RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

Université de Toulouse

Doctorat de l'Université de Toulouse

délivré en co-tutelle avec Université de la Manouba

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Amour courtois et fin'amor au XIIe et au XIIIe siècles. Étude comparée de la poésie de Guillaume IX, de Jaufré Rudel, de Bernard de Ventadour et du Ghazal d'Ibn Zaydn

---

Thèse présentée et soutenue, le 4 juin 2024 par

Hajer LAHMAR

École doctorale
ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité
Langue et Littérature Françaises

Unité de recherche
PLH - Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Thèse dirigée par
Daniel LACROIX et Samir MARZOUKI

Composition du jury
M. Christophe IMBERT, Président, Université Toulouse - Jean Jaurès
Mme Miriam CABRÉ, Rapporteure, Universitat de Girona
Mme Olfa YOUSSEF, Rapporteure, Université de Sousse
Mme Jouda SELLAMI, Examinatrice, Université de la Manouba
M. Samir MARZOUKI, Directeur de thèse, Université de la Manouba
M. Daniel LACROIX, Co-directeur de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Ministère de l 'enseignement supérieur
et de la recherche scientifique

جامعة منوبة
Université de la Manouba

Faculté des Lettres
des Arts et des Humanités
de la Manouba

Université
de Toulouse

UNIVERSITÉ TOULOUSE
Jean Jaurès

Thèse en langue et littérature françaises
-Thèse en cotuelle-

Amour courtois et *fin'amor* au XII^e^ et au XIII^e^ siècles

Étude comparée de la poésie de Guillaume IX, de Jaufré Rudel, de Bernard de Ventadour et du *Ghazal* d'Ibn Zaydūn

Préparée par	Hajer Lahmar	
Sous la direction de	Pr. Samir Marzouki	Université de la Manouba
	Pr. Daniel Lacroix	Université de Toulouse 2 Jeau Jaurès
Rapporteurs	Pr. Miriam Cabré	Université de Gérone
	Pr. Olfa Youssef	Université de Sousse
Examinateurs	Pr. Christophe Imbert	Université de Toulouse 2 Jeau Jaurès
	Pr. Jouda Sellami	Université de la Manouba

Juin 2024

A Khaoula,

A Zine,

Remerciements

A mes parents, mes sœurs, mon beau frère et mon mari,
A ma grande et belle famille,
A mes amis, mes collègues et mes élèves
A mes codirecteurs de recherche,
A tous mes professeurs,
Aux présidents des écoles doctorales et aux directeurs des laboratoires,
A tout le personnel administratif à Toulouse et à la Manouba,

Vont tout mon respect et ma gratitude. Sans votre appui, sans votre patience et vos encouragements, je ne serai sans doute pas arrivée à achever ce projet de recherche qui me tient tellement à cœur.

Je vous remercie du fond du cœur de m'avoir épaulée et soutenue.
Merci d'avoir cru en moi.

Liste des abréviations

A.J.	Alfred Jeanroy
A.M	André Miquel
B. D. V.	Bernard de Ventadour
J.C.P	Jean-Charles Payen
K.B	Katy Bernard

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Depuis la nuit des temps on ne cesse de parler d'amour et on ne cessera sans doute jamais de parler de ce sentiment fondateur de l'être et de la personne humaine. La philosophie et les sciences ont toujours essayé d'explorer et d'expliquer ce phénomène d'attachement viscéral que l'on éprouve pour les autres. Qu'il soit identifié, en termes platoniciens, aux mythes des origines ou au plaisir et à la libido freudiennes, le thème de l'amour est au cœur de la création artistique et littéraire. Il est exprimé de mille et une manières et est représenté non seulement comme un sentiment, un état d'âme mais surtout comme un statut et une façon d'être. En effet, tomber amoureux ou être amoureux implique nécessairement une conduite en cohérence avec cet état.

Dans la littérature médiévale, cette adéquation entre l'état et le comportement de l'amoureux se traduit par le statut complexe de l'amant courtois. Autant poète qu'amant, il n'est pas seulement défini par les sentiments qu'il éprouve pour une dame de noble extraction. Pour les troubadours et les trouvères en effet, l'amour est indissociable du chant qui le célèbre. Assimilés à des « trouveurs », ces artisans du verbe mettent en avant leurs sentiments dans leurs compositions poétiques. Caractérisées par une forme et un style extrêmement soignés, leurs œuvres reflètent la beauté et la perfection qui leur permettent de chanter cet amour. Noble et distingué, l'amour courtois inspire donc au poète-amant un texte à son image.

Dans la littérature occitane du Moyen Âge, l'amour courtois est à l'origine d'une poétique inédite. Elle présente l'amour comme un sentiment et comme « une idée[1] ». Cette idée de l'amour n'a été définie comme telle que vers la fin du XIX[e] siècle, lorsque Gaston Paris entretenait un projet de recherche sur les romans de la Table Ronde. C'est à partir de son étude des origines de la légende du roi Arthur et de sa transposition dans les romans français que le médiéviste a fini par « inventer[2] » l'amour courtois. Cette appellation a donc vu le jour dans ses articles publiés dans la revue *Romania*[3].

Dans son étude de l'amour entre Lancelot et la reine Guenièvre, le médiéviste met en évidence les caractéristiques suivantes :

> 1° Il est illégitime, furtif. On ne conçoit pas de rapports pareils entre mari et femme ; la crainte perpétuelle de l'amant de perdre sa maîtresse, de ne plus être digne d'elle, de lui déplaire en quoi que ce soit, ne peut se concilier avec la possession calme et publique ; c'est au don sans cesse révocable d'elle-même, au sacrifice énorme qu'elle a fait, au risque qu'elle court constamment, que la femme doit la supériorité que l'amant lui reconnaît.

1 René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Édouard Privat, 1963, p. 12.
Dans l'introduction de sa thèse, le critique se propose d'étudier les « origines sociales du sentiment et de l'idée d'amour ».
2 Ji-Hyun Philippa, « L'Amour courtois de Gaston Paris : une lecture décadente du Chevalier de la Charrette? », In *The French Review*, Vol. 83, n° 3, Février, 2010, pp. 589-606.
3 Il s'agit de l'article « Études sur les romans de la Table Ronde » dans ses deux parties publiées en 1881 puis en 1883.

> 2° A cause de cela, l'amant est toujours devant la femme dans une position inférieure, dans une timidité que rien ne rassure, dans un perpétuel tremblement, bien qu'il soit d'ailleurs en toutes rencontres le plus hardi des guerriers. Elle au contraire, tout en l'aimant sincèrement, se montre avec lui capricieuse, souvent injuste, hautaine, dédaigneuse ; elle lui fait sentir à chaque moment qu'il peut la perdre et qu'à la moindre faute contre le code de l'amour il la perdra.
> 3° Pour être digne de la tendresse qu'il souhaite ou qu'il a déjà obtenue, il accomplit toutes les prouesses imaginables, et elle de son côté songe toujours à le rendre meilleur, à le faire plus « valoir » ; ses caprices apparents, ses rigueurs passagères, ont même d'ordinaire ce but, et ne sont que des moyens ou de raffiner son amour ou d'exalter son courage.
> 4° Enfin, et c'est ce qui résume tout le reste, l'amour est un art, une science, une vertu, qui a ses règles tout comme la chevalerie ou la courtoisie, règles qu'on possède et qu'on applique mieux à mesure qu'on a fait plus de progrès, et auxquelles on ne doit pas manquer sous peine d'être jugé indigne[4].

Quoique bien tardive, cette appellation met en lumière les assises fondamentales de l'amour courtois. Les deux premiers points de cet extrait soulignent le rapport entre l'infériorité de l'amant et la supériorité de sa dame. « Injuste, hautaine et dédaigneuse », elle bénéficie d'une souveraineté qui ne lui vient pas uniquement de son statut social. A l'instar de toute dame courtoise, la reine Guenièvre fait du mérite et de la dignité de son amant la condition principale pour obtenir un « don de tendresse ». Au prix de prouesses et de sacrifices multiples, Lancelot finit par se rendre digne de cette « tendresse » notamment grâce aux épisodes de la charrette et de la traversée du Pont de l'Épée dans le roman de Chrétien de Troyes.

Même s'il pensait largement mériter les faveurs de sa dame grâce à ses exploits, Lancelot, le héros ayant réussi à délivrer la reine du royaume de Méléagant et de son père, a été profondément interloqué par l'accueil épouvantable que celle-ci lui a réservé.

- Coment don n'euste vos honte De la charete, et si doutastes, Et molt à enviz i montastes, Quant vos demorates .II. pas ? Et por ce ne vos voil je pas Ni aresnier ne esgarder[5].	Comment ? Et la charrette ! Oubliez-vous qu'elle vous fit honte et grand-peur ? Vous y êtes monté avec trop de regret : n'avez-vous pas été en retard de deux pas ? Voilà pourquoi, en vérité, je n'ai voulu ni vous parler ni vous accorder un regard[6].

4 Gaston Paris, « Études sur les romans de la Table Ronde (suite) », *Romania*, vol. 12 / 48, 1883, p. 459-534.
5 Godefroy de Laigny, *Le roman du chevalier de la charrette de Chrétien de Troyes*, Reims, éd. P. Tarbes, 1948, p. 160.
6 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot): roman*, 2e édition revue, Paris, H. Champion, (Traductions des classiques français du moyen âge 4), 1980, p. 127.

Le reproche de la reine souligne l'idée que le dévouement de l'amant doit être parfait et irréprochable à ses yeux pour qu'elle daigne se montrer affectueuse et cordiale. De ce fait, ces propos de la reine Guenièvre mettent en avant la suprématie du personnage dont l'exigence particulièrement pointilleuse assujettit l'amant. Quelque effort qu'il déploie en vue de contenter sa bien-aimée, il est confronté à cette difficulté essentielle. Elle le met dans une situation extrêmement angoissante. Gaston Paris la décrit comme « un perpétuel tremblement » de perdre l'amour de sa dame. Cette situation impute donc à l'amant le devoir de tout entreprendre pour essayer de la surmonter et convaincre sa bien-aimée qu'il est digne de son estime. Ainsi, tout injustes et capricieux que soient ses reproches, l'amant doit toujours s'y accommoder et répondre à la manière de Lancelot qui s'empresse d'implorer le pardon de sa reine :

- .I. autre foiz me doint Dex gard, Fet Lancelot, de tel meffet ! Et ja Dex de moi merci n'ait, Sé vos n'eustes molt grant droit ! Dame, por Deu ! tost or endroit De moi l'amende recevez. Et si vos ja le me devez, Por Deu, pardonner : si l' me dites[7].	Dieu me préserve une autre fois d'un tel méfait ! dit Lancelot. Qu'il n'ait jamais pitié de moi, si vous n'avez très justement agi ! Madame, acceptez à l'instant réparation de mon péché. Si vous devez me pardonner un jour, au nom du ciel, dites-le-moi[8].

Cette réponse illustre l'enjeu de ce que Gaston Paris appelle « les caprices apparents » et « les rigueurs passagères » de la dame. L'obéissance dont l'amant fait preuve est très manifestement solennelle, religieuse même. Le champ lexical que mettent en avant les termes *meffet*, *merci*, *amende* et *pardonner* rendent compte de la servitude de l'amant. Ses craintes montrent qu'il est à la merci d'un jugement, d'une sentence transcendante. Par ailleurs, ces craintes attisent en lui la volonté de « valoir plus » et de devenir « meilleur ».

A travers le choix de ces termes, le chercheur met l'accent sur la valeur initiatique de l'amour courtois. Comme le soulignent les auteurs de la « lecture décadente » de [son] amour courtois », celui-ci est érigé en « principe suprême de moralité[9] ». Tel qu'il est étudié dans les romans de la Table Ronde, l'amour est assimilé à une « source de l'élévation de l'âme qui pousse les valeurs profanes à leurs limites[10]».

Ainsi, l'idée que nous évoquions au début de notre réflexion comme concomitante de la valeur affective du sentiment amoureux est explicitée par l'enjeu, la fonction qu'il revêt. Grâce à la rigueur de la dame et à ses caprices en effet, l'attachement de l'amant et son désir

7 *Ibid,* p 160.
8 *Op.cit,* p. 127.
9 Ji-Hyun Philippa, *op. cit,* p. 593.
10 *Id.*

de lui plaire l'engagent nécessairement dans un parcours d'initiation. Il suit une sorte d'ascension morale, psychologique et sociale tout à la fois.

De fait, il nous semble que le sens escompté des adjectifs « apparents » et « passagères » dans les propos de Gaston Paris n'est guère l'atténuation ou l'euphémisme. S'ils sont qualifiés ainsi c'est parce que les caprices de la dame et ses rigueurs sont constamment mis au service de cette mission dont elle représente le garant principal. Si elle se montre « injuste, hautaine, dédaigneuse » et éternellement insatisfaite c'est parce que la dame joue un rôle. Par « le don sans cesse révocable d'elle-même », elle doit cultiver l'attachement de son amant et veiller à ce qu'il poursuive sa quête du meilleur. Dans ce sens, si la reine Guenièvre est prise de remords quand elle se rend compte du désespoir de Lancelot c'est parce qu'elle se rend compte aussi de son attitude excessive.

Que folle ! einz fis, si m'aist Dex, Que felonesse et que cruex ! Et si le cuidai fère à gas ; Mès issi ne l' cuida il pas ; S'il ne m'a il pas pardonné. Nus, fors moi, ne li a doné Le mortel cop, mon escient, Quant il vint devant moi riant, Et cuida que je le veisse Molt lié, et que je li feisse Grant joie, et veoir ne le vox. Ne li fu ce uns mortex cox, Quant ma parole li véai ? Adonc sans faille li péai De cuer et de l'ame ensemble. Cest dui cop l'ont mort ce me semble : Ne l'ont mort autre bremençon. Dex ! aurai ge la raençon De cest murtre et de cest péchié[11] ?	Grand Dieu, je commis bien une funeste cruauté. Cependant ce n'était à mes yeux que par jeu. Mais lui pensa qu'il en allait tout autrement et n'a pas pu m'accorder son pardon. Je crois que nul autre que moi ne lui porta le coup mortel. Alors que souriant il parut devant moi, en comptant sur ma joie, sur le plaisir que j'aurais à le voir, n'était-ce pas un coup mortel pour lui que de lui envier la faveur d'un regard ? Oui, mon refus de lui dire un seul mot lui arracha en un moment la vie avec le cœur. Ce double attentat l'a tué : aucun autre soudard ne fut l'instrument de sa mort. O ciel ! Pourrai-je racheter ce meurtre et ce péché[12] ?

Outre la mise en évidence de la vulnérabilité de la reine et de ses sentiments pour Lancelot, cette expression du regret est très significative car elle traduit l'opinion que la reine Guenièvre se fait d'elle et de son rôle de dame courtoise. Cette opinion est soulignée par les expressions *felonesse*, *cruex*, *mortel cop*, *dui cop*, *murtre* et *péchié*. La bien-aimée décrit ainsi son attitude déplorable au moment où elle croit que Lancelot est mort. C'est donc par l'effet qu'il a eu sur son prétendant que la reine Guenièvre a pris conscience du caractère excessif de son « jeu »[13].

11 Godefroy de Laigny, *op. cit,* p. 153.

12 Chrétien de Troyes, *op. cit,* p. 121.

13 Indépendamment de la véracité de la triste nouvelle qu'elle apprend, la reine Guenièvre pense être responsable de la mort de son prétendant suite à son attitude épouvantable à son égard, lui qui venait de

En poussant Lancelot à mettre fin à sa vie, il a dépassé toutes les limites. L'amour courtois ne peut admettre en effet un « jeu de cruauté » lorsqu'il devient aussi sinistre et destructeur. La condescendance de la dame et son dédain ne doivent aucunement affecter la vie de l'amant et son espoir de parvenir un jour à la conquérir, nonobstant toutes les entraves qui l'en empêchent.

Ainsi, la reine Guenièvre avoue être coupable d'avoir pris le choix d'éprouver son amant alors qu'elle devait reconnaître ses mérites et le récompenser.

Hez lasse ! com fusse garie, Sé une foiz, einz qu'il fust morz, (Et come fust grant li conforz !) L'eusse entre mes bras tenu ! Coment ? Certes tot nu à nu, Por ce que plus en fust à èse. Quant li est morz, molt sui vauvèse Que ne fasse tant que je muire ! Por Deu ! doit dons mon ami vivre, Sé je sui vive après sa mort ! Quant je à rien ne me déport S'à mal non, que je trai por lui, quant après sa mort m'i dédui, Molt me fussent douz à sa vie Li mal, dont je ai ore envie ! Malvès est, qui melz velt morir, que mal por son ami souffrir ! Moi certes est li molt plesanz, Que je aille lonc duel fesant. Meux veul vivre et sofrir les cox, Que morir por avoir repos[14]!	Hélas ! Que je me sentirais sauvée du désespoir, si une seule fois, avant sa mort, je l'avais tenu dans mes bras ! Comment ? Ah ! Oui, moi nue contre lui nu, pour mieux m'abandonner à mon bonheur. Maintenant qu'il n'est plus, ce n'est que lâcheté si je ne vole point au-dessus du trépas. Mais quoi ? Serait-ce donc offenser mon ami qu'après sa mort je reste en vie, alors que je ne sais où goûter un plaisir, sinon dans les tourments que j'endure pour lui ? Tandis qu'après sa mort voilà mon seul délassement, quel baume aurait mis sur son cœur, quand il vivait, cette souffrance, objet présent de ma ferveur ! Elle est d'un faible prix, l'amie qui préfère la mort à la douleur subie pour son ami. Il est pleinement à mon gré de supporter longtemps le poids de mon chagrin. Plutôt vivre et souffrir les rigueurs du destin que mourir et trouver un éternel repos[15].

Pensant que Lancelot est mort de dépit à cause de l'amour qu'il lui a toujours porté, la reine Guenièvre fait le choix de « vivre et souffrir les rigueurs du destin [plutôt] que mourir et trouver un éternel repos ». Ne pouvant accorder à son amant perdu le plaisir de coucher nu entre ses bras, elle se complaît dans la douleur qu'elle décide de subir afin de lui rendre hommage. Lorsqu'elle affirme que *Malvès est, qui melz velt morir, que / mal por son ami souffrir !* (elle est d'un faible prix, l'amie qui préfère la mort à la douleur subie pour son ami), la dame endosse le rôle de l'amant. Le « prix » qu'elle s'efforce de gagner par

la délivrer. C'est donc cette culpabilité qui lui fait prendre conscience que l'accueil qu'elle a réservé à son sauveur était indigne de ce qu'il avait réalisé pour elle.

14 Godefroy de Laigny, *op. cit*, pp. 153-154.

15 Chrétien de Troyes, *op. cit,* p. 121.

l'épreuve de la douleur correspond aux exploits qui ont rendu Lancelot digne de la récompense, qu'elle n'a pourtant pas daigné lui accorder. Cette substitution n'est pas autant une inversion des rôles qu'un acte de pénitence. La mort présumée de son amant et sa manière de racheter sa culpabilité de cette mort rendent compte de la complexité de l'engagement de la reine Guenièvre et de toute dame courtoise envers son bien-aimé. René Nelli en rend compte en ces termes dans son *Érotique* :

> D'une part, elle devait montrer beaucoup de retenue, observer de longs délais, doser minutieusement ses faveurs et ne jamais accorder la plus importante ; d'autre part elle était censée commettre une faute si elle décourageait ou désespérait son amant et si à la fin, par *merci*, elle ne le payait pas de ses peines[16].

Ainsi, extrêmement complexe, l'amour courtois est régi par des lois et des règles précises. Il obéit à une dynamique propre qui repose principalement sur les valeurs de la dignité et du mérite.

Appliquée à un corpus essentiellement romanesque, « l'invention » de Gaston Paris détermine l'ensemble de la littérature médiévale qui traite de l'amour. Romanesque ou poétique, cette littérature ne conçoit presque jamais l'amour autrement. Le médiéviste avait beau concentrer ses études sur les romans de la Table Ronde, il n'avait pas omis d'observer que cet amour, analysé principalement dans l'histoire du chevalier Lancelot et de la reine Guenièvre, était à bien des égards similaire à l'amour célébré par les troubadours et les trouvères[17].

La ren per c'om vai meilluran, N'Elïas, tenc eu per meillor, E cella tenc per sordeior, Per c'om vai totz jorns sordeian; Per dompna vai bos pretz enan E per moiller pert hom valor, E per dompnei de dompna es hom grazitz E per dompnei de moiller escarnitz[18].	Elias, je tiens pour meilleur Ce par quoi l'on s'améliore ; Pour pire : ce par quoi toujours Un homme va s'avilissant Par une « Dame » on monte en prix, Par une épouse on perd valeur. On loue celui qui courtise « une Dame », On raille un mari courtisant sa femme.

Dans cet extrait d'une tenson de Gui et Elias d'Ussel, la question débattue porte sur les préférences de chacun au sujet de l'amour. L'option d'Elias d'Ussel en faveur de ce que

16 René Nelli, *op. cit*, p. 194.

17 « Dans le nord comme dans le midi, les princes, les hauts barons, les grandes dames se mettaient à *trouver*, et là aussi l'amour faisait le fond de cette poésie de société, et c'était l'amour tel que l'avaient présenté les troubadours, l'amour qui faisait le charme et le danger des réunions mondaines, l'amour illégitime et caché, et en même temps l'amour considéré comme un art et comme une vertu ». Gaston Paris, « Études sur les romans de la Table Ronde (suite) », *Romania*, vol. 12 / 48, 1883, p. 522.

18 René Lavaud, et René Nelli, *Les troubadours*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, pp. 122-124.

Gaston Paris appelle « la possession calme et publique[19]» est contestée par son interlocuteur. Comme en témoignent la tournure sentencieuse et les champs lexicaux antithétiques dans cette strophe, le verbe *domneiar* est associé aux substantifs *domna*, *pretz* et aux adjectifs *meillor*, *grazitz.* Il ne convient donc pas de courtiser une *moiller* puisqu'elle ne fera qu'avilir et dévaloriser l'homme qui la traite comme une dame. Outre le caractère essentiellement adultère de l'amour courtois, ces affirmations insistent sur la suprématie de la *dompna.* Elle lui vient de ce rôle que la *moiller* est incapable d'assurer. Si la *dompna* garantit à l'amant *bos pretz enan,* davantage de prix et de valeur, c'est parce qu'elle bénéficie elle-même d'un statut prestigieux et gratifiant.

Atressi com Persavaus El temps que vivia, Que s'esbaï d'esgardar Tant qu'anc no saup demandar De que servia La lansa ni-l grazaus, Et eu soi atretaus, Mielhs de Domna, quan vei vostre cors gen, Qu'eissamen M'oblit quan vos remir ; E-us cug prejar e no fauc, mas consir.	Comme jadis Perceval -Au temps qu'il vivait- Fut si fort émerveillé Qu'il ne sut pas demander A quoi servaient La lance et le Graal, Je demeure interdit, Mieux-que-Dame, devant votre beauté : J'oublie tout Lorsque je vous contemple ; Je veux vous prier, je ne puis : je rêve
Ab us dous esgartz coraus Que an fait lor via Per mos olhs ses retornar El cor, on los tenc tan car, Que si-us plasia Qu'aitals fos mos chaptaus Dels trebalhs e dels maus, Mielhs de Domna, que trac per vos soven, Tan greumen, Mais am per vos morir Que d'autr'aver nul joi, tan vos desir.	Que si par doux regards tendres, Qui font leur chemin Par mes yeux, et sans retour, Au cœur où me sont si chers, A vous il plaisait Me donner le profit Des peines et des maux, Mieux-que-Dame, que souvent je souffris, Si cruels, Lors j'aime mieux mourir Tant vous désire, qu'avoir joie d'une autre.
Si-l vostre durs cors fos taus Com la cortesia Que-us fai d'avinen parlar, Leu progatz de mi pensar Qu'anz m'auciria Que-us pregues, quar non aus : Qu'en mon cor tenc enclaus, Mielhs de Domna, de vos un	S'il avait, votre dur cœur, Même gentillesse Qui vous fait si bien parler, Sans peine vous comprendriez Que me tuerais Plutôt que d'oser vous Prier : je garde au cœur, Mieux-que-Dame, de vous un souvenir

19 Gaston Paris, *op. cit,* p. 518.

pensamen Tan jauzen Que quant en re m'azir, Del douz pensar pert l'ir'ab l'esjauzir.	Si heureux, Que si me vient tristesse, Ce doux penser me l'ôte en m'enchantant.
Si com l'estela jornaus, Que non a paria, Es vostre ricx pretz ses par ; E l'olh amoros e clar, Franc ses feunia; Bels cor ! plazens' e gaus, De totas beutatz claus, -Mielhs de Domna- e de bel estamen; Que-m defen Lo pensar d'esmarir; Don no pot hom deslonhar ni grandir[20]	Comme l'étoile du jour Qui n'a sa pareille, Votre prix est sans égal, Vos yeux amoureux et clairs Purs, sans félonie : Bel être ! grâce et joie, De toute beauté source Mieux-que-Dame- de toute bienséance, Défendant Ma pensée du chagrin ; Dont ne peut s'éloigner ni fuir !

Dans cet extrait de la *canso* de Rigaut de Barbézieux, ce statut de la dame est très explicitement mis en avant au fil des strophes. Dès l'incipit en effet, *quan vei vostre cors gen* et *quan vos remir* insistent sur l'attribut fondamental de la dame et qui lui confère toute son aura. Sa beauté enivrante est à l'origine de ce désir auquel l'amant ne peut résister et qui le fait tellement souffrir.

Toutefois, cette souffrance est paradoxalement source de joie et de jouissance. Ce sentiment complexe d'agrément et de plaisir se nourrit principalement de l'attente. La dame, majestueuse et inaccessible à dessein, repousse par ses délais interminables la satisfaction de ce désir dont elle n'est que trop consciente. L'horizon d'attente sans cesse prolongé, prière et exaltation se mêlent à l'expression du désir. C'est ainsi que la souffrance devient délectable pour l'amant car dans la patience s'accroît l'espoir de parvenir à gagner la récompense charnelle.

E membre vos, si-us plai, del bon coven Que me fezetz al departir saber, Don aic mon cor adoncs guay e jauzen. Pel bon respieit en que-m mandetz tener : Mour n'aic gran joy, s'era lo mals s'engreya, Et aurai lo, quan vos plaira, encar, Bona dompna, qu'ieu suy en	Souvenez-vous de la bonne promesse Qu'à mon départ vous me fîtes connaître, Dont j'eus alors l'âme gaie et joyeuse ; Et de l'espoir où vous me rengageâtes. J'en eus grand' joie quoique mon mal s'aggrave, Mais ce bonheur, je le retrouverai, S'il plaît à vous, car j'en vis l'espérance.

20 René Lavaud, et René Nelli, *op.cit,* pp. 98-101.

l'esperar.

E ges maltraitz no m'en fai espaven, Sol qu'ieu en cug e ma vida aver De vos, dompna, calacom jauzimen : Anz li maltrag mi son joy e placer Sol per aisso quar sai qu'Amors autreya Que fis amans geu granz torz perdonar E gen sufrir maltrait per guazanh far[21].	Aucun tourment ne m'effraie, si je pense Qu'il me vaudra, à la fin, récompense De vous, ma Dame ; et j'aime mes douleurs Qui sont pour moi comme joie et plaisirs : Car je sais simplement qu'Amour assure Qu'un pur amant doit pardonner grands torts, Et bien souffrir pour gagner sa maîtresse.

A l'instar de tous ceux que nous venons de présenter, cet exemple souligne la particularité du désir sur lequel repose l'amour troubadouresque. Essentiellement physique et charnel, il est à l'origine d'une souffrance insoutenable. La bonne conduite que l'amant est tenu d'observer accentue l'ampleur de cette souffrance par les exigences de l'obéissance inconditionnelle à la dame. De par son inaccessibilité et son caractère implacable, elle transforme le désir en un moteur de dépassement et d'élévation spirituelle. L'amour chanté par les troubadours et les trouvères ne déroge donc point aux règles de l'amour courtois, analysées par Gaston Paris.

Toutefois, afin de mieux le définir, nous nous appuierons peut-être plus aujourd'hui sur les notions de « tension » ou de « paradoxe ». Elles ont le mérite de souligner la complexité du rapport au désir dans le processus amoureux. La *fin'amor* représente en effet un parcours dans lequel l'amant passe par une expérience éprouvante afin de devenir meilleur en se purifiant de ses pulsions, sexuelles et instinctives en l'occurrence. Ainsi, dans ce processus, la *domna* joue un rôle primordial car elle est le garant principal de l'articulation essentielle entre la vertu et l'écriture. Dans l'introduction à son édition des chansons du comte de Poitiers, Pierre Bec met l'accent sur ces notions en définissant ainsi la *fin'amor* :

> La *fin'amor* est, d'une manière générale et avec des nuances, un amour sublimé, adressé par le *fin amant* à une dame existentiellement absente dans le poème, qu'il peut n'avoir jamais vue, et projetée fonctionnellement dans une transcendance de principe : cette transcendance s'actualisant par une distanciation qui peut être géographique (l'*amor de lonh* de Jaufré Rudel), *sociologique* (la Dame est de plus haute extraction que le poète), *morale* (la Dame est mariée), et *psycho-sexuelle* (jeu de l'amour contrarié amenant une certaine frustration). C'est donc un amour qui naît et se nourrit de l'obstacle (le dernier obstacle étant la naissance des *lauzengiers* et du *gilos*), et caractérisé par un mouvement extatique de bas en haut, où la recherche du bien supérieur- l'amour de la dame- s'accompagne du côté de l'amant d'un ensemble d'attitudes et d'expressions comme la prière [*pregar*], le service,

21 *Id,* pp. 116-119.

> l'obéissance, la vénération – à commencer par la beauté physique- dues aux vertus courtoises reconnues chez la personne aimée. En contrepartie la *fin'amor* exige un mouvement inverse, de haut en bas, en provenance de la dame : la merci (*mercé*), c'est-à-dire la *grâce* qu'elle finit (ou non) par accorder. En somme, le même mouvement descendant que celui impliqué par la *largueza* (largesse, munificence) du seigneur protecteur du troubadour et qui est aussi – et c'est là un des paradoxes de la *fin'amor* – le puissant mari de la femme aimée. C'est au nom de cette « merci » que la Dame objet de culte accepte ou refuse (dans une mesure tellement fluctuante que les situations sont rarement tranchées) les *prières* assidues et la vénération (au moins poétique) qu'on lui adresse. Toute la tension érotique (et poétique) est dans cette dialectique du haut et du bas, du loin (*lai*) et du près (*çai*), et dans l'attente acceptée et souvent douloureuse d'une merci dont l'ambiguïté même fait tout le prix.
>
> Mais cette tension est génératrice de *valeurs,* morales, sociales et psychologiques (…). L'inaccessibilité de la *domna* crée en effet chez son adorateur un ardent désir de s'élever pour la mériter, et une aspiration constante à se surpasser pour être de plain-pied avec elle. La *fin'amor* devient donc une école de perfectionnement éthique (le *melhurar*) suscité par l'ensemble des qualités (*pretz*) de la Dame et inséparable de sa beauté. C'est donc à la fois un sentiment de plénitude vis-à-vis de soi et un idéal esthétique social et moral, aussi bien pour l'individu-poète que pour l'ensemble de la société courtoise[22].

Ce que nous retenons de cette définition de Pierre Bec et qui peut-être était simplement suggéré dans celle de Gaston Paris est la mise en évidence de la « dialectique du haut et du bas » et de sa relation étroite avec « la tension érotique » inhérente à la *fin'amor*. Le désir qui pousse l'amant à solliciter de sa dame une satisfaction charnelle est « purifié » et transformé en un désir de « perfectionnement éthique ». La sensualité n'est donc pas condamnée, elle est retenue comme « génératrice de valeurs ».

Par ailleurs, cette définition de la *fin'amor* met l'accent sur une représentation extrêmement paradoxale de la dame. « Objet de culte », idéalisée pour sa beauté exceptionnelle et son statut social privilégié, elle est pourtant « existentiellement absente dans le poème » du moment que, très souvent, le troubadour ne l'a jamais vue. Désincarnée donc et pourtant faisant l'objet d'une description éminemment élogieuse, la dame courtoise est constamment surdéterminée. Elle est identifiée à la meilleure créature qui puisse exister. Si elle est « projetée fonctionnellement dans une transcendance de principe » c'est parce que sa supériorité et sa seigneurie ont quelque chose de profondément solennel.

Cette dimension initiatique donnant à la femme un rôle aussi fondamental est la raison principale de notre intérêt pour la littérature médiévale et la poésie courtoise en particulier.

22 Pierre Bec, *Le comte de Poitiers, premier troubadour. A l'aube d'un verbe et d'une poétique*, Montpellier, Publications de l'Université de Montpellier III, 2003, pp. 99-100.

C'est surtout le fait qu'elle soit si étroitement associée aux considérations sociales et religieuses inhérentes au contexte médiéval qui nous a donné l'envie d'orienter nos recherches dans ce sens. A une époque où la femme est considérée comme un être faible, et par conséquent nécessairement soumis à l'autorité masculine et virile, la réponse de l'amour courtois à cette « misogynie médiévale[23]» représente une véritable

> révolution psychologique qui a permis à la femme, « entrée dans le moyen âge …avec une attitude au moins modeste et souvent humble » d'en sortir « auréolée de toute gloire ». Cette révolution ne pouvait être enregistrée et célébrée que par la littérature et, subsidiairement, par l'art ; l'une et l'autre ont largement contribué à favoriser et à répandre la nouvelle image de la femme[24] :
>
> Désormais [elle] jouit d'une importance qu'elle n'avait pas encore connue, elle assume un rôle social et psychologique qui fait d'elle non seulement la compagne de l'homme, mais aussi son émule, sa dame, sa souveraine[25].

Notre intérêt pour l'amour courtois et la *fin'amor* dans la poésie occitane du XII[e] et du XIII[e] siècles vise donc à explorer et à mettre en lumière cette nouvelle image de la femme. De par son rôle civilisateur, les fonctions qu'elle remplit nous intéressent d'autant plus qu'elles lui permettent de garantir la jonction qui nous semble fondamentale entre l'amour, la vertu et l'écriture.

Notre langue maternelle étant l'arabe et appartenant de naissance à la culture qui s'en réclame, notre choix de concentrer notre étude sur une lecture comparative de la lyrique occitane avec celle d'Al Andalus s'explique par ces innombrables convergences que nous avons ressenties entre les deux poétiques. En dehors de l'universalité du sentiment amoureux, plusieurs facteurs que l'on croyait propres à une certaine culture de l'amour, nous ont considérablement encouragée à emprunter cette nouvelle perspective de recherche lorsque nous les avons observés dans la culture jugée opposée ou du moins nettement différente pour que de tels facteurs ne soient pas assez significatifs et dignes d'intérêt[26]. Outre l'impact de l'oralité sur la production littéraire et le statut de la poésie dans la structure sociale, nous avons noté que la bien-aimée dans la poésie amoureuse d'Al-Andalus correspond à une représentation tout aussi élogieuse et gratifiante que celle de la *domna*. *Al habiba* dans les

23 Nous empruntons cette expression à Howard Bloch dans son article « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident », *Les cahiers du GRIF*, vol. 47 / 1, 1993, p. 9-23.
24 Paul Rousset, « Yves Lefèvre. La femme au moyen âge en France dans la vie littéraire et spirituelle, dans *Histoire mondiale de la femme* », Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 1967, p. 487. [Compte-rendu].
25 *Id.*
26 Nous pensons aux arguments des opposants de la thèse arabe des origines de la lyrique occitane. Des critiques comme Ernest Renan, Reinhart Peter Anne Dozy ou Jareer Abu Haidar contestent les idées d'Alois Richard Nykl et d'E. Lévi Provençal. Ils s'appuient sur les difficultés relatives à l'apprentissage et à la maitrise de l'arabe pour souligner le caractère fort improbable de toute forme de contact entre l'Espagne musulmane et la France méridionale.

poèmes d'amour à l'époque de l'Espagne musulmane possède également une telle influence sur son adorateur qu'elle remplit, elle-aussi, un rôle psychologique, social et esthétique.

> Un des traits les plus frappants de la civilisation musulmane en Espagne est la part importante qu'a prise la femme dans toutes les manifestations de l'esprit et plus particulièrement dans les productions poétiques[27].

Ces facteurs complètent donc nos connaissances et consolident notre hypothèse de lecture sur les similitudes entre la poésie occitane des troubadours et la poésie amoureuse à Al-Andalus.

A l'époque archaïque, avant même que l'islam ne fasse son apparition dans la péninsule arabique, la culture et l'identité arabes commençaient à se définir à partir de deux éléments essentiels qui continuent jusqu'à aujourd'hui à définir les contours de l'Arabité. Intrinsèquement liée à la poésie, la langue s'était d'ores et déjà affermie et consolidée comme « une unité linguistique de haut niveau littéraire », notamment au moyen des « joutes poétiques », largement répandues dans l'ancienne Arabie. Celles qui avaient lieu à Ocazh, les plus renommées, ont contribué à faire de la poésie « une forme originaire et fondamentale » de la langue arabe, instaurée comme à la fois un facteur d'appartenance et d'unicité[28].

Les célèbres suspendues, *les mu'allaqāts,* fameux chefs-d'œuvre de création poétique, représentent le meilleur témoignage de cette identité naissante, alliant la recherche linguistique au perfectionnement du style. Le contenu de ces sept longs poèmes[29] fait la part belle au lyrisme sentimental et aux effusions passionnées célébrant l'amour des femmes et leurs charmes irrésistibles. En dépit de la nature hostile, du mode de vie et des mœurs rigoureuses voire relativement rigides de l'époque, il n'est pas étonnant que les *mu'allaqāts* aient abordé l'amour et ses tourments. L'amour qui y était représenté était un « amour virginal » associé à un sentiment profond d'amertume et de désillusion, dues à un temps

---

27 Patrice Uhl, « Wallada: une "trobairitz" d'al-Andalus », *In* Travaux & documents, 2000, Glanes, Entre classicisme et modernités, 13, pp.21-38.

28 Éric Brogniet, « l'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les poètes de langue d'Oc », In *Bulletin de l'Académie royale de langue et littératures françaises de Belgique*, Tome LXXXIX, n°1-4, 2011, p. 4-5.

29 Il n'est presque personne aujourd'hui qui ignore la valeur poétique des *mou'allaqāts* et leur rayonnement. Le génie de leurs auteurs ne cesse d'éblouir poètes et amateurs de poésie. Néanmoins, beaucoup d'ambiguïtés les concernant demeurent encore irrésolues. Il s'agit du nombre précis de ces chefs d'œuvres poétiques ainsi que des critères ayant présidé à leur sélection comme étant les meilleurs poèmes de la période préislamique. Dans son article « Les *Mu'allaqât*, le nombre et le nom encore une fois » (publié dans la revue *Quaderni di Studi Arabi*, n. s. 2 (2007) p. 135-156), Pierre Larcher fait allusion à cette problématique. Comme il l'explique, tout traducteur de ces « odes classiques » demeure toujours confronté à un certain nombre de choix relatifs à leur nombre et à leurs appellations.

« En revanche, la seule divergence concernant les Sept poèmes considérés globalement porte, non sur l'identité des poètes et des poèmes, mais seulement sur l'ordre où ils sont commentés » dans les différentes sources arabes. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la plupart des recueils des *mou'allaqāts* présente ces sept poèmes composés par Imru' al-Qays, Tarafa Ibn Al 'Abd, Zuhayr Ibn Abī Sulma, 'Antara Ibn Chaddād, 'Amr Ibn Kulṯum, Ḥāreṯ ben Ḥilliza, Labīd Ibn Rabī'ā. (Pierre Larcher, *Les Mu'allaqât. Les sept poèmes préislamiques*, préfacés par André Miquel et traduits et commentés par Pierre Larcher, éd. Fata Morgana, coll. Les immémoriaux, 2015, p.15).

fuyant et insaisissable, un temps décevant qui ne cesse de rappeler au poète sa misérable condition.

La célèbre *mu'allaqa* de ‘Antara Ibn Chaddād par exemple s'ouvre sur une interpellation désespérée de la bien-aimée disparue. ‘Abla partie, l’amant lui parle à travers les vestiges des campements abandonnés. Métonymique, l’espace où elle vivait matérialise ainsi les sentiments du poète, accablé par la distance. A l'image de ces lieux de vie délaissés, le mal de la séparation représente pour le poète une sorte de « désert affectif ».

> Les poètes ont-ils laissé pièce à poser ?
> As-tu reconnu la demeure imaginée ?
>
> O demeure de ‘Abla, à El-jiwâ’, parle
> Et bon jour, demeure de ‘Abla, et salut !
>
> J’y arrêtai ma chamelle, pareille à un
> Fortin, pour éteindre le besoin de m’attarder.
>
> ‘Abla, advenait à El-jiwâ’ et les nôtres
> A Hazn et à Sammân et à Mouthallam.
>
> Te rendit le salut ruine habitée jadis,
> Désertée et dépeuplée après Oumm Haytham.
>
> Adevenue sur terre de lions et devenue
> Difficile à moi, ta quête, fille de Makhram !
>
> Le hasard nous a liés, moi meutrissant les siens.
> Prétention ! Par la vie de ton père, que non !
>
> Mais tu as pris en moi, ne la présume autre,
> La place de celle qu’on honore et qu’on aime[30].

La poésie amoureuse traditionnelle était particulièrement marquée par la culture de la bédouinité. La vie dans le désert et les mœurs tribales affectaient considérablement l'esthétique de l'amour. Le *nasīb,* invariant indissociable de la *qasida* de l'époque, y figurait toujours sous la forme d'un récit fictif. Indépendamment du thème principal, qu'il soit bachique, satirique, amoureux ou élégiaque, ce prologue reflétait l'influence du contexte socioculturel prédominant sur le texte poétique. Selon le témoignage d’Ibn Qutayba[31], les poètes abordaient dans le *nasīb* des thèmes récurrents, relatifs aux caractéristiques de la

30 Pierre Larcher, *Les Mu’allaqât. Les sept poèmes préislamiques*, préfacés par André Miquel et traduits et commentés par Pierre Larcher, éd. Fata Morgana, coll. Les immémoriaux, 2015, p. 31.

31 Dans son ouvrage *Ibn Qutayba, l’homme, son œuvre, ses idées*, Gérard Lecomte présente en ces termes la définition de l’une des parties constitutives de la *qasida* à l’époque classique, selon le théoricien arabe : « Le *nasīb* (est) destiné à accrocher l’attention de l’auditoire, description de la traversée du désert qui n’a d’autre but selon lui que ‘‘d’affirmer les droits de l’auteur’’ ». Gérard Lecomte, *Ibn Qutayba, l’homme, son œuvre, ses idées*, Damas, Presses de l’IFPO (Institut Français du Proche Orient), 1965, p. 261.

bédouinité et du mode de vie nomade. Il s'agit essentiellement de la description du désert, des longues pérégrinations fatigantes et interminables en quête de nouvelles ressources d'eau, de la description des montures et des campements abandonnés. Il y est aussi question de l'évocation de la bien-aimée et des lamentations du poète face au spectacle désolant du vide et de la sécheresse.

Ces lamentations face aux campements abandonnés, *atlāl*, est le motif le plus dramatique du *nasīb*. L'espace y acquiert une dimension symbolique; il est le lieu qui incarne les sentiments du poète. Seul et délaissé, son cœur affligé est à l'image de ces ruines désormais sans vie où rode encore le spectre de celle pour qui il brûle de mille feux et qui est aussi cruelle qu'insaisissable. Le poète, perdant tout lien pouvant le rattacher à l'amour de sa bien-aimée, se réfugie dans la mémoire et l'évocation du souvenir. Les lieux deviennent une métonymie qui rend compte du besoin qu'il éprouve de maintenir, en l'absence de la bien-aimée, un quelconque lien avec elle. C'est en lui substituant cette présence symbolique à travers l'endroit où elle a vécu que le poète amoureux arrive à lui confier ses sentiments.

La médiation de la demeure abandonnée n'est pas seulement motivée par le besoin de pallier à l'absence brutale de l'aimée. Elle est dictée aussi par les exigences d'un code éthique auquel le lien amoureux est essentiellement opposé. Issues de familles aisées, vivant dans le confort et l'opulence, ces bien-aimées avaient une éducation qui les distinguait d'autres femmes de condition inférieure; les esclaves, les femmes de chambre et les chanteuses. Ces dernières, omniprésentes dans la vie mondaine, peuplaient les salons et animaient les réunions où les hommes s'adonnaient à maints plaisirs enivrants. Ces femmes, désinvoltes et enjouées, souvent de basse extraction, esclaves ou captives de guerre, avaient des mœurs légères. Par conséquent, les familles de la noblesse tribale tenaient à éduquer leurs filles « à l'abri des hommes », dans un environnement où la vertu irréprochable est à l'image de leurs charmes exceptionnels[32]. L'environnement social dans lequel elles vivaient les tenait à l'écart du monde où la poésie amoureuse, déclamée et chantée, était l'un des plaisirs qu'on leur refusait. Cette « distance » sociale est ainsi corroborée, dans le texte poétique de 'Antara et de ses semblables, par la distance spatiale. La bien-aimée est d'autant plus inaccessible qu'elle est doublement désirée. C'est dans cette distance même, sociale et spatiale à la fois, que le sentiment du poète puise toute son intensité.

Avec l'avènement de l'islam et la valorisation de la Mecque et de Médine comme les deux centres urbains, principaux vecteurs de la foi nouvelle, la poésie amoureuse de la période

32 « On se dit que les femmes trop entourées de chanteurs ne sauraient mener une bonne vie ». Jean Claude Vadet, *L'Esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Maisonneuve et La rose, 1968, p. 68.

préislamique a tiré bon parti de cette évolution socioculturelle. Le *nasīb* qui ne constituait que le prologue de la *qasida* arabe est élargi à l'ensemble du poème, entièrement dédié à l'amour d'une femme de noble naissance, délicate et raffinée. C'est le *ghazal* qui marque ainsi, dès les premiers siècles de l'Hégire, la naissance d'une poésie amoureuse arabe. L'héritage de la *Jahiliya* s'y prolongeait dans la poésie bédouine dite '*udhrite*. Le poète y exalte l'expérience d'un amour unique pour une femme unique. Le *Tashbīb* se substitue alors au *nasīb* dans ces textes poétiques où le thème fondamental est la caractérisation de la bien-aimée dont le poète est follement épris. Cette caractérisation évoque l'amour *virginal* et le célèbre dans les limites tolérées par la morale bédouine dont les valeurs continuaient encore à s'affirmer. Il était impératif en effet, malgré l'éloge poétique, de conserver suprême et parfait, l'honneur de la dame aimée car c'est, en grande partie, du sien propre que dépend l'honneur de sa tribu.

Cette poésie était marquée par la représentation de la bien-aimée constamment fuyante et insaisissable ainsi que par les effusions passionnées du poète qui se consumait à endurer les conséquences d'une séparation insupportable, voire funeste pour beaucoup de poètes à l'instar de Kais Ibn Moulaouah, plus connu sous le nom de Majnûn Layla.

De leur côté, les hérauts de la poésie urbaine tels que 'Umar Ibn Abi Rabi'a multipliaient les conquêtes. Ils parlaient d'entrevues secrètes, de rendez-vous nocturnes et décrivaient les péripéties houleuses les mettant aux prises avec épieurs, délateurs et rivaux. Cette poésie, largement répandue dans les villes, se caractérisait par une grande liberté mise au service de la célébration des plaisirs de l'amour. La femme y est constamment présente de manière à « dévoiler » au grand jour, en plus de son identité, la beauté de son corps, décrit de manière tellement précise que ses connotations sensuelles sont mises en avant[33]. Cette poésie beaucoup plus permissive que la poésie *'udhrite,* est sans doute le reflet du statut accordé à la femme dans les milieux urbains de la société hedjazienne de l'époque. Elle y était omniprésente et y jouissait d'une liberté lui permettant de jouer un rôle socioculturel à travers les salons littéraires, *majlis* qu'elle tenait en présence et en compagnie des hommes[34].

33 « Admirable était en elle la fougue de la jeunesse, dans un corps plein de sève, élancé./ J'étais alors sans expérience, toujours batifolant, ami des plaisirs, frère de ceux que l'ivresse terrasse,/ De ceux qui vont laissant traîner leurs manteaux de fine soie, et, des pans de leurs vêtements, recouvrent leurs mules./ Elle, alors, yeux très noirs, fine, ployait quand elle se levait, sous l'opulence de ses hanches. (…) / Elle baissait son voile sur l'éclat d'un beau visage, dont les traits, dévoilés, étaient très purs./ Son rire, alors, étirait des lèvres douces au baiser, tendres, fraîches,/ Sur des dents espacées, aux gencives d'un rouge sombre, aux pointes acérées, rangées comme des perles./ Alors, elle évoquait la vache sauvage sur les monticules de sable, penchée sur son petit, derrière les touffes d'un buisson./ Jamais, de ma vie, je n'oublierai la nuit que nous passâmes sur les bords de sable des étangs,/ Ni ce qu'elle me dit, quand elle sut ce que j'attendais d'elle : ''Reste'' ». Odette Petit et Wanda voisin, *Poèmes d'amour de 'Omar Ibn Abî Rabî'a*, éd. PubliSud, 1999, pp. 32-33.

34 Dans son article « Wallada, une *trobairitz* d'Al-Andalus », Patrice Uhl en faisant référence à la chronique d'Al Maqqari, *Nafḥ aṭ-ṭīb min ġuṣn al andalus ar-raṭīb* note que l'historien a cité vingt-quatre autres femmes poètes aussi influentes que la princesse. Le critique cite en l'occurrence Butayna, Hafsa et Nazhun.

Étant donné l'épanouissement de l'activité littéraire et poétique durant le règne abbasside, cette liberté et cette présence des femmes se sont accrues au point que celles-ci, nobles et vertueuses, se sont vues concurrencées par des esclaves, des servantes et des jeunes filles libertines, célébrées et décrites dans les poèmes amoureux au même titre que les dames de haute extraction[35]. Cette poésie « libertine » aux accents érotiques voire obscènes, ayant coexisté avec une poésie plus « pieuse », est l'expression, sur le plan littéraire, des réactions différentes suscitées par l'apparition de la nouvelle foi musulmane.

Bouleversement profond d'une longue tradition enracinée dans le temps, les mœurs nouvelles de mesure, de pondération et de retenue auxquelles le Prophète appelait les tribus arabes comme les Quraychites, adeptes de faste et de plaisir, ne pouvaient que difficilement gagner l'approbation de la majorité. Même après sa mort et avec le début de la période du Califat, l'intronisation de la religion musulmane n'a presque pas altéré l'expression et le contenu de la poésie des villes. Malgré le contexte religieux, celle-ci s'est maintenue en effet comme le meilleur témoignage représentatif de l'univers urbain et de ses caractéristiques. Bien que fidèle à une morale assez rigoureuse, l'État musulman a pourtant évolué dans le sens d'une ouverture et d'un enrichissement tellement importants que les conséquences en étaient ressenties dans tous les aspects de la vie[36]. Durant le Califat abbasside à Bagdad principalement, la prospérité politique, économique, sociale et culturelle a permis à l'Empire musulman de s'étendre jusqu'aux confins du monde occidental, notamment en Espagne.

Al Andalus était une terre particulièrement prospère. Les richesses naturelles qui y abondaient, le climat tempéré ainsi que la nature agréable ont renforcé une cohésion sociale des plus solides, malgré une large diversité ethnique. En effet, la tolérance et l'ouverture d'esprit ont permis aux multiples religions chrétienne, juive et musulmane de contribuer activement à la vie culturelle et scientifique, éminemment effervescentes à cette époque-là.

Patrice Uhl, « Wallada: une "trobairitz" d'al-Andalus », *In* Travaux & documents, 2000, Glanes, Entre classicisme et modernités, 13, pp.21-38.

35 « Toi qui effaces mon baiser, tu t'étais pourtant laissé faire…/ As-tu pris peur-je me demande- que ton maître te réprimande ?/ Mais un baiser laisse une trace qui montre bien que l'on t'embrasse./ Sais-tu ce qu'il te reste à faire ? Rien d'autre qu'à recommencer./ En voilà une belle affaire : Reviens donc te faire embrasser !/ Car je n'ai plus, sur ta joue ronde,/ que ce baiser qui vagabonde ». Vincent-Mansour Monteil, *Abû-Nuwâs. Le vin, le vent, la vie*, éd. Actes sud, 1998, p. 109.

36 Dans son article « Les Carolingiens et le Califat abbasside », Philippe Sénac, à travers son étude des sources latines témoignant des échanges entre les deux puissances, fait allusion aux facteurs de prospérité de celle orientale. Les présents échangés par les souverains des deux côtés dans un cadre pacifique ont un effet très impressionnant. A travers ces présents fastueux, chaque souverain prend la peine de soigner l'image dans laquelle il se présente aux yeux de l'autre, nouvellement découvert. A titre d'exemple, les présents reçus par Charlemagne de la part du Commandeur des croyants, à l'instar de l'éléphant Abû Al Abbâs, rend compte d'un haut niveau de largesse et d'opulence ostentatoires. Philippe Sénac note que « cet animal marqua les mentalités de ce temps puisqu'on le trouve cité dans la plupart des annalistes francs ». Philippe Sénac, « Les Carolingiens et le Califat abbasside », in *Studia Islamica*, 2002, n° 95 (2002), pp37-56.

Tous les chroniqueurs de l'Empire musulman à l'époque médiévale s'accordent à affirmer qu'Al Andalus fut une civilisation prospère et largement rayonnante presque pendant les sept ou huit siècles de son existence. Cet essor qui s'est manifesté sur les plans social, culturel, scientifique et technique s'est longtemps maintenu en dépit des troubles politiques incessants qui ébranlaient constamment ces terres convoitées de l'intérieur et de l'extérieur, objet de discordes et de conflits interminables.

Si cette grande civilisation a prospéré indépendamment voire par opposition à une présence politique des plus complexes et des plus instables, c'est en raison de deux causes principales. La première tient à l'imitation et à la reproduction du modèle oriental. En effet, au moment où l'islam atteint la péninsule ibérique, celle-ci est un héritage wisigothique relativement « barbare ». Les dirigeants de l'époque avaient jugé bon d'importer à Al Andalus le savoir-faire et le savoir-être musulmans d'alors afin de « cultiver » ces terres et d'en éradiquer les « ténèbres » qui devenaient de plus en plus exaspérantes pour la population. Celle-ci, racontent les historiens, s'est pliée volontiers à l'autorité musulmane désireuse de faire régner un climat de cohésion entre les différentes ethnies de la péninsule. C'est sous le règne de 'Abderrahman Al Nacer, Calife féru de culture orientale, que la dynastie omeyyade s'est développée à l'image de ce modèle lointain, essentiellement dans les domaines de l'architecture et de l'art des jardins[37].

Par la suite, l'installation achevée et le pouvoir bien en place, de l'imitation, les dirigeants musulmans sont passés à l'instauration et à l'enracinement d'un mode de vie, d'une civilisation et d'un savoir-être proprement andalous[38]. C'est à l'époque des Taifas que les états naissants, afin d'acquérir une certaine légitimité et afin de justifier leur présence se devaient d'adopter toute l'aura et la magnificence d'un pouvoir intentionnellement imposant; la concurrence avec les états rivaux étant rude et sans merci. La majesté et la gloire requises étaient certes tributaires de l'issue victorieuse des batailles. Mais elle dépendait aussi et surtout du faste et du rayonnement des cours seigneuriales où abondaient savants, penseurs, poètes et interprètes de tous horizons. Tout cela participait de la notoriété des souverains qui, en faisant parler

37 Arié Schippers, « La poésie de la nature en Al-Andalus », in *La France Latine. Revue d'études d'oc*, n°140 (1), pp. 115-128.

38 A propos de l'évolution des thèmes érotico-élégiaques dans la poésie arabe et leur écriture dans les contextes de l'Orient et de l'Andalousie, Régis Blachère écrit : « En revanche, il convient d'indiquer les rapports qui paraissent avoir existé entre cette conception de l'amour et les reflets qu'on en découvre dans la poésie néo-classique dont les principaux représentants sont Abû Tammâm, al-Buḥturi et al-Mutanabbi en Orient. Chez les poètes de cette période, le genre érotico-élégiaque a vu se rétrécir son champ d'expression ; les seuls développements qu'on en trouve ne se rencontrent en effet que dans des *nasîb* en tête de *qaṣîda ;* à bien des égards, un souvenir de la tradition bédouine se manifeste ici, mais le ton est totalement différent, et les thèmes développés s'intellectualisent, se réduisent à la notation d'états d'âme, à l'expression d'aphorismes sur la vanité, la fugacité de l'amour, sur la douleur qu'il engendre, sur l'insatisfaction qui le suit ». Régis Blachère, « Le *ghazal* dans la poésie arabe », in *Analecta*, Damas, Institut Français de Damas, 1975, pp. 223-233.

d'eux de cette manière, paraient à la contiguïté et à l'étroitesse des frontières géographiques de leurs royaumes qui se confondaient très souvent avec celles de quelques villes, voire d'une ville unique[39].

L'activité poétique essentiellement n'était que la réplique parfaite de la vie dans une atmosphère autant propice à la jouissance et à l'innovation. L'apparition des *mouashshahs* et des *zajals* est sans doute l'élément le plus représentatif de cette atmosphère où, associée à la musique et à la danse, la poésie amoureuse est devenue indissociable du mode de vie mondain qui s'est développé en Andalousie, notamment par le biais des *majalis*. Dans son étude de *La poésie amoureuse des Arabes*, Tahar Labib Djedidi y fait allusion dans son commentaire des relations entre les deux sexes.

> C'est pourquoi hommes et femmes, sexuellement satisfaits ou non, chez eux, cherchaient des milieux où pouvaient s'exprimer oralement leur jouissance ou leur défoulement. Les réunions (majalis), plus animées à l'époque umayyade mais plus anciennes que l'Islam en sont l'exemple le plus connu. Les deux sexes s'y rassemblaient sinon en liberté contraire aux règles religieuses, du moins sous prétexte de plaisanteries (mizah). Ce mizah sous forme d'échange se fera même par correspondance. Ce qui permettra d'atteindre parfois une salacité trop audacieuse comme celle qu'on retrouve dans la lettre attribuée par Al-Aghani à un certain Ibn Hamdun en réponse à celle de Duqaq, la chanteuse abbasside[40].

Dans ce contexte, Wallada Bint al Mostakfi est l'une des figures emblématiques de cette mondanité largement répandue durant la première moitié du XI[e] siècle. Personnage central dans la poésie qu'Ibn Zaydūn lui dédie, elle est une princesse omeyyade, fille de Muhammad al Mustakfi Billah, l'un des derniers califes omeyyades de Cordoue. Poétesse elle-même et, bénéficiant de par sa naissance de la meilleure éducation qui soit, elle se distinguait par son engouement pour les belles lettres et pour les salons littéraires qu'elle tenait. Elle devait sa grande renommée à ses origines nobiliaires certes mais aussi à ce qu'elle avait accompli dans le domaine de la poésie et des belles lettres. Bien instruite et cultivée, son éducation princière a nourri en elle une grande passion pour les arts. Outre le charme que renforçait sa condition, elle était également attirante par sa finesse d'esprit et son engouement pour la poésie et la musique. Elle tenait un salon littéraire où pullulaient artistes, poètes et écrivains; tous ceux qui voulaient se faire connaître dans le monde. C'est dans ce contexte culturel brillant qu'Ibn

39 Nous pensons par exemple aux dynasties des Abbadides et des Zirides construites respectivement autour des villes de Séville et de Grenade.

40 Tahar Labib Djedidi, *La poésie amoureuse des Arabes,* Alger, Société Nationale d'Édition et de Diffusion (SNED), 1973, pp. 20-21.
Nous situons, dans le même contexte, la fameuse correspondance échangée entre Wallada et Ibn Zaydūn qui ne manque pas de salacité également. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect ultérieurement.

Zaydūn a fait sa connaissance et s'est épris d'elle. Ibn Bassam, l'un des chroniqueurs d'Al Andalus, la décrit ainsi dans sa *Ḏaẖīra* :

> C'était la première des femmes de son temps. Ses manières libres et son dédain pour le voile soulignaient sa nature ardente. C'était toutefois pour elle le meilleur moyen de montrer au grand jour ses remarquables qualités intérieures et la douceur de ses traits, et de son caractère. Sa demeure, à Cordoue, était la lice où poètes et prosateurs rivalisaient les uns avec les autres. Les hommes de lettres étaient attirés par la brillance de cette éclatante nouvelle lune, comme par un phare dans la nuit obscure. Les plus grands poètes et les meilleurs prosateurs étaient désireux d'accéder à la douceur de son intimité, laquelle n'était pas difficile à obtenir[41].

Tous ces éléments représentent les raisons qui nous ont amenée à choisir le *ghazal* d'Ibn Zaydūn comme la partie andalouse de notre corpus. Conforme à celle de sa bien-aimée, l'appartenance sociale du poète garantit la cohérence de l'ensemble de notre corpus et la pertinence de la comparaison avec la poésie des troubadours.

De son vrai nom Ahmad Ibn 'Abd Allah Ibn Ahmad Ibn Ghal, Ibn Zaydūn est issu d'une ancienne famille cordouane de la tribu quraychite des Banu Makhzum. Il a vécu entre les années 394 et 463 de l'Hégire, soit entre les années 1003 et 1071 selon le calendrier grégorien. Après la mort de son père alors qu'il n'était âgé que de onze ans, son grand-père se charge de son éducation et lui transmet très tôt l'amour de la littérature et des grands classiques orientaux. Sa carrière politique et poétique commence assez tôt dans la cour d'Abou Al Hazm Ibn Jahwar, qui le fait ministre et conseiller. Toutefois, la tentative de soulèvement contre lui et les amours du poète avec la princesse cordouane le conduisent plusieurs mois en prison. Il est accusé de comploter contre le jahwarite afin de rétablir la dynastie omeyyade. Pendant son incarcération, Ibn Zaydūn n'épargne aucun effort pour tenter d'attendrir le souverain dans les poèmes qu'il compose en son honneur. Perdant espoir, il finit par s'évader de sa prison. Son errance prend fin quand, succédant au père, Abou Al Walid, le fils d'Ibn Jahwar, le réintègre à la cour. Néanmoins, craignant d'être accusé de comploter à nouveau contre le gouverneur cordouan, il s'installe à Séville. Il se met au service d'Al Mo'tadhed puis de son fils Al Mo'tamed. Il succombe à la maladie et à la mort sous son règne en 463 de l'Hégire.

Ibn Zaydūn est considéré comme « l'un des poètes les plus prestigieux[42]» de son temps parce que sa renommée s'appuie sur deux éléments indissociables, sa poésie et l'histoire de ses amours avec l'infante d'Al Mostakfi. Éminemment inspiré des grands maîtres orientaux de la poésie arabe classique, son diwan est largement apprécié aujourd'hui encore pour son

41 Patrice Uhl, *op. cit,* pp.21-38.
42 *Id.*

originalité. Son lyrisme débordant sans doute marqué par les nombreux aléas de ses amours est exprimé dans un style sincère et raffiné. Par ailleurs, l'ingéniosité de son écriture et la grande créativité de sa description de la bien-aimée représentent l'une des principales caractéristiques de sa poésie amoureuse. Profondément ancrée dans le milieu andalou, la nature devient sous sa plume un véritable *topos* de la représentation de l'amour.

Homologue à ce topos structurel dans les poèmes d'Ibn Zaydūn, la strophe printanière joue le même rôle dans les *cansos* des troubadours. Cette strophe inaugurale présente souvent le cadre énonciatif qui préside à la composition du poème. L'éclosion de la nature et son renouveau à l'arrivée du printemps suscitent l'expression de la voix du troubadour, double poétique de celle du rossignol, constituant de fait en un appel à l'amour et à la création.

Si l'amour courtois désigne « un art d'aimer qui observe des règles de conduite obligatoires »[43], la *fin'amor* se réfère à la portée morale de ces règles et à leur expression sur le plan esthétique. Ainsi, la structure du chant courtois, les conditions de son élaboration ainsi que sa dimension poético-mélodique participent de cette notion. Elle désigne le fond thématique et stylistique qui corrobore la doctrine de l'amour et lui permet de se dire dans la littérature, poétique en l'occurrence.

L'intérêt de cette précision notionnelle est d'appuyer notre réflexion. En effet, si l'on s'était contentée d'appréhender les deux poétiques du point de vue de l'amour courtois, notre approche aurait été incomplète[44]. L'enjeu de notre travail est de montrer en effet que les deux esthétiques de l'amour, en plus du même type qu'elles chantent, obéissent quasiment au même fonctionnement. Au-delà des mêmes poncifs littéraires, une « émotion stylistique » semblable régit la composition de la *qasida* et de la *canso.*

De prime abord, la cohérence quantitative des deux volets occitan et andalou de notre corpus ne semble pas acquise. Le choix des trois troubadours que nous comparons à Ibn Zaydūn est pourtant suffisamment approprié pensons-nous pour que les termes de notre étude comparative ainsi que ses aboutissements soient recevables et convaincants.

La pluralité de notre corpus occitan est un critère qui nous est quasiment imposé par la conservation de la poésie des troubadours. Rares sont en effet les textes qui parviennent à la postérité et survivent à une production poétique relativement dense. Nous ne connaissons souvent qu'une ou deux pièces attribuées à des troubadours comme Pierre de Valeria, Pierre

43 Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 25.

44 Ce que nous entendons par l'incomplétude de l'approche ici s'explique par l'universalité du sentiment amoureux. Que différentes civilisations connaissent et célèbrent les mêmes types de l'amour, cela relève presque de l'évidence et se passe de toute démonstration. C'est à partir du moment où ces « types » sont célébrés dans la même forme et selon les mêmes règles que l'approche comparative devient pertinente et digne d'intérêt.

de Bossignac ou Guillaume de Durfort par exemple[45]. De même, il ne nous reste que seulement six pièces attribuées à Jaufré Rudel et onze à Guillaume IX de Poitiers, même si tout porte à croire que leurs productions poétiques étaient vraisemblablement beaucoup plus importantes. Nous avons donc opté pour Bernard de Ventadour en plus des deux autres en raison de la richesse de sa production, estimée à quarante-quatre pièces.

Outre le critère quantitatif[46], nous avons choisi de travailler sur ces auteurs qui, à l'instar d'Ibn Zaydūn et de sa notoriété dans la littérature andalouse, font partie des troubadours les plus représentatifs de la poésie occitane au Moyen Âge.

En dépit d'une existence fugace ne dépassant pas les deux siècles environ, ce critère de représentativité est assez problématique dans le cas de la littérature méridionale de cette époque. Aux soucis de conservation et d'attribution des textes poétiques, s'ajoutent en effet ceux de « l'évolution historique[47]» de l'amour courtois par rapport à l'amour chevaleresque, avec lequel il est souvent confondu et dont les limites sont parfois même assez difficiles à définir. Commentant « la division ternaire que quelques troubadours théoriciens ont appliquée de très bonne heure » à l'amour courtois, René Nelli présente une évolution « en cinq grandes étapes[48]».

Septième compte de Poitiers et neuvième duc d'Aquitaine, Guillaume IX est le représentant de cette première étape où les prémices de l'amour courtois sont encore dominées par une tendance nettement chevaleresque. En dépit d'une représentation de l'aimée comme une « puissante suzeraine libre de son désir et maîtresse de celui de son amant[49] », les amours du poète demeurent extrêmement grivoises. Néanmoins, le titre de premier troubadour lui est attribué car il est considéré comme celui qui a introduit en France cette manière nouvelle de chanter et de concevoir l'amour.

L'hésitation entre les différentes tendances contradictoires est la principale caractéristique de la deuxième étape de l'évolution de l'amour courtois. Elle est surtout exprimée dans les chansons de Cercamon, de Marcabru et de Jaufré Rudel. Encore célèbre aujourd'hui pour son *amor de lonh*, la poésie de ce dernier est assez ambigüe en raison de la confusion entre l'amour de la femme et l'amour divin. La distinction n'étant pas encore bien établie,

45 Bien souvent on dispose de tellement peu d'éléments sur le troubadour et sa vie que même l'attribution de certaines pièces devient problématique et même assez ambiguë. Elles sont répertoriées dans les anthologies sous la rubrique des « anonymes ».

46 De ce point de vue, la production des trois troubadours occitans semble quasiment identique à la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn. Le poète cordouan a composé des pièces dans les principaux genres de la poésie arabe classique. Nous ne nous intéressons qu'à la partie du *ghazal*, c'est-à-dire les *qasidas* dédiées entièrement à l'expression de l'amour d'une dame.

