

La lyrique troubadouresque et Bálint Balassi

Par sa vie, par sa culture, c'est un homme de la Renaissance ; par la fraîcheur de son inspiration, par la variété rythmique de ses poèmes, il nous rappelle les meilleurs de nos troubadours – constate avec justesse Jean-Luc Moreau sur Bálint Balassi dans la préface de l'édition bilingue des poèmes choisis du premier grand poète lyrique hongrois de langue hongroise.¹

En effet, plus de quatre siècles séparent la floraison de la lyrique des troubadours «classiques» et la poésie unique et insurpassable de Bálint Balassi qui exprima dans son œuvre poétique les sentiments et pensées d'un grand seigneur hongrois de la Renaissance, exposé aux vicissitudes et aux désordres d'une époque particulièrement mouvementée et d'un pays extrêmement délabré. Cependant, alors que Bálint Balassi a parfaitement assimilé, grâce à son précepteur Péter Bornemissza et à ses études faites à Nuremberg et à Padoue, l'esprit ouvert et la mentalité affranchie de tout préjugé des meilleurs humanistes, dans la plupart de ses poèmes on retrouve l'idée de l'Amour et de la Femme idéalisés et glorifiés par presque les mêmes images, les mêmes motifs et moyens poétiques qu'avaient employés les troubadours illustres du 12^e siècle.

Les spécialistes de l'ancienne littérature hongroise débattent de l'existence ou de la non-existence d'une poésie courtoise et chevaleresque dans la Hongrie médiévale. Bien que les troubadours – Peire Vidal, Gaucelm Faidit – et les *Minnesänger* qui ont séjourné dans le royaume de Hongrie médiéval² ne semblent pas avoir laissé des traces sur la poésie hongroise du Moyen-Âge et de la Renaissance, Rabán Gerézdi suppose qu'une riche

¹ *Bálint Balassi, Poèmes choisis / Balassi Bálint Válogatott versei*, trad. par Gara, Ladislav et Feuillade, Lucien, préface de Moreau, Jean-Luc, Budapest, Balassi Kiadó, 1994, p. 15.

² Sur ce sujet, voir Eckhardt Sándor, « Trubadúrok Magyarországon », in *Irodalomtudományi Közlemények* (1961), pp. 129-131 ; Falvy, Zoltán, *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, pp. 74-75 ; Szabics, Imre, « La fonction poétique des motifs de voyage dans la poésie française et occitane du Moyen-Âge », in Tverdota, György (Éd.), *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 115-124.

lyrique amoureuse a précédé les chansons d'amour mûres et raffinées de Bálint Balassi. Il appuie sa thèse, entre autres, sur les chants d'amour chantés à la cour du roi Matthias Corvin, et évoqués par l'historiographe du roi, Galeotto Marzio, et en particulier sur les variantes « courtoises » des *virágének* ('chants floraux'), destinées à faire l'éloge, au moyen de métaphores constituées par les « fleurs de l'amour » (rose, lis, violette), de la beauté et des grâces des jeunes filles nobles et des dames de cour.³

Balassi a donc puisé, continue Gerézdi, à cette source naturelle et toute fraîche des *virágének* (*cantilena de amricula*) pour combler de métaphores « florales » extrêmement riches et raffinées ses nombreuses amantes aussi bien que les hautes dames «inaccessibles» (Anna Losonczy et Anna Szárkándy) à qui il exprimait ses hommages dans ses poésies.⁴ Outre les chants floraux, étudiés pour la première fois, en 1541, par János Sylvester, Bálint Balassi a pu s'appuyer aussi sur les poèmes amoureux italiens pétrarquistes ou pétrarquisants ainsi que sur les idées néo-platoniciennes de l'amour, transmises d'Italie en Hongrie par son précurseur humaniste et poète de langue latine, Janus Pannonius.

En réalité, on ne saurait comprendre l'essence et la profondeur de la lyrique amoureuse de Bálint Balassi sans y apercevoir l'aspiration permanente à l'amour de la Femme idéalisée, unique et inaccessible, et identifiée le plus souvent avec cet amour même qui était source de tout bonheur et de toute bonté pour le poète amoureux. Or, cette tradition poétique pétrarquiste que l'on retrouve dans la plupart des poésies amoureuses de Balassi, avait déjà été présente, sous une forme « vulgarisée et populaire », dans les chants d'amour hongrois précédant la lyrique de notre poète.⁵ On sait combien les rapports intellectuels, artistiques et poétiques étaient étroits et florissants entre l'Italie et la Hongrie à l'époque de l'humanisme non seulement sous le roi Matthias, mais aussi dans les décennies qui suivirent son règne.

