarine Livljanic, chargée de cours à l'université de Paris-Sorbonne et à l'Institut catholique de Paris, a fait un bref exposé sur les mélodies de Guiraut Riquier suivi de l'interprétation commentée de l'une de ses pièces.

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

PUBLICATIONS

« Trente ans avec la littérature médiévale. Note brève sur de longues années », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 39, janvier-juin 1996, *La recherche sur le Moyen Age à l'aube du vingt-et-unième siècle*, p. 28-40.

« Traduire saint Bernard : quand la parabole devient roman », *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*. Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities, October 5-7 1995, The University of Wisconsin-Madison. Edited by Douglas Kelly, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 29-42.

« Nerval in the Library, or The Archives of the Soul », *Representations* 56, Fall 1996, p. 96-105.

« La passion des origines. » Entretien avec Alain Corbellari et Christopher Lucken, *Equinoxe* 16, automne 1996, p. 9-24.

« Nicolas de Clamanges conteur », *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, t. II, p. 587-598.

« Autour des chansons du XV^e siècle : le traditionnel et le populaire », *Le Forme e la Storia, Rivista di filologia Moderna n.s. VII (1995)*, 1-2. *Tradizioni e*

letterature popolari nella storia della Filologia romanza, Atti del Congresso di studi, Società Italiana di Filologia Romanza in collaborazione con l'Università degli Studi di Napoli « Federico II », Messine, Rubettino, 1996, p. 47-61.

« Ouverture », *Grands Rhétoriciens, Cahiers V.-L. Saulnier* 14, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 7-11.

« Renouart et Perceval. Le tinel et le javelot », *Literatur : Geschichte und Verstehen. Festschrift Ulrich Molk zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Hinrich Hudde und Udo Schöning in Verbindung mit Friedrich Wolfzettel, Heidelberg, Carl Winter, 1997, p. 277-286.

« Daniel Poirion, 1927-1996 », *Universalis* 1997, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997, p. 507-508.

« Apprendre le latin en classe de cinquième, c'est s'assurer la maîtrise du français », *Bulletin de liaison de Saint-Jean-de-Passy* 62, juin 1997, p. 39-40.

« Suspension and Fall : The Fragmentation and Linkage of Lyric Insertions in *Le Roman de la Rose* (Guillaume de Dole) and *Le Roman de la Violette* », *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*. Edited by Nancy Vine Durling, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 105-121.

« Un jeu qui se mange : *pincemerines* chez Gautier de Coincy », *Kunst und Kommunikation. Betrachtungen zum Medium Sprache in der Romania. Festschrift zum 60. Geburtstag von Richard Baum*. Herausgegeben von Maria Lieber und Willi Hirdt, Tübingen, Stauffenburg, 1997, p. 551-554.

« Rythmes de la conscience : le noué et le lâche des strophes médiévales », *La conscience de soi de la poésie : Poésie et rhétorique*. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy. Actes rassemblés par Odile Bombarde, Paris, Lachenal et Ritter, Collection Pleine Marge, 1997, p. 55-68.

Compte rendu : Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, *Le Monde des Livres*, vendredi 28 mars 1997, p. VIII.

PARTICIPATION À DES COLLOQUES

26-28 septembre 1996. Institut Universitaire Européen de Florence. Colloque « L'Europe dans son histoire : la visions d'Alphonse Dupront ». Communication (couplée avec celle de A. Gieysztor) : « Le mythe de croisade : la vision d'Alphonse Dupront ».

13 décembre 1996. Fondation Hugot du Collège de France. Organisation et ouverture du colloque « Paul Zumthor : l'unité d'une œuvre ».

11-13 janvier 1997. Centre d'indologie de l'École française d'Extrême-Orient à Pondichéry. Colloque « Les sources et le temps ». Communication : « Commentaries and the Cultural Pattern of Western Middle Ages ».

20-22 février 1997. Fondation Hugot du Collège de France. Colloque : « La poésie, la mémoire, l'oubli ». Communication : « L'amour de ma douce enfance ».

30 juin - 1^{er} juillet 1997. Institut d'Études Littéraires du Collège de France, avec l'aide de la Fondation Hugot. Organisation et ouverture du colloque « Le style du critique » au domaine de La Borie (La Porcherie, Haute-Vienne), propriété du Collège de France.

COURS DONNÉ À L'ÉTRANGER
(en dehors des cours du Collège de France délocalisés)

Avril 1997 : quatre leçons sur Froissart données à l'Université de Rome « La Sapienza ».

CONFÉRENCES

École Normale Supérieure (25 septembre 1996) : « Les séductions de la littérature médiévale. »

Johns Hopkins University (4 novembre 1996) : « Savoir et amour dans la poésie des troubadours. »

Johns Hopkins University (13 novembre 1996) : « Saint Bernard et la mise en roman. »

Mount Holyoke College (7 novembre 1996) et New York University (14 novembre 1996) : « L'orgueil du jongleur : Guiraut Riquier et sa *Supplicatio*. »

Liverpool (17 mars 1997) : « Saint Bernard, jongleur de Dieu. »

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), École doctorale de Littérature française et comparée, (14 mai 1997) : « Pourquoi l'amour est-il poétique ? La réponse du Moyen Age. »

Paris, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (CNRS) (22 mai 1997) : « Les troubadours entre la plainte amoureuse et la science heureuse. »

Toulouse, Salle des Illustres du Capitole (6 juin 1997), exposé d'introduction au débat « Les enseignements littéraires sont-ils nécessaires à l'économie et utiles au progrès social ? » à l'occasion du lancement de l'ouvrage collectif *La khâgne... et après ?* dirigé par Marcel Garrigou.

ÉMISSIONS DE TÉLÉVISION

« Inventer demain », La Cinquième, semaine du 7 octobre 1996, à 9 h du matin (lundi 7 octobre, « Le Moyen Age est-il proche ou lointain ? » ; mardi 8 octobre,

« Le Moyen Age a-t-il inventé l'amour ? » ; jeudi 10 octobre, « Écrit et oral : une littérature à lire ou à entendre ? » ; vendredi 11 octobre, « Comment lire aujourd'hui la littérature du Moyen Age ? »).

RESPONSABILITÉ UNIVERSITAIRE

Président du jury du concours d'entrée (A/L) à l'École Normale Supérieure.

SOUTENANCES DE THÈSES ET D'HABILITATIONS

7 décembre 1996, Université de Paris-Sorbonne (soutenance d'habilitation) : Michel Stanesco, *Essai de généalogie du roman* et autres travaux (directeur de recherche).

9 janvier 1997, Université de Paris-Sorbonne (thèse d'État) : Sylvia Roubaud, *Le roman de chevalerie en Espagne : entre Arthur et Don Quichotte (Survivances médiévales et renouvellements)*.

10 janvier 1997, Université de Paris-Sorbonne (soutenance d'habilitation) : Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Age. Épistémologie et esthétique du sens auditif aux XII^e et XIII^e siècles* et autres travaux (directeur de recherche).

25 janvier 1997, université de Paris-Sorbonne : Takeshi Matsumura, *Jourdain de Blaye en alexandrins (première moitié du XV^e siècle). Édition critique et étude littéraire*.

14 juin 1997, université de Paris-Sorbonne : Jean-Louis Benoit, *L'art littéraire dans les Miracles de la Vierge de Gautier de Coincy*.

DISTINCTION

Élu membre étranger (Foreign Honorary Member) de l'American Academy of Arts and Sciences (avril 1997).