

Marco Prost (Université de Lausanne)

« Daz sende leit, daz nahen gât »¹: présence et absence des sources romanes dans l'œuvre du Minnesänger Rodolphe de Fénis à la fin du XII^e siècle.

Les recherches sur la circulation de la littérature des troubadours au-delà de l'espace francophone, ainsi que sur son influence essentielle pour l'inspiration littéraire en langue d'oïl, se focalisent essentiellement sur le rayonnement de la culture occitane dans les péninsules ibérique et italienne, qui a effectivement laissé un impact durable sur la littérature locale, tout en étant un jalon essentiel de la diffusion manuscrite de la lyrique des troubadours.² Néanmoins, la diffusion septentrionale, vers l'espace germanophone, est tout aussi remarquable, tant pour l'impact qu'elle a causé que pour le moment où elle a débuté, avant même la diaspora des troubadours causée par la croisade contre les Albigeois. C'est ainsi le premier espace, en dehors de la France des trouvères et dès le milieu du XII^e siècle, où la lyrique des troubadours influence les compositions des poètes germanophones – les *Minnesänger*, et s'y voit même adaptée. Ces influences peuvent aller d'une utilisation générale de motifs jusqu'à l'adaptation, selon les principes de la *translatio* médiévale, qui ne recherche pas la traduction précise mais l'adaptation au nouveau milieu de destination.³ Dans le cadre spécifique de l'adaptation de textes lyriques, son incarnation la plus évidente est la *contrefacture* – la reprise d'une mélodie pour un nouveau texte, dans la langue cible ; étant donné toutefois la diffusion très fragmentaire des notations des textes des troubadours, seule une dizaine de cas seraient véritablement identifiables pour les *Minnesänger* ;⁴ ainsi, les reprises textuelles sont plus nombreuses à être identifiées, même si ces dernières restent plutôt l'exception que la règle, et concernent plus souvent l'adaptation d'une strophe prise comme unité indépendante qu'une chanson entière.⁵

Un cas des plus emblématiques à cet égard est l'œuvre du *Minnesänger* Rodolphe de Fénis, comte de Neuchâtel, mort peu avant 1196. Il fait partie des premiers *Minnesänger* sous influence occitane, ses œuvres sont bien diffusées, attestées dans les trois grands chansonniers allemands,⁶ et il est encore listé parmi les grands maîtres de la lyrique allemande par les poètes du XIII^e siècle.⁷ De plus, il est l'un des rares *Minnesänger* à puiser son inspiration non seulement dans les textes des trouvères, mais aussi directement dans la poésie occitane, et même « bis zu einem weit höherem Grad als jeder andere *Minnesänger* », comme le constate l'un de ses éditeurs.⁸ Cela s'explique par les liens étroits qu'entretenaient les cours princières à travers toute l'Europe médiévale, ainsi que par les liens personnels que plusieurs poètes francophones avaient pu y tisser.⁹

¹ « Le mal languissant qui le tient » (dans *Nun ist niht mere min gedinge*).

² Pour un survol de l'histoire de la critique, voir Leterrier (2005).

³ Selon la préférence pour une traduction *ad sensum* plutôt qu'*ad litteram*, comme l'aurait prônée Alphonse X de Castille ; voir la synthèse par Heusch (2018).

⁴ Zotz (2005), 10.

⁵ *Ibid.*, 15–16 et 240–241.

⁶ MS Heidelberg, Cod. Pal. germ. 357 (petit chansonnier de Heidelberg), MS Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII poet. germ. 1 (chansonnier de Weingartner) et MS Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848 (chansonnier de Manesse).

⁷ Rudolf von Fenis (1996), 1–2.

⁸ *Ibid.*, 3.

⁹ *Ibid.*, 4.5.

Ses poèmes ont déjà été étudiés par leurs éditeurs successifs quant à leurs sources romanes, avec des considérations détaillées sur les aspects formels servant à les identifier. Toutefois, ces comparaisons factuelles dressent avant tout un catalogue des éléments *présents* chez Rodolphe, de ce qu'il reprend ou modifie de ses sources, en voyant le détail de tel mot à la rime ou de tel couplet synonymique adapté en allemand. Ce qui nous intéresse ici est différent : d'une part, il s'agit de proposer une lecture plus globale de ses poèmes comme écriture seconde, en analysant les thématiques spécifiques des textes allemands par rapport à leurs hypotextes, tout en considérant, d'autre part, les *absences* laissées par Rodolphe, qui, en sélectionnant des strophes éparses au sein de ses sources, passe sous silence une partie du matériau qu'il adapte en allemand.

1.1 Absence d'ancrage

La chanson *Nun ist niht mêre mîn gedinge*, qui adapte *Pus tornatz sui em Proensa* de Peire Vidal, est tout à fait caractéristique du processus de *translatio* que Rodolphe met en œuvre. La plupart des références contextuelles disparaissent du texte allemand : ainsi, le poème de Vidal commence par une strophe thématissant son retour en Provence, qui n'est pas adaptée, tandis que l'allusion à l'attente enfin comblée des Bretons pour Arthur – le jeune héritier né en 1187 – est transformée, bien qu'elle figure dans une strophe reprise (la troisième) :

Qu'estiers non agr' ieu guirensa, mas,
 quar ve que vencutz so,
 tra ma domn'aital razo
 que vol qu'om vencutz la vensa :
 qu'aissi deu apoderar
 franc'humilitatz ricor.
 Mas ieu no'y trop valedor !
 Que m'i pogues acordar !
 Mais precis e merce clamar.

E quar anc no fitz fallensa,
 sui en bona sospeisson
 que l maltrag mi torn en pron,
 pus lo bes tan be comensa.
 E poiran se conortar
 e mi tug l'autr'amador,
 s'ab sobrefortz de labor
 trac de neu freja fuec clar
 et aigua doussa de mar.