Balassi a pu connaître la conception pétrarquiste ou pétrarquisante de l'amour aussi bien à Padoue où il a fait connaissance avec la lyrique d'amour italienne de l'époque, qu'en Hongrie où son précepteur Péter Bornemissza lui a donné une encyclopédie dans laquelle le jeune Balassi a dû rencontrer, à côté des maîtres de l'Antiquité, les noms de Dante et de

³ Gerézdi Rabán, *A magyar világi líra kezdetei*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962, pp. 266-303.

⁴ *Ibidem*, pp. 277-282.

Pétrarque.⁶ Plus tard, un recueil de poèmes de célèbres humanistes⁷ – Marullus, Angerianus et Joannes Secundus – dont il a fait des traductions, a pu également contribuer à ce qu'il s'est assimilé la conception néo-platonicienne de l'amour des humanistes florentins du 15^e siècle.

La lyrique amoureuse de Pétrarque, de Dante ou de Guido Guinicelli et le pétrarquisme peuvent constituer, en effet, le chaînon reliant la lyrique troubadouresque et la poésie d'amour du poète hongrois du 16^e siècle. Les poètes italiens du *dolce stil nuovo*, Pétrarque en particulier, non seulement ont continué la conception de l'amour et la tradition poétique des meilleurs troubadours, mais ce sont eux qui ont élevé au suprême degré l'idéalisation et la spiritualisation de l'amour transcendant, éprouvé pour la Dame unique et inaccessible.⁸



Dans ce qui suit, nous nous proposons d'établir et d'analyser les affinités à la fois ontologiques et typologiques entre la conception de l'amour de Balassi et celle de la lyrique troubadouresque à l'aide des motifs-clefs communs des deux poésies d'amour.

Motifs floraux

Dans les portraits de femme conventionnels (*descriptio puellae*), les troubadours comparent ou identifient métaphoriquement leur *domna* le plus souvent au *lis*, à l'*aubépine* ou à la *rose*. (Ces fleurs, en particulier le lis et l'aubépine blancs, symbolisaient au Moyen-Âge la chasteté féminine et la pureté de l'âme humaine.)

Voici comment Arnaut de Maruelh décrit, dans son épître amoureuse, la beauté du visage de sa dame en mettant l'accent sur la couleur blanche de son teint par des répétitions:

Las vostras belas sauras cris,
E'l vostre fron pus *blanc que lis*,
Los vostres uelhs vairs e rizens,
E'l nas qu'es dreitz e be sezens,
La fassa fresca de colors,
Blanca, vermelha pus que flors,
(...)

⁵ Cf. *Balassi Bálint Összes versei és Szép magyar Komédiája*, éd. Eckhardt Sándor, postface Klaniczay Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1961, p. 218.

⁶ C'est l'encyclopédie intitulée *Nyájas kommentárok* de Volaterranus Rafael (1530). – Voir Eckhardt, Sándor, *Balassi tanulmányok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972, pp. 144-152.

⁷ Il s'agit du recueil *Poetae tres elegantissimi*, publié en 1582 à Paris.

⁸ Cf. Szabics, Imre, *A trubadúrok költészete*, Budapest, Balassi Kiadó, 1995, p. 33.

*Blanca com neus ni flors d'espina, (53-62)*⁹

... vos beaux cheveux blonds et votre front plus blanc que lis, vos yeux gris et rieurs, votre nez droit et bien fait, le teint frais de votre visage, blanc et plus vermeil que fleur (...), blanc comme neige ou fleur d'aubépine,... – Trad. P. Bec

Guiraut de Bornelh se sert de la rose fraîchement éclose pour créer une comparaison hyperbolique, susceptible de relever la beauté gracieuse du corps de sa *domna* :

Tant es sos cors gais et isneus
E complitz de belas colors
Qu'anc de *rosier* no nasquet *flors*
Plus fresca ni de nulhs brondeus ;
(*Quan lo freitz e'l glatz e la neus, 14-17*)¹⁰

Son corps est si gracieux et si vif, si riche en belles couleurs, que jamais ne naquit fleur plus fraîche, de rosier ou d'autre plante. – Trad. P. Bec