47 René Nelli, *op.cit*, p. 19.

48 *Id.*

49 *Chansons de Guillaume d'Aquitaine. Le néant et la joie*, Gardonne, Fédérop, 2016, présentation et traduction de Katy Bernard, p. 15.

l'idéalisation de la femme et la valeur salutaire de l'amour y sont tout de même assez présentes.

Ce n'est qu'au niveau de la troisième phase de son évolution que « la doctrine de l'Amour [est] définitivement constituée et fixée[50]». Il n'y a plus d'hésitation entre l'amour courtois et l'amour chevaleresque. Comme en témoignent les chansons de Bernard de Ventadour, l'amour d'une dame devient « le principe fondateur du perfectionnement moral ». L'idée de l'amour conçu comme la source de toutes les vertus est entièrement établie. Selon le médiéviste, tous les grands troubadours appartiennent à cette période.

Les deux dernières étapes concernent le déclin de la poésie des troubadours. Suite à la répression des Cathares et de la condamnation de « la galanterie de cour[51] », c'est du 7 mars 1277 que date, selon René Nelli, la destruction de la *fin'amor*. La condamnation du traité d'André Le Chapelain par l'évêque de Paris interdisant « de chanter l'amour adultère, ''l'amour des Dames''[52]» anéantit, par conséquent, l'amour célébré et chanté également par les troubadours.

De ce fait, les trois troubadours occitans sur lesquels nous travaillons dans le cadre de notre étude rendent compte de notre volonté de couvrir, dans les différents moments de son évolution historique, l'ensemble de la période pendant laquelle la poésie courtoise occitane a existé. Il nous paraît très profitable en effet de suivre ces moments et d'y être particulièrement attentive dans notre étude.

Nous abordons donc notre corpus suivant une démarche dans laquelle nous nous proposons d'étudier l'expression et le fonctionnement de la *fin'amor* dans les deux poétiques occitane et andalouse. Comme nous pensons l'avoir signalé au début de cette introduction, nous partons d'un constat et d'une hypothèse de lecture que nous essayons de développer et d'analyser. Nous constatons que la poésie des troubadours, sur les plans thématique et structurel, présente des convergences frappantes avec la poésie amoureuse d'Al-Andalus au XI^{e} siècle. Nous supposons que ces convergences ne s'arrêtent pas à de simples phénomènes d'écho relatifs à nos références culturelles, personnellement attachées aux deux langues arabe et française. Les nombreuses similitudes que nous avons notées débordent le cadre strictement littéraire. Il nous semble même que leur valeur littéraire et poétique est la preuve même qui reflète des similitudes plus profondes. Le même contexte socio-éthique par exemple est à l'origine d'une même doctrine de l'amour dans les deux poétiques.

50 René Nelli, *op.cit,* p. 21.
51 *Id.*
52 *Ibid.*

Bien que consciente que nos recherches s'inscrivent dans le sillage de cette problématique et que nous soulignons ces similitudes et essayons de les mettre en avant, notre travail n'est point orienté dans le sens d'une interprétation des influences de la lyrique arabo-andalouse sur celle des troubadours ou sur les origines de cette dernière. Nombreuses sont les recherches qui se sont penchées sur la question et essayé d'élucider « le mystère » des origines qui ne cesse d'occuper la critique. Toutefois, nous insistons sur le fait que ces similarités ne nous intéressent que dans le cadre de notre démarche comparative. En d'autres termes, notre réflexion sur les deux poétiques de l'amour n'entend nullement prendre parti par l'infirmation ou la confirmation d'une certaine lecture de ces « influences » ou de « ces origines ». Le propre de notre démarche comparative c'est qu'elle s'intéresse également aux dissemblances et n'écarte en aucune façon les propriétés stylistiques, thématiques et culturelles relatives à chaque expression de la *fin'amor*. Au contraire, notre lecture s'appuie sur une observation précise et bien détaillée des textes poétiques.

L'enjeu de notre étude comparative en effet est de proposer une nouvelle perspective, une nouvelle piste de recherche pour aborder le rapprochement des lyriques occitane et andalouse. A notre connaissance, rares sont les recherches qui, partant des mêmes constats et des mêmes hypothèses, ont entrepris d'interroger les textes poétiques et de les mettre en regard[53]. En dehors de l'interprétation de la strophe inintelligible de la cinquième chanson du duc d'Aquitaine[54], les allusions à la réalité et au détail des textes poétiques arabes demeurent souvent superficielles, évasives et très peu concluantes. Ainsi, mettant à profit notre connaissance et notre maîtrise de l'arabe, nous avons choisi d'entreprendre nos recherches dans le sens de cette nouvelle perspective.

Notre étude de l'amour courtois et de la *fin'amor* interroge la conception et l'expression de l'amour dans deux traditions poétiques qui correspondent à des cultures, abordées le plus

53 Les travaux de recherche que nous connaissons et qui abordent le rapprochement des lyriques occitane et andalouse d'un point de vue comparatiste sont le travail de Clélia Bergerot dans le cadre de sa thèse en sciences du langage. Son *Étude comparée des lyriques d'Al-Andalus et d'Occitanie aux XIe-XIIe siècles. Thèmes et procédés langagiers dans le genre amoureux* a été soutenue en 2021 à l'université de Paris III- Sorbonne Nouvelle.
De même, Joumana Timery-Chantal a soutenu en 1999 à l'université Paris IV une thèse de doctorat portant sur *La poésie lyrique en langue d'oc et la poésie andalouse des XIe-XIIe siècles*.

54 Nous pensons aux nombreuses études consacrées à l'analyse et à l'interprétation de cette mystérieuse strophe.
Nous citons par exemple l'article d'István Frank, « ''Babariol-Babarian'' dans Guillaume IX (Notes de philologie pour l'étude des origines lyriques, I) », *Romania*, vol. 73 / 290, 1952, p. 227-234 et les articles de Patrice Uhl « "Farai un vers pos mi sonelh": La Version du chansonnier C. (BN. Fr.856) la cobla bilingue et le problème du "latí" ou : "Tarrababart saramahart" dans Guillaume IX d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 33 / 1, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1990, p. 19-42 et « Guillaume IX D'Aquitaine Et La Sorcellerie De Babel - À Propos des vers arabes de la Chanson V (Ms. C) », *Arabica*, vol. 38 / 1, The Netherlands, BRILL, 1991, p. 19-39.

souvent du point de vue de ce qui les différencie, les oppose. L'idée-force de notre lecture repose sur l'observation des éléments qui, au contraire, les rassemblent et les réunissent. C'est cette même articulation que nous avons notée entre l'amour, la vertu et l'écriture dans les deux poétiques qui justifie notre étude comparative. Dépassant la dimension émotionnelle, le sentiment amoureux est érigé en une idée, un principe fondateur d'une éthique et d'une esthétique. C'est l'enchevêtrement et le passage de l'une à l'autre que nous essayons de souligner dans notre travail.

L'amour courtois, occitan ou andalou, est essentiellement un amour complexe en raison des différentes contradictions qui lui sont inhérentes. Il se situe dans une sorte d'espace intermédiaire entre les tentations du désir et les convenances sociales ; entre les pulsions instinctives, naturelles et une discipline du corps et de l'esprit. Tout l'intérêt de notre étude est de montrer le fonctionnement de cette « normalisation » de l'amour. Notre réflexion suit donc un mouvement descriptif et analytique à la fois. Partant de l'exploration des textes poétiques, nous nous focalisons sur l'analyse et l'interprétation d'une sélection d'extraits qui nous semblent représentatifs de ce fonctionnement que nous cherchons à élucider. Même si les convergences entre les deux poétiques sont le critère principal dans notre sélection, au fil de l'analyse, nous nous concentrons également sur les dissemblances et les caractéristiques de chaque tradition poétique. Nous ne nous contentons pas de les relever, nous essayons de les commenter et les interpréter, mettant à profit tous les éclairages qu'elles peuvent apporter à notre lecture comparative. Celle-ci évolue suivant les trois axes principaux de la femme, de la vertu et de l'écriture.

Dans un premier temps, nous nous focalisons sur les représentations de la dame. Étant à l'origine de l'amour et du désir, elle est au cœur des tensions de l'amour. Le manque, le désir et la souffrance sont les trois facteurs qui président à ces tensions. L'énergie du manque est due aux freins qui empêchent l'amant d'accéder à sa dame. En dehors de son inaccessibilité originelle, ces freins sont identifiés aux « ennemis » de l'amour et de l'amant. Une distance quasiment « ontologique » caractérise d'emblée le lien entre l'amant et sa bien-aimée. La rhétorique de l'absence et le besoin qu'elle crée chez le soupirant de communiquer avec sa dame rendent compte de l'ampleur du désir et de son expression poétique. Inaccessible et absente, la dame est d'autant plus désirée. Sa beauté supérieure et parfaite est à l'origine d'une érotique qui, par le plaisir de l'expression, tente de pallier au vide causé par le manque.

Ainsi, la nature printanière et la parole poétique deviennent l'espace de projection du désir. Ce sont les principaux médiateurs à travers lesquels il est consommé de manière symbolique. La dramatisation du mal d'aimer à travers l'image sinistre de la mort et du martyr de l'amour est paradoxalement tempérée par la patience. La souffrance devient donc délectable pour

l'amant qui se réjouit tant que demeure l'espoir d'une possible délivrance. De ce fait, toute la lyrique de l'amour courtois repose sur cette dimension éprouvante. L'amant ne cesse de lutter contre un désir qui finit par se transformer en un vecteur éthique.

La valeur initiatique de l'amour lui confère sa dimension éthique qui s'inspire de références sociales et religieuses. En effet, la primauté de l'aimée, d'origine sociale prestigieuse, nécessairement supérieure à celle de son adorateur est idéalisée du fait même de cette origine qui lui confère le statut d'une dame souveraine et puissante. L'amour même inscrit donc l'amant dans une position inférieure qui l'engage à respecter et à honorer la suprématie de sa dame.

Cet engagement se traduit donc dans sa capacité à résister à la mise à l'épreuve. Plus il avance dans sa quête de la perfection et plus l'amant se montre digne de l'amour de sa dame. Il est alors de plus en plus assuré de gagner les grâces et les faveurs de celle qui a le devoir de récompenser ses efforts et ses mérites. De nature morale et psychologique, l'ascension de l'amant est également poétique. Autant amant que poète, sa valeur s'accroît à mesure qu'il célèbre cet amour qui lui permet de se perfectionner. A l'image de sa personne, son chant également doit être à la hauteur de l'amour auquel il aspire. Autant éthique qu'esthétique, le perfectionnement de l'amant est également spirituel. Sa quête de perfectionnement est aussi une purification. Le culte qu'il voue à sa bien-aimée et le service dévoué qu'il lui rend contribuent à sa rédemption. Pécheur tentant de se racheter et de reconquérir le paradis perdu, il se soumet dans l'espoir de gagner les grâces de son seigneur.

Au terme de ces deux premiers axes, notre étude comparative des traditions occitane et andalouse nous mène à réfléchir sur les enjeux de l'écriture poétique de l'amour dans ces deux traditions. Nous nous apercevons en effet que tous les paradoxes inhérents à son expression favorisent un « plaisir du texte » dans lequel l'amour n'est que le prétexte d'une esthétique particulière en quête de gloire et de performance.

Toute la normalisation extrêmement contraignante de la *fin'amor* sert de cadre à l'expression d'une subjectivité qui tente de se frayer une voix/e au sein d'une atmosphère marquée par la collectivité et l'autorité du conventionnel. En dehors de la beauté de l'expression, la recherche du style vise donc à délier un « je » qui émerge et tente de s'approprier sa consistance auctoriale.

C'est alors que le poème d'amour évolue vers une forme romanesque. Appuyée sur une écriture qui se veut personnelle, la poétique de la *fin'amor* confère au « je » initialement poète une dimension fictionnelle. L'insertion narrative et la fiction du moi, à une époque où la création littéraire commence à peine à prendre conscience d'elle-même et à s'établir comme

telle, représentent donc les principaux éléments qui reflètent les différentes mutations ayant marqué la littérature occitane des XII^{e} et XIII^{e} siècles et la littérature andalouse du XI^{e} siècle.

PREMIÈRE PARTIE

La dame : figure centrale des tensions de l'amour

Introduction de la première partie

La « courtoisie » désigne, jusqu'au XIV^{ème} siècle, « un fait spécifique de civilisation[55]». L'adjectif « courtois », référant à la cour d'un roi ou d'un seigneur, est un exemple qui met en lumière l'enchevêtrement des conceptions socio-éthiques du monde médiéval. L'opposition « vilain » versus « courtois » ne traduit pas une distinction strictement sociale. L'appartenance à l'une ou l'autre « classe » implique l'adoption du système de valeurs qui lui est inhérent. De fait, le « courtois » est un individu qui appartient à la classe nobiliaire et qui se distingue par la morale propre à cette classe. Cette conception d'une morale conditionnée par l'appartenance sociale est due aux mutations de la société médiévale au tournant du XII^{e} siècle. La poussée démographique et l'évolution de l'économie ont largement favorisé l'essor de « grandes familles princières » issues de la dynastie carolingienne. Cette classe nouvelle, d'abord mal définie et ressentant le besoin de protéger ses intérêts, s'est vue dans l'obligation de renouveler et de justifier des relations, devenues artificielles et de plus en plus fragiles, avec les paysans. C'est ainsi que se sont renforcés les accords d'intérêts respectifs, fondés essentiellement sur la possession et la protection des fiefs : les riches seigneurs « dispensateurs de nourriture, de vêtements, d'armes, en même temps que de justice » se sont fait entourer d'une cohorte de « vassaux modestes » auxquels revient « la fonction militaire », celle de préserver et de protéger, fidèlement et en toute loyauté, les biens du seigneur. Une sorte de contrat régit donc les rapports du suzerain à son vassal. Le serment par lequel celui-ci fait vœu de loyauté et se met au service de son seigneur acquiert une valeur sacrée au moyen d'usages rituels qui accompagnent les cérémonies telles que l'adoubement. L'union politique scellée de cette manière s'accorde, de fait, à une sorte d'esthétique qui trouvera plus tard dans la littérature, la poésie en l'occurrence, l'une de ses manifestations les plus originales.

Cette esthétique poétique se nourrit d'un mouvement adoptant de nouvelles représentations. Il emprunte aux structures féodales les principes régissant le lien amoureux. Assimilée au suzerain, la femme détient le rôle de protectrice et de maîtresse de son vassal, le chevalier amoureux qui lui doit fidélité et soumission absolues. Ainsi, la dame bénéficie d'un statut nettement privilégié et supérieur à celui de son bien-aimé. L'espoir de se voir octroyer les grâces de sa dame lui dicte la conduite à tenir. C'est en effet de sa conformité aux règles de l'éthique courtoise que dépend la récompense du poète amoureux. Seule la dame détient le pouvoir de juger de la valeur de la récompense et de l'heure de son octroi.

55 Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale,* Seuil, 2000, p. 550.

Ainsi, l'espoir du don motive la constance de l'amant. Il est également à l'origine du désir qu'il éprouve. Comme dans le schéma féodal, le désir du poète amoureux est un désir de « possession ». À l'image du vassal qui se soumet à son protecteur et témoigne d'une conduite irréprochable dans l'espoir de se voir un jour posséder un fief et devenir seigneur à son tour, le chevalier amoureux se met au service de sa suzeraine et aspire à la « posséder ». Allant du simple baiser à l'abandon de soi, cette « possession-récompense » est celle-là même que le principe fondamental de la *fin'amor* appelle en même temps qu'il la repousse.

> la possession et le plaisir sont exprimés à l'optatif ou au futur; ils représentent le terme auquel on aspire mais, paradoxalement, la *fin'amor* implique comme l'effroi que l'accomplissement n'entraîne un relâchement du désir[56].

De fait, dans son acception courtoise, l'amour est intrinsèquement lié au manque. Le désir inaccessible auquel l'amant courtois aspire est maintenu inachevé, non assouvi, de sorte qu'il est forcé d'engager une quête interminable dans le but de satisfaire un besoin qui le ronge et dont il ne peut se défaire. C'est dans sa dépendance du désir que le poète est lié de façon indéfectible à l'amour de sa dame.

Dans la poésie d'Ibn Zaydūn, l'indifférence et la placidité de Wallada ne font qu'accentuer le sentiment qu'il éprouve pour la princesse. Le poète cordouan s'exprime sur un ton lyrique voire larmoyant. En effet, se plaignant de la cruauté du destin qui le prive des joies de l'amour et lui fait subir l'humiliation des rivaux et ennemis, il puise de sa souffrance toute l'énergie qui, paradoxalement, renforce davantage son attachement à ce même sentiment qui le tourmente :

> Si le désespoir vient fracasser tes rêves,
> si tu te plais aux manigances et plus encore aux faux procès,
> Si quelque envieux te dit à l'oreille des mensonges sur moi
> et que tu répondes sans détour à ces approches,
> Si tu te laisses prendre aux charmes trompeurs de l'inimitié,
> abuser par des calomnies, des faux semblants,
> Si tu fais bon visage à ceux qui te parlent ainsi de moi
> et que, dès l'abord, tu sois avec eux tout sourire,
> Qu'importe : je m'en tiens, autant que je vivrai,
> toujours jalousement, à mon devoir d'aimer. (A. M, p. 29)

Cette loyauté inconditionnelle et ce « devoir d'aimer » acquièrent chez le poète une telle ampleur qu'il est prêt à payer de sa vie le contentement de sa princesse bien-aimée : Je n'ai d'autre bonheur que son bonheur à elle,/ qui pourrait dire « Meurs » sans que je dise « non ». Malgré l'indifférence de Wallada et tout cruel que soit son comportement, l'amant qui la

56 *Id,* p. 557.

sollicite est incapable de l'oublier. Plus elle ignore le poète et le prive du moindre contact et plus s'accroît son désir de pallier à ce manque qu'il n'endure que contraint et forcé. Ce lien de nature certes affective est essentiellement complexe parce qu'il n'exclue point la dimension physique de l'amour.

L'amant et poète courtois se plaint du malheur d'un sentiment sans nulle réponse auprès de celle qui, dans son cœur et dans son âme, règne en maîtresse absolue. L'union qu'il lui implore instamment est aussi et surtout une union charnelle conçue comme le couronnement de l'union des cœurs par le même attachement amoureux. Toutefois, cet enjeu ultime auquel aspire tout amant courtois demeure lointain, insaisissable et dépendant d'un long parcours parsemé d'épreuves et de difficultés. La souveraineté de l'aimée repose en effet sur son rôle d'initiatrice. Son abstention de répondre aux sollicitations de l'amant en accordant une dimension conditionnelle à l'octroi de ses grâces incite l'amant à persévérer dans sa requête. Ce qui l'empêche de renoncer à cet amour éprouvant et douloureux est ce que Raja Ben Slama appelle « l'énergie du manque[57]». L'auteure estime en effet que le manque est une notion indissociable de l'amour. Elle le définit comme une soif de l'autre, un besoin à l'origine de ce « vide » que l'on ressent à défaut de l'être aimé et désiré. Sa réflexion sur la notion met en évidence le paradoxe inhérent au sentiment d'amour. Le manque et le vide sont générateurs d'une énergie qui ne s'arrête pas au fait de la dépenser. Le désir de l'être aimé faisant défaut se caractérise par une faculté motrice qui correspond à la conception platonicienne de l'amour[58].

57 Raja Ben Slama, *Al 'Ichq wal Kitaba*, Cologne-Allemagne, éd. Al Jamal, 2003, p. 51.

58 Au sujet de cette conception, nous nous référons au *Banquet* de Platon. Dans ce dialogue où les personnages devisent concernant la figure d'Eros, dont ils doivent faire chacun un discours élogieux, la notion de manque est essentiellement perceptible dans les discours d'Aristophane et d'Aristote.
Dans les propos qu'il attribue à Diotime, l'étrangère de Mantinée, Aristote rappelle l'histoire des origines d'Eros : « Il faut savoir que, le jour où naquit Aphrodite, les dieux festoyaient; parmi eux, se trouvait le fils de Mètis, Poros. Or, quand le banquet fut terminé, arriva Pénia, qui était bombance, et elle se tenait sur le pas de la porte. Or Poros qui s'était enivré de Nectar, car le vin n'existait pas encore à cette époque, se traîna dans le jardin de Zeus et, appesanti par l'ivresse, s'y endormit. Alors, Pénia, dans sa pénurie, eut le projet de se faire faire un enfant par Poros; elle s'étendit près de lui et devint grosse d'Eros ».
Le manque originel dont souffre Eros, dans cette histoire, ainsi que le souligne Luc Brisson dans son introduction à l'édition Flammarion (2007), lui vient de sa mère. Déesse de la pauvreté, Pénia lui a légué *le manque de bien et de beau.* Étant donné que les dieux sont heureux parce qu'ils possèdent ce qui est bon et ce qui est beau, Eros n'est pas heureux et il n'est pas non plus un dieu. « Il est ''un daimon'', un être intermédiaire entre les dieux et les hommes ».
Dans son histoire des Origines d'Eros, Aristophane se réfère à une version différente. Selon l'auteur comique en effet, le mal dont souffre Eros, est la conséquence du châtiment que Zeus a infligé aux hommes. Trompés par « leur vigueur, leur force et leur orgueil », ces derniers s'en étaient pris aux dieux. C'est alors que, pour les châtier sans les faire périr pour autant, Zeus décida « de les couper chacun en deux; en même temps qu'ils seront plus faibles, ils (lui) rapporteront davantage, puisque leur nombre sera plus grand. Et ils marcheront en position verticale sur deux jambes ».
Ce récit se réfère à une croyance mythique selon laquelle les hommes seraient répartis en trois genres, à l'image du soleil, de la terre et de la lune : « Le mâle était un rejeton du soleil, le femelle un rejeton de la terre et le genre qui participait de l'un et de l'autre un rejeton de la lune, car la lune participe des deux ». Originairement doubles, les hommes qui vivaient en couples parfaitement soudés, sont donc condamnés du fait de ce châtiment à un déchirement tel qu'ils aspirent éternellement à rétablir l'osmose originelle et

Cet aspect de l'amour courtois est particulièrement remarquable dans l'histoire de la relation affective et la manière avec laquelle elle se reflète dans les textes poétiques. En effet, le poète se réfère constamment à des temps anciens qui accentuent le calvaire de l'instant présent. Il est question de la naissance, de l'origine du sentiment d'amour qui, pendant un certain temps, était paisible et vécu dans la proximité et le partage. Le rappel de ces temps anciens et la nostalgie de ce bonheur révolu mettent en évidence cette « énergie du manque » et son influence considérable sur le poète amoureux :

Tu me fais souvenir des anciens et beaux jours...
si seulement ce temps, ce passé, revenait !
C'était le jardin de nos rendez-vous, préparé
à notre bonheur par la fraîcheur épandue des nuages.
Étrange, ce désir qui s'éternise en moi
et qui, dès que je dis : « C'en est fini », revient !
Quand j'étais avec toi, tu as lu tant de fois en mes yeux
que ce cœur-là n'en pouvait plus, ce pauvre cœur
Qui m'assigne à vouloir pour toujours t'obéir
et dirait non si je lui commandais de t'oublier !
Je ne me suis jamais repenti de t'aimer :
Dieu châtie un amant en proie à ce regret ! (A.M, p. 106)

Dans ces vers, le poète est en proie à un tel déchirement qu'il vacille entre un passé heureux, très probablement perdu à jamais, et un présent sinistre sur lequel il n'a aucune emprise. La métonymie[59] du poète à travers la personnification du cœur souligne l'impuissance de ce dernier face à sa situation d'amoureux. Transi par l'envie de retrouver les joies d'antan et incapable d'agir sur ce sentiment inébranlable, il est condamné à désirer encore et toujours ce qu'il est pourtant parfaitement conscient de ne pouvoir obtenir. Ainsi, et parce qu'il est pris aux lacs de cette double posture, l'amant courtois est réduit à aimer de loin, dans et malgré la distance.

---

l'union avec la moitié complémentaire qu'ils avaient perdue. « C'est donc d'une époque aussi lointaine, explique Aristophane, que date l'implantation dans les êtres humains de cet amour, celui qui rassemble les parties de notre antique nature, celui qui de deux êtres tente de n'en faire qu'un seul pour ainsi guérir la nature humaine. Chacun d'entre nous est donc la moitié complémentaire d'un être humain, puisqu'il a été coupé, à la façon des soles, un seul être en produisant deux; sans cesse donc chacun est en quête de sa moitié complémentaire ».

59 Nous attirons l'attention au fait que toutes les remarques de style que nous faisons sur la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn s'appuient sur l'observation et l'analyse du texte originel, en langue arabe.

Chapitre 1 : La femme et le manque

L'histoire des amours légendaires de Jaufré Rudel est très significative quant à l'expression du manque. Le poète est connu en effet pour l'amour incommensurable de celle qu'il n'a jamais vue et qu'il ne verra sans doute jamais. Il l'avoue ainsi dans sa chanson *No sap chantar que so non di* :

Nuils hom no-s meravill de mi	Que nul ne s'étonne à mon sujet si j'aime
S'ieu am so que ja no'm veira,	ce qui jamais ne me verra, car mon cœur
Que-l cor joi d'autr'amor non ha	n'a joie d'aucun amour, sinon de celle
Mas de cela qu'ieu anc no vi	que jamais je ne vis. (A.J, p. 16)

Ces amours insolites rejoignent les vers d'Ibn Zaydūn dans l'expression insistante du manque. Néanmoins, alors que ce manque est synonyme de la nostalgie des temps heureux et donc de l'espoir d'un renouveau de l'amour, à même d'apporter au poète cordouan tout le bonheur escompté, il représente pour Jaufré Rudel une sorte de vide existentiel. Le poète n'est pas amoureux d'une femme distante; il est épris d'une femme qui n'est pas[60]. Ainsi, le troubadour conforte davantage cette absence de manière à ce que l'illusion, l'imagination et le rêve deviennent les moyens mis en œuvre pour suppléer à cette existence manquante.

L'on est alors en mesure de s'interroger sur la nature de cet amour, somme toute, bien étrange. Comment peut-on s'éprendre d'une femme qui n'existe pas ? Ce manque originel, censé apporter la preuve indéniable qu'un tel amour ne peut être, comment peut-il appuyer et renforcer les sentiments que le poète s'évertue pourtant à souligner dans ses chansons ?

60 Les quelques pièces qui nous sont parvenues de Jaufré Rudel, en dépit de leur nombre restreint (six en tout), ont rendu le troubadour célèbre. *L'amor de lonh* qu'il y chante se caractérise par des contours particulièrement brumeux et confus, contours auxquels philologues et médiévistes se sont beaucoup intéressé.
La bien-aimée telle qu'il la représente est tellement fuyante et inaccessible. Toutefois, elle suscite chez le poète un amour idéal et intarissable, qui puise dans sa fugacité même toute sa force et son ardeur. La difficulté d'interpréter cet amour est à l'origine de l'empressement de certains critiques à reconnaître en quelque personnage de l'époque, la dame ayant inspiré cette grande passion, devenue légendaire aujourd'hui. Diez, Stimming, ainsi que Suchier et Carducci se sont enthousiasmés par « le caractère idéaliste de l'amour au Moyen Age ». Le fait qu'il n'y ait pas, ou presque, d'intervalle entre poésie et vie amoureuse est un argument suffisamment convaincant, estiment-ils, en faveur de cette histoire qui leur semble correspondre aux prédilections de l'époque. D'ailleurs, l'allusion, dans la biographie provençale de Jaufré Rudel, à la comtesse de Tripoli conforte ces critiques dans leur lecture. Néanmoins, elle contribue également, pense Gaston Paris, à poser la question de savoir si l'histoire de cette comtesse est « une fiction poétique » ou si elle a « une part de réalité ».
L'histoire raconte qu'« Étant devenu amoureux de la comtesse de Tripoli sur sa renommée, il s'embarqua pour la Syrie afin de la voir, tomba malade en mer, et n'arriva à Tripoli que pour rendre le dernier soupir entre les bras de la comtesse qui se fit nonne le même jour ». En commentant ce récit qu'il juge *extraordinaire*, Gaston Paris voit que « ce qui en fait précisément le charme poétique, cet embarquement aventureux, cette maladie en mer, cet abordage à Tripoli au moment où il va rendre le dernier soupir, cette arrivée de la comtesse pleine de surprise, de piété et d'angoisse, cette mort du poète entre les bras de celle qu'il voit pour un seul et suprême instant, cette retraite de la comtesse dans le cloître, tout cela forme un de ces romans complets que l'imagination agence mais que la réalité ne fournit guère tout faits. Le point d'arrivée, comme le point de départ, du récit sort visiblement du domaine de la vraisemblance ».

Anticipant l'étonnement de son public, le troubadour l'invite, à la fin de la chanson, à entendre autrement le texte poétique et son contenu. Le vers inaugural du dernier couplet *Bos es lo vers*, *qu'anc no i falhi* déroge au récit initial de ses amours. Il représente une sorte de réflexion métatextuelle. Le poète, au moyen de cette réflexion, commente et évalue sa propre écriture[61]. La réitération de l'adjectif *ben* et sa généralisation à *tot so que i es*, associées au terme *vers* rendent compte de cette dimension. Le poète estime que sa chanson est bien faite, bien composée. Il recommande même à ses successeurs d'en prendre soin. Le sens de « casser », « briser » des verbes *franher* et *pesseiar* débarrasse le texte poétique de son statut intangible et lui confère une valeur matérielle[62].

Ainsi, le texte poétique, tel que conçu dans la chanson, est une construction précieuse dont la valeur ne dépend pas tant du contenu que de la forme et de l'agencement de ses différents éléments. Cette conception du texte poétique comme une *manus opera* visant la recherche de la perfection formelle se retrouve également dans la poésie de Guillaume IX, comte de Poitiers. Dans sa chanson *Ben vuelh que sapchon li pluzor*, le troubadour commence par mettre l'accent sur ses propres mérites de poète :

Ben vuelh que sapchon li pluzor	J'aspire à ce que la plupart sache
D'est vers si's de bona color,	De cette chanson si elle est bien colorée
Qu'ieu ai trag de mon obrador :	Que j'ai sortie de mon atelier :
Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor,	En ce métier, j'emporte la fleur,
Et es vertaz,	C'est vérité vraie,
E puesc ne traire.l vers auctor	Et je puis en prendre à témoin cette chanson
Quant er lassatz.	Quand elle sera lancée.
(J.C.P, p. 100)	

Les substantifs *obrador* (atelier, laboratoire) et *mestier* (métier) assimilent la poésie à quelque ouvrage manuel. L'effort et le labeur que connotent ces substantifs expliquent et légitiment, en conséquence, le mérite que le troubadour s'octroie au moyen de la perfection formelle de son travail de poète. De fait, nous pourrions considérer l'existence manquante de la dame de Jaufré Rudel comme l'un des éléments fondamentaux de son *obrador* (atelier).

61 Nous sommes parfaitement consciente du problème auctorial que soulève la lecture de tout texte poétique courtois : le problème référentiel relatif à la complexité des liens existants entre l'œuvre poétique du troubadour et son vécu amoureux d'un côté et d'un autre côté la subjectivité ou la conscience auctoriale et la manière avec laquelle elle se présente dans les chansons. Nous précisons que nous traitons ces questions dans la troisième partie de ce travail, consacrée à l'écriture.

62 Nous tenons à souligner que, pour l'ensemble de notre travail sur la langue occitane, nous nous référons essentiellement au *Petit dictionnaire ancien occitan (provençal)-français* d'Emile Lévy et au *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les langues de l'Europe latine* de Raynouard.

A l'instar du comte de Poitiers, il « trouve », « invente » cette contrainte afin que son ouvrage soit exempt de défaillances. Il le conçoit dans un tel degré de perfection que ses successeurs pourront le reprendre sans y apporter de modifications.

Ainsi, qu'elle soit effective ou relevant d'un « choix » scriptural plus ou moins conscient de la part du troubadour, la distance se présente comme une circonstance inhérente aussi bien à la relation amoureuse qu'à son expression poétique.

1.1 L'amant et la distance

Dans l'univers du ghazal et de la poésie amoureuse, la femme est demeurée tout aussi fuyante et inaccessible. En dépit de son statut privilégié, Wallada apparaît, dans l'œuvre du poète, comme la figure de l'absente par excellence. Bien qu'il ne se lasse pas de la solliciter, elle se confine dans une sorte de mutisme qui lui inflige le plus dur des supplices :

Que tu sois loin de moi ou là, à mes côtés,
je t'appelle, entends-moi : ma patience est à bout.
Est-il juste de souffrir pour t'aimer, de me voir
brûlé quand je respire et noyé dans mes larmes ?
Charmant bijou qui donne vie au cœur de l'amant,
tu me perds aussi à te voir, à t'entendre.
Viens à moi, reste un peu, et tu rendras compte
de l'état où je suis; après, fais à ta guise. (A.M, p. 72)

Le recours à l'interrogation oratoire dans ces vers, souligne le désespoir du poète et sa réprobation de l'attitude cruelle de Wallada à son égard. Les antithèses de vie et de mort, de brûlure et de noyade mettent l'accent sur l'effet salvateur du moindre intérêt qu'elle pourrait lui accorder. L'insistance sur la supplique laisse entendre qu'elle prend plaisir à torturer le poète en mettant sa patience à l'épreuve. Cette mise à l'épreuve est l'un des éléments fondateurs de l'amour courtois. Il entretient la distance affective entre les amoureux.

Dans sa chanson *Belhs m'es l'estius e.l temps fleuri*, Jaufré Rudel rend compte de cette dimension de l'amour intrinsèquement lié à l'épreuve. La strophe printanière qui inaugure la chanson célèbre les charmes de la nature florissante et épanouie :

Belhs m'es l'estius e.l temps fleuri Quan l'auzelh chanton sotz la flor (A.J, p.9)	Il me plaît l'été et le temps fleuri quand les oiseaux chantent sous la fleur

Ce prélude aux accents agréables traduit les sentiments du poète qui s'accordent à cette allégresse générale. Il affirme en effet : *Er ai joy e suy jauzitz*. Cette joie n'a pas toujours été le lot du poète qui, après avoir enduré bien des maux, en jouit pleinement :

Lonc temps ai estat en dolor E de lot mon afar marritz Qu'anc no fuy tant fort endurmitz Que no.m rissides de paor (A.J, p. 10)	Longtemps j'ai vécu dans la douleur, ne sachant que penser de mon état, car [jadis] je n'étais jamais si profondément endormi que la crainte ne me réveillât.

La douleur et l'affliction dont il a souffert auparavant, ont troublé le poète au point de le priver de sommeil. Constamment inquiet, il était en proie à mille souffrances. La joie qui le comble est présentée dans ses propos comme le couronnement de ce vécu sinistre auquel elle met fin. Si elle succède à son expérience douloureuse, ce n'est pas uniquement pour des raisons chronologiques. Le poète est conscient que sa joie dépend de ce qu'il a vécu par le passé :

Qu'eras say ben az escien Que selh es savis qui aten E selhs es folhas qui trop s'irays (A.J, p. 10)	...car maintenant je sais de façon sûre que celui-là est sage qui attend, et celui-là fou qui trop s'irrite.

L'identification de l'attente à un comportement louable, dans ces vers, n'a de sens que par rapport à l'objet de l'attente. C'est ce qu'il attend qui, en fin de compte, va valoriser le poète et le récompenser de ses efforts. C'est d'ailleurs en vertu de cette relation entre l'attente et l'objet qui la motive que le poète qualifie de *fou* tout amoureux impatient. Il en est désormais conscient étant donné que sa joie actuelle, l'a « rétabli en [sa] valeur » : *Er ai ieu joy e suy jauzitz/ E restauratz en ma valor.*

Joie et jouissance semblent donc étroitement liées dans ces vers. Si le sens de l'adjectif *jauzitz* dans son emploi avec le verbe être souligne le soulagement du poète après ce qu'il vient d'endurer, tel n'est peut-être pas le sens de *joy.* L'emploi de l'auxiliaire avoir réfère bien plus à une possession qu'à une insistance sur les états d'âme du poète. La « possession » de cette *joy* peut même être interprétée, à la lumière de la valeur consécutive de la conjonction de coordination, comme étant la raison première de la satisfaction du poète. La *joy* entendue donc par cet emploi est chargée d'une dimension charnelle vaguement sous-entendue, certes, mais dont la présence est soulignée par ses effets sur les sentiments du poète. L'anecdote racontée dans la chanson accrédite notre lecture. Il y est question en effet des mauvais conseillers qui ont incité le poète à coucher nu auprès de sa dame. Ce mauvais conseil des *lauzenjadors* (flatteurs, médisants, calomniateurs), même s'il lui a permis de jouir un tant soit peu du plaisir qu'il recherche, a causé beaucoup de tort au poète. Cette déconvenue, heureusement pour lui, a été couronnée par l'indulgence de sa dame. Son pardon lui a permis de retrouver sa valeur à ses yeux. L'emploi négatif du verbe croire au futur exprime, dans ces vers, la leçon que le poète finit par tirer de cette expérience désagréable :

Ja no.n creyrai lauzenjador, Qu'auc no fuy tan lunhatz d'amor Qu'er no.n sia sais e gueritz. (A.J, p. 11)	Jamais plus je ne croirai les séducteurs, car jamais je n'ai été si éloigné d'amour [coupable], si bien que maintenant, j'en suis sauf et guéri.

Tout sincère et tout fidèle qu'il soit, le poète n'est guère à l'abri de la pression des médisants. Il est désormais conscient de devoir faire preuve de méfiance pour les éviter.

1.1.1 Les ennemis de l'amour

Intervenant sérieusement dans la conception et l'appréciation de la morale en établissant la sienne propre, indépendamment des repères relatifs aux saintes Ecritures, l'amour courtois s'est vite attiré les foudres de l'Eglise chrétienne[63]. Dans leur ouvrage, *Les Troubadours*, René Nelli et René Lavaud définissent ainsi l'amour courtois :

> D'un point de vue très général, on peut donc définir l'Amour « provençal » (à vrai dire : occitan) - du XII^e^ au XIV^e^ siècle- comme une « surestimation » poétique de la femme, et tout spécialement de la femme mariée. Il exigeait une sorte de soumission volontaire de l'amant à sa dame, et même à l'idée de l'Amour- souvent représentée sous les traits d'une reine, d'une déesse. Cette attitude se justifiait par la croyance que l'amour était à la fois *ce qui révélait chez l'homme bien né les vertus de l'âme, et ce qui les développait.* La plus haute de ces vertus, pouvait être, à la limite, et très paradoxalement, la *Pureté*, (castitatz) qui refusait l'acte physique, faisait disparaitre la femme réelle dans l'exaltation mystique qu'elle inspirait, et permettait enfin à l'amant de découvrir dans *l'aspiration à l'amour* le seul *objet vrai de l'amour*[64].

C'est précisément pour les raisons exposées dans cette définition que *la fin'amor* n'était pas du goût de l'Église qui, jusqu'aux alentours du XI^e^ siècle, était le garant unique de toute croyance à valeur éthique et spirituelle. La femme, dans l'imagerie chrétienne a toujours été identifiée à la tentatrice et à la pécheresse par excellence. Incarnation de la culpabilité de la

63 Dans son essai sur *L'amour et l'Occident,* Denis de Rougemont aborde l'hostilité de l'Eglise chrétienne à la conception courtoise de l'amour et souligne les raisons de l'identification de celle-ci à l'hérésie des Cathares : « Est-ce pure coïncidence si les troubadours comme les cathares glorifient- sans toujours l'exercer- la vertu de chasteté ? Est-ce pure coïncidence si, comme les "purs", ils ne reçoivent de leur Dame qu'un seul baiserd'initiation ? Et s'ils distinguent deux degrés dans le *domnei* (le *pregaire,* ou prière, et *l'entendaire*) comme on distingue dans l'Eglise d'Amour les "croyants" et les "parfaits"? Et s'ils raillent les liens du mariage, cette *juratafornicatio*, selon les cathares ? Et s'ils invectivent les clercs et leurs alliés les féodaux ? Et s'ils vivent de préférence à la manière errante des "purs" qui s'en allaient deux par deux sur les rues ? Et si l'on retrouve, enfin, dans certains de leurs vers, des expressions tirées de la liturgie cathare? »Le critique insiste sur le fait que de telles interrogations pourraient être posées ainsi, indéfiniment. L'origine du problème réside, en fait, dans la coïncidence historique, au courant du XIIe siècle, de ces deux courants de pensée qui ont ravi à l'Eglise l'exclusivité du pouvoir.

64 René Nelli et René Lavaud, *op. cit*, p. 15.

chair et du désir condamnable, elle représente tout ce qui rattache l'homme à la joie terrestre, aux plaisirs des sens et l'empêche d'aspirer à l'élévation de son âme. La littérature de l'époque, avant le XII[e] siècle, a largement contribué à l'extension de cette représentation dans les différents milieux de la société médiévale[65]. De ce point de vue là, la considération que les femmes acquièrent avec l'avènement de la littérature courtoise constitue une véritable révolution des esprits et des mentalités. Investie d'un rôle social qui fait d'elle l'instigatrice d'une élévation à la fois éthique et spirituelle, appuyée par le sentiment d'amour, la femme est présentée comme une figure supérieure et puissante. Faisant l'objet d'un véritable culte, la *Domna* est chérie, adulée. Son amant la désire de ce désir naturel et éprouve envers elle cette attirance sexuelle qui n'est écartée, en principe, que dans la mesure où elle mène à la vertu la plus noble.

De fait, et c'est là un point essentiel de discorde avec les principes de la chrétienté, l'amour courtois représente une subversion aberrante des enseignements de l'Eglise. Si celle-ci s'appuie sur la dénégation du corps et de ses instincts qui enracinent l'homme dans une sorte de bassesse animale, l'amour courtois réhabilite ces instincts et les dissocie de toute condamnation. L'enseignement sur lequel s'appuie la perception courtoise de l'amour présente le désir de la chair comme une quête initiatrice à la vertu et aux bonnes mœurs. A l'issue de la persévérance de l'amant à faire preuve d'une conduite constamment irréprochable, la dame évalue son perfectionnement moral et décide de lui accorder, en récompense de ses efforts, le droit et le plaisir de *jouir* d'elle. Le *jugement* et la *jouissance,* notions essentiellement religieuses, sont ainsi clairement subverties. Elles acquièrent, selon les principes de la *fin'amor*, un sens nouveau qui fait fi des acceptions chrétiennes du mérite et de la récompense. L'ascèse morale, la nécessité de dompter le corps afin de transcender le monde terrestre pour aspirer au divin, principes fondateurs de la vie monacale et de l'existence même des Ordres sont ainsi dénigrés et n'ont pas lieu d'être. En faisant du désir *l'essence même de l'amour pur*[66], la *fin'amor* s'est construit une véritable casuistique. Son essor et son extension rapide aux milieux différents de la société médiévale entre les XII[e] et XIII[e] siècles ont beaucoup rivalisé avec l'autorité de l'Église chrétienne.

---

65 La littérature, certes, mais également l'iconographie, et l'architecture en l'occurrence, sont les arts les plus représentatifs de cette vision « biblique » de la femme pécheresse, naturellement encline à la luxure et au vice. Dans son article, « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'*otiositas* féminine à la fin du Moyen Âge », Audrey Pennel constate que « l'omniprésence d'une incarnation féminine de la Luxure dans les images demeure le moyen de rappeler que la femme est la cause et l'instigatrice de ce péché ». Audrey Pennel « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'*otiositas* féminine à la fin du Moyen Âge, In *Questes*, n°37, 2018, pp. 69-89.

66 Moshé Lazar citant A.J Denomy dans *Amour courtois et fin'amor dans la littérature du XIIe siècle,* éd. Klincksieck, p. 73.

L'hostilité de celle-ci et sa résistance à la « nouvelle religion d'Amour » qui subvertit les principes inaliénables d'une religion universelle a entraîné nécessairement l'intrusion du milieu socio-éthique dans la sphère privée du lien amoureux. Cette forme nouvelle de dévouement pour la vertu prend source ailleurs que dans les recommandations divines, jugée comme étant une transgression de la norme sociale établie par la religion chrétienne. L'amour courtois est ainsi réprouvé, combattu par des entités qui représentent l'ordre et se tiennent garantes de ses lois. Ces entités interviennent plus ou moins directement dans la relation amoureuse comme des « tiers »qui agissent dans l'intention de réintégrer « le traître » dans les règles établies. L'expression poétique de ces tiers a des formes multiples et peut se présenter de différentesmanières. Rivaux, mauvais conseillers ou maris, ils jouent un rôle considérablement influent sur la relation d'amour entre le poète et sa bien-aimée.

Dans la chanson de Bernard de Ventadour *Ab joi mou lo vers e.l comens*, le tiers qui intervient dans l'intimité du lien amoureux est désigné par le substantif d'enoyos*,* les envieux. Dès l'incipit de la chanson, abordant pourtant la joie et l'enthousiasme de l'amant courtois, le poète fait allusion au caractère inaccompli de cette joie, indissociable d'un fort sentiment de crainte. Il tient à préserver sa joie de toute cause pouvant y mettre fin. C'est dans ce sens qu'il en vient aux troisième et quatrième *coblas* à parler de ses *enemics*, qu'il veut faire *d'enveya morir.* Le poète tient pour de la raison et du bon sens le fait de leur mentir intentionnellement lorsqu'ils l'interrogent sur ses amours. Le mensonge qu'il assume donc pleinement s'explique, selon le poète, par le fait que livrer son bonheur et sa joie en amour ne peut que lui causer du tort et le mettre dans l'embarras :

D'una re m'aonda mos sens : c'anc nulhs om mo joi no.m enquis, qu'eu volonteers no l'en mentis; car no.m par bos essenhamens, ans es foli' et efansa qui d'amor a benanansa ni'n vol so cor ad autre descobrir, si no l'en pot o valer o servir. (M.L, p. 68)	Mon bon sens m'aide en une chose : jamais quelqu'un ne s'enquit de ma joie, sans que je lui mente sciemment; car il ne paraît guère raisonnable, mais au contraire insensé et enfantin, celui qui jouit d'un amour heureux et découvre son cœur à autrui, alors que cela ne peut nullement lui servir.

Ces vers insistent donc sur la nécessité de maintenir discrète la réalité des amours heureuses. Ce comportement correspond en fait à la notion de *mezura.* Dans son ouvrage *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e^ siècle,* Moshé Lazar définit la mesure comme « une manière de se conduire, un savoir-vivre qui, par conséquent, représente un devoir social important[67]». Être un amant courtois, signifie certes, l'adoption d'une conduite sociale déterminée par un ensemble de qualités morales telles que la droiture, la vaillance et la

67 *Id,* p. 31.

sincérité, mais la mesure joue un rôle primordial dans l'attitude et le comportement du parfait amant courtois : elle assure « l'équilibre entre le cœur et le corps, entre les sentiments et la raison (...) elle implique la discipline intérieure de l'amant courtois, une attitude raisonnable envers la dame aimée, la modération des désirs, la patience et l'humilité[68]».

Les deux *coblas* inaugurales de la cinquième chanson de Bernard de Ventadour décrivent une nature hivernale où dominent le spectacle de la neige et de la fadeur. Cette nature associée aux douceurs éclatantes du mois de mai est appréhendée de manière éminemment subjective :

Ara no vei luzir solelh, tan me son escurzit li ai; e ges per aisso no.m esmai, c'una clardatz me solelha d'amor, qu'ins el cor me raya; e, can autra gens s'esmaya, eu melheur enans que sordei, per que mos chans no sordeya. (M.L, p.78)	Je ne vois pas luire le soleil maintenant, tant ses rayons se sont obscurcis pour moi, je ne m'en émeus guère, parce qu'une clarté m'ensoleille d'amour, qui dedans mon cœur rayonne; et, quand les autres s'émeuvent, je m'exalte au lieu de sombrer; aussi ma chanson ne décline-t-elle guère.

Le verbe *luzir*, les substantifs *solelh, rai, clardatz* ont une valeur hyperbolique qui insiste sur les états d'âme euphoriques du poète : sa joie est telle qu', à ses yeux, la brillance du soleil et l'éclat de ses rayons sont obscurcis sous l'effet du rayonnement de l'amour dans son cœur.

A partir de la fin de la deuxième *cobla* pourtant, cet élan d'allégresse semble miné par le doute qui s'introduit de manière brutale : s*'anquer no la.m desautreya ?* Après avoir promis à son prétendant de lui accorder son amour, qu'est ce qui conduirait la dame à empêcher le poète de jouir de la promesse qui l'enchante tellement ? L'interrogation n'a manifestement rien de rhétorique. La menace est bel et bien présente car l'explication en est donnée dans la *cobla* suivante :

Paor mi fan malvatz cosselh, per que.l segles mor et dechai; c'aras s'ajoston li savai e l'us ab l'autre cosselha cossi fin'amors dechaya. (M.L, p.78)	Les conseils perfides me font peur; par eux le monde déchoit et se meurt; car les méchants s'assemblent maintenant, demandant l'un à l'autre conseil comment faire déchoir le noble amour.

L'emploi des verbes *cosselhar* (conseiller) et *deschazer* (déchoir, rabaisser) à la rime, à deux reprises, témoigne d'une insistance sur les intentions malveillantes des *savai* (les perfides). Ces derniers tiennent *cosselh* et œuvrent à la destruction de son amour. Le poète se trouve ainsi dans l'obligation de se prémunir de la persécution de ces *malvaza gens*. La crainte qu'ils lui inspirent le conduit nécessairement à brider l'expression du bonheur qu'il éprouve d'être amoureux. De fait, la mesure dont le poète fait preuve représente une attitude contrainte

68 *Id,* p. 32.

bien plus qu'un choix délibéré. L'affection qu'il voue à sa dame est d'une intensité qui le met aux prises avec un milieu hostile à cette affection subversive et condamnable. Le poète amoureux ne pouvant se soustraire à cette affection fondamentale, est obligé d'en maîtriser les manifestations afin de parer à l'hostilité de ses persécuteurs.

La structure de la chanson précitée de Bernard de Ventadour corrobore notre lecture : la persécution d'autrui est à l'origine de la modération du comportement de l'amant courtois. L'observation de la structure strophique des chansons *Ab joi mou lo vers e. comens* et *Ara non vei luzir solelh* souligne la parenté sémantique entre les deux textes. Dans les deux *cansos* en effet, le texte s'ouvre sur une tonalité lyrique mise en avant dans *Ara non vei luzir solelh* par l'évocation et la description subjective de la nature sur laquelle le poète projette ses sentiments de joie et d'allégresse. Le regard qu'il porte sur le spectacle d'un hiver neigeux est le même regard avec lequel on admirerait une nature verdoyante et en pleine éclosion au mois de mai. Ce ton d'enthousiasme caractérise pareillement l'incipit de la cinquième chanson du troubadour. Même si la nature n'y est pas aussi présente, la joie n'en demeure pas moins célébrée. Dans les deux premières strophes, la *canso* est placée sous le signe de la joie dont le poète fait une finalité. Fin et finalité se confondent d'ailleurs dès le moment où le poète entend faire de la joie le début et la fin de sa chanson car, explique-t-il, *totz bos faihz vei lauzar al fenir*. Bernard de Ventadour qui cherche à contenter son public annonce, de prime abord, la fin heureuse de sa chanson. Les thèmes et les tonalités convergent dans ces deux textes où un lexique négatif rompt le ton liminaire de l'enthousiasme amoureux dès qu'il est question d'autrui. A partir de la quatrième *cobla*, l'évocation des autres met fin à l'exaltation du poète. C'est le ton de la plainte qui prédomine. *Falhimens, enoi, pesansa* dans la troisième chanson, *ira, dol et esglai* dans la cinquième, se substituent à la joie initiale. Le troubadour formule explicitement la relation causale entre ce ressenti négatif et l'intrusion des autres dans sa vie sentimentale :

Enoyos ! e que.us enansa, si.m faitz enoi ni pesansa ? (M. L, p. 68)	Méchants, à quoi cela vous avance-t-il de me procurer tourment et peine ?
D'aquestz mi rancur e.m corelh qu'ira me fan, dol et esglai, e pesa lor del joi qu'eu ai (M.L, p.78)	De ceux-là je me plains et me lamente, eux qui me causent colère, souffrance et détresse, et à qui pèse la joie que j'ai.

Qu'il interpelle ses ennemis ou qu'il parle d'eux, la construction du verbe *fàser* (faire) dans les deux chansons présente le poète comme « la victime » de ces ennemis qu'il tient pour responsables de son mal. Du moment qu'*e pesa lor del joi qu'eu ai,* ainsi qu'il l'explique lui-

même, l'objectif de ces derniers est de détruire le lien amoureux du poète courtois et de sa dame. Garants de l'ordre social et du respect de ses codes éthiques, ils tentent ainsi de recadrer cet amour transgressif et de le réinsérer dans les normes sociales prédéfinies par l'esprit de la chrétienté[69]. La nature même de l'amour qu'ils éprouvent l'un envers l'autre ainsi que le système de valeurs dans lequel il s'inscrit nécessairement, engagent l'amant courtois et sa dame dans une lutte incontournable. L'adversité à laquelle ils font face dépasse largement les limites « privées » du sentiment d'amour. Elle les oppose à un contexte généralement hostile à l'amour courtois et à ce qu'il représente sur le plan éthique et social[70]. Dans la cinquième strophe de sa *canso, Ab joi mou lo vers e.l comens*, le troubadour interpelle sa dame, dans ce sens :

Ben estai a domn'ardimens entr'avols gens e mals vezis; e s'arditz cors no l'afortis, greu pot esser pros ni valens; per qu'eu prec, n'aya membransa la bel'en cui ai fiansa, que no.s chamje per paraulas ni.s vir, qu'enemics c'ai fatz d'enveya morir. (M.L, p.70)	La hardiesse sied bien à la dame, parmi les gens vils et les méchants voisins; et si un cœur hardi ne la soutient, elle sera difficilement noble et valeureuse; j'implore donc la belle, en qui j'ai confiance, de s'en souvenir et qu'elle ne se laisse changer ni dériver par les rumeurs, afin que je fasse mourir d'envie les ennemis que j'ai.

De prime abord, le poète recommande à sa dame de faire preuve de constance afin de ne pas changer à son égard sous l'influence des *paraulas* de ses *enemics.* Le substantif *paraulas* renvoie en effet au motif de la jalousie qui inciterait ses rivaux à tromper le poète en essayant de monter sa dame contre lui. Moshé Lazar qui traduit *paraulas* par « rumeurs » conforte notre interprétation[71].

Néanmoins, les qualités morales que le poète conseille à sa dame sont quelque peu disproportionnées à cette influence, apparemment négligeable de ses rivaux. L'emploi même

69 François-Jérôme Beaussart, « Narration et idéologie dans les chansons de toile », In *Médiévales*, N°1, pp. 6-17.

70 Afin d'illustrer ce que nous entendons par cette valeur éthique et sociale de l'amour courtois, nous nous reportons aux propos de George Duby dans *Mâle Moyen Age* : « un homme, un ''jeune'', au double sens de ce mot, au sens technique qu'il avait à l'époque, j'entends un homme sans épouse légitime, et puis au sens concret, un homme effectivement jeune, dont l'éducation n'était pas achevée. Cet homme assiège, dans l'intention de la prendre, une dame, c'est-à-dire une femme mariée, par conséquent inaccessible, imprenable, une femme entourée, protégée par les interdits les plus stricts élevés par une société lignagère dont les assises étaient des héritages se transmettant en ligne masculine, et qui par conséquent tenait l'adultère de l'épouse pour la pire des subversions, menaçant de terribles châtiments son complice. Donc, au cœur du schéma, le danger. En position nécessaire ». George Duby, *Mâle Moyen Age*, éd. Flammarion, coll. Champs, 2010, p. 75.

71 Nous retrouvons l'écho de l'allusion aux rumeurs des envieux dans la poésie d'Ibn Zaydūn qui, dans les vers suivants, explique à sa bien-aimée qui l'ont empêché de la voir : Si j'étais libre de te voir, j'accourrais,/ je ferais ce que tu attends de moi, et au-delà./ Mais l'amour devient vite un bruit qui court, qui vole,/ les yeux des jaloux sont partout sur nous./ Si, libre hors de nous, l'âme pouvait s'offrir,/ je donnerais la mienne, pour ta vie, jusqu'au bout.(Traduction d'André Miquel, p. 50).

du substantif *enemics* suggère que l'influence qui leur est attribuée a des conséquences sérieuses sur la relation d'amour. La valeur et la noblesse de la dame dépendent, d'après les propos du poète, de sa hardiesse. Les *paraulas d'enveya* ont ainsi le pouvoir de la fourvoyer et lui faire perdre sa noblesse et sa valeur. Le courage que lui suggère le poète connote donc sa capacité à maintenir inébranlables les mérites que lui confère son statut même de *Domna.*

Ainsi, l'amour courtois implique un système de valeurs propre. Il puise son essence de l'amour même et du désir qui, de fait, transgressent les références religieuses et spirituelles dominantes. L'obéissance aux codes courtois impose donc à l'amant, tout autant qu'à sa dame, de prendre part à cette lutte qui oppose deux systèmes de valeurs différents.

Dès l'instant où il réhabilite le corps que la religion condamne et qu'il fait du désir le moteur essentiel d'une quête de la vertu, l'amour courtois subvertit la morale religieuse et se voit dans l'obligation de résister à la persécution de ses ennemis. Telles sont les circonstances inhérentes à l'existence de la *fin'amor* en milieu chrétien.

La poésie d'Ibn Zaydūntémoigne qu'à Al-Andalous, l'interférence de l'amour courtois avec un milieu musulman n'est guère moins problématique. L'amour courtois en Andalousie comme en Occitanie, croît à l'encontre d'une morale qui lui est préexistante.

L'on se rend compte, à la lecture de la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūnque « le tiers » est un personnage omniprésent. Sur un ensemble de 76 poèmes, nous en avons compté 25 évoquant explicitement la présence d'un « tiers » qui n'approuve nullement l'amour expérimenté par le poète. Ce tiers est désigné comme l'ennemi*alʿdauw*, le délateur *al wāšī*, l'envieux *al hassoud* et l'espion *ar-raqīb*[72]. Les deux premiers termes sont les plus fréquemment employés. Nous en avons noté 8 occurrences dans 8 poèmes différents alors que ceux d'envieux et d'espion ont été employés respectivement à 5 et à 2 reprises dans sept textes différents. Ibn Zaydūna rarement utilisé plus d'un qualificatif dans le même texte. Les poèmes 1, 5 et 64 sont les seules exceptions que nous avons notées. Il y coordonne le délateur à l'ennemi (5) et à l'envieux (1/64).

Le poète fait donc face à une adversité dont il souligne ainsi l'effet dans sa poésie amoureuse. Nous serions tentée à la lumière de cette lecture, de nous prononcer en faveur d'une analogie entre Bernard de Ventadour et le troubadour cordouan. Il semblerait en effet que tous les deux affrontent un même milieu hostile. Si le troubadour occitan résiste comme le poète cordouan à la persécution de son milieu, l'évocation de celui-ci dans le texte de la chanson reste occasionnelle et limitée. Chez Ibn Zaydūn par contre, le tiers, bien qu'il soit très

72 Les substantifs que nous relevons sont quasiment toujours employés au pluriel. Le poète entend souligner ainsi l'adversité à laquelle il doit faire face. Nous avons relevé également une seule occurrence du substantif *al kāšiḥ,* l'ennemi. Nous ne l'avons pas noté étant donné que cette occurrence unique n'est pas suffisamment significative par rapport à l'emploi fréquent des autres substantifs de même sens.

souvent présenté sous la forme d'un pluriel hyperbolique, est individualisé et bien plus facile à cerner. Il s'agit de Abou ‘Amer Ibn ‘Abdous. L'histoire telle que la relatent Ibn Bassam et Al Moqqarī[73], associe l'affection amoureuse d'Ibn Zaydūnà celles, légendaires et incomparables, de ‘Antar, Jamil et Majnûn. A l'instar de ses aïeux, l'amour pur, sincère et inconditionnel qu'il vouait à Wallada a fait du poète l'un des chantres de la poésie amoureuse, les plus illustres de son temps. En dehors de son talent, ce qui lui a valu cette large renommée est le personnage de Wallada elle-même.

Néanmoins, quoique sincère et authentique, Ibn Zaydūnn'était pas le seul soupirant qu'attirait la personnalité rayonnante de Wallada. Envieux et rivaux n'étaient point découragés par le succès de ce bel amour qu'ils tentaient de ruiner. Parmi tous ceux qui gravitaient autour de la belle princesse et faisaient partie de ses nombreuses connaissances, beaucoup aspiraient à gagner son intérêt à tous prix. Ibn ‘Abdous était le rival le plus tenace. Il a fini par se substituer au poète dans le cœur de la belle infante. Lors d'une soirée où les deux amoureux s'étaient rencontrés, Ibn Zaydūns'est permis la liberté d'exprimer son admiration pour l'une des servantes de Wallada, répondant au nom de ‘Otba. Le poète lui aurait fait répéter des vers qu'elle avait déclamés pendant ladite soirée[74]. Cet incident a suscité le dépit de Wallada qui, jalouse, a très mal réagi au point de battre sa servante et d'accuser le poète de trahison. Comment pouvait-elle tolérer en effet que son soupirant et bien-aimé puisse lui préférer une femme de sa suite et lui faire des avances ? Conscient de sa maladresse, Ibn Zaydūnaurait réussi à effacer les conséquences de ce désagrément s'il n'avait agi avec encore plus d'inadvertance et d'aveuglement. Profitant de la bévue de son adversaire, Ibn ‘Abdous avait essayé d'en tirer profit en s'introduisant dans la vie intime de Wallada juste au moment où celle-ci reprochait à Ibn Zaydūnla légèreté qu'il s'était permise avec sa servante.

Irrité par la perfidie de son rival, le poète rédige la célèbre lettre[75] où, au nom de Wallada, il s'adresse à Ibn ‘Abdous dans un ton des plus diffamatoires et médisants. La fille du Calife qui réprouve l'initiative audacieuse de son amoureux trouve sa réaction déplorable. Elle décide alors de ne pas lui pardonner son égarement cette fois.

---

73 Nous nous référons aux ouvrages monumentaux des deux historiens *Al Dhakhira fi mahassen Ahl Al Jazira*, d'Ibn Bassam et *Nafh Al tib men ghosn Al Andalous al ratib* de Ahmad Ibn Mohammad Al Moqqarī.

74 Dans son édition du recueil des poèmes d'Ibn Zaydūn, Hanna Al Fakhouri rend compte de ces vers que ‘Otba avait chantés et qui avaient suscité la jalousie de Wallada : « Chers amis, je suis comblée. Le destin aidant, mon amant est là, tout près. Un messager m’apporte la bonne nouvelle. Mon âme lui ai-je donné ainsi que mon cœur. (Nous traduisons).

75 Il s'agit de *Ar-risala al Hazlia*, une sorte de pamphlet sous forme de lettre qu’Ibn Zaydūn rédige au nom de Wallada et adresse à Ibn ‘Abdous qui, profitant de la déconvenue du poète avec sa bien-aimée, s'introduit dans sa vie et tente de se rapprocher d'elle. Le vizir cordouan y adopte un ton satirique et particulièrement calomniateur qui, pour défendre sa cause, ridiculise son adversaire et brosse de lui un portrait des plus orduriers et repoussants.

Il est avéré que la princesse avait entretenu une correspondance amoureuse avec Ibn Zaydūn. Ils y échangeaient, souvent en forme rimée, l'expression de leurs sentiments qu'ils s'ingéniaient de part et d'autre à parer de magnificence et de somptuosité. Dans son ouvrage *L'amour à Al-Andalous*[76], Jawdat Medlaj souligne les traits de caractère significatifs de Wallada et le rôle que son éducation et sa personnalité ont joué dans l'histoire de ses amours avec le poète cordouan. Dans la partie consacrée à la biographie de la princesse, l'auteur cite ces deux vers où elle se définit ainsi : « Par Dieu, la suprématie me sied bien, je chemine et me pavane/ A mon amant, je donne ma joue et le baiser qu'il désire » (nous traduisons).

L'effronterie manifeste de Wallada subvertit les mœurs de son temps. Elle représente un renversement des valeurs quasiment scandaleux pour les traditions de l'époque[77]. Son origine princière est sans doute le privilège qui lui a permis son audace et sa libéralité car si elle avait été une femme d'origines modestes, elle n'aurait pas pu assumer aussi clairement la dimension érotique exprimée dans ces vers, sans être taxée d'amoralisme et d'outrage aux convenances :

> Par la nuit tombée, guette-moi vite. L'obscurité est la meilleure à couvrir un secret
> Sans ce que j'éprouve pour toi, Il n'y aurait jamais de lune pleine, de nuit sombre ou d'étoile qui file. (Nous traduisons)

Wallada écrit ainsi au poète pour lui demander de l'attendre car elle promet d'aller le voir à la tombée de la nuit. Suite à l'incident de 'Otba, le plaisir et l'entrain avec lesquels elle s'adonnait volontiers à l'amour du poète se sont entièrement transformés. Le dépit et la rancœur qu'elle éprouvait se sont substitués à la grâce par laquelle la princesse se distinguait. Ecrivant à Ibn Zaydūn pour répondre à sa grossièreté, elle emprunte un ton encore plus vil et grossier :

> On te nomme pistolet et c'est un attribut qui, même si tu perds la vie, ne te quittera pas
> Tu es un « sodomite », un adultère, un cocu à deux cornes et un voleur
> Ibn Zaydūn, malgré sa bonhomie, aime les « tiges de pantalon »
> S'il voit une verge au-dessus d'un palmier, il se transforme en un oiseau rapace[78]

---

76 Jawdat Medlaj, *Al hobb fi-l Andalous. Dhahira ejtima'eyya bi joudhour machriqeyya*, Beyrout, Dar al-Lisan al- 'Arab, 1985, p. 48.

77 La relation amoureuse entre un homme et une femme était, depuis l'époque préislamique, régie par des normes inspirées par les traditions morales des Arabes. Lorsqu'un homme éprouve un sentiment d'amour envers une femme, celle-ci, même quand elle partage ce sentiment, est tenue de se comporter avec discrétion et retenue. La pudeur qui sied à son statut de femme est en effet une qualité essentielle qui valorise sa vertu et sa noble extraction.Nous nous référons, dans cette observation, au travail de Jean Claude Vadet dans *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*. Le critique souligne, dans son étude, les principales caractéristiques de l'éducation des femmes à cette époque.

78 Dans sa traduction du Coran, Régis Blachère introduit ainsi la sourate n°105 à laquelle renvoient les vers de la princesse cordouane : « Ce texte fait allusion à un récit de caractère semi-historique, sans doute fort connu en Arabie occidentale, au VIIe siècle de JC. Vers 530, Abraha, vice-roi du Yémen pour le compte du Négus, avait tenté une expédition contre le Hedjaz. Toutefois son armée ayant été décimée par une

Ibn Zaydūn, malgré sa bonhomie, injustement médit de moi alors que point je n'ai failli
Il me regarde avec dégoût comme si je venais castrer Ali (nous traduisons).

Ainsi, rongé par le remord, Ibn Zaydūn n'épargne aucun effort pour témoigner à sa bien-aimée de son profond regret. Déchirante et désolée, toute sa poésie nourrit l'espoir incertain et fragile de regagner un jour ses faveurs. Wallada, désormais froide et indifférente, ne répond nullement aux sollicitations désespérées du malheureux soupirant : Ibn 'Abdous a fini par réussir à détourner, en sa faveur, tout l'amour et l'intérêt de la princesse.

En dépit du caractère personnel de la relation d'amour entre Ibn Zaydūnet Wallada, l'évocation du tiers dans sa poésie amoureuse, bien que plurielle et insistante, est constamment indéfinie. La valeur de cette indéfinition, telle que nous l'interprétons, inscrit l'adversité directe entre le poète et Ibn 'Abdous dans un milieu dépassant largement le cadre intime et privé de la relation d'amour. L'emploi pluriel des substantifs « délateurs » et « envieux », relevés plus haut, dissocie l'adversité de sa dimension anecdotique, personnelle.

On conclue donc que la nature même de l'amour courtois inscrit le sentiment à la fois dans la lutte et la résistance : la lutte contre un milieu social hostile, auquel les amants sont dans l'obligation de faire face pour maintenir leur relation d'amour; la résistance à un système de valeurs subverti par l'amour courtois et auquel l'adversité essaie de reconvertir les protagonistes de l'amour.