E sel que long'atendensa
 blasma, fai gran falizo :
 qu'er an Artus li Breto
 on avion lur pleensa -
 Es ieu per lonc esperar
 ai conquist, ab gran doussor,
 un bays, que forsa d'amor !
 Me fetz a midons amblar ;
 mas er lo-m deu antrejar ! (Peire Vidal, P-C 364,37)

Nun ist niht mêre mîn gedinge,
 wan daz si ist gewaltic mîn:
 bî gewalte sol genâde sîn,
 4 ûf den trôst ich ie noch singe.
 Genâde diu sol überkomen
 grôzen gewalt durch miltekeit,
 genâde zimt wol bî rîcheit.
 8 Ir tugende sint sô vollekomen,
 daz durch reht mir ir gewalt sol fromen.

Swer sô stâten dienest kunde
 des ich mich doch trœsten sol,
 12 dem gelunge lihte wol.
 Ze jungest er mit überwunde
 daz sende leit, daz nâhen gât.
 Daz wirt lachen unde spil,
 16 sîn trûren gât ze freunden vil.
 In einer stunde sô wirt es rât,
 daz man zehn jâr gedienet hât.

Swer sô langez bîten schildet,
 20 der hât sichs niht wol bedâht.
 Nâch riuwe sô hât ez wunne brâht,
 trûren sich mit freuden gildet
 dem, der wol bîten kan,
 24 daz er mit zûhten mac vertragen
 sîn leit und nâch genâden klagen,
 der wirt vil lihte ein sælic man.
 Daz ist der trôst, den ich noch hân. (Rudolf 7, MF 84.10)¹⁰

¹⁰ Les textes de Rodolphe sont transcrits selon l'édition de Sayce (1996).

D'une autre manière je n'aurais pas de secours,
mais comme elle sait que je suis vaincu,
ma dame suit un tel principe
qu'elle veut que vaincu je reste vainqueur.
Car c'est ainsi que doit l'emporter
la sincère humilité sur la puissance,
car je ne trouve aucun secours
auprès d'elle qui puisse m'aider
si ce n'est prières et appels à la pitié.

Et comme jamais je ne fis de faute
j'ai bon espoir
que le malheur tourne à mon profit
puisque le bien commence si gentiment.
En moi pourront se reconforter
tous les autres amants,
car avec un labeur surhumain
je tire de la neige froide un feu clair
et de l'eau douce de la mer.

Celui qui blâme une longue attente
commet une grande faute,
car maintenant les Bretons ont leur Arthur
en qui ils avaient confiance.
Et moi par une longue attente
j'ai conquis avec grande douceur
le baiser que la force d'amour
me fit ravir à ma dame
et qu'elle daigne maintenant m'accorder.

À présent je n'ai plus aucun espoir,
si ce n'est qu'elle ait toute puissance sur moi :
avec la puissance doit aller la clémence !
C'est dans cette assurance que je continue à chanter.
La clémence doit surpasser
la toute puissance à force de générosité.
La clémence va bien au pouvoir.
Les qualités de ma dame sont si accomplies
qu'à juste titre sa puissance devrait tourner à mon profit.

Celui qui s'y connaîtrait dans un service aussi constant
– j'essaie ainsi de me reconforter –
reporterait facilement un succès.
À la fin, il surmonterait par là
le mal languissant qui le tient.
Son mal se changera en rire et en joie,
son chagrin se transformera en grand bonheur,
en un instant voilà récompensés
tous les services rendus en dix ans.

Celui qui critique une si longue attente
n'a pas vraiment bien réfléchi :
après la souffrance, elle apporte l'enchantement.
Le chagrin est récompensé par des joies
pour celui qui sait si bien attendre
qu'il peut supporter avec décence
sa douleur et supplier avec mesure.
Celui-là deviendra aisément un homme heureux.
Telle est l'espérance que j'ai toujours.¹¹

Toutefois, l'idée principale de cette première strophe de Vidal non reprise, disant « chanter par reconnaissance » envers sa dame, devient chez Rodolphe un chant « de croyance » en la merci de la dame : là où le troubadour disait chanter pour plaire à sa dame, le Minnesänger voit dans ce chant son dernier espoir, et se dépeint donc comme littéralement plus *désespéré* que son homologue provençal. C'est ainsi que le ton général du poème change : Peire commençait par *far bona chanso*, puis évoquait ses doutes tout comme ses raisons d'avoir espoir en la merci de la dame.¹² En comparaison, le texte de Rodolphe débute *in medias res*, avec ce « nun » dont on ne sait par quoi il est précédé. Les éléments sont ainsi réorganisés pour ne plus laisser place qu'à une progression euphorique, éliminant les tiraillements de Vidal entre désespoir et espoir. À la place, Rodolphe introduit une forte dichotomie dans sa chanson, en déplaçant l'impression du troubadour, quant à sa peine qui deviendrait un bénéfice, au début de ce qui était la seconde strophe adaptée. Ce passage du négatif au bénéfique est véritablement au centre du poème allemand, au milieu de la strophe centrale de son texte : *leit*, qui pourrait se transformer en *lachen und spil* (14–15).

Rodolphe retient donc autant que possible les jalons du développement de Vidal. Par exemple, il maintient les termes clés à la rime *apoderar* et *ricor* dans la première strophe (5–6), avec respectivement *uberkomen* (5) et *richheit* (7), et dédouble même sur deux vers (6–7) l'idée de

¹¹ Traduction française des textes de Rodolphe selon Bartolini *et alii* (2006), 63–71.

¹² L'ordre des strophes du poème de Vidal est complexe dans la tradition manuscrite, mais, de manière générale, le début tout à fait optimiste fait suite à un mouvement dysphorique pour ensuite osciller entre espoir et désespoir, jusqu'à se conclure sur une touche d'optimisme finale.

vaincre le pouvoir par l'humilité. Notons aussi que le Minnesänger n'évoque ici jamais directement la dame. Dans sa seconde strophe, il ne reprend pas la métaphore de Vidal, clamant qu'à force de labeur il peut tirer du feu de la neige et de l'eau douce de la mer. Cette image, potentiellement érotique – renvoi à un autre poème de Vidal, *Una chanso ai feita mortalemen*, où il espère tirer de la joie de sa dame comme on tire de l'eau douce de la mer – est absente chez Rodolphe, de même que le terme *amador* (14).¹³ Par ailleurs, l'objet des adresses du Minnesänger n'est jamais exprimé, sauf par un pronom féminin, qui peut renvoyer à l'Amour (*die Minne*) comme à la dame, ambiguïté fréquemment recherchée dans la lyrique allemande. Ce qui est en revanche explicité, c'est le principe plus général d'une transformation, quand le texte allemand ajoute que le long service de fidélité permet de transformer l'ardente douleur du cœur en rire et amusement, et donc de changer sa tristesse en joie. Ainsi, « *stæte* » (10), le fait d'être constant, fidèle, est une idée clé, répétée par Rodolphe dans plusieurs de ses poèmes, qui fait un véritable leitmotiv de la croyance qu'une attente longue et patiente aiderait à atteindre sa récompense.