Ce même topique de la fleur fraîchement éclose du rosier se retrouve dans le portrait que Raimon de Miraval peint, dans sa chanson d'amour, de sa dame :

Ja non cre qu'ab lieis parei
Beutatz d'otra domna mais,
Que *flors de rosier* quan nais
Non es plus fresca de lei,
(*Bel m'es qu'ieu chant e coindei, 37-40*)¹¹

Je ne crois pas que la beauté d'une autre dame puisse égaler la sienne, car la fleur du rosier, quand elle écloit, n'est pas plus fraîche qu'elle ; – Trad. P. Bec

Comme nous l'avons dit plus haut, Bálint Balassi avait continué et enrichi la tradition des *virágének* ('chants floraux') en identifiant ses dames aimées, la plupart des cas, avec des roses, des lis et des giroflées (ces dernières étant aussi caractéristiques de la flore de Hongrie que l'aubépine de celle de Provence). La rose rouge, le lis blanc et la giroflée blanche ou jaune se rencontrent donc avec autant de fréquence dans les chansons d'amour du cycle de Julia que dans celui de Célia. Il est à remarquer qu'à la différence des troubadours, Balassi a tendance à accumuler plusieurs sortes de fleurs dans la même image poétique :

Én drágalátos palotám,
Jó illatú, piros rózsám,
Gyönyörű szép kis violám,
Élj sokáig, szép Juliám !

*Tu es mon palais précieux,
Ma douce giroflée, ma belle,
Et mon parfum, ô fleur des cieux.
Julia, sois ma rose éternelle !¹²*

⁹ *Les Saluts d'amour du troubadour Arnaud de Marueil*, éd. Bec, Pierre, Toulouse, Privat, 1961, p. 71.

¹⁰ *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, éd. Kolsen, A., Halle, 1909, p. 58.

¹¹ *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. Topsfield, L.T., Paris, 1971, pp. 301-309.

¹² Traduit par Feuillade, L., in *Bálint Balassi, Poèmes choisis*, éd. cit., p. 40. Nous publions les versions françaises des autres poèmes cités de Balassi également dans la traduction de L. Feuillade.

(*Hogy Juliára találá, így köszöne néki* :)¹³

A Paradicsomba
termett szép új rózsza
dicsőséges orcája,

(*Juliát hasonlítja a szerelemhez...*)

*Son visage étincelle
Comme rose nouvelle
Qui vient d'éclorre au paradis ;*

Il n'est pas surprenant de voir que le poète présente à l'aide des mêmes topiques floraux la beauté de Célia, sa dernière amante, qui est en douleur pour avoir perdu son frère :

Mint tavasz harmatja,
reggel ha áztatja
szépen jól nem nyílt rózsát,
(...)

*Au printemps la rosée
Doucement va poser
Ses pleurs sur la rose inclinée.
(...)*

Mint szép liliomszál,
ha félbemetszve áll,
fejét földhöz bocsátja,
(*Kiben az kesergő Céliáról ír*)

*Comme un lys élancé,
Qu'une main a brisé
Cède à son destin misérable,*

Motifs fauniques

Avant de passer aux *motifs fauniques* proprement dits, nous présentons une véritable célébration de la nature printanière reverdie dans laquelle le poète de la Renaissance reprend et enrichit de couleurs individuelles le *topos* conventionnel du « début printanier » des poésies de troubadours :

Széllyel tündökleni nem lát-dé ez földet
gyönyörű virágokkal ?
Mezők illatoznak jó szagú rózsákkal,
sokszínű violákkal,
Berkek, hegyek, völgyek mindenütt zöngenek
sokféle madárszókkal.
(*Ejusdem generis*)

*Vois avec quel bonheur
Resplendissent les fleurs
En tous les endroits de la terre.
Les roses parfumées,
Les tendres giroflées
Enbaument des prairies entières.
Par les monts et les champs
Et les bois on entend
Des oiseaux les si doux concerts.*

Si la *rose* est la fleur qui est intimement liée à l'amour dans la lyrique amoureuse, pour ce qui est de la faune, c'est sans aucun doute le *rossignol* qui est l'oiseau symbolique par excellence de l'amour dans les poèmes amoureux du Moyen-Âge et de la Renaissance. Aussi cet oiseau-symbole se retrouve-t-il dans la majorité des *cansos* troubadouresques et dans nombre de poèmes d'amour de Bálint Balassi.