1.1.2 L'espace et le temps hostiles

Cette lutte et cette résistance font que, pour les amants courtois, l'amour se présente essentiellement comme étant une expérience profondément douloureuse. L'épreuve de la distance et le manque qu'elle leur inflige acquièrent une dimension existentielle. Le temps et l'espace, indissociables dans le chant courtois et particulièrement significatifs quant à l'expression et à la désignation de l'amour, font l'objet d'une représentation qui rend compte de cette dimension existentielle. C'est en effet à la lumière de sa privation des joies de l'amour que le poète appréhende le temps et l'espace. Sa conscience du monde qui l'environne est conditionnée par cette affliction *ontologique* qui le caractérise.

épidémie, il avait dû battre en retraite vers le sud. Cet événement, déformé, fit donner aux Abyssins qui y participèrent le nom de *'Ashâb-al-Fîl* "Hommes de l'Elephant". On disait en effet qu'un éléphant se trouvait dans l'armée d'Abraha. Le même récit ajoutait que l'armée éthiopienne avait été attaquée par des oiseaux qui lançaient des pierres et tuaient ainsi les envahisseurs. Ce texte montre qu'à ce moment, le Prophète considère le centre religieux de la Mekke comme celui de la nouvelle religion. Le morceau est ancien ; Muir en fait même un texte datant de la période préapostolique ».

Le temps principalement est un élément omniprésent dans le chant courtois occitan. Le printemps y est étroitement lié aux joies de l'amour et aux célébrations du sentiment. La strophe printanière inaugurale témoigne de ce lien significatif entre l'expérience amoureuse et l'appréhension du temps. Dans la chanson de Jaufré Rudel *Quan lo rossinhols el folhos,* l'ancrage temporel est d'emblée mis en évidence. Le texte s'ouvre en effet sur la circonstance propice au chant :

Quan lo rossinhols el folhos Dona d'amor e-n quier e-n pren E mou son chan jauzent joyos E remira sa par soven E-1 riu son clar e-1 prat son gen Pel novel déport que renha, Mi ven al cor grans joys jazer. (A.J, p.1)	Alors que le rossignol, dans le bois feuillu, donne de l'amour, en demande et en reçoit, et qu'il lance son chant de jouissance et de joie et qu'il regarde souvent sa compagne, alors que les ruisseaux sont clairs et les prés riants par la nouvelle gaîté qui règne, alors une grande joie vient s'installer dans mon cœur.

Le temps auquel le poète se réfère dans cette *cobla* est un temps imprécis mais qui est reconnu pourtant grâce à l'une de ses caractéristiques principales, la joie. Celle-ci est clairement soulignée par la redondance de ses dérivés *jauzent, joyos, joys, jazer.* Cette joie ambiante se traduit par le spectacle d'une nature où faune et flore participent de cette sorte de concert où s'inscrit, en toute harmonie, la voix du poète amoureux. Le dernier vers met en avant l'effet de cette joie naturelle sur lui. En témoigne l'emploi en cas régime indirect du pronom personnel *mi* : la grande joie atteint le poète et l'influence au point d'emplir son cœur de bonheur. C'est ce bonheur qui, par la suite, amène et justifie le parallèle entre le poète et la figure symbolique du rossignol[79]. Tel que l'oiseau qui *Dona d'amor e-n quier e-n pren* / *E mou son chan jauzent joyos* / *E remira sa par soven,* le poète, à partir de la deuxième *cobla*, « lance son chant de jouissance et de joie et regarde sa compagne ». Nous notons, dans ce

79 La valeur symbolique du rossignol, considéré comme un double du poète remonte à des temps anciens dont on retrouve les échos à l'époque médiévale. Depuis Esope et ses *Fables* jusque dans les récits bibliques et les bestiaires qui s'en inspirent, les animaux sont indissociables d'un enseignement traduisant une certaine représentation de valeurs telles que le bien, le mal, la ruse, l'injustice, la force...
La poésie médiévale, courtoise en l'occurrence, est particulièrement marquée par cette représentation symbolique des animaux. Que ce soit en Europe, en Afrique ou en Asie, le rossignol est un oiseau fortement apprécié pour la qualité de son chant mélodieux et enivrant. Il est aussi bien associé au présage du bonheur qu'à la plainte et à la détresse des cœurs qui aiment.
Dans le corpus poétique sur lequel nous travaillons, nous avons noté comme suit l'allusion explicite au rossignol conçu, dans le chant poétique, comme un double du poète amoureux :
- Sur les 6 chansons qui nous restent de Jaufré Rudel, cinq évoquent explicitement le parallèle entre l'oiseau et le poète chantant. Deux textes sur les cinq notés réfèrent nommément au *rossinhol.*
- Chez Guillaume IX, le rossignol n'est pas aussi présent. Nous n'avons noté aucune référence explicite directe à l'oiseau. Pourtant, le troubadour poitevin associe la figure du poète à celle d'un oiseau dans ses chansons.
- Sur les 44 chansons attribuées à Bernard de Ventadour dans l'édition de Moshé Lazar, 13 évoquent de manière explicite le parallèle entre l'oiseau et le poète : 9 chansons nomment le *rossinhol*, 3 s'y réfèrent à partir de l'appellatif généralisant d'auzelet 1 seule chanson assimile le poète à la *lauseta* (l'alouette).

sens, l'emploi en cas sujet du pronom personnel de première personne *D'un amistat suy enveyos* ainsi que le recours aux adjectifs *gras, delgrat* et *gen* dans la description du corps gracieux et fascinant de la dame; corps que le poète considère avec beaucoup d'amour et d'admiration.

Ainsi, le rôle de la strophe printanière dans la chanson d'amour occitane est d'aligner le chant du poète à celui du cadre spatio-temporel dans lequel il s'inscrit. Il semblerait même que le chant courtois puise toute son intensité de celui du rossignol auquel il s'identifie. Dans l'une de ses *tensons* où il discute de l'amour avec un personnage prénommé Pierre, le poète attribue à son allocutaire ces propos par lesquels le dialogue est entamé :

Amics Bernartz de Ventadorn, com von podetz de chant sofrir, can aissi auzetz esbaudir lo rossinholet noih et jorn ? Auyatz lo joi que demena ! Tota noih chanta sotz la flor, melhs s'enten que vos en amor. (M.L, p. 168)	Bernard de Ventadour, mon ami, comment pouvez-vous de chanter vous abstenir, lorsque vous entendez le rossignol se réjouir ainsi jour et nuit ? Ecoutez la joie qu'il manifeste. Il chante toute la nuit sous les fleurs; en amour, il s'y entend mieux que vous.

Dans son interpellation du poète, Pierre exprime à la fois l'étonnement et la dépréciation de l'attitude de Bernard de Ventadour : il est inconcevable pour lui que ce dernier s'abstienne de chanter à son tour du moment qu'il entend, de jour comme de nuit, toute la joie que l'oiseau manifeste dans son chant. Quand il affirme, parlant du rossignol, *melhs s'enten que vos en amor*, il réprimande le poète et l'incite à jouer son rôle : chanter l'amour au même titre que l'oiseau. Une telle insistance sur l'assimilation du poète au rossignol pourrait laisser entendre que son chant serait nécessairement un chant joyeux et agréable. Dans sa chanson *La douza votz ai auzida*, Bernard de Ventadour célèbre un amour abattu et désespéré après avoir entendu le chant de l'oiseau :

La douza votz ai auzida del rossinholet sauvatge, et es m'ins el cor salhida si que tot lo cosirer e.ls mals traihs qu'amors me dona, m'adousa e m'asazona. Et auria.m be mester l'autrui jois al meu damnatge. (M.L, p. 190)	J'ai entendu la douce voix du rossignolet sauvage et elle est entrée au fond de mon coeur, si bien qu'elle adoucit et apaise les soucis et les tourments qu'amour me donne. Et j'aurais bien besoin, en effet, de la joie d'autrui dans ma disgrâce.

L'emploi du passé dans le premier vers de cet extrait désigne clairement un rapport d'antériorité entre la voix entendue du rossignol et celle du poète lui-même récitant son chant. Succédant donc à celui dont il rend compte, le chant du poète suit chronologiquement le chant de l'oiseau, sans l'imiter. Si le chant du rossignol adoucit et réconforte les maux du poète, le

chant que celui-ci produit met en avant la disgrâce et l'inimitié dont il souffre dans sa relation avec sa dame. Dans cette chanson en effet, le poète se plaint de la trahison de celle qui accorde à d'autres les mérites et les récompenses qui lui reviennent de « droit » :

Una fausa deschauzida traïritz de mal linhatge m'a traït et es traïda, e colh lo ram ab que.s fer; e can autre l'arazona, d'eus lo seu tort m'ochaizona; et an ne mais li derrer qu'eu, qui n'ai faih lonc badatge. (M.L, p. 190)	Une fausse et perfide traîtresse, de vil lignage, m'a trahi et se trouve trahie elle-même, coupant la branche avec laquelle elle se blesse; et quand un autre la sermonne, elle m'accuse de ses propres torts. Les derniers venus reçoivent d'elle plus que moi qui ai fait longue attente.

De fait, les heureuses connotations de la strophe printanière dans la *canso* ne traduisent pas nécessairement les sentiments éprouvés par le poète. Dotée simplement d'un rôle énonciatif, elle représente un ancrage spatio-temporel de la parole du poète qui en reste indépendante. Ainsi, le temps tel que perçu par le poète dans la chanson est un temps linéaire, d'une linéarité statique et inefficace dans la mesure où il n'entraîne aucun changement notable dans l'expérience amoureuse :

Lo tems vai e ven e vire per jorns, per mes e per ans, et eu, las ! no.n sai que dire, c'ades es us mos talans. Ades es us e no.s muda, c'una.n volh e.n ai volguda, don anc non aic jauzimen. (M.L, p. 232)	Le temps va, vient et revient, par jours, par mois et par ans. Et moi, hélas ! je ne sais que dire, puisque mon désir est toujours le même. Il est toujours le même et ne change point, car je désire une femme que j'ai constamment désirée et dont je n'ai eu nulle jouissance.

Ces vers marquent nettement la description du temps et des états d'âme du poète : l'accumulation des verbes *Venir*, *vairar* (errer, courir), *virar* (retrourner) ainsi que des substantifs *jorn, mes, ans* marque la déception et le désespoir du poète qui ne sait plus que dire. Même s'il se manifeste de façons différentes et quelque forme qu'il ait à chaque fois, le temps ne fait que passer. Son écoulement est pesant pour le poète. Le verbe *mudar* (changer) à la forme négative ainsi que la réitération de l'expression *ades es us* rendent compte de cette pesanteur, de cette consternation. L'interjection *las* ainsi que l'affirmation de ne savoir que dire témoignent de l'impuissance du poète qui, désarmé, semble souffrir davantage : du moment qu'il n'affecte aucunement l'expérience amoureuse, le temps, passif et inefficace, ne fait que renforcer la souffrance du poète et son mal de voir son désir éternellement insatisfait.

La strophe printanière, dans les chansons d'amour occitanes peut être associée à cette représentation du temps et de ses effets sur les sentiments du poète-amant. Le renouveau de la nature et son éclosion au retour de chaque printemps l'affectent profondément. En lui

rappelant sa misérable condition, ils accentuent ses souffrances. Quoique toujours aussi fortes, ses amours demeurent toujours aussi malheureuses. Ainsi, le désir, éternellement insatisfait, constitue une plainte que le poète-amant réitère à l'approche de la saison des amours.

Lo gens tems de pascor Ab la frescha verdor Nos adui folh' e flor De diversa color, Per que tuih amador Son gai e chantador Mas eu, que planh e plor, c'us jois no m'a sabor. (M.L, p. 124)	La belle saison de Pâques nous apporte, avec la fraîche verdure, feuilles et fleurs de couleurs variées ; aussi tous les amoureux sont-ils gais et chantent, sauf moi qui me lamente et qui pleure, car nulle joie n'a de saveur pour moi.

Cette représentation du temps dans le chant courtois représente un point de divergence fondamental entre la poésie occitane et celle andalouse dans la poésie d'Ibn Zaydūn.

La notion de *tems* en ancien occitan est désignée en arabe par deux substantifs qui traduisent une représentation différente de la durée : *az-zaman* d'un côté, *ad-dahr* de l'autre. La nuance entre ces termes est notable et extrêmement significative. En effet, si tous les deux mettent en avant le sens de la durée, de l'écoulement du temps, le mérite du deuxième est d'identifier cette durée à une énergie active et influente. Cette influence est perçue dans sa dimension négative et éprouvante. C'est ce qu'on appellerait le destin, en français moderne :

> Cette vie, ce temps où tout était beau ne sont plus,
> du jour où la beauté, ton visage, m'a fui. (A.M, p. 100)

> Rends à ton serment bafoué le respect
> qui te vaudra récompense à foison.
> Si tu rechignes encore, peut-être, avec le temps,
> l'honoreras-tu de bon cœur et sans compter. (A.M, p. 69)

Dans ces deux extraits de la poésie amoureuse du troubadour cordouan, il paraît clairement que ce qu'André Miquel traduit par « le temps » dans les deux occurrences ne correspond pas à la même perception. Dans le premier extrait, l'allusion temporelle est rattachée à une antériorité euphorique où la beauté de Wallada, s'offrant volontiers au regard du poète, remplissait sa vie de joie et d'allégresse. Ce temps ainsi rattaché à une expérience heureuse de l'amour est désigné, dans le texte arabe, par le terme *zaman.*

Dans le deuxième extrait où *dahr* est employé, le temps est associé à des amours dysphoriques et abattues. Il est identifié à un destin accablant. Le poème d'où ces vers sont extraits est marqué en effet par un ton plaintif. En amant désenchanté, le poète pleure la cruauté de Wallada qui l'abandonne à un désert affectif insupportable. Il lui demande grâce car c'est injustement qu'elle lui inflige le plus dur des supplices, celui de le priver d'elle. Dans

le dernier vers de cette chanson, le poète rappelle à sa bien-aimée les « pouvoirs » du temps et tout ce qu'il est capable de lui faire endurer, elle aussi[80]. Elle ne doit donc pas se laisser tromper par cette trop grande confiance qu'elle accorde toujours au temps. C'est le risque qu'elle court de le voir se retourner contre elle qui justifie, de fait, le choix du terme *dahr* dans le texte originel.

Le temps, omniprésent dans la poésie d'Ibn Zaydūn, est donc différemment désigné selon qu'il est conçu comme une durée ou comme l'influence du destin sur l'expérience amoureuse. Le plus souvent, ces deux représentations ne sont pas distinctes. Elles sont présentes dans le même texte où les deux termes sont employés :

> D'entre tous les mortels, c'est à toi que tend mon bonheur,
> c'est toi, jour après jour, qui occupes mes rêves (...)
> Si la main du destin, par un temps difficile,
> furtivement te révèle à mes yeux (A.M, p. 56)

Le choix de la traduction d'André Miquel est très significatif car il rend fidèlement la différence conceptuelle entre la succession des jours (*zaman*) et la main du destin (*dahr*). La dédicace élogieuse à l'aimée, au début du poème, est associée à un temps durable. Le poète entend ainsi mettre l'accent sur la constance et l'éternité de cet amour qui, parmi toutes ses semblables, a élu Wallada souveraine de son cœur. C'est au moment où le poète en vient à parler de ses ennemis que *zaman* se change en *dahr* : dans cette chanson, le poète amoureux souligne son désir ardent de rencontrer Wallada. Cependant, son désir est accentué davantage par ces délateurs et ennemis en présence desquels il ne peut qu'apercevoir sa bien-aimée, de loin et pendant un instant fugitif. C'est donc affecté par le temps qui marque de son empreinte l'histoire de ses amours que le poète andalou l'appréhende. Il en est la victime car il subit, résigné et soumis, son destin d'homme amoureux.

Ainsi, le temps n'a rien de secondaire et de circonstanciel. Si, dans le chant troubadouresque, la strophe printanière représente une sorte de cadrage global dans lequel s'inscrit la parole du poète, le temps se présente dans la poésie amoureuse à Al-Andalous comme une énergie active et influente. Sur le plan lexical et sémantique, la racine *dahr* désigne une durée longue et indéterminée mais distincte de la cyclicité du temps qui se renouvelle en heures, en jours et en saisons. La durée entendue par cet appellatif est celle de la

80 Le sens de cette mise en garde dont on retrouve l'écho dans le célèbre sonnet de Ronsard « Mignonne allons voir si la rose » est également exprimé dans la chanson *Lo gens tems de pascor*de Bernard de Ventadour : *Pois fom amdui efan,/ l'am ades e la blan;/ e.s vai m'amors doblan/ a chascun jorn del an./ E si no.m fai enan/ amor e bel semblan,/ cant er velha, .m deman/ que l'aya bo talan.*
Depuis le temps où nous étions deux enfants, je ne cesse de l'aimer et la courtise, et chaque jour de l'année mon amour redouble. Et si bientôt elle ne m'accorde son amour et ne me montre un aimable visage, qu'elle m'implore, quand elle sera vieille, de lui témoigner bon désir.

vie, de l'existence en ce qu'elle est une manifestation du destin : un cheminement inévitable conduisant à la mort. C'est en vertu de cette association du temps au destin que *ad-dahr* est indissociable des connotations négatives du malheur et de l'abattement[81]. Cette signification du temps est particulièrement mise en évidence dans ce vers extrait de l'un des poèmes les plus connus d'Ibn Zaydūn.

> Les jaloux nous voyaient nous abreuver d'amour, ils enrageaient,
> criaient : « Qu'ils s'en étouffent ! », et le sort : « Qu'il en soit ainsi ! » (A.M, p. 19)

Le sort se présente dans ce vers comme le moyen par lequel l'anathème des jaloux prend forme et se réalise causant ainsi tout le désarroi et le malheur des amoureux.

Si telle est la représentation du temps dans la chanson courtoise, celle de l'espace est peut-être encore plus représentative de la distance de la bien-aimée et du manque atroce dont souffre le poète. Contrairement au temps omniprésent, l'ancrage spatial est marqué différemment[82]. Les quelques fois où il est fait allusion à un élément locatif, se profile le

---

81 Dans l'un de ses Hadiths que ses compagnons ont repris et transmis à la postériorité, le Prophète de l'Islam recommande de ne point médire du *dahr* car, explique-t-il, *ad'dahr* est identifié à Dieu. Cette identification conforte la signification lexicale sur laquelle nous appuyons notre lecture. Par ailleurs, la prohibition dont l'enjeu est d'écarter tout soupçon d'imperfection de l'être divin essentiellement bon et parfait, conserve pourtant au *dahr* cette représentation qu'on continue à se faire de lui, même après l'avènement de l'Islam : le fait de l'identifier à la volonté divine n'empêche pas de se représenter *ad'dahr* comme la manifestation négative de la destinée humaine.

82 Nous avons noté à ce sujet des différences notables entre les deux parties de notre corpus. Ibn Zaydūn, chez qui ces références sont très rares, renvoient toujours aux villes et lieux de vie de la bien-aimée. Comme par exemple les poèmes dédiés à Cordoue et à Az-zahrâa.

Dans les chansons des troubadours, les renvois à l'espace de la dame sont nombreux et nettement plus fréquents. Ils peuvent être classés en deux catégories :

- ceux qui apparaissent au niveau des *tornadas* : dans la strophe finale, le poète s'adresse au jongleur ou au messager pour lui demander

* soit de prendre soin de la qualité du chant qu'il reprendra après lui et chantera dans telle région : *Bos es lo vers, qu'anc no.i falhi,/ Et totso que.i es ben esta;/ E sel que de mi l'apenra/ Gart se no.l franha ni.l pessi;/ Car si l'auran en Caersi/ En Bertrans e.l coms en Tolza,// Bos es lo vers, e faran hi/ Calque re don hom chantara.* (Jaufré Rudel)

Bon est ce « vers» car jamais je n'échouai [dans cet art] : tout ce qui s'y trouve y est à sa place; que celui qui de moi l'apprendra se garde bien de le briser et de le mettre en pièces : tel l'auront en Quercy sire Bertrand et le comte dans le pays de Toulouse. Bon est ce « vers», et ils y feront [là-bas où ils sont] quelque chose dont on chantera.

* soit de le représenter auprès de sa bien-aimée qu'il ira retrouver pour lui à l'endroit nommé : *A Narbona, mas ieu no.i vau,/ Sia.l prezens/ Mos vers, e vueill que d'aquest lau/ Me sia Guirens// Mon Esteve, mas ieu no.i vau,/ Sia.l prezens/ Mos vers, e vueill que d'aquest lau/ Me Sia guirens.* (Guillaume IX)

A Narbonne, je ne vais pas/ Mais que s'y rende/ Mon chant, et je veux que son prix/ Soit mon garant.// Mon Esteve, je n'y vais pas/ Mais que s'y rende/ Mon chant, et je veux que son prix/ Soit mon garant.

- celles qui apparaissent dans la *canso* : ces références spatiales sont presque toujours plus personnelles et nettement plus intimes. Elles renvoient par exemple à la chambre de la bien-aimée, son lit...C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elles sous-tendent l'expression de la dimension sensuelle et du désir fort éprouvant pour les troubadours : *Mal o fara, si no.m manda/ venir lai on se despolha,/ qu'eu sia per sa comanda/ pres del leih, josta l'esponda,/ e.lh traya.ls sotlars be chaussans,/ a genolhs et umilians,/ si.lh platz que sos pes me tenda*(Bernard de Ventadour)

Elle fera mal si elle ne m'ordonne de venir là où elle se déshabille, afin que je sois par ses ordres près du lit, à côté du rebord, et lui enlève ses souliers bien chaussants, à genoux et humblement, s'il lui plaît de me tendre ses pieds.

souvenir d'un moment de bonheur révolu où le poète était comblé par la présence de la dame et par les plaisirs relatifs à cette jouissance. Sur les onze chansons qui nous sont restées du premier troubadour, nous avons noté deux références uniques à l'espace. Dans sa chanson *Pus vezem de novel florir*, le poète s'exprime sur un ton beaucoup moins folâtre que dans d'autres pièces à l'instar de *Companho farai un vers qu'er covinen* où les allusions érotiques abondent.

Dans cette chanson, pareillement à Jaufré Rudel et à Bernard de Ventadour, il met en avant toute l'amertume qu'il éprouve. Tout conscient qu'il est de ne pouvoir arriver à celle qu'il aime et de ne pouvoir en jouir, il ne renonce pas à son amour. Il se résigne, en parfait amant, à sa « destinée » : aimer éternellement celle dont il ne pourra jamais jouir. Dans la sixième *cobla* de cette chanson, Guillaume IX insiste sur le comportement exemplaire que l'amant doit adopter envers et malgré cette impossibilité :

Ja no sera nuils hom ben fis	Aucun homme ne sera jamais un vrai fidèle
Contr'Amor si non l'es aclis,	D'Amour s'il ne lui est soumis,
Et als estranhs et als vezis	Et si, aux étrangers comme aux proches,
Non es consens,	Il n'est complaisant,
Et a totz sels d'aicels aizis	Et à tous caux de ce séjour
Obediens.	Obéissant.
(J.C.P, p. 106)	

La référence spatiale à la dame, dans ces vers ainsi que dans l'ensemble de la chanson, est exprimée au moyen du syntagme nominal *aicel aizis*. La valeur référentielle du démonstratif dans cet emploi est d'autant plus évasive et insignifiante que les lieux auxquels elle est censée renvoyer ne sont nullement définis. Se plaignant ainsi de la distance, le troubadour poitevin le fait, certes en son nom, mais sans doute aussi le fait-il au nom de tout homme qui voudrait triompher de l'amour. Nous interprétons ainsi le sens de l'indéfinition qui, dans cette strophe, souligne cette valeur de généralisation. Le poète recommande à tout homme dans son cas de se soumettre aux caprices et volontés de ceux qui habitent les lieux auxquels il aspire.

Chez Jaufré Rudel également, l'espace auquel le poète se réfère est celui où habite la bien-aimée, inaccessible et lointaine. *Amors de terra lonhdana* est l'expression par laquelle la dame est interpellée. A l'image de l'endroit où elle se trouve, elle est aussi inconnue qu'inaccessible : *Luenh es lo castelhs e la tors* / *On ella jay e sos maritz*. L'espace n'est donc perçu, dans le chant courtois, qu'à la lumière de cette distance et de cet éloignement vécus par le poète comme un véritable déchirement :

Lai es mos cors si totz c'alhors	Mon cœur est là tout entier, si bien
Non a ni sima ni raïtz,	qu'il n'a ailleurs ni cime ni racine ; et
Et en dormen sotz cobertors	quand je dors sous mes couvertures,
Es lai ab lieis mos esperitz ;	mon esprit est là-bas auprès d'elle ; cet
Et s'amors mi revert a mau	amour pourtant fait mon malheur,

Car ieu l'am tant e liei non eau : Tost veirai ieu si par sufrir N'atendrai mon bon jauzimen. (A.J, p. 7-8)	parce que je l'aime et qu'il ne lui en chaut ; mais je saurai bientôt si, à force de patienter, je dois en attendre de la joie.

La dame absente est présentée dans ces vers comme le repaire unique du poète. A défaut de ce repère, il est perdu, comme s'il n'est plus conscient de l'espace. Les racines dont il se voit privé et qu'il ne retrouve nulle part ailleurs que dans le lieu où figure sa dame illustrent bien l'idée que le poète n'admet aucun autre type « d'attachement » que celui, à la fois affectif et spatial, l'unissant à sa bien-aimée. C'est probablement la raison pour laquelle l'union tant désirée avec la dame ne s'accomplit que dans les rêves du poète. Obsédé par ce désir auquel il ne veut ni ne peut céder, il trouve dans cet univers intangible et évanescent une certaine consolation. Ainsi, l'univers onirique représente le lieu, l'espace où, par le biais de l'imagination, le poète substitue à « la réalité » déceptive et douloureuse une « réalité » vécue sous le signe du plaisir et de la jouissance. Dans sa chanson *Lanquan li jorn son lonc en may*, le poète, ressassant cette distance pesante, se réfugie dans l'imagination et le rêve :

Ai ! car me fos lai pelegris, Si que mos fustz e mos tapis Fos pels sieus belhs huelhs remiratz !	Ah ! fussé-je pèlerin, là-bas, de sorte que mon bourdon et mon esclavine fussent contemplés de ses beaux yeux !
Be'm parra joys quan li querray, Per amor Dieu, l'alberc de lonh : E, s'a lieys platz, alberguarai Près de lieys, si be-m suy de lonh : Adoncs parra-l parlamens fis Quan drutz lonhdas er tan vezis Qu'ab bels digz jauzira solatz.	Quelle joie m'apparaîtra quand je lui demanderai, pour l'amour de Dieu, d'héberger l'hôte lointain : et s'il lui plaît, je serai hébergé près d'elle ; ah, les charmants entretiens, quand l'amant lointain sera si voisin qu'il jouira des doux et beaux propos !
Iratz e gauzens m'en partray, S'ieu ja la vey, l'amor de lonh : Mas non sai quoras la veyrai, Car trop son nostras terras lonh : Assatz hi a pas e camis, E per aisso no-n suy devis... Mas tot sia cum a Dieu platz ! (A.J, p. 13-14)	Triste et joyeux je me séparerai d'elle, si jamais je le vois, cet amour lointain ; mais je ne sais quand je le verrai, car nos pays sont trop lointains : il y a, d'ici là, trop de passages et de routes et, pour cela, je n'ose rien prédire…Qu'il en soit donc de tout cela comme il plaira à Dieu !

Le souhait formulé dans les trois premiers vers de cet extrait, voir les beaux yeux de la dame, qu'elle admire son « bourdon » et son « esclavine », est accentué par l'emploi de l'interjection *Ai* et de la modalité exclamative : le trouble du poète et son empressement de voir son souhait réalisé sont ainsi transmis à son public qui ne peut que compatir à sa douleur. L'adjectif *car* autant que le champ lexical des armes rendent compte du « combat » que le

poète ne cesse de mener afin d'atteindre ce souhait à la fois si dur et si cher. Cependant, il semble bien qu'il réussit à trouver un tant soit peu de ravissement dans l'imagination qui le conduit à se projeter dans un futur euphorique, marqué par la représentation d'un désir contenté. Le passage aux *coblas* suivantes est assuré par une continuité aussi bien lexicale que sémantique. Le choix du verbe *parer* (apparaître, se montrer) reconduit en effet le motif de la « vision » et lui confère un contenu agréable.

Le souhait précédemment formulé n'est point enfoui dans l'amertume, l'insatisfaction et le regrt. Le *joy*s se substitue à toute émotion négative. L'esprit du poète se complaît à imaginer les détails de sa rencontre avec sa bien-aimée. Dans ce sens, l'emploi du verbe *albergar* (loger, héberger) est particulièrement significatif. Le poète qui, en l'absence de sa dame, n'a *ni sima ni raïtz*, retrouve un lieu, une situation, dès l'instant où il est en sa compagnie. Le substantif masculin *solatz*[83](plaisir, agrément, familiarité, entretien, badinage) est le terme qui illustre tous les sentiments de joie et d'allégresse qu'une telle compagnie procure au poète. De par son emplacement à la fin de la *cobla* en une sorte de rime absolue, ce substantif est dans la même position que les verbes *remiratz* de la *cobla* précédenteet *platz* à la fin de la *cobla* suivante. Ce sentiment de plénitude onirique est vite rattrapé par la triste réalité : *Mas non sai quoras la veyrai/ Car trop son nostras terras lonh*. L'éloignement s'impose donc au poète comme une sorte de « fatalité ». Inéluctable, il le condamne à errer constamment dans une sorte de « non-lieu » où seul le rêve lui permet de jouir un instant de la joiedu désir, éphémère et fugace.

Ce rêve est également présent dans la poésie de Bernard de Ventadour où l'espace de la dame est indissociable d'une dimension érotique manifeste :

Lo cors a fresc, sotil e gai, et anc no.n vi tan avinen. Pretz e beutat, valor e sen a plus qu'eu no vos sai dire. Res de be no.n es a dire, ab sol c'aya tan d'ardit c'una noih lai o.s despolha, me mezes, en loc aizit, e.m fezes dels bratz latz al col.	Elle a un corps tendre, svelte et allègre, et jamais je n'en vis de plus agréable. Mérite et beauté, valeur et esprit, elle en a plus que je ne saurais vous dire. Il ne lui manquerait rien de bien, si seulement elle avait tant de hardiesse que de me conduire, une nuit, là où elle se devêt, en ce lieu propice, et me faire de ses bras un lien autour du cou.
Si no.m aizis lai on ilh jai, si qu'eu remir son bel cors gen, doncs, per que m'a faih de nien ? Ai las ! com mor de dezire !	Si elle ne m'héberge là où elle couche, afin que je contemple son beau corps noble, pourquoi alors m'a-t-elle tiré du néant ? Hélas ! comme je meurs de

83 Dans la définition du dictionnaire de Rayounard, les différentes occurrences de ce terme, relevées chez certains troubadours, rendent compte des deux acceptions érotique et intellectuelle de ce terme. Solatz renvoie en effet aussi bien au plaisir du badinage et de l'amour qu'à celui de la parole (qui, rien n'empêche de le croire aussi, pourrait très bien être une parole qui exalte l'amour et chante ses plaisirs). Le terme d'ailleurs est souvent coordonné dans ces occurrences, au chant.

Vol me doncs midons aucire, car l'am ? O que lh'ai falhit ? Ara.n fassa so que.s volha ma domna, al seu chauzit, qu'eu no m'en planh, si tot me dol. (M.L, p. 134)	désir ! Ma dame veut-elle donc me tuer, parceque je l'aime ? Ou bien, quel mal ai-je fait ? Que ma dame fasse à présent ce qu'elle veut, selon son gré, car je ne m'en plains guère, même si j'en souffre.

Le plaisir du badinage amoureux exprimé chez Jaufré Rudel par l'échange verbal et l'entretien que désigne le substantif *solatz* est nettement plus explicite dans cette chanson. La référence spatiale est intrinsèquement liée au désir qu'elle accentue par la simple évocation. Le verbe *aizir* dans cet extrait fait écho au verbe *albergar* dans la chanson de Jaufré Rudel. A l'instar de ce dernier, Bernard de Ventadour aspire également à être accueilli, hébergé chez sa dame afin qu'il lui soit possible de jouir de ses charmes ainsi que de son corps. La description élogieuse qu'il en fait n'a de sens que par rapport à ce désir. Le poète ne conçoit pas de le satisfaire en dehors de l'endroit qui lui est dédié. Le lieu évoqué dans la *cobla* est en effet *lai o.s despolha*, le lieu où la dame se dévêtit et met son corps à nu. L'allusion à la nudité et aux étreintes langoureuses ravive aussi bien le désir du poète que ses lamentations de le voir perdu, inassouvi. Quand il s'écrie *per que m'a faih de nien ?,* le poète réprouve le fait de lui interdire l'accès à cet espace intime du désir. Ainsi, le néant auquel il se réfère dans ses propos peut être identifié à tout autre espace où amour et désir sont absents.

Ainsi, en l'absence de la dame, la réalité spatiale perd de sa substance et de sa véracité. Le sentiment de manque et ses effets psychologiques sur le poète font que ce dernier est comme égaré. Décontenancé, il s'abandonne au rêve, au « fantasme » comme un moyen ultime lui permettant de transcender les contraintes de la distance et jouir, ne serait-ce que de manière illusoire, de la bien-aimée qui, ainsi représentée, devient nettement plus accessible.

Dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn, l'espace est constamment rattaché au souvenir d'un temps immémorial et incertain :

Tu me fais souvenir des anciens et beaux jours...
Si seulement ce temps, ce passé, revenait !
C'était le jardin de nos rendez-vous, préparé
à notre bonheur par la fraîcheur épandue des nuages.
Etrange, ce désir qui s'éternise en moi
et qui, dès que je dis "c'en est fini", revient !
Quand j'étais avec toi, tu as lu tant de fois en mes yeux
que ce cœur-là n'en pouvait plus, ce pauvre cœur
Qui m'assigne à vouloir pour toujours t'obéir
et dirait non si je lui commandais de t'oublier !
Je ne me suis jamais repenti de t'aimer :
Dieu châtie un amant en proie à ce regret ! (A.M, p. 106)

Le souvenir du poète se caractérise par un sentiment de bonheur intense. *Al wasl,* présenté dans ces vers comme étant à l'origine de ce sentiment est, en arabe, l'antonyme de l'éloignement, *al fasl*. Il désigne en effet, d'après le dictionnaire de référence en langue arabe, un lien, une quelconque relation établie entre deux éléments, deux personnes[84]. Cette relation, aux antipodes de la séparation, est assurée par le lieu; elle y est même identifiée. La fonction relationnelle de proximité définit l'endroit dans le propos du poète. « Le jardin de nos rendez-vous » dans la traduction d'André Miquel est une construction où le groupe prépositionnel à valeur adverbiale, certes, peut être interprété comme un complément de relation. Il met en avant la relation entre le lieu et sa fonction : celle de permettre et d'accueillir les rendez-vous entre Ibn Zaydūn et Wallada. Cette construction est fidèle à l'expression originelle. Outre la valeur locative de la préposition *fî*, elle rend compte de la signification de la préposition *lî* qui exprime l'utilité, la fonction. On ne peut lire ces vers du poète cordouan sans qu'ils ne nous évoquent cet extrait auquel ils font écho :

> Il me faut, chaque jour, venir à bout de tes reproches,
> espérer obtenir le rendez-vous promis.
> Si je trouvais le chemin, j'y volerais à tire-d'aile,
> mais voilà : il n'est pas de chemin qui mène à ce chemin.
> Je t'aime et te le dis, une lettre après l'autre,
> et jamais ne mourra le serment qui nous lie. (A.M, p. 38)

Il est intéressant de noter, dans cette chanson, le changement de temps et de ton quand *al wasl* n'estplus possible. A partir du moment où toute relation entre le poète et sa bien-aimée est rompue, l'espace, quel qu'il soit, devient tout aussi fuyant que celle à qui il est étroitement lié dans l'esprit du poète. L'anaphore du chemin, dans cette traduction, témoigne de l'anaphore de *sabīl* dans le texte originel. Le passage du passé au présent rend compte du passage du *wasl* au *fasl*; des joies de la proximité aux douleurs de l'éloignement. Ce changement de temporalité marque de fait le passage du lieu au « non-lieu ». L'absence de la bien-aimée signifie pour le poète l'absence de voie. Elle le condamne à une sorte d'errance affective où même sa parole est comme évanescente et approximative.

84 Ibn Mandhour, *Lissâan Al 'Arab*, Beyrout, éd. Dar Sader, 2010. Ce dictionnaire est notre dictionnaire de référence pour la lecture et le commantaire du texte en langue arabe.

1.2 Dire l'absence de l'aimée

Qu'il soit individualisé en la personne d'un rival contre lequel le poète se bat, ou généralisé à l'ensemble d'une société aux normes conservatrices et relativement renfermées, le tiers incarne pour l'amant courtois l'ensemble des causes qui le séparent de sa bien-aimée et leur impose, à l'un et à l'autre, une distance à peine supportable. Aussi bien au niveau de l'expérience que de l'expression poétique, l'amour courtois est contraint par toutes ces difficultés. Face à ces contrariétés, le poète témoigne d'une attitude résignée. Même s'il lutte pour la préservation de son amour, il se plie à l'épreuve et se conforme à ses exigences tout en maintenant une conduite qui lui permet d'y échapper.

Dans la chanson *Ara no vei luzir solelh*, Bernard de Ventadour célèbre les joies d'un amour certes heureux, mais angoissé. Cette angoisse que souligne le vers suivant *On melhs m'estai, et eu peihz trai* (Mes craintes se multiplient à mesure que les choses se présentent à moi de la meilleure façon) est due à l'impact d'autrui sur la psychologie du poète. Envieux et contestataires perturbent sa quiétude et nuisent à l'amour contre lequel ils guerroient :

Ja eu melhor dreih no.n aya, c'ab sol deport venz e guerrei cel que plus fort me guerreya. (M.L, p. 78)	...je ne souhaite avoir d'autre droit que de combattre et vaincre, à l'aide de mon bonheur, celui qui me mène plus forte guerre

Face à cette adversité, le poète fait preuve d'une attitude pondérée, nettement moins belliqueuse que celle suggérée, dans ces vers, par l'emploi du verbe *guerreiar* (guerroyer, combattre). Ces tiers malveillants qui combattent le poète dans l'intention de nuire à son amour, ne suscitent guère en lui le même penchant guerrier et combatif. Sa pondération, loin d'être synonyme d'indifférence et d'impassibilité, témoigne de la situation particulière du poète. Amant courtois, il ne peut se livrer aux tentations de violence et d'agressivité. Il est tenu de correspondre aux critères moraux caractéristiques du parfait amant. Cette image de perfection représente un idéal auquel il s'efforce de correspondre dans le but de satisfaire sa dame et d'obtenir gain de grâces auprès d'elle. Telles sont les raisons pour lesquelles il oppose le divertissement et l'amusement, désignés par le substantif *deport,* à la guerre livrée contre lui. Ainsi, armé de son seul *deport*, il espère réussir à éviter la persécution de ses ennemis. Sa victoire sur eux dépend de la réussite et du succès de son amour comme en témoigne l'association du substantif *deport* à un *dreih* (droit). Le meilleur droit dont le poète espère bénéficier est, selon les codes de la *fin'amor*, la récompense par laquelle sa dame reconnaît ses mérites et valorise les qualités morales qui le distinguent. Le don de cette récompense est d'ailleurs le motif de cette chanson où le « feu intérieur qui fait fondre la neige et tient lieu de

soleil est (...) une invitation à la dame de ne pas trop prolonger la durée de l'hiver et de la nuit (...) La folie de la passion ne peut être guérie que par le miracle d'un baiser et des étreintes amoureuses [85]». Face à la persécution de ses ennemis, ce droit tant escompté consacre la situation grandement complexe du poète courtois. Cet amour même qui lui vaut « la guerre » de ses rivaux l'empêche de les combattre car sa victoire dépend du bonheur que lui procure son statut d'amant.

Néanmoins, ce bonheur et l'espoir d'en jouir, étant pourtant la cause principale de l'adversité qu'ils provoquent, ne doivent pas être exhibés et ostentatoires. Pour plaire à sa dame, le poète doit obéir aux règles de discrétion et de tempérance. Tout son mérite tient en effet à maîtriser, en dépit de son ardeur, l'expression de son *joy*. La modération de l'enthousiasme et de la joie d'aimer par la *mezura* se traduit, dans la chanson courtoise, par un lexique contraint. Le poète qui dédie son texte à la dame qu'il aime et qui l'inspire, ne peut cependant pas citer son nom. Cette prohibition qu'il n'a d'autre choix que de respecter est dictée par les règles sociales dominantes[86]. Quelles que soient les manifestations de celles-ci et quelque forme qu'elles aient, elles témoignent de la même représentation de la figure du Père. Dans ce sens, Raja Ben Slama analyse l'inhibition du désir dans la poésie amoureuse en arabe en faisant allusion aux notions psychanalytiques de *père originaire* et de *père originel*[87]. La critique voit dans la restriction de la parole poétique, une projection symbolique de la référence religieuse au Père qui, dans la religion de l'Islam, comme dans les deux autres religions monothéistes, est identifié à l'Etre Divin. Maître de l'univers, Dieu a le monopole de la Création et du Verbe. La Parole est d'ailleurs l'acte même par lequel s'accomplit la Création. Dans la *Bible,* le livre de la *Genèse*, s'ouvre sur le récit des « Origines du monde et de l'Humanité » où l'emploi récurrent des verbes « dire » et « appeler » est exclusivement attribué au Dieu. Sa Parole suffit pour faire exister tous les éléments créés auxquels il attribue un nom par la suite : « Dieu dit : ''Que la lumière soit'' et la lumière fut. (...) Dieu appela la lumière ''jour'' et les ténèbres ''nuit'' » (*La Genèse*, 3-5)[88].

85 Moshé Lazar, *Chansons d'amour de Bernard de* Ventadour, éd. Carrefour Ventadour, 2001, notes de la chanson 5, p. 242.

86 Au sujet de ces considérations sociales, Goerge Duby voit qu' «il faut certes considérer que les poèmes, les chansons, les romans composés dans la langue des assemblées courtoises n'ont jamais fait que tendre un décor gratuit pour un jeu mondain, dont les règles s'échafaudaient et servait de compensation dérisoire aux frustrations des chevaliers contraints au célibat par les disciplines lignagères. Ce jeu tourne autour de la plus risquée des aventures puisque, transgressant les interdits, affrontant les vengeances les plus cruelles, elle consiste à conquérir l'épouse du maître, la dame, en dépit des jaloux».George Duby, *Mâle Moyen Age*, Flammarion, coll. Champs, 2010, p. 30.

87 Raja Ben Slama, *op.cit*,p. 281.

88 *La Sainte Bible selon la Vulgate*, traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré, Tours, éd. Alfred Mame et fils, t 1, 1866. Cette édition est notre référence pour tous les renvois à la Bible.

L'écho de ce récit des origines se retrouve dans le Coran où le récit de la Création obéit à la même représentation. La Parole Sacrée de Dieu préside à la Création. L'existence de toute créature se confirme par l'octroi d'un nom qui l'identifie et lui confère sa valeur différentielle :

> « Eh quoi ! Celui qui a créé les cieux et la terre n'est-Il point capable de créer des êtres semblables à[ces Incrédules] ? Mais Il est le Créateur, l'Omniscient. Son ordre - quand Il veut une chose- se réduit uniquement à dire : ‘‘sois !’’et elle est ». Sourate n°36, versets 81, 82.

> « Et [le Seigneur] apprit à Adam tous les noms, puis Il fit défiler, devant les Anges, [les êtres portant ces noms] et Il dit [aux Anges] :‘‘Avisez-Moi des noms de ces êtres-ci, si vous êtes véridiques ! ’’- ‘‘ Gloire à Toi ! ’’répondirent-ils. ‘‘Nous n'avons nulle science excepté ce que tu nous a appris. Toi tu es l'Omniscient, le Sage’’»[89]. Sourate n°2, versets n°31, 32.

D'un point de vue religieux, le nom, *al Ism*, a donc une valeur existentielle. C'est lui, ainsi que présenté dans *La Bible,* qui permet de distinguer le jour des ténèbres de la nuit. A défaut de nom, la création de la lumière aurait été confuse et non identifiable par l'homme. Il en est de même dans la religion musulmane. Les « êtres » que Dieu a créés, à l'instar de la terre et des cieux, sont méconnus par les anges qui en ignorent les noms. L'apprentissage de leurs noms, privilège que Dieu accorde à l'homme, représente une « science » qui lui confère une valeur supérieure à celle des créatures séraphiques[90]. Ce privilège de la « science » lui permet de prendre conscience de l'existence des créatures de Dieu. Ainsi, le nom est le moyen par lequel la Science Divine, sacrée et transcendante, devient accessible à l'homme. Celui-ci acquiert, de fait, la capacité d'appréhender le monde qui l'environne.

Dans leurs interprétations de ces sourates, beaucoup d'exégètes insistent sur cet apprentissage par lequel le genre humain, en la personne d'Adam, est préféré aux autres créatures de Dieu. Que ces noms qu'il a appris réfèrent à ceux de l'humanité à venir ou aux différentes espèces animales, végétales ou autres[91], l'exégète tunisien Tahar Ben Achour souligne la valeur de la « science » acquise par l'homme. L'apprentissage des noms tel qu'évoqué dans les versets cités plus haut est accompagné d'un « défilé » des créatures nommées. L'incapacité des anges à les identifier en discernant leurs noms caractéristiques, est bien la preuve que l'apprentissage dont le père de l'humanité a bénéficié est indissociable de ses dimensions sémantique et référentielle. Telle est la raison pour laquelle Tahar Ben Achour

89 *Le Coran,* traduction de Régis Blachère, éd. Mainsonneuve et Larose, 1966. Cette édition est notre référence pour tous les renvois au *Coran*.

90 Il est question de cette préférence sur les Anges accordée à Adam dans les versets antérieurs à ceux que nous citons.

91 La nature de ces noms appris ainsi que les référents auxquels ils renvoient a fait l'objet d'une grande polémique auprès des exégètes du Coran. La signification précise de ces noms ne nous intéresse pas autant que leur fonction linguistique.

estime que ce passage coranique parle de l'acquisition de la langue. L'exégète voit en celle-ci une propriété caractéristique de l'être humain : elle le dote de la parole qui confirme sa supériorité par rapport à l'animal. La langue, telle qu'il la définit, est le moyen par lequel l'homme perçoit le monde. Cette perception, quel que soit le domaine de son application, consiste à attribuer un nom aux choses. En les nommant, ces choses sont identifiées, connues. Ainsi comprises, il devient possible d'en transmettre la connaissance aux autres[92]. Le nom est donc le moyen linguistique par lequel les êtres et les choses existent. A défaut de nom, cette existence est tronquée, inaccomplie. Du moment qu'elle ne peut être identifiée par la langue dont la fonction est d'en rendre compte, l'existence de ces êtres et de ces choses est ainsi dénuée de sens pour l'homme incapable de les appréhender.

L'exégèse de ces versets coraniques est confirmée par les études linguistiques. Dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure définit la langue comme « un système de signes exprimant des idées ». Ce système, qu'il considère comme le plus important des systèmes sémiologiques, est d'une grande complexité. L'expression de ces idées implique en effet la réalisation individuelle dans un cadre social qui lui est inhérent et dont elle ne peut être dissociée. La parole « est à la fois l'instrument et le produit de la langue. Historiquement, (elle) précède toujours. Comment s'aviserait-on d'associer une idée à une image verbale, si l'on ne surprenait pas d'abord cette association dans un acte de parole?[93]». Il s'agit, de fait, dans les versets que nous étudions, de « l'Acte de Parole Originel » qui a permis à l'homme d'acquérir, abstraction faite de la langue qu'il parle[94], cette faculté naturelle d'associer le concept à l'image acoustique correspondante.

En essayant d'interdire au poète toute référence verbale explicite à l'aimée, les ennemis du poète croient ainsi détruire son amour par l'anéantissement de cette substance que lui confère la citation. Sur le plan linguistique, les conséquences de cette interdiction entravent la corrélation essentielle entre le signifiant et le signifié mais aussi entre le signifié et son référent. L'impossibilité de dire le nom de la bien-aimée, dans sa valeur strictement lexicale,

92 « L'homme est capable de parler et de s'exprimer parce qu'il a été créé conscient, savant et enseignant également. Telle est l'origine de la création des sciences et des lois ainsi que de toutes leurs ramifications. Lorsqu'on observe toutes les sciences, on se rend compte qu'elles consistent à attribuer des noms aux choses et à les définir afin d'en apprécier et d'en faciliter la transmission d'une conscience à une autre ». (Nous traduisons)Mohamed Taher Ben Achour, *At-tahrir wal tanwir,* éd. Maison Sohnoun, édition et diffusion, t1, pp. 409- 410.

93 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Béjaia, éd. Talantikit, 2013, pp. 23-31.

94 *Id.* pp. 19-20. Le linguiste, en référence à la performance sociale et aux langues différentes qu'un individu est en mesure de parler, définit comme « la faculté linguistique par excellence », la capacité qui permet à cet individu d'associer un signe linguistique, quel qu'il soit, à l'image acoustique correspondante. De Saussure voit dans cette capacité une capacité « naturelle» puisqu'elle est indépendante du système linguistique. Nous tenons à préciser que la capacité à laquelle nous nous référons est essentiellement conceptuelle; elle est relative à la nature même du signe indépendemment du référent auquel il renvoie dans la réalité extérieure.

n'empêche pourtant pas le poète de penser à sa dulcinée et de continuer à se référer à elle. Néanmoins, pareille contrainte le met face à une situation problématique : le nom de la bien-aimée, image acoustique correspondant à l'idée et à la représentation que le poète se fait d'elle, ne peut et ne doit plus la désigner dans sa poésie. Ainsi, la distance tant bien affective que spatiale qui le sépare d'elle est accentuée par cet écart linguistique et conceptuel.

A défaut de l'autorisation de citer son nom, l'absence de la bien-aimée, dans la chanson courtoise se décline en deux aspects. Son absence physique et spatiale est accentuée par une absence verbale et lexicale. Pourtant, elle demeure omniprésente dans l'univers poétique du troubadour qui se la représente en permanence. Elle est l'image qui hante son cœur et son esprit. C'est ainsi qu'elle prend forme et qu'elle continue à exister en dépit de cette absence. C'est dans ce sens que le poète s'efforce donc de pallier à cette distance à travers les substituts lexicaux et les images poétiques d'une part, et la sollicitation de la dame d'une autre part.

1.2.1 Rhétorique de l'absence

Dans l'une de ses brèves compositions, constituées de deux vers uniquement, Ibn Zaydūn évoque la restriction lexicale par l'interdiction de nommer Wallada :

> *Ennâ lel ardhi was' samaâ'î wal maâ'î 'alayna adhimmatan la tudhammou*
> *Hia ba'adhou esmi mân ohebbou walâan wa bi takrïrî ba'adhiha yastatimmou*[95]

Dans ce distique, le poète fait allusion à l'incomplétude du nom de sa bien-aimée. Celui-ci ne s'achève et n'est complet affirme-t-il que par la réitération d'autres noms, ceux de la terre, du ciel et de l'eau. Cette réitération, ajoute-t-il, est un engagement*aḍimma*qu'on ne peut lui reprocher car c'est ainsi qu'il témoigne de sa loyauté envers sa dame.

Quoique très bref, ce distique est riche en significations particulièrement intéressantes pour notre lecture. En effet, l'omission contrainte du nom de la bien-aimée dans la chanson courtoise est évoquée par le poète cordouan qui, au moment même où il en parle, la contourne admirablement grâce à la richesse et l'ingéniosité de son style. Le premier hémistiche du second vers représente une double périphrase où le poète se réfère aussi bien au nom de Wallada qu'aux éléments naturels cités dans le vers précédent. Si *ism man uhibb* (le nom de celle que j'aime) est une allusion à la princesse, *ba'ḍuism man uhibb* (une partie du nom de celle que j'aime) reprend au moyen de *ba'ḍ* (quelque) les noms de la terre, du ciel et de l'eau, figurant au premier hémistiche du premier vers.

95 Nous transcrivons ces vers qui ne sont pas traduits par André Miquel. Ils ne figurent pas dans toutes les éditions du *diwan.* Nous les retrouvons dans celles de Youssef Farhat et de Hanna Fakhouri.

Outre la valeur référentielle de ces deux périphrases, nous nous intéressons à la dimension « quantitative » que le terme *ba'ḍ* (quelque) introduit. Ne pouvant citer explicitement le nom de Wallada, le poète est amené à lui substituer d'autres noms afin de pouvoir la désigner. Infante, femme de haute distinction sociale et extrêmement belle de surcroît, son soupirant ne peut la nommer comme il nommerait n'importe quelle autre femme. C'est ainsi qu'il est amené, à défaut de pouvoir l'appeler, à multiplier les référents et à parler de terre, de ciel et d'eau à la fois. Cependant, comme en témoigne le sens de ce terme, malgré l'accumulation de ces trois éléments, cette substitution n'est point suffisante pour jouer le même rôle que le nom propre de la princesse. Les valeurs auxquelles renvoie son nom ne sont complètes et achevées que lorsque ces substituts sont réitérés. Cette réitération a certes un enjeu sémantique et référentiel relatif à la désignation de la bien-aimée du poète autrement que par son nom. Mais elle a aussi un enjeu stylistique et esthétique exprimé par le choix et le sens même du verbe réitérer : la terre, le ciel et l'eau doivent être en effet à l'image de celle qu'ils désignent, suprême et parfaite. Ils doivent aussi rendre compte, par là même, de la loyauté infinie et inconditionnelle que le poète éprouve envers sa dame : son respect de la condition de ne pas la nommer ne doit point entacher la magnificence et la grandeur de sa personne qui, en aucun cas, ne doivent ternir.

De fait, la réitération de ces substituts lexicaux acquiert une valeur hyperbolique qui n'est pas seulement au service de la description. En représentant sa bien-aimée sous un jour aussi élogieux et valorisant, le poète se montre parfaitement conscient de son statut : il ne peut qu'être le fidèle et très humble serviteur d'une dame dont le charme et le rayonnement l'emportent sur ceux du ciel, de la terre et de l'eau réunis. C'est dans ce sens que cette caractérisation hyperbolique[96] témoigne de l'engagement du poète envers sa dulcinée. En insistant de la sorte sur sa loyauté inébranlable, il élimine d'emblée les critiques et reproches que d'autres pourraient lui faire[97].

96 L'hyperbole est une figure omniprésente dans la poésie amoureuse des troubadours. Etant donné le caractère supérieur de leur amour, la langue par laquelle ils s'expriment doit d'être à la hauteur de la noblesse et de la magnificence de leurs sentiments. Nous traitons l'emploi de l'hyperbole dans une partie ultérieure. Nous nous y intéresserons à la description de la femme aimée dans laquelle l'emploi de cette figure est particulièrement significatif.

97 Les critiques et les reproches dont il est question se rapportent essentiellement au fait même d'évoquer, ne serait-ce que de manière allusive, la princesse Wallada dans une poésie amoureuse. Ces critiques d'ordre éthique sont relatives à une ancienne tradition héritée de la poésie amoureuse arabe classique datant de la période préislamique et des premiers siècles après l'Hégire.
Compte tenu de l'histoire des amours d'Ibn Zaydūn et Wallada et du contexte socio-historique dans lequel elle a eu lieu, l'on pourrait penser que cette contrainte lexicale est dépourvue de toute portée morale ou éthique. Le fait de « s'interdire » de nommer explicitement la bien-aimée dans le texte poétique représente un élément d'ordre stylistique; ce serait un « prétexte » dont l'enjeu est de mettre en avant le génie du poète-amant. Nous abordons cette dimension de l'écriture dans le cadre de la troisième partie de ce travail.

Ces motifs descriptifs sont très fréquents dans la poésie du troubadour cordouan. Le soleil et la lune précisément sont les substituts lexicaux auxquels il recourt pour se référer à sa bien-aimée :

Le soleil apparaît aux yeux de qui l'adore,
mais tout soleil décline...sauf celui de mon coeur. (A.M, p. 38)

Soleil et toi allez de pair, et cependant,
quand il décline, tu gardes ta hauteur...
...tu es, au grand dépit des envieux,
l'astre qui, reparu, demeure au zénith. (A.M, p. 62)

Si l'âge te fais neuve comme un croissant de lune,
l'astre épanoui te le cède en beauté. (A.M, p. 47)

Ce soleil et cette lune sont d'autant plus intéressants pour notre étude qu'ils rendent compte de la distance abyssale séparant la princesse de son soupirant du fait même de cette beauté inégalable qu'ils soulignent. Dans les trois extraits cités plus haut, les astres évoqués sont associés au motif de la hauteur. Alors que soleil et lune déclinent, Wallada, elle, est un astre qui occupe les cieux en permanence. Cette hauteur est, certes, un comparant de sa beauté mais aussi de son éloignement. Comme tout admirateur ne pouvant saisir ces sources de lumière ou même s'en approcher, le poète est condamné à aimer Wallada éternellement et l'admirer de très loin. Il n'en est que trop conscient. Il n'est point rare en effet que l'on tombe, dans sa poésie amoureuse, sur des vers tels que ces deux extraits :

Oh lune qui te lèves à l'Occident,
que le chemin est difficile à mon amour ! (A.M, p. 86)

Oh belle lune où se noient,
les yeux de qui te contemple, (A.M, p. 48)

Outre la métaphore de la lune dont le poète fait l'identifiant de la bien-aimée et outre la souffrance que lui inflige son inaccessibilité désespérante, ce qui retient notre attention dans ces extraits comme dans ceux que nous citons plus haut est le motif du regard et de la contemplation. Telle une lune, éloignée, distante et inaccessible mais toujours aussi désirée, la femme aimée se transforme, par le biais des substituts lexicaux, en une image, une sorte d'icône que le poète ne cesse d'aimer et de chérir et pour laquelle il voue un véritable culte.
La prohibition de nommer la dame n'est pas une interdiction propre à la courtoisie arabo-andalouse.

L'observation de notre corpus occitan nous permet de constater que la dame aimée n'est quasiment jamais désignée autrement qu'à travers le substantif *domna*. En dehors de cet appellatif, les moyens lexicaux employés pour se référer à elle, essentiellement

périphrastiques, renvoient le plus souvent à son statut de souveraine supérieure et inaccessible. Alors que chez Guillaume IX et Jaufré Rudel, l'emploi fréquent de la troisième personne du féminin et la référence à l'Amour renvoient à la dame aimée[98], l'allusion à sa supériorité est bien plus explicite chez Bernard de Ventadour. Dans sa poésie, l'emploi de substantifs comme *sidons, senhoratge, midons,* soulignant le lien de vasselage qui le rattache à sa dame, est plus fréquent que chez les deux autres troubadours occitans. Cette référence à la dame se justifie par le respect et la vénération que son amant doit lui témoigner. La solliciter autrement serait donc une preuve d'audace par laquelle il ferait preuve de familiarité. Cette dernièrereprésente un privilège que la dame seule a le pouvoir d'accorder. Ainsi, la même interdiction de la nommerest ce qui contraint le poète et amant courtois, autant occitan qu'andalou, à recourir à un lexique particulier pour la désigner.

Le motif de l'absente élevée au rang de l'icône, très présent dans la poésie d'Ibn Zaydūn, est également fréquent dans la poésie des troubadours occitans. Jaufré Rudel est, sans conteste, le troubadour le plus connu pour avoir chanté et probablement vécu les aléas de l'amour de loin[99]. Dans sa chanson *Quan lo rius de la fontana*, le poète, conforme à la tradition, inaugure son chant par une strophe printanière où *rius*, *fontana, flors, rossinholetz* constituent le champ lexical d'une nature gaie et chaleureuse. La référence à l'ouïe prédomine dans cette *cobla* liminaire où le rossignol est un symbole du poète : du moment que celui-ci *volf, refranh et aplana/ Son dous chantar et afina,* il est bien raisonnable que le poète en fasse de même. L'accumulation des verbes *vojar, refranher et aplanar* met l'accent aussi bien sur la musicalité de la chanson que sur les soins et les efforts déployés par le versificateur afin d'adoucir et d'affiner son expression. Cette observation d'ordre esthétique reflète l'importance accordée par les troubadours à la beauté de leurs chants[100]. Elle témoigne également d'une

98 « Amour » est une référence assez fréquente dans l'œuvre poétique des deux troubadours cités. L'initiale notée en majuscule traduit une conception de l'amour, érigé en une sorte d'idéal abstrait, extrmement puissant. Cet idéal de puissance est parfois ambigû car il pourrait être identifié à la dame aimée. Dans ces vers extraits de sa chanson *Quan lo rossinhols el folhos,* le poète, en affirmant « partir » de l'amour, rend compte de sa décision de se séparer de sa dame et mettre fin au service courtois qui le liait à elle : *Amors, alegres part de vos/ Per so quar vau mo mielhs qucren* (Amour, je me sépare de vous avec allégresse, parce que je vais cherchant mon mieux).

99 Au sujet de l'amour de loin, nous nous reportons à notre article « *L'amour de loin* d'Amin Maalouf. L'histoire de Jaufré Rudel entre légende et fiction ». Dans cette étude que nous avons consacrée au livret d'opéra inspirée par l'histoire et la poésie de Jaufré Rudel, nous mettons l'accent sur la réception du troubadour. En 2001, date de parution du livret aux éditions Grasset, le poète occitan continue à éveiller l'intérêt grâce à l'histoire de ses amours devenues légendaires. Cet article fera l'objet d'une publication chez Déméter, prévue pour la fin de l'année 2023.

100 La *tornada* dans cette deuxième chanson de Jaufré Rudel, *Quan lo rius del la fontana*, témoigne de cette dimension esthétique. Le poète y fait allusion en effet à la beauté de sa chanson qui, à défaut de parchemin, assurera sa transmission orale et, partant, son grand succès en Guyenne, en Bretagne ainsi que dans la région poitevine : *Senes breu de paraguamina/ Tramet lo vers, que chantam/ En plana lengua romana,/ A.n Hugo Bru per Filhol;/ Bo.m sap, quar gens Peitavina/ De Berri e de Guïana/ S'esgau per lui e Bretanha.*

dimension linguistique et lexicale, sur laquelle nous nous appuyons pour corroborer notre lecture de l'inhibition du désir.

Dans l'allusion au rossignol, le poète a écarté, par le choix exclusif du verbe *refranher*, les sens d'affiner, de niveler qui sont pourtant attribués à l'oiseau auquel il s'identifie. L'intérêt d'un tel emploi, est de souligner le sens d'adoucir et de moduler son texte. L'adoucissement entendu ne serait donc pas à prendre uniquement dans le sens d'un embellissement comme il semblerait de prime abord. Tel qu'un rossignol, certes, le poète prend soin de bien chanter mais il s'agit également pour lui d'adapter son chant à l'interdiction de nommer la dame, interdiction dont il est conscient et à laquelle il essaie d'échapper. L'interpellation de la dame à l'attaque de la strophe suivante le confirme. *Amors de terra lonhdana* est la périphrase de la dame à laquelle le poète s'adresse pour chanter son amour. L'éloignement est la caractéristique principale qui la définit.

Cet éloignement qui explique tout le mal du poète n'est pas la seule valeur de cet emploi. *Terra lonhdana*, du fait même de cette distance, acquiert une valeur métaphorique se rapportant au langage contraint qui accentue l'écart entre le poète et l'objet de son amour. Dans ce sens, nous relevons dans les quatre premiers vers de cette deuxième *cobla*, une construction significative quant à notre interprétation :

Amors de terra lonhdana Per vos totz lo cors mi dol; E non puesc trobar mezina Si non au vostre reclam (A.J, p. 4)	Amour de terre lointaine, pour vous tout mon cœur est dolent; et je n'y puis trouver de remède si je ne me rends à votre appel,

La conscience de la construction poétique ainsi que l'importance accordée à la dimension esthétique de son expression est un élément fondamental de la poétique courtoise. Nous en retrouvons l'écho aussi bien chez Guillaume IX de Poitiers que chez Bernard de Ventadour :
Dans sa chanson, *Ben vueil que sapchon li pluzor,* le premier troubadour met l'accent sur la qualité de son écriture qui, de par l'emploi des substantifs « obrador » et « mestier », est perçue du point de vue de sa technicité. Passant pour maître de la construction poétique, le père des troubadours occitans affirme qu'il se distingue par sa grande maitrise de cet art nouveau. L'expression de son talent exceptionnel coïncide, dans sa chanson *Ab la dolchor del temps novel*, avec le renouveau de la nature car c'est à l'heure où elle revit que sa voix raisonne : *...Adonc esta ben c'om s'aisi/ D'acho don hom a plus talan.*
Chez Bernard de Ventadour, à l'image de l'amour et de la nature par lesquels les cœurs s'émerveillent, le chant courtois est présenté dans toute l'excellence et la splendeur que lui confère cette association :
*...Pos l'auzel chanton a lor for, / Eu, c'ai mais de joi en mo cor,/ Dei be chantar,/ Pois tuih li mei jornal/ Son joi e chan, qu'eu no pes de ren al. (*Ch. 24 : Can par la flors josta.l vert folh)
...Aissi com es l'amors sobrana,/ Per que mos cors melhur' e sana,/ deuri' esser sobras lo vers qu'eu fatz/ Sobre totz chans, e volgutz e chantatz. (Ch. 36 : Ja mos chantars no m'er onors)
Nous attirons l'attention au fait que nous aborderons l'analyse de cet aspect esthétique et stylistique de la chanson courtoise dans la troisième partie de notre travail. Le point que nous avons intitulé « Le plaisir du texte » aura pour objet l'analyse approfondie de cette question. Etant donné l'oralité caractéristique, les conditions de transmission de la littérature courtoise ainsi qu'en l'absence d'une conscience auctoriale, dans quelle mesure peut-on admettre que le troubadour est un « créateur » de la poésie qu'il compose ?

Dans les trois vers qui succèdent à la sollicitation de la bien-aimée, le poète détaille le contenu de sa confidence. La préposition *per* au début du deuxième vers, met en avant une valeur causale : la douleur que le poète confie amèrement à celle qu'il aime de loin n'a d'autre cause qu'elle même. C'est pour elle que le poète souffre et que son cœur est blessé, meurtri. La conjonction de coordination au début du vers suivant apporte une valeur d'addition : jointe à l'expression de la douleur, une valeur hyperbolique est soulignée par la forme négative et par l'emploi du substantif *mezina.* Le poète souffre tellement que l'on aurait presque cru son mal incurable. L'affirmation qu'il introduit par la suite a une valeur restrictive qui confère à la réclamation de la dame un effet salvateur : *E non puesc trobar mezina/ Si non au vostre reclam.* La lecture des substantifs à la rime, dans ces vers, met en lumière l'association de la distance à la douleur, de « la réclamation » au remède. En l'absence de l'objet aimé et de la référence verbale à celui-ci, qui devient ainsi doublement distant et inaccessible, la médiation de la parole peut donc se substituer à l'objet même du désir. Le poète trouverait donc un certain apaisement dans la sollicitation de sa dame lointaine et dans le fait de se plaindre à elle du mal que son amour lui inflige. Le contenu de cette « réclamation » est détaillé dans les vers suivants où le remède métaphorique est un appel constitué de ces trois éléments : l'amour *atraich d'amor doussana*, l'espace *dinz vergier o sotz cortina* et la compagnie désirée *desirada companha*. L'association de ces éléments ne nous semble intéressante que parce qu'elle sous-tend une image, une représentation. La préposition *ab* dans le vers *ab atraich d'amor doussana* succédant au vers où *vostre reclam* est placé à la rime joue le rôle d'un complément de moyen que traduiraient en français d'aujourd'hui la préposition « par » ou les expressions « au moyen de », « à travers ».

Cette image n'est autre que la représentation que le poète se fait du remède nécessaire à sa souffrance. Notons que cette image se construit autour d'un espace où le désir est présent pour ré-unir l'amant et sa bien-aimée. De fait, l'interdiction de nommer la dame fait de l'acte poétique le lieu même où celle-ci est omniprésente du fait même de son absence et/ou de son éloignement. C'est comme si la magie du verbe transfigurait cette absence en une présence textuelle[101]. Le dernier élément constituant l'image du remède tel que le poète le conçoit est la *dezirada companha* qui figure au dernier vers de la deuxième strophe. Le troubadour insiste ainsi sur cet élément fondamental, indispensable à son bonheur. La position centrale[102] de ce

101 Nous retrouvons ainsi le lien originel entre la Parole et la Création. Enréférence aux lectures des exégètes de la Bible et du Coran, nous avons essayé de montrer plus haut qu'en l'absence de « nom », la création est inachevée, incomplète. Le poète, s'efforce donc, en l'absence de son nom, de conférer à l'existence textuelle de la dame, cette substance qui lui manque.