C'est aussi en termes de temporalité que s'articule une différence significative entre les deux poètes. La joie de Vidal vient de ce qu'après son attente, tels les Bretons, il eut sa récompense : un baiser. La consolation de Rodolphe, son *trôst* (dernier vers), est encore à venir : il reste dans l'attente de la joie d'une récompense, suite à son actuelle tristesse ; en témoigne la profession de foi du vers 21, affirmant que la souffrance apportera avec elle l'enchantement – un rassurant “après la pluie, le beau temps !” –, le menant à sa posture finale, expectative. Mais c'est bien tout ce qu'il a. Ce mouvement circulaire du texte, vers l'espoir retrouvé, est développé par Rodolphe dans les trois strophes de son poème, qui reprennent de la sorte les trois temps de la première strophe qu'il adapte de Vidal : désespoir (1–4), idée de solution (5–8), cri en accord à cette solution (9) – le *klagen* à la rime (25) correspondant au *clamar* de Peire Vidal (9).

1.2 Seul avec elle

La critique allemande dépeint le *Minnesang* comme davantage ‘intellectualisé’ ou encore ‘abstrait’ que la lyrique d'oc, ce qu'illustre Rodolphe en ne mentionnant jamais clairement la source de la peine enserrant son cœur.¹⁴ Il évacue de son adaptation l'essentiel de la dimension érotique, de même que l'ancrage dans une réalité historico-géographique. Il ne clame pas, contrairement à Vidal, servir d'exemple aux autres amants, et une strophe où le troubadour déclare sa soumission absolue, préférant échouer auprès de sa dame plutôt que de réussir auprès d'une autre, n'est pas adaptée. Dans le monde poétique du Minnesänger, tout est resserré autour de deux entités : le poète et ce pronom féminin qui est source de sa souffrance. À cela s'ajoutent des personnifications comme la raison ou le cœur, mais il n'y a presque aucune allusion à un monde extérieur qui serait composé d'autres amants, de *losengiers* ou d'autres dames, cela participant de ces processus d'intériorisation du sentiment et de circularité qui caractérisent le *Minnesang*.

Ce phénomène se laisse observer dans les autres poèmes de Rodolphe, particulièrement ceux adaptant Folquet de Marseille, qui représentent près d'un tiers de son œuvre conservée. Dans *Gewan ich ze Minnen ie guoten wân*, il utilise trois strophes provenant de trois poèmes différents,¹⁵ et fait débiter son poème par un parfait à valeur conditionnelle, *gewan*, dans un texte marqué par les dilemmes :

¹³ Notons que les allusions érotiques sont rares dans l'œuvre de Folquet, peut-être eu égard à ses aspirations personnelles, qui le feront renoncer au monde pour devenir moine cistercien vers 1193–6 ; voir Schulman (2001), 18–19.

¹⁴ Zotz (2005), 247–252.

¹⁵ Les trois poèmes de Folquet se suivent dans un manuscrit auquel Rodolphe a probablement eu accès ; cf. Toubert, (2003).

E s'ieu anc jorn fui gays ni amors,
ar non ai joi d'amor ni l'en esper,
ni autre joie no·m pot al cor plazer,
ans mi semblon tug autre joi esmai ;
pero d'amor – que·l ver vos en dirai –
no·m lais del tot ni no m'en puese
mover, enan no vau ni no puese remaner,
aissi quom sel qu'e mieg de l'albr'estai,
qu'es tan poiatz que no sap tornar jos,
ni sus no vai, tan li par temeros. (Folquet, P-C, 155, 18, II)

Sitot me soi a tart apercebutz,
aissi cum cel qu'a tot perdut e jura
que mais non joc, a gran bonaventura
m'o dei tener car me sui conogutz
del gran engan qu'Amors vas mi fazia ;
c'ab bel semblan m'a tengut en fadia
mais de detz ans, a lei de mal deutor
c'ades promet mas re no pagaria. (Folq., 155, 21, I)

Bona dona, si·us platz, siatz sufrens
del ben qu'ie·us vuel qu'ieu sui del mal sufrire,
e pueis lo mals no·m poira dan tener
ans m'er sembian que·l partam egalmens ;
pero, si·us platz qu'az outra part me vire,
ostatz de vos la beutat e·l dous rire
e·l bel semblan que m'afollis mon sen :
pueis partir m'ai de vos, mon escien. (Folq., 155, 22, III)

Et si jadis je fus gai et amoureux,
maintenant je n'ai pas de joie d'amour et je n'en espère pas ;
d'autre part aucune autre joie ne plaît à mon cœur,
toutes me semblant, au contraire, autant de tourments ;
mais l'amour, pour vous en dire la vérité,
je ne l'abandonne pas entièrement et je ne puis pas démarrer,
je n'avance pas et je ne puis demeurer là où je suis,
tout comme celui qui se trouve au milieu d'un arbre,
où il est trop haut pour pouvoir descendre et aussi pour
monter, la chose lui paraissant trop effrayante.

Bien que je me sois tardivement orienté,
pareillement à celui qui après avoir tout perdu jure
de ne plus jouer, pour un grand bonheur,
je dois tenir de m'être aperçu
de la grande fausseté de l'Amour à mon égard :
par belle apparence, il m'a tenu en vaine attente
plus de dix ans, à l'instar d'un mauvais débiteur
qui promet toujours mais qui ne paierait rien.