Le motif du *rossignol* et de son chant est particulièrement fréquent dans les « débuts printaniers » des chansons d'amour de Bernart de Ventadorn, le plus grand troubadour du

¹³ *Balassi Bálint Versei*, établissement du texte et notes par Kőszeghy, Péter et Szentmártoni Szabó, Géza, Balassi Kiadó, Budapest, 1993, p. 80. Nous citons les extraits des poésies de Balassi d'après

joy et de la *fin'amor*, et il peut être associé à sa joie d'amour aussi bien qu'à sa douleur ou à sa nostalgie d'amour :

Quan l'erba fresch' e'lh folha par
E la flors boton' el verjan,
E'l rossinhols autet e clar
Leva sa votz e mou son chan,
Joi ai de lui, e joi ai de la flor
E joi de me e de midons major ;
(*Quan l'erba fresch' e'lh folha par, 1-6*)¹⁴

Lorsque l'herbe fraîche et les feuilles paraissent, que la fleur bourgeonne sur la branche, et que le rossignol élève sa voix haute et claire et entonne son chant, j'ai joie de lui, et j'ai joie de la fleur, et joie de moi-même et plus grande encore, de ma dame ; – Trad. M. Lazar

Voici comment le troubadour varie le même motif, avec l'introduction du thème du rossignol « sauvage » :

La doussa votz ai auzida
Del rossinholet sauvatge,
Et es m'ins el cor salhida
Si que tot lo cossirer
E'ls mals trachz qu'Amors me dona,
M'adoussa e m'assazona.
(*La doussa votz ai auzida, 1-6*)

J'ai entendu la douce voix du rossignolet sauvage et elle m'est entrée au fond du cœur, si bien qu'elle adoucit et apaise les soucis et les tourments qu'amour me donne. – Trad. P. Bec

Le même motif du « rossignolet sauvage » revient avec la même fonction poétique dans la chanson d'un autre troubadour du Limousin, Gaucelm Faidit, qui se console du cœur volage de sa dame en écoutant le doux chant du « *rossignolet salvatge* » :

Lo rossignolet salvatge
ai auzit, que s'esbaudeja,
per amor en son lengatge,
e-m fai si morir d'enveja,
car lieis cui desir
non vei ni remir
e no-l volgr' ogan auzir –
(*Lo rossignolet salvatge, 1-7*)¹⁵

J'ai entendu le rossignol sauvage dire en sa langue la joie qui lui vient de son amour, et il me fait ainsi mourir d'envie, et je ne voudrais pas l'entendre cette année, car je ne vois ni ne contemple celle que je désire – Trad. J. Mouzat

cette édition.

¹⁴ Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, éd. Lazar, Moshé, Paris, Klincksieck, 1966, pp. 137-139.

¹⁵ *Les Poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, éd. Mouzat, Jean, Paris, Nizet, 1965.

Chez Balassi, le motif du chant joyeux du rossignol constitue souvent, *mutatis mutandis*, une antithèse poétique avec son état d'âme plein de douleur à cause de l'amour inassouvi qu'il éprouve pour sa Julia inaccessible.

Te, szép fülemile, zöld ágak közibe mondod el énekedet, De viszont azellen az én veszett fejem mond keserves verseket, Kiket bánatjában, szerelem lángjában szép Juliáról szerzett. (<i>A fülemilének szől – Altera inventio, I</i>)	<i>O mon beau rossignol, J'écoute tes paroles Au milieu des vertes ramées, Et moi, pendant ce temps, C'est de vers déchirants Que mon cœur est comme enragé. Ce poème de flamme, Des chagrins de mon âme, Pour Julia je l'ai composé.</i>
---	---

Dans ce même poème, il oppose le vol libre de l'oiseau aux « fers » dans lesquels l'amour le retient prisonnier :

Te szabad vagy, repülsz, hol akarod, szállsz, ülsz, nem úgy, mint én e vasban.	<i>Quand je suis dans les fers, Toi tu parcours les airs Ou prends ton repos à ton gré.</i>
--	---

Identification de l'Amour et de la femme aimée

Dans la plupart des *cançons* de la lyrique occitane, les troubadours non seulement mettent au même niveau l'Amour tout-puissant et leur *domna*, mais ils les identifient même en les faisant apparaître dans une unité indissoluble. À titre d'exemple, nous citons un extrait de l'une des chansons d'amour de Peire Vidal dans lequel le troubadour toulousain met à la même hauteur, à l'aide d'une épanaphore, l'Amour irrésistible et sa dame dont la beauté naturelle signifie une « valeur morale parfaite » pour le poète :