102 La structure de la chanson *Quan lo rius de la fontana* se présente comme suit : 4 coblas constituées de 7 vers de 7 syllabes (*a* b *e* d *a c e* (str. 1 et 2) / *e* d *a* b *e a e* (str. 3 à 5) et une *tornada*.

vers dans la chanson est fort significative. Elle traduit la place primordiale du désir dans la chanson. De fait, cette remarque de style corrobore notre lecture de l'image, de la représentation. Par le biais de son évocation, ce vers central permet en effet d'assurer la transition entre la deuxième strophe et les suivantes où ce désir s'exprime à travers une description de la femme lointaine et tant désirée.

A l'instar du troubadour cordouan, le prince de Blaye, souffre de l'absence et de l'éloignement de sa bien-aimée. Le vers liminaire de la troisième strophe *Pus totz jorns m'en falh aizina,/ No'm meravilh s'ieu n'aflam* introduit une relation causale entre la possibilité de cette compagnie désirée, qui lui est toujours refusée, et le fait de brûler de dépit en raison de ce refus. Lointaine et inconnue de surcroit, la dame du poète est doublement inaccessible. Il se construit donc une image d'elle afin de pouvoir se la représenter. Tout comme Wallada pour Ibn Zaydūn, la princesse lointaine pour Jaufré Rudel est une figure primordiale dans le chant courtois. Si sa douleur est aussi grande qu'il risque de s'embraser. Cela est dû, explique-t-il, à la beauté incomparable qu'il lui imagine : *quar genser crestiana,/ Non fo, ni Deus non la vol,/ Juzeva ni Sarrazina.* Ce superlatif qui sert à désigner cette chrétienne à la beauté inouïe sous-tend la même désignation hyperbolique que nous avons précédemment relevée chez Ibn Zaydūn. Il équivaut sous sa plume aux comparants astraux par lesquels il définit sa dulcinée. Même si l'absence tient à des raisons différentes pour chacun des deux troubadours, elle appelle chez l'un et l'autre le même besoin de représentation. Ce besoin est motivé par le même attachement et le même désir qui, eux, demeurent très intenses et très présents. C'est la raison pour laquelle le seul fait d'évoquer la dame, même pour dire son absence, est indissociable de l'expression du désir dont elle est à l'origine.

Au début de la 4ème strophe, Jaufré Rudel rend compte de ce désir dans ces vers où est mise en avant cette relation particulière entre l'absence, l'expression et le désir : *De dezir mos cors no fina/ Vas selha ren qu'ieu am.* La périphrase de la dame lointaine la définit par le sentiment que le poète éprouve pour elle. Un tel procédé souligne aussi bien son absence que le désir dont elle est à l'origine, en raison même de cette absence. De fait, seules l'exaltation et l'expression de ce désir peuvent apporter à cette absence la consistance et la substance qui lui manquent. C'est la raison pour laquelle l'expression est confinée dans l'itération et la redondance. Telle est la valeur que nous donnons au présent dans le chant du troubadour. Les

Si l'on considère que la *tornada* n'est pas comprise dans l'unité sémantique du chant courtois car le plus souvent elle véhicule des commentaires et des messages relatifs à l'écriture et à la réception des chants, le poème s'arrêterait à la fin de la 4ème strophe. Ainsi, la fin de la deuxième strophe et donc le vers *Ab dezirada companha* serait le vers central aussi bien sur le plan de la structure que sur le plan du sens. Le troubadour dans ce chant ne cesse en effet d'exalter l'amour et l'attachement qu'il éprouve envers celle qui occupe les terres lointaines où il ne peut accéder. Qu'elle y soit interpellée ainsi, juste au milieu, est un moyen qui fait d'elle la figure centrale à laquelle ce chant est entièrement dédié. Cette évocation permet également au poète de passer, dans les strophes suivantes, à sa description après l'avoir sollicitée.

verbes *aimar* et *finar,* conjugués à la troisième personne à l'indicatif présent, traduisent dans ces deux vers un présent qui ne change pas car il se reproduit toujours sous la même forme et de la même manière. D'ailleurs, si le poète demande qu'on ne le plaigne pas à la fin de ladite strophe c'est, pensons-nous, en raison de l'aspect « satisfaisant » que son chant acquiert par la répétition et la redondance.

Ainsi, la distance qui le sépare de sa bien-aimée attise chez le poète amant, andalou soit-il ou occitan, le désir de plus en plus croissant de la rencontrer. A défaut de pouvoir le réaliser, il se réfugie dans la plainte et l'expression inlassable de ce désir inaccessible. Cependant, les contraintes de la mesure et de la discrétion le réduisent presque au silence. Sommé de référer à sa dame sans la nommer, de dire son amour sans le dévoiler, le poète est face à une sorte de vide lexical qu'il s'efforce de remplir par une expression confinée dans la redondance.

Dans son analyse du « Fonctionnement et de la signifiance » du chant courtois en tant que « modèle d'écriture », Paul Zumthor parle de la notion de « registre » qu'il définit comme

> un ensemble de conventions communicatives dont on est obligé de postuler l'existence pour expliquer la transmission d'une espèce particulière de messages. En cela, on pourrait le dénommer code. Mais il remplit aussi d'autres fonctions, qui l'apparentent à la rhétorique : il tend à la fois de convaincre l'auditeur, d'une manière « nouvelle », inattendue, de quelque chose que, en un certain sens, il ignorait; et à manifester les conclusions inéluctables de quelque chose qu'en un autre sens il savait déjà. D'où une oscillation incessante entre information et redondance...Parfois, ces relations sont si rigides qu'elles déterminent les choix lexicaux eux-mêmes[103].

Cette observation du critique a le mérite de mettre l'accent sur la relation nécessaire entre les « conventions communicatives »et leur fonction, celle de la transmission du chant courtois. Dans notre cas, étant de nature langagière et affectant nécessairement la forme du dire, l'omission contrainte du nom de la bien-aimée est une « convention communicative »qui impose au poète le « choix » de devoir s'aligner à cette restriction verbale, sans altérer la fonction communicative de son chant. C'est à ce niveau qu'intervient la notion de « registre »pour définir l'ensemble des outils thématiques, métriques, syntaxiques et lexicaux mis en œuvre afin de se plier aussi bien à la convention qu'à la fonction de communication.

103 Paul Zumthor, *Op. cit,* p. 286.

1.2.2 Le besoin de communication[104]

La perception de l'amour courtois à l'époque médiévale le revêt de codes et de caractéristiques qui dépassent largement le domaine affectif : les relations étroites qui lient l'amour courtois à la morale et à la religion, entre autres, le conditionnent et président même à la forme de son expression. Les restrictions éthiques et leurs incidences sur le langage poétique courtois expliquent et justifient la présence d'un « registre » spécifique à la poésie des troubadours. Sa fonction, manifeste à travers le choix d'un vocabulaire orienté, soumis à l'interdiction de nommer la dame explicitement, est de pallier à cette absence imposée au poète. Afin de pouvoir continuer à se référer à sa bien-aimée, il est amené à l'appeler autrement que par son nom. Au moyen de la substitution, le « registre » transgresse la nature de la référence lexicale dans la mesure où il lui confère un fonctionnement différent. Le lien nécessaire entre le nom de la bien-aimée et la personne qu'il identifieest rompu. Il est remplacé par une sorte de « code » lexical. Du fait de son inaccessibilité, essentiellement affective mais également « langagière », la référence à l'aimée se fait indirectement et de manière contournée à travers des périphrases et/ ou des comparants qui permettent au poète de l'identifier par les traits de caractère qu'il lui attribue, la beauté incomparable en l'occurrence. Toute absente qu'elle soit et en dépit des entraves et difficultés de tout ordre, la dame demeure omniprésente dans le cœur et dans l'esprit du poète qui ne peut s'empêcher de se figurer celle qui est à l'origine de ses maux autant que de ses mots.

Le désir, un besoin inévitable et irrésistible le lie à elle. Sa ferveur se nourrit du fait même de cette distance et de cette absence, accablantes pour le poète. Elles le font souffrir car elles menacent aussi bien l'existence que la continuité de ce lien si fort le rattachant à sa dame. Son maintien représente pour lui un besoin vital et indispensable. C'est la raison pour laquelle sa souffrance est tellement grande qu'elle le dépasse et qu'elle s'exprime par l'invocation incessante de la dame, dans l'espoir fragile mais persistant, de l'empêcher de disparaître pour toujours.

---

104 Nous avons mis l'accent, au début de notre travail, sur les différents aspects de la distance qui sépare le poète de sa bien-aimée. Nous avons essayé de mettre l'accent sur l'aspect lexical et langagier qui corrobore à la fois la distance spatiale et l'absence encore plus pesante de la dame. « Le besoin de communication » pour introduire cette sous-partie est sans doute un choix qui laisse entendre une contradiction dans nos propos. Nous précisons donc que ce titre rend compte du sentiment de manque effroyable et de ses répercussions sur les états d'âme du poète-amant. En d'autres termes, ce que nous appelons « besoin de communication » n'est autre que l'expression du manque et du vide insopprtables pour le poète-amant.
La distance pourtant si marquée ne réussit guère à rompre le lien amoureux. Ne serait-ce que sur le plan énonciatif en effet, le besoin que le poète éprouve de communiquer avec sa dame, de lui confier les sentiments que l'amour lui fait endurer contribue à maintenir vivant et indéfectible ce lien qui, sans l'interpellation inlassable et persistante, aurait pu sombrer dans l'absurdité et le non-sens.

Grans enois es e grans nauza tot jorn de merce clamar; mas l'amor qu'es en me clauza, no posc cobrir ni celar. Las ! mos cors no dorm ni pauza ni pot en un loc estar, ni eu no posc plus durar si.lh dolors no.m asoauza. (M.L, p. 166)	C'est un grand tourment et une grande tristesse que d'implorer merci tout le temps, mais je ne puis voiler et cacher l'amour qui est renfermé en moi. Hélas ! mon cœur ne dort ni ne repose, et ne peut demeurer en un seul lieu; moi-même je ne pourrai plus l'endurer, si la douleur ne s'adoucit bientôt.

Dans la chanson de Bernard de Ventadour d'où est extraite cette strophe, le poète fait part de sa détresse. N'étant plus capable de maintenir le secret sur la réalité de ses sentiments, il interpelle aussi bien Amour que celle dont il est épris pour réclamer un tant soit peu d'intérêt et de reconnaissance. Le ton plaintif est accentué, dans ces vers, par l'interjection et la redondance de la forme négative. Si la douleur qu'on lui inflige n'est pas adoucie, atténuée, l'amour qu'il a toujours veillé à ne point dévoiler risque fort d'être divulgué, trahi. Cette affirmation qui nous renvoie à l'impératif de discrétion et de mesure rend compte de la relation étroite entre la douleur du poète et son observance de cet impératif. Celle-ci, telle que présentée dans l'extrait, dépend de l'ampleur et de l'intensité de la peine éprouvée. C'est quand elle devient insoutenable que le poète n'est plus en mesure de se taire, il éprouve un besoin irrésistible de décrire, au risque de perdre son amour, tout le mal qu'il endure[105]. La description physique des effets de son affliction sur le poète corrobore notre lecture. Son corps faible et endolori est stigmatisé par ce secret qu'il a toujours gardé dans l'espoir de quelque grâce salvatrice. A ce titre, l'emploi du verbe *durar* est fort significatif. Polysémique, le terme peut avoir aussi bien le sens de la durée et de l'étendue que celui de l'endurance et de la souffrance patiente. Ainsi, il ne s'agit point pour le poète d'une simple confidence[106]. Le

105 Nous attirons l'attention sur un aspect assez intéressant de la *fin'amor*, celui de la déception voire de la rancune des troubadours « victimes» d'une trop longue attente ou d'une récompense, à leurs yeux largement méritée, et pourtant manquée. Je me réfère principalement au travail de Moshé Lazar dans la partie « La chute des idoles » de son ouvrage *Amour courtois et fin'amor dans la littérature du XIIe siècle.*

106 Sur les onze chansons qui nous sont parvenues de Guillaume IX de Poitiers, trois évoquent de manière assez frappante la figure du compagnon qui, à première vue, laisse penser que dans ces trois chansons, le motif de la confidence amoureuse est celui qui prime. Il n'en est rien car, comme c'est souvent le cas chez le comte poitevin, l'effet de surprise est souvent dû à l'ingéniosité d'une écriture qui se plaît à déjouer les promesses que le poète prend soin de faire à son public dès l'abord de sa chanson. (Nous reviendrons, dans le cadre de la troisième partie de notre travail, sur cette question d'écriture).

La première chanson de ce « cycle des compagnons » est empreinte d'une dimension érotique perceptible dans l'assimilation des deux compagnes du poète, Arsen et Agnès, à des chevaux. Il vante leurs mérites à ces compagnons auxquels il s'adresse et demande de l'aider à faire un choix.

Dans la deuxième chanson, Guillaume IX fait part à ses compagnons des plaintes de la dame qui s'est confiée à lui au sujet de ses gardiens. Le poète s'adresse à eux et les prévient que tout attentif qu'il soit, un gardien cèdera obligatoirement au besoin irrésistible de fermer l'œil ne serait-ce qu'un instant. Il leur dit qu'un malade auquel on interdirait le vin fort préfèrerait boire de l'eau plutôt que de se laisser mourir de soif. Nous décelons, dans cette chanson également, une dimension toute aussi lubrique que la première, exprimée au moyen d'un même lexique métaphorique et imagé. Le ton de la dernière chanson du « cycle des compagnons » est clairement différent de celui des deux premières. Véritable hymne à la sexualité,

sens du verbe *clamar* montre bien qu'il fait un appel, une réclamation, celle d'obtenir de sa dame une réponse, si infime soit-elle, à ses innombrables sollicitations :

Tost m'agran mort li sospire, domna, passat a un an, no.m fos per un bel semblan, don si doblan mei dezire.	Les soupirs, dame, m'auraient déjà tué il y a plus d'un an, n'eût été votre beau visage qui excite doublement mes désirs.
No.n fatz mas gabar e rire, domna, can eu re.us deman; e si vos amassetz tan, alres vos n'avengr' a dire. (M.L, p. 166)	Vous ne faites autre chose, ma dame, que vous moquer et vous rire, lorsque je vous implore. Certes, si vous aimiez autant, vous parleriez sans doute autrement.

L'allusion au désir, quoiqu'implicite dans ces vers, est la raison qui motive l'interpellation de la dame. Le poète lui reproche la désinvolture et la légèreté avec lesquelles elle se joue de lui. Les verbes *gabar* et *rire* rendent compte de l'attitude de la dame et s'opposent à toute la solennité de l'adjectif *mort* que le poète emploie pour souligner l'ampleur de son désir et de ses douleurs intenses. En l'absence de toute réponse à ce désir, le poète n'a d'autre choix que de « parler ». En plus de mettre en lumière son étatd'homme affligé et abattu, sa parole équivaut à une requête, une explication. Tout en reprochant à sa dame sa placidité et son indifférence injustes, il implore son indulgence et la prie de le traiter autrement. Nous notons, dans ce sens, l'emploi du verbe *demandar*. L'objet, le contenu de cette prière, est exprimé par le verbe *dire.* Le poète, souhaiterait en effet, que sa dame lui tienne un discours différent afin de le rassurer et d'adoucir son mal. Nous notons dans la rime *rire* - *dire* de la *tornada*, un tour d'esprit significatif qui corrobore notre lecture. En achevant sa chanson sur une rime féminine et suffisante, le poète semble conclure son chant par l'idée que si sa dame lui parlait autrement que par des « rires » railleurs et distants son mal serait apaisé.

L'intérêt de cet extrait réside, nous semble-t-il, dans le fait qu'il distingue deux paroles, deux langages différents : celui des corps et celui des cœurs. Le désir est le langage des corps, de la passion. Au moment où les corps s'expriment, les deux amoureux ne parlent aucun autre langage. C'est d'ailleurs, pensons-nous, la raison pour laquelle les codes éthiques de la *fin'amor* imposent la discrétion au poète-amant. A partir du moment où la communication est

---

cette chanson « glorifie » le sexe féminin en en faisant presque l'allégorie d'une « libéralité » sexuelle débridée et sans limites.

Le discours, dans les trois chansons de ce cycle, témoigne certes d'une situation de communication qui se rapporte à l'amour. Néanmoins, elle ne concerne pas directement la femme aimée dans la mesure où la parole exprimée, même si elle parle d'elle, ne lui est pas adressée. Cela ne peut aucunement nous amener à conclure que le premier troubadour ne ressent pas le besoin de maintenir, dans la transmission et le partage, le lien amoureux qui l'unit à sa dame. Nous retrouvons, dans d'autres de ses chansons, à l'instar d'*Ab la dolchor del temps novel*, l'expression de ce besoin. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans les pages qui suivent.

établie par le biais du corps, qu'elle est non pas transmise mais ressentie, partagée et vécue, le langage verbal n'a plus aucune raison d'être.

De fait, le corps de la dame en l'occurrence est identifié à une sorte de « canal » par le biais duquel le désir est satisfait, comblé. Faute de ne pouvoir « communiquer » avec elle de cette manière, le poète, qui ne peut se passer du lien amoureux et du désir qui s'ensuit, en appelle au langage des cœurs. C'est alors que le secret est dévoilé, que la langue est déliée : la parole se substitue donc au corps au moment où le désir ne peut être satisfait, dirions-nous même « consommé ». Le poète, au moyen de la parole, tente d'interpeller sa dame et l'incite à adopter le langage des corps.

Dans la chanson de Jaufré Rudel, *Pro ai del chan essenhadors*, la référence à ces deux langages des corps et des cœurs, au baiser tant espéré par le poète, est ainsi mise en avant :

Ma voluntatz s'en vai lo cors, La nueit el dia esclarzitz, Laïntz per talant de son cors, Mas tart mi ve e tart mi ditz : « Amicx, fa s'elha, gilos brau An comensat tal batestau Que sera greus a departir, Tro qu'abdui en siam jauzen ».	Ma volonté s'en va, en hâte, là-bas, et de nuit et dès que le jour brille, attirée par le désir que j'ai d'elle; mais, après maints retards elle revient et me dit : « Ami, me dit-elle (ma dame), les jaloux grossiers ont commencé telle lutte qu'il sera bien difficile d'apaiser, de sorte qu'ensemble nous soyons comblés de joie ».
Per so m'en creis plus ma dolors Car non ai lieis en luecs aizitz, due tan no fau sospirs e plors Qu'us sols baizai's per escaritz Lo cor no.m tengues san e sau. (A.J, p.8)	De cela s'accroît ma douleur que je ne possède pas ma dame en lieu approprié; car mes soupirs et mes pleurs ne sont pas tellement amers qu'un pauvre petit baiser, sans plus, ne pût rendre mon cœur sain et sauf.

Au début de la *cobla*, le poète avoue *le talan de son cors*. L'emploi du pronom possessif montre bien que le corps désiré n'est autre que le corps de la dame. Il ne lui est pas possible d'accorder à son soupirant ce qu'il lui demande en raison des jaloux et des envieux : le verbe *departir,* à la rime avec le verbe *sufrir,* de la *cobla* précédente, met l'accent sur l'impact particulièrement négatif des méchants *brau*et des jaloux *gilos* sur les circonstances de la communication entre les deux amoureux. La dispute *batestau*que ces derniers ont enclenchée fait que le langage des corps est interrompu. Le plaisir du baiser partagé leur étant impossible, la parole est attribuée à la dame dans la chanson pour exprimer cette impossibilité. Le discours de celle-ci n'a de sens, dans cet extrait, que parce qu'une autre forme de communication, celle du désir corporel, ne peut être établie. C'est la raison pour laquelle, le poète, dans la *cobla* suivante, faute de pouvoir en jouir, pleure ce baiser perdu qui ne fait qu'attiser sa douleur et son amertume.

En dépit du caractère grivois de certaines de ses chansons, Guillaume IX, à l'instar de Jaufré Rudel et de Bernard de Ventadour éprouve pareillement ce même besoin de maintenir vivant le lien qui le rapproche de sa dame :

De lai don plus m'es bon e bel	De là où il m'est plus doux vivre
Non vei mesager ni sagel,	Je ne vois venir ni messager ni sceau,
Per que mos cors non dorm ni ri,	Et c'est pourquoi je ne dors ni ne ris
Ni no m'aus traire adenan,	Ni n'ose avancer d'un pas
Tro qe sacha ben de la fi	Tant que je ne saurai, de l'issue,
S'el' es aissi com eu deman.	Si elle est comme je souhaite.
(J.C.P, p. 124)	

Le début de cette strophe s'ouvre sur une périphrase à valeur locative par laquelle le poète, de manière codée et discrète, fait allusion à sa bien-aimée, *De lai don plus m'es bon e bel.* Cette référence a le mérite de souligner l'absence de la dame et de l'appuyer par une double distance. Outre l'éloignement spatial accentué par l'adverbe indéfini *lai*, le poète se plaint en effet d'un éloignement supplémentaire : la privation de toute forme de communication à travers un messager ou une correspondance épistolaire *Non vei ni messager ni sagel* pouvant atténuer cet intervalle spatial qui le sépare d'elle. Le ton plaintif se manifeste dans cette strophe au moyen de la description de l'état du poète. L'affirmation *mos cors non dorm ni ri* exprime l'anéantissement de celui-ci quand toute liaison avec sa dame, si minuscule soit-elle, lui est refusée.

De fait, l'allusion spatiale acquiert ainsi une valeur synecdochique à travers la référence à cette aimée, dans et malgré l'éloignement et l'absence[107]. Le sens de la strophe ainsi que l'ensemble de la chanson, par la suite, confortent notre lecture. L'inquiétude du poète et les soucis relatifs à sa relation avec sa bien-aimée sont mis en avant par l'emploi du lexique de la paix et de la guerre ainsi que par l'analogie avec l'aubépine. Le poète est conscient en effet de la fragilité de la relation amoureuse, mise en danger par l'absence de tout moyen pouvant pallier au calvaire de la distance spatiale. C'est dans ce sens que s'inscrit la sollicitation de la dame. De là s'explique donc ce besoin crucial d'invoquer la bien-aimée et de tendre

107 Il s'agit de mettre l'accent sur le rapprochement entre les poésies occitane et celle andalouse à partir de l'expression de la référence à l'aimée absente. L'élément classique de la poésie arabe, celui de l'invocation de l'habitation déserte où l'aimée aurait vécu, se retrouve dans cette chanson à travers la dimension spatiale de la périphrase. C'est au moyen de la synecdoque que le poète se conforme à l'impératif de la discrétion et en appelle, sans le dire, à son amoureuse. Ce rapprochement avec Ibn Zaydūn s'impose ici aux niveaux de :

* l'invocation des lieux comme échappatoire à la référence directe à l'aimée et, donc, conformité à l'impératif de la discrétion.

* la revendication d'une médiation (messager, lettres) qui puisse assurer un lien, le moindre contact avec l'aimée.

* la description du mal de la séparation est essentiellement physique et ses répercussions freinent même les fonctions vitales du poète *Ni no m'aus traire adenan* (incapable de faire un pas en avant).

constamment à lui attribuer une présence malgré tout ce qui la sépare de son soupirant. Cette présence, cette communication dont le poète constate amèrement l'impossible accomplissement le conduisent à se réfugier dans le souvenir d'un passé heureux. Il espère retrouver les doux plaisirs de ce temps révolu :

Enquer me menbra d'un mati Que nos fezem de guerra fi, E que.m donet un don tan gran, Sa drudari' e son anel : Enquer me lais Dieus viure tan C'aja mas manz soz so mantel ! (J.C.P, p. 124)	Il me souvient encore de ce matin Où nous mîmes fin à la guerre Et qu'elle me donna si précieux présent, Sa tendresse et son anneau : Que Dieu m'accorde encore assez de vie Pour que j'aie mes mains sous son mantel !

Tout l'intérêt de ces vers réside dans l'éclairage sémantique qu'ils apportent à ceux que nous citons plus haut. Dans la strophe précédente, l'emploi du verbe *demandar* exprime une requête qui fait écho au même emploi relevé plus haut chez Bernard de Ventadour. Par le biais de cet emploi, le poète adresse une requête à sa dame. Guillaume IX, dans la première strophe que nous citons, se contente de mettre l'accent sur l'affaiblissement de son corps meurtri par l'impossibilité d'obtenir ce qu'il demande : il n'arrive plus ni à dormir, ni à rire au point qu'il en perd toute capacité à faire un pas en avant. Ce n'est qu'à travers le souvenir et la remémoration des plaisirs passés qu'il dévoile l'objet de sa requête aux dimensions grivoises et érotiques. La *druderia* (la galanterie) et l'*anel* (l'anneau) dont il a pu jouir autrefois s'accompagnent, à présent, comme en témoigne l'adverbe de temps *enquer* de l'envie toujours aussi fervente d'avoir ses mains « sous le manteau » de sa bien-aimée.

Ainsi, le besoin de communiquer avec la dame n'est autre que le besoin de répondre à un désir qui, dans l'indifférence et la placidité de celle-ci, est davantage ardent et incontrôlable. Le poète, dans cette urgence de parler à la dame pour lui demander d'assouvir un tant soit peu ses ardeurs charnelles, ne peut que vaguement observer les règles de mesure et de discrétion. Le « registre » érotique et grivois que nous avons noté chez nos trois troubadours occitans témoigne du fait que l'expression du désir transcende les restrictions aussi bien langagières et éthiques auxquelles le poète courtois doit obéir[108].

108 Nous nous référons essentiellement, dans cette observation, à l'interdiction de nommer la dame et à toutes les restrictions lexicales et stylistiques qui astreignent l'expression du poète dans la chanson amoureuse. Si la périphrase, la redondance et les images poétiques différentes lui permettent de pallier à cette difficulté, l'expression du désir, nous semble-t-il, est plus forte que tous les codes courtois. Ceci s'explique, selon nous, par la nature même du désir : naturel et incontrôlable, il est irréductible à d'autres modes d'expression « palliatifs ».
Nous rappelons que nous nous contentons de cette observation, à ce niveau du travail, car le désir et sa poétique font l'objet d'une étude plus détaillée dans le cadre du deuxième point de cette première partie.

Dans la poésie amoureuse d'bn Zaydoūn, le besoin de communiquer avec la dame est également présent. Il s'exprime par une sollicitation persistante qui témoigne du même souci de maintenir la moindre forme de contact et de liaison possible avec Wallada. Pour le poète andalou, ce besoin est quasiment indissociable de l'invocation des éléments naturels, le vent en particulier :

> O brise du matin, va porter mon salut
> à celle qui, fût-elle loin, en me le rendant ferait mon salut même !
> (A.M, p. 21)
>
> Du fond de l'orient le vent se lève, et l'exilé, là-bas,
> lui rend grâce de porter son salut vers l'ouest.
> A ce souffle d'amour la charge est bien légère,
> du message éperdu d'un corps en mal de cœur. (A.M, p. 27)

Ce vent, cette brise sont chargés d'une mission propre à modérer le poids de la distance spatiale. Le rôle de l'élément naturel, en l'absence de l'interlocutrice véritable du poète est d'instaurer, voire de rétablir la communication entre les deux amoureux, interrompue à cause de leur éloignement. Le choix du vent en particulier est motivé par la raison exprimée dans le deuxième exemple que nous citons : le poète affirme que cette charge, douloureuse et pesante pour lui, est « bien légère »pour ce vent transmetteur de salut.

Dans le texte arabe composé de deux vers uniques, malgré la concision, nous notons des significations très intéressantes. Dès l'abord, on est frappé par la gratitude du poète envers le vent. L'espoir d'une communication rétablie, pour lequel les poètes occitans sollicitent la dame et implorent une réponse satisfaisante de sa part, semble pour notre poète andalou un espoir acquis. Le verbe *taḥammala* en arabe au sens de « commissionner » est en effet employé dans une forme verbale qui renvoie à un passé accompli[109]. Cette commission, dont « le souffle d'amour » est responsable, est désignée de deux manières différentes. Dans la première occurrence, la forme nominale *at-taḥammol* met en lumière la dimension « matérielle » si l'on peut dire de la mission : elle désigne le poids que l'on porte, ou que l'on « supporte » lorsqu'on a une fonction à remplir, en l'occurrence le message du salut à transmettre à la bien-aimée.

Grâce à une grande flexibilité de la langue arabe, la deuxième occurrence s'appuie sur une autre combinaison morphosyntaxique de la racine verbale *hamala*. *Ihtamala*, terme de la même famille, appartenant au même champ lexical et référant également au poids est le verbe que le poète emploie pour mettre en évidence une dimension sentimentale relative au rôle du

109 La forme verbale à laquelle nous nous référons *At-taḥammul* est dérivée de la racine verbale *taḥammala*. La valeur temporelle accomplie est appuyée également par le sens de la gratitude qui n'aurait eu aucun sens si l'action exprimée par le verbe est seulement envisagée.

messager d'amour. Le verbe traduit en effet le fait de décharger quelqu'un d'un poids, d'en assumer, à sa place, la pesanteur et la gravité. Le recours au verbe *ḍarra*au sens de « porter préjudice » ainsi que l'allusion au corps du poète, sans doute faible et meurtri, confirment notre lecture. Le fardeau de ce poids décrit dans le second vers est le besoin « d'un corps en mal de cœur ». Ce mal semble ne pas provenir uniquement de raisons affectives et sentimentales. L'emploi du terme *hawā*, outre le fait de référer à la chute, désigne le sentiment amoureux en ce qu'il est un penchant pour le plaisir et la jouissance. Ainsi, l'emploi indéfini du « corps » comme une métonymie du poète suggère l'idée que la sollicitation continuelle du désir a usé le poète au point qu'il est réduit à un corps inerte et sans vie. De fait, la communication avec la dame acquiert pour lui une fonction vitale :

Ah ! te souffler- mais quand? - tout ce qui vit en moi,
ô toi ma paix et mon tourment !
A quand, pour tout te dire,
ma langue en place d'une lettre ?
Tout ce qui vit en moi- Dieu sait ! -
m'a fait partie de toi...
La table ne me régale,
âpre est devenu le bon vin...
Tu sais si bien troubler les plus saintes lectures,
plaider pour qui rêve encore de jeunesse ! (A.M, p. 31)

L'appel du poète, dans ces vers, est empreint d'une grande détresse. Troublé, il perd l'envie de boire et de manger et, désespéré, il prie sa dame de le sauver. Il est impatient de voir enfin sa bouche substituée à sa plume. La correspondance indirecte, assurée très probablement par le biais des missives échangées à la hâte et toujours dans le souci de ne pas éveiller les regards épieurs et indiscrets, ne le satisfait plus. Il demande instamment la possibilité « d'user de sa langue » afin de présenter des explications. Le choix du substantif *lissân*, dans le texte originel, est une métonymie de la parole, la langue étant l'organe phonatoire essentiel qui permet la réalisation du phénomène linguistique[110]. Par ailleurs, le contexte de son emploi, confère au terme des connotations érotiques indéniables. Celles-ci sont clairement perceptibles à partir du troisième vers où l'invocation de Dieu n'a que guère le sens de la dévotion.

En prenant Dieu à témoin, le poète met en évidence aussi bien l'ampleur de son mal que la sincérité avec laquelle il en parle. Ce qui consolide notre lecture des connotations érotiques dans cet extrait est la nature du mal dont il souffre et au sujet duquel le poète implore la possibilité de s'expliquer. Ce verbe qui traduit la forme *charaḥa* est un verbe qui, en arabe, a

110 D'ailleurs, la linguistique, en arabe, est désignée selon le substantif *lisânyât*. Notons que c'est à partir de la même représentation métonymique, en français aussi, que le terme« linguistique » est un dérivé savant du substantif latin *lingua* qui signifie la « langue ».

un emploi transitif. En arabe, comme d'ailleurs en français, un contenu, quel qu'il soit, est expliqué à un récepteur pour que la compréhension du contenu en question lui soit possible. Dans les propos d'Ibn Zaydūn, le verbe expliquer est en emploi intransitif. Le complément avec lequel il est employé attribue au poète le rôle de celui qui explique.Le seul complément qui spécifie le sujet sur lequel le poète veut entretenir sa dame est le complément du verbe « souffler », transmettre. Ce complément est désigné à deux reprises par la périphrase « ce qui vit en moi ». Cette détérioration de la santé du poète n'est pas seulement due au fait qu'il n'arrive plus à se nourrir comme il l'affirme lui-même. Elle est due également à ce désir qui le consume et auquel il ne peut plus résister. Dans le dernier vers de cette citation, le poète recourt à la périphrase pour faire allusion à ce désir. En comparant sa bien-aimée à celle qui trouble la foi des dévots et justifie les passions de la jeunesse, le poète attribue à sa dame les charmes irrésistibles de la séduction. Ainsi, la référence à la langue est aussi bien une référence au désir de la dame qu'à la nécessité de le lui communiquer. Étant son inspiratrice et sa raison première, elle est en effet la seule à pouvoir l'assouvir.

Chapitre 2 : La poétique du désir

Même s'il donne l'impression de rejeter toutes les tentations corporelles assujettissant l'homme à la matière, l'amour courtois ne rejette pas le corps. L'amour qu'il conçoit n'est pas construit sur un principe hiérarchique favorisant le cœur et l'esprit aux dépens de la chair condamnable. La doctrine de l'amour courtois accorde au corps, au désir de la chair une importance centrale. L'attachement de l'amant à sa dame s'appuie en effet sur l'aspiration à la jouissance.

N éanmoins, l'absence de la dame impacte considérablement l'expression du désir inhérent au sentiment d'amour. Elle est même la cause et la conséquence à la fois de l'évocation du corps de l'aimée dans le texte poétique. L'amant courtois craint que cette absence ne rompe son attachement et le sépare de sa bien-aimée. Les efforts qu'il déploie afin de communiquer avec elle rendent compte de son « angoisse ». Ne pouvant parler à sa dame inaccessible, il parle d'elle, de ses attributs et de ses charmes irrésistibles. Le besoin qu'il exprime de maintenir ce lien amoureux rend compte de l'ampleur du désir qui s'accroît en raison de l'absence et de la représentation de la dame.

A mon Mielhz-de-Ben deman Son adreit nou corps prezan De que par a la veguda La fassa bon tener nuda[111].	A mon Mieux-que-Bien, je demande Son jeune corps souple et si bien fait Qu'à sa seule vue on imagine Le bonheur de l'avoir dénudée dans ses bras.

La célébration du corps dans cet extrait de la chanson *Domna, pois de mi no.us chal* de Bertran de Born est très explicite. Le substantif *corps* est en effet le complément d'objet du verbe *demandar*. Cette requête manifestement érotique est accentuée par le sens de la rime *veguda-nuda.*La valeur sensuelle de la demande faite à la dame est accentuée en effet par l'imagination du poète. La seule vue du corps de l'aimée lui inspire le bonheur de le dénuder de ses mains. Cette association de la vue et de la nudité confère à la sensualité la valeur d'une obsession. Le poète-amant est tellement obnubilé par cette aspiration à la jouissance qu'il est quasiment incapable de concevoir sa dame autrement.

Le plaisir du corps ne peut donc pas être dissocié du sentiment d'amour. Le propre de l'amour courtois réside en effet dans cette poétique du corps et du désir. Le poète a beau se conformer aux codes de l'amour et faire preuve de retenue, il ne peut ignorer cette obsession du corps dont il cherche à jouir.

111 Jean Pierre Thuillat*, Haut et fort. Chansons de Bertran de Born*, éd. Fédérop, coll. Littérature occitane « Troubadours », 2018, p. 26.

Ainsi, l'expression du désir dans la chanson d'amour courtoise consiste en une véritable poétique. L'exaltation du corps désirable de l'aimée permet de minimiser les effets de l'absence paradoxalement en renforçant le désir sous l'effet de la parole poétique. Au plaisir physique de l'union des corps se substitue en effet le plaisir de la représentation et de la parole jubilatoire. Dans son article « Sai et lai. Pour une géographie du désir chez les troubadours », Federico Saviotti rend compte de ce paradoxe de la *fin'amor* tel qu'il est conçu et formulé par Léo Spitzer :

> L'éloignement est paradoxalement consubstantiel avec le désir de l'union. C'est ce que nous appelons, d'après Leo Spitzer, le paradoxe de la *fin'amor*, un amour « qui ne veut pas posséder, mais jouir de cet état de non-possession ». C'est sur un tel équilibre instable et déchirant (…) que se jouent à la fois l'amour et la poésie troubadouresques. Le chant d'amour est à un tel point nourri de ce désir ravageur et absolu (les mots utilisés sont plusieurs, dont les nuances de sens sont souvent difficiles à saisir : *desir*, *talan*, *cobezeza*, *voler, volontatz*, *enveja*, etc.) que l'assouvissement de celui-ci, fût-il possible, équivaudrait à la fin du chant. D'où cette sorte de nécessité qui semble lier de façon indissoluble les trois termes régissant la création poétique[112].

Cette notion de paradoxe met en lumière la contradiction entre les impératifs du besoin de satisfaction et l'obstacle « auto-imposé » par le troubadour de manière à entraver cette satisfaction. Ainsi, la *fin'amor* consiste à « n'aimer que dans l'absence ». Cette dernière contribue en effet à consolider le désir qui s'accroît davantage quand il se heurte au report de la satisfaction, repoussée en permanence.

Dans ce sens s'inscrit la remarque de Jean-Charles Huchet dans son article «''L'entrebescamen'' des mots et des corps » :

> La lyrique troiubadouresque et ses prolongements romanesques découvrent que le langage engage la sexualité dans une impasse et montrent qu'on peut parer à l'impossible union par une « alchimie du verbe » qui, grâce à « l'entrebescar de los mots » (Bernart Marti), rendra possible l' « entrebescamen » des « cors », des cœurs et des corps[113].

112 Federico Saviotti, « *Sai* et *lai.* Pour une géographie du désir chez les troubadours », *Atlante* [En ligne], 12/ 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 07 avril 2022.
113 Jean-Charles Huchet, « L' "Entrebescamen" des mots et des corps », In *Médiévales*, n°11, 1986, pp. 111-127.

2.1 Le corps désiré

Dans le quatrième chapitre de son *Traité de l'amour et des amants*, Ibn Hazm parle de la necessité de la description et de son rôle en amour.

> Qui a jeté son esprit dans la passion pour celui qu'il n'a jamsi vu n'a d'autre parti, quand il se retire dans sa pensée, que de se représenter une image qu'il présume, dans l'œil aveugle de son arbitraire intime. Il ne s'en donne spontanément pas d'autre que celle où son imagination le porte. (…)
> Ô toi qui me blâmes d'aimer
> Ce que mon œil n'a pas pu voir,
> Tu vas trop loin en me donnant
> Pour trop peu constant en amour.
> Pour connaître le Paradis,
> Que faire, si l'on ne décrit[114]?

La description de la dame est présentée dans ces propos comme un substitut à l'inaccessibilité insoutenable de la dame. Faute de pouvoir la contempler, l'admirer, l'amant se retire dans son imagination et crée d'elle une image mentale. Par conséquent, l'intérêt de cette image est de l'apaiser par une sorte de satisfaction onirique qui viendrait combler l'impossibilité de satisfaire le désir sensuel. C'est ainsi que s'explique donc l'omiprésence du corps de l'aimée dans la poésie amoureuse arabo-andalouse.

> Ô gazelle semblable à la lune en son plain,
> Au soleil qui se montre au sortir des nuages !
> Elle a ravi mon cœur d'une œillade engageante
> Elle a la taille souple à l'égal d'un rameau[115].
>
> En sa démarche qui ondule, elle est pareille
> Au narcisse qu'on voit frémissant au jardin,
> La boucle à son oreille…ou au cœur de l'amant
> À chaque pas le pince et lui dit son murmure.
> Elle va ou plutôt vole comme une colombre,
> Dont l'effort lent ne trouble en rien cette beauté[116].

L'image du corps désiré dans ces deux extraits souligne la beauté de la bien-aimée. Son apparence physique est détaillée à travers l'évocation de sa taille, de sa démarche, de sa chevelure et de son teint. La description du visage et du teint est l'élément physique sur lequel le *ghazal* arabo-andalou se focalise le plus en général. Il est marqué par l'attribut du rayonnement et de la clarté, notamment par le biais de sa comparaison à la clarté de la lune ou

114 Ibn Hazm, *Le collier de la colombre,* Actes Sud, 1992, pp. 50-51.
115 *Id,* p. 66.
116 *Ibid,* p. 113.

à la brillance du solei. Le blanc et le jaune sont donc les couleurs qui caractérisent le plus la description du corps désiré de la dame courtoise andalouse.

Ces canons de beauté correspondent presque à l'identique à ceux de la bien-aimée occitane. La blancheur est en effet l'un de ses principaux attributs. Elle constitue même un invariant que l'on retrouve presque systématiquement lorsqu'il s'agit de la décrire dans les chansons de troubadours.

Plus blanca es que Elena	Elle est plus blanche qu'Hélène,
Beleazors que flors que nais	Plus belle que fleur nouvelle,
E de cortezia plena ;	Et riche de courtoisie :
Blancas dens ab motz verais,	Dents blanches, paroles franches,
Ab cor franc ses vilanatge,	Et cœur pur sans vilenie ;
Color fresc'ab saura cri.	Clair visage et cheveux roux ;
Deus, que-l det lo senhoratge,	Dieu qui la fit seigneuresse,
La sal, qu'anc gensor non vi[117].	Sauve en elle la plus gente.

Comme en témoigne cette strophe extraite de la chanson *Bel m'es quan lo vens m'alena* d'Arnault de Mareuil, la blancheur et la beauté dans un premier temps, annoncent la courtoisie de la dame. Ses dents blanches témoignent par la suite de ses paroles franches et de son cœur sincère et pur. Son visage clair et sa chevelure rousse traduisent finalement sa grandeur d'âme et sa boblesse.

Il est intéressant de noter que cette association entre les caractères physiques de la dame et sa personnalité témoigne d'une représentation symbolique de la bien-aimée. Son adorateur tente de rfléter ses qualités sur son apparence physique. Ainsi, les sèmes de clarté, de brillance et de rayonnement qui lui sont prêtés concourent à la doter d'une sorte de transparence. Cela contribue à renforcer davantage la dimension paradoxale de l'amour. Même s'il témoigne de la dimension érotique de la *fin'amor,* le corps désiré de la dame l'inscrit dans une rhétorique de l'absence et de la compensation. Toute sensuelle qu'elle soit, l'érotique des troubadours dénature l'aspect impérieux et condamnable de l'amour.

117 René Nelli, *op*. cit, p. 96.

2.1.1 Portraits : rhétorique de la beauté

> Au premier rang la dame, toujours désirable, inaccessible, trônant bien au-dessus de l'amant, objet de tous les espoirs et de tous les désespoirs, apostrophée maintes fois, mais toujours muette; elle n'est jamais décrite de façon individualisante, d'abord parce qu'il suffit de dire qu'elle est la plus belle, la plus noble et la plus courtoise, et surtout elle est la bien-aimée, la maîtresse et l'idéal de tous. Son portrait, qui est le portrait de toutes les dames, ne se dessine qu'indirectement dans le miroir des effets qu'elle produit autour d'elle[118].

Ce qui nous nous intéresse particulièrement dans cette affirmation du médiéviste allemand est l'absence de caractérisation individualisante de la dame dans la chanson courtoise. L'étude de notre corpus sous cet angle nous a menée en effet à faire la même constatation.

Chez les trois poètes occitans sur lesquels nous travaillons, la bien-aimée représente un modèle de beauté et de perfection que dénote l'emploi anaphorique d'un superlatif très élogieux.

Domna, .l genser c'anc nasques e la melher qu'eu anc vis, mas jonchas estau aclis, a genolhos et en pes, (M.L, p. 204)	Dame, la plus belle qui naquit jamais et la meilleure que j'aie jamais vue, je me soumets humblement à votre seigneurie, mains jointes, à genoux ou debout.
Totz me desconosc, tan be.m vai; e s'om saubes en cui m'enten, ni auzes far mo joi parven ! Del melhs del mon sui jauzire ! (M.L, p. 132)	Je ne me reconnais plus, tant je me sens bien ; et si l'on savait qui est celle que j'aime et si j'osais faire paraître ouvertement ma joie ! Je jouis de la meilleure qui soit au monde !
Ben a mauvais cor e mendic qui ama e nos melhura; qu'eu sui d'aitan melhuratz c'ome de me no vei plus ric, car sai c'am e sui amatz per la gensor qued anc Deus fei ni que sia el mon, so crei, tan can te terra ni dura. (M.L, p.82)	Celui qui aime et ne s'améliore point a certainement un cœur méchant et misérable. Je me sens amélioré au point que je ne vois homme plus riche que moi, car je sais que j'aime et suis aimé par la plus noble que Dieu ait jamais créée, je pense, ou qui soit un jour au monde aussi longtemps que la terre existe et dure.

118 Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », In *Cahiers de civilisation médiévale*, 7e année (n°25), janvier-mars 1964, pp. 27-51.

L'hyperbole est clairement manifeste dans ces extraits de Bernard de Ventadour : la dame aimée est, tour à tour, la plus belle qu'on n'ait jamais vue, la meilleure qui soit, la meilleure des meilleurs. Extrêmement pompeux et valorisants, ces qualificatifs ne confèrent à la dame aimée aucun trait distinctif. Elle a beau jouir d'une beauté incomparable, ses charmes sont dépourvus de contours. Même lorsque le troubadour évoque certains détails de son corps, ces derniers baignent dans une espèce de généralité évasive et indéfinie :

Qui be remira ni ve olhs e gola, fron e faz, aissi son finas beutatz que mais ni menhs no i cove, cors lonc, dreih e covinen, gen afliban, conhd' e gai. Om no.l pot lauzar tan gen com la saup formar Natura. (M.L, p. 118)	Pour qui contemple bien ses yeux et son cou, son front et son visage, sa beauté est si parfaite que rien n'y est de trop ni rien n'y manque, son corps est svelte, droit et bien proportionné ; noblement vêtue, elle est gracieuse et joyeuse. Personne ne peut la louer aussi finement que la Nature la sut former.

L'énumération des yeux, du cou, du front et du visage pourrait, de prime abord, laisser entendre que, dans ces vers, le troubadour décrit le corps de sa dame. Or, ces parties s'arrêtent à la seule évocation. Elles ne sont enrichies par aucune indication à valeur prédicative. Même quand il souligne sa beauté parfaite, le poète recourt à un langage assertif insistant sur le fait que rien ne manque à *son cors lonc, dreih et covinen*. Cette expression confère au propos une dimension beaucoup plus informative que descriptive. L'absence de qualification précise de ces parties du corps que le poète évoque altère presque le fonctionnement du signe linguistique. En effet, même si l'on saisit la signification de ces adjectifs, on ne peut se représenter le corps auquel ils réfèrent. La sveltesse, la droiture et la proportion demeurent ainsi des traits vagues, impersonnels et dépourvus de formes.

La description aussi imprécise de la bien-aimée est également présente dans la poésie amoureuse de Jaufré Rudel. Sous sa plume, sa caractérisation revêt une dimension d'autant plus intéressante que le chantre de *l'amor de lonh*, célèbre le corps d'une femme qu'il n'a jamais vue :

D'un' amistat suy enveyos, Quar no sai joya plus valen, C'or e dezir, que bona'ni fos Si-m fazia d'amor prezen, " Que-l cors a gras, delgat e gen E ses ren que-y descovenha, E s'amors bon' ab bon saber. (A.J, p.1)	Je suis désireux d'une amitié,je ne connais pas de joyau plus précieux, - que je souhaite et désire ; elle me serait bonne si elle me faisait présent d'amour, car elle (la femme qui en est l'objet) est grasse et svelte et gracieuse et sans rien qui ladépare, et son amour est bon et de bonne saveur.

Dans cette deuxième strophe de la chanson *Quan lo rossinhols el folhos*, à l'instar de l'oiseau qui insuffle à la nature environnante son chant joyeux et comblé, le troubadour se met

à célébrer ses amours non moins enchantées. L'adjectif *enveyos* rend compte de son état d'allégresse. Selon le *Lexique roman* de Raynouard, cet adjectif désigne aussi bien le désir que la joie. Le choix d'un tel terme n'est guère anodin. En effet, la *joya* du troubadour émane de ce sentiment qu'il éprouve et qui l'emplit de désir. Ce qu'il appelle *amistat* est à l'origine de cette double pulsion qui fait de lui un homme aussi bien « joyeux » que « désireux » du corps *gras, delgat e gen* (gras, svelte et gracieux) de celle dont il ne cesse de rêver.

Ces trois adjectifs ont beau désigner des qualités appréciatives et valorisantes, ils demeurent tout de même équivoques. Ils ne désignent aucun élément pouvant indiquer que c'est particulièrement du corps d'une femme qu'il s'agit. Le sens du substantif *ren* (chose) en témoigne : l'imprécision et l'absence d'individualisation dans la référence au corps de la dame désirée dans cette strophe sont d'autant plus frappantes que le poète la désigne à partir de ce qu'elle n'a pas. Cette « chose » indéfinie qui ne saurait altérer la beauté présumée de la dame ne peut suffire à elle seule pour brosser son portrait. Lointaine et fuyante, le poète ainsi que son public ne sauront jamais la « voir ».

Be tenc lo senhor, per veray Per qu'ieu veirai l'anior de lonh ; Mas per un ben que m'en eschay N'ai dos mais, quar tant m'es de lonh Ai ! car me fos lai pelegris, Si que mos fustz e mos tapis Fos pels sieus belhs huelhs remiratz ! (A.J, p. 13)	Je le tiens, certes, pour véridique le seigneur par lequel je verrai l'amour lointain ; mais pour un bien qui m'en échoit, j'en ressens deux maux, car il m'est trop lointain. Ah ! fusse- je pèlerin, là-bas, de sorte que mon bourdon et mon esclavinefussent contemplés de ses beaux yeux !

L'emploi optatif du verbe « voir » dans cette *cobla* souligne aussi bien le vœu du poète que son désir intense de mettre fin à l'éloignement qui lui pèse. Il est fort intéressant de constater que le souhait du troubadour est pourtant comme exaucé dans le dernier vers de l'extrait. Bien que non employé expressément, le verbe « voir » est suggéré au moyen du groupe nominal *los sieus belhs huelhs* et du verbe *remirar* (admirer, contempler). La construction passive de ce dernier attribue l'action de « voir » à la dame qui contemplerait « le bourdon et l'esclavine » du poète pèlerin. Ce dernier, même s'il ne le dit pas, est également celui qui voit la beauté de ces yeux par lesquels il souhaiterait être contemplé. Ces beaux yeux représentent le seul détail physique référant à la bien-aimée, dans la poésie de Jaufré Rudel. Ce détail, pourtant si crucial[119], n'a rien de distinctif ou de particularisant : on ne peut se faire quelque idée que ce

119 Même si nos remarques sur la poésie des autres troubadours de notre corpus se confirment également sous la plume de Jaufré Rudel, tout ce que nous avançons acquiert, chez lui, une dimension encore plus marquée, étant donnéesles caractéristiques de sa poésie amoureuse. En effet, la description non individualisante de la dame est doublement significative dans ses chansons dédiées à une bien-aimée lointaine, que le troubadour n'a jamais vue. Ainsi, la description du corps de la dame va de pair avec une

soit des caractéristiques de ces yeux du moment que l'on ignore jusqu'à leur couleur ou leur forme par exemple. Ainsi, il nous semble que la « vision » dont il s'agit relève plus d'une vision onirique que d'une vision sensorielle. Le choix de l'optatif dans cette strophe fait écho à ces vers où le sommeil apporte au troubadour tout le réconfort nécessaire pour l'apaiser.

Lai es mos cors si totz c'alhors Non a ni sima ni raïtz, Et en dormen sotz cobertors Es lai ab lieis mos esperitz (A.J, p. 7-8)	Mon coeur est là tout entier, si bien qu'il n'a ailleurs nicime ni racine ; et quand je dors sous mes couvertures, monesprit est là-bas auprès d'elle

C'est au moment où il dort sous ses couvertures que son esprit rejoint sa bien-aimée et jouit de sa proximité. Une proximité « spirituelle » qui n'a rien de satisfaisant : le désir du poète demeure toujours aussi ardent. Elle accentue au contraire le « caractère immatériel » de la dame. Celle-ci est toujours perçue comme la représentation de la beauté et de la perfection absolues.

Dans la poésie du premier troubadour connu, la désignation excessivement élogieuse de la dame est particulièrement manifeste dans ces vers extraits de sa chanson *Mout Jausenc me prenc en amar*

Pus home gensor no.n pot trobar Ni huelhs vezer ni boca dir, A mos ops la vuelh retenir, Per lo cor dedins refrescar E per la carn renovellar, Que no puesca envellezir. (J.C.P, p. 117)	Puisqu'on ne peut trouver plus gente Ni contempler des yeux ni célébrer de bouche, Je la veux garder pour mon profit, Afin de me rafraîchir le cœur au fond de moi, Et pour renouveler ma chair Au point qu'elle ne puisse vieillir.

Dans cette sixième strophe de sa chanson, le comte de Poitiers affirme vouloir retenir la dame qu'il aime d'un amour extrêmement sincère et dévoué au point que cet amour est devenu un besoin pour lui. En témoigne l'emploi du substantif *ops* avec le pronom possessif *mos*. Ce besoin s'explique par la beauté exclusive de sa bien-aimée. La préposition *per* en tête du vers a un effet causal qui rend compte de l'intensité de cet amour nécessaire : sa dame est non seulement une femme extrêmement belle et gracieuse mais en plus sa beauté a une influence bienfaisante, presque miraculeuse : elle lui permet de renouveler sa chair de façon à maintenir sa jeunesse éternelle[120]. Dans sa chanson, *Farai chansoneta nueva,* le duc d'Aquitaine caractérise sa dame avec encore plus d'emphase et d'exagération :

envie de la voir doublement plus intense et pressante. C'est de ce point de vue là que nous accordons au verbe « voir », assez fréquent d'ailleurs sous sa plume, une importance cruciale et particulièrement significative.

120 Nous tenons à préciser que nous sommes consciente de la connotation érotique et sensuelle des vers que nous citons. Nous prenons le choix de l'écarter de notre lecture à présent afin de mettre en lumière la

Per aquesta fri e tremble,	Pour elle je frissonne et tremble,
Quar de tan bon'amor l'am;	Car je l'aime de si parfaite amour;
Qu'anc no cug qu'en nasques semble	Car je ne crois pas qu'en naquit semblable
En semblan del gran linh n'Adam. (J.C.P, p. 111)	En beauté de tout le grand lignage de sire Adam.

Ces vers figurant à la *tornada* de ce chant représentent un véritable portrait dithyrambique de la bien-aimée. Le troubadour rend compte de ses sentiments avec autant d'insistance à travers l'emploi itératif de la forme nominale ainsi que de la forme verbale du terme amour. Ce dernier est tellement fort, puissant qu'il affaiblit le poète et le fait frémir. Ces vers ainsi que ceux cités plus haut se font écho dans la mesure où, dans les deux chansons, le troubadour établit une sorte d'équivalence, de « proportion » entre la beauté incomparable de la dame et l'intensité des sentiments qu'elle inspire. Cette équivalence est d'ailleurs exprimée également au moyen du même rapport causal, rendu par la conjonction *Quar*. Si le troubadour est aussi affecté par l'amour de sa dame c'est, explique-t-il, en raison de sa grande beauté : de toute la lignée d'Adam, aucune ne peut lui ressembler. Ce dithyrambe motive et justifie à la fois l'absence de toute caractérisation précise et individualisante de la dame. Guillaume IX ne décrit point un individu, une femme en particulier mais une sorte de modèle, un « type »désincarné dont la beauté et la perfection dépasseraient les limites de l'entendement humain. C'est la raison pour laquelle, pensons-nous, la description de la dame relève de l'indicible.

L'étude des trois textes occitans de notre corpus nous incite à penser que les troubadours décrivent leur bien-aimée sans vraiment la dépeindre. Les caractéristiques qu'ils lui attribuent, largement excessives, font de l'objet de l'amour un être tellement idéalisé qu'il en devient quasiment immatériel, immaculé. Erich Koehler parle, dans ce sens, de « types abstraits », caractéristiques de la chanson d'amour courtoise : l'amant, la dame et les lauzengiers.

L'absence d'un canon de beauté définissant les critères selon lesquels les troubadours jugent de la beauté de leurs dames ne devrait pas être interprétée comme l'absence d'une certaine représentation de la beauté, à leurs yeux[121]. Si celle-ci n'est pas spécifiée, c'est parce

manière avec laquelle Guillaume IX caractérise sa dame, dans la chanson. Nous évoquerons ultérieurement les questions relatives au désir et à son expression.

121 Même si les attributs féminins ne sont pas toujours spécifiés avec précision dans les chansons des troubadours, l'amour qu'ils exaltent « naît de la contemplation du corps de la dame, de la blancheur éclatante de sa peau, de la douceur troublante de son regard etc ». Moshé Lazar, *amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*, éd. Klincksieck, 1964, p. 64. En dehors de ces critères les plus fréquemment employés, rares sont les descriptions où il est fait allusion à la taille, au teint ou à la chevelure de la dame par exemple. Dans ce sens, cet extrait de l'une des poésies amoureuses de Bertrand de Born rend compte de cette rareté. Le corps de l'aimée fait l'objet d'une description relativement détaillée mais qui souligne la prédominance de son appréciation générale. Malgré l'évocation de ses

que, souveraine et inaccessible, la dame est toujours appréhendée du point de vue de son statut. Transcendant sa personne, il révèle l'ensemble d'une structure socio-éthique assez complexe. En sollicitant sa dame, le troubadour représente l'ensemble de cette structure dont il n'est que trop conscient. Par ailleurs, cette abstraction de la beauté est intimement liée à l'expression du désir dans la description de la dame. L'allusion aux attributs féminins y est omniprésente. Tel est d'ailleurs l'un des points de convergence majeurs entre le poète andalou et les troubadours occitans de notre corpus.

Dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn, la description de la bien-aimée relève d'une longue tradition poétique[122]. C'est à travers l'évocation du corps que le désir s'exprime et l'érotisme se développe en images poétiques suggestives. Tout aussi laudatif que les troubadours, le poète andalou agrémente le portrait de sa bien-aimée par une véritable rhétorique. Les nombreuses figures et images poétiques décrivant Wallada servent à accentuer l'excellence de sa très grande beauté.

> Toi, la plus gracieuse taille au monde, le plus envoûtant des regards,
> toi, tout entière parfum, de ton haleine aux manches de ta robe,
> Si nature t'a faite belle, ne te comporte pas méchamment,
> sois généreuse : la beauté ne vaut rien si elle ne se donne. (A.M, p. 49)

L'intérêt de ces vers ne réside pas autant dans la description de la bien-aimée que dans son interpellation. Si la référence à la taille fine et au regard envoûtant représentent des lieux communs dans la poésie amoureuse en langue arabe, la référence aux poignets et au parfum, elle, est innovatrice et originale. Conférant une dimension sensuelle à la description, elle est d'autant plus intéressante qu'elle est étroitement liée à l'interpellation. Dans la pièce d'où ces

---

cheveux, de son teint, de son coude, de son sein et de son dos, seule sa perfection, *la meillor,* permet de l'identifier.
Rassa, domn'ai qu'es fresqu'e fina,/ Cuenda e gaia e mesquina:/ Pel saur, ab color de robina,/ Blanca per cors com flors d'espina,/ Coude mol ab dura tetina,/ E sembla conil per l'esquina./ A la fina fresca color,/ Al bon pretz et a la lausor,/ Podon be triar la meillor/ Sil que se fan conoissedor/ De mi vas cal part ieu ador.
Rassa, j'ai une dame qui est fraîche et fine, aimable, gaie et jeune, aux cheveux blonds, au teint de rubis, blanche de corps comme fleur d'aubépine, le coude moelleux et le sein ferme, et son dos rappelle celui du lapin. A son teint pur et frais, à son mérite élevé et aux louanges qu'on fait d'elle, ceux qui cherchent à savoir de quel côté je porte mon adoration peuvent sans peine distinguer la meilleure. Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertrand de Born*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1985, p. 18

122 En parlant du « portrait de la Dame » dans son ouvrage portant sur *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Jean Claude Vadet énumère dans ce passage les critères constitutifs du canon de beauté dans la poésie amoureuse en arabe classique : « Sa forme est parfaite, ce qui la fait ressembler à une statue, ou encore à une idole. Il est entendu que la dame doit posséder des yeux d'un blanc très prononcé *ahwar* le visage ovale, le nez régulier, le cou allongé que le poète aperçoit de temps en temps sous le voile, la gorge abondante, le poignet séduisant, une taille mince qui fasse pourtant mieux ressortir ses avantages de callipyge, ses jambes sont bien formées à l'endroit où elle met les anneaux *ḫulḫal*. Elle a donc des chevilles plantureuses, qui contrastent avec la minceur de sa taille, toujours trop fine pour le vêtement qu'elle porte… ». Le critique, suite à ce portrait, constate que l'idée de l'amant sur sa dame semble devoir « obéir à deux caractères essentiels : la dame lui inspire du respect, mais sa beauté est irrésistible, et agit à la manière d'un charme surnaturel » (p. 43).

vers sont extraits, Ibn Zaydūn se plaint de la cruauté de Wallada qui ne répond que par l'indifférence et l'éloignement à ses avances, pourtant sincères. Il attire son attention au fait que son comportement devrait être à l'image de son corps. Ainsi, ce conseil visiblement innocent, est une exhortation de la bien-aimée pour qu'elle fasse correspondre, par la générosité et la bienfaisance, la perfection de ses traits à l'excellence de ses mœurs. Telle est l'une des caractéristiques fondamentales de la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn. La description de la beauté exceptionnelle de sa bien-aimée et de ses charmes irrésistibles n'est quasiment jamais exempte d'une dimension érotique embellie par une expression raffinée et des images innovantes.

> Sa bouche est d'argent parée, une goutte d'ambre embellit sa joue dorée;
> Soleil qui se lève à l'Ouest, je ne puis me repentir de son amour. (Nous traduisons)

Dans cet extrait d'un bref passage de trois vers, le poète met l'accent sur le sentiment de manque qui le consume. Ces vers ont pour rôle de souligner, à travers la description des charmes de Wallada, l'intensité de son mal indomptable et les efforts qu'il déploie pourtant dans l'espoir de le surmonter. La métaphore initiale dans le texte originel met en lumière la blancheur des dents qui, en contrastant avec le grain de beauté comparé à de l'ambre, confère à la bouche évoquée un caractère sensuel et érotique. Cette dimension, quoique vaguement suggérée, est pourtant soulignée par le choix du terme *tawba* (repentir). Ainsi, le poète assimile l'amour qu'il éprouve pour Wallada à une sorte de péché. Il n'a aucun espoir de se racheter car, à l'image du rayonnement extraordinaire de sa beauté comparée à un soleil qui se lève à l'Ouest, il est perdu et fourvoyé.

Même si le même procédé du superlatif hyperbolique sous-tend dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn la description de la dame, le poète fait souvent allusion aux éléments physiques décrivant le corps de la bien-aimée. Il s'agit même d'une constante dans l'ensemble de son œuvre. De fait, nous pouvons d'ores et déjà reconstituer les critères de beauté selon le poète cordouan. Wallada, égérie de la beauté féminine parfaite était grande, de taille fine et gracieuse. Elle était brune, aux yeux noirs. Elle avait un regard doux et un joli sourire. Elle était d'une beauté étincelante au point qu'elle ne pouvait laisser quiconque indifférent.

> Corps habillé de grâce, être tout de douceur,
> enveloppe de pur parfum, vin capiteux,
> Elle berce mon cœur de mots que je savoure
> comme autant de rêves, comme une rencontre, au bout de l'exil.
> (A.M, p. 28)

Pour une jolie fille, une idole plutôt,
toute d'argent, couronnée d'or pur (A.M, p. 83)

C'est l'amour même qui se montre en ces yeux
teintés de magie, ces joues parées de toutes grâces.
Quand, sur ces tempes, les noirs cheveux se rehaussent de rouge,
je vois, réconciliées, Abyssinie et Rome (A.M, p. 71)

Les joues, les cheveux, le teint, la taille et les yeux sont les parties les plus séduisantes du corps gracieux de Wallada. Le poète se réfère très souvent à ces détails de son portrait pour rendre compte de sa beauté. Tout comme les dames souveraines de la poésie amoureuse occitane, la bien-aimée d'Ibn Zaydūn est dotée d'un charme parfait et incomparable :

Si l'âge te fait neuve comme un croissant de lune,
l'astre épanoui te le cède en beauté. (A.M, p. 47)

Qui fera savoir au gracieux rameau, au bel astre
élevé par la nuit à sa perfection,
Combien je dois de gratitude au temps qui va ? (A.M, p. 104)

La métaphore de l'astre, fort récurrente dans l'œuvre du poète, équivaut en quelque sorte au superlatif hyperbolique que nous avons noté plus haut chez les troubadours occitans de notre corpus. Ce comparant auquel la bien-aimée est identifiée est en effet symbole de perfection et de grande beauté dans la poésie arabe classique[123]. Inaccessible, il a toujours fasciné les poètes au même titre que le soleil, de par son rayonnement et sa forme circulaire éminemment symbolique. Dans ces vers, l'hyperbole est surtout manifeste dans le premier extrait. L'exagération y est telle qu'il s'agirait presque d'un adynaton : non seulement Wallada est identifiée à la lune mais elle l'emporte car, aux yeux de son fidèle soupirant, elle est nettement plus belle, plus séduisante.

Ainsi, le poète met en évidence le caractère bien rare et exceptionnel de la beauté de la princesse cordouane. Cela est d'ailleurs ce qui le rend semblable aux poètes occitans. Ils s'accordent à souligner la beauté parfaite de leurs dames respectives et mettent en lumière les pouvoirs ravageurs de leurs regards doux et envoûtants.

123 Dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, Melek Chebel met l'accent sur le sens du changement perpétuel et du passage d'un état à un autre dans la symbolique de la Lune. Celle-ci, constitue avec le soleil, une référence majeure dans les sources coraniques. Les deux souratesdu Coran « La lune » et « Le Soleil » rendent compte de la valeur accordée à ces deux astres dans la religion de l'Islam. Ils représentent en effet les tous premiers éléments qui se sont consternés en signe de soumission et de reconnaissance du pouvoir du Créateur suprême sur l'ensemble de l'univers: « Ne vois-tu point que, devant Allah, se prosternent ceux qui sont dans les cieux et ceux qui sont sur la terre, de même que le soleil, la lune, les étoiles, les montagnes, les arbres, les animaux et beaucoup d'Hommes ? [*Toutefois*], pour beaucoup [*d'Hommes*], le Tourment est inéluctable ». Sourate n°22, verset n°18.

En dépit de cette convergence, l'écriture poétique d'Ibn Zaydūn se distingue par les points suivants : le portrait de la bien-aimée ne se limite pas chez lui à l'évocation de son regard. Il décrit à maintes reprises des détails relatifs à son visage tels que ses joues, ses paupières, ses lèvres, sa bouche ainsi que sa taille. En outre, son portrait est souvent agrémenté d'images métaphoriques où le registre stellaire est invoqué dans le but de mettre l'accent aussi bien sur le rayonnement de sa beauté que sur son aspect unique. Par ailleurs, l'observation du corps de l'aimée confère à ce portrait une dimension sensuelle indissociable du désir qu'il inspire au poète amoureux.

Dans son livre, *Al Ishq wal kitaba*, Raja Ben Slama évoque ce rapport étroit entre le désir *aš-šawq* et la description des attributs féminins *at-tašbīb*. Cette description représente pour la critique le feu de la flemme en laquelle se confondent l'amour et la poésie. L'objet de la passion est en effet « décrit » à travers le regard du poète-amoureux. C'est sous l'effet du désir qu'il est dépeint comme une créature extraordinaire:

> Nous considérons que les racines de la poésie sont puisées dans ce même amour que le poète éprouve quand il se met dans la posture de l'amant. Il est constamment poète et amant à la fois. Nous penchons plus à considérer comme essentiellement poétique le fait amoureux plutôt que de le voir distinct de la poésie. Notre connaissance de ce fait amoureux est même nourrie de notre connaissance des textes. C'est pourquoi nous parlons du statut de l'amant afin d'éviter la référence à la traduction et à la dualité entre la réalité vécue et l'imagination. Le manque est même ce grâce à quoi se construisent un amant et un monde autres. La poésie seule n'est point séparée de ce qui la motive. Le noyau du *Tashbib* de la poésie réside au sein même de la situation de manque. C'est du feu du désir qu'émane la lumière du *Tashbib*. L'écriture est enclenchée dès la première étincelle, dès l'instant où le poète se met dans la peau de l'amant. Il est différent de celui que les autres peuvent voir. Il se confond avec la poésie qu'il chante car le manque est le sentiment qu'on éprouve pour ceux que l'on voit à travers la flamme du désir et que l'on écrit par la lumière du *Tashbib*. Ils (le manque et le désir) s'identifient au texte qui les décrit. C'est une aspiration pour un être non réel, un être qui n'est que rêve et illusion[124].