Bonne dame, souffrez, s'il vous plaît, le bien que je désire
pour vous, puisque, moi, je souffre le mal, et alors le mal
ne me pourra plus causer d'ennui, au contraire,
il me semblera que nous le partageons également ;

Gewan ich ze Minnen ie guoten wân,
nu hân ich von ir weder trôst noch gedingen,
wan ich enweiz wie mir sule gelingen,
4 sît ich si mac weder lâzen noch hân.
Mir ist als dem, der ûf den boum dâ stîget
und nicht hôher mac und dâ mitten belîbet
und ouch mit nihte wider kômen kan
8 und alsô die zît mit sorge hine vertribet.

Mir ist als dem, der dâ hât gewant
sînen muot an ein spil und er dâ mite verliuset
und erz verswert ; ze spâte erz doch verkiuset.
12 Alsô hân ich mich ze spâte erkant
der grôzen liste, die Minne wider mich hâte.
Mit schœnen gebærden si micu zuo ir brâhte
und leitet mich also bœse geltære tuot,
16 der wol geheizet und geltes nie gedâhte.

Mîn frowe sol hân nu den gewin,
daz ich ir diene, wan ich mac ez mîden;
iedoch bitte ich si, daz siz geruoche lîden,
20 sô wirret mir niht diu nôt, die ich lîchende bin.
Wil aber si mich von ir vertriben,
ir schœner gruoze scheidet mich von ir lîbe.
Noch dannoch fûhrte ich mêre, daz si
24 mich von allen mînen freuden vertribe. (Rudolf 1, MF 80.I)

Même si j'avais mis bon espoir dans la passion,
je n'ai d'elle maintenant ni consolation ni espérance, car
je ne sais comment m'en sortir,
puisque je ne peux ni la laisser ni l'avoir.
Je suis comme celui qui grimpe à l'arbre
et ne peut monter davantage, reste à mi-hauteur,
et ne peut non plus redescendre,
laissant ainsi filer le temps dans l'angoisse.

Je suis comme celui qui laisse sa raison
être entraînée au jeu, et perd, et jure d'y renoncer,
mais s'y prend trop tard.
De même, j'ai compris trop tard les ruses
dont la passion a fait preuve vis-à-vis de moi.
Elle m'a attiré avec ses belles manières et m'a égaré comme
un méchant débiteur, qui fait de belles promesses
sans jamais songer au paiement.

Ma dame peut bien se priver du bénéfice
de mon service, car je suis prêt à y renoncer.
Je la supplie cependant de bien vouloir le supporter,
ainsi la détresse que je ressens en ce moment ne me

mais, s'il vous plaît que je me tourne d'un autre côté,
ôtez de vous la beauté et l'aimable rire
et le bel aspect qui affole ma raison ;
alors, vraiment, je me séparerai de vous.

troulera plus. Si elle choisit pourtant de me repousser,
un simple adieu de sa part me séparera d'elle.
Après tout je crains plus encore
qu'elle n'ôte toutes mes joies.

Le processus d'adaptation de Rodolphe se caractérise essentiellement par une reprise, quitte à les détacher de leur contexte, des images fortes dominant dans ses strophes sources,¹⁶ comme ici l'image où se manifeste le fait de ne pas savoir si l'on doit demeurer avec l'amour ou bien le fuir, tel celui ayant grimpé trop haut dans l'arbre à la première strophe (5–7), ou encore dans la comparaison au joueur invétéré dans la seconde (14–16). Dans le poème *Mit sange wânde ich mîne sorge krenken*, il utilise l'image du papillon de nuit attiré vers la flamme, qu'il trouve aussi dans l'œuvre de Folquet.¹⁷ La reprise de l'image du joueur impénitent est toutefois nuancée : le troubadour se tient heureux, *a gran bonaventura*, de s'être aperçu de l'*engan* (ruse, tromperie) d'Amour (str. 2, 5) ; alors que le Minnesänger regrette d'avoir quitté le jeu trop tard face aux stratagèmes d'Amour (13). Le regret de Rodolphe est même renforcé : de la simple qualification donnée par le troubadour, « *cel qui* » (str. 2, 2), l'on passe à l'engagement de toute la raison du Minnesänger, de son *muot* (10), qui désigne le courage, mais aussi l'intellect et la capacité à raisonner, pour une progression davantage cognitive : là où le débiteur provençal promet de ne rien payer (str. 2, 8), le Minnesänger ne pense même jamais à régler sa dette (16). Remarquons encore que le poète allemand, qui a déjà compromis sa raison (« *sînen muot* ») dans la seconde strophe, renverse l'évocation du troubadour à la troisième : ce dernier rappelait comment la beauté, le rire et la belle apparence de la dame affolent sa raison, au point qu'il demande à pouvoir échapper à cette vision. Son *sen* (str. 3, 7) est compromis par la présence tout à fait physique et charnelle de la dame, dimension que n'introduit le Minnesänger que pour signaler comment il en est séparé par un *schoener gruo*, 'beau salut' qui seul porte la beauté de la dame (22). À plusieurs reprises, Rodolphe reprend par la négative les éléments positifs ou optimistes de ses sources, et la présence de la dame et de son corps, si centraux dans la lyrique des troubadours, fait place à une absence lancinante.

1.3 Les paradoxes d'Amour

Cette dimension sensuelle est donc suggérée différemment par le Minnesänger, d'abord évacuée, pour être mieux réintroduite avec l'idéal troubadouresque de la joie que seule peut accorder la dame. Ainsi, dans *Mit sange wânde ich mîne sorge krenken* – qui combine l'adaptation de deux strophes d'une chanson de Folquet avec trois strophes du trouvère Guiot de Provins –, la mention du cœur du troubadour disparaît, alors qu'il était sur le point de se consumer dans la seconde strophe de Folquet. Si cela peut résulter de ce que l'allemand ne permet pas le jeu de mots occitan sur 'corps' (*Cors*) et 'cœur' (*Cor*), toujours est-il que c'est le concept de 'joie' qui y supplée :

En chantan m'aven a membrar
so qu'ieu cug chantan oblidar,
mas per so chant qu'oblides la dolor
e l mal d'amor,
et on plus chan plus m'en sove,
que la boca en al re non ave
mas en : merce !
Perqu'es vertatz e sembla be

Mit sange wânde ich mîne sorge krenken,
darumbe singe ich, daz ich wolte lân.
Sô ich ie mère singe und ir ie baz gedenske,
sô mugent si mit sange leider niht zergân,
5 wan Minne hât mich brâht in sölchen wân,
dem ich sô lihte niht mac entwenken,
wan ich ime lange her gevolget hân.