Mas vencutz es cui Amors apodera ;
Apoderatz fui quan ma don'aic vista,
Quan negun'autr'ab lieis no s'aparelha
De gaug entier ab proeza complida.
(*XLI, 31-34*)¹⁶

Mais celui qui est pris par l'Amour est vaincu ; moi, je fus pris quand j'eus vu ma dame, car aucune autre ne lui ressemble en mérite complet joint à une valeur morale parfaite. – Trad. J. Anglade

Balassi identifie de même l'Amour et la dame aimée (Anna Losonczy) dans plusieurs poèmes du cycle de Julia, et il ne les évoque séparément que pour accentuer davantage l'effet redoublé qu'ils exercent sur lui :

Szerelem s Julia egymás mellett állva
reám szikráznak vala,
Gerjeszt mind a kettő, mert mindenike lő,

¹⁶ Peire Vidal, *Poesie I-II*, éd. Avallé, D'Arco S., Milan-Naples, 1960.

nagy mindenik hatalma,
Egyik szép szemével, másik nagy szemével
erejét rám támaszta.

(Hogy Juliának s nem az Szerelemnek adta meg magát)

Julia et l'Amour peuvent s'identifier à tel point qu'il est permis de parler de leur consubstantialité dans le poème *Juliát hasonlítja a szerelemhez...* (*Le poète compare Julia à l'amour...*), qui est aussi le poème de l'amour inassouvi pour une femme inaccessible :

Julia az lelkem, mikoron szól nékem, Szerelem beszél vélem, Julia ha rám néz, azonnal eszem vész, mert Szerelem néz engem, Julia hol alszik, még az is úgy tetszik, hogy ott nyugszik Szerelem.	<i>Julia mon âme tendre, Lorsque je peux l'entendre, C'est l'Amour qui parle avec moi. Un seul de ses regards, Et mon esprit s'égaré, C'est encore l'Amour qui me voit. Où Julia se dispose Au sommeil, tu reposes, Cupidon, sous le même toit.</i>
---	---

Soumission à la dame aimée (obediensa)

Cette attitude troubadouresque particulière revient constamment dans les *cansos* occitanes depuis Guilhem IX jusqu'aux derniers troubadours du 13^e siècle. On retrouve cette attitude poétique chez Balassi aussi, surtout dans les poésies du cycle de Julia.

Juliámra hogy találék, Örömben így köszönék, Térdet-fejet néki hajté, Kin ő csak elmosolyodék. (Hogy Juliára találá, így köszöne néki) Őszvekulcsolt kézzel, hajlott térdel-fővel Juliámnak könyörgék, Midőn jóvoltától, mint istenasszonytól, kegyelmet reménlenék, (Cupidónak való könyörgés,...)	<i>À genoux je fis mon hommage. Elle, devant moi, sans rien dire, M'offrit alors de son visage, Miroir de ma joie, son sourire.</i>
--	---

Inaccessibilité de la femme aimée

Certaines chansons d'amour de Bálint Balassi, adressées à Julia, rappellent à la fois «l'amour lointain» de Jaufré Rudel et la transcendance spiritualisée des *domnas* des troubadours tardifs et des poètes italiens du *dolce stil nuovo*. Ainsi, Julia peut-elle apparaître pour notre poète sous une forme ambiguë : il ne sait décider si elle est un «ange» ou un être humain sous la figure d'un ange :

Egy kegyes képében az gyászöltözötben
vallyon angyal tûnék-é ?
Vagy ember magzatja angyalábrázatba
szemeimnek tetszék-é ?
Angyal-é vagy ember, aki ezen ment el,
lelkem de immár övé.

(*Immár hogy az Cupido mutatására megsaldítja Juliát,...*)

Plus loin, il tient Julia pour une « fée », ou plutôt pour « Diane chasseresse », et, à la fin du poème, en accomplissant une gradation parfaite, il identifie sa dame inaccessible à une « déesse » même :

De ne adja Isten, hogy ez ilyen légyen,
ez bizony inkább tündér,
Vagy vadász Diana, vagy istenasszonya
szívemnek, amit felvér,
(...)
Egy kapu között juték elejében
vidám szép Juliának,
Hertelen hogy látám, előszer alítám
őt lenni angyalnak,
Azért ő utába így szólék utána,
mint istenasszonyomnak.