2.1.2 « L'érotique des troubadours »

Dans le chapitre de son livre sur *l'amour courtois et la fin'amor* où il aborde « l'imagerie érotique de la *fin'amor* », Moshé Lazar réprouve « une tendance quasi-générale chez les médiévistes à vouloir comprendre l'œuvre des troubadours à travers l'enseignement théorique

124 Raja Ben Slama, *op. cit*, p. 80 (nous traduisons).

qu'André le Chapelain a donné sur les conceptions de l'amour courtois »[125]. La critique majeure que l'on pourrait faire à de pareilles lectures est qu'elles oublient qu'André Le Chapelain était un clerc et que, par conséquent, ce qu'il a dit au sujet de l'esprit courtois ne peut en représenter l'essence. Moshé Lazar voit en effet que le traité du clerc confère « aux divers concepts des troubadours une valeur spirituelle et mystique » qui tente d'imprégner la littérature du XII^{ème} siècle des enseignements chrétiens. Il estime que les observations du clerc marquées de ses fonctions ecclésiastiques ignorent tout un univers érotique où le corps est omniprésent :

> Il est trop facile d'attribuer aux divers concepts des troubadours une valeur spirituelle et mystique, ce qui généralement ne se fait qu'en isolant un mot de son contexte, en négligeant des expressions telles que *estrenhar* (étreindre), *cors amoros* (corps amoureux), *desliar*, *despolhar* (déshabiller), *jazar* (s'étendre auprès de, coucher), *jauzir* (jouir), *faire-lo* (s'accoupler), etc. Il arrive aussi que l'éditeur adoucit des expressions du texte original, ou bien laisse de côté des vers et des strophes sans les traduire[126]. C'est que l'on désire à tout prix vouloir conserver à la littérature du XII^{e} siècle un visage en accord avec l'enseignement chrétien[127].

Ce visage « pieux », qui correspondrait à une conception platonicienne et épurée de l'amour ne rend nullement compte de la réalité des textes poétiques. Bien qu'il s'appuie sur une éviction du « fait » selon l'expression de René Nelli, l'univers troubadouresque est profondément marqué par l'évocation et par l'expression du désir. La sensualité qu'il implique et qui est d'autant plus intense que le désir tend inlassablement vers une satisfaction inaccessible, pour le moins incertaine et difficile.

L'exemple le plus représentatif de cet univers est sans doute celui de la chanson *Ben vuelh sapchon li pluzor* de Guillaume IX de Poitiers. Le poète y emploie un vocabulaire érotique qui « frise presque toujours la grivoiserie si ce n'est la plaisanterie scatologique[128]».

Mas ben aya selh qui.m noyri,	Béni soit celui qui m'éleva
Que tan bo mestier m'eschari	Pour que m'échut cette chance
Que anc a negu non falhi;	De ne jamais faillir à personne ;
Qu'ieu sai jogar sobre coyssi	Je sais jouer sur un coussin
A totz tocatz ;	Tous les coups gagnants ;
Mais en say de nulh mo vezi,	J'en sais plus qu'aucun de ceux qui
Qual que.m vejatz.	m'entourent,
(J.C.P, p. 100)	Tel que vous me voyez.

125 Moshé Lazar, *op. cit*, p. 119.
126 C'est le cas d'Alfred Jeanroy. Dans son édition des chansons de Guillaume IX, il s'abstient de traduire la chanson *Companho, tant ai agutz d'avols conres*, les deux dernières strophes de la chanson *Farai un vers pos mi somelh* ainsi que les dernières strophes (7à 10) de la chanson *Ben vuelh sapchon li pluzor*. En commentant sa propre version, Alfred Jeanroy fait ainsi allusion au choix adopté dans sa traduction : « Les traductions sont trop littérales pour viser á l'élégance ; on comprendra aisément pourquoi je n'ai pas traduit certains passages ». p. XIX.
127 *Ibid,* p. 119
128 *Id.*

Dès le premier vers de cette chanson, le poète adopte un ton de jactance et d'ostentation. Il tient à faire connaître ses divers talents qui ne sont pas que poétiques. Dans cette strophe, il ne cache pas ses multiples connaissances en matière de « jeux de coussin ». Associée au verbe *tocar* (toucher) *a totz tocatz*, la proposition *ieu say jogar sobre coyssi* revêt des connotations qui ne laissent aucun doute sur les allusions sensuelles et érotiques. A partir de cette strophe en effet, se dissipent toutes les ambiguïtés relatives à l'interprétation du terme *mestier* à l'incipit de la chanson. Les valeurs qu'il acquiert appellent à une relecture de sa première occurrence qui semblait concerner le travail du poète en tant que créateur de vers[129].

Deux significations se confondent dans une sorte de jeu grivois où le duc d'Aquitaine fait montre de sa bonne maîtrise d'un double *métier* faisant de lui un poète amoureux maîtrisant aussi bien l'art d'écrire que l'art d'aimer. Une surenchère d'autant plus graveleuse et sarcastique caractérise la cinquième strophe de cette chanson. Le troubadour se présente de surcroît comme un initiateur à ce jeu où il réussit à avoir « bonne main », mieux que quiconque : *sobre tots n'ai bona main*. Non seulement fier de souligner son habileté et son savoir faire d'amant, il met l'accent aussi sur sa primauté en ce qui concerne ces « jeux de coussin ». Il se présente même comme un conseiller qui s'engage à ne jamais refuser l'aide de tous ceux qui voudraient apprendre « sa science » :

Tant ai apres del juec doussa	J'ai tant appris du jeu savoureux
Que sobre totz n'ai bona ma,	Que plus que tous j'y ai la main heureuse,
E selh qui cosselh mi querra	Et à celui qui me demandera conseil,
Non l'er vedatz,	Je ne le refuserai pas,
N'i us de mi noa tornara	Et pas un ne me quittera
Descosselhatz.	Dans l'embarras.
(J.CP, p. 100)	

L'écriture suggestive est perceptible dans le vers où le poète emploie l'expression « demander conseil » de manière intransitive. Le fait de taire ainsi l'objet de la requête accentue l'ambiguïté de l'interprétation des deux substantifs *mestier* et *ma*. De fait, « la main » devient une sorte de métonymie de l'art enseigné par le troubadour. Elle devient également le symbole de son génie, alliant parfaitement le don de l'écriture poétique à celui du plaisir corporel. Ce plaisir est une constante indissociable de l'écriture dans cette chanson où le poète

129 *Ben vuelh que sapchon li pluzor / D'est vers si's de bona color, / Qu'ieu ai trag de mon obrador : / Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor, / Et es vertatz, / Puesc ne traire'l vers auctor /Quant er lassatz.*
Nul doute que l'expression *D'est vers* a un sens démonstratif renvoyant à une dimension métalinguistique. Le troubadour inaugure son chant en effet par une sorte d'autoglorification dans laquelle il met en lumière la technicité de son travail de versificateur qu'il affirme parfaitement maîtriser avec beaucoup de talent. Cependant, une deuxième lecture de cette strophe est possible à la lumière du sens développé par la suite dans la chanson. Cette « œuvre », ce « métier » et ce « domaine » dans lequel il passe pour un conseiller et un grand expert n'est autre que celui de l'amour sensuel et jouissif.

multiplie les allusions sensuelles à travers un jeu sur les connotations et les images métaphoriques. C'est au jeu de dés qu'il se réfère en effet dans les dernières strophes pour décrire les joies de la copulation :

Mas elha.m dis un reprovier : « Don, vostre dat son menudier, Et ieu revit vos a doblier. » Fis m'ieu : « Quim dava Monpeslier, Non er laissatz. » E leviey un pauc son taulier, Ab ams mos bratz.	Elle me fit un reproche : « Messire, vos dés sont trop légers, Je vous invite à recommencer. » Je répondis : « Me donnerait-on Montpellier Que je ne lâcherai pas la partie. » Je soulevai un peu sa table de jeu Dans mes deux bras.
Et quant l'aic levat lo taulier, Empeis los datz, E.ill duy foron cairavallier E.l terz plombatz. E fi.ls fort ferir al taulier, E fon joguatz. (J.C.P, p. 100-102)	Et quand j'eus levé la table de jeu, J'empoignai les dés : Deux d'entre eux étaient clairs et loyaux, Mais le troisième était plombé. Je les lançai très fort sur la table de jeu Et le coup fut joué.

Tout un champ lexical relatif au jeu est développé ici à travers les termes *menudier, doblier, datz* et *plombatz* qui réfèrent à un héritage traditionnel et folklorique, vraisemblablement familier aux auditeurs du troubadour et sans doute très répandu au moment où il compose sa chanson. Néanmoins, l'univers du jeu est associé à une dimension qui opère un glissement de sens et confère à la chanson une portée érotique tellement marquée qu'Alfred Jeanfroy, dans son édition, s'abstient de la traduire. En effet, l'association de ce champ lexical au substantif *taulier* souligne un jeu sur la polysémie du terme qui implique un double sens mettant en lumière cette dimension. Le *taulier,* outre le sens de l'échiquier et de la table de jeu, d'ailleurs cohérent avec l'évocation du jeu de dés, désigne également une étoffe que l'on met devant soi, essentiellement un tablier. La définition de ce terme par Raynouard, dans son *Lexique Roman*, illustre ce deuxième sens par ces vers du troubadour où il dit avoir levé le tablier avec ses deux bras : *E leviey un pauc son taulier, /Ab ams mos bratz.* Cette étoffe associée à un attribut féminin revêt une valeur métaphorique dans le sens où, l'habit en question, à l'image d'un échiquier, se transforme en un « espace » de jeu. Néanmoins, si le jeu de dés a lieu sur l'échiquier, le « jeu » dans lequel le troubadour passe pour un maître et un expert a lieu en dessous du tablier[130].

130 Dans son *Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Jean-Charles Payen commente dans ces propos la veine lubrique de la chanson « Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de traduire les images de cet *exemplum*, qui identifie métaphoriquement le ludique et le sexuel. Sur la confusion voulue entre la table de jeu et le sexe féminin, tout commentaire serait paraphrastique, de même que toute glose concernant les trois dés, qui figurent bien évidemment les organes sexuels de Guillaume IX (…) De toute façon,

Outre « les deux bras », le verbe *ferir* au sens de frapper nous renvoie à l'évocation initiale de « la main » métonymique, faisant allusion à l'adresse du troubadour qui, effectivement très habile et maîtrisant merveilleusement l'art de la composition poétique, maintient jusqu'au dernier vers la confusion entre le jeu de dés et le « jeu » de la lubricité. Si le substantif *jogatz* appelle cette dimension sensuelle en désignant « un petit jeu » relatif à la minauderie et aux badinages de la séduction, le verbe *far* auquel il est associé souligne et accentue la référence aux plaisirs sexuels. L'une des significations les plus usuelles du verbe est en effet d' « exprimer l'action de la copulation ». La chanson se donne à lire comme une sorte d'hymne à la joie et au plaisir perceptible à travers l'insistance sur la notion de jeu et les sens multiples qu'elle peut avoir. L'imprégnation folklorique du texte dont témoigne l'évocation du jeu de dés est indissociable d'une confusion continuelle et persistante avec les jeux sexuels et lubriques non moins popularisants[131]. Le plaisir charnel que la main, métonymie du troubadour et de la sensualité exacerbée dans la chanson, éprouve à lever et à frapper le tablier de la femme se confond également avec le plaisir que procurent au troubadour son travail et son œuvre de poète[132].

---

l'interprétation du passage ne fait aucun doute : le poète laisse entendre que, même après un plaisir intense, il reste capable de satisfaire sa partenaire, et il manifeste par là, l'excellence de *l'amor de cavalier*. Le recours à la métaphore est d'ailleurs un artifice de plus : il resserre la complicité entre les *companhos*, qui sont très amateurs de dés, et le duc d'Aquitaine, qui leur raconte en riant une bonne histoire. Une nouvelle fois, voici poésie de soudards, mais à une sauce nouvelle : car enfin, parler de jeu n'est pas affaire de troubadour, et Guillaume IX pourrait très bien s'en prendre au goliardisme sur son propre terrain ».

131 René Nelli commente ainsi la dimension folklorique et populaire dans les poèmes du troubadour : « Ils contiennent un certain nombre de thèmes misogynes, d'origines "folkloriques" remontant à différents niveaux d'archéo-civilisation. Celui de la pièce I (les amantes comparées à des montures) date de l'Antiquité et se retrouve dans de nombreuses littératures traditionnelles. Ceux de la pièce III (le "bijou" des femmes qui, lorsqu'il est trop bien gardé ne vaut pas mieux qu'un *vivier sans poissons* (vers 5), et, au vers 15, ce même bijou assimilé à un buisson qui repousse plus dru quand on l'a taillé) étaient déjà *populaires* à l'époque où Guillaume IX écrivait; ils le sont encore aujourd'hui dans nos campagnes. De même : les métaphores et jeux de mots égrillards tirés du jeu de dés, de la table à jeu (VI), que l'on rencontre encore, parfois, à la fin du XIIIe siècle ». René Nelli, *L'érotique des troubadours,* éd. Privat, 1963, p. 80

Dans ces propos, le médiéviste se rapporte à ces vers :

1. *Companho, farai un vers...covinen* : (Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen/ Bon son e adreg per armas e valen/ Mas no.ls puesc amdos tener que l'us l'autre non cossen (...) Cavallier, datz mi cosselh d'un pessamen/ Anc mais no fuy issarratz de cauzimen/ Ges non sai ab qual mi tengua de n'Agns o de N'arsen)
2. *Companho, tant ai agutz d'avols conres* : (E dirai vos m'entendenza de que es :/ No m'azauta cons gardatz mi gorcs ses peis / Ni gabars de malvatz homes c'om de lor faitz non agues (...) E silh qui no volran creire mos casteis/ Anh.o vezer pres lo bosc en un deyeis :/ Per un albre c'om hi tailla n'i naison]ho[dos ho treis).

132 Ces vers nous semblent révélateurs d'une valeur métatextuelle relative à l'écriture et à la composition du chant courtois. A travers l'association de son texte à une sorte de métier et à la valeur métonymique donnée à la « main », la symbolique de l'écriture et du travail de l'écrivain en tant que pratique poïétique. Nous nous focalisons, pour l'instant, sur les connotations sensuelles et érotiques de ces emplois. Nous reprendrons l'analyse de ce deuxième aspect relatif à l'écriture dans le cadre de la troisième partie de ce travail, consacrée aux problématiques relatives à la subjectivité et aux techniques de l'écriture des chansons d'amour courtois.

Ainsi, il paraît indéniable que la poésie du duc d'Aquitaine est extrêmement sensuelle. Située entre la fin du XI^{ème} et le début du XII^{ème} siècle, elle ne peut qu'être à l'image des mœurs « goliardiques »de l'époque. Grand seigneur et suzerain dont les possessions égalent voire dépassent celles du roi de France, Guillaume IX comme le laissent entendre ses textes avait sans doute un tempérament qui lui valut l'excommunication à plusieurs reprises[133]. De son temps en effet, barons et grands seigneurs folâtraient avec de nobles dames pour lesquelles ils pouvaient répudier leurs propres femmes et avec lesquelles ils finissaient par se remarier. « L'amour illégitime » et l'adultère étaient ainsi d'usage dans les hautes sphères sociales malgré les restrictions de l'Église. L'amour n'était conçu que comme une jouissance inhérente aux plaisirs de la chair et de l'union sexuelle à tel point qu'aucune distinction n'était faite encore entre l'amour et le mariage. Dans ce sens, René Nelli insiste sur le fait que « pour Guillaume IX l'amour n'est encore qu'une puissance aveugle, produisant indifféremment des effets contraires et ne développant en l'homme le bien ou le ‘‘mieux’’ que par accident[134] ».

Ces mœurs, contrairement à l'idéalisation platonique dont la présence sera nettement plus significative chez les troubadours classiques ne confèrent à l'amour aucune valeur spirituelle et élévatrice. La relation nécessaire entre le sentiment amoureux et le statut et le comportement de parfait amant ne dépendent de la soumission à la dame que dans la mesure où celle-ci est la détentrice du plaisir que convoite le troubadour. Elle est la seule qui peut le lui accorder. Ce sont essentiellement ces considérations qui ont amené le médiéviste à distinguer, dans son étude de « l'érotique des troubadours », trois tendances principales. L'érotisme dans les chansons de Guillaume IX, présentant une conception bien plus chevaleresque que courtoise de l'amour, se développe dans la période située « approximativement entre 1130 et 1150 » essentiellement à partir des chansons de Marcabru, de Cercamon et de Jaufré Rudel qui ont largement contribué, selon lui, à instaurer la forme et le caractère que l'érotisme courtois finira par avoir avec les troubadours classiques.

Bernard de Ventadour est l'un de ces troubadours dont la poésie est représentative de cette dernière tendance. Si l'univers sensuel de Guillaume IX se caractérise par un ludisme graveleux, l'érotisme de Bernard de Ventadour s'exprime de manière plus discrète. Contrairement au duc d'Aquitaine, c'est l'exaltation du corps de la bien-aimée qui attise sous sa plume l'expression d'une sensualité langoureuse, quasi mélancolique :

Tost m'agran mort li sospire, domna passat a un an	Les soupirs, dame, m'auraient déjà tué il y a plus d'un an, n'eût été votre

133 « à plusieurs reprises, soit à la suite de ses empiétements sur les droits des églises, soit à cause du relâchement de ses mceurs, il avait été frappé d'excommunication ». Alfred Jeanroy, *Les chansons de Guillaume IX*, éd. Honoré Champion, 1913, p. IX.
134 René Nelli, *op. cit,* p. 88.

no.m fos per un bel semblan, don si doblan mei dezire. (M.L, p. 166)	beau visage qui excite doublement mes désirs.

La beauté de la bien-aimée, d'après l'affirmation du poète dans ces vers, ne le sauve de la mort que pour lui infliger un mal supplémentaire. Le désir qui le pousse à vouloir jouir de la beauté captivante de sa bien-aimée est ce même désir qui s'accentue et devient encore plus intense à la vue de celle-ci. Son visage, sa bouche plus particulièrement, est le détail de son corps sur lequel le poète insiste quand il s'agit de souligner ce désir qui le consume :

Adoncs sai eu que vira la gensor e sos bels olhs e sa frescha color, e baizera.lh la bocha en totz sens, si que d'un mes i paregra lo sens. (M.L, p. 138)	Je sais qu'alors je verrais la plus noble femme, ses beaux yeux et sa fraîche couleur, et je lui baiserais la bouche en tous sens, si bien que durant un mois on y verrait la marque.

Assoiffé et ne pouvant résister au charme de cette bouche suave, le poète souhaiterait tellement l'embrasser qu'il y laisserait une marque visible pendant un mois. Il est question de l'intensité du baiser comme indiqué par les compléments circonstanciels de temps et de conséquence. L'intensité devient l'expression même de la passion. Ce baiser passionné est considéré comme une revendication, un droit. Il est quasiment une revanche sur la dame déloyale et sans pitié. La rectitude et la loyauté de son amant sont subordonnées à une récompense qu'elle doit lui accorder en signe de reconnaissance. Ce qu'elle lui aurait offert en récompense devient donc un droit acquis au poète-amant. Tout manquement de sa bien-aimée à satisfaire son désir lui vaut d'être traitée d'injuste et de cruelle.

Can me membra com amar solh la fausa de mala merce, sapchatz que tal ira me colh, per pauc vius de joi no.m recre. Domna, per cui chan e demor, per la bocha.m feretz al cor d'un doutz baizar de fin'amor coral, que.m torn en joi e.m get d'ira mortal ! (M.L, p. 152)	Quand il me souvient comme j'aimais cette femme déloyale et sans pitié, sachez qu'une telle tristesse me saisit que peu s'en faut que je renonce vivant à la joie. Dame pour qui je chante et persiste à vivre, par la bouche blessez-moi au cœur d'un doux baiser d'amour sincère et cordial, qui me rende à la joie et me sauve de tristesse mortelle !

L'amoureux, tel que représenté dans ces vers, est désespéré, anéanti par *la fausa de mala merce.* Celle qu'il sollicite, « femme déloyale et sans pitié » en est la principale responsable. « Le doux baiser d'amour » qu'elle lui refuse est à l'origine de son abattement qui revêt, dans le cinquième vers, une dimension vitale, existentielle même. En effet, l'apposition qui caractérise la Dame *per cui chan et demor* (pour qui je chante et persiste à vivre) fait d'elle la raison d'être tant bien du poète que de l'amant. Le verbe *demorer* au sens de « rester, demeurer » outre cette notion de vie, connote une certaine résistance, suffisemment de

difficulté pour que cette résistance soit apparentée à une lutte. Cette signification est d'ailleurs mise en avant dans la traduction de Moshé Lazar par le verbe persister : « pour qui je chante et persiste à vivre ». Le poète, en interpellant ainsi sa bien-aimée, insiste sur l'idée que c'est d'elle qu'il puise une sorte d'énergie lui permettant de survivre par et pour elle. Cette énergie vitale consiste donc en ce baiser salvateur qu'il lui revendique.

Il est intéressant de noter que dans la formulation de sa revendication, le poète recourt au terme *baizar* en emploi nominal, précédé de l'adjectif *doutz*. L'impératif du verbe *ferrar* confère à ce baiser tant espéré une valeur indissociable de la douleur. Dérivé de la racine latine *ferrum*, il a en effet le sens de blesser, de marquer par les fers. Ainsi, en comparant le baiser qu'il revendique à sa dame impitoyable à une blessure, le poète met l'accent sur son enthousiasme ainsi que sur la ferveur de ce désir qui le ronge. La souffrance lui étant devenue familière[135], se transforme en une sorte de « stigmate » témoignant du drame inhérent à son statut de troubadour. Dans la première partie de cette strophe, celui-ci se plaint de cette *ira*, ce chagrin qui l'envahit et le prive de tout *joi.* Ce même *joi* qu'il pensait retrouver par la sollicitation du *doutz baizar de fin'amor coral*de sa *domna*, n'est que guère exempt de douleur et d'amertume. Ce *joi* apparaît comme ambivalent car il est porteur d'un mal nécessaire. Cette notion de *joi* (ou *joy*, *joya*) est très fréquemment abordée par les troubadours dans leurs chants poétiques[136].

Dans la célèbre *canso* de Jaufré Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en may*, l'emploi de *joy* est à l'image de sa grande complexité. Il est intéressant de noter que l'emploi nominal du terme, dès la troisième strophe de la *canso* est indissociable de la raison, de l'origine du bonheur et du contentement dont le poète espère tant bénéficier. Ce sont en effet le badinage et la familiarité avec la dame qui sont responsables du bonheur que le poète se voit éprouver à l'avenir, si son souhait se réalise :

Adoncs parra.l parlamens fis Quand drutz lonhdas er tan vezis Qu'ab bels digs jauzira solatz. (A.J, p. 14)	Ah, les charmants entretiens, quand l'amant lointain sera si voisin qu'il jouira des doux et beaux propos !

135 Dans son édition des chansons de Bernard de Ventadour, Moshé Lazar précise, dans une note, qu'en dépit de l'emploi du verbe *amar* au présent, « le contexte exige l'emploi de l'imparfait »: « j'avais l'habitude ». Ce contexte auquel il fait allusion est exprimé aussi bien par le sens du verbe *membrar* (se souvenir) que par le verbe *soler* qui exprime cette valeur de l'habitude. Ainsi, la traduction retenue est Quand il me souvient comme j'aimais cette femme déloyale et sans pitié (*Can me membra com amar solh/ la fausa de mala merce*).

136 Moshé Lazar soutient que l'œuvre de Bernard de Ventadour est très marquée par le renvoi fréquent et varié à la notion de *joi* : « Le troubadour qui semble l'avoir employé le plus fréquemment, avec le plus grand nombre de variations et d'associations, dont toute l'œuvre ne fait que graviter autour de lui, c'est Bernard de Ventadour, le plus passionné et le plus original des poètes du XIIe siècle ». *Amour Courtois et fin'amor dans la littérature du XIIe siècle,* Klinksieck, 1964, p. 103.

Le sens du souhait mais aussi l'adjectif *bels* ainsi que le syntagme *Solatz* confèrent au verbe sa connotation joyeuse. Dès l'instant où la distance qui sépare l'amant de sa dame n'est plus, le poète est ravi de pouvoir enfin jouir de sa présence. Deux strophes plus loin, même si nous retrouvons le même emploi optatif de la forme verbale *jauzir,* le contentement et la satisfaction heureuse ne sont pas les significations que l'on décèle dans cette affirmation du poète :

Ja mais d'amor no.m jauziray Si no.m jau d'est'amor de lonh, Que gensor ni melhor no.n sai Ves nulha part, ni pres ni lonh. (A.J, p.14)	Jamais d'amour je ne jouirai si je ne jouis de cet amour lointain, car femme plus noble ni meilleure je ne connais, ni près ni loin.

A l'instar de *bels digs* et de *solatz*, *amor* est l'objet de cette jouissance tant souhaitée. Dans ces vers où l'accent est mis sur la loyauté et l'attachement inconditionnels à la dame, le poète traduit un désir tellement fort qu'il tourne à l'obsession. Dans la succession de ces deux vers où *jauzir* est synonyme de possession, la jouissance acquiert un sens précis et bien particulier. Le poète ne désire rien d'autre que de jouir de cet amour, même éloigné et inaccessible. Si aucun autre « amour » ne l'intéresse c'est parce que le plaisir qu'il recherche puise toute sa volupté et son essence dans la distance et l'inaccessibilité. Ainsi s'ajoute aux différentes connotations de *joy,* dans son emploi verbal *jauzir*, le sens de la possession, de la « consommation physique » de cet amour de loin si cher au poète. Dans la septième strophe, il pense que :

Ver ditz qui m'apella lechay Ni deziron d'amor de lonh Car nulhs autre joys tan no.m play Cum jauzimens d'amor de lonh. (A.J, p.15)	Il dit vrai, celui qui m'appelle avide et désireux d'amour lointain; car nulle autre joie ne me plaît que la possession de cet amour lointain

Associé au verbe *plazar* (plaire), et au substantif *jauzimens*, le *joy* dans cette occurrencene peut que souligner une dimension érotique et sensuelle. Dans cette explication en effet, le poète confirme par une sorte d'aveu le qualificatif *deziron* qu'on pourrait lui attribuer. Cette forme adjectivale renvoie aux verbes *desirar, desiderar* qui désignent toute personne éprouvant un désir charnel[137] au point que ce dernier pourrait être associé à un besoin. Ce sens est d'ailleurs conforté par la forme adjectivale *lechay,* très probablement dérivée du verbe *lecar, lechar*de l'allemand *lechen* et qui signifie lécher, faire lippée. Le *joy* se définit donc dans ces vers comme un sentiment plaisant équivalant à la jouissance de l'amour de loin.

137 Nous pourrions même formuler l'hypothèse que, par rapport aux formes adjectivales de même sens *deziros* et *desire*, *deziron* aurait une dimension hyperbolique qui équivaudrait, en français moderne, à la nuance de sens distinguant les deux adjectifs désirant et désireux.

Par conséquent, nous sommes en mesure d'affirmer que l'érotisme de Jaufré Rudel se nourrit de la distance. Plus elle est éloignée et plus la dame est désirée. Loin d'exclure le corps, la distance l'appelle au contraire et attise chez le poète le besoin du contentement. C'est alors que l'imagination et le rêve interviennent. Grâce aux mots le corps est « incarné » et l'amour devient « possible[138]».

A l'instar des troubadours provençaux, Ibn Zaydūn est accablé par la distance de Wallada. Le manque le ronge tellement qu'il s'en plaint ainsi dans ce poème où il interpelle sa bien aimée :

Que tu sois loin de moi ou là, à mes côtés,
je t'appelle, entends-moi : ma patience est à bout.
Est-il juste de souffrir pour t'aimer, de me voir
brûlé quand je respire et noyé dans mes larmes ?
Charmant bijou qui donnes vie au cœur de l'amant,
tu me perds aussi à te voir, t'entendre.
Viens à moi, reste un peu, et tu te rendras compte
de l'état où je suis; après, fais à ta guise. (A.M, p. 72)

La requête qu'il lui adresse « entends-moi » s'explique par la souffrance qui ne lui permet plus de patienter davantage et de pouvoir endurer encore le comportement cruel de sa dame. Le poète se consume en soupirs et se noie dans ses larmes abondantes. Son accablement et son désespoir le poussent à appeler instamment celle qui détient le pouvoir salutaire de le rendre à la vie. Conscient que jamais il n'arriverait à l'atteindre, le poète appelle sa dame à lui : « viens à moi, reste un peu ». En ces termes, André Miquel traduit l'exhortation que le troubadour exprime en arabe par le verbe *waṣala* qui exprime le sens antonyme de la séparation. Ce lien qu'il essaie d'établir avec Wallada dans l'espoir fugace et incertain de rompre l'abîme qui les sépare est tributaire de son attendrissement et de son apitoiement sur l'état déplorable du poète. Dans le troisième vers de cet extrait, l'expression liminaire dans le texte arabe *a-lâ*est un emploi adverbial qui peut avoir aussi bien le sens du souhait que celui du reproche. '*Atfa*, terme avec lequel cette expression adverbiale est employée, est un syntagme dérivé de la racine verbale *'atafa*. Elle désigne le fait de compatir, d'être attendri par l'affliction d'autrui[139]. Ainsi, le poète invite sa dame à manifester un tant soit peu de tendresse

138 Nous empruntons ces termes « Incarné » et « impossible » à Michel Zink, dans son article « Corps visible, corps caché dans la poésie des troubadours ». Le médiéviste y aborde l'une des caractéristiques majeures de la poésie des troubadours, à savoir la tension entre la présence et l'absence. Absent, le corps désiré de l'aimée est représenté par le verbe, le mot qui en fait, paradoxalement, un corps obsessionnel et omniprésent dans le texte de la chanson.
Dans la sous-partie suivante, nous nous intéressons à « la médiation de la parole » à la fois comme révélateur de cette tension et comme « moyen » permettant au poète-amoureux d'évacuer cette tension et de pallier au plaisir du corps inaccessible par une autre forme de plaisir et de jouissance.

139 Nous signalons la polysémie du substantif arabe *'atfa*. Sa dimension sentimentale et affective pourrait être due à une sorte de glissement métaphorique. Le terme, selon Ibn Mandhour, s'emploie aussi pour

à son égard pour qu'il survie à son mal d'amour. Cette même tendresse acquiert dans ce deuxième extrait une signification toute différente :

> Ah ! Si seulement je te trouvais là, seule avec moi !
> Je te dirais un peu de tout ce que j'endure.
> O Dieu, ménage-moi ce jour qui me verra gémir de trop aimer
> et mes larmes jaillir comme autant de témoins ! (A.M, p. 55)

Le poète inaugure ce distique avec le même sens du souhait dont rend compte le même emploi adverbial relevé plus haut *a-lâ*. Néanmoins, le rendez-vous se substitue à la tendresse. Le poète aspire à une sorte de tête-à-tête où il serait seul en compagnie de la dame. *Al ḫalwa*, terme employé pour référer à ce type de rendez-vous suggère dans la langue et la culture arabes certaines connotations d'autant plus significatives et intéressantes à souligner qu'elles permettent d'enrichir et de conforter notre lecture de l'érotique d'Ibn Zaydūn. En plus de de l'isolement, le sens de ce terme est celui d'une retraite propice à l'introspection, à l'observation méditative. Cette solitude avantageuse de l'individu, absorbé par ses réflexions personnelles, acquiert une dimension morale et éthique répréhensible. Elle est fortement condamnée dès l'instant où cette retraite se fait en présence d'une femme. Dans la théologie musulmane, cette réunion exclusive d'un homme et d'une femme surtout quand celle-ci n'est pas la sienne est jugée impie et dégradante[140]. Seul un mari peut bénéficier de ce privilège.

Que le poète s'identifie à l'amant ou même au mari de Wallada, la jouissance est le moteur principal de son désir. Dans le choix du terme *sabābati*, construit avec le possessif qu'André Miquel traduit par l'expression « de trop aimer », le poète avoue ressentir un attachement excessif et charnel envers sa bien-aimée. *Sabāba* est l'un des noms servant à désigner le désir dans le vocabulaire amoureuxen arabe. Ibn Mandhour le définit dans son dictionnaire de référence comme un terme renvoyant également au désir et à la langueur qui s'en suit, *aš-šawq wa riqqat al hawā*.

Dans son livre, *Al Ichq wal Kitaba*, Raja Ben Slama répertorie et classifie, selon plusieurs critères, tout le lexique servant à désigner le(s) sentiment(s) de l'amour[141]. Dans l'un de ces

---

désigner une sorte de plante sauvage qui s'enroule autour des arbres. Les racines de cette plantes auraient servi à changer les humeurs des femmes et faire en sorte qu'elles aiment leurs maris.

140 Boukhari et Mouslim sont les deux auteurs les plus célèbres de recueils de Hadith du prophète de l'islam. Ils font tous les deux allusion dans leurs recueils respectifs à ce hadith où le prophète met en garde contre la réunion exclusive d'un homme et d'une femme qui n'est pas de sa famille et avec laquelle il lui est interdit de se marier. Dès l'instant où une telle rencontre se produit, le prophète affirme que Satan est le troisième membre de cette union illicite. L'évocation de la figure diabolique est interprétée comme le symbole de toutes les tentations interdites que pareille rencontre peut inspirer aux deux personnes réunies. Il va sans dire que ces tentations sont relatives aux plaisirs de la sexualité et de l'adultère.

141 Nous soulignons une divergence linguistique fondamentale entre le français et l'arabe. Ce qui se traduit en français par le seul et unique terme d' « amour » correspond, en arabe, à une multitude d'équivalents qui distinguent et mettent en évidence plusieurs subtilités du sens qu'on ne retrouve malheureusement pas dans la traduction en français. C'est ce qui rend leur expression dans cette langue

tableaux où elle opère une classification « qualitative », la critique dénombre plus d'une centaine de termes dont une grande majorité réfère aussi bien au sens du désir qu'à celui des états d'âme dus au sentiment amoureux. Outre *Sabāba*, figurent dans sa liste plusieurs autres noms tels que *hobb*, *widd*, *chawq* et *hawā* dont nous retrouvons l'écho aussi dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn. Les noms *hobb* et *hawā* sont classés par l'auteure parmi les trois premiers termes les plus significatifs, du point de vue de la qualité[142]. Ils sont les termes qui sont le plus souvent employés pour désigner et définir d'autres termes appartenant au champ lexical définissant l'amour. Chez le troubadour andalou, *hawā* est le plus fréquent. Il est défini, dans le dictionnaire de référence d'Ibn Mandhour par le penchant de l'être humain aux « choses » de manière tellement puissante qu'il domine son cœur et sa volonté. Il est cet abandon irrésistible et incontrôlable aux différentes tentations. Le lexicologue cite dans ce sens un verset coranique particulièrement représentatif de cette signification[143]. Nous citons les deux exemples suivants afin d'illustrer notre propos

Si je souffre, c'est moins du mal qui me terrasse
que de voir, par ce mal, mon secret étalé
S'il ne tenait qu'à moi de cacher mon amour,
Mon corps ne saurait pas ce qui vit en mon cœur. (A.M, p. 100)

Je n'imaginais pas en te donnant plein pouvoir sur mon cœur,
Que je me préparais à rechercher ma mort.
Oui, dès que tu me fuis, toi qui est tout pour moi,
Le désir m'assassine. Ah ! te revoir, renaître ! (A.M, p. 98)

Dans le premier exemple, la tension entre le corps et le cœur s'explique par le dévoilement de l'amour. Le corps meurtri et souffrant est assimilé à l'espace où est mis en scène le désir du corps de l'autre. L'amour de la dame absente est la cause d'un désir intense qui, constant et insatisfait, se répercute sur « la surface » du corps de l'amant, affaibli et ruiné par un appel inlassable, demeuré sans réponse.

---

une tache assez difficile. A cet égard, la classification de Raja Ben Slama est très édifiante. Elle permet de souligner en effet cette variété lexicale dans la désignation de l'amour en arabe. Tout ce champ sémantique et référentiel sur lequel elle a travaillé met en lumière l'influence de l'amour sur le domaine de l'affectivité et de l'expression des sentiments.

142 Par « qualité », nous traduisons le critère principal qui a permis à l'auteure d'établir sa classification. Celle-ci est conçue comme la synthèse des sources qu'elle a consultées. Par « qualité » *naouaâ*, elle entend, nous semble-t-il, mettre en évidence la valeur significative du terme en fonction de la fréquence de son emploi pour définir d'autres termes appartenant au même champ lexical de l'amour.

143 « Tandis que ceux qui auront redouté la comparution devant leur Seigneur et empêché l'âme de tomber auront le Jardin comme retraite ». Sourate, n°79, versets 40-41.

« Empêcher l'âme de tomber » dans la traduction de Blachère est l'équivalent de cette expression arabe où il est question des tentations qui ne peuvent que conduire l'homme à sa perte. Le sens de l'empêchement récompensé par l'accès au Jardin, donc, au paradis, traduit une conduite de résistance à ces tentations par l'asservissement de la nature humaine à l'abstinence et aux vertus de la piété.

Le deuxième exemple que nous citons conforte notre lecture dans la mesure où la mort est présentée comme la conséquence du pouvoir de la dame sur le cœur de son amant. Cette mort est due au désir insatiable. Dès l'instant où la dame est présente, le désir est comblé et le poète reprend vie et ressuscite. Cette renaissance est désignée dans le texte en arabe par l'emploi du terme *waṣl*qui pourrait se traduire par « liaison ou rapport amoureux ». La nature de cette relation à laquelle on peut référer également au moyen du dérivé *wiṣāl* est précisée par le lexicologue Ibn Mandhour dans son dictionnaire de référence. Il note en effet que ce lien amoureux peut être conçu dans ses deux dimensions « chaste » et « charnelle ».

Dans les exemples que nous citons, le « rapport » amoureux associé à cette valeur du désir peut se rapporter également à l'une et à l'autre dimension. Afin que le poète soit sauvé, il faut que sa bien-aimée ne l'abandonne plus et qu'elle soit présente à ses côtés, au sens spatial et locatif du terme. Ce n'est que lorsqu'il est en mesure de la voir, de l'embrasser[144] que son corps peut enfin être guéri de son mal :

Ne sois donc pas avare, donne-moi ce qui reste
de ce bout de bois, de ce cure-dents
peut-être mon cœur se consolera-t-il un moment,
d'un baiser à celui qui a baisé ta bouche. (A.M, p. 68)

L'allusion au siw*āk*, herbe aromatique aux vertus curatives et purificatrices, employée comme cure-dents et pouvant se substituer à l'actuel dentifrice, est une sorte de métonymie où le désir sensuel auquel le poète aspire est souligné par ce symbole « fétichiste ». L'insistance sur la requête adressée à la bien-aimée de lui céder les restes de son cure-dent témoigne d'une quête interminable du plaisir corporel. Le poète, face à « l'abstinence » de sa dame, ne se lasse pas de poursuivre cette quête même par le biais d'objets personnels et intimes.

2.2 Expressions du désir

La tension inhérente au désir réside dans cette contradiction entre le besoin et l'obligation. Le penchant naturel qui pousse le poète à calmer ses ardeurs par la satisfaction du désir se heurte à l'obligation de le réprimer en repoussant continuellement l'horizon de cette satisfaction. Jean-Charles Huchet parle à ce propos d' « impasse sexuelle[145] ».

144 Nous remarquons que le baiser est un motif érotique très présent dans la poésie des troubadours. Il est particulièrement significatif dans la mesure où il a une valeur litotique. L'amant le revendique et y aspire non pas pour lui-même. Il est une sorte de prélude à une jouissance qui se contente de peu dans l'espoir d'accéder à une jouissance plus grande et beaucoup plus satisfaisante.

145 Nous empruntons cette expression à Jean-Charles Huchet qui l'emploie dans son article « L'entrebescamen des mots et des corps ».

Faute de jouissance mais fidèle à son statut d'amant courtois, le poète s'efforce de temprérer cette tension par l'expression du désir. Conformément au sens étymologique du terme[146], l'expression de l'aspiration à la jouissance charnelle dans le poème courtois se traduit par le relâchement, l'extériorisation d'une pression insoutenable. Le médiéviste estime d'ailleurs qu'il « n'est pas de prison susceptible d'arrêter l'excès féminin ; seul l'espace d'une ''cobla'' peut l'enclore parce que les ébats de la langue, préférés à ceux du corps, y rédiment le défaut de la langue et du sexe[147] ». C'est dans ce sens en effet que le désir du corps de la bien-aimée est projeté sur les représentations de la nature et de la parole poétique.

La notion complexe de *joi* participe de cette projection. L'ambiguité du sens qu'elle exprime réside dans le fait d'apaiser le caractère impérieux et angoissant du désir par cet état psycho-poétique « lié à la situation érotique en tant que telle[148] ».

> Exaltation quasi mystique provoquée par la contemplation de la Dame ou à son seul souvenir, ou encore à la pensée anticipatrice de la *mercé* ; d'une manière plus large, [le *joi* est] un état de pulsion conquérante et de joie de vivre lié à l'éclosion tonifiante de la *fin'amor* et au retour du printemps, une allégresse générale et cosmique, à la fois intérieure et extérieure, dont l'amant-poète est à la fois la source et le reflet[149].

Même s'il dépend énormément de la dame aimée et de son sens de la « largesse », le *joi* est loin d'être une prérogative dont elle serait la seule à disposer. Comme le souligne Pierre Bec dans son analyse de la notion, celle-ci émane également de cette allégresse cosmique rattachée au bonheur de contempler la nature et son épanouissement printanier.

Lo jois començ' en un bel mes	La joie commence en un beau mois
En la melhor sason de l'an,	Dans la meilleure saison de l'an,
Quand li aucèl menanlor chant	Quand les oiseaux mènent leur chant
Ab lo doç termini d'estiu	À la douce saison d'été
Qu'aport'una doça sabor	Qui apporte une douce saveur ;
Per que s'alegran chantador	C'est pourquoi se réjouissent les chanteurs
Et ieu las ! torn en recaliu[150].	Et moi hélas ! le désir me reprend.

Dans cet incipit de sa chanson *Lo jois començ' en un bel mes*, Arnaud de Tintignac situe le commencement du *jois* pendant la meilleure saison de l'année. Douce et réjouissante, elle est propice à l'agrément des chanteurs autant qu'à celui des oiseaux. L'interjection au début du dernier vers suggère une forte opposition entre les *chantador* et le poète. Alors qu'ils se réjouissent, il serait, lui, encerclé par les braises de l'amour et du désir. L'emploi du verbe

146 Le dictionnaire historique de la langue franaçaise précise que le verbe exprimer est dérivé d'une racine latine *exprimere* qui signifie « faire sortir en pressant ».
147 Jean Charles Huchet, *op, cit*, p 122.
148 Pierre Bec, *Le comte de Poitiers, premier troubadour. À l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier, Université de Montpellier III, p. 112.
149 *Id.*
150 Paul Fabre, *Anthologie des troubadours*, Orléans, Paradigmes, 2010, p. 238.

tornar (ramener) et du substantif *recaliu* (le feu, la braise) souligne l'expression métaphorique des douleurs du poète-amant. À l'avènement de la saison estivale, celles-ci marquent le retour d'un cycle infernal pour le poète amoureux. Pourtant, Il nous semble qu'associée à la conjonction de coordination à l'attaque du vers, l'interjection qui intervient en deuxième lieu n'exclue pas une certaine similitude entre le poète et les chanteurs. Tout torturé qu'il soit par le retour de ses douleurs brulantes, il partage avec les autres leur statut de chanteur aussi bien que la réjouissance et le bonheur que la douce saison leur inspire.

Ainsi, la transposition du désir sur la nature permet de l'atténuer et de minimiser ses effets sur le poète-amant. En le situant dans une circonstance qui loge tous les chanteurs à la même enseigne, le poète tente d'encadrer l'expression du désir. Le renouveau de la nature, de par sa dimension cosmique et englobante, permet donc de cirsonscrire le désir et le dompter afin de mieux le maîtriser pour le dire.

2.2.1 De la dame à la nature

L'observation de notre corpus occitan nous a permis de constater que la strophe printanière est très fréquente dans les chansons des troubadours. Elle esttrès souvent évoquée dans un rapport de causalité avec l'expression du poète et la composition de son chant courtois. Cette expression est d'ailleurs étroitement liée à la femme et au désir qu'elle inspire à son amant. Cette causalité est mise en avant dans la chanson *Pus vezem de novel florir* du duc d'Aquitaine.

Pus vezem de novelh florir	Puisque nous voyons de nouveau fleurir
Pratz o vergiers reverdezir,	Les prés et reverdir les vergers,
Rius e fontanas esclarzir,	Les ruisseaux et les sources couler plus
Auras e vens,	clair,
Ben deu quascus lo joy jauzir	les brises et les vents [tiédir],
Don es jauzens.	Chacun doit bien savourer la joie
(J.CP, p. 105)	Dont il jouit.

La précision de la circonstance temporelle manifestement printanière est reliée au verbe principal de l'énoncé *lo joy jauzir*. Le moment de l'expression de la réjouissance impartie à chacun est concomitant à celui pendant lequel la nature environnante revit. Du fait de l'antéposition de cette précision circonstancielle, la proposition *lo joy jauzir* est présentée comme l'enjeu principal de la *canso.* Cette joie, ce bonheur s'expliquent par le paysage naturel présenté, au moyen de la conjonction liminaire *pus*, comme la raison première de son expression. C'est parce qu'il est en présence de ce paysage naturel et qu'il voit prés et vergers fleuris et couverts de verdure que le poète se met à chanter la joie.

Par ailleurs, *lo joy jauzir* est articulé à l'amour, dans la strophe suivante. Ce « bien » que tout un chacun devrait faire en célébrant le bonheur consiste pour le poète à parler d'amour et à n'en dire que du bien, *D'amor non dey dire mas be*. Ainsi, le bonheur du troubadour se confond avec l'amour, assimilé à une source d'agrément et de jouissance pour qui sait obéir à ses lois : *Dona gran joy qui be.n mante / Los aizimens* (Il donne grand'joie à qui sait maintenir / Ses convenances).

L'objet de cette deuxième occurrence du *joy* est distinct de cette allégresse première que procure le spectacle d'un beau paysage printanier. Cette deuxième « joie » est relative à celles de l'amour. Elle est tributaire de deux conditions : n'en dire que du bien et suivre ses lois et commandements. L'observance de ces deux conditions selon le troubadour définit sa destinée.

A totz jorns m'es pres enaissi	Toujours a été mon lot
Qu'anc d'aquo qu'amiey non jauzi,	Que de ce que j'aimais je ne jouissais pas,
Ni o faray ni anc no fi.	Et je n'y parviendrai ni n't parvins jamais.
Qu'az esciens	Si bien qu'en toute conscience,
Fas mantas res que.1 cor me di :	Je fais mainte chose tandis que mon cœur me dit :
« Tot es niens. »	« tout en vain ».
(J.C.P, p. 106)	

La destinée à laquelle le troubadour est voué est manifeste dans cette tension entre ce qu'il aime mais dont il ne peut jouir. C'est le sens que nous donnons à cette formule où il reconnaît lui -même : *Qu'anc d'aquo qu'amiey non jauzi ,/ Ni o faray ni anc no fi,/ Qu'az esciens.* Les choses se sont toujours passées ainsi et il en sera toujours de même. Le poète est conscient que quelqu'effort qu'il puisse déployer, il n'y a aucun espoir pour lui de faire changer le cours de cette destinée : la joie dont le sentiment d'amour est la raison se transforme en un vide, un néant affreux dès l'instant où le corps est privé de la jouissance vers laquelle il tend : *Fas mantas res que-1 cor me di : / « Tot es niens».*

Ainsi, comme un cycle naturel qui, du printemps à l'hiver évolue de la vie à la finitude, l'existence du poète-amoureux consiste égalementn en une reprise inlassable de cette parole joyeuse et vivifiante qui se résorbe en un néant sinistre et destructeur. L'évocation de la nature dans la strophe liminaire de la *canso* permet donc de souligner la problématique du désir comme un penchant naturel et irrésistible.

Le lien entre cette sorte de prélude poétique et l'objet de la parole dans le chant courtois nous semble assez complexe. La causalité et la valeur circonstancielle caractéristiques de la strophe printanière reflètent une raison primordiale au cœur même de l'écriture du désir et de son expression. En effet, nous pouvons interpréter le début de la même chanson citée plus haut comme l'expression d'une conception selon laquelle le renouvellement cyclique, régi par

la succession des saisons, préside également à la nature humaine. L'observation de son fonctionnement à partir des prés, des vergers et des ruisseaux amène comme conséquence logique et prévisible l'image de l'homme, le poète en l'occurrence qui se renouvelle à son tour. A ce titre, *quascus* (chacun) est un emploi indéfini qui conforte notre lecture au sens où il réfère également à l'inanimé et à l'animé humain. Ainsi, l'être humain au même titre que toute autre « créature » est également soumis aux lois et aux commandementsde la Nature. D'ailleurs, la parenté avec l'oiseau, le rossignol précisément, est l'un des motifs majeurs de la strophe printanière dans le chant courtois[151]. Très fréquent sous la plume de Jaufré Rudel et de Bernard de Ventadour, ce motif souligne en quelque sorte cette vision de la nature et de l'homme. Étroitement lié à la femme et au désir, le *joi* peut signifier ce sentiment d'allégresse et de contentement que procurent la nature printanière et le chant du rossignol comme il peut signifier aussi et surtout le plaisir et la jouissance sensuelle que procure « la possession » de l'aimée.

Quan lo rossinhols el folhos Dona d'amor e-n quier e-n pren E mou son chan jauzent joyos E remira sa par soven E-l riu son clar e-l prat son gen Pel novel déport que renha, Mi ven al cor grans joys jazer (A.J, p.1)	Alors que le rossignol, dans le bois feuillu, donne de l'amour, en demande et en reçoit, et qu'il lance son chant de jouissance et de joie et qu'il regarde souvent sa compagne, alors que les ruisseaux sont clairs et les prés riants par la nouvellegaîté qui règne, alors une grande joie vient s'installer dans mon coeur.
Belhs m'es Testius e-l temps floritz Quan l'auzelh chanton sotz la flor, Mas ieu tenc l'ivern per gensor Quar mais de joy m'i es cobitz, Et quant hom ve son jauzimen	Quand l'eau de la source court plus claire, comme cela arrive [au printemps], et que paraît la fleur de l'églantier, et que le rossignol, sur la branche, répète, module, adoucit et embellit sa douce chanson, il est bien

151 Nous nous référons aux observations d'Odette Cadart-Ricard dans son article « Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours, de Guillaume IX àCerveri de Girone », In *Cahiers de civilisation médiévale*, 21e année (n°83), Juillet-septembre 1978, pp. 205-230. Nous en citons ces extraits : « Bien des chansons d'amour se signalent par leur début printanier — ou son antithèse, le début hivernal ou le début printanier inversé — dans lequel les oiseaux apparaissent fréquemment. Leur présence agit comme catalyseur sur les émotions du poète-amant : la joie que les oiseaux expriment dans leurs chants fait éclore la joie d'amour chez le poète. Ce rôle joué par l'oiseau fait de lui un des thèmes majeurs de la poésie troubadouresque. L'oiseau apparaît encore dans les métaphores — images, comparaisons, clichés — comme un des seuls éléments grâce auxquels le poète peut actualiser sa personnalité et donner cours à son imagination à l'intérieur du cadre poétique qui l'enserre ».
« Les grands troubadours lyriques, ceux qui furent les chantres de la *fin'amor* dans sa plus pure expression, tels Jaufré Rudel et Bernard de Ventadour, ont eu recours à des images, mieux, à des descriptions souvent détaillées, où l'oiseau joue un rôle important et crée le climat affectif du poème ».
« Notre étude indique que plus le troubadour s'éloigne du contexte lyrique -— plus il se faitsatirique ou didactique —, plus il utilise les comparaisons et dictons (laissant les descriptionsdétaillées des débuts printanier et hivernal aux grands troubadours lyriques) et moins il sesert de l'oiseau chanteur. Ce dernier est utilisé au mieux dans un contexte lyrique : Bernardde Ventadour, Jaufré Rudel, Arnaut de Mareuil ont mis l'oiseau chanteur en scène dans ledébut printanier, mais on ne trouve chez eux nul oiseau utilisé dans des comparaisons oudes dictons ».

Es ben razos e d'avinen Qu'om sia plus coyndes e guays. (A.J, p.9)	juste que je module la mienne.

Ces deux *coblas* sont les strophes liminaires de deux chansons de Jaufré Rudel *Quan lo rossinhols el folhos* et *Bel m'es l'estius el temps floritz.* Même si elles décrivent deux saisons très différentes, elles mettent pareillement l'accent sur l'analogie entre le poète et l'oiseau chantant. Tantôt *lo rossinhols* tantôt *l'auzel*, cette créature est présentée comme étant le symbole et de l'amour et de son chant langoureux et passionné[152]. La structure syntaxique de ces deux strophes rend compte en effet de la psychologie du poète conditionnée d'une certaine manière par le chant suave de l'oiseau. Nous notons à cet effet les subordonnées temporelles *Quan lo rossinhols el folhos...* et *Quan l'auzel chanton sotz la flor*, reliées respectivement aux principales suivantes : *Mi ven al cor grans joys* (une grande joie vient s'installer dans mon cœur) et (*Belhs m'es l'estius el temps floritz (...) / Mas ieu tenc l'ivern per gensor / Quar mais de joy m'i es cobitz* (Il me plaît l'été et le temps fleuri mais je tiens l'hiver pour plus agréable car jamais plus de joie ne m'est échue). Le sentiment qu'éprouve le poète est ainsi étroitement lié à cette temporalité où la nature est omniprésente. D'origine circonstancielle donc, ce sentiment est le reflet du ravissement éprouvé à l'écoute de la nature agréable et de ses chants merveilleux. En vertu de ce parallèle avec l'oiseau et au moment où il écoute le chant de ce dernier, le poète lui-même se transforme en rossignol. La saison s'y prêtant et le troubadour étant dans les meilleures dispositions qui soient, il se met à chanter l'amour :

Quan lo rossinhols el folhos Dona d'amor e-n quier e-n pren E mou son chan jauzent joyos E remira sa par soven E-l riu son clar e-l prat son gen Pel novel deport que renha, Mi ven al cor grans joys jazer.	Alors que le rossignol, dans le bois feuillu, donne de l'amour, en demande et en reçoit, et qu'il lance son chant de jouissance et de joie et qu'il regarde souvent sa compagne, alors que les ruisseaux sont clairs et les prés riants par la nouvellegaîté qui règne, alors une grande joie vient s'installer dans mon coeur.
D'un amistat suy enveyos Quar no sai joya plus valen, Cor e dezir, que bona'm fos Si-m fazia d'amor prezen, Que-l cors a gras, delgat e gen E ses renque-y descovenha, E s'amors bon' ab bon saber. (A.J, p.1)	Je suis désireux d'une amitié, — je ne connais pas de joyau plus précieux, — que je souhaite et désire ; elle me serait bonne si elle me faisait présent d'amour, car elle (la femme qui en est l'objet) est grasse et svelte et gracieuse et sans rien qui la dépare, et son amour est bon et de bonne saveur.

152 Dans son article *Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours. De Guillaume IX à Cerveri de Girone,* Odette Cadart-Ricard citant le critique allemand Hensel note « c'est un fait bien connu des naturalistes que le rossignol ne chante presque plus une fois la saison des amours passée ». (p. 208).

La conjonction temporelle *quan*, au même titre que celle relevée dans la *canso* de Guillaume IX confère une valeur circonstancielle au chant du troubadour. Ce dernier coïncide avec celui du rossignol. *El novel deport* est une expression dont la valeur périphrastique souligne ce que le poète décrit dans les vers précédents à savoir le rossignol qui « dans le bois feuillu donne de l'amour, en demande, et en reçoit, et qui lance son chant de jouissance et de joie en regardant souvent sa compagne ». Cette description gratifiante de l'oiseau représente pour le poète une source d'agrément et de plaisir si bien qu'« une grande joie vient s'installer dans [son] cœur ». Dès l'instant où il prend la parole au début de la deuxième strophe, la circonstance temporelle est renforcée par une assimilation à l'oiseau. En effet, quand il se dit « désireux d'une amitié comparée au joyau le plus précieux qu'il connaisse », le poète-amant se met dans la peau du rossignol. En l'imitant, il « lance, à son tour, son chant de jouissance et de joie et regarde sa compagne ». Cette assimilation est manifeste à travers une sorte de parallèle entre la figure du rossignol dans la première strophe et celle du poète dans la deuxième. En parlant du rossignol comme de lui-même, le troubadour commence par attirer l'attention d'abord à l'amour puis au *joy* et enfin à la compagne.

C'est ainsi qu'à l'*amor* du rossignol, son *joy* et sa *par* correspondent respectivement *l'amistat* du poète, sa *joya* et son *dezir* de celle dont le corps est *gras, delgat e gen*. Même si le troubadour n'est pas en mesure de contempler sa compagne comme le ferait son double ailé, le sens de la vision est marqué par le désir et la description de son corps séduisant et gracieux. Par ailleurs, nous notons dans le choix de l'adjectif *par* pour désigner la rossignole l'expression d'une personnification dont la valeur est au service de cette assimilation. En effet, cet adjectif désigne le semblable, l'égal qui en l'occurrence ne peut être que la femelle de l'oiseau en question. Cependant, cet emploi pourrait avoir le sens, de « en parlant des seigneurs d'une noblesse égale, d'une sorte de dignité ». Par conséquent, si cette femelle pareille au rossignol est dotée d'une noblesse singulière et distinctive, c'est qu'elle rend compte d'une souveraineté caractéristique de la Dame. De ce fait, l'oiseau ne peut qu'être une image représentative du troubadour.

Ce lien entre la nature, le poète et l'amour s'exprime en termes analogues dans les chansons de Bernard de Ventadour :

Can l'erba fresch' elh folha par e la flors boton' el verjan, e.l rossinhols autet e clar leva sa votz e mou so chan, joi ai de lui, e joi ai de la flor e joi de me e de midons major; daus totas partz sui de joi claus e sens,	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 ; de toutes parts je suis cerné et ceint de joie, mais la vraie

mas del es joi que totz autres jois vens. (M.L, p. 136)	joie est celle qui domine toutes les autres joies.

Le *joi* est une notion capitale dans cette strophe. Il est au cœur du lien entre le poète et tout ce qui l'environne. La réitération du terme à six reprises marque une insistance sur ses sentiments et confère à la chanson une dimension euphorique. L'allégresse décrite dans ces vers est un sentiment concomitant avec la fraîcheur et la verdure d'une part et le chant du rossignol d'autre part. C'est en effet au moment où ce dernier, d'une voix haute et claire lève sa voix et entonne son chant que le poète se sent envahi de toutes parts par cette allégresse enivrante.

Le *joi* tel que décrit dans ces vers est de ce fait de nature essentiellement sensorielle du moment qu'il représente l'effet que produisent sur le poète le chant enivrant du rossignol et l'herbe verdoyante. Le troubadour est donc sensible à la beauté particulièrement touchante de la « douce saison ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il lui confère des vertus d'apaisement et de réconfort[153].

Par ailleurs, le plaisir sensoriel occasionné par le paysage naturel épanoui et florissant est indissociable d'un plaisir relatif à la Dame et au désir qu'elle inspire au troubadour. L'expression de cette dimension sensuelle du *joi* est corroborée par la réitération de cette notion dans les vers que nous analysons. En effet, la structure de ces vers nous amène à penser que les six occurrences du *joi* dans les trois derniers vers de cette strophe liminaire ne représentent pas uniquement une insistance sur l'ampleur de ce sentiment qui envahit le cœur du poète. En observant cette anaphore, l'on se rend compte qu'en dépit de la coordination, le terme n'a pas toujours la même valeur à chaque occurrence. Si *joi ai de lui, e joi ai de la flor* se rapportent au plaisir sensoriel que le poète éprouve à admirer la beauté du paysage et à écouter la voix agréable du rossignol, *joi ai de mi e de midons major* ne peut avoir le même sens. Même s'il est ressenti au même moment et avec la même intensité, le *joi* de ces trois derniers vers se caractérise par la valeur que lui confèrent l'allusion à la dame et le sens de l'adjectif *major*. Plus grand est certes ce sentiment dû au souvenir de la dame. Mais il est surtout un sentiment « majeur », principal et considérable. Cette valeur de l'adjectif est d'ailleurs confortée dans les deux derniers vers. Le poète y définit le *joi* comme étant « la vraie joie qui domine toutes les autres ». Ainsi, qu'il soit entendu en termes de joie ou de

153 Dans la troisième strophe de sa chanson *La dousa votz ai auzida*, Bernard de Ventadour regrette la joie. Le fait d'en être privé ne l'aide pas à calmer ses maux : *Eu, las ! cui Amors oblida,/ que sui fors del dreih viatge,/ agra de joi ma partida,/ mas ira.m fai destorber ;/ e no sai on me repona/ Pus mo joi me desazona ;/ e no.m tenhatz per leuger/ s'eu dic alcu vilanatge.*
Moi, hélas, qu'Amour oublie parce que je suis en dehors du droit chemin, j'aurais pu avoir ma part de joie mais le chagrin me trouble et m'en prive. Et je ne sais où me réfugier puisque ma joie m'est ravie. Ne me tenez donc pas pour frivole si je dis quelque vilenie.

jouissance, le *joi* troubadouresque est profondément sensuel. Il est indubitable que cette sensualité se rapporte, du fait de l'évocation de la dame, au désir dont elle représente l'objet essentiel. Ainsi, il nous semble clair que le corps désiré représente dans la *canso* provençale le point fondamental de l'articulation entre la nature et le *joi*. Très souvent d'ailleurs, cette articulation est présentée d'emblée au cœur même de la strophe printanière :

Lancan vei la folha jos dels albres chazer, cui que pes ni dolha, a me deu bo saber. No crezatz qu'eu volha flor ni folha vezer, car vas me s'orgolha so qu'eu plus volh aver. Cor ai que m'en tolha, mas no.n ai ges poder, c'ades cuit m'acolha, on plus m'en dezesper. (M.L, p. 206)	Quand je vois les feuilles tomber des arbres alors, que d'autres en souffrent et ont le cœur lourd, il m'en vient un grand plaisir. Ne croyez pas que je veuille voir des feuilles et des fleurs, puisque celle que je désire le plus avoir au monde se montre orgueilleuse à mon égard. J'ai bien l'intention de m'en détacher mais je n'en ai pas le pouvoir, car je songe toujours qu'elle va m'accueillir cependant que j'en désespère plus encore.

Conforme au motif inaugural de la *canso* dans cette strophe, le poète marque l'expression de son chant d'amour de cet ancrage temporel, générateur de bonheur et d'allégresse. Toutefois, la précision apportée par la suite quant à la nature du plaisir contredit presque ce que le poète éprouve : *no crezatz qu'eu volha / flor ni folha vezer.* Son intention, explique-t-il, n'est point de contempler la verdure manifeste dans l'épanouissement des arbres et des fleurs. S'il éprouve du plaisir, c'est parce que « celle qu'il désire le plus avoir se montre orgueilleuse à son égard » *Car vas me s'orgolha/ so qu'eu plus volh aver.* Ainsi, il serait parfaitement possible de lire comme suit l'essentiel de ce que le poète exprime :

Lancan vei la folha a me deu bo saber. car vas me s'orgolha so qu'eu plus volh aver. (M.L, p. 206)	Quand je vois les feuilles, il me vient un grand plaisir car se montre orgueilleuse avec moi, celle que je désire le plus avoir.

La conjonction « car » de sens explicatif joint le plaisir au désir, la joie à la jouissance. La rime *bo saber-volh aver* est particulièrement significative dans ce sens. Cette assimilation phonique matérialise et accentue d'une certaine manière l'identification du plaisir à la volonté du poète : « avoir » sa Dame est la « posséder ». Cette possession est décrite à travers l'emploi du verbe *acolhar* dont l'emploi métaphorique appelle l'image du collier, des accolades et des embrassements dont le poète est incapable de se détacher.

Par ailleurs, la rime *saber-vezer-aver* est une rime où l'on pourrait déceler une certaine gradation témoignant du rôle de la nature dans ce passage de la joie à la jouissance. En effet,

le plaisir des sens et la contemplation de la nature font de celle-ci le vecteur du désir dans la chanson. A travers les différents éléments cités, la Nature représente l'image d'un corps joyeux et qui jouit. Ainsi, elle est en quelque sorte l'Allégorie du *joi* troubadouresque par excellence. C'est l'interprétation que nous faisons de l'emploi assez particulier des verbes *reflorir* et *reverdir* :

Lancan folhon bosc e jarric, e.lh flors pareis e.lh verdura pels vergers e pels pratz, e.lh auzel, c'an estat enic, son gai desotz los folhatz, autresi.m chant e m'esbaudei e reflorisc e reverdei e folh segon ma natura. (M.L, p. 82)	Lorsque les bois et les chênaies se couvrent de feuilles, et dans les vergers et les prairies paraissent la verdure et les fleurs, et les oiseaux qui étaient tristes sont gais sous les feuillages, alors moi aussi je chante et exulte, je refleuris, reverdis et me couvre de feuilles selon ma nature.

L'attribution de ces verbes, généralement employés pour décrire arbres, feuilles et prés est relative au poète dans cette strophe. Par un effet de conséquence et d'assimilation à ces éléments naturels précités, présenté par l'expression *autresi*, le poète de même « refleurit », « reverdit » et se couvre de feuilles selon « sa nature ». L'emploi du substantif *natura* avec cette valeur personnelle confère au début de la chanson une dimension nouvelle. Outre le sens de la Nature, en tant que principe des choses créées et se manifestant à travers les éléments fréquemment cités dans la strophe printanière, l'emploi *ma natura* renvoie également à l'humain considéré lui aussi comme un élément appartenant à ce grand ensemble. *Ma natura* peut ainsi se lire comme la désignation du penchant ou du caractère distinctif de l'homme, du poète. Tel qu'un arbre ou un rossignol, il est doté d'un corps qui ne peut se soustraire à cette loi selon laquelle toutes les créatures reviennent à la vie pendant la douce saison. C'est en vertu de cette même loi que le poète, bien que désespérant de pouvoir posséder un jour sa dame et de jouir de son « corps » comme il le désire, ne peut s'empêcher de chanter ce désir et s'en réjouir. Quelle que soit la douleur qu'il en éprouve, il est dans sa nature de chanter ce désir et de renouveler son chant à chaque saison.

Dans la poésie courtoise, la strophe printanière n'est donc pas un simple motif littéraire. Même si elle joue le rôle d'une amorce[154], cette strophe liminaire est loin d'être accessoire.Structurante et structurelle, elle participe de la cohérence du texte poétique et

154 Le terme est entendu ici dans ces deux acceptions : de par sa place au début de la *canso*, la strophe printanière est une amorce dans le sens où elle est « destinée à engager une suite et à l'accélérer ». En outre, cette amorce, parce qu'elle s'inspire du renouveau de la nature et établit un parallèle entre le poète et l'oiseau qui chante, « attire et séduit ». Ce parallèle fait du chant un caractère inhérent au poète qui n'est troubadour que parce qu'il chante l'amour. C'est dans ce sens en effet que l'amorce est à la fois un début et un « appât » qui « enchaîne » le récepteur et accapare sa curiosité et son attention jusqu'à la fin de la *canso*.

témoigne même des nombreuses interférences entre la poésie occitane des troubadours et la poésie à Al-Andalus.

Dans son article, « La poésie de la nature en Al-Andalus », Arie Schippers estime qu'il est tout à fait possible « que l'influence du poète arabe oriental Ibn Rūmi (836-896) sur la littérature andalouse ait été l'un des facteurs déterminants de cette transmission des motifs floraux de l'Orient vers l'Occident[155] ». A travers l'analyse de nombreux extraits de la poésie d'Ibn Rūmi, d'Ibn Khafājah et de nombreux autres poètes, chantres de la poésie de la nature en Espagne musulmane, le critique finit par distinguer deux phases importantes dans l'évolution de cette poésie :

> D'abord, une poésie qui évoque la nature, puis un développement pour aboutir à une poésie pétrifiée et ornementale comme un tapis persan. A partir de là ensuite, elle se transforme en une poésie baroque qui résulte du jeu des métaphores de l'ornemental. L'aspect sentimental prend moins de place au fur et à mesure que l'ornemental se développe. C'est un point important dans l'évolution de cette poésie. Au départ, la nature évoque encore des émotions : le vent qui vivifie les souvenirs (Ibn Zaydūn) ou encore la colombe avec son roucoulement plaintif. C'est la nature qui donne la réponse[156].

Ces observations sont d'autant plus intéressantes qu'elles rejoignent celles formulées par Michel Zink dans son article « Nature et sentiment ». Insistant sur la notion de « sentiment de la nature », le médiéviste approfondit sa lecture de la notion tout en admettant « ses conceptions théologique et philosophique ». Toutefois, l'enjeu de son étude est de mettre l'accent sur ses représentations communes dans la littérature et la poésie courtoise du Moyen Age.

Comme un poète andalou qui ne peut concevoir la poésie en dehors du cadre spectaculaire des jardins fleuris et verdoyants d'Al-Andalus, « l'homme médiéval se conçoit sientièrement comme une créature, comme un produit de la nature, qu'iln'envisage pas de porter sur le monde dans lequel il est immergé unregard extérieur et distancié ». Sa poésie « n'est pas une poésie du regard large porté sur elle d'un point de vueextérieur, mais une poésie de l'immersion, du regard myope, du contact,de la sensation plus immédiate procurée par les autres sens, l'ouïe (lechant des oiseaux), l'odorat (les fleurs, l'air printanier), le toucher (lacaresse ou la morsure du vent)[157] ». « Le charme très particulier et au fond assez dépaysant des strophes printanières », représente pour Michel Zink la meilleure illustration de ce regard « myope », complètement « immergé » dans cette représentation de la Nature-Création :

155 Arie Schippers, *op. cit*, pp. 115-128.
156 *Id*, p. 122.
157 Michel Zink, « Nature et sentiment », In *Littérature*, n°130, 2003, Altérités du Moyen Âge, pp. 39-47.

> Le sentiment d'immersion dans la nature, le sentiment d'être une part de la nature, le sentiment d'une continuité de Dieu créateur à la nature créatrice, à la nature créée, à l'homme qui en fait partie et obéit, comme le reste de l'univers, à ses lois: voilà sans doute ce qui commande à la fois, d'une part la poésie théologique et encyclopédique de la nature, mettant en évidence la place de l'homme dans le plan de la création, d'autre part la poésie de la belle nature, qui fait appel à elle pour manifester l'universalité de la loi suprême de la nature, l'amour, dans toute la création, dont l'homme ne peut être excepté[158].

La nature est omniprésente dans la poésie d'Ibn Zaydūn. A l'époque où il compose ses poèmes en effet, Al Andalous est une région prospère de la péninsule ibérique où la géographie avantageuse a largement contribué au grand succès de toute une littérature où se reflètent la beauté et l'admiration de la nature. La poésie amoureuse principalement, de par sa thématique et sa prédilection pour l'exaltation des sentiments, est le genre où le motif naturel se développe comme un élément essentiel, indissociable de cette thématique amoureuse[159].

Tu me fais souvenir des anciens et beaux jours...
Si seulement ce temps, ce passé, revenait !
C'était le jardin de nos rendez-vous, préparé
à notre bonheur par la fraîcheur épandue des nuages.
Etrange, ce désir qui s'éternise en moi
et qui, dès que je dis : « C'en est fini », revient ! (A.M, p. 106)

Le souvenir que le poète se remémore, dans ces vers, est celui d'un passé révolu. Nostalgique, il peine à retrouver un bonheur qu'il regrette amèrement. Le jardin est présenté, outre sa fonction de localisation, comme l'espace qui participe de ce bonheur en le matérialisant[160]. Ibn Zaydūn recourt à une expression métaphorique qui fait des nuages les

158 *Id.*

159 Dans l'article d'Arie Schippers « La poésie de la nature en Al-Andalus », il est souvent fait allusion à la poésie d'Ibn Zaydūn pour illustrer la place accordée à la nature et à ses éléments lorsqu'il s'agit de chanter l'amour d'une femme ou de décrire ses attributs. L'accent est mis aussi sur la récurrence du vent et sur les différentes significations qui lui sont attribuées : « Le poète Ibn Zaydūn (Cordoue 1004-1071) attribue au vent un rôle évocateur très important. Dans la plupart des cas, le vent fait partie des motifs associés à l'amour. Chez lui, les autres motifs relatifs aux jardins ne sont pas fréquents. Le vent tel qu'il est décrit dans sa poésie est souvent le doux zéphyr qui souffle le matin. Dans sa célèbre *Nuniyyah*, il évoque non seulement le vent, mais aussi le jardin et les éclairs. Le vent fait alors fonction de messager de l'amour. Dans ses autres poèmes, le vent est parfumé et fait revivre les souvenirs ou encore il baisse un peu le ton par pitié pour l'amant. Le vent porte aussi les saluts parfumés de I'aimée. II est souvent salutaire et évoque les souvenirs ». (p. 119).

160 Il n'est pas exclu de penser dans cette référenceau Jardin d'Eden dont la symbolique est également connue dans la religion de l'Islam. A l'instar de la Bible, le Coran évoque aussi le paradis perdu en raison du péché originel : «'' O Adam !, habite ce Jardin, toi et ton épouse ! Mangez de [*ses fruits*], partout où vous voudrez, [*mais*] n'approchez point de cet Arbre-ci, sans quoi vous serez parmi les Injustes !'' [*Mais*] le Démon les conduisit en tentation pour leur rendre visible leur nudité qui leur était dérobée et il dit : ''Votre Seigneur ne vous interdit [*de toucher aux fruits de*] cet arbre que [*par crainte*] que vous ne soyez des Anges et ne soyez parmi les Immortels !'' ''En vérité'', leur jura-t-il [*encore*], ''je suis pour vous un conseiller sûr.'' [Iblis] les conduitit à leur chute, par [*sa*] perfidie, et [*Adam et sa femme*] ayant goûté [*du produit*] de l'Arbre, leur nudité leur apparut et ils disposèrent sur eux des feuilles [*d'arbres*] du Jardin. Alors leur Seigneur leur cria : ''Ne vous avais-Je point interdit [*d'approcher de*] de cet Arbre ? Ne vous

artisans du bonheur des amoureux. La pluie tombée de ces nuages serait l'image de cette joie qui emplissait d'amour le cœur des amants ravis de se retrouver dans le jardin, symbole de leur idylle. Ainsi, la joie regrettée par le poète est due aussi bien au souvenir de la bien-aimée, alors présente et accessible, qu'au concours de la nature qui, au moyen du jardin et des nuages, conforte le bonheur de la rencontre.

Avec l'évocation du désir, le souvenir du poète acquiert une dimension nouvelle. Les temps verbaux qui changent du passé au présent sous-tendent l'expression d'un changement de sentiments, manifeste dans le passage du bonheur au désir. Ainsi, la nature, représentée à travers l'image du jardin, est à l'origine aussi bien des émotions sensorielles que sensuelles ressenties par le poète. Il semble même que le souvenir du jardin est le déclencheur de ce désir qui « s'éternise » et se renouvelle indéfiniment. Loin d'être éphémère, conditionné par l'évocation nostalgique du passé, le renouvellement du désir est intrinsèquement lié au paysage de la nature.

C'était à Zahrâ'...Je te revois, je te désire...
L'horizon se déploie, la terre est toute pureté...
Dans le soir qui se meurt, une brise tranquille
et qui se voudrait douce, amie, compatissante...
Et puis le parc, le sourire argenté de ses eaux
dessinant sur son corps des colliers dispersés...
Mais le fil s'est rompu, de ce jour-là et d'autres, plus rien
de ces plaisirs volés dans l'ombre d'un sort assoupi.
Pour le bonheur de nos yeux captivés, les fleurs
ployaient leur nuque, ça et là, sous la rosée,
A moins que ce ne fût elles qui me fixaient, voyaient mon
désarroi
et disaient leur pitié en larmes de lumière.
Le jour montant illuminait les parterres de roses
et se faisait plus vif encore à leur éclat.
La nuit, c'était à qui embaumerait le plus, d'elles ou des nénuphars
dormant en attendant que l'aube réveille leurs grands yeux.
Tout ce qui vibre en moi de souvenir et de désir
emplit un cœur qui ne se défait pas de toi. (A.M, p. 95)

Dans cet extrait de la célèbre pièce où il décrit la splendeur de *Zahrâ'* alors capitale de l'émirat de Cordoue, Ibn Zaydūn, émerveillé par la beauté de la ville, ne peut résister à un fort sentiment nostalgique. Il regrette les beaux jours heureux où il jouissait de l'amour de Wallada. Les sentiments qu'il éprouve dans ces vers sont divers et complexes parce qu'ils se

avais-Je pas dit que le Démon est pour vous un ennemi déclaré ?'' –''Seigneur !'', répondirent [Adam et son épouse], ''nous nous sommes lésés nous-mêmes et si Tu ne nous pardonnes et ne nous fais miséricorde, nous serons certes parmi les Perdants.'' [Le Seigneur] répondit : ''Descendez [*du Jardin*] ! Les uns pour les autres vous êtes un ennemi. Vous aurez sur la terre séjour et [*brève*] jouissance jusqu'à un terme.'' [Le Seigneur] dit [*encore*] : ''Là vous vivrez et là vous mourrez et de là vous serez retirés'' ». Le *Coran*, Sourate n°7, versets n°19-25.

présentent comme indissociables de cet émerveillement nostalgique, étroitement lié à la dame et au désir. Le corps de celle-ci est omniprésent au point qu'il se confond presque avec les fleurs, la verdure et tous les élémentsnaturels perçus à travers le prisme de ce penchant sensuel. Ce lien complexe entre nature et désir est annoncé de manière explicite dès l'abord du poème. Le verbe *ḏakara*, qu'André Miquel traduit par « revoir », rend compte aussi bien de la valeur sensorielle de la vision que de sa signification métaphorique relative à l'idée du souvenir. Ce souvenir consiste en effet en une remémoration des amours que le poète avait vécues dans l'harmonie et la jouissance de la compagnie de sa bien-aimée. Cette représentation de l'amour heureux est véhiculée au moyen du spectacle de la ville où le déploiement infini de l'horizon contribue à ce glissement de la vue à la vision. La structure syntaxique du premier hémistiche de ce vers inaugural conforte notre lecture et fait de la nature le vecteur essentiel de ce glissement. Az-*zahrâ'* est encadrée sur le plan syntaxique par le souvenir d'un côté, à travers l'emploi au passé du verbe *ḏakara* (se souvenir) ; et de l'autre côté, par le désir, à travers l'emploi de la structure adjectivale *muchtāq* (désireux). Outre la signification locative, la préposition qui sous-tend l'emploi d'une telle structure peut avoiren arabe le sens de « lien médiateur ». Les deux valeurs d'un tel emploi sont soulignées en français par l'antéposition de la référence spatiale aux deux propositions juxtaposées « je te revois », « je te désire ».

Ainsi, la ville de *Zahrâ'* devient une sorte d'allégorie à travers laquelle se matérialise l'image de la dame absente. C'est dans ce sens qu'elle est encore plus désirée. Le désir omniprésent dans cet extrait est particulièrement manifeste dans les attributions féminines conférées aux éléments naturels observés. C'est l'eau du parc qui est assimilée à un sourire argenté dont l'éclat est semblable à un corps embelli par le port d'un collier. Ce sont les fleurs dotées de nuques aux charmes captivants quand elles ploient sous la rosée. Ce sont également les grands yeux langoureux et dormants des nénuphars quand ils s'éveillent à l'aube. Le référent du « tout » indéfini renvoie aussi bien au souvenir qu'aux penchants qu'il attise et rend extrêmement plus ardents, plus indéfectibles. La Nature devient ainsi l'espace où se révèlent aussi bien le désir du poète que sa « frustration ». Sa sensualité, fébrile et tourmentée, est projetée en dehors de l'espace textuel. La Nature, allégorie de cette ex-pression du désir qu'elle matérialise est personnifiée, féminisée. Elle acquiert ainsi des contours, une substance qui tente de pallier à l'absence insoutenable de la dame absente. En lui substituant un autre corps, un autre plaisir, le désir charnel est sublimé, il est compensé par une jouissance consommée et ressentie à travers le plaisir du texte et la jouissance de la parole.

2.2.2 La parole, vecteur symbolique du désir

Le message et le messager sont les deux notions les plus représentatives dans le corpus sur lequel nous travaillons de ce besoin d'entrer en contact avec la bien-aimée. Dans la deuxième strophe de sa chanson *Ab la dolchor del temps novel*, le troubadour se plaint de ne recevoir ni message ni lettre scellée de la part de sa dame.

De lai don plus m'es bon e bel	De là où il m'est plus doux vivre
Non vei mesager ni sagel,	Je ne vois venir ni messager ni sceau,
Per que mos cors non dorm ni ri,	Et c'est pourquoi je ne dors ni ne ris
Ni no m'aus traire adenan,	Ni n'ose avancer d'un pas
Tro qe sacha ben de la fi	Tant que je ne saurai, de l'issue,
S'el' es aissi com eu deman.	Si elle est comme je souhaite.
(J.C.P, p. 124)	

Il est tellement affecté par ce silence qu'il se sent comme figé, incapable d'aller de l'avant. La confusion dans laquelle il se trouve en raison de cette absence de communication l'incite à s'interroger au sujet de la « paix ». Il est en effet nécessaire pour lui de savoir si celle-ci correspond à ce qu'il demande. La référence à ce lexique de paix et de guerre dans la chanson courtoise est étroitement liée à la parole et à la figure du messager. Ce dernier joue le rôle d'un émissaire dont la mission est de favoriser et de rendre possible la quête essentielle, mise an avant par le troubadour dès le début de son chant.

L'analogie entre le troubadour et l'oiseau chantant s'explique par le recours au langage pour célébrer le plaisir et la jouissance lors de la « douce saison ». Si dans cette première strophe la parole est le vecteur de ce plaisir qui se dit à travers le langage du troubadour, elle en est également l'origine et la source dans la deuxième strophe. Cet ailleurs indéfini auquel le poète réfère et qui connote pour lui tout ce qu'il trouve « bon » et « beau » se transforme en quelque chose de pesant, de sinistre et d'accablant dès l'instant où aucune parole n'en vient. Celle-ci est pour le poète ce que le soleil est pour la branche de l'aubépine. Durant la nuit, tremblante et affaiblie, elle est exposée au gel et au froid. Ce n'est que le jour qu'elle revit, éclairée et revigorée par les rayons du soleil. Il en va de même pour le poète. La parole représente une énergie vitale pour lui. Elle lui permet d'accéder au plaisir de l'amour et de la galanterie. Son souhait d'avoir un jour ses mains « sous le manteau » de sa dame corrobore cet aspect de la parole comme vecteur du plaisir. Le message ou la lettre que le troubadour attend de la part de sa dame représente un indicateur qui lui permet de sonder les humeurs et les intentions de celle-ci. Ce n'est que de cette manière qu'il peut se permettre d'aspirer à la récompense suprême. Ce message, outre la réponse prometteuse qu'il apporterait au troubadour, représente à ses yeux le moyen de faire taire, par l'autorité d'une preuve accablante -l'amour de sa dame

et son anneau-, la parole hostile des rivaux. Ainsi, le message tant espéré du troubadour ne se conçoit pas uniquement dans son acception verbale. « La parole » de la dame ou du moins ce qui en témoigne est perceptible à travers la symbolique de l'anneau. Ce don, pour Moshé Lazar, est l'une des « manifestations de l'Eros » dans la relation courtoise.

> Dans les relations amoureuses entre le troubadour et sa dame, *l'anneau* que celle-ci lui donnait devait jouer un rôle assez important. L'anneau, c'est à la fois un gage de fidélité, l'acceptation de l'amant, le témoin muet d'un secret d'amour. (…) Ce don de l'anneau, c'est bien l'abandon de soi. La dame, en se mariant, avait reçu un anneau de son époux. Mais il n'y a pas d'amour dans le mariage, pas d'amour authentique et courtois entre époux. En offrant un anneau à son soupirant, la dame contracte une nouvelle union dans laquelle c'est l'homme qui se soumet à elle[161].

Dans la quatrième strophe de la chanson *Ab la dolchor del temps novel*, le poète se remémore le temps de « paix » lorsque sa dame et lui mirent fin aux « hostilités » grâce au don de l'anneau.

Enquer me menbra d'un mati	Il me souvient encore de ce matin
Que nos fezem de guerra,	Où nous mîmes fin à la guerre
E que.m donet un don tan gran,	Et qu'elle me donna si précieux présent,
Sa drudari' e son anel	Sa tendresse et son anneau :
Enquer me lais Dieus viure tan	Que Dieu m'accorde encore assez de vie
C'aja mas manz soz so mantel	Pour que j'aie mes mains sous son mantel !
(J.C.P, p. 124)	

Ce don a donc une valeur causale responsable de la « pacification » des rapports entre le poète et sa bien-aimée. Dans ce sens, la coordination des termes *drudaria* et *anel* rend bien compte de la symbolique de l'objet. Il « authentifie » le serment de galanterie entre la dame et le troubadour et le revêt de solennité. Le souhait sur lequel se termine la strophe « avoir un jour les mains sous son manteau » confère à cette galanterie une dimension sensuelleet érotique corroborée par la mise à la rime des termes *anel* et *mantel*. Le souhait lubrique du poète se lirait presque comme une invitation de sa part à renouveler ces temps de « paix » par un nouveau don dont le sens est extrêmement révélateur du plaisir qu'il recherche.

Nous retrouvons dans sa chanson *Mout jauzenc me prenc en amar* cette même valeur de la parole et du message.

---

161 Moshé Lazar, *op. cit,* p. 120.
Dans le cadre du XIVe congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes « l'occitan à la rencontre des langues romes » qui s'est tenu du 10 au 16 septembre 2023 à Munich, Joan Dalmases Paredes et Meritxell Simó Torres ont présenté une lecture comparative des différentes symboliques pouvant être attribuées au don de l'anneau dans les deux lyriques occitane et allemande « Valències simbòliques de l'anell en les tradicions líriques occitana i germànica: una perspectiva comparada ». Les auteurs n'excluent pas les connotations obscènes qu'un pareil don sollicite dans la poésie des troubadours. Son emploi est souvent associé à une valeur euphémique.

Si.m vol mi dons s'amor donar, Pres suy del penr' e del grazir E del celar e del blandir E de sos plazers dir e far E de sos pretz tener en car E de son laus enavantir.	Si ma dame veut bien me donner son amour, Je suis prêt à l'accepter et à rendre grâce Et à le céler et à la célébrer Et à dire et faire son plaisir Et à tenir cher ce qui fait son prix Et à promouvoir son éloge.
Ren per autruy non l'aus mandar, Tal paor ay qu'ades s'azir, Ni ieu mezeys, tan tem falhir, No l'aus m'amor fort assemblar ; Mas elha.m deu mo mielhs triar, Pus sap qu'ab lieys ai a guerir. (J.C.P, p. 117)	Je n'ose rien lui mander par autrui, Tant je crains qu'elle ne s'en irrite sur l'heure, Et moi-même, tant j'ai peur de faillir, Je n'ose lui manifester mon amour ; Mais c'est elle qui doit choisir mon mieux, Puisqu'elle sait bien que c'est d'elle que procède ma guérison.

Au début de cette citation, le poète et amant souligne sa disposition de bien servir sa dame de façon à agir pour lui plaire et faire retentir son éloge. Ces intentions ne sont que confirmées par la suite lorsque le troubadour n'ose pas, de peur de lui déplaire et d'attiser sa colère, solliciter sa dame à travers l'intermédiation d'un tiers. Il explique ses craintes par la ferveur de l'amour qui le conduit constamment à faire tout ce qui plaît à sa dame. Ainsi, la crainte qu'il exprime n'annule en rien le besoin de « communiquer » avec elle. La deuxième strophe de cet extrait où le poète écarte l'hypothèse de recourir à un messager pour solliciter sa bien-aimée joue le rôle d'un message qu'il lui adresse. En l'invitant à agir à son tour dans l'intérêt de son serviteur fidèle et loyal, le poète lui demande de faire un choix et de lui répondre. La réponse dont il s'agit est désignée par le verbe *guerir* dans la chanson. Un tel emploi, supposant la « maladie » du poète, donne à la dame seule ce pouvoir bénéfique et salvateur. Conformément à la tendance qui prédomine dans les poésies attribuées au duc d'Aquitaine, il est de ce fait indéniable que le sens de cette guérison suggère l'aspect sensuel et érotique de l'amour.

Cette guérion, ce salut indispensables au poète sont également liés dans les chansons de Bernard de Ventadour à la récompense et aux plaisirs physiques. Sa chanson *Conortz era sai eu be* fait écho à celle du duc d'Aquitaine *Mout jauzenc me prenc en amar.* S'y retrouvent en effet la même plainte et le même accablement dus à l'absence de message venant de la dame. A défaut du moindre signe de sa part, le poète se réfugie dans le souvenir de ces temps heureux où il était honoré par la dame qui l'ignore à présent :

Conortz era sai eu be que ges de me no pensatz ni messatges no m'en ve. Trop cuit que fatz lonc aten, et er be semblans oimai	Je sais bien maintenant, Consolation, que vous ne pensez guère à moi, car nul salut, nul signe d'amitié ou message ne me vient de vous. Je pense avoir attendu assez longtemps, et désormais il semble

qu'eu chasse so c'autre pren, pois no m'en ven aventura.	certain que je vais chassant ce qu'un autre prend, puisque nul bonheur ne m'en vient.
Bels Conortz, can me sove com gen fui per vos onratz e can era m'oblidatz, per un pauc no.n mor desse ! Qu'eu eis m'o vauc enqueren Qui.m met de foudat em plai, can eu midons sobrepren de la mia forfaitura. (M.L, p. 116)	Lorsqu'il me souvient, Belle-Consolation, comme je fus noblement honoré de vous et comme vous m'oubliez à présent, peu s'en faut que je meure sur-le-champ ! Pourtant je vais chercher moi-même celui qui m'accusera de folie, lorsque je reproche à ma dame ma propre forfaiture.

L'accablement et la tristesse du poète s'expliquent par le silence de sa dame. L'absence du moindre signe de sa part rompt toute communication possible entre eux. Blessé car ne bénéficiant d'aucun lien, d'aucun « indice » pouvant le rassurer, le poète désespère au point de céder à la mort. C'est ce désespoir qui le conduit à tenter de maintenir un quelconque lien, si infime soit-il, avec sa souveraine. Dans ce sens, l'image de l'hirondelle dans la chanson *Tant ai mo cor ple de joya*, outre le motif de la nature printanière, véhicule le sens de cette communication perdue que le poète s'efforce de rétablir :

Eu n'ai la bon' esperansa. Mas petit m'aonda, c'atressi.m ten en balansa com la naus en l'onda. Del mal pes que.m desenansa, no sai on m'esconda. Tota noih me vir' e.m lansa desobre l'esponda. Plus trac pena d'amor de Tristan l'amador, que.n sofri manhta dolor per Iseut la blonda.	J'ai d'elle la bonne espérance. Mais cela ne m'est d'aucun secours, car elle me fait ainsi ballotter comme la nef sur les vagues. Je ne sais où me cacher pour fuir les tristes pensées qui me dépriment. Sur le bord du lit, toute la nuit durant, je me tourne et m'agite. J'endure peine d'amour plus grande que Tristan l'amoureux, qui souffrit maintes douleurs pour Iseut la Blonde.
Ai Deus ! car no suiironda, que voles per l'aire e vengues de noih prionda lai dins so repaire ? Bona domna jauzionda, mor se.l vostr' amaire ! Paor ai que.l cors me fonda, s'aissi.m dura gaire. Domna, per vosr' amor jonh las mas et ador ! gens cors ab frescha color, gran mal me faitz traire ! (M.L, p. 74)	Ah, Dieu ! que ne suis-je une hirondelle pour voler à travers les airs et venir, au beau milieu de la nuit, à l'intérieur de sa demeure ? Douce et heureuse dame, votre amant se meurt ! Je crains que mon cœur ne se fonde, si cela dure encore un peu. Dame, pour votre amour, je joins les mains et vous adore ! Beau corps aux couleurs fraîches, quel tourment vous me faites souffrir !

Dans la première strophe de cet extrait, le poète recourt à l'image de la nef ballottant sur les vagues pour rendre compte de son état. Hésitant et inquiet, il ne sait comment interpréter le silence de sa dame. Il souffre amèrement. Outre la métaphore de la nef, le troubadour met l'accent sur le mal qu'il endure à travers la référence à Tristan. La douleur ressentie par celui-ci pour Iseut La Blonde ne saurait égaler celle, nettement plus intense, ressentie par le troubadour. Cette référence hyperbolique donne tout leur sens à l'invocation de Dieu et au souhait que le poète exprime dans la deuxième strophe : *Paor ai que.l cors me fonda/ s'aissi.m dura gaire*. Incapable de supporter davantage cette douleur qui finira bien par lui fendre le cœur, le poète espère se transformer en hirondelle pour voler à la rencontre de sa dame. L'oiseau représente ainsi la détresse de l'amant. Toutefois, l'enjeu de cette transformation n'est pas seulement d'exaucer le souhait du poète et d'obtenir de la dame le message désiré. Si le troubadour espère voler et pénétrer dans la demeure de sa bien-aimée c'est pour qu'il puisse l'adorer et contempler, mains jointes, son beau corps aux couleurs fraîches.

Domna, per vostr' amor jonh las mas et ador ! gens cors ab frescha color, gran mal me faitz traire ! (M.L, p. 74)	Dame, pour votre amour, je joins les mains et vous adore ! Beau corps aux couleurs fraîches, quel tourment vous me faites souffrir !

Le troubadour interpelle sa dame de cette manière juste après avoir formulé son souhait de se transformer en hirondelle. Cette interpellation se donne à lire comme la réalisation du souhait. Une fois qu'il a pu accéder à sa chambre, le poète se met en scène « mains jointes », adorant le beau corps de sa noble souveraine. Une telle représentation corrobore notre lecture du besoin du messager, du besoin de communiquer avec la dame. Une fois que l'accès à sa chambre est assuré, la dame n'est plus aussi absente, aussi silencieuse qu'auparavant. Nul besoin d'intermédiation, il est désormais possible au poète de communiquer « directement » avec elle. De ce fait, l'évocation de son corps au moment où le poète lui parle témoigne du fait que la jouissance de ce corps représente l'enjeu essentiel de sa requête. Telle que formulée dans les vers que nous citons, cette requête traduit l'aspiration du troubadour au plaisir sensuel et à ses effets salutaires. En mettant l'accent sur le « mal » qu'elle lui fait subir, Bernard de Ventadour fait à sa dame la même demande solennelle faite par le duc d'Aquitaine à sa bien-aimée : il lui demande de le « guerir » de son mal.

De ce fait, la récurrence du motif du message à travers lequel le troubadour s'efforce de maintenir le lien avec sa dame se conçoit dans le sens de « l'être ensemble », de « la conservation d'un lien social privilégié[162] » de nature sensuelle. Le maintien de cette

162 Nous nous reportons au sens étymologique de « communication » tél que défini dans le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey (éd, Le Robert, 2003).

inclination charnelle est indispensable au troubadour. Elle justifie en effet son statut d'amant en quête de perfection[163]. Ainsi s'explique donc la dépendance du troubadour de cet aspect charnel qui, dans la poésie de Jaufré Rudel, s'exprime de manière différente.

Etant donné l'amour de loin caractéristique de sa poésie, la communication du poète avec sa dame est particulièrement impensable. Toutefois, la distance qui le sépare d'elle ne représente point une entrave au désir. Du fait de l'éloignement, les désirs sensuels du poète sont au contraire exacerbés. La poésie du prince de Blaye est particulièrement poignante car elle est constamment alimentée par cette très forte tension entre l'éloignement et le désir qui tend à s'exprimer à travers le recours à l'imagination et au rêve :

Lai es mos cors si totz c'alhors Non a ni sima ni raïtz, Et en dormen sotz cobertors Es lai ab lieis mos esperitz ; Et s'amors mi revert a mau Car ieu l'am tant e liei non cau : Tost veirai ieu si par sufrir N'atendrai mon bon jauzimen.	Mon coeur est là tout entier, si bien qu'il n'a ailleurs ni cime ni racine ; et quand je dors sous mes couvertures, mon esprit est là-bas auprès d'elle ; cet amour pourtant fait mon malheur, parce que je l'aime et qu'il ne lui en chaut; mais je saurai bientôt si, à force de patienter, je dois en attendre de la joie.
Ma voluntatz s'en vai lo cors, La nueit el dia esclarzitz, Laïntz per talant de son cors, Mas tart mi ve e tart mi ditz : « Amicx, fa s'elha, gilos brau An comensat tal batestau Que sera greus a départir, Tro qu'abdui en siam jauzen. (A.J, p. 7-8)	Ma volonté s'en va, en hâte, là-bas, et de nuit et dès que le jour brille, attirée par le désir que j'ai d'elle ; mais, après maints retards elle revient et me dit : « Ami, me dit-elle (ma dame), les jaloux grossiers ont commencé telle lutte qu'il sera bien difficile d'apaiser, de sorte qu'ensemble nous soyons comblés de joie. »

Le ton qui prime dans cet extrait est un ton de désappointement, de déception. Le choix des termes *mau* et *sufrir* en témoignent. Si le substantif à la rime avec *cau* renvoie à la raison de ce mal dû essentiellement à la cruauté de la dame et à son indifférence, le verbe *sufrir*, dépourvu de correspondance phonique dans la strophe, fait l'effet d'une note absolue, d'un son final qui se dissipe comme les vibrations d'un écho. Cet emploi met l'accent sur les sentiments inguérissables du poète. Il se dit en proie à un tel déchirement qu'il est comme dédoublé. Quand il affirme en effet que son cœur est là et qu'il n'a ailleurs ni cime ni racine, le troubadour rend compte de l'intensité de ce désir qui s'empare de lui et le bouleverse. Bien que séparé de sa dame, il aspire pourtant à l'endroit où elle se trouve. En dépit de l'imprécision de sa localisation, il se dit attaché à cet ailleurs inconnu par un lien qui neutralise son rapport

163 De prime abord, l'idée semble paradoxale. Nous nous contentons de l'énoncer ici car l'étude plus approfondie de l'aspect sensuel de l'amour courtois et de sa dimension initiatrice à la vertu fait l'objet de la deuxième partie de notre travail.

à l'espaceenvironnant. C'est en effet l'impossibilité que lui impose l'éloignement de se trouver au même endroit avec sa dame qui le conduit à rechercher ardemment cette proximité avec elle. Chimérique et illusoire, elle ne se réalise que dans les rêves du poète, une fois qu'il est endormi sous ses couvertures. Ainsi, le rêve est d'une importance cruciale dans la poésie de Jaufré Rudel. Il le « rapproche » de sa dame et lui permet de jouir d'elle :

Anc tan suau no m'adurmi Mos esperitz tost no fos la, Ni tan d'ira non ac de sa Mos cors ades no fos aqui : E quan mi resveill al mati Totz mos bos sabers mi desva, (A.J, p. 17)	Jamais je ne m'endormis si doucement que mon esprit ne fût vite là-bas, ni jamais je n'éprouvai ici tant de tristesse que mon coeur aussitôt n'y fût ; et quand je me réveille, au matin, toute cette douceur m'échappe,

Dans cette strophe extraite de sa chanson *No sap chantar que so non di*, le troubadour décrit une « communication » cyclique qu'il entreprend avec sa bien-aimée grâce au rêve. L'opposition entre la douceur *suau* et la tristesse *ira* correspond aux connotations du jour et de la nuit. Si cette dernière lui apporte toute la douceur et tout l'apaisement qu'il souhaite c'est parce qu'elle se rapporte au moment où l'esprit du poète rejoint sa dame. Le jour, mettant fin à cette belle illusion, est le temps de la tristesse car il ramène le poète à cette « réalité »de l'éloignement. Le songe a donc un effet avantageux. En transportant le poète de la réalité décevante, il lui permet d'échapper aux souffrances de l'amour et du désir. Le poète, dans le songe, s'invente une « réalité » autre, façonnée par son désir et ses aspirations profondes. En dehors de « l'espace » et du temps, le songe est donc une sorte de « zone » indépendante où, débarrassé de toutes les contraintes qui pèsent sur lui, l'amour est re-créé librement par le poète.

Dans la chanson *Pel doutz chan que.l rossinhols fai*, Bernard de Ventadourmet en avant cette même idée en faisant de la mémoire le meilleur messager entre le troubadour et sa dame.

Cil que cuidon qu'eu sia sai, no sabon ges com l'esperitz es de leis privatz et aizitz, si tot lo cors s'en es lonhans. Sapchatz, lo melhor messatges c'ai de leis, es mos cossirers, qu'em recorda sos bels semblans. (M.L, p. 96)	Ceux qui croient que je suis ici ne savent guère à quel point mon esprit est auprès d'elle, proche et intime, bien que mon corps s'en trouve éloigné. Sachez-le : le meilleur messager que j'ai d'elle, c'est ma mémoire, qui m'évoque sa gracieuse présence.

Les mêmes oppositions entre l'« ici » et l' « ailleurs », entre le corps et l'esprit, se répondent donc dans ces extraits des deux troubadours. La mémoire est en effet le garant de ce dédoublement qui permet au poète d'aimer et de jouir « en dehors » de son corps.

Ainsi, le besoin effréné des troubadours de maintenir le lien avec leurs dames respectives est motivé par la véhémence du désir qu'ils éprouvent envers celles-ci. Inaccessibles et

indifférentes, ces dames consolident les souffrances insoutenables des poètes-amants. Tout « intermédiaire » étant nécessairement décevant et bien en deçà de pouvoir apaiser leur soif, c'est à l'imagination et au rêve que ces poètes recourent pour se décharger du poids du désir. Ce dernier, refoulé, sublimé même se transforme en une énergie créatrice. C'est en effet la chanson courtoise elle-même, par le biais de la parole et du verbe, qui devient cet espace de jouissance. A défaut de pouvoir en jouir, la chanson offre au troubadour le plaisir de dire le désir :

Per Deu, domna, pauc esplecham d'amor; vai s'en lo tems, e perdem lo melhor ! Parlar degram ab cubertz entresens, e, pus no.ns val arditz, valgues nos gens ! (M.L, p. 138)	Par Dieu, dame ! nous vivons peu notre amour ; le temps passe et nous en perdons la meilleure part ! Nous devrions nous parler à l'aide d'un code secret, et puisque l'audace ne nous vaut rien, que nous vaille notre ingéniosité !

Ces vers extraits de la chanson *Can l'erba fresch' e.lh folha par* de Bernard de Ventadour interpellent la dame et lui adressent une requête. Le troubadour estime en effet que le temps passe et que les deux amants risquent de perdre ce que l'amour a de meilleur car ils n'en profitent pas comme ils le devraient. Compte tenu de la signification du verbe *esplechar*[164], l'exhortation faite à la dame pourrait sembler déplacée et inconvenante, du point de vue de la *fin'amor* et de ses règles strictes, de délicatesse et de raffinement. Toutefois, le champ lexical de la parole, notamment secrète et codée, à travers le verbe *parlar* et l'expression *cubert entresens*, rend compte de cette dimension du plaisir dans l'élocution. Le poète en effet invite la dame à se montrer tout aussi ingénieuse qu'audacieuse et de s'entretenir de l'amour avec lui de manière à ce que leurs propos soient couverts par un code dont eux seuls détiendraient le sens. De ce fait, le troubadour, dans l'incapacité qu'il est de jouir de l'amour se propose d'en user, d'en profiter de la meilleure façon qui soit à travers la parole.

Ibn Zaydūn éprouve le même besoin de communiquer avec sa bien-aimée, Wallada. Chez lui, ce besoin s'exprime avec plus de véhémence, compte tenu des caractéristiques relatives aux péripéties de son histoire d'amour avec la princesse. Le poète cordouan a entretenu en effet une correspondance amoureuse avec Wallada. Sa mésaventure ainsi que l'intervention de son rival ont mis fin à cette correspondance et ont détruit le bonheur dont il jouissait. La nostalgie de ce bonheur perdu ainsi que l'interpellation incessante de la dame dans l'espoir de renouveler cette douce correspondance sont omniprésents dans sa poésie.

164 Le dictionnaire de Raynouard définit le verbe *explechar* en lui donnant le sens des verbes user, exploiter, posséder et défricher. Il le différencie du verbe *espleyar* auquel il donne le sens de profiter, jouir.

Beau croissant dans le ciel, toi dont les âmes,
plus encor que les yeux, se disputent la vue,
Toi qui peut marier, comme personne au monde,
un corps touten grâce à un coeur implacable,
Serait-ce donc beaucoup, rien qu'en t'offrant à ses regards,
de ramener la joie chez un désespéré
Et de cajoler un amant
qui trouve en toi le terme de sa vie ?
Il est bien des façons de présenter les choses,
bien des façons de se faire pardonner... (A.M, p. 26)

Dans ces vers, la représentation extrêmement élogieuse de la dame identifiée au « beau croissant » auquel les âmes aspirent souligne l'état déplorable du poète. L'évocation du désespoir et de la mort rendent compte de cet état dont la dame est l'unique responsable. L'interrogation oratoire exprime aussi bien sa cruauté qu'une tentative de la part du poète de l'attendrir et d'obtenir d'elle ce qu'il souhaite. Il lui demande de le ramener à la vie en daignant « s'offrir à son regard », elle que tous les regards convoîtent. Pour la dame bénéficiant d'autant d'éblouissement pour sa beauté extraordinaire, ce regard est manifestement un geste dérisoire. Néanmoins, l'effet qu'il pourrait avoir sur le poète est considérable car sa vie en dépend. Ce regard salutaire que le poète demande à sa dame comme un signe de clémence pour le dédommager de son endurcissement est désigné, dans le texte arabe, par le terme *lafẓ* qui signifie la prononciation, la faculté de parler. Cette désignation d'ordre synesthésique confond le geste et la parole. L'intérêt du poète à travers un tel emploi est de mettre l'accent non sur la manière ou le moyen mais plutôt sur la visée de l'échange qu'il essaie d'avoir. Dans ce sens, la traduction d'André Miquel « Il est bien des façons de présenter les choses,bien des façons de se faire pardonner » souligne, à travers l'indéfinition et le pluriel, la diversité des moyens qui peuvent tous contribuer au dessein recherché.

Si l'astre de la nuit, au plus haut de sa course, s'inclinait
vers moi pour se faire aimer,
c'est à toi, à toi seule, qu'irait cet amour espéré.
Même privé de toi, je reste si fidèle
que mon bonheur se suffit d'une image, d'un souvenir.
Réponds-moi, soutiens-moi et parfais
ce courage que je puise en toi depuis toujours !
Pour toi ces mots : Dieu te garde, aussi longtemps que durera
cet amour qui nous force au secret...et nous trahit ! (A.M, p. 19)

Ce dessein est clairement exprimé dans l'évocation de la réponse qui, à l'instar des vers précédents, ne s'arrête pas à la parole. Le poète avoue en effet se suffire d'une image, d'un souvenir, pourvu que sa bien-aimée daigne sortir de son impassibilité et se manifester de quelque manière que ce soit. Le ton de l'imploration dans ces vers traduit l'état désespéré du

poète qui se présente en amant dévoué et très épris de sa dame. Dans le texte arabe, le terme *sabāba* employé pour rendre compte des sentiments du troubadour met l'accent sur la ferveur de ce qu'il éprouve. La racine verbale de ce terme est polysémique. Outre le sentiment d'un amour fort et passionné, elle désigne le fait de remplir un contenant avec de l'eau. Cette signification pourrait s'appliquer au poète. Les sentiments qu'il éprouve pour sa dame sont si forts, si puissants que son coeur en est « plein ». La sollicitation de la dame dans l'espoir d'obtenir d'elle « une réponse » quelconque s'inscrit donc dans le cadre de l'extériorisation de cet « excès » d'amour qui a besoin de se dire. Cet amour démesuré et insoutenable est indissociable du manque et du désir qui lui sont inhérents. Ce désir, réduit dans l'affirmation du poète à une image, à un souvenir, bien qu'il soit impérieux, est astreint au silence et à la discrétion. Le dernier vers de cet extrait rend compte du poids que représente cette contrainte pour le troubadour. Fidèle et loyal, il est conscient du devoir qui lui incombe de respecter les exigences de son statut d'amant. Néanmoins, son désir insoutenable et prégnant ne peut que le trahir.

Je vois le soleil perçant sous ton voile
et, dans ton corps qui ploie, une branche de saule.
Ah ! Si mon désir pouvait m'emporter jusqu'à toi !
Et comment voler, quand on vous a coupé les ailes ?
Mais peu m'importe d'être avec toi ou loin,
peu m'importe le jour de rencontre ou d'exil :
Il me suffit que mon rêve te voie,
Où que tu sois, matin ou soir.
Je te dois cette âme jamais exempte de tristesse,
ce coeur jamais libéréde l'amour.
Ah ! Dis-moi ton bonjour, au moins de temps en temps,
et quand ce ne serait qu'en un souffle du vent ! (A.M, p. 56)

L'évocation explicite du corps de l'aimée est à l'origine de l'ardeur du désir. Dès qu'il aperçoit sa dame[165], le poète est bouleversé par une foule de sentiments contradictoires, l'énergie du désir d'un côté et le désespoir de l'autre. Dans le vers où, stimulé par le désir, il souhaite voler à la rencontre de sa dame dans le premier hémistiche, le poète renonce aussitôt et se compare dans la deuxième partie du vers à un oiseau aux ailes brisées[166]. L'amertume de

165 La vision de la dame en référence au texte originel en langue arabe est en fait une vision partielle. Les termes *niqāb* et *wišāḥ*traduisent en effet le sens d'un écran, faisant obstacle au « dévoilement de la dame. Elle était entièrement « couverte ». Les comparants auxquels le poète recourt montrent qu'il n'a pu voir d'elle que son visage (le soleil) et sa silhouette (*qaḍībal bān*).

166 Nous avons noté précedemment le parallèle entre le poète-amant et l'oiseau. Ce parallèle se traduit également chez Bernard de Ventadour par le souhait de se transformer en hirondelle et aller à la rencontre de la dame. Ce souhait traduit donc la ferveur du désir et l'état d'âme du troubadour : cette transformation lui permet de mettre l'accent sur le désir impérieux tout en respectant les règles de la courtoisie : *Ai deus ! car no sui ironda,/ que voles per l'aire/ e vengues de noih prionda/ lai dins so repaire ?/ Bona domna jauzionda,/ mor se.l vostr'amaire !/ Paor ai que.l cors me fonda,/ s'aissi.m dura gaire.*

ce vers rend compte de la retenue du poète. Il s'interdit lui-même de céder aux joyeuses promesses d'un tel souhait. Néanmoins, son désir n'en est pas moins ardent tout autant que la nécessité pour lui de s'en décharger. C'est ainsi que, dans l'impossibilité évidente pour lui de jouir de la rencontre, le poète s'abandonne à l'imagination et au rêve.

Ainsi, la deuxième occurrence du verbe « voir » n'est autre que le reflet de ses désirs. Elle traduit le terme arabe *amāni* synonyme de voeux. Cette image chimérique qui lui permet de jouir d'une rencontre illusoire et fictive est loin d'être satisfaisante pour le poète. Son amour et son désir toujours aussi puissants le poussent à reconduire la sollicitation de la dame. Le bonjour qu'il espère d'elle, ne serait-ce que dans un souffle de vent traduit le peu dont il accepte de se contenter afin de préserver le lien qui le maintient amant et serviteur fidèle de sa dame.

Ainsi, pour Ibn Zaydūn comme pour les troubadours occitans sur lesquels nous travaillons la nécessité de maintenir un lien avec la dame est un besoin omniprésent et qui s'exprime de façon très forte dans leur poésie. La ferveur de leurs sentiments accentuée par le caractère inacessible de leurs dames d'autant plus cruelles qu'insensibles à leurs émois fait du désir le moteur principal de l'impulsion qui les conduit à rechercher ailleurs le bonheur de cette réponse.

De ce fait, le besoin de communiquer avec la bien-aimée est un besoin qui se nourrit du désir irrésistible et pourtant confronté à tous les impératifs de la *fin'amor* qui le brident et l'étouffent. Le besoin de s'exprimer et la sollicitation de la dame dans ce sens traduisent donc une détresse, un appel à l'aide. Souveraine et génératrice de cette tension, la dame est interpellée pour atténuer la véhémence de ce désir dont elle fait l'objet. C'est la raison pour laquelle la quête d'une réponse est inhérente à l'expression du désir dans la chanson d'amour courtoise.

Par ailleurs, ce besoin témoigne de la persévérance du troubadour et de sa détermination à honorer son statut de « parfait amant ». L'interpellation lancinante de la dame n'est en définitive qu'un appel à l'aide qui lui est adressé pour consolider les efforts déployés par le poète amant afin de lui rester fidèle et loyal. Néanmoins, l'inaccessibilité essentielle de la dame et la quête interminable d'une réponse-récompense le plus souvent rejetée, font que le poète amant sombre dans la complainte et le désespoir d'un amour qui le conduit fatalement à sa perte.

Ah, Dieu ! Que ne suis-je une hirondelle pour voler à travers les airs et venir, au beau milieu de la nuit, à l'intérieur de sa demeure ? Douce et heureuse dame, votre amant se meurt ! Je crains que mon cœur ne se fonde, si cela dure encore un peu.

Chapitre 3 : Le mal d'aimer

La souffrance est au cœur de l'une des tensions les plus représentatives de l'amour courtois. Répercussion inéluctable du désir charnel et de l'attachement du poète-amant à une dame doublement désirée à cause de son inaccessibilité essentielle, l'amour courtois est indissociable de l'amertume et de la plainte. Le poète-amant est nécessairement condamné à souffrir.

Amor vai com la beluja Que coa.l fuèc en la suja Ard lo fust e la festuja, Escotatz ! E non sap vas quel part fuja Cel qui del fuèc es gastats. (…)	Il en va de l'amour comme de l'étincelle Qui couve sous le feu dans la suie Et brûle le bois et la paille. Écoutez ! Et il ne sait vers où fuir Celui qui par le feu est brûlé. (…)
Qui per sen de femna renha Drechs es que mal li.n avenha Si com la letra.os ensenha, Escotatz ! Malaventura.os en venha Si tots non vos en gardatz[167].	Qui selon la raison des femmes va Il est juste que mal lui en vienne Car comme l'enseigne l'Écriture, Écoutez ! Malheur vous atteigne Si vous ne vous en gardez !

Dans cet extrait, Marcabru attire l'attention sur cet aspect de l'amour courtois. La métaphore de l'étincelle et du feu, corroborée ensuite par l'allusion à l'enfer, rend compte du jugement du troubadour. La mise en garde sur laquelle repose l'ensemble de sa chanson s'appuie sur une représentation dont l'enjeu est de mettre en lumière la vérité de l'amour. Ce sentiment est quasiment associé à un malheur qui consume l'amant et le condame, s'il ne s'en garde, à une souffrance éternelle, comparée aux supplices de l'Enfer.

Il est important de noter que malgré cette représentation, le poète-amant s'efforce de s'acclimater à la souffrance. La patience intervient dans le texte poétique en effet comme la promesse d'une satisfaction projetée dans un temps ultérieur dans lequel le poète-amant puise tout l'espoir qui l'anime. C'est en effet l'horizon de la récompense promise qui l'encourage à supporter héroïquement les maux de l'amour.

Las ! qu'ieu d'amor non ai conquis Mas cant lo trebalh e l'afan, Ni res tant greu no-s covertis Com fai so qu'ieu vau deziran ; Ni tal enveja no-m fai res Cum fai so qu'ieu non posc aver. (…)	Hélas ! d'amour je n'ai conquis Que les tortures et l'angoisse ; Et rien si mal ne vient à vous Que ce que je vais désirant, Et rien ne me fait plus envie Qu'un objet qui toujours m'échappe !

167 Paul Fabre, *op.cit*, p. 71-72.

Bel m'es quant ilh m'enfolhetis	J'aime qu'elle me rende fou,
E-m fai badar e'n vau muzan;	Me fasse béer et muser,
De leis m'es bel si m'escarnis	Il me plaît qu'elle me bafoue,
O-m gaba dereir'o denan,	Me raille en public, en privé :
Qu'apres lo mal me venra bes	Après le mal viendra le bien
Be leu, s'a lieys ven a placer[168].	Et tôt, si tel est son plaisir.

Comme en témoigne cet extrait de l'une des deux chansons d'amour de Cercamon *Quant l'aura doussa s'am arzis*, « le topos du doux mal[169] » est associé à la requête amoureuse. Le troubadour convoite un *bes* si cher à son cœur et pour lequel il est ravi de sacrifier tout le mal qui lui en coûte. L'image de la mort participe de ce topos également. Dénuée de sa dimension sinistre, elle est associée à cet élan d'espoir et de patience qui conduit l'amant à désirer ce « bien » au point d'offrir sa vie à sa dame. Ce gage d'amour et de loyauté n'est sans doute pas exempt d'une dimension « stratégique » visant à attendrir son cœur impitoyable. Ainsi dramatisé, l'amour courtois, principalement malheureux acquiert les contours d'une véritable expression lyrique.

3.1 Souffrir et patienter

Los mals d'amor ieu ai ben tot après	Les maux d'amour, moi, je les ai tous bien appris,
Mas anc los bens non pòsc un jorn saber,	Mais jamais je n'ai pu en savoir, même un jour, les bienfaits ;
E si non fos qu'ar ieu ai bon esper,	Et si ce n'était que maintenant j'ai bon espoir,
Ben cugera que no.n i aguès ges	Je croirais bien qu'il n'en existe pas
Et agra drech qu'ieu fos desesperats,	Et il serait normal que je sois désespéré
Tant ai aimat et anc non fui amats ;	Tant j'ai aimé sans jamais être aimé ;
Pero si.l bens es tan doç e plasents	Pourtant si le bienfait en est aussi doux et agréable
Com es lo mals engoissós e cosents,	Que le mal est angoissant et cuisant,
Ans vòlh morir qu'ieu encar non l'atenda.	Je veux plutôt mourir que de ne pas l'attendre encore.
Atressí.m cug que.l mòrts mais me valgués	Je crois aussi que la mort vaudrait mieux pour moi
Que vida çai tostemps sens mon	Qu'une vie entière ici-bas sans mon

168 René Nelli, *op.cit*, pp. 38-40.
169 Marie-Noëlle Toury, *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 62.

plaser, E doncs m'es mièls que moir'en bon esper Qu'aja vida que ja pro no.m tengués, Qu'assatz es mòrts tots òm que viu irats A qui non es jòis ni plasers donats. Ieu soi ben cel que neguns jausiments No.m pot dar jòi per que sia jausents, Tro qu'a midòns plassa qu'a mercé.m prenda.	plaisir, Et donc il est mieux pour moi que je meure en bon espoir plutôt que j'aie une vie qui ne m'apporterait nul profit ; Car il est vraiment mort l'homme qui vit dans la tristesse Et à qui ne sont donnés ni joie ni plaisir. Moi, je suis bien celui à qui aucune jouissance Ne peut apporter joie qui me rende heureux, Jusqu'à ce qu'il plaise à ma dame d'avoir pitié de moi.
E s'ieu per çò soi forfach ni mesprés, Car sol vos aus desirar ni voler, Ges per tot çò no.m tolh de bon esper, Que major tòrt perdona ben mercés. Pero si.l tòrts mi fos a drech jutgats, Non cugera tan èsser encolpats, Mas vencuts es tot çò que fòrça venç Que neguns drech no.i pòt èsser guirents, Per que m'es òps que mercés me defenda[170].	Et si je suis coupable ou dans l'erreur parce que Je n'ose que vous vouloir et vous désirer, Pour autant je n'abandonne pas mon bon espoir Car pitié un plus grand tort pardonne bien. Pourtant si mes torts étaient justement jugés, Je ne croirai pas être si coupable, Mais est bien vaincu tout ce que la force vainc Et aucun droit ne peut servir de garantie, Aussi ai-je besoin que pitié me défende.

Les trois premières strophes de cette chanson de Perdigon rendent compte du mal inhérent à l'amour courtois. Essentiellement blessant et douloureux, ce sentiment est indissociable en effet d'une valeur déceptive due aux multiples tensions qui font de l'amour courtois une véritable épreuve psychologique.

Dans la première strophe, le poète se plaint du fait qu'il n'est pas aimé. Désespéré par la froideur et l'indifférence de sa bien-aimée, il est en proie à un mal « angoissant et cuisant ». L'évocation de la mort intervient donc dans sa chanson afin de renforcer l'expression de son déséspoir. Elle contribue en effet à mettre en relief l'état de l'amant auquel le plaisir est refusé. Comme en témoignent les propos de Marie-Noëlle Toury,

170 *Id,* p.336.

> La *fin'amor* repose sur un paradoxe et aboutit à une impasse. Prônant un amour essentiellement stérile, elle est vouée à l'échec et à l'épuisement … [les troubadours] poussant jusqu'au bout ses implications, ont mis en relief l'impossibilité de la vivre et ont chanté, ou raconté, comment cet amour-là menait à la mort[171].

L'intérêt de ces strophes qui illustrent les propos de la critique est de mettre en avant la tristesse inhérente à l'amour courtois. En l'absence du plaisir, la douleur apparente l'existence du poète-amant à la mort. Dans la deuxième strophe en effet, les propos du poète établissent un rapport étroit entre la vie, la mort et le plaisir. Une existence vide de plaisirs er de jouissance équivaut pour lui à la mort. Cette dernière est même préférable à une existence terne et insipide. Par conséquent, plaisirs et jouissances sont valorisés. Lorsqu'il affirme qu'il est vraiment mort l'homme qui vit dans la tristesse et à qui ne sont donnés ni joie ni plaisir,
*Qu'assatz es mòrts tots òm que viu irats/ A qui non es jòis ni plasers donats,*Perdigon souligne l'idée que la tristesse de l'amant serait absurde, vaine et complètement inutile si elle n'est pas rattachée aux plaisirs de l'amour.
Ainsi, si l'amant est fautif, son tort réside dans son incapacité à aimer sa dame sans la désirer. Si ce désir lui fait aussi mal, il est prêt à accepter cette souffrance dans la mesure où elle doit nécessairement réparer ses torts et le conduire à la jouissance escomptée. Sa résignatipon à souffrir patiemment appelle donc l'espoir d'une récompense. Sa dame finira bien par la lui accorder pour tout le mal qu'il aura supporté pour en bénéficier.

171 *Ibid*, p.1.

3.1.1 L'amour et la mort

Il est indéniable que l'amour chanté par les troubadours, de même que celui chanté par les trouvères[172]est un amour essentiellement douloureux. Il est la cause de mille et une souffrances dont le poète se plaint dans ses chansons. Ceci explique l'omniprésence du lexique de la douleur dans les chansons qui nous occupent. Nous y avons retenu la fréquence des termes *dolor*, *sospir*, *plor*, *mal*, *talan* et *morir* ainsi que des expressions dénotant la douleur, construites avec le terme *cors* dans ses deux acceptions renvoyant aussi bien au coeur qu'au corps.

Même si le ton est beaucoup plus enclin à la grivoiserie et aux joies de la luxure chez le premier troubadour connu, nous avons tout de même noté le recours aux substantifs *dolor* et *morir* comme en témoignent ces deux exemples.

Qual pro y auretz, dompna conja, Si vostr' amors mi deslonja ? Par queus vulhatz metre monja. E sapchatz, quar tan vos am, Tem que la dolors me ponja, Si no.m faitz dreg dels tortz qu'ie.us clam. (J.C.P, p. 111)	Quel profit en aurez-vous, dame charmante, Si votre amour me repousse ? Est-ce pour vous faire nonne ? Sachez que, telle est ma tendresse, Je crains que la douleur ne me tue, Si vous ne me faites droit des torts dont je vous fais grief.
Per son joy pot malautz sanar, E per sa ira sas morir E savis hom enfolezir E belhs hom sa beutat mudar E.l plus cortes vilanejar E totz vilas encortezir. (J.C.P, p. 117)	Par sa joie, le malade peut guérir Et par sa colère mourir l'homme sain Et devenir fou le sage Et le bellâtre perdre sa beauté Et le plus courtois devenir vilain Et tout vilain se faire courtois.

172 L'amour chanté par les trouvères est également marqué par les mêmes caractéristiques des chansons de troubadours. Le désir et le mal qu'il suscite y sont également mis en avant. Nous citons, à titre d'exemple, ces extraits attribués respectivement au Châtelain de Coucy et à Gace Brulé : *De mil souspirs que je li doi par dete,/ Ne m'en veut pas un seul cuite clamer ;/ Ne Fausse Amours ne lait que s'entremete,/ Ne ne me lait dormir ne reposer./ S'ele m'ocit, mainz avra a guarder ;/ Je ne m'en sai vengier fors au plourer ;/ Quar qui Amours destruit et desirete/ Ne s'en set ou clamer.* Des milles soupirs que je lui dois en dette,/ elle ne veut pas me tenir quitte d'un seul ;/ et Fausse Amour ne manque pas de s'en mêler/ qui ne me laisse dormir ni reposer./ Si elle me tue, elle aura moins à prendre garde ;/ je ne sais m'en venger qu'en pleurant ;/ celui qu'Amour détruit et déshérite/ ne sait où réclamer justice.
Mes bien amers ne cuit que riens me vaille,/ Quant pitiez est et merciz oblïee/ Envers celi que si grief me travaille/ Que jeus et ris et joie m'est veee./ Hé, las ! chaitis ! si dure desservaille ! De joie part, et la dolors m'agree,/ Dont je sopir coiement, a celee ;/ Si me rest bien, coment qu'Amors m'asaille. J'ai peur que bien aimer ne m'apporte rien/ puisque pitié et compassion sont oubliées/ par celle qui me torture si fort./ Tous jeux, tous rires et toute joie me sont interdits/ Hélas ! malheureux, quelle déchirante séparation !/ Je quitte la joie et je savoure la douleur/ dont je soupire à la dérobée, en secret/ Cependant tout m'es bien, d'Amour peu importe l'assaut.
Chansons des trouvères, trad. présentation et notes de Samuel Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie Geneviève Grossel, éd. Le livre de poche, coll. Lettres gothiques, 1995.

Les mêmes termes sont également fréquents dans les chansons de Jaufré Rudel. Nous en citons cet exemple où *dolors*, *sospir* et *plor* sont employés dans la même strophe.

Per so m'en creis plus ma dolors Car non ai lieis en luecs aizitz, Que tan no fau sospirs e plors Qu'us sols baizars per escaritz Lo cor no.m tengues san e sau. Bona es l'amors e molt pro vau, E d'aquest mal mi pot guerir Ses gart de metge sapien. (A.J, p.9)	De cela s'accroît ma douleur que je ne possède pas ma dame en lieu approprié ; car mes soupirs et mes pleurs ne sont pas tellement amers qu'un pauvre petit baiser, sans plus, ne pût rendre mon coeur sain et sauf. Bon est cet amour, grande est sa valeur et de ce mal, elle (ma dame) peut me guérir, sans que je recoure à un savant médecin.

Le déploiement du même lexique est particulièrement important dans les chansons de Bernard de ventadour. La figure de l'amant dans sa poésie est essentiellement identifiée à un *sofridor*. Dans sa chanson *Anc no gardei sazo ni mes*, le poète introduit en ces termes la douleur inhérente au sentiment d'amour :

Be l'agra per fol qui.m disses trop aras, qu'en sui tan prion, que ja.m tengues tan deziron amors qu'eu morir en pogues; mas aras sen e sui sabens que totz autres mals es niens vas lo dezir ab pauc d'esplei. (M.L, p. 112)	Jusqu'ici avant que je ne sois si profondément engagé, j'aurais tenu pour fou celui qui m'aurait dit que l'amour pourrait me faire languir à en mourir ; mais à présent, je l'éprouve, et je sais que tous les autres maux ne sont rien, comparés au désir pauvrement satisfait.

L'intérêt de comparer l'état avant et après l'expérience de l'amour est de mettre en lumière le changement considérable qu'il occasionne. Ce n'est qu'après l'avoir vécu et expérimenté que le jugement du poète a changé. Le fait d'avoir ressenti le désir, d'avoir pris connaissance de cette quête de jouissance et de satisfaction nourrissent désormais sa conviction : l'amour est le mal le plus douloureux et le plus puissant car il est à même de causer la mort des êtres amoureux.

Le fait qu'il ait évolué de l'accusation de folie au savoir, non seulement accrédite les propos du poète sur l'amour mais souligne aussi l'inportance de son impact sur ce qu'il ressent et ce qu'il pense. L'affirmation *aras sen e sui sabens/ que totz autres mals es niens/ vas lo dezir ab pauc d'esplei* témoigne ainsi de l'adéquation entre le jugement du poète et son expérience sentimentale. Celle-ci est d'autant plus mise en évidence qu'elle inspire et justifie son jugement. Il est intéressant de noter que dans cette identification de l'amour à l'origine du mal le plus douloureux et le plus affligeant, le poète recourt à l'image de la prison, de l'enfermement. Dans l'expression *tan prion* la forme nominale renvoie à la capture et à l'état du prisonnier. Cette image est d'ailleurs assez fréquente dans la poésie de Bernard de Ventadour quand il est question du mal d'aimer. Dans cette chanson du poète que Moshé

Lazar a baptisée « chanson de désespoir », les trois premières *coblas* sont principalement marquées par l'expression de la douleur :

En cossirer et en esmai sui d'amor que.m lass' e.m te, que tan no vau ni sai ni lai qu'ilh ades no.m tenh' en so fre, c'aras m'a dat cor e talen qu'eu enqueses, si podia, tal que, si.l reis l'enqueria, auria faih gran ardimen.	Je suis dans l'angoisse et le tourment à cause d'un amour qui me tient et m'enchaîne, au point que je ne puis aller de-ci de-là sans qu'elle ne me retienne toujours par son frein ; et à présent il m'a inspiré le courage et le désir de courtiser, si je puis, telle femme, que si le roi la courtisait, il ferait preuve d'une grande hardiesse.
Ai las, chaitius ! e que.m farai ? ni cal cosselh penrai de me ? Qu'ela no sap lo mal qu'eu trai ni eu no.lh aus clamar merce. Fol nesci ! ben as pauc de sen, qu'ela nonca t'amaria per nom que per drudaria, c'ans no.t laisses levar al ven !	Hélas, malheureux que je suis ! Que ferais-je ? Quel conseil pourrai-je prendre ? Car elle ne sait la peine que j'éprouve et je n'ose moi-même implorer sa merci. Fou, stupide, tu as peu de bon sens, puisque jamais elle ne t'aimera ni par amitié ni par amour intime. Laisse-toi plutôt emporter par le vent !
E doncs, pois atressi.m morrai, dirai li l'afan que m'en ve ? Vers es c'ades lo li dirai. No farai, a la mia fe, si sabia c'a un tenen en fos tot' Espanha mia; mais volh morir de feunia car anc me venc en pessamen. (M.L, p. 216)	Et alors, puisqu'il me faudra mourir, lui confesserai-je la souffrance qui m'en vient ? En effet, je le lui dirai tout de suite. Non, par ma foi, je ne le ferai pas, dussé-je savoir que sur-le-champ toute l'Espagne serait mienne. Je mourrais plutôt du chagrin d'avoir seulement conçu une telle pensée.

De prime abord, les verbes *lassar*, *tener* ainsi que le terme *fre* font de l'amour la cause essentielle de l'angoisse et des tourments du poète. Il se sent enchaîné, captif de cette douleur qui le domine et dont il ne peut se détacher. L'adjectif *chaitius* auquel le poète s'identifie au début de la deuxième *cobla* illustre, de par sa polysémie, aussi bien le sens de la douleur que celui de l'emprisonnement et de la captivité. A travers le recours à ce terme, le poète amoureux n'est pas seulement inquiet. Il déplore sa situation dramatique. Ne pouvant et n'osant demander grâce à sa bien-aimée, il se résigne à mourir. Néanmoins, l'évocation de la mort dans la troisième strophe va de pair avec le verbe *dire*, employé à la forme interrogative. Le poète s'interroge et hésite. Sa souffrance insoutenable le tente de confesser ses sentiments à celle qui en est l'origine mais cet amour même qui le torture le conduit à repousser cette hardiesse, cette trahison et à accepter l'idée de mourir loyalement et honnêtement.

Si les deux derniers vers de la troisième strophe rendent compte de cette résignation à mourir, à travers l'association de *morir* au verbe *voler*, le terme *feunia* donne à cette résignation un tout autre sens. Outre le chagrin et la tristesse, ledit substantif exprime en effet

le sens de la trahison et de la félonie. De ce fait, *volh morir de feunia/ car anc me venc en pessamen* pourrait être interprété comme la raison du souhait de mort. Conscient de la cause de sa souffrance ainsi que de la tentation de rompre le diktat de la discrétion dans l'espoir d'abréger cette souffrance qui le ronge, le poète est d'autant plus déchiré, meurtri. Ne pouvant se défaire de son supplice au risque d'en pâtir davantage, il est donc condamné à subir cette souffrance. Dans la première chanson de son recueil, le poète fait appel à la même image d'incarcération pour mettre l'accent sur la douleur :

Del cor sospir e dels olhs plor, car tan l'am eu, per que i ai dan. Eu que.n posc mais, s'Amors me pren, carce las charcers en que m'as mes, no pot claus obrir mas merces, e de merce no'i trop nien ? (M.L, p.60)	Mon cœur soupire et mes yeux pleurent, parce que je l'aime tant et qu'il m'en vient de la peine. mais qu'y puis-je faire, si Amour m'a saisi ? si la seule clef qui ouvre la prison, où il m'a mis, est Pitié, alors que de pitié je ne trouve nulle trace chez elle ?

L'image de la prison ainsi que celle de la clé pouvant l'en délivrer jouent le rôle d'une allégorie de la douleur. En effet, l'espace carcéral reconduit et matérialise le sens du coeur qui soupire et des yeux qui pleurent. Ainsi, ces émotions sont pour le poète ce qu'est l'incarcération pour le prisonnier. C'est en raison de cette analogie que, privé de la pitié et des grâces de sa dame, le poète est condamné à une douleur terriblement puissante.

Dans sa manière de rendre compte des douleurs de l'amour, il nous semble que Bernard de Ventadour insiste particulièrement sur le caractère imparable et impérieux de cette douleur. A l'image carcérale viennent s'ajouter celles du feu et du poisson piégé par l'hameçon dans la deuxième strophe de sa chanson *Be m'an perdut lai envers Ventadorn* :

Aissi co.l peis qui s'eslaiss' el cadorn e no.n sap mot, tro que s'es pres en l'ama, m'eslaissei eu vas trop amar un jorn, c'anc no.m gardei, tro fui en mei la flama, que m'art plus fort, no.m feira focs de forn; e ges per so no.m posc partir un dorn, aissi.m te pres d'amors e m'aliama. (M.L, p. 92)	Tout comme le poisson qui s'élance vers l'appât et ne se doute de rien avant qu'il ne soit pris à l'hameçon, me suis-je élancé un jour vers un amour excessif, sans y prendre garde avant que je ne sois au milieu de la flamme, qui me consume plus fortement que ne ferait le feu d'une fournaise ; et malgré cela, je ne puis m'éloigner d'un pouce, son amour me tenant ainsi pris et enchaîné.

La métaphore des feux de l'amour plus brûlants que le feu d'une fournaise a une valeur hyperbolique à travers laquelle le poète souligne l'intensité de ses souffrances. Par ailleurs, le

verbe *eslaissar* n'est pas sans nous rappeler le jugement incrédule du poète auquel nous faisions référence plus haut. En accusant de folie ceux qui prétendent que l'on puisse mourir d'amour, le poète fait preuve du même empressement et de la même hâte qui l'ont empêché de se douter que l'amour pouvait bien lui être fatal. Ainsi, l'image de l'hameçon et de la captivité rendent compte aussi bien de la précipitation du poète que de sa souffrance. Irrévocables, l'amour comme la souffrance le cernent et l'accablent. Dans ce sens, la rime riche *ama-flama-aliama* suggère le caractère consubstanciel de l'amour et de la souffrance. C'est sans doute la raison pour laquelle le poète s'identifie à un martyr :

Messatgers, vai e cor, e di.m a la gensor la pena e la dolor que.n trac, e.l martire. (M.L, p. 76)	Va, messager, cours et dis de ma part à la plus belle, la peine et la douleur et le martyr que je souffre pour elle.

Nous retrouvons, dans la poésie du prince du Blaye l'écho de cette désignation du mal d'aimer. Chez Jaufré Rudel également, l'expression de la douleur est indissociable de l'image funeste qui lui est caractéristique sous la plume de Bernard de Ventadour. Dans la troisième strophe de sa chanson *Pro ai del chan essenhadors*, le poète affirme : *Alres noy a mais del murir,/ S'alqun joy non ay en breumen* (je n'ai plus qu'à mourir, à moins que quelque joie, sans tarder, me vienne d'elle). En l'absence de toute satisfaction qu'il n'a pu obtenir de sa bien-aimée, le choix qui s'offre au poète-amant n'est autre que la mort. Cette issue funeste s'explique en effet par son état extrêmement abattu et désespéré. L'amour le fait tellement souffrir qu'il n'arrive pas à lui résister et opte sciemment pour la mort afin d'abréger ses souffrances.

Et s'amors mi revert a mau Car ieu l'am tant e liei non cau Tost veirai ieu per sufrir N'atendrai mon bon jauzimen. Per m'en creis plus ma dolors Car non ai lieis en luecs aizitz. (A.J, p. 8)	cet amour pourtant fait mon malheur, parce que je l'aime et qu'il ne lui en chaut; mais je saurai bientôt si, à force de patienter, je dois en attendre de la joie. De cela s'accroît ma douleur que je ne possède pas madame en lieu approprié.

Dans ces vers, la conjonction *car* rend compte de la raison qui explique l'origine du mal et dont le poète souffre. L'indifférence de sa dame et son incapacité à jouir de ce qu'il espère d'elle accentuent sa déception et sa douleur. La résignation du poète à cette douleur inévitable se traduit par le recours aux verbes attendre et souffrir. Un tel emploi rend compte de la condition à laquelle il s'abandonne, soumis et impuissant.

Cette dimension fatale de la douleur est d'autant plus mise en valeur dans la poésie de Jaufré Rudel qu'elle s'exprime à travers les métaphores de la flamme et de la captivité. En effet, nous retrouvons également dans ses chansons l'écho de ces images représentatives du mal d'aimer chez Bernard de Ventadour. Dans la troisième strophe de sa chanson *Quan lo rius de la fontana*, le poète affirme *Pus totz jorns m'en talh aizina/ no.m meravilh s'ieu n'aflam* (Puisque toujours le pouvoir m'en est refusé, je ne m'étonne point si je m'embrase). Le fait de s'embraser et de prendre feu est présenté comme un aboutissement de la situation du poète. Etant donné l'impossibilité de trouver satisfaction auprès de sa dame et la souffrance funeste et inévitable qui le ronge, son coeur blessé ne peut que finir consumé et détruit en raison même de sa passion. Celle-ci le trouble au point qu'il en arrive à souhaiter de se faire emprisonner[173] , pour elle, au pays des Sarrasins : *Que lay el reng dels Sarrazis/ Fos hieu per lieys chaitius clamatz !* (je voudrais,pour elle, être appelé captif là-bas, au pays des Sarrasins). Conscient donc du caractère funeste de l'amour, le poète ne peut échapper à sa condition pénible. Destiné à souffrir par amour et ne pouvant renoncer ni à l'un ni à l'autre aspect de son identité, le troubadour n'a plus que le choix de la résignation. Il s'abandonne à ce destin funeste et dédie sa chanson à l'exaltation de son mal.

En dépit de son caractère graveleux, la poésie de Guillaume IX est elle aussi empreinte de douleur et d'amertume. Sur les onze pièces qui nous sont parvenues, nous avons noté la présence du lexique relatif au mal d'aimer dans les chansons *Mout jauzens me prenc en amar*, *Farai un vers de dreyt nien* et *Farai chansoneta nueva.* Dans cette dernière chanson, le duc d'Aquitaine se voit mourir sans le secours et le soutien de sa dame :

Si.m breu non ai ajutori, Cum ma bona dompna m'am, Morrai pel cap Sanh Gregori Si no.m bay'z en cambr' o sotz ram (J.C.P, p. 111)	Si d'urgence on ne m'aide à savoir Comment m'aime ma si parfaite dame, Je mourrai par le chef de saint Grégoire, A moins qu'elle ne me baise en chambre ou sous feuillage.

Il paraît ainsi que c'est à elle qu'incombe la responsabilité de la mort du poète dans le cas où elle lui refuserait le secours indispensable à sa survie. Le dernier vers de la strophe *Si no.m bayz' en cambr' o sotz ram* donne tout son sens à la périphrase *breu ajutori* (un secours rapide) et confère à la mort présumée du poète une valeur hyperbolique. En l'absence de tout espoir de donner satisfaction à son désir, il est quasiment sûr de sa perte. De ce fait, le

173 Cette évocation de la captivité dans la chanson de Jaufré Rudel diffère de celle qui est exprimée dans les chansons de Bernard de Ventadour. Ce dernier en eppelle en effet à cette métaphore pour rendre compte de l'effet de la douleur sur lui : elle le cerne et l'enchaîne. Sous la plume de Jaufré Rudel, l'évocation des Sarrasins, dans laquelle nous reconnaissons une allusion aux Croisades, est mise au service de cette dimension funeste du mal d'aimer. Chez les deux troubadours en effet, ce mal est à l'origine du souhait de captivité. Comme Bernard de Ventadour, le prince de Blaye s'identifie à un martyr de l'amour.

troubadour présente la mort dans ces vers comme la conséquence d'un désir tellement intense qu'il ne peut que détruire le poète s'il n'est réjoui et comblé. Conformément donc à la représentation des troubadours Bernard de Ventadour et Jaufré Rudel, le duc d'Aquitaine se représente le poète amoureux sous les traits d'un amant meurtri, extrêmement déchiré par les sentiments qui le torturent :

No sai qu'ora.m suy endurmitz Ni quora.m velh, s'om no m'o ditz. Per pauc no m'es lo cor partitz D'un dol corau ; E no m'o pretz una soritz, Per sanh Marsau !	Je ne sais quand je suis assoupi Ni quand je veille, à moins qu'on me le dise. Peu s'en faut que je ne perde le cœur A cause d'un chagrin mortel : Il ne m'en chaut pas plus que d'une souris Par saint Martial!
Malautz suy e tremi murir, E ren no.n sai mas quan n'aug dir ; Metge querrai al mieu albir, E no sai cau ; Bos metges er si.m pot guerir. Mas non, si amau. (J.C.P, pp. 85-86)	Je suis malade et crains de mourir, Mais je n'en sais rien de plus que ce que j'en ouïs dire ; Je querrai médecin à ma fantaisie, Mais ne sais lequel ; Il sera bon médecin, s'il peut guérir, Et mauvais, si mon état s'aggrave.

Le sens de la douleur due au mal d'aimer est véhiculé dans ces vers à partir des expressions *lo cors partitz*, *un dol corau*, *malautz suy e cre mi murir*. Le coeur fendu de douleur, le mal déchirant ainsi que la mort imminente vont de pair avec la représentation funeste et dramatique du mal d'aimer. Néanmoins, le recours à ce lexique manifestement piteux et plaintif ne peut être dissocié de la grivoiserie caractéristique des chansons du troubadour. Dans les deux strophes que nous citons, l'expression de la douleur est loin d'être accentuée. Contrairement à l'insistance et aux images répétitives pour en marquer la portée chez les deux troubadours sur lesquels nous avons travaillé plus haut, l'effet funeste de la douleur chez Guillaume IX semble atténué, voire mis en doute. Quand il avoue avoir le coeur fendu de douleur par un mal déchirant, le troubadour invoque Saint-Martial pour témoigner du contraire. Désinvolte et insoucieux, il semble même dénigrer cette souffrance quand il affirme ne pas en faire plus de cas qu'il n'en ferait pour une souris. De même, quand il se croit mort à cause du mal qu'il éprouve, le poète déconsidère cet état moribond en affirmant ne pas en savoir plus que ce qu'on lui en dit[174]. Dans les chansons de Guillaume IX, le poète a beau être

174 Ces observations sont corroborées dans l'ensemble de la chanson qui concrétise le sens du premier vers *Farai un vers de dreyt nien*. Dans son étude de « L'expérience poétique du "pur néant" chez Guillaume IX d'Aquitaine », Michel Stanesco estime que l'originalité de cette *canso* réside dans le fait d'introduire un nouveau mode, un mode « paradoxal », dans l'écriture troubadouresque :

sujet aux mêmes afflictions qu'éprouvent les autres troubadours, il n'en ressent pas les mêmes effets. Il ne les exprime pas non plus de la même manière. Douloureuses certes, les répercussions de l'amour chez lui, beaucoup moins affligeantes, sont associées à une maladie. Dans la quatrième strophe, l'adjectif *malautz* (malade) est indissociable de la notion de guérison. La rime *murir* - *albir* - *guerir* rend compte du fait que le poète n'évoque la maladie et la mort que pour les dépasser. Le recours au verbe *albir* à travers le sens de la volonté, du pouvoir de décision semble assurer cette transition vers le rétablissement. Ce pouvoir, le poète l'attribue à sa dame bien-aimée. Telle qu'il la décrit dans sa neuvième chanson *Mout Jauzens me prenc en amar*, celle-ci a ce pouvoir salvateur de guérir les malades comme le poète grâce à son *joy* : *per son joy pot malautz sanar.* Le *joy*dans cet emploi a une dimension érotique. Compte tenu de l'adejctif *malautz,* la référence à la maladie dans ce vers n'est pas sans nous rappeler celui de la chanson où le *breu ajutori* est le désir ardent d'un baiser ou d'une étreinte secrètement accordée sous un rameau. En effet, la nature expressément physique de sa maladie et qui l'amène à chercher *un metge* (un médecin), est l'idée essentielle qui appuie notre lecture du *joy.* Ainsi, la dame est le médecin qui, grâce au *joy* et à l'octroi du baiser tant souhaité, calme les ardeurs de son amant et soigne, selon son bon vouloir, sa maladie charnelle.

Ainsi, nous pourrions conclure que l'expression de la douleur dans les chansons de Jaufré Rudel et de Bernard de Ventadour est soulignée par l'évocation de la mort. Celle-ci intervient pour apporter et garantir la délivrance. Torturé par le mal d'aimer, le poète ne peut que se résigner au sacrifice de sa vie. Le martyr est le seul choix qui s'offre à lui afin d'abréger une souffrance insoutenable, qui le tient captif et à laquelle il lui est impossible d'échapper.

Chez Guillaume IX, même si la douleur est exprimée avec les mêmes termes, elle est loin d'être aussi dramatisée. Indépendante du sentiment amoureux et de l'attachement indéfectible qu'il implique, la douleur dans les chansons du duc d'Aquitaine est essentiellement de nature

---

« Etant donné que l'objet de son poème est fondamentalement différent de tout ce qui peut être dit, le poète ne dispose plus que d'une seule voie pour l'approcher, la voie de la *nescience*. L'esprit du poète se vide graduellement de toute connaissance préalable, pour ne parler du ‘‘pur néant’’ que par l'unique mode possible, celui du paradoxe : il ne sait pas le moment de sa naissance; il ignore s'il est joyeux ou triste, étranger ou familier, s'il dort ou s'il veille. La série de ces oppositions (*alegres - iratz* ; *estrayns - privatz*; *suy endurmitz-velh*) ne s'explique point par le hasard ou par la ‘‘licentia de son imagination poétique’’; au contraire, on y constate une ‘‘certaine proximité structurelle avec la mystique’’. Le non savoir du poète est la conséquence de son rapport au néant ; pour parler du néant, le poète recourt à la déconstruction du réel; c'est là le but des oppositions lexicales et de registres, déjà analysées par la critique. La constance de la négation n'aboutit pas à un ‘‘n'importe quoi’’, mais à une surdétermination; le résultat en est le détournement du monde et la désintégration de son propre moi : ‘‘et je n'en puis mais’’ (v. 10) ; ‘‘je n'en fais pas plus de cas que d'une fourmi’’ (v. 17) ».(p. 58).
Michel Stanesco, « L'expérience poétique du ‘‘pur néant’’ chez Guillaume II d'Aquitaine », In*Médiévales*, n°6, 1984, Au pays d'Arthur, pp. 48-68.

sensuelle et érotique. Elle n'est évoquée à travers la métaphore de la maladie et de la guérison que pour mettre l'accent sur l'intensité du désir qui tend à être comblé par la jouissance.

A l'instar des chansons provençales, la poésie amoureuse du poète andalou est également beaucoup marquée par l'expression et la dramatisation du mal d'aimer. Si comme le duc d'Aquitaine, Ibn Zaydūn recourt aux mêmes images relatives à la maladie et à la guérison, c'est pour mettre l'accent sur l'acuité des douleurs qu'il ressent en raison de ses sentiments amoureux :

Coule, mon sang, coule autant que tu veux !
L'heure est venue, mon coeur, de te fondre au néant !
Les malheurs maintenant sont là, toute une foule,
Et dans leurs rangs, pas un qui ne me soit nouveau.
L'amour a recouvert mon corps de ses stigmates
Et fait de moi un exilé, un étranger,
Malade d'un destin qui le frappe et torture :
Plus proche la souffrance, plus loin le médecin. (A.M, p. 33)

Dans ces vers, se développe l'image d'un corps blessé et qui saigne. Le sang, le corps fondu ainsi que les stigmates concrétisent et donnent à voir les répercussions corporelles des « dégâts » dont est responsable le mal de cœur. La métaphore du destin qui « frappe » et « torture » souligne la dimension tristement fatale de l'amour et des souffrances qu'il cause. La maladie de l'amour a beau s'emparer du « cœur », ses effets affectent nécessairement le corps qui ne cesse d'en pâtir et de s'en plaindre. C'est en effet ce qui explique le renvoi fréquent dans les chansons du poète aux larmes et aux pleurs :

Tu es la raison de la mélancolie, le secret des larmes,
Le chemin de l'amour, l'horizon de l'amant (A.M, p. 62)

Le parallélisme de structure dans les deux hémistiches de ce vers est doublé d'un rapport causal mis en évidence par une sorte de rime interne. En effet, le terme arabe désignant les larmes à la fin du premier hémistiche rime avec celui qu'André Miquel traduit par « horizon de l'amant ». *Wulua'* en arabe est l'un des nombreux signifiants de l'amour. Il met l'accent sur l'aspect profond et immuable du sentiment[175]. L'enjeu du parallélisme et de la rime est donc d'établir une équivalence, à la fois grammaticale et syntaxique, entre les larmes et l'amour fou du poète qui sont pareillement dus à sa bien-aimée. La conjonction de coordination reliant les deux hémistiches du vers corrobore notre lecture dans la mesure où elle peut véhiculer cette valeur causale en arabe. Ainsi, de manière plus explicite, le sens du vers pourrait se traduire

175 Dans sa thèse *Al Ichq wal kitâba,* Raja Ben slama classe le terme *Wulua'* dans la cinquième position de sa liste des noms de l'amour. Le critère sur lequel s'appuie son classement est la signification du désir *dalâalat ach-chawq* et le degré de *î'tilâl* « morbidité » qu'il exprime.

en ces termes : « Tu es la raison de la mélancolie, tu es le secret des larmes puisque tu es le chemin de l'amour et l'horizon de l'amant ».

Cette responsabilité qui incombe à la dame, origine de l'amour et du malheur dont souffre le poète, est une image récurrente dans les chansons du poète andalou. Il n'hésite pas à la souligner explicitement.

La passion m'a mené, et je l'ai suivie de bon gré,
sans pouvoir en remettre, sinon qu'à toi les rênes.
Il t'a plu de m'offrir, pour m'habiller, ce mal,
de choisir pour mes yeux, comme fard, l'insomnie.
Tu pourrais donc, au moins, lire et relire ces lettres,
ces lignes dont l'encre est trempée de mes pleurs.
Je suis à toi corps et âme, mon coeur à force de souffrir,
se réduit peu à peu en un coeur dont toute vie a disparu. (A.M, p.18)

Le sens du verbe « mener » au début de cet extrait sous-entend une attitude extrêmement passive de la part du poète qui se serait livré à la passion sans résistance. Néanmoins, la construction active du verbe *makkana* en arabe, rend compte de la « permission » au sens de « permettre », « rendre possible ». En traduisant par « remettre les rênes à », André Miquel souligne la valeur de l'assentiment, corroborée d'ailleurs par l'expression « de bon gré ». Ainsi, c'est parce que le poète a volontairement consenti à lui accorder autant de pouvoir que la passion a été aussi puissante et l'a tellement envahi. En dépit de son consentement à être mené par la passion, le poète souffre[176]. La métaphore du mal dont « s'habille » le corps amoureux souligne la dimension excessive de sa souffrance. Celle-ci s'est tellement emparée de ce corps qu'elle devient pour lui comme « une seconde peau ». A force de languir, il s'affaiblit et se consume :

Est-il juste de souffrir pour t'aimer, de me voir
brûlé quand je respire et noyé dans mes larmes ?
Charmant bijou qui donnes vie au coeur de l'amant,
Tu me perds aussi à te voir, à t'entendre. (A.M, p. 72)

Souvent, dans la poésie du poète andalou, conformément à la tradition classique, la métaphore du feu ou du brasier amoureux souligne le caractère insoutenable et affreusement douloureux de la passion. Comme c'est le cas dans ces vers, la dramatisation de la souffrance est perceptible dans la forme interrogative ainsi que dans l'antithèse qui ponctue le deuxième

176 Nous tenons à signaler l'analogie entre tous les auteurs de notre corpus. Chez les trois troubadours occitans, à l'instar du poète andalou, nous retrouvons l'expression antagoniste de ce consentement à l'amour et à la souffrance. Le poète-amant n'est pas sans ignorer en effet le caractère indissociable de l'amour et du mal dont il est l'origine. Cependant, il ne peut ni échapper à l'amour ni à la souffrance qui le ronge et le détruit. De ce fait, le consentement initial ne fait qu'amplifier la dimension insoutenable de la souffrance d'une part et la cruauté de la dame d'autre part.

hémistiche du vers[177]. Ainsi, en raison de cette douleur excessive et insupportable, la mort se profile dans la poésie d'Ibn Zaydūn comme un motif récurrent. Image hyperbolique, la mort devient donc l'extrême inévitable. Elle accentue et dramatise le mal d'aimer :

Regagner ta faveur, voilà à quoi mon âme aspire,
mais ce voeu-là pour moi signe toute une mort. (A.M, p. 61)

Dans mon amour pour toi j'ai planté tous mes rêves,
et des fruits attendus je n'obtiens que la mort. (A.M, p. 17)

Le ton dramatique dû à l'évocation de la mort dans ces deux extraits s'explique par l'opposition entre les aspirations, les rêves du poète et ce vers quoi ils aboutissent. Dans le premier exemple, cette opposition est soulignée, sur le plan phonétique, par une paronymie entre les termes arabes désignant le voeu et la mort. *At-tamannī* est assimilé en effet, par le biais de la construction attributive, à *al maneyya*. L'enjeu de cette construction clairement antithétique est de mettre l'accent sur le sentiment amoureux dénaturé en quelque sorte par le comportement de la dame. « La faveur » de celle-ci, étant l'objet essentiel de cevœu si cher au poète est à l'origine de ce renversement inexplicable et mystérieux du rêve qui devient mort. De même, la métaphore de la plante dans le deuxième extrait en rend compte. Associé au verbe planter, le substantif « fruits » suggère aussi bien l'espoir d'une « bonne récolte » que « les efforts » déployés pour la garantir. Les connotations de verdure, d'épanouissement, de croissance, d'opulence et de prospérité auxquelles renvoie cette métaphore sont neutralisées par l'issue sinistre et morbide de l'amour. La mort est donc indissociable de l'amour, elle lui est même inhérente et c'est par elle qu'il se définit.

Je n'imaginais pas, en te donnant plein pouvoir sur mon coeur,
que je me préparais à rechercher ma mort.
Oui, dès que tu me fuis, toi qui es tout pour moi,
le désir m'assassine. Ah ! te revoir, renaître !
Les nuits s'épuisent, mais l'amour d'heure en heure
reste neuf, elles s'effacent, mais il a la terre en partage.
Je pourrais le jurer : tu es ma mort, me voici mort,
sans qu'on puisse jamais me traiter de parjure. (A.M, p. 98)

177 Il n'est pas exclu de penser au fameux sonnet de Louise Labé où l'amour et ses aléas sont mis en évidence par le recours à un jeu d'antithèses et de contradictions extrêmement significatif.
Je vis, je meurs, je me brûle et me noie,/ J'ai chaud extrême en endurant froidure,/ La vie m'est trop molle et trop dure./ J'ai grands ennuis entremêlés de joie.
Tout à un coup je ris et je larmoie,/ Et en plaisir maint lourd tourment j'endure ;/ Mon bien s'en va et à jamais il dure ;/ Tout en un coup je sèche et je verdoie.
Ainsi Amour inconstamment me mène/ Et, quand je pense avoir plus de douleur,/ Sans y penser je me trouve hors de peine.
Puis, quand je crois ma joie être certaine/ Et être au haut de mon désiré heur,/ Il me remet en mon premier malheur.
L'intérêt de ce renvoi est de montrer que le recours à la métaphore du feu pour désigner le mal d'aimer est un lieu commun. Il représente un point de convergence majeur entre les poésies amoureuses occitane, française et andalouse, au Moyen Age et même plus tard.

L'emploi du gérondif dans le premier vers de cet extrait est significatif quant à l'ensemble du passage. Il traduit aussi bien la circonstance temporelle que la déduction qu'elle implique à travers les expressions « te donner plein pouvoir sur mon cœur » et « rechercher ma mort ». Le poète se rend compte de quelque chose qui lui permet d'avoir un éclairage nouveau sur ce qu'il ignorait. Au moment où il avait donné à la dame le pouvoir absolu sur son coeur, il ne se doutait pas qu'il serait amené à rechercher sa mort à cause de l'amourmême. Ainsi, le verbe « imaginer » à la forme négative équivaut au verbe « savoir ». A présent, le poète n'est pas sans ignorer les implications fatales de l'amour et du pouvoir auxquels il s'était abandonné. L'emploi du passé d'abord puis du présent dans les vers suivants rend compte de cette prise de conscience. C'est parce qu'il souffre et qu'il est presque anéanti par l'amour qu'il a pu déduire la relation corollaire entre l'amour et la mort. La préterition du dernier vers de l'extrait met en évidence l'expression de cette corollaire qui acquiert ainsi une dimension fatale inévitable. Telle une sentence, la mort est une vérité à laquelle le poète est désormais conscient de ne pouvoir échapper. Mourir d'amour, telle est sa destinée.

Alors qu'il n'y a que la « mort » pour désigner la fin de la vie en français, les termes *wafāt*, *mawt*, *hatf* et *maneyya* traduisent souvent des nuances qui ne sont pas nécessairement présentes dans le champ sémantique de l'expression équivalente en français. A travers le choix des termes *hatf* et *maneyya* dans les deux extraits où il souligne l'aspect fatal de sa passion amoureuse, le poète semble mettre l'accent sur l'idée d'une mort inévitable et prédestinée mais qui est paradoxalement fortement souhaitée[178].

Omniprésente dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn, la mort est un extrême hyperbolique qui permet au troubadour de mettre l'accent sur l'aspect « maléfique » de l'amour et de dramatiser ses répercussions funestes sur son cœur ainsi que sur son corps.

Néanmoins, la réference très fréquente à la mort témoigne également de la suréminence des sentiments du poète et de leur extrême pureté. Ce caractère inédit qui leur est conféré s'explique par la quête de cette issue tragique de l'amour impossible. Torturé par l'amour qui ne fait que précipiter sa perte, le poète désire cette mort plus que jamais :

Tu prends du plaisir à me tourmenter
et tu vas, envers moi, au bout de la violence,

178 En effet, la différence entre *mawt* et les autres signifiants de la mort est que ce dernier a un sens général, relativement neutre par rapport à ceux que véhiculent les termes *hatf* et *maneyya*. Le sens de la mort telle que désignée par le substantif *mawt*est un sens « neutre », quasi « scientifique ». Il désigne cette sorte de « sommeil éternel » dû à la séparation de l'âme et du corps qui prive ce dernier de ses fonctions vitales et le voue à la décomposition et à la finitude. Ce même sens, quand il est désigné par le substantif *maneyya* revêt une dimension religieuse et spirituelle qui met l'accent sur le caractère fatal et inévitable de cette fin à laquelle tout homme est nécessairement prédestiné. Le substantif *hatf* associe la mort qu'il désigne à l'image de la destruction, de la démolition. Il lui confère en effet un aspect oppressant et douloureux.

Moi qui pourrais donner ma vie pour toi, moi dont le coeur
abrite assez d'amour pour se sacrifier.
Tu es la vie pour un amant
sûr de périr pour peu que tu changes.
On lui pardonnerait de t'oublier, mais non :
bien loin de t'oublier, il te donne sa vie. (A.M, p. 94)

Je paie cher tant de bouleversantes images, où se cache
la tentation la plus perverse : travailler à ma propre mort. (A.M, p. 43)

Demande-moi ma vie, et je te la donne,
empêché que je suis de te dire non.
Le destin est entre mes mains,
puisque l'amour m'a remis entre les tiennes. (A.M, p. 46)

Tu es la vie : s'il est écrit que je dois te quitter,
que le linceul soit prêt et la tombe creusée. (A.M, p. 100)

Le champ lexical de vie et de mort dans l'ensemble de ces vers est indissociable du don, du sacrifice. Il insiste sur l'idée que l'amour unissant le poète à sa dame est un amour indélébile. Même au prix de sa vie, il est parfaitement prêt à se sacrifier au nom de cet amour auquel il ne renoncerait pour rien au monde. Le caractère magistral de cet amour s'explique par la contradiction frappante entre le mal, la souffrance qui lui sont inhérents et l'élan donateur auquel il exhorte le poète. Les expressions « Tu vas envers moi au bout de la violence » et « bouleversantes images » traduisent une représentation hyperbolique de la torture que le poète endure en raison de son amour. Nous nous référons à la signification de l'adjectif comparatif *achna'* dans l'expression *achna'al bida'* ainsi qu'à celui de *madā* dans l'expression *balaġtamîn ẓulmī -l-madâ*. Si le premier terme rend compte de ce qui est odieux, monstrueux, le sens du second souligne l'idée que l'injustice et la cruauté de la dame ont été excessives.

La dimension sinistre de l'amour exprime la même idée. En raison de cette cruauté et de cette injustice extrêmes, l'endurance du poète elle aussi atteint son paroysme.

Toutefois, loin d'aboutir à une représentation tragique de l'amour, le poète évoque sa mort comme une décision, un choix délibéré. Dans l'avant dernier extrait que nous citons, l'adjectif « empêché » laisserait entendre une quelconque contrainte pouvant influer sur le sacrifice volontairement cédé à la dame. Or, le doute se dissipe aussitôt par le recours au substantif *'abd* « esclave » en arabe qui permet de conforter l'idée du don. La construction avec le possessif '*abdī* « mon esclave » en rend compte. Elle fait du poète celui qui contrôle le destin[179] pour arriver à l'avoir « entre ses mains », selon la traduction d'André Miquel.

179 Nous attirons l'attention sur le recours au substantif *dahr*. Dans cet emploi, il est au service de l'idée que le poète contrôle sa destinée. Comparé à *Zaman* en effet, ce substantif insiste sur les répercussions et les influences de toutes sortes que le temps peut avoir sur l'existence des hommes.

Toutefois, malgré la possession de ce pouvoir, le poète est lui-même « le sujet » de sa dame. La deuxième occurrence du substantif « esclave » dans le même vers opère une sorte de restriction à la prérogative dont le poète semblait être doté de prime abord. En effet, outre le lien temporel, l'adverbe reliant les deux hémistiches où sont employées les deux occurrences exprime un lien logique qui fait de l'amour la raison essentielle et du pouvoir conféré au poète sur le destin et de celui dont sa dame bénéficie sur lui. De ce fait, le vers pourrait se lire de cette manière : c'est dans l'amour de sa dame que le poète puise le pouvoir de contrôler sa destinée. Ainsi, ce contrôle n'est autre que le pouvoir de choisir et de décider de sa mort à travers le don et le sacrifice tel qu'il est clairement énoncé dans le dernier extrait. Il est intéressant d'y noter que pour se référer au destin, le troubadour emploie non pas l'un des substantifs arabes le désignant comme *dahr*, *zaman* ou *qadar*. Il emploie un verbe dont le sens et la construction sont particulièrement significatifs quant à notre lecture. « Ce qui est écrit » est la traduction française de ce verbe dont l'emploi en arabe véhicule le pouvoir conféré à une entité supérieure et inconnue de décider de la destinée de tout un chacun. La valeur hypothétique de ce verbe conforte le sens de cette « écriture » qui échappe au poète et sur laquelle il n'a aucun contrôle[180].

Ainsi, il nous paraît clair à partir de l'analyse de sa poésie amoureuse que le poète-amant andalou ne cesse de souffrir le martyr en raison du sentiment d'amour. Néanmoins, loin d'entacher ses chansons par une tonalité tragiquement lugubre, l'évocation lancinante de la mort et du sacrifice rend compte d'une certaine délectation qu'il éprouverait dans le ressassement de tout le mal que l'amour lui fait subir.

3.1.2 La délectation de la souffrance

T'aimer, ce n'est rien d'autre qu'un désarroi fixé depuis toujours :
quel homme pourrait donc repousser le destin ? (A.M, p. 39)

Dans cette traduction, nous notons l'emploi de la restriction et de l'interrogation oratoire. Ces procédés rendent compte de la structure originelle du vers arabe. L'importance de ce vers réside dans l'insistance sur l'idée de fatalité de l'amour. Inaliénable, ce sentiment qui préside à l'être du troubadour, est un destin scellé d'avance. Cette idée est assez fréquente chez le poète andalou. C'est surtout la manière de l'exprimer qui en fait un vers particulièrement significatif. En effet, l'emploi de *fitna* comme un identifiant de l'amour suscite maints

180 Nous précisons que la construction du verbe *yuqdar* équivaudrait, en français, à une structure impersonnelle ou à l'emploi passif d'un verbe dont on ignore l'agent. *Al mabnī lel majhoul.* (Construction avec l'indéfini, l'inconnu).

commentaires. Polysémique, le terme suggère un champ sémantique assez riche et qui rend compte de l'ensemble des idées qui nous intéressent dans notre étude du mal d'aimer dans l'écriture amoureuse d'Ibn Zaydūn. D'après le dictionnaire de référence en langue arabe, la racine ternaire *fatana* et le substantif correspondant *fitna* ont plusieurs significations. Outre le sens spirituel et religieux relatif au châtiment par le feu, le terme a également le sens du test, de la mise à l'épreuve en vue d'acquérir un apprentissage qui se fait notamment dans la douleur[181]. Par ailleurs, ce terme arabe a aussi une dimension sentimentale et affective se référant à l'attachement amoureux allant de l'attirance mutuelle au trouble et à la déraison qu'il implique. Par conséquent, même si l'emploi de *fitna* semble mettre l'accent sur la référence au destin, il nous semble que les autres significations du terme ne sont pas entièrement exclues de cette occurrence. En effet, nous relevons dans l'identification de l'amour d'abord à la *fitna* puis au destin, une progression du sens qui aboutit à l'acceptation résignée de ce destin. Cet abandon, indépendemment des connotations présidant au choix du terme *fitna*, équivaudrait à l'expression d'un fatalisme écrasant et destructeur. Or, tout l'intérêt du sentiment amoureux qui définit le statut de troubadour est que celui-ci accepte volontairement de se mettre entre les mains de cette destinée qui le fait tellement souffrir.

Paradoxalement, c'est de son supplice même que l'amour se nourrit et se développe. Grâce à l'acceptation et la constance, il évolue et devient plus grand, plus méritoire. Ainsi, la résignation au destin chez le troubadour est ni passive, ni fataliste. Conscient de sa situation, il est « heureux » de souffrir et de persévérer.

> J'aime mes ennemis puisque tu es des leurs,
> toi dont les yeux sauvent la vie ou bien l'épuisent.
> Tu fais tout pour me mettre en colère, et moi tout, vraiment tout,
> pour te plaire, et je ne gémis pas quand tu me fais violence.
> Tu fais aller la nuit avec le jour : ta beauté
> de l'un à l'autre est source d'ombre ou de lumière.
> La plainte de l'amour ne connaît de répit
> que lorsqu'elle s'adresse à la miséricorde. (A.M, p. 73)

Le sens de la plainte, du mal d'aimer est extrêmement explicite dans cet extrait. Comme en témoigne la traduction d'André Miquel, « la plainte de l'amour » rend compte de l'expression équivalente en arabe *šakwā ṣabāba*. Elle est souvent employée pour désigner l'un des poncifs caractéristiques de la poésie amoureuse traditionnelle en langue arabe. Il s'agit du sentiment amoureux et de ses retombées psychologiques. Cette expression arabe équivaut presque à un pléonasme. Il est inconcevable en effet d'évoquer l'amour sans s'en plaindre. Cet invariant

181 Nous précisons que l'étude de cette notion « d'apprentissage dans la douleur » sera étudiée dans la deuxième partie de notre travail. Elle renvoie à la dimension « initiatique » de l'amour qui représente un point de convergence majeur entre les deux poésies occitane et andalouse.

poétique est accentué par la structure de la phrase dont la construction correspond à celle d'une structure hypothétique en français moderne. L'intérêt de cette construction est de souligner la valeur irréalisable de l'affirmation du poète. L'enjeu de sa plainte est de gagner la paix, le répit. Il est pourtant convaincu qu'il ne peut en bénéficier car cela dépend de la condition d'adresser sa requête à un coeur aimant et miséricordieux. Or, le poète est pertinemment conscient que sa dame est essentiellement cruelle.

L'hypothèse irréalisable à laquelle ce passage aboutit est contrecarrée par les premiers termes de l'extrait. Le poète y formule une sorte de promesse présentée comme étant parfaitement possible. La préfixation du verbe « aimer » à travers l'emploi de la lettre *sīn*en arabe est l'une de deux manières possibles de projeter à l'avenir la réalisation du verbe. La particularité de ce préfixe est de prévoir un avenir proche dont les chances de réalisation sont nettement supérieures par rapport à l'emploi du préfixe *sawfa*[182]. Ainsi, la plainte de l'amour accentuée par la valeur irréalisable de son souhait ne semble pas affecter la détermination du poète à aimer même ses ennemis. Celle ci est particulièrement mise en avant dans le deuxième vers de l'extrait. Plus sa bien-aimée l'exaspère par sa cruauté et plus le poète se retient de s'en plaindre et s'efforce de la satisfaire.

N'as-tu voulu me prendre aux filets de l'amour
que pour me refuser la paix, la joie de te revoir ?
Patience est miel à la douleur dont tu m'abreuves,
fraîcheur le feu face à celui où tu me prends.
Tu étais mon rêve, et tu me fais goûter le chagrin.
Si seulement je n'avais pas à dire ... « si seulement ! » (A.M, p. 97)

Le sens du regret dans le dernier vers de cet extrait fait écho au même emploi que nous avons retenu dans l'extrait précédent. Amer et chagriné, le poète exprime pourtant une plainte indissociable d'une certaine forme de « jouissance ». L'image du feu qu'il emploie pour rendre compte de son mal de cœur se transforme en une fraîcheur[183] « savourée » au même titre que le goût de la patience associée au miel.

182 Dans la grammaire arabe, la préposition et le préfixe sus-mentionnés sont les deux moyens utilisés pour exprimer le futur. La nuance qui les dintingue réside dans le sens de la préposition *sawfa*. Elle renvoie à un futur beaucoup moins imminent que celui désigné par le préfixe *sâ.*

183 Nous reconnaissons dans cette caractérisation du feu une allusion au Patriarche Abraham. Le verset n°69 de la Sourate n° 21 du Coran évoque cet épisode miraculeux : « Mais nous dîmes : " O feu ! Soit froid et salut pour Abraham" ». Condamné au bûcher par les siens qui tenaient fermement à la vénération de leurs divinités païennes, le patriarche a ainsi été sauvé. Il est indéniable que le poète se compare au personnage religieux à travers l'allusion au feu, transformé miraculeusement en une fraîcheur agréable. L'enjeu d'un tel rapprochement sanctifie l'amour du troubadour et lui confère une dimension majestueuse. Son dévouement et sa sincérité sont à l'image de celles d'Abraham. Ce sont en effet ses efforts de dissocier les siens de vénérer des statues qu'ils avaient eux-mêmes façonnées qui lui valut le châtiment du bûcher.

Ainsi, il nous semble que c'est grâce à la patience que le poète échappe au « fatalisme » désespérant. L'acceptation de son destin lui donne une force qui le rend capable de souffrir autant qu'il aime et de patienter autant qu'il souffre.

O belle lune où se noient
    les yeux de qui te contemple,
Mon coeur a dû faire face aux épreuves
    de la calomnie, mais il a tenu.
Si ma constance laisse à désirer,
    au moins me serai-je conduit dignement.
Allons ! Gardons confiance ! Souvent
    l'on réussit là même où l'on n'espérait plus ! (A.M, p. 48)

L'intérêt de ces vers réside dans cette relation essentielle que le poète établit entre la patience et l'espoir. C'est une relation inattendue, voire assez surprenante. Compte tenu en effet de tout ce dont le poète souffre en raison du mal épouvantable d'aimer et de désirer la dame, le lecteur de la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn s'attend à ce que le poète-amant y soit présenté sous les traits d'un amant souffrant, abattu et désespéré.

Or, même si le poète ne cesse de mettre l'accent sur ses sentiments et ses terribles souffrances, il résiste à cet aspect « destructeur » de l'amour et continue à y « résister[184] ». Cette résistance est clairement exprimée dans le troisième vers de cet extrait. Dans la langue originelle, le vers est marqué dans son premier hémistiche par l'emploi d'une négation dont la traduction littérale serait : « Je ne suis pas quelqu'un de vraiment patient ». Cette affirmation est reprise dans la deuxième partie du vers où le poète recourt à la forme verbale *tafā'ala*. Le sens de cette racine verbale préfixée désigne en arabe l'effort et la pression dans l'accomplissement d'un état ou d'une action qui ne se font pas de manière naturelle. De ce fait, le poète n'a pas le tempérament de quelqu'un de patient mais il s'efforce de l'être. Notons que le verbe employé pour exprimer cette valeur n'est pas dérivé de la racine verbale ternaire qui renvoie à la patience. Le verbe *atajammal* est l'un des dérivés de la beauté dont le sens littéral pourrait se traduire par le fait de ne pas être naturellement beau mais de s'efforcer d'acquérir cette beauté. Ainsi, le choix du verbe « s'embellir » est non seulement motivé par la rime interne *sabrjamil- atajammal* mais aussi par la valeur qu'acquiert par conséquent la patience dont il s'agit. Il est intéressant de noter que dans cette pièce, la « beauté » est le fil conducteur qui établit une correspondance harmonieuse entre le poète et Wallada. Comparée à une lune qui ravit et accapare le regard de celui qui la contemple, celle-ci jouit d'une beauté captivante.

184 Nous nous arrêtons sur ce lexique de la résistance qui est le propre de la délectation. Nous entendons par « résistance » le refus du poète de céder à une représentation « fataliste » de l'amour. En dépit de tout le mal qu'il endure, il est impensable pour lui d'y renoncer. Il semble même que plus il en souffre et plus il y est attaché. Même si son attachement s'explique, entre autres, par les soubresauts de sa relation tumultueuse avec Wallada et de sa rivalité farouche avec Ibn 'Abdous, l'amour qu'Ibn Zaydūn voue à sa bien-aimée correspond, à bien des égards, aux sentiments qu'un amant courtois éprouve pour sa dame.

Le verbe « remplir » employé en arabe rend compte de cette description. Elle est tellement attirante que tous ceux qui l'admirent en ont le regard « rempli », ils ne peuvent détourner les yeux. Contrairement à sa bien-aimée, « la beauté » dont le poète se pare n'est pas physique et ne lui est point inhérente. Placés à la rime, les verbes *tahammal-atajammal* en témoignent. Il s'agit pour le poète de « se rendre beau » grâce à sa capacité de résilience. Sa beauté est donc une beauté « intérieure ». Elle revêt même une dimension morale dans la mesure où elle est acquise dans l'effort et la souffrance[185].

Vais-je être dépouillé, comme un vêtement, de nos rencontres,
privé, moi le fidèle, de te voir bon visage ?
Dis-moi pourquoi, docile au chemin de l'amour,
j'y ai connu, accumulé tant de déboires ....
Je nourris des reproches, mais qui ne durent pas,
et des courroux rentrés, qui sont sans lendemain.
Quant aux mauvais esprits, ma réponse est fort simple :
je vis heureux de la tyrannie de ma maîtresse, heureux ! (A.M, p.44)

Quand j'étais avec toi, tu as lu tant de fois en mes yeux
que ce coeur-là n'en pouvait plus, ce pauvre coeur
Qui m'assigne à vouloir pour toujours t'obéir
et dirait non si je lui commandais de t'oublier !
Je ne me suis jamais repenti de t'aimer :
Dieu châtie un amant en proie à ce regret ! (A.M, p. 106)

« La résistance heureuse » du poète aux déboires incessants de l'amour se traduit dans ces deux extraits par l'incapacité à reprocher à la dame tout ce qu'il endure par sa « faute ». Même si le ton de la lamention est marqué par l'interrogation oratoire et le champ lexical de la souffrance, il est aussitôt écourté. Quand il souligne l'ampleur et l'intensité de sa souffrance, le poète-amoureux déjoue toutes les attentes. La dame que l'on imaginerait accusée et responsable de toute cette souffrance n'est point confrontée à cette « culpabilité ». Le poète est déterminé à l'aimer et à aimer davantage tout le mal dont elle est l'origine.

Dans le premier extrait que nous citons, les deux derniers vers forment une unité sémantique opposée à celle exprimée dans les deux premiers où l'interrogation oratoire et la métaphore rendent compte de la récrimination. Critiquant l'attitude de sa dame, le poète est sur le point de formuler ses reproches. La négation dans le troisième vers de l'extrait neutralise ces reproches « avortés » dans la mesure où elle annule la signification des substantifs arabes référant à la réprimande et à la fureur *ġayẓ*, *'atb.*

185 Nous tenons à souligner un point de convergence supplémentaire entre les troubadours occitans et Ibn Zaydūn. La manière avec laquelle celui-ci « accueille » les affronts de l'amour et la dimension morale de ses efforts pour les surmonter fait de lui « un parfait amant » à l'image de ces troubadours. Nous aurons l'occasion d'étudier ces convergences dans la deuxième partie de notre travail, consacrée à l'amour courtois et à son rapport à la vertu.

Par ailleurs, le fait qu'il fasse de la cruauté de sa dame les raisons qui lui apportent un sentiment de « satisfaction[186] » corrobore l'idée que le poète est incapable d'incriminer sa bien-aimée. L'insistance sur cette satisfaction « forcée[187] » est d'autant plus soulignée que, dans le deuxième extrait cité, elle se transforme en une sorte d'obligation. L'invocation de Dieu et le sens de la prière font de cette satisfaction l'expression d'un engagement sacré et d'une loyauté inconditionnelle envers et malgré tout ce qu'elle implique de blessant, de cruel et de douloureux. Le recours au sens du « repentir » souligne également cette idée dans la mesure où l'amour est présenté comme une religion sans regret ni contrition. Il est en effet inadmissible aux yeux du poète de considérer l'amour comme une « faute » que l'on chercherait à réparer. Bien au contraire, quel que soit le mal dont il est la cause, on n'a d'autre choix que d'accepter l'amour et de s'en satisfaire car seule la patience est le remède de ce mal irrévocable et sacré.

Une telle représentation de l'amour n'est pas exclusive à la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn. Nous y retrouvons l'écho dans celles de Guillaume IX et de Jaufré Rudel, en dépit des convergences notoires qui les dissocient. Dans les chansons de ces deux troubadours occitans, les notions de destinée et de patience sont également employées pour mettre en évidence le mal d'aimer et la souffrance du poète.

Ma dona m'assai e.m prueva, Quossi de cual guiza l'am; e ja per plag que m'en mueva No.m solvera de son liam	Ma dame me tente et m'éprouve, pour savoir de quelle façon je l'aime : mais jamais, quelles que soient les querelles qu'elle me cherche, je ne me délierais de son lien.
Qu'ans mi rent a lieys e.m liure, qu'en sa carta.m pot escriure E no m'en tengatz per yure S'ieu ma bona dompna am, Quar senes lieys non puesc viure, Tant ai pres de s'amor gran fam.	Au contraire, je me rends et me livre à elle, si bien qu'elle peut m'inscrire en sa charte. Et ne me tenez pas pour insensé si je l'aime, cette dame parfaite, car sans elle je ne puis vivre, tellement j'ai faim de son amour.

186 L'expression arabe, utilisée pour rendre compte de cette affirmation paradoxale est *raḍītu bi jawri mālikatī raḍītu*. Le substantif *jawr* qui rend compte de la cruauté de Wallada est encadré par le verbe qui exprime la satisfaction du poète. Cette réitération semble indiquer que c'est ainsi qu'il triomphe de la cruauté de sa dame. En opposant un comportement exemplaire à son indifférence glaciale, le poète cordouan agit en véritable amant courtois.

187 Il est à noter que l'adjectif « forcée » n'est pas à entendre dans le sens d'une obligation « oppressante ». Paradoxalement, il souligne une obligation « délibérée », impliquée par l'attachement du poète-amoureux à sa bien-aimée. Son « heureuse satisfaction » relève quasiment du sacrifice étant donné qu'il consent à souffrir par amour et s'interdit de regretter ce choix extrêmement douloureux et éprouvant.

Nous constatons en effet lorsqu'Ibn Zaydūn fait le choix de souffrir par amour, l'intérêt qui le motive n'est guère le plaisir de la souffrance elle-même. A l'instar d'un Guillaume IX, d'un Jaufré Rudel ou d'un Bernard de Ventadour, sa quête transcende la douleur dans la mesure où elle aspire à la jouissance. Par conséquent, sa souffrance n'est obligée que parce qu'elle est inévitable. Elle représente la seule voie qui lui permet d'accéder à ce qu'il y a de « bien » et de « meilleur ».

Que pus es ponhens qu'espina La dolors que ab joi sana; Don ja non vuelh qu'om m'en planha	car elle est plus poignante qu'épine, la douleur qui guérit par la joie [d'amour]; et voilà pourquoi je ne veux pas qu'on m'en plaigne.
Et s'amors mi revert a mau Car ieu l'am tant e liei non cau : Tost veirai ieu si per sufrir N'atendrai mon bon jauzimen. (A.J, p. 7-8)	Cet amour pourtant fait mon malheur, parce que je l'aime et qu'il ne lui en chaut; mais je saurai bientôt si, à force de patienter, je dois en attendre de la joie.

Le champ lexical de la douleur est développé dans la chanson de Jaufré Rudel à partir de l'emploi du substantif *dolor*, du verbe *sufrir*, de l'expression *mi revert a mau* ainsi que de la comparaison avec l'aubépine. Cette représentation de la douleur d'aimer même si elle ne se fait pas en recourant au même lexique est également présente dans la chanson du duc d'Aquitaine[188]. Bien que le motif poétique n'y soit pas aussi mis en avant que dans la chanson du prince de Blaye, la concision et le caractère hautement suggestif de la poésie du troubadour confortent le rapprochement que nous établissons entre ces deux extraits. En effet, le recours aux verbes *assaiar* (éprouver, tenter) et *proar* (éprouver, mettre à l'épreuve) dans la chanson de Guillaume IX rend compte de ce lien intrinsèque entre l'amour et la souffrance. Ils traduisent en quelque sorte ce que Jaufré Rudel exprime dans le vers *Et s'amors mi revert a mau*. La valeur qu'acquièrent l'essai et la mise à l'épreuve dans la poésie du duc d'Aquitaine est celle d'une sorte de critère que le troubadour n'évoque que dans le but de témoigner de la constance et de la « pureté » de son amour. L'adverbe interrogatif *quossi*, associé au substantif *guiza* (guise, manière, façon), rend compte de cette appréciation du sentiment amoureux. En attribuant à sa dame l'interrogation sur sa façon d'aimer, le poète s'attribue lui-même un rôle de défenseur : un troubadour ne pouvant tolérer une telle mise en doute de sa sincérité ne peut que faire valoir « la finesse » de son amour et s'efforcer d'en persuader sa bien-aimée[189].

Par ailleurs, les verbes *mover*, *solver* à la forme négative insistent sur cette idée d'évaluation de l'amour. En soulignant ainsi le caractère indéfectible du sentiment qu'il éprouve pour sa dame, le troubadour met l'accent sur les vertus qui le distinguent : constance et persévérance. C'est le sens que nous donnons à l'emploi de l'expression *e ja per plag que*

188 La même comparaison est utilisée dans sa chanson *Ab la dolchor del temps novel* : *La nostr' amor vai enaissi/ Com la branca de l'albespi/ Qu'esta sobre l'arbre en treman,/ La nuoit, a la ploja ez al gel,/ Tro l'endeman, que'l sols s'espan/ Pel las fueillas verz el ramel.*
II en est de notre amour comme de la branche de l'aubépine : tant que dure la nuit, elle est, sur l'arbre, tremblante, exposée à la pluie et aux frimas ; mais le lendemain le soleil éclaire les feuilles vertes sur le rameau.

189 Cette valeur « défensive » est à mettre en relation avec l'autoglorification caractéristique de la poésie amoureuse de Guillaume IX. Il nous semble que cette mise en doute s'inscrit également dans ce cadre.Elle permet en effet au poète de partir en éloges concernant sa « maîtrise » de l'art d'aimer qui, tel qu'il se conçoit dans ses chansons, est indissociable de sa dimension sensuelle exacerbée.

m'en mueva No.m solvera de son liam (de quelque façon que ce soit, jamais je ne me délierai de son lien). De ce fait, il nous semble que malgré l'allusion quelque peu imprécise, le sens de la souffrance et des méandres causés par l'amour ne peut être exclu des différentes connotations auxquelles l'expression nous renvoie[190]. D'autre part, le poète explique la force du lien indéfectible qui l'attache à sa dame par son caractère vital et indispensable. S'il se livre volontairement à ce lien, c'est parce qu'il ne peut survivre à la « faim » de l'amour qui lui manquerait tellement si ce lien venait à être rompu[191]. Malgré ces connotations sensuelles, le duc d'Aquitaine aboutit aux mêmes reflexions formulées dans les chansons de Jaufré Rudel.

Dans ce sens, les troisième et quatrième strophes de sa chanson *Pus Vezem de novel florir* sont assez significatives. Alors que tout ce qui l'environne annonce un renouveau luisant de joie et de bien-être, le poète se plaint de ne pouvoir prendre part à cette joie. Dès la deuxième strophe en effet, le ton est celui de la plainte, de l'amertume. Même s'il n'est pas dit expressément, le sens de la destinée est fortement présent dans le recours à l'image du lien indestructible. La rime en « am », employée dans les termes *am*, *liam*, *fam* constitue une unité phonique qui appuie la continuité sémantique et structurelle de la chanson. Celle-ci est constituée de cinq strophes de six vers dont les rimes sont organisées selon le schéma a8a8a8b8a8b8 ; ce qui équivaut à un distique suivi d'un quatrain à rimes croisées.

L'originalité d'une telle structure réside dans la nature et l'emploi de la rimedu deuxième vers de chaque *cobla*. Identique dans toute la *canso,* formée pourtant de *coblas singulars*, la syllabe *am* correspond à la forme verbale *amar*, conjuguée à la première personne du singulier, excepté pour la dernière occurrence de la *tornada* où elle est conjuguée à la

190 Nous nous reportons à la chanson *Farai un vers pos mi somelh*où l'idée de souffrance est indissociable de l'amour. Même s'il s'agit d'un contexte grivois et assez farcesque (la ruse du mutisme), le personnage de l'intrigue racontée dans la chanson est parfaitement conscient de l'épreuve qui lui est imposée : le test des griffes du chat. Il se résigne à la décision des deux femmes de le dénuder et de lui faire griffer le dos afin de s'assurer de son mutisme. Conscient du caractère indispensable de cette mise à l'épreuve, le personnage du « faux pèlerin » consent à souffrir sans broncher. Il est convaincu en effet que s'il n'avait souffert ainsi, il n'aurait pas réussi à obtenir ce qu'il voulait d'Agnès et d'Ermessen : de longues nuits de débauche et de plaisirs sensuels.
En somme, cette mise à l'épreuve n'est pourtant pas si divergente de celle des autres troubadours. Ces derniers ne se résignent à la souffrance que parce qu'ils partagent cette même conviction que nourrit le désir d'une récompense. Qu'elle se limite au baiser ou au fait de coucher nu dans le lit de la bien-aimée, cela montre bien que la patience du poète et sa persévérance sont « intéressées ».

191 Les connotations de la « faim », extrêmement sensuelles, peuvent être rattachées à deux lectures différentes. Dans un premier temps, elles confèrent au désir de la bien-aimée une dimension instinctive, quasiment « sauvage ». Incontrôlable et primitif, le désir de « manger » va de pair avec l'aspect indispensable et vital même du désir. Dans un second temps, le corps « affamé » du poète-amoureux nous renvoie l'image d'un corps meutri, en proie à la décrépitude et à l'étiolement. Dans ce sens, on ne peut que penser à la notion de *joven*. Fondamentale, dans la poésie du comte de Poitiers, cette notion rend compte des effets revigorants de l'amour. En témoignent ces vers extraits de la chanson *Mout jauzens me prenc en amar* : *E deu hom mais cent ans durar/ Qui.l joy de s'amor pot sazir//A mos ops la vuelh retenir,/ Per lo cor dedins refrescar/ E per la carn renovellar,/ Que no puesca envellezir.*
Celui-là vivra cent ans qui réussira à posséder son amour. // Je veux la garder pour moi, pour me rafraîchir le cœur et renouveler mon corps, [si bien] qu'il ne puisse vieillir.

première personne du pluriel. Ainsi, cette anaphore de la proposition « j'aime » constitue comme une sorte de refrain dans la chanson. Celui-ci appuie l'expression du sentiment amoureux auquel il confère un caractère immuable. Par ailleurs, l'emploi du verbe *liurar* à la rime avec *viure* traduit les mêmes valeurs que nous avons retenues dans la poésie amoureuse du poète andalou Ibn Zaydūn. Quelque douloureux et malfaisant qu'il soit et même s'il risque de lui être fatal, l'attachement du poète à l'amour est une nécessité vitale : il préfère mourir d'amour et par amour plutôt que de se voir anéanti, faute de s'y être abandonné.

Tout « forcé » qu'il soit de se conformer au destin de troubadour, le choix du poète de se résigner aux tortures aussi bien physiques que morales inhérentes à cette destinée n'en demeure pas moins libre et conscient.

Qu'eras say ben az escien Que selh es savis qui aten E selh es folh qui trop s'irays. (A.J, p. 10)	Car maintenant je sais de façon sûre que celui-là est sage qui attend, et celui-là fou qui trop s'irrite.
A totz jorns m'es pres enaissi Qu'anc d'aquo qu'amiey non jauzi, Ni o faray ni anc no fi Qu'az esciens Fas mantas res que.l cor me di : « tot es niens ».	Toujours a été mon lot Que de ce que j'aimais je ne jouissais pas, Et je n'y parviendrai ni n't parvins jamais. Si bien qu'en toute conscience, Je fais mainte chose tandis que mon cœur me dit : « tout en vain ».
Per tal n'ai n.eys de bon saber Quar vuelh so que no puesc aver, E si.l reproviers me ditz ver : Certanamens : « A bon coratge bon poder, Qui's ben suffrens » (J.C.P, p. 106)	Si j'en ai moins de profit que d'autres, C'est que je veux ce que je ne puis avoir, Bien que le proverbe me dise vrai De façon sûre : « A volonté bonne bon pouvoir Pour qui sait patienter ».

Dans ces deux extraits, l'emploi de l'expression *az escien* conforte cette idée et insiste sur le contenu de ces affirmations : *A bon coratge bon poder, / qui's ben suffrens* et *...selh es savis qui aten/ E selh es fol qui trop s'irays*. Jaufré Rudel, de même que Guillaume IX, est convaincu qu'il serait totalement vain et inutile de faire autrement que d'attendre. L'expérience leur a appris à l'un et à l'autre que la sagesse réside dans la patience[192]. De ce fait, courage et

192 Le terme « expérience » n'est pas à entendre dans le sens anecdotique. Ce qu'il exprime n'excède nullement le contexte poétique où il est employé. En ce qui concerne Jaufré Rudel par exemple, l'expérience réfère à ce que le troubadour lui-même en dit dans la chanson *Belhs m'es l'estius el temps floriz.* Sa témérité en osant coucher nu aux côtés de sa bien-aimée a été chèrement payée. Mais le troubadour regrette d'avoir suivi les « mauvais conseils » de ceux qui ont voulu lui faire du tort.

sagesse sont présentés comme les caractères distinctifs de l'amant qui « attend » et « souffre bien ».

Ainsi, le choix du poète de ne jamais renoncer à l'amour et de se résigner au mal qu'il cause n'est contraint que dans la mesure où il accepte librement de souffrir. Le troubadour est en effet conscient que la patience est la seule voie qui le mènera au bonheur de la satisfaction.

Bien que relativement tardives par rapport à celles de Guillaume IX et de Jaufré Rudel[193], les chansons de Bernard de Ventadour ne divergent pas de celles de ses semblables. La résignation délibérée à la souffrance et toute la patience qu'elle implique y sont également exprimées.

Ai ! can brus sui, mal escharnitz ! Qu'eu no posc la pensa durar, de tal dolor me fai pasmar, car tan s'amistat m'esconditz ! Ab bel semblan sui eu traïtz. Que.m val ? Res no.m pot chastiar ! Mortz venh'a sel qui.m vol blasmar qu'eu no l'am mortz e sebelitz ! (M.L, p. 228)	Ah ! comme je suis morne, terriblement infortuné ! Je ne puis endurer la peine et cette intense douleur qui me fait pâmer, car elle me refuse si longtemps son amour ! Je suis trahi par une belle apparence. Que puis-je faire ? Rien ne peut me corriger ! Puisse la mort emporter celui qui voudrait m'accuser que, mort et enterré, je n'aime encore ma dame.

La première partie de cet extrait semble pourtant contredire ce que nous venons d'avancer. Outre l'interjection et la modalité exclamative, le champ lexical de la douleur insoutenable souligne le ton de la plainte. L'emploi à la rime des adjectifs *escharnitz*, *esconditz*, *traïtz* détaille et souligne les raisons qui accablent le poète. Ces adjectifs justifient en quelque sorte la rime *durar-pamar*. Le poète-amant languit des douleurs qu'il arrive à peine à supporter.

Néanmoins, bien que le mal qui le désespère et le fait tellement souffrir lui vient de celle qui lui refuse son amour et le trahit par sa belle apparence, le poète ne peut se repentir de cet amour qui l'envahit et le domine. Si l'adjectif *sebelitz*, en rimant avec *escharnitz*, *esconditz*, *traïtz* accentue le motif de la souffrance à travers l'image de la sépulture et l'allusion funèbre, ce n'est sûrement pas pour conforter le sens de la plainte. Le fait même que cet adjectif soit séparé des trois premiers évoqués rend compte de la rupture aussi bien rythmique que

193 Nous nous reportons, dans cette observation, aux cinq étapes en lesquelles René Nelli résume « l'évolution historique » de « l'Amour provençal ». L'étape des prémices est représentée par la poésie de Guillaume IX (1071-1127) chez lequel « les thèmes chevaleresques prédominent (…) Cependant, quelques rares indications annoncent déjà l'amour courtois ». L'étape suivante, au milieu du XIIe siècle, est celle des hésitations entre « les tendances chevaleresques et les tendances courtoises ». Elle est représentée principalement par Cercamon, Marcabru et Jaufré Rudel. La troisième étape ou « période albigeoise » est celle où « la doctrine de l'Amour, définitivement constituée et fixée, présente désormais une certaine homogénéité ». Les deux dernières étapes correspondent au déclin de la doctrine de l'Amour qui a dû faire face d'abord à « la répression de l'hérésie cathare » puis à la condamnation en 1277 du Traité d'André le Chapelain. Dès lors, elle a été « anéanti[e] dans son principe ». René Nelli, *Les Troubadours*, t.1 L'œuvre poétique, éd. Desclée de Brouwer, 2000, pp. 19-22.

sémantique entre les deux parties constitutives de la strophe. La mort y est introduite à la fin dans le but d'accentuer la revendication formulée à partir du sixième vers : par le recours à l'interrogation oratoire, le poète insiste sur l'idée qu'il ne peut que s'attacher à cet amour qui le torture parce qu'il lui est refusé. La force de cet attachement est telle qu'il jure par la mort de qui prétendrait le contraire que même mort et enterré, il ne cesserait d'aimer sa dame. Toute cruelle qu'elle soit, il revendique son choix de souffrir et de patienter pour elle.

Tort n'a, mas eu lo.lh perdo, e mos cors li reperdona, car tan la sai bel'e bona que tuih li mal m'en son bo. (...) Ma mort remir, que jauzir no.n posc ni no.n sui jauzire ; mas eu sui tan bos sofrire c'atendre cuit per sofrir. (M.L, p. 212-214)	Elle a tort, mais je le lui pardonne, et mon cœur aussi lui fait pardon ; puisque je la sais si belle et bonne, tous les maux m'en sont bons (…) Je contemple ma mort, puisque je ne peux jouir d'elle et n'en suis réjoui ; mais je suis si bien fait à la patience, que je pense atteindre mon but en patientant.

Dans ces vers, la résignation du poète à aimer malgré la souffrance est corroborée par l'antithèse. Le tort de la dame, loin d'amener le poète à le lui reprocher, l'encourage au contraire à lui pardonner. La réitération du verbe qui s'articule à la bonté et à la beauté de celle-ci rend compte de sa détermination à considérer comme « bons » tous les maux qu'elle lui fait. L'évocation de la mort dans la *tornada* de cette chanson où il est question d'amour et de pardon ne traduit aucunement le désespoir d'un poète qui s'avouerait vaincu par son triste sort. Cette mort, référent hyperbolique d'une douleur extrême, témoigne de la situation du poète. Mourant, il se replie sur lui-même et s'abandonne à la douleur de ne pouvoir assouvir la faim et la soif qui le rongent.

Dans la quatrième strophe de sa chanson *Bel m'es can vei la brolha*, le poète recourt à la métaphore de la bouche qui jeûne ainsi qu'au terme *guizardo*(récompense). Ce dernier nourrit et accentue à la fois tous les maux que le poète endure. C'est en effet l'espoir d'un mets au goût délicieux qui le tient en haleine et lui permet de supporter ses souffrances. Conscient de la récompense qui l'attend, ce dernier prend plaisir à souffrir de la faim car plus celle-ci est grande est plus grand sera le plaisir quand viendra le moment de dé-jeûner[194]. C'est ainsi que nous interprétons la répétition des verbes *jauzir* et *sofrir* à la rime de cette *tornada*.

194 Cette métaphore du jeûne fait écho au même emploi de la « faim » dans la poésie de Guillaume IX. Les deux images corroborent la dimension instinctive attribuée au désir.
Bo son tuih li mal que.m dona; / mas per Deu li quer un do: / que ma bocha, que jeona, / d'un douz baizar dejeo. / Mas trop quer gran guizardo/ celei qui tan guizardona; / e can eu l'en arazona, / ilh me chamja ma razo. Bons sont tous les maux qu'elle me donne; mais au nom du Seigneur je lui demande un don : que ma bouche, qui jeûne, reçoive un doux baiser pour déjeuner. Mais je demande une récompense trop grande de celle qui récompense si généreusement ; et lorsque je la raisonne, elle bouleverse ma raison.
E no m'en tengatz per yure/ S'ieu ma bona dompna am, / Quar senes lieys non puesc viure, / Tant ai pres de s'amor gran fam. Et ne me tenez pas pour insensé si je l'aime, cette dame parfaite, car sans elle je ne puis vivre, tellement j'ai faim de son amour.

L'anaphore ainsi que l'emploi du verbe et du nom *sofrire* soulignent l'espoir qui préside à cette relation corollaire entre la douleur et la jouissance. Par ailleurs, L'observation de Moshé Lazar dans une note correspondant au dernier vers de cet envoi conforte notre lecture. Il suppose en effet que la forme verbale *atendre* serait dérivée d'*atenhdre* qui aurait donné le sens du verbe *atteindre*. Ainsi, l'espoir de se voir accorder ce baiser tant convoité est ce qui accentue les douloureuses aspirations du poète et l'exhorte à les *souffrir* sciemment. Il semble même que le poète recherche cette souffrance qui lui procure du plaisir. A défaut du baiser inaccessible, le poète-amant se délecte dans l'attente et la patience tout en nourrissant l'espoir d'en jouir comme récompense.

Anc Deus no fetz trebalha ni martire, ses mal d'amor, qu'eu no sofris en patz; mas d'aquel sui, si be.m peza, sofrire, c'Amors mi fai amar lai on li platz ; e dic vos be que s'eu no sui amatz, ges no reman en la mia nualha. (M.L, p. 140)	Jamais Dieu ne créa tourment ni martyre que je ne pusse souffrir paisiblement, sinon le mal d'amour ; cependant je le supporte patiemment, bien qu'il me peine car Amour me fait aimer où il lui plaît ; et je vous dis en vérité que si je ne suis pas aimé, ce n'est certes pas la faute de mon indolence.
Aquest'amors me fer tan gen al cor d'una dousa sabor : cen vetz mor lo jorn de dolor e reviu de joi autras cen. Ben es mos mals de bel semblan, que mais val mos mals qu'autre bes; e pois mos mals aitan bos m'es, bos er lo bes apres l'afan. (M.L, p. 60)	Cet amour me blesse si noblement le cœur d'une douce saveur, que cent fois par jour je meurs de douleur et cent fois aussitôt la joie me ressuscite. Certes, mon mal est d'une nature agréable, car mon mal m'est un bien si grand, combien meilleur sera le bien après le chagrin !

Dans ces deux extraits, la figure de l'antithèse est celle qui prime dans la mesure où les images les plus insoutenables de la souffrance, traduites par les termes *trebalha*, *martire* et *mor* sont qualifiées de *patz*, de *gen* et de *dousasavor*. Malgré la douleur de cette mort spectrale qui le tourmente des centaines de fois chaque jour, le poète n'est point faible et indolent. Les substantifs *joi*, *bos* et *bes* traduisent ses sentiments et rendent compte de toute la patience dont il fait preuve. Même s'il se résigne au destin qui fait de lui un être d'amour et de souffrance, il ne se laisse pas abattre par l'épreuve de la douleur. Son mal lui est bénéfique puisqu'il contribue à rendre plus intense le plaisir de la jouissance.

Dans les derniers vers du deuxième extrait, les deux occurrences de l'adjectif « bon » témoignent de deux significations différentes. L'enjeu de la strophe, nous semble-t-il, n'est pas de mettre l'accent sur la constance du poète et sa résistance infaillible au mal d'aimer. Cette

antithèse n'est employée que pour appuyer l'affirmation sur laquelle s'achève la strophe et que Moshé Lazar traduit en ces termes : « Certes mon mal est d'une nature agréable, car mon mal vaut mieux que tout autre bien; et puisque mon mal m'est un bien si grand, combien meilleur sera le bien après le chagrin ». L'emploi du futur ainsi que la valeur superlative de l'abjectif « bon » dans sa deuxième occurrence neutralisent l'antithèse initiale en explicitant tout l'intérêt du mal que le poète endure. Celui-ci vaut bien d'être souffert car il permet d'accéder à un bien encore meilleur. Ainsi, le poète-amant choisit de patienter et de souffrir autant que l'exige de lui l'amour de sa dame. Il est convaincu en effet que cette souffrance ne peut que lui apporter tout le bien qu'il espère et dont il désire tellement jouir. De ce fait, le mal d'aimer joue le rôle d'un catalyseur du plaisir, quête ultime de tout troubadour.

Ges d'amar no.m recre per mal ni per afan ; e can Deus m'i fai be, no.l refut ni.l soan. E can bes no m'ave, sai be sofrir lo dan, c'a las oras cove c'om s'an entrelonhan per melhs salhir enan. (M.L, pp. 128-130)	Je ne renonce guère à aimer, quels que soient les maux et les tourments ; et quand Dieu m'y concède quelque bien, je ne le refuse ni ne le dédaigne. Mais lorsque nul bien ne m'en échoit, je sais supporter patiemment la peine ; car il est nécessaire parfois de prendre un certain recul pour mieux s'élancer en avant.

L'affirmation initiale de cet extrait sonne comme un serment : Quelle qu'en soit la raison, le poète ne renoncera pas à l'amour. Sa persévérance est motivée par la quête du bien qu'il est déterminé à atteindre. Toutes les tortures qu'il doit endurer avant d'être récompensé ne représentent qu'une sorte de « compromis » qui ne le fera reculer que pour accélérer sa progression afin d'atteindre son objectif ultime[195].

195 Par l'invocation de Dieu, le sens attribué à la souffrance dans cet extrait est semblable à celui qui s'exprime dans la deuxième strophe de la chanson *Per melhs cobrir lo mal pes.l cossire*, que nous citons dans l'extrait précédent. Même si « la destinée » n'est pas évoquée explicitement, on ne peut nier la dimension spirituelle que revêtent la souffrance et le mal d'aimer dans les deux extraits.
Cette valeur spirituelle n'est-elle pas la raison essentielle qui motive la patience du poète et son aspiration à l'obtention de la récompense ? En l'absence d'une allusion érotique et sensuelle, il est en effet difficile de donner un autre sens aux deux derniers vers de la strophe : *entrelonhan* et *salirenan* pourraient également référer à une élévation morale allant dans le sens d'une purification du corps et de l'esprit, dans l'espoir de gagner la récompense : le Paradis.
L'enjeu de cette observation est d'envisager une autre lecture de la strophe qui s'appuie sur l'idée que la souffrance peut être une voie qui mène à la Vertu. Cette idée constitue l'un des éléments essentiels de l'analyse dans la deuxième partie de notre travail.

3.2 L'amertume et la plainte

Si tot m'es vergonh' e paors, Blasmat m'er d'Amor ; mas be.m pes, Car aquest lauzars no m'es pros E pois mos conortz no.n es res ; Qu'eu vei que de nien m'apana Cilh que no.m vol esser umana, E car no.n posca ver joi ni solatz, Chan per conort cen vetz que sui iratz. (M.L, p. 198)	Bien qu'il m'en vienne honte et crainte, je me suis plaint d'Amour ; car je pense bien que même les louanges ne me serviraient de rien, puisqu'il y a en eux nulle consolation. Et puisque je vois qu'elle me nourrit de vent, celle qui m'est inhumaine, et ne pouvant avoir d'elle joie ni gaieté, je chante cent fois pour consolation ma détresse.

Dans cet extrait de sa chanson *Ja mos chantars no m'er onors*, Bernard de Ventadour exprime un sentiment étrange. Les substantifs *vergonh* et *paor* rendent compte d'une valeur négative différente du contexte courtois de l'amour. Pourtant, il s'agit bien d'une plainte d'amour à l'origine de la honte et de la crainte éprouvées par le poète. Il est troublé parce qu'il est conscient d'enfreindre le code courtois qui ne l'autorise pas à se plaindre. Comme il le souligne dans ces vers, sa dame inhumaire qui le nourrit de vent est également responsable de cette infraction. Comme nous l'avons montré précédemment, il s'agit donc d'un comportement excessif de la part de cette dernière. Elle fait languir son adorateur plus qu'il ne faut. Elle risque de le désespérer et de le répugner de son amour. Intimidé donc par ce dépassement qui le force à s'en plaindre, l'amant est inquiet au sujet de la réaction de sa dame vis-à-vis de son incrimination.

L'exaltation de l'amour dans la chanson acquiert ainsi une fonction nouvelle du moment que les louanges adressées à la bien-aimée deviennent inutiles et ne réussissent plus à servir la cause de son prétendant. C'est la raison pour laquelle la strophe s'achève sur une réitération du chant, *Chan per conort cen vetz que sui iratz*, je chante cent fois pour consaloation ma détresse.

Ainsi, lorsque l'espoir de la récompense est détruit par le caractère excessivement inhumain de la dame, l'expression de la souffrance n'est plus délectable. L'amertume et la plainte se substituent à la douceur du mal d'aimer. la douleur de l'amant est troublée par la honte et le désespoir. Les plaintes et l'incrimination de la dame cruelle accentuent davantage les accents lyriques de la *fin'amor*.

3.2.1 Les doléances de l’amour

En nous appuyant sur tout ce qui précède, on ne peut qu'adhérer à l'idée que l'amour courtois est un sentiment extrêmement complexe. Intrinsèquement lié au manque et nourri par le désir qu'il implique, il est à l'origine d'un mal existentiel. Déterminante pour le statut de troubadour, la quête de la récompense suprême, bien qu'apportant au poète-amoureux la satisfaction de la persévérance et du devoir accompli, est à l'origine de l'incrimination de la bien-aimée. Celle-ci est en effet la raison essentielle qui, en retenant la récompense, fait de cette quête une tâche rude et épineuse. Même s'il ne cesse de mettre l'accent sur sa résignation à poursuivre cette quête ainsi que sur le plaisir somme toute assez paradoxal qu'il éprouve en dépit de toutes les tortures, le troubadour ne manque pas d'en imputer la culpabilité à l'élue de son cœur. Dans la poésie amoureuse de Bernard de Ventadour comme dans celle d’Ibn Zaydūn en effet, nous retenons que la dame est pareillement associée aux notions d'injustice et de cruauté.

Per bona fe e ses enjan am la plus bel' e la melhor. Del cor sospir e dels olhs plor, car tan l'am eu, per que i ai dan. Eu que.n posc mais, s'Amors me pren, e las charcers en que m'as mes, no pot claus obrir mas merces, e de merce no.i trop nien ? (M.L, p. 60)	De bonne foi et sans fourberie j’aime la plus belle et la meilleure. Mon cœur soupire et mes yeux pleurent, parce que je l’aime tant et qu’il m’en vient de la peine. Mais qu’y puis-je faire, si Amour m’a saisi ? Si la deule clef qui ouvre la prison, où il m’a mis, est Pitié, alors que de pitié je ne trouve nulle trace chez elle ?

Dans cette strophe extraite de sa chanson *Non es meravelha s'eu chan*, le poète avoue clairement la raison qui cause son désarroi : c'est parce qu'il aime tant celle dont il ne lui vient que peines et tourments que « son cœur soupire et ses yeux pleurent ». L'interrogation oratoire sur laquelle s'achève la strophe conforte certes l'expression de la douleur et lui confère une dimension quelque peu pathétique. En comparant le sentiment qui l'a saisi à une prison d'où il ne peut échapper sans la merci de sa dame, le poète met en évidence le caractère cruel et impitoyable de cette dernière. L'intérêt de cette *cobla* réside dans le lien assez subtil que le poète établit entre la pitié et la cruauté pourtant antinomiques. En effet, en mettant en avant le caractère « pitoyable » de sa condition de soupirant meurtri, le poète accentue davantage la cruauté inhumaine de sa bien-aimée. C'est en effet le lien causal entre l'amour et l'accablement qui marque le récepteur en quelque sorte et le conduit à déduire ainsi son inexorable endurcissement.

C'aissi com lo rams si pleya	Car, tout comme la branche se ploie

lai o.l vens lo vai menan, era vas lei que.m guerreya, aclis per far so coman. Per aisso m'afol' e.m destrui, don a mal linhatge redui ; c'ams los olhs li don a traire, s'autre tort me pot retraire. (M.L, p. 148)	dans la direction où le vent la mène, j'étais enclin à obéir au commandement de celle qui me guerroie. Pour cette raison elle me terrasse et me détruit, agissant en être de bas lignage ; et je lui permets d'arracher mes deux yeux, si elle peut me reprocher un autre méfait.

Si, dans le premier extrait que nous citons plus haut, la froideur et l'inhumanité de la dame sont compréhensibles[196], l'emploi du verbe *guerrejar* ainsi que la référence au *mallinhatge* sont assez surprenants. Ne correspondant pas au lexique courtois et aux représentations extrêmement luisantes de la dame, ces expressions témoignent d'une sorte d'anti-portrait qui dépossède la bien-aimée de sa noblesse, de sa souveraineté et fait d'elle une créature des plus vilaines. Dans ce sens, le verbe *réduire* rend compte de ce déclassement. Par ailleurs, ce dernier ainsi que le verbe *afolar* confèrent à la rigidité de la dame un aspect malsain, voire criminel. Ce qui justifie en effet sa dépossession de son aura et de son rayonnement est son engouement à torturer le poète et à le maltraiter bien qu'il mérite tout le contraire de ce qu'elle lui fait endurer. Dans les deux derniers vers de la strophe, le poète recourt à une image extrêmement brutale afin de réprouver le comportement de sa dame à son égard. Le fait qu'il jure de lui permettre de lui arracher les yeux si elle avait le moindre tort à lui reprocher corrobore cet épouvantable portrait. Dans une note relative à la chanson *Lo Rossinhols s'esbaudeya* d'où est extraite la strophe que nous étudions, Moshé Lazar invite le lecteur à consulter la troisième strophe de la chanson *Can la freid'aura venta.*

De domnas m'es veyaire que gran falhimen fan per so car no son gaire amat li fin aman. Eu no.n dei ges retraire mas so qu'elas volran, mas greu m'es c'us trichaire a d'amor ab enjan o plus o atretan com cel qu'es fis amaire. (M.L, p. 160)	Il me semble que les femmes commettent une grande faute, puisque les amants fidèles ne sont guère aimés en retour. Je ne devrais dire d'elles que ce qu'elles souhaitent entendre, mais il m'est pénible de voir qu'un fourbe, par ses ruses, obtienne autant ou plus encore d'amour que celui qui est un amant fidèle.

196 Nous tenons à préciser le sens de l'adjectif « compréhensible ». Il est à noter que dans le premier extrait la mise en valeur de la cruauté et de la froideur de la dame sont compréhensibles parce qu'elles sont conformes à la représentation de la dame d'après les règles de la fin'amor. Cet adjectif s'emploie dans le cadre d'une comparaison entre le premier et le deuxième extrait exploités. Dans ce dernier, la référence à la guerre et au bas lignage est surprenante du point de vue de ces mêmes règles. Bien qu'elles dépeignent la dame sous un jour cruel et inhumain, elles ne vont pas jusqu'à la déclasser et la considérer comme une vilaine (d'un point de vue moral et social). Selon l'époque, c'est bien plus « grave » et bien plus « dégradant » pour une dame courtoise, censée appartenir naturellement aux classes les plus prisées de la noblesse, d'être comparée à une « vilaine ».

Le rapprochement des deux chansons s'explique par la réflexion du poète dans cette strophe : le substantif *falhimen* rend compte du tort des dames et justifie ainsi leur déclassement à ses yeux. Cette faute qu'il leur reproche est de ne pas aimer en retour *li fin aman*. En privant ces derniers des honneurs qu'ils méritent, ces dames risquent bien d'octroyer *o plus o atretan* d'amour à des amants qui n'en auraient gagné que par tromperie. De ce fait, cette strophe à laquelle l'éditeur du troubadour nous renvoie, représente une sorte de plaidoyer en faveur des amants fidèles et loyaux. Le troubadour, en décrivant la dame comme une créature inhumaine et en la réduisant à un rang de bas lignage réprouve son comportement injuste et trompeur.

A Deus ! can malamen m'afana, can so que.m traïs e m'enjana m'aven amar, si tot me pez' o.m platz ! Era sai eu qu'eu suis apoderatz. (M.L, p. 200)	Ah, Dieu, quelle méchante torture, quand il me fait aimer celle qui me trompe et me trahit, que cela me plaise ou me pèse ! A présent je sais bien que je ne m'appartiens plus.

Dans la première partie de la strophe d'où ces vers sont extraits, le poète souligne l'horreur de la captivité où Amour le tient lié : *molt m'es mal'aquist preizos,/ en c'Amors m'a lassat e pres* (elle m'est bien cruelle cette prison dans laquelle Amour me tient lié et captif). Ce qui accentue davantage le mal de l'enfermement est perceptible dans le schéma métrique de la chanson en a8b8c8b8d8d8e10e10. La troisième rime, dans ces *coblas unissonans* de huit vers n'a de correspondant que les mots se terminant en *os* dans les six autres *coblas* de la chanson : *bos*, *enveyos*, *enoyos*, *nom'espros*, *doptos*, *nofos*. Excepté l'adjectif *bos* de la première strophe et l'adjectif *pros*, tous les termes correspondant à la troisième rime de la chanson sont particulièrement chargés de connotations négatives, véhiculées tout le long de la chanson.

Par ailleurs, le fait que le substantif *preizos* soit le dernier terme constituant cette rime en *os* rend compte d'une sorte de gradation. C'est au terme de la chanson en effet que toutes ces connotations négatives de déprime, de doute, de crainte et de souffrance se soldent par cette image finale d'incarcération. Ces connotations négatives ont pour but de mettre en lumière la détresse du poète. Non seulement l'invocation de Dieu mais aussi l'adverbe *malamen* en témoignent. Par ailleurs, l'emploi des verbes *afanar*, *enjanar* à la rime traduit le dépit du poète et sa déception profonde. C'est dans ce sens en effet que nous interprétons l'adjectif *apoderat*. Impuissant et déprimé, le poète est subjugué par la passion. Il a beau dépeindre sa dame sous un jour quasiment anti-courtois, le poète ne peut que se montrer désarmé et fidèlement soumis à sa passion.

Be m'an perdut lai envers Ventadorn tuih mei amic, pois ma domna no m'ama ; et es be dreihz que ja mais lai no	Tous mes amis, là-bas, du côté de Ventadour, m'ont à jamais perdu puisque ma dame ne m'aime pas ; et il est juste que je n'y retourne

torn, c'ades estai vas me salvatj' e grama. Ve.us per que.m fai semblan irat e morn : car en s'amor me deleih e.m sojorn ! Ni de ren als no.s rancura ni.s clama. (M.L, p. 92)	jamais, car elle est toujours sauvage et dure à mon égard. Voici pourquoi elle me montre un visage sombre et haineux : parce que je me complais et persiste à l'aimer ! Elle ne se lamente ni se plaint de rien d'autre.
Tant er gen servitz per me sos fers cors, durs et iratz, tro del tot si' adoussatz ab bels dihz et ab merce ; qu'eu ai be trobat legen que gota d'aiga que chai, fer en un loc tan soven, tro chava la peira dura. (M.L, p. 118)	Aussi longtemps servirai-je noblement son cœur sauvage, dur et courroucé, jusqu'à ce qu'il soit tout à fait attendri par les belles paroles et la compassion ; car j'ai trouvé dans mes lectures que la goutte d'eau qui tombe frappe si souvent en un lieu qu'elle creuse la pierre dure.

Dans ces deux extraits, nous retenons ces affirmations où parait claire la détermination du poète à chérir sa bien-aimée quelles qu'en soient les conditions. Dans le premier extrait, il recourt aux verbes *delechar*, et *sojorner* dans le but de soutenir l'idée que sa dame ne peut se plaindre qu'il faille à son devoir de l'aimer comme il se doit. Dans le deuxième extrait, c'est le recours à la métaphore de la goutte d'eau qui creuse la pierre à force de tomber au même endroit qui témoigne de la même idée. Se comparant ainsi à la goutte d'eau, le poète-amoureux insiste sur la constance et la ténacité des sentiments qui le lient à sa dame. Il cultive l'espoir de l'attendrir grâce aux effets de la patience et de l'acharnement qui jurent pourtant avec son caractère farouche et désagréable. Dans ces deux extraits en effet, se déploie pareillement tout un champ lexical de la sauvagerie attribuée à la dame. *Savatje* fait écho à l'adjectif *fers* dont le sens est nettement plus accru. Selon le dictionnaire de l'occitan médiéval en ligne, cet adjectif désigne tout ce qui est « féroce et indompté, sauvage, dur et cruel, fier et inaccessible, laid et vilain, désagréable et odieux, dur, pénible et terrible, sauvage et désert ». En outre, l'association de l'adjectif *irat* à ceux de *morne* et *dure* montre « le visage sombre et haineux de la dame » ainsi que son « cœur dur et courroucé ». L'endurcissement de celle-ci nous renvoie à l'image de la prison que nous venons d'étudier dans des passages précédents. Le poète, extrêmement amoureux et passionné, est le prisonnier d'un cœur de pierre. Sa dame se refusant au moindre attendrissement, se montre de surcroît encore plus farouche et cruelle. Tout l'intérêt de l'opposition manifeste entre son comportement et le sien est de mettre en lumière la sauvagerie qui la distingue. Non seulement perfide et trompeuse, la dame est également insensible et inhumaine à cause de l'aigreur et de la rigidité sentimentale qu'elle affiche. En s'évertuant à se montrer sous un jour qui lui est totalement opposé, le poète-

amoureux, influence nettement les sentiments du récepteur qu'il gagne à sa cause. Ainsi, la Dame est on ne peut plus odieuse à ses yeux[197].

A totz me clam, senhor de midons e d'Amor, c'aicist dui traïdor, car me fiav'en lor, me fan viur'a dolor per ben e per onor c'aih faih a la gensor, que no.m val ni.m acor. (M.L, p. 124)	Je porte plainte devant vous tous, seigneurs, contre ma dame et contre Amour, car ces deux traîtres, parce que j'avais foi en eux, me font vivre dans la souffrance, pour tout le bien et l'honneur que j'ai faits à la plus noble qui ne m'assiste ni ne me secourt.
Pois vei que preyars ni merces ni servirs no.m pot pro tener, per amor de Deu me fezes ma domna cal que bo saber ! Que gran be fai us paucs de jauzimen a cel que trai tan gran mal com eu sen; e s'aissi mor, requisitz li serai. (M.L, p. 220)	Puisque je vois que prières ni suppliques ni service ne me sont d'aucun profit, que pour l'amour de Dieu alors ma dame m'accorde quelque faveur ! Car même une petite joie fait un grand bien à celui qui souffre, comme moi, d'un mal si grand. Et si jamais j'en meurs, je lui serai réclamé en justice.

Dans un extrait précédent, nous relevions l'emploi de l'adjectif *apoderatz* à travers lequel le poète-amant témoigne de son caractère excédé par la cruauté de sa dame terriblement injuste et inhumaine. Ce qui rend compte de la même signification dans cet extrait est l'adresse à un tiers manifestement extérieur à la relation amoureuse. *A totz me clam, senhor* interpelle en effet le public des récepteurs auxquels le poète réclame justice et se plaint des tortures que lui causent sa dame et l'Amour. En les interpellant ainsi, le poète semble prendre ces seigneurs à témoin de leur trahison[198]. Même si l'idée demeure sous-jacente et que le poète ne l'exprime pas ouvertement, il nous semble clair que la sollicitation des seigneurs auxquels ses plaintes sont adressées sous-tend une demande de « justice ». En leur confiant sa douleur, le poète les

197 Nous rappelons que nous étudions les questions relatives à la réception et aux enjeux de l'écriture dans la troisième partie de notre travail. Pour l'heure, nous essayons de montrer que le fait d'opposer les comportements des amants n'est qu'une stratégie poétique mise au service aussi bien de l'incrimination de la dame que de la dimension lyrique de l'écriture.

198 L'interpellation d'un tiers n'est pas un motif fréquent dans la *canso.* Bernard de Ventadour est d'ailleurs le seul troubadour de notre corpus occitan chez lequel nous relevons cet emploi. Il est plus adapté au genre des *tensos*. Ce sont les pièces 28, 33 et 35 dans l'édition de Moshé Lazar. Même s'ils ne sont pas sollicités de la même façon ni pour les mêmes raisons, les *senhor* de Bernard de Ventadour font écho aux *companho* du comte de Poitiers. Par ailleurs, l'interpellation même des *senhor* rend compte du caractère excédé du poète. C'est parce qu'il est désarmé et impuissant face à sa dame qu'il en appelle « au secours » de ces derniers. Leur « intercession » nous fait penser aux cours d'amour et au rôle qu'elles auraient joué dans la résolution de « différends » relatifs aux questions d'amour et de loyauté.

appelle à prendre parti et à juger par eux-mêmes de la trahison dont il accuse Amour et sa Dame[199].

De ce fait, il nous paraît clair que le poète bien que résigné à souffrir par amour pour sa dame, ne peut s'empêcher de l'associer à une image d'injustice et de cruauté extrêmemnt marquées. Compte tenu des diktats de la relation courtoise et de ses devoirs de *fin'amant*, le poète ne peut s'adresser à la dame ou lui parler sur un ton de reproche. Ses souffrances s'amplifiant en conséquence, il décrit sa bien-aimée sous un jour éminemment défavorable. Mettant l'accent sur son comportement dur et implacable, il fait d'elle une sorte d' « anti-portrait[200]». Ainsi, il essaie de réclamer justice à ceux qui peuvent en juger sans affecter son statut de troubadour et de parfait amant.

Comme nous l'avions annoncé au début de cette partie, les convergences entre Bernard de Ventadour et Ibn Zaydūn résident dans la représentation dithyrambique de leurs dames respectives. En se plaignant dans leurs chansons, les deux troubadours brossent d'elles un portrait complètement opposé à leurs comportements amoureux. Néanmoins, cet « anti-portrait » n'affecte en rien la souveraineté de la dame et sa beauté rayonnante et inégalable. Le poète, en mettant en évidence son insensibilité et sa froideur tente de l'attendrir dans l'espoir d'obtenir d'elle la récompense qu'elle lui refuse malgré tous ses efforts.

Est-il normal que je t'offre un amour sans réserve,
et que toi, tu m'imposes le pire des tourments ? (A.M, p. 69)

Est-ce sans y penser, par Dieu, que tu me fais périr d'aimer,
ou bien l'as-tu voulu, en tyran implacable ? (A.M, p. 49)

Nous retenons dans ces deux extraits de la poésie amoureuse du troubadour andalou le même recours à l'interrogation oratoire ainsi qu'à l'antithèse. Cette figure oppose « un amour sans réserve » au « pire des tourments » dans les hémistiches du premier vers. L'opposition, outre l'interrogation qui la met en cause, est accentuée par l'adjectif « normal » qui traduit le verbe *Jamula*. Ce verbe désigne en arabe ce qui est convenable et décent. Ainsi, ces

199 Nous pensons que l'ensemble de la chanson *Lo gens tems de pascor*, dont cette strophe est extraite, illustre la dimension lyrique de la poésie de Bernard de Ventadour. En effet, l'interpellation des *senhor* a une valeur énonciative indéniable qui permet au poète de souligner « la confidence » et de mettre en avant ses sentiments. De plus, cette manière de réclamer justice n'est en fait qu'un moyen pour gagner le récepteur à sa cause. En veillant ainsi à obtenir son adhésion, sa compassion, le poète bénéficie de la raison essentielle qui lui permet d'exalter ses sentiments et de les faire passer pour communs et universels.

200 Nous tenons à préciser le sens dans lequel nous employons le terme « anti-portrait » : c'est en quelque sorte le pendant de la dame dont la beauté et les vertus suggèrent un cœur tendre et aimant, empathique et doux pour l'amant. Or, son endurcissement est proportionnel à sa beauté et à son rayonnement. « Anti-portrait » marque donc le caractère antithétique du portrait de la dame qui, s'oppose à lui-même en quelque sorte.Sa dimension paradoxale réside dans l'inadéquation entre son apparence et son comportement. Cette idée est également présente dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn C'est en ces termes qu'André Miquel la traduit : « Si nature t'as faite belle, ne te comporte pas méchamment, sois généreuse : la beauté ne vaut rien si elle ne se donne ».

propcédés sont donc employés dans le but de souligner le comportement de la bien-aimée. En infligeant les pires tortures au poète comme unique réponse à son dévouement, elle fait fi des convenances auxquelles elle devrait pourtant se conformer. Cette « anormalité » fait écho, dans la poésie de Bernard de Ventadour, au déclassement de la dame réduite, par son comportement sauvage et injuste, à une « vilaine », de « bas lignage ».

Par ailleurs, les deux alternatives suggérées dans le deuxième vers ne sont employées que pour corroborer la valeur oratoire de l'interrogation. Elles n'ont aucune incidence sur le fait accompli « tu me fais périr d'aimer ». Dans le texte originel en effet la structure de la question *hal kāna qatlī*(me tuer fut-il…) renvoie à une temporalité antérieure au moment de l'énonciation. De ce fait, l'intérêt de l'interrogation n'est pas de trancher pour ou contre la préméditation ou la tyrannie de la dame. Le poète entend au contraire mettre l'accent dessus afin de dénoncer son comportement et insister sur sa « culpabilité ».

Aide-moi, mon amour, mon rêve,
sinon ma vie bientôt s'achève.
Sois fidèle, tu l'as promis :
moi, par Dieu, je n'ai point faibli.
Pitié pour l'amant en détresse,
qui meurt à force de tristesse ! (A.M, p. 91)

Le ton de la plainte, de l'appel au secours prime dans ce passage où le poète se présente comme submergé par la douleur et la tristesse. Les trois suppliques adressées à la dame témoignent de sa situation désespérée. L'extrait est ponctué en effet par le recours à l'impératif au début de chaque vers : « aide-moi », « sois fidèle » et « aies pitié ». Si le poète éprouve le besoin de solliciter sa same dans ce sens, c'est parce qu'elle fait preuve d'indifférence, d'infidélité et de cruauté. De ce fait, s'il se représente comme un amant lamentable et miséreux, c'est pour amplifier son caractère désagréable et malencontreux.

Si par erreur j'ai mal agi, tu m'as puni injustement,
et aussi violemment qu'on le fait pour un crime prémédité.
Reviens à cet amour parfait que tu me prodiguais
au tout début : je ne reviendrais pas, moi, à ce qui te déplaît.
Ote ce voile de colère à ce visage tout de grâce,
pour que je sois le premier à me prosterner devant lui. (A.M, p. 84)

L'emploi de l'impératif dans les deuxième et troisième vers de cet extrait a la même valeur que celle relevée dans les passages précédents de Bernard de Ventadour. « Reviens à cet amour parfait que tu me prodiguais » et « ote ce voile de colère à ce visage tout de grâce » impliquent nécessairement un sentiment d'insatisfaction et un comportement haineux et indigné. Cette haine et cette indignation rendent compte aussi bien de la punition démesurée que du motif de la plainte. Si le poète implore sa dame avec autant d'humilité et de soumission

c'est parce qu'il est « innocent ». Si « erreur » il y a, ce n'est sans doute pas lui qui aurait « mal agi ». Sa détresse et l'amertume de l'injustice dont il est victime s'accentuent au moment même où il la dénonce. Quand il désapprouve la punition excessive qui lui a été infligée pour une erreur hypothétique, le poète n'a d'autre choix que la prudence. Conscient du risque d'attiser davantage la haine et le courroux de sa dame en les lui reprochant, il clame son innocence tout en faisant preuve d'allégeance. Ainsi, l'antithèse qui prime également dans ce passage se traduit par la situation paradoxale du poète. En reprochant à sa dame l'erreur dont elle l'accuse, le poète ne doit pas faillir à son devoir de lui être toujours aussi fidèle et dévoué. De ce fait, à l'instar des substituts lexicaux auxquels il recourt pour s'adresser à sa dame sans la nommer, la prosternation représente le moyen qui permet au poète de critiquer son comportement injuste sans affecter son statut de parfait amant.

Tu m'as donné de ta rancune tant de preuves
que me voilà promu héros des histoires d'amour. (...)
Qu'il suffise à ta main de me compter parmi ses prises,
à tes yeux de m'avoir, avec d'autres, tué, (A.M, p. 101)

T'en coûterait-il trop de me prendre en pitié,
toi qui connais si bien mon mal ?
Heureuse es-tu, toi, ma requête et mon désir,
de ne pas connaître cette souffrance qui est mienne !
Aimer, pour toi, c'est rire, et, pour moi, c'est pleurer :
entre nous deux, Dieu jugera. (A.M, p. 36)

Il est évident que cette situation paradoxale est extrêmemnt éprouvante pour le poète qui ne cesse d'en pâtir. L'emploi du pluriel hyperbolique rend compte de sa langueur et de son abattement. Les preuves de la rancune de sa dame ainsi que ses victimes étant nombreuses[201], le poète se voit comme le héros de plus d'une histoire d'amour. Ce pluriel qui multiplie ainsi ses souffrances est à l'origine de sa prière. Submergé d'amour et de peine, il est abattu par l'implacabilité de sa dame. Sa froideur et son indifférence le désespèrent. Il a beau implorer sa pitié, rien n'y fait. Il n'en souffre que davantage. C'est sans doute la raison pour laquelle il s'en remet à Dieu. Ce n'est qu'une fois qu'il a perdu l'espoir d'obtenir « justice » auprès de sa dame qu'il prie Dieu d'en juger afin de rendre la sienne.

201 Il est intéressant de remarquer que dans le texte arabe, le pluriel est suggéré à partir du moins. La construction employée dans les deux hémistiches et qui pourrait être traduite comme suit "un peu de ce qu'elle a possédé", "parmi ceux qu'elle a tués" suggère la quantité nombreuse. Il n'y est pas question de litote dans la mesure où la structure du vers ne s'appuie pas sur une économie lexicale.
Il est intéressant de noter également une autre lecture possible de ce vers : le sens exprimé dans le vers ne serait pas focalisé sur l'hyperbole de la quantité. Le sens de la suffisance qu'il suggère équivaudrait à un éloge que le poète se ferait à lui-même pour attirer l'attention de sa dame. Quel que soit le nombre de ses victimes, elle ne devrait plus en avoir du moment que le poète en fait partie. Il serait ainsi comme une victime privilégiée grâce à laquelle il n'y en aurait plus d'autres. Il s'agit là évidemment des mérites du poète et de son statut de parfait aimant.

Le motif de la plainte est fortement moins marqué dans les chansons de Guillaume IX et de Jaufré Rudel. Ils appréhendent la dame et l'amour différemment. Dans leurs chansons, le mal d'aimer n'aboutit pas nécessairement à l'incrimination de la dame, à laquelle justice est réclamée.

Qual pro y auretz, dompna conja, Si vost' amors mi deslonja ? Par queus vulhatz metre monja. E sapchatz, quar tan vos am, Tem que la dolors me ponja, Si no.m faitz dreg dels tortz qu'ieus clam. (J.C.P, p. 111)	Quel profit en aurez-vous, dame charmante, Si votre amour me repousse ? Est-ce pour vous faire nonne ? Sachez que, telle est ma tendresse, Je crains que la douleur ne me tue, Si vous ne me faites droit des torts dont je vous fais grief.

Cet extrait de la chanson *Farai chansoneta nueva* du duc d'Aquitaine est quasiment le seul exemple témoignant d'une récrimination de la dame. Ce sens est mis en avant au moyen de l'expression *faire dreg*, associée au substantif *tort* et au verbe *clamar*. Ce vocabulaire manifestement juridique met en avant la contrariété du poète. Etant donné qu'il lui réclame ce qu'il estime lui revenir de droit, le poète accuse sa dame d'injustice. Même si l'incrimination n'est pas exprimée de manière explicite, le poète reproche tout de même à sa bien-aimée sa froideur et son indifférence. Par son refus de « le baiser en chambre ou sous un feuillage[202] », elle montre que « sa mort » lui importe peu ou prou.

Cette revendication correspond à celle où Jaufré Rudel se plaint d'aimer et de ne pas l'être en retour, dans la chanson *Lanquan li jorn son lonc en may*.

Ver ditz qui m'apella lechay Ni deziron d'amor de lonh. Car nulhs autres joys tan no.m play Cum jauzimens d'amor de lonh. Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis. Qu'enaissi.m fadet mos pairis Qu'ieu âmes e no fos amatz.	Il dit vrai, celui qui m'appelle avide et désireux d'amour lointain; car nulle autre joie ne me plaît autant que la possession de cet amour lointain. Mais ce que je veux m'est dénié, car mon parrain m'a voué ce sort que j'aimasse et ne fusse pas aimé.
Mas so q'ieu vuoill m'es atahis. Totz sia mauditz lo pairis Qe.m fadet q'ieu non fos amatz! (A.J, p. 15)	Mais ce que je veux m'est dénié. Ah, maudit soit leparrain qui m'a voué ce sort que j'aimasse et ne fusse pas aimé !

202 Comme nous avons tenté de le montrer dans notre étude de « la poétique du désir », la dimension érotique est inhérente à l'expression de l'amour dans le cadre de la *fin'amor.*Elle représente l'un des points de convergence majeurs entre les troubadours de notre corpus. Néanmoins, l'observation de cette dimension accuse certaines divergences. Son expression et son traitement varient en effet d'un troubadour à l'autre. Dans les chansons de Guillaume IX précisément, cette dimension érotique est particulièrement marquée ; alors qu'elle se ne rencontre quasiment jamais dans les chansons de Jaufré Rudel. Si l'on se réfère par exemple au « cycle des compagnons » ou à la cinquième chanson du duc d'Aquitaine, l'on voit clairement que dans son écriturel'érotisme prend souvent des tournures extrêmement salaces. Cela introduit en effet l'une des problématiques essentielles de sa poésie.

Outre la plainte, l'incrimination est adressée dans ces vers au *pairis* (parrain) à cause duquel l'amour du poète n'est point réciproque et partagé. Profondément attaché à l'amour de loin et désirant ardemment en jouir, il est dépité et maudit ce « parrain » qui le prive des joies de cet amour de loin. Compte tenu de l'imprécation et de la malédiction, l'hypothèse selon laquelle « le parrain » serait un *senhal* se référant à la dame lointaine ne peut qu'être écartée. Par conséquent, il nous semble plus cohérent d'y déceler une référence à l'Amour.

Ben sai c'anc de lei no.m jauzi, Ni ja de mi no's jauzira, Ni per son amic no.m tenra Ni coven no.m fara de si Ane no.m dis ver ni no.m menti E no sai si ja s'o fara, (A.J, p. 17)	Je sais bien que jamais d'elle je n'ai joui, que jamais de moi elle ne jouira, ni ne me tiendra pour son ami, ni ne me fera, à son propre sujet, aucune promesse ; jamais elle ne me dit nivérité ni mensonge et je ne sais si jamais elle le fera.

Tout le drame du poète-amant est exprimé dans cette strophe où prime l'emploi de la forme négative ainsi que du temps futur. Le poète se représente en effet condamné par un amour injuste et cruel, un amour qui fait de lui le prisonnier des sentiments et des désirs éternellement ardents et insatisfaits.

Même si tout le malheur du poète lui vient principalement de sa bien-aimée, il se garde de lui en imputer la responsabilité. Il nous semble que cela est dû, concernant également la poésie amoureuse du duc d'Aquitaine, aux caractéristiques des chansons des deux troubadours. Reposant sur une conception « fantasmagorique », la dame de Jaufré Rudel est nécessairement dépeinte de manière à ce que le poète n'ait rien à lui reprocher. Son amour de loin s'appuie en effet sur l'idéalisation et la sublimation. L'attachement courtois à la bien-aimée aurait nécessairement été rompu si elle avait eu un quelconque caratère disgracieux et repoussant. De même, Guillaume IX n'aurait pas été cet amant expérimenté s'il avait été trompé et bafoué par sa bien-aimée.

Néanmoins, même si l'expression du mal d'aimer chez Guillaume IX et Jaufré Rudel est beaucoup moins « négative » par rapport à la dame que la poésie d'Ibn Zaydūn et Bernard de Ventadour, il n'en demeure pas moins vrai que leurs chansons restent profondément marquées par le sens de la plainte et du lyrisme courtois.

3.2.2 La lyrique courtoise

Notre étude du mal d'aimer, inhérent au statut de troubadour, nous mène à conclure que dans ses chansons, le poète-amant est en proie à ce que Pierre Bec appelle « l'ambiguité psychologique ». Dans son article intitulé « La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour »en effet, le critique commente et analyse le fonctionnement de l'isotopie de la douleur chez le troubadour. Ses observations peuvent être étendues à l'ensemble des troubadours de notre corpus. L'univers de la *fin'amor* dans leurs chansons est un univers essentiellement complexe, qui se caractérise par « la tension » permanente entre deux pôles opposés et antinomiques. La distance et le manque d'une part, le désir sensuel de l'autre retiennent le poète dans un « monde poétique et sentimental clos ». Le troubadour est un être voué à la souffrance. Le sentiment d'amour qui le définit est indissociable de son expression poétique. Celle-ci puise sa raison d'être et son essence même dans le mal d'aimer. Revêtant très souvent un aspect métaphorique et religieux associé au « martyr » et au « sacrifice expiatoire », la patience du poète ainsi mise à l'épreuve est « quasi-ritualisée ». L'enjeu de ce rituel de la souffrance étant la purification, « l'ascension » vers la pureté et la perfection, la récompense devant en reconnaître et couronner les vertus est néanmoins constamment refusée au poète. Dans ce sens, Pierre Bec parle de « ressentiment ». Cette notion est à l'origine du « climat juridico-moral » qui caractérise la plainte du troubadour. Deux fois plus durs à supporter en raison du désagrément et de l'injustice, la souffrance et le dépit du poète-amoureux l'incitent à se révolter et à incriminer sa dame.

Néanmoins, toute « la hardiesse » dont il fait preuve en « osant incriminer l'Amour et sa dame » demeure un soupçon de révolte. Pierre Bec soutient l'idée que « ce sens révélé de l'injustice, cette tonicité de la révolte, cette intrusion d'une certaine logique formelle dans une passion qui dévore (...) est de bien courte durée ». Le ressentiment ne pouvant « se maintenir à sa propre hauteur »[203], n'a d'autre effet que de corroborer l'expression de cette passion dévorante. La souffrance est telle qu'elle ne peut qu'empreindre le chant du troubadour. Le lyrisme du chant courtois se traduit donc dans l'effusion sentimentale et la confession de cette souffrance.

Ai ! can brus sui, mal escharnitz !	Ah ! comme je suis morne,
Qu'eu no posc la pensa durar,	terriblement infortuné ! Je ne puis
de tal dolor me fai pasmar,	endurer la peine et cette intense
car tan s'amistat m'esconditz !	douleur qui me fait pâmer, car elle me
Ab bel semblan sui eu traïtz.	refuse si longtemps son amour ! Je suis

203 Pierre Bec, « La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour », In *Cahiers de civilisation médiévale*, 11e année (n°44), Octobre-décembre 1968, pp. 545-571.

Que.m val ? Res no.m pot chastiar ! Mortz venh'a sel qui.m vol blasmar qu'eu no l'am mortz e sebelitz ! (M.L, p. 228)	trahi par une belle apparence. Que puis-je faire ? Rien ne peut me corriger ! Puisse la mort emporter celui qui voudrait m'accuser que, mort et enterré, je n'aime encore ma dame.

Toute la dimension lyrique de ces vers est mise en avant à travers le ton larmoyant voire pathétique dans l'expression de la souffrnce. Le type de phrase, le verbe *pasmar*, les adjectifs *malescharnitz*, *mortzesebelitz* et *esconditz* rendent compte de la situation désespérée du poète-amoureux. Il souffre le martyr en raison de cet amour irrésistible qui le conduit à sa propre perte. L'image de la sépulture que nous avons retenue dans un précedent commentaire accentue la portée fatalement tragique de cet amour ravageur. Transcendant et supérieur, il est à l'image des tortures surhumaines qu'il impose au soupirant d'une dame cruelle et indifférente. Néanmoins, la mort même ne pourrait avoir raison de ce qu'il éprouve pour elle et par conséquent des supplices qui le dépassent et qui ne cesseront de le submerger même dans l'au-delà. L'intérêt de cette hyperbole est donc de mettre l'accent sur les sentiments du poète. Ce dernier recourt à la mise en scène de sa propre mort afin de convaincre sa dame que l'amour qu'il lui voue est tellement pur, tellement sincère qu'il défie la finitude et excède l'existence même du poète. Le besoin diligent qui incite ce dernier à revendiquer l'octroi de la récompense tant escomptée est à l'origine de sa sincérité expansive et exubérante.

De l'aiga que dels olhs plor, escriu salutz mais de cen, que tramet a la gensor e a la plus avinen. Manhtas vetz m'es pois membrat de so que.m fetz al comjat : que.lh vi cobrir sa faisso, c'anc no.m poc dir oc ni no. (M.L, p. 158)	Avec l'eau de mes yeux en pleurs, j'écris plus de cent saluts que j'envoie à la plus noble et à la plus gracieuse. maintes fois il m'est souvenu, par la suite, de ce qu'elle me fit lors de nos adieux : je la vis se couvrir la face, si bien qu'elle ne put me dire oui ou non.

Dans ces quelques vers extraits de sa chanson *Era.m cosselhatz senhor*, Bernard de Ventadour fait preuve d'une attitude non moins désespérée que celle commentée ci-dessus. Les quatrederniers vers de cette strophe retracent le souvenir d'une entrevue avec la dame; entrevue dont le poète ne garde qu'un souvenir amer et douloureux. Remémorée juste au moment où elle devait prendre fin, cette entrevue sensée éveiller chez le poète une sorte de nostalgie délicieuse, ne lui évoque qu'encore plus de souffrance et de dépit. Suite à cette entrevue qui aurait pu la rapprocher, la rendre plus accessible, la dame a quitté le poète en se couvrant la face, le livrant de la sorte à davantage de supplices. La confusion ainsi maintenue en l'absence d'une quelconque réponse approfondit le gouffre du désespoir où il sombre.

L'itération obsessionnelle *manhtas vetz m'espois membrat* (maintes fois, je me rappelle) rend compte des effets de ce souvenir lancinant sur le poète. Cet effet est d'autant plus affligeant qu'il se produit suite aux multiples tentatives entreprises par le poète dans l'espoir d'obtenir une réponse. Dans les quatre premiers vers de la strophe, il recourt à la métaphore des larmes comme « outil » pour écrire les *salutz* envoyés à sa bien-aimée[204]. Cette image rend compte de la « mission » de l'écriture pour lui : celle de transmettre à sa dame les tribulations de son coeur de manière fidèle et authentique. Ainsi, le chant serait en quelque sorte le reflet de son coeur, de ses sentiments et de tout ce qu'il endure de douloureux. Dans ce sens, le poète inaugure en ces termes sa deuxième chanson *chantars no pot gaire valer* :

Chantars no pot gaire valer, si d'ins dal cor no mou lo chans; ni chans no pot dal cor mover, si no i es fin'amors coraus. Per so es mos chantars cabaus qu'en joi d'amor ai et enten la bouch' e.ls olhs e.l cor e.l sen. (M.L, p. 64)	Rien ne sert de chanter si le chant ne vient du fond du cœur, et le chant ne peut venir du cœur s'il n'y a en lui un noble et cordial amour. Pour cette raison mon chant est parfait, parce que j'engage dans la joie d'amour la bouche et les yeux, le cœur et la raison.

Dans cett strophe liminaire, Bernard de Ventadour insiste d'emblée sur la sincérité dont dépend toute la valeur du chant. Les rime *chans* - *coraus* - *cabaus*, *valer* - *mover* rendent compte de cette relation étroite entre la qualité supérieure du chant et l'authenticité des sentiments qu'il exalte. Pour que ce dernier soit parfait, les sentiments qu'il met en avant ne peuvent être émouvants, poignants que quand ils viennent du coeur. C'est la raison pour laquelle le poète « engage dans la joie d'amour la bouche et les yeux, le coeur et la raison ». De ce fait, la sincérité est présentée comme une condition sinequanone à la réussite du chant courtois.

Compte tenu de la valeur métatextuelle du verbe *chantar* et du nom *chant* dans la *canso* du troubadour, compte tenu également de la signification de ces termes en occitan et à l'époque de Bernard de Ventadour[205], il nous paraît clair que la sincérité revêt ainsi un sens formel. Si le chant est parfait parcequ'il est sincère c'est que la sincérité intervient dans les conditions même de création et de réalisation du chant. Ainsi, la sincérité n'est pas entendue au sens où les sentiments exaltés sont authentiques. Sont sincères les sentiments qui sont conçus et présentés comme tels dans le texte du chant courtois. A ce propos, de nombreux

204 Nous rappelons que ce motif des saluts adressés à la bien-aimée et écrits avec les larmes du poète se rencontre presque dans les mêmes termes dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn: « Tu pourrais donc, au moins, lire et relire ces lettres,/ ces lignes dont l'encre est trempée de mes pleurs ».

205 Cette valeur métatextuelle se justifie par l'emploi du possessif *moschantars*. Un tel emploi n'a de sens que par rapport à la « performance » du chant autant dans sa « création » que dans sa déclamation car c'est en effet au moment où il est récité, déclamé que se réalise l'allusion directe au texte au moment où il est énoncé.

critiques à l'instar de Pierre Bec ou de Paul Zumthor soutiennent l'idée que la sincérité du texte poétique courtois est essentiellement une question de style. Dans son article « La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour », Pierre Bec voit que

> le monde poétique et sentimental des troubadours est un monde clos, une construction lyrico-formelle dont l'organisation interne est parfaitement cohérente. Il juge complètement superflu le fait d'essayer de lier ses structures à une quelconque réalité existentielle. Le processus lyrique se suffit à lui-même, aussi bien par les thèmes qui le tissent que par les termes qui l'actualisent[206].

Paul Zumthor citant R. Guiette dans son article *Recherche sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e^ et XIII^e^ siècles* corrobore l'idée de Pierre Bec. Parlant de l'oeuvre littéraire médiévale, l'auteur de la citation estime que « le sujet de l'oeuvre ne saurait être confondu avec sa donnée. Le thème n'est qu'un prétexte. C'est l'oeuvre formelle elle-même qui est le sujet. L'œuvre médiévale est style[207] ».

No sap chantar qui so non di, Ni vers trobar qui motz no fa, Ni conois de rima co.s va Si razo non enten en si. Mas lo mieus chans comens' aissi Com plus l'auziretz, mais valra, (A.J, p. 16)	Il ne sait pas chanter, celui qui n'exécute pas de mélodie, ni trouver de « vers » celui qui ne fait pas de couplets et il ne sait ce que c'est qu'une poésie s'il n'en comprend pas le sens en lui-même. Ainsi commence mon chant : plus vous l'entendrez, plus il vous plaira.

Cet incipit de la chanson *No sap chantar que so non di* de Jaufré Rudel est, à bien des égards, semblable à celui de *Chantars no pot gaire valer* de Bernard de Ventadour. L'un et l'autre poète présentent la « sincérité stylistique » comme une caractéristique essentielle du chant courtois. Cette strophe initiale apparente l'œuvre du prince de Blaye à une sorte d'art poétique où il définit le « chanteur » avant d'entamer sa performance. Ainsi, pour Jaufré Rudel, est troubadour celui qui sait :

- ✓ faire, exécuter des sons
- ✓ faire des mots
- ✓ trouver des vers
- ✓ construire des rimes.

Bien qu'elle soit concentrée sur le travail de versificateur, cette définition du statut de troubadour accorde aux sentiments et à la sincérité non moins d'importance que ces capacités techniques. L'accumulation de ces éléments définissant le troubadour dépend d'une condition

206 Pierre Bec, *op. cit*, p. 546.
207 Paul Zumthor, Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles, in*Cahiers de civilisation médiévale*, 2e année (n°8), Octobre-décembre 1959, pp. 409-427.

essentielle énoncée au quatrième vers *si razo no enten en si*, qu'Alfred Jeanroy traduit par « s'il n'en comprend pas le sens en lui-même ».

Ainsi, même s'il maîtrise les quatre premières conditions, un troubadour n'est pas véritablement troubadour si la dernière condition, la *razo*, lui fait défaut. Le verbe *entendre*, associé à ce substantif, confère à la sincérité une dimension totalement différente de la sensibilité et du caractère affectif qu'elle semble suggérer. La sincérité caractéristique du travail de troubadour est une sincérité rationnelle et consciente. Pouvant aussi bien être associée aux sens de la raison, du motif, de la matière ou du sujet, la *razo* n'est autre que la faculté qui permet au troubadour de maîtriser les sentiments et leur expression autant qu'il maîtrise l'art du *trobar*.

Dans les chansons de Guillaume IX, la maîtrise de cet art est une sorte de leitmotiv. Le duc d'Aquitaine ne cesse de souligner ses talents de troubadour. Dans cet extrait de sa chanson *Ben vuelh que sapchon li pluzor*, le verbe *conoiser* (connaître) rend compte du même emploi que le verbe *entendre* dans la chanson de Jaufré Rudel.

Ieu conosc ben sen e folhor,	Je connais bien sens et folie,
E conosc anta et honor,	Je connais honte et honneur,
Et ai ardimen e paor ;	Je ressens courage et crainte,
E si.m partetz un juec d'amor	Et si vous me proposez un jeu d'amour,
No suy tan fatz	Je ne suis pas si sot
No.n sapcha triar lo melhor	Que je ne sache trier le meilleur
D'entre.ls malvatz.	Parmi le mauvais.
(J.C.P, pp. 99-100)	

L'accumulation des antithèses *sen e folhor* (sagesse et folie), *anta e honor* (honte et honneur), *ardimen e paor* (courage et crainte) est mise au service des connaissances étendues du poète. Néanmoins, outre leur effet hyperbolique, ces antithèses rendent compte de significations opposées au sens auquel renvoie le verbe *conoiser* (connaître). Désignant ce qui est connu, distingué, décerné, le verbe suggère des facultés intellectuelles qui ne peuvent s'appliquer au domaine de l'affect et du sentiment. Par conséquent, les connaissances du poète sont des connaissances où le cœur ne joue aucun rôle. Même s'il est question d'amour, celui-ci n'est qu'un « jeu » dans lequel le poète sait bien tirer le meilleur parti. Cette signification du verbe *conoiser* est d'ailleurs confirmée dans la première strophe de la chanson.

Ben vuelh que sapchon li pluzor	J'aspire à ce que la plupart sache
D'est vers si's de bona color,	De cette chanson si elle est bien colorée
Qu'ieu ai trag de mon obrador :	Que j'ai sortie de mon atelier :
Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor,	En ce métier, j'emporte la fleur,
Et es vertaz,	C'est vérité vraie,
E puesc ne traire.l vers auctor	Et je puis en prendre à témoin cette
Quant er lassatz.	chanson / Quand elle sera lancée.
(J.C.P, p. 100)	

L'intérêt de cette chanson comme il est clairement indiqué dès le premier vers est de témoigner du génie du troubadour. Il entend, à travers ce chant - *auctor* (témoin), faire connaître au plus grand nombre tous les talents du métier dont il dispose dans son atelier. Ainsi, il est indéniable que la connaissance à laquelle le troubadour fait allusion se rapporte à un savoir-faire éminemment technique.

À ce stade de notre étude, nous sommes donc en mesure de conclure que les troubadours occitans de notre corpus conçoivent leur chant courtois et le présentent comme une *tekhnè*. La chanson est donc une fabrication, une sorte d'exercice de style dans à travers lequel un troubadour témoigne de connaissances puisées dans une tradition commune. L'enjeu de la chanson, de ce fait, est de mettre en lumière le génie du troubadour, son degré de maîtrise de cet héritage collectif ainsi que le savoir-faire qui lui permet de le manipuler de différentes manières[208]. La sphère des sentiments bien qu'omniprésente et très fortement marquée n'y figure que parce qu'elle obéit au formalisme caractéristique du chant courtois. A ce propos, Gérard le Vot conclut que

> le lyrisme n'est pas aveu ou confession mais il se rapporte à l'exploitation artisanale de clichés poétiques dinamisés par l'organisation de la chanson. L'émotion n'y intervient pas dans un écart subjectif jaillissant du fond de la conscience du poète, mais dans la convenance rhétorique qui règle l'économie de la chanson (...) le vrai des émotions ne s'y exprime que coulé en une forme manipulant un code connu de tous, des lieux communs affectifs et poétiques[209].

Dans ces propos, le critique insiste sur l'idée que malgré toute l'énergie sentimentale et affective, le texte poétique courtois n'est pas une poésie personnelle au sens où on l'entendrait aujourd'hui. Si subjectivité il y a dans la lyrique des XII^e^ et XIII^e^ siècles, elle ne se situe pas au niveau de l'exaltation des sentiments. Ces derniers bien que témoignant d'un lyrisme indéniable, n'ont qu'une valeur stylistique, inhérente aux conditions socio-poétiques de la littérature médiévale. Dans son compte rendu de l'ouvrage de Roger Dragonetti *La technique poétique des trouvères*, Paul Zumthor parle de « convenance » au sujet de ces conditions

208 L'intérêt de cette observation est de mettre en lumière les convergences frappantes entre cette conception de l'art du *trobar* et celle de l'art de faire des vers en arabe. Il est intéressant de constater en effet que les deux conceptions se rapportent à une tradition, à un héritage collectif qui se présente au poète. Cette matière est indissociable d'un certain nombre de règles et de contraintes formelles. Ne pouvant s'y soustraire, le poète est donc forcé de s'y conformer. Son mérite tient au fait de « trouver » les différentes possibilités qui s'offrent à lui afin d'organiser cette matière et l'agencer d'une manière nouvelle. Ainsi, son travail n'est pas autant un travail de créateur qu'un travail d' « ouvrier » : Ce sont les formules à partir desquelles il modèle une matière préexistante qui sont à l'origine de son succès et de son génie. Ainsi, le texte poétique courtois, occitan ou andalou, est conçu comme *une performance.* Il représente un accomplissement, une réalisation optimale par rapport aux possibilités qui s'offrent au poète.

209 Gérard le Vot, « Réalités et figures : la plainte, la joie et la colère dans le chant aux XIIe-XIIIe siècles », In *Cahiers de civilisation médiévale*, 46e année (n°184), Octobre-décembre 2003. pp. 353-380.

socio-poétiques. A travers cette notion, Dragonetti rend compte en effet du« lyrisme d'appel »qu'il oppose au « lyrisme de l'aveu ». Il se caractérise par la suggestion qui ne s'opère que « par les seules références internes d'un système formel propre à la fois au poète et à un auditoire d'amateurs choisis[210] ». Par conséquent, et en vertu de ces caractéristiques, le chant courtois revêt le rôle d'un moyen de conservation et de transmission de ce système de convenances. A cet effet, Outre le formalisme et le travail de modelage en lequel consiste le « métier » de troubadour, la dimension mélodique lui permet donc de remplir ce rôle socio-culturel.

Dans sa thèse « Faire le mot et le son. Une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240 », Christelle Chaillou, dans sa définition de l'art du *trobar* rend compte decette dimension en ces termes « l'ingéniosité dans l'élaboration et l'agencement simultanés du poème et de la mélodie[211] ». A l'instar d'autres critiques, Christelle Chaillou estime que la composante mélodique est aussi déterminante que le texte autant pour le chant courtois que pour le statut de troubadour[212].

Del vers vos dig que mais en vau Qui ben l'enten ni plus l'esgau, Que.l mot son fag tug per egau Cominalmens, E.l sonetz, qu'ieu mezeis me.n lau, Bos e valens.	De cette chanson, je vous dis qu'il en vaut plus, Qui la saisit bien et sait la déguster, Car le texte est bien raboté De manière égale Et la musique, moi-même je m'en vante, En est de bonne qualité.
A Narbona, mas ieu no'i vau, Sia.l prezens Mos vers, e vuelh que d'aquest lau M sia guirens.	A Narbonne, mais moi je n'y vais pas, Que lui soit présentée, Ma chanson, et je veux que de cet éloge Elle me soit garante.
Mon Esteve, mas ieu no.i vau, Sia.l prezens Mos vers e vuelh que d'aquest lau Sia guirens. (J.CP, p. 106-108)	A mon Estève, mais moi je ne vais pas vers lui, Que soit présentée Ma chanson, et je veux que de cet éloge/ Elle soit garante.

210 Zumthor Paul. Roger Dragonetti, « La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise », 1960, In *Romania*, tome 82, n°327, 1961. pp. 418-422.

211 Christelle Chaillou, *Faire le mot et le son. Une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240,* Sciences de l'Homme et Société, Université de Poitiers, 2007, p. 37.

212 En citant Antoni Rossell et Paul Zumthor entre autres, l'auteure de la thèse attire l'attention sur le rôle des études musicologiques et de l'intérêt qu'elles représentent pour l'étude de la poésie des troubadours du point de vue du rythme et de la mélodie. Le mérite de ces études est de concevoir les chansons de toubadours comme des « compositions » complexes. Une telle conception prenant en considération le rapport entre le texte et sa musique a une valeur « pragmatique ». Elle essaie de cerner la pratique orale des textes et les conditions de leur transmission et/ ou de leur modification. C'est dans ce sens en effet que Christelle Chaillou parle d' « auteurs » à propos des chansons de troubadours.

Nous nous reportons dans cet extrait à la dernière strophe et aux *tornadas* de la septième chanson du comte de Poitiers, *Pus vezem de novel florir.* Il y paraît clair que le poète est parfaitement conscient[213]de la dualité caractéristique de sa composition. Il dit avoir pris soin de bien faire et agencer ses *mot* et son *sonet* de manière à lui valoir les louanges qu'il devance et dont il se vante déjà. Par ailleurs, la double *tornada* rend compte de l'importance majeure accordée par le poète à la succession et la transmission de son chant[214].

Cet extrait de la chanson *No sap chantar qui so non di* témoigne du même intérêt chez Jaufré Rudel.

Bos es lo vers, qu'anc no'i falhi, Et tôt so que.i es ben esta; E sel que de mi l'apenra Gart se no.l franha ni.l pessi; Car si l'auran en Caersi En Bertrans e.l coms en Tolza,	Bon est ce « vers », car jamais je n'échouai [dans cet ar]) : tout ce qui s'y trouve y est à sa place ; que celui qui de moi l'apprendra se garde bien de le briser et de le mettre en pièces : tel l'auront en Quercy sire Bertrand et le comte dans le pays de Toulouse.
Bos es lo vers, e faran hi Calque re don hom chantara (A.J, p. 17/18)	Bon est ce « vers », et ils y feront [là-bas où ils sont] quelque chose dont on chantera.

Employé à la forme négative, le verbe *falhir* (se tromper, faillir) reconduit le même sens que le verbe *lauzar* (louer) chez Guillaume IX. Le troubadour est tellement satisfait de son « ouvrage » qu'il s'en félicite. Son vers est bon et tout y est parfaitement bien fait. C'est la raison pour laquelle, au moment de sa réalisation, le troubadour se préoccupe de sa succession. Il met en garde celui qui l'apprendra de lui. A cet effet, l'emploi du verbe *franher* (briser, rompre) est assez révélateur de la valeur que le poète accorde à son travail. Ayant le sens de ce qu'on brise, ce qu'on rompt, le verbe rend compte du caractère à la fois matériel et précieux de la chanson. Conçue comme une construction, un objet précieux à l'image des

213 Nous tenons à préciser que « la conscience » à laquelle nous nous référons est particulièrement relative à la composition du chant courtois, indépendemment des questions relatives à la subjectivité et à la dimension « personnelle ». Nous consacrons la dernière partie de notre travail à l'étude approfondie de ces questions relatives à l'écriture.

214 Nous signalons dans cette observation un point de convergence majeur avec la poésie andalouse et la poésie arabe classique de manière générale. Il était d'usage en effet que des poètes concurrents communiquent à travers leurs compositions poétiques respectives. Ils se défiaient l'un l'autre dans des improvisations sur un sujet prédéterminé. Dans ce cas, c'est souvent un poète ultérieur qui « compose un poème dans lequel il imite celui d'un autre, en utilisant le même mètre et la même rime ». Cet exercice de style est généralement considéré comme « un hommage délibéré » et une forme de « reconnaissance » et de « défi poétique ». En effet, outre l'expression de l'admiration vouée à un certain poète, l'enjeu de la *mou'araḍa* est de « rivaliser » avec un poète pris pour « modèle » dans le but de le « dépasser ». Nous empruntons cette défition à Mohammed Bakhouch, auteur de l'article « Intertextualité et création. L'exemple de la *mu'arada* : *al-aḫtal* imitateur de Zuhayr b. Abî Sulma ».
Ahmed Chawki est l'un des poètes qui ont pris Ibn Zaydūn pour modèle. Sa *mou'araḍa* de sa *qasida nuneya* est l'une des plus célèbres *mou'araḍa* connues jusqu'à nos jours.

mérites du troubadour qui en est à l'origine, la chanson devra être conservée et transmise dans le respect de sa valeur. Paul Zumthor appelle « performance » cette action vocale par laquelle la chanson courtoise est chantée, transmise à l'auditoire, à la postérité. Outre la réalisation de la chanson, cette notion traduit la dimension spectaculaire de cette réalisation qui se fait nécessairement dans un espace ouvert, public :

> L'œuvre est conçue comme une émanation du discours social : juste assez en avance ou en retrait par rapport à celui-ci pour s'auréoler de l'autorité des Anciens ou de l'audace des novateurs. Son lieu est donc ouvert, sinon à tous, du moins à une multiplicité d'auteurs-participants[215].

Cette importance de la composition mélodique ne s'arrête pas au fait de l'annoncer de manière aussi explicite. Elle se traduit également dans la composition et la forme même de la chanson courtoise[216]. L'œuvre poétique a donc ceci de particulier; elle intègre dans l'ensemble des « facteurs qui l'effectuent » l'ouverture de cet espace public où elle s'accomplit. Par conséquent, cette « action vocale » fait partie intégrante de la chanson qui se conçoit comme un « dit », chanté devant un auditoire et destiné à être repris par un « auteur-participant ».

A cet effet, nous nous intéressons précisément à la figure de la répétition comme un moyen mnémotechnique participant de la performance et facilitant sa transmission par la suite. Prenons à titre d'exemple le schéma métrique des chansons *Ben vuelh que sapchon li pluzor* et *Pus vezem de novel florir* de Guillaume IX. Il y est organisé respectivement comme suit : 8a 8a 8a 8a 4b 8a 4b et 8a 8a 8a b 8a 4b. La répartition des rimes selon ce schéma, d'après les observations d'Alfred Jeanroy, s'inspirent d'une ancienne forme constituée d'un quatrain monorimique suivi d'un distique qui jouerait le rôle d'un refrain. Tel est en effet le cas des chansons auxquelles nous nous référons. Bien que constituées de *coblas doblas* et de *coblas singulars*, ces deux chansons sont construites autour d'une rime « b » identique dans l'ensemble des strophes. Les sons *-atz* et *-ens* sont de fait les refrains qui s'y répètent.

Cette répétition cyclique qui confère à la chanson un rythme particulier est également présente dans la chanson *Mout jausenc me prenc en amar*. Les huit strophes de la chanson sont construites à partir du schéma rimique« abbaab ». Une telle organisation des rimes dans les strophes de six vers propose une configurtion nouvelle du système des rimes. Identiques dans toutes les *cobla* de la chanson, celles-ci accentuent l'effet de la répétition et confèrent à la chanson un rythme qui se marie parfaitement au sens qu'elle exprime.

215 Paul Zumthor, *La mesure du monde*, éd. Seuil, coll. Poétiques, 2014, p.366.

216 N'ayant malheureusement pas les compétences requises en musique pour nous permettre d'étudier le rythme et la mélodie des chansons de manière approfondie, nous avons pris le choix de travailler exclusivement sur la « répétition » comme un procédé rythmique dans les chansons de troubadours.

Dédiant sa chanson au *joy* de l'amour et célébrant les innombrables atouts de sa dame, le poète a opté pour cette structure afin d'appuyer par ce rythme insistant les connotations élogieuses qui y sont véhiculées. Ces répétitions significatives sont également fréquentes dans les chansons de Jaufré Rudel, plus particulièrement dans *Lanquan li jorn son lonc en may.* Véritable art poétique, cette chanson témoigne de la particularité du troubadour, connu jusqu'à nos jours comme le chantre de l'amour de loin. Cette notion de l'éloignement qui le distingue est soulignée dans la chanson par la répétition du terme *lonh* dans le deuxième et le quatrième vers de chaque strophe.

Dans sa quatrième chanson *Tant ai mo cor ple de joya*, Bernard de Ventadour use de ce même procédé à travers la répétition du terme *amor*. Constituée de six strophes de douze vers, la chanson se construit autour du schéma rimique a7 b5 a7 b5 a7 b5 a7 b5 c6 c6 c7 b5 où la rime « b » d'une *cobla* se transforme en la rime « a » de la *cobla* suivante. Au sein de cette structure, se distingue la première rime « c », identique dans toutes les strophes. Le terme *Amor* représente ainsi « un axe » majeur soulignant de ce fait le contenu véhiculé dans la chanson.

A la lumière de tout ce qui précède, nous pouvons soutenir l'idée que le lyrisme courtois tel qu'il se présente dans les chansons de troubadours est un ensemble de techniques stylistiques organisées de manière à servir la performance dont ils témoignent. La composition poético-mélodique de ces chansons est un tout indissociable dans lequel les effets sonores et rythmiques sous-tendent et confortent le sens exprimé par le verbe.

Les convergences notoires entre les troubadours occitans de notre corpus sont également présentes dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn. Sa relation à Wallada et la correspondance qu'ils ont échangée confèrent à la poésie de leurs amours une dimension personnelle et anecdotique même. Dépendant ainsi du vécu de son auteur[217], le *ghazal* d'Ibn Zaydūn est, de ce fait, extrêmement sincère.

Coule, mon sang, coule autant que tu veux !
L'heure est venue, mon coeur, de te fondre au néant !
Les malheurs maintenant sont là, toute une foule,
Et dans leurs rangs, pas un qui ne me soit nouveau. (A.M, p. 33)

217 A propos de l'influence de son vécu sur la poésie d'Ibn Zaydūn, nous nous référons aux observations de Chawki Dhif dans le livre qu'il consacre à la vie et l'œuvre du poète. Le critique déplore en effet un défaut majeur des éditions de recueils de poèmes en arabe. Malgré l'enchevêtrement et la complexité des rapports entre l'expérience personnelle et la production poétique des auteurs, on ne prend pas la peine de préciser, d'approfondir et d'interroger les cironstances inhérentes à la composition poétique. L'occultation de ces circonstances qui auraient pu enrichir les connaissances actuelles est d'autant plus déplorable qu'elle gomme l'évolution du poète dans l'exercice de son génie. Les éditions de diwans poétiques sont exclusivement attentives aux textes quand ils témoignent d'un degré élevé de maîtrise et de perfection. Elles ignorent souvent les premières productions qui rendent compte des balbutiements des poètes avant qu'ils n'arrivent à perfectionner leurs pratiques et leur style.
Chawqi Dhif, *Ibn Zaïdoûn*, éd. Dar al ma'âref, coll. Nawabegh al fikr al 'arabi, Le Caire, 1970, pp. 30-31.

L'amour a recouvert mon corps de ses stigmates
Et fait de moi un exilé, un étranger,
Malade d'un destin qui le frappe et torture :
Plus proche la souffrance, plus loin le médecin. (A.M, p. 33)

T'en coûterait-il trop de me prendre en pitié,
toi qui connais si bien mon mal ?
Heureuse es-tu, toi, ma requête et mon désir,
de ne pas connaître cette souffrance qui est mienne !
Aimer, pour toi, c'est rire, et, pour moi, c'est pleurer :
entre nous deux, Dieu jugera. (A.M, p. 36)

Aide-moi, mon amour, mon rêve,
sinon ma vie bientôt s'achève.
Sois fidèle, tu l'as promis :
moi, par Dieu, je n'ai point faibli.
Pitié pour l'amant en détresse,
qui meurt à force de tristesse. ! (A.M, p. 91)

L'association de ces trois extraits s'explique par la récurrence des larmes et des pleurs qui témoignent de l'affliction du poète et de sa tristesse profonde. Le début du premier extrait rend compte de cette dimension à travers l'interpellation des « larmes[218]». L'emploi injonctif du verbe *sabba* (verser) ainsi que la proposition *mā ši'ta an taṣūbā* (coule autant que tu veux) confortent l'idée que ses émotions échappent au poète. Il n'est plus en mesure de les contenir pour l'abondance de ses larmes. D'abord quantitative, la souffrance du poète se traduit ensuite, dans le deuxième hémistiche du vers, par une métaphore qualitative. L'âme fondue, le terme pluriel *razāyā* (catastrophes), les stigmates ainsi que les métaphores de l'exil et de la maladie constituent un champ lexical qui file la métaphore d'une souffrance insoutenable et destructrice. Accablé, dépité et meurtri, le poète est « malade » du destin qui le malmène et lui fait souffrir le martyr en l'absence de sa bien-aimée.

Cette dimension « larmoyante » fortement exacerbée est reconduite dans le deuxième extrait. En plus de la réitération des motifs de la maladie et des larmes, l'opposition entre les verbes « rire » et « pleurer » appuie l'expression des douleurs affligeantes ressenties par le poète. Le recours à l'intercession de Dieu afin de « résoudre » l'antagonisme des attitudes relatives à la bien-aimée et à son soupirant témoigne du désespoir de ce dernier. Le fait de savoir que celle qui manque de le tuer est « heureuse » marque son indifférence de cynisme et de cruauté. Le mal du poète n'en est que plus grand, plus douloureux et c'est donc, désarmé et abattu qu'il s'en remet à Dieu afin de les « juger ». Le sens manifestement