¹⁶ Notons aussi que c'est le schéma rythmique de la deuxième strophe reprise qui est adopté, ce qui introduit une incongruité : chez Folquet, on a affaire à des *coblas unissons*, sur une structure abbaccxc, avec l'avant-dernier vers ne rimant pas dans la même strophe, Rodolphe passant, pour ainsi dire, à des *coblas singulars*, chacune de ses strophes possédant un vers unique.

¹⁷ Folquet de Marseille (1999), 66 et 79 : l'image se trouve à la quatrième des cinq strophes du poème, dont nous analysons ci-après les trois premières strophes.

qu'ins e'l cor port, dona, vostra faisso
que-m chastia qu'ieu no vir ma razo. (Folq., P-C, 155, 8, I)

E pos Amors mi vol honrar
tant qu'e'l Cor vos mi fai porar,
per merce-us prec que'l gardetz de l'ardor,
qu'ieu ai paor
de vos mout major que de me,
e pos mos Cor, dona, vos a dinz se,
si mals li n ve,
pos dinz etz, sufrir lo-us cove ;
empero faitz del Cors so que-us er bo
e'l Cor gardatz si qom vostra maizo. (Folq., 155, 8, II)

Molt me mervoil de ma dame et de moi,
q'ensi me tient quant plus suis lonz de li ;
bien cuit garir l'oure que je la voi,
mais lors double li mais dont je m'oci.
Si m'ait Deus, trop fiere chose a ci
kant je morrai por tant que je la vi ;
mais je me fi tant en ma bone foi
et en iceu c'onques ne li menti. (Guiot de Provins, R.1668)

Il m'advient en chantant de me remémorer
ce que je veux oublier par mon chant,
puisque je chante afin d'oublier la douleur
et le mal d'amour, et plus je chante plus il m'en souvient,
ma bouche ne parvenant pas à dire autre chose que : grâce !
Il est donc vrai et il semble bien
que je porte, dame, au fond de mon cœur votre image qui
m'exhorte à ne pas changer mon sentiment.

Et puisque Amour veut m'honorer
à tel point qu'il me fait vous porter dans mon cœur,
je vous supplie, par pitié, que vous le préserviez d'arder,
craignant beaucoup plus pour vous que pour moi ;
puisque mon cœur, dame, vous loge en lui, si quelque mal
lui arrive, comme vous êtes dedans, vous en souffrirez
nécessairement ; faites donc avec le corps ce qui vous
plaira, mais le cœur, gardez-le comme votre maison.

Je m'étonne grandement au sujet de ma dame et de moi,
qu'elle me tienne ainsi quand je suis plus éloigné d'elle ;
je crois bien chérir l'heure où je la verrai,
mais alors redouble la peine dont je me tue.
Si Dieu m'aide, ce serait trop fâcheux
que je meure dès lors que je la verrai ;
mais j'ai une telle confiance en ma bonne foi et
en la sienne que jamais je ne lui ai menti.

Comme en souvenir de l'image de la dame, qui habite le cœur du troubadour et dont le corps est ainsi la maison, le Minnesänger veut se voir invité dans la « maison de joie » de la dame, seul remède à la blessure infligée à son cœur (14). De nouveau, la dichotomie entre joie et

Sit daz diu Minne mich wolte alsu êren,
daz si mich hiez in dem herzen tragen,
10 diu mir wol mac mîn leit ze vröiden kêren,
ich wære ein gouch, wolt ich mich der entsagen.
Ich wil mînen kumber ouch Minnen klagen,
wan diu mir kunde daz herze alsô versêren,
diu mac mich wol ze vröiden hûs geladen.

15 Mich wundert des, wie mich mîn frowe twinge
sô sêre, swenne ich verre von ir bin
sô gedenke ich mir, und ist mîn gedinge,
mües ich si sehen, mîn sorge waer dâ hin.
„So ich bî ir bin“ des troest sich mîn sin
20 und waene des, das mir wol gelinge
alrêrst mêret sich mîn ungewin. (Rudolf 3, MF 81.30)
[...]

En chantant j'espérais alléger mes peines, si je
chante, c'est pour m'en libérer ; mais plus je
chante, et plus j'y pense ;
hélas ! elles ne se dissipent pas en chantant,
car la Passion m'a entraîné dans une fausse espérance dont je
ne peux aussi facilement me défaire,
parce qu'il y a trop longtemps que je m'y raccroche.

Puisque la Passion a voulu ainsi m'honorer en me
demandant de porter dans mon cœur celle qui
peut changer ma peine en joie,
je serais idiot de vouloir m'en détacher.
Je me plaindrai de mon chagrin à la Passion elle-même,
car elle qui a su tellement blesser mon cœur
peut aussi m'inviter dans la maison du bonheur.

Je m'étonne à quel point ma dame me subjugué à
chaque fois que je suis loin d'elle,
je me dis alors – et c'est là mon espoir – si je
pouvais la voir, ma peine s'en irait,
un « quand je serai auprès d'elle » me console et
j'espère y réussir bien,
c'est alors précisément que grandit mon malheur.

souffrance (*klagen*, 12) est renforcée.¹⁸ Avec les deux derniers vers de la seconde strophe, Rodolphe peut ainsi se passer de la suite de la chanson de Folquet sur laquelle il se base (*En chantan m'aven a membrar*) et qui évoquait les plaintes du corps envers le cœur. Malgré l'utilisation seulement partielle de sa source, des parallèles dans la représentation par les deux poètes des contradictions inhérentes aux souffrances d'amour sont à relever. Dans sa première strophe, le chant qui devait soulager la souffrance du Minnesänger ne la lui rappelle en fait que davantage (3) ; et plus il est loin de sa dame, plus elle le séduit (16) ; plus il est proche d'elle, plus son chagrin grandit (21–22). Ces paradoxes d'amour sont caractéristiques des textes de Rodolphe, et il semble ainsi amputer ses sources, justement afin de rendre encore plus tranchées les contradictions qu'il en dégage.

On trouve un exemple analogue dans « *Ich hân mir selber gemachet die swære* », poème de deux strophes dont seule la première présente une source identifiable – à nouveau Folquet¹⁹ – et dont est tiré le paradoxe au centre du poème : désirer celle qui se refuse, tout en refusant celles qui se donneraient – « *encaussar e fugir* » (8) devenant « *fliehen unde jagen* » (7) :

E si, conosc d'Amor
que mos dans li'a sabor,
que so don ai largor
mi fai prezar petit
e ponhar ad estrit,
en tal que si·m defen :
so que m'encaussa vau fugen
e so que·m fugh ieu vau seguen ;
d'aisso no sai cossi·m posca garir
qu'ensems m'aven encaussar e fugir.
(Folquet, 155, 5, II)

Pourtant, je sais que l'Amour
se complait à mon dam,
car il me fait estimer
de peu de valeur ce dont j'ai abondance
et tendre à la lutte,
vers ce qui se refuse à moi :
je m'attache à fuir ce qui me poursuit
et à suivre ce qui me fuit ;
je ne sais comment je pourrais m'en délivrer,
car il m'advient de poursuivre et de fuir à la fois.

Ich hân mir selber gemachet die swære,
daz ich der ger, diu sich mir wil entsagen.
Diu mir zerwerbenne vil lihte wære,
4 die fliuhe ich, wan si mir niht kan behagen.
Ich minne die, diu mirz niht wil vertragen,
mich minnent ouch, die mir sint doch bormære:
sus kan ich wol beide, fliehen unde jagen.
8 Owê, daz ich niht erkande die Minne,
ê ich mich hete an si verlân!
Sô hete ich von ir gewendet die sinne,
wan ich ir nâch mînem willen niht hân.
12 Sus strebe ich ûf vil tumben wân:
des fürhte ich grôze nôt gewinne;
den kumber hân ich mir selber getân. (Rudolf 5, MF 83.11)

Je me suis moi-même causé le chagrin
de convoiter celle qui ne veut rien savoir de moi.
Celle que je pourrais conquérir très facilement je la fuis, car elle
ne saurait me plaire.
J'aime celle qui ne veut me le permettre.
En revanche, celles-là m'aiment qui me sont indifférentes.
J'ai l'expérience de l'un et de l'autre : fuir et chasser.

Quel malheur que je n'aie pas bien connu la Passion
avant de m'y embarquer.
J'en aurais alors détourné mes pensées puisque je ne peux pas
l'avoir à ma guise.
Ainsi je vis dans un espoir insensé
et crains de tomber dans une grande détresse.
Cette peine je me la suis moi-même infligée.

¹⁸ Notons aussi que la seconde strophe voit un effet d'éloignement supplémentaire : là où le troubadour s'adresse directement à sa dame, Rodolphe déclare qu'il se plaindra de sa dame à Amour (12).

¹⁹ Il s'agit du poème « *Ben en mort mi e lor* » (Pour moi et pour eux sont morts [mes yeux trompeurs]).

Notons le parallélisme entre le premier et le dernier vers du Minnesang, qui condamne la voix du poète à circuler du chagrin à la peine. Le raisonnement du Minnesänger est donc voué à une circularité qui ne laisse aucune échappatoire possible, si ce n'est la complainte amoureuse, cadencée par l'interjection « *Owê !* » (8) de la grande douleur morale et du deuil. Si la seconde strophe est sans source directe, elle prend néanmoins racine dans le vers initial de cette strophe de Folquet, mais sur un ton moins heureux que celui du troubadour : celui-ci affirme connaître l'Amour, en interjectant « *E si !* » (1), et savoir que la souffrance lui est un plaisir. Pour le Minnesänger, l'interjection « *owê !* » marque au contraire la souffrance et le regret de n'avoir mieux connu *Minne* avant de s'y engager. De même, là où Folquet – dans sa première strophe, non reprise par Rodolphe – évoquait la 'merci' de sa dame comme échappatoire à la séparation, tous les doutes qu'il évoque concernant sa situation présente, ce que Rodolphe sublime en cri de regret pour ses actions passées et d'appréhension pour le futur douloureux qui l'attend.

La modalité de réception mise en œuvre par Rodolphe apparaît donc toujours jouer la carte du pire : dans le temps arrêté de l'intellectualisation qu'opère le Minnesang, il n'y a pas d'ouverture sur un espoir à venir. Les potentialités positives évoquées par les troubadours sont niées, tandis que les éléments négatifs qu'ils convoquaient, avant de les repousser, sont assumés comme effectifs, opérationnels et définitifs par le Minnesänger.

1.4 L'espoir dans le chant poétique

Il reste toutefois un élément susceptible de transformer le mal lancinant du Minnesänger en joie, c'est la thématique du chant en lui-même, particulièrement présente dans la chanson « *Minne gebiutet mir, daz ich singe* ». Celle-ci se base, d'un point de vue avant tout formel, sur la chanson « *De bone amour et de leaul amie* » (R. 1102) du trouvère Gace Brulé, composée vers 1185. Sans en reprendre entièrement les contraintes formelles très raffinées en termes de rimes, de remplois de mots et de répétitions avec variations, elle en reprend des motifs tel le service à la dame et les peines en résultant, pour toutefois en faire un propos si divergent que la comparaison directe n'en serait pas pertinente : la toute-puissance de la dame du troubadour, qui lui permet néanmoins encore d'espérer, devient indifférence véritablement sans merci pour le Minnesänger. À la place, c'est le sens propre qu'y forge Rodolphe qui est emblématique de l'importance du *chant* comme sujet :