Le caractère incertain, insaisissable et fugitif de la figure de Julia – elle apparaît tantôt comme un « ange », tantôt comme une « fée », tantôt comme une « déesse » mythologique ou mystique – peut traduire non seulement son inaccessibilité pour le poète. Au delà de sa nature transcendante, elle apparaît dans l'imagination poétique de Balassi aussi comme l'incarnation d'un être surnaturel, comme une véritable déesse spirituelle. Sur ce point, en évoquant le caractère fugitif de l'amour et de la femme aimée, le poète hongrois se rallie de nouveau aux troubadours qui chantent de l'« amour lointain » qu'ils éprouvent pour une dame jamais vue, imaginaire. Et tout comme pour les troubadours, cette « femme-déesse » insaisissable et fugitive lui paraît beaucoup plus « réelle » et beaucoup plus importante qu'une femme véritable, accessible, car, à l'opposé de celle-ci, c'est elle qui enflamme son amour et son imagination et lui inspire les sentiments amoureux les plus profonds et les formes poétiques susceptibles d'exprimer cet amour transcendant pour une Femme spiritualisée et idéalisée. Comme les troubadours tardifs ou les poètes italiens du *dolce stil nuovo*, dans quelques pièces du cycle de Julia, Bálint Balassi, offrant ses hommages poétiques à la Dame unique et incorporelle, semble glorifier et absolutiser plutôt l'*Amour* que l'objet de son amour, la femme concrète et réelle.

Dolga mind egyenlő,
Szerelmmel egy ő,
Csak erkölce különböz,
Kegyes a Szerelem,
s Julia kegyetlen,
éngem halálra üldöz,
Szerelem mely édes,

*D'amour en vérité
Elle a l'identité
Mais aucunement la vertu.
Amour est charité
Et Julia cruauté,
Elle me torture et me tue.
Amour n'est que douceur,*

Julia oly mérges,
mert éngem csak ver földhöz.
(*Juliát hasonlítja a Szerelemhez,...*)

De Julia la fureur
Ne me veut qu'à terre et vaincu.

Senhals

La nature clandestine de l'amour troubadoursque, sa discrétion visant à exclure le monde extérieur gênant, et en particulier son système de valeurs idéalisé et absolutisé ont rendu indispensable que les troubadours dissimulent le vrai nom de leur dame et qu'ils cachent la personne de leur *domna* sous un pseudonyme poétique, un *senhal*.

Néanmoins, dans les rapports particuliers du troubadour et de sa dame, certaines propriétés personnelles ou des allusions à la relation interpersonnelle se concentrent souvent, malgré le caractère discret de la *fin'amor*, dans le *senhal*, pseudonyme poétique figurant dans l'*envoi (tornada)*, qui peut ainsi devenir dans une certaine mesure «transparent» par des facteurs sémantiques référentiels se manifestant dans l'effet d'ensemble du poème d'amour.

Cela ne veut pas dire, bien entendu, que les *senhals* étaient pourtant susceptibles de dévoiler la personne de la dame aimée. La plupart du temps, le troubadour s'est servi du *senhal* pour transmettre, en tant que « message codé », l'essence poétiquement et sémantiquement condensée du contenu émotionnel et spirituel de tout le poème à la *domna*, destinataire de ses sentiments amoureux, qu'il cherche à « transsubstantier » de la sorte.

On rencontre déjà des *senhals* « transparents » dans les *cansos* du premier troubadour connu, Guilhem de Peitieu (Guillaume IX, prince d'Aquitaine) :

Qu'eu non ai sonh d'estraing lati
Que'm parta de mon *Bon Vezi*,
Qu'eu sai de paraulas com van
Ab un breu sermon que s'espel,
Que tal se van d'amor gaban,
Nos n'avem la pessa e'l coutel.
(*Ab la dolchor del temps novel, 25-30*)¹⁷

Car je n'ai cure d'étrange langage
Qui m'éloigne de Bon Voisin,
Quand je sais comment s'en vont le paroles
Dans un discours trop bref qui se répand,
Alors que tels vont vantant leurs amours
Et que nous en avons la pièce et le couteau.
– Trad. J.-Ch. Payen

¹⁷ *Les Chansons de Guillaume IX*, éd. Jeanroy, Alfred, Paris, H. Champion (1927), 1967³.

Le *senhal* **BON VEZI** devient « transparent » du fait que son épithète rend explicite l'«accomplissement» souhaité de l'amour, c'est-à-dire l'accueil favorable, de la part de la dame, de la révélation de l'amour du troubadour, confirmé aussi par d'autres indices référentiels du poème (*Nos n'avem la pessa e'l coutel*).

Le *senhal* **TRISTAN** a été rendu célèbre par la « Chanson de l'alouette » de Bernart de Ventadorn. Plusieurs chercheurs de la lyrique troubadouresque ont essayé de l'identifier, mais leurs tentatives d'identification semblent être contestées par le fait que dans l'envoi de la chanson *Can vei la lauzeta mover* ce *senhal* prend une signification transparente et symbolique même lorsqu'il évoque le nom de l'amant du célèbre roman du Moyen-Âge, accablé par le destin, en même temps qu'il corrobore aussi la conclusion tirée dans la strophe précédente : n'ayant plus d'espoir en la faveur et la grâce de sa dame, le troubadour abandonne le « service amoureux », et, par une résignation douloureuse, dit adieu à sa dame au cœur insensible et à la joie d'amour.

*Tristans, ges no'n auresz de me,
Qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.
De chantar me gic e'm recre,
E de joi e d'amor m'escon.
(Can vei la lauzeta mover, 57-60)*

Tristan, vous n'aurez plus rien de moi, car je m'en vais, misérable, je ne sais où. Je renonce aux chansons, je les renie : loin de Joie et d'Amour, je vais me cacher. – Trad. P. Bec

L'usage du pseudonyme poétique a survécu aux troubadours et l'on en trouve des exemples bien expressifs chez les poètes du *dolce stil nuovo* et dans les poésies pétrarquistes de la Renaissance (*Béatrice* de Dante, *Laura* de Pétrarque, *Délie* de Maurice Scève etc.). Aussi le poète hongrois de la Renaissance tardive a-t-il donné des « *senhals* » à ses dames aimées, **JULIA** à Anna Losonczy, femme du capitaine Kristóf Ungnád :

*Julia két szemem,
olthatatlan szemem,
véghetetlen szerelmem,
Julia víg kedvem
s néha nagy keservem,
örömem és gyötrelmem,
Julia életem,
egyetlenegy lelkem,
ki egyedül bír vélem.
(Juliát hasonlítja a Szerelemhez,...)*

*Julia mes jolis yeux,
Mon amour merveilleux,
Mon doux charbon toujours brûlant,
Julia ma bonne humeur,
Ma terrible rancœur,
Ma félicité, mon tourment
Et mon âme et ma vie,
Si quelquefois je plie
C'est devant elle seulement.*

CÉLIA probablement à Lucia Sandecker¹⁸ :

¹⁸ Cf. Balassi Bálint Versei, éd. cit., p. 254.

Támadtakor napnak,
mint holdnak, csillagnak
hogy enyészik világa,
Úgy menyek-szüzeknek,
mint az szép füveknek,
vész szépsége virága,
Mihent közikben kél
Célia, azkinél
égnek nincs szebb csillaga.
(Kiben az Célia feredésének módját írja meg,...)

À la pointe du jour
S'éteignent tour à tour
La lune et les astres du ciel ;
Et d'un même malheur
Que la plante en sa fleur
Se ternit l'éclat des pucelles
Lorsque soudain surgit
Célia qui nous ravit
Plus qu'aucune étoile nouvelle.

et **FULVIA** à sa dernière amante, une femme inconnue :

Lettovább Juliát
s letinkább Céliát
ez ideig szerettem,
Attól keservesen
s ettől szerelmesen
vígán már búcsút vettem,
Most Fulvia éget,
ki ér bennem véget,
mert tüzén meggerjedtem.
(Fulviáról)

Plus longuement Julie,
Plus tendrement Célia,
L'une après l'autre j'ai aimée.
De l'une avec tristesse,
De l'autre avec tendresse
Je me suis enfin séparé.
Aujourd'hui, de Fulvie
M'a saisi pour la vie
L'amour dont je suis enflammé.

Cet usage poétique peut être ramené à l'un des principes de l'amour courtois, à l'observation du secret de l'amour aussi bien qu'à l'intention de la transsubstantiation poétique, continuée aussi par la poésie des siècles postérieurs.

IMRE SZABICS
Budapest