<p>Minne gebiutet mir das ich singe vnd wil niht das mich iemer verdrieze. Nu hân ich von ir weder trôst noch gedinge 4 und daz ich mînes sanges iht genieze. Si wil, daz ich iemer diene an sôhle stat, dâ noch mîn dienst ie vil cleine wac, und al mîn stæte niht gehelfen mac. 8 Nu wære mîn reht, moht ich, daz ich ez lieze.</p>	<p>La passion m'ordonne de chanter et ne veut pas que cela me rebute. Je n'ai d'elle maintenant ni consolation ni espérance, et en plus je ne tire aucun bénéfice de mon chant. Elle veut que je continue à servir là où mon service n'a jamais pesé lourd et où toute ma constance n'est d'aucune utilité. Ce serait bien mon droit d'y renoncer, si seulement je le pouvais.</p>
<p>Es st'et mir niht sô, ich enmac ez niht lâzen, daz ich daz herze von ir niemer bekêre. Ez ist ein nôt, daz ich mich niht kan mâzen: 12 ich minne si, diu mich dâ hazzet sêre, und iemer tuon, swie ez doch darumbe mir ergât. Mîn grôziu stæte mich des niht erlât, und ez mich leider kleine vervât. 16 Ist ez ir leit, doch diene ich ir iemer mêre.</p>	<p>Mais il n'en va pas ainsi : jamais je ne pourrai me résoudre à détourner d'elle mon cœur. C'est une misère que je ne sache me modérer, je l'aime, elle qui ne fait que me haïr, et je l'aimerai toujours, quoi qu'il advienne de moi. Ma grande constance ne m'en dispense pas, bien que cela ne me profite pas. Même si cela lui déplaît, je continuerai quand même à la servir toujours.</p>
<p>Iemer mêre wil ich ir dienen mit stæte uvnd weiz doch wol, daz ich sîn niemer lôn gewinne. Ez wære an mir ein sin, ob ich dâ bæte, 20 dâ ich lônes mich versæhe von der Minne:</p>	<p>Toujours je veux la servir avec constance et pourtant je sais que je n'en retirerai jamais aucune récompense. Ce serait plus raisonnable de ma part d'aller quémander là où je peux compter sur une récompense de l'Amour.</p>

lônes hân ich noh vil kleinen wân.
 Ich diene ie dâr, dâ ez mich kleine kan vervân.
 Nu liez ich ez gerne, moht ich ez lân,
 24 ez wellent durch daz niht von ir mîne sinne.

Cette récompense, je ne l'espère pas beaucoup pour l'instant,
 je sers toujours là où je n'ai que peu à gagner.
 Je renoncerais volontiers, si je le pouvais,
 mais elles ne veulent pas se détacher d'elle, mes pensées !

Mîne sinne wellent durch daz niht von ir scheiden,
 swie si mich bî ir niht wil lân beliben.
 Si enkan mir doch daz niemer geleiden:
 28 ich diene ir gerne und durch si allen guoten wîben.
 Lîde ich darunder nôt, daz ist an mir niht schîn:
 diu nôt ist diu meiste wunne mîn.
 Si sol ir zorn darumbe lâzen sîn,
 32 wan si enkan mich niemer von ir vertriben.
 (Rudolf 2, MF 80.25)

Mes pensées ne veulent ainsi se détacher d'elle, bien qu'elle
 refuse de me garder auprès d'elle.
 Elle ne pourra jamais m'en dégoûter,
 je la sers volontiers et avec elle toutes les femmes de qualité.
 Si j'en ressens du chagrin, cela ne se voit pas sur moi,
 ce chagrin est ma plus grande joie.
 Qu'elle abandonne donc sa mauvaise humeur
 car elle ne parviendra jamais à me séparer d'elle.

L'évolution thématique diffère fondamentalement entre les deux textes. Gace Brulé évoque la place qu'occupe la peine dans ses pensées, bien qu'il ait peu d'espérance à en attendre (str. 1),²⁰ ni aucun secours ou aide (str. 2),²¹ et ainsi ses souffrances le condamnent à une mort dont il ne veut pas être libéré (str. 3),²² même s'il aime celle dont il sait qu'elle ne l'aime pas en retour (str. 4),²³ ou du moins le croit-il et ainsi ne veut-il pas l'insupporter par ses plaintes et décide de se taire (str. 5),²⁴ tout en espérant ne pas la mettre en colère en l'appelant 'amie', bien qu'il soit incapable de parler car transi dès qu'il est en sa présence (str. 6).²⁵ À l'image du trouvère, le Minnesänger explicite le fait qu'il chante à cause de sa souffrance, mais c'est autour du chant que vont s'articuler les paradoxes qui l'agitent, car plus il chante, plus il pense à ce qui l'agite (4). Ainsi, Rodolphe se place véritablement comme écrivain à la suite de son modèle, résumant dès l'ouverture de sa chanson tout ce que déclamaient sa source, tout en synthétisant bien le paradoxe : le chant résulte de la douloureuse passion éprouvée, mais sans parvenir à dissiper ses peines.

De surcroît, Rodolphe propose une nouvelle série de paradoxes, dans une progression logique, à l'image de ce qu'il faisait dans *Nun ist niht mêre mîn gedinge*, plus directement et avec deux strophes de moins que le parcours interrogatif de Gace Brulé, partagé entre espoir et désespoir : « *Coment porroie avoir bone sperance / [...] qe si mar vi quant j'en perdrai la vie ? [...] Coment avrai ni consel ne aïe / de fine amor, vers cui nus n'a possance ? [...] Ne m'amerait ? Ice ne sai je mie.* » Rodolphe ne questionne jamais mais affirme les nouvelles étapes franchies dans le dernier vers de chaque strophe : il renoncerait à l'amour, si seulement il le pouvait (8) ; mais de toute façon, il décide de continuer à la servir, même si cela déplaît (16) – notons qu'il ne redéfinit pas le pronom féminin à la seconde strophe : est-ce donc encore *Minne* qui le 'hait'

²⁰ De bone amor et de leaul amie / me vient sovant pitiez et remembrance ; / si que ja mais a nul jor de ma vie / n'obliera son vis ne sa semblance ; / pouroec, s'Amors ne s'en vuet plus sosfrir, / qu'ele de touz ne face a son plaisir / et de toutes, mais ne puet avenir / que de la moie aie bone esperance.

²¹ Coment porroie avoir bone esperance / a bone amor ne a leal amie, / ne a vairs yeuz, n'a la douce senblance / que ne verrai ja més jor de ma vie ? / Amer m'estuet, ne m'en puis plus sosfrir, / celi cui ja ne vanra a plaisir ; / et si ne sai coment puist avenir, / qu'aie de li ne secours ne ahie.

²² Coment avrai ne secors ne ahie / vers fine Amour, la ou nus n'a puissance? / Amer me fait ce qui ne m'ainme mie, / dont ja n'avrai fors ennui et pesance ; / ne ne li os mon corage gehir / celi qui tant m'a fait de max sentir, / que de tel mort sui jugiez a morir, / dont ja ne quier veoir ma delivrance.

²³ Je ne vois pas querant tel delivrance / par quoi amors soit de moi departie ; / ne ja nul jor n'en quier avoir poissance, / ainz amerai ce q'i ne m'ainme mie, / n'il n'est pas droiz que li doie gehir / por nul destroit que me face sentir ; / n'avrait confort, n'i voi que dou morir / puis que je sai que ne m'amerait mie.

²⁴ Ne m'amerait ? Ice ne sai je mie ; / que fins amis doit par bone atendance / et por soffrir conqerre haute amie. / Més je n'i puis avoir nulle fiance, / que cele est tex, por cui plaing et sopir, / que ma dolor ne doigneroit oïr. / Si me vaut mieuz garder mon bon taisir, / que dire rien qui li tort a grevance.

²⁵ Ne vos doit pas trop torner a grevance / se je vos aing, dame, plus que ma vie, / car c'est la riens ou j'ai greignor fiance, / quant par moi seul vos os nonmer amie, / et por ce fais maint dolorous sopir / que ne vos puis ne veoir ne oïr, / et quant vos voi, n'i a que dou taisir, / que si sui pris que ne sai que je die.

littéralement, ou plutôt la dame ? La quatrième strophe nous oriente vers la seconde option, avec l'affirmation de la servir « elle et les autres femmes » (28), et c'est pourquoi elle n'arrivera pas à le chasser malgré la colère qu'elle montre (32). Cette progression logique s'accompagne d'un jeu de mots, entre le premier terme, « *die Minne* », et « *mîne sinne* » (mes pensées, 24), mis en évidence par la reprise du dernier syntagme de la troisième strophe au début de la quatrième, ceci en imitation du procédé d'échos dans sa source. Ainsi, l'amour que chante Rodolphe est véritablement identifié à des pensées, toujours ressassées par ce processus d'intériorisation qui caractérise la translation de la lyrique romane par le comte et poète.

1.5 La marque de l'absence

De la sorte, Rodolphe de Fénis se place dans un temps second par rapport à ses sources, celui de leur réception, assumée, créant une distance réflexive dans laquelle s'inscrit le processus poétique. L'émotion ressentie et vécue dans l'instant par le troubadour devient pour le Minnesänger une cause, dont il subit les conséquences, et dont il nous expose les effets. Ce qui est absent dans le processus d'adaptation et de re-création de Rodolphe n'en reste donc pas moins présent implicitement, car c'est le matériau qui, en filigrane, sublime ses vers et intensifie ses plaintes.

Ainsi, l'on passe d'une violence des sentiments oscillant entre espoir et souffrance – où l'intensité des paradoxes déchire le troubadour mais laisse néanmoins la porte ouverte à un possible espoir futur – à cette absence de toute référence externe, qui nous circonscrit dans le *hic et nunc* de la pensée du Minnesänger. La circularité de ses raisonnements ne lui permet pas de se projeter au-delà des souffrances et des contradictions de l'amour, si ce n'est par le chant. 'Chanter pour changer' devient la réalité qui supplée à l'impossible joie qu'aurait dû procurer la merci de la dame. Cette dernière, évoquée à la troisième personne, et non plus interpellée directement, fait gagner en amplitude à la première personne, à cette voix du poète qui s'adresse à lui-même.

Ces mouvements de mise à distance de toute voix extérieure participent ainsi d'une intériorisation des thématiques que le Minnesänger trouve dans ses sources, qu'il n'imites pas servilement, mais dont il réalise une fine lecture. En cela, il permet aussi de mieux saisir les véritables enjeux agitant les textes qu'il adapte, particulièrement dans son art de la reprise qui souvent tait ce qui devient intériorisé dans son chant, qui se fait autant écho que réponse aux compositions des troubadours avec lesquels il dialogue. Si la proximité de Rodolphe de Fénis avec ses sources est exceptionnelle, la spécificité des dynamiques qu'il met en place serait encore à comparer avec la poétique des autres Minnesänger. En tout cas, le comte de Neuchâtel n'aura pas été qu'un passeur, mais un compositeur qui 'digère' véritablement cette matière romane qu'il 'sublime' pour n'en garder que l'essence, à savoir : un cri de souffrance, adressé à lui-même, qui se mue en chant d'espoir.

2 Bibliographie

- Bartolini, Lionel, Morerod, J.-D., Näf, A., de Reynier, Ch. (2006), *Rodolphe, comte de Neuchâtel et poète*, Neuchâtel, Alphil.
- Folquet de Marseille (1999), *La pesie di Folchetto di Marsiglia*, édité par Paolo Squillacioti, Pise, Pacini editore.
- Gace Brulé (1951), *Trouvère champenois*, édité par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Société néophilologique.
- Heusch, Carlos (2018), « Penser la traduction au Moyen Âge. Problèmes et perspectives », in: *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, vol. 41, n° 1, 9–21.

- Leterrier, Sophie-Anne (2005), « Troubadours et trouvères — un dialogue nord-sud ? », in: *Revue du Nord*, vol. 360–361, n° 2–3, 441–457.
- Peire Vidal (1960), *Poesie*, édité par D'Arco Silvio Avalle, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 2 vol.
- Rudolf von Fenis (1996), *Die Lieder, unter besonderer Berücksichtigung des romanischen Einflusses*, édité et traduit par Olive Sayce, Göppingen, Kümmerle Verlag.
- Schulman, Nicole (2001), *Where troubadours were bishops. The Occitania of Folc of Marseille (1150–1231)*, New York / Londres.
- Touber, Anton (2003), « Rudolf von Fenis, Heinrich von Morungen, Die Troubadour-Handschrift P (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI, 42) und Karl Bartsch », in: *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur*, vol. 132, n° 1, 24–34.
- Zotz, Nicola (2005), *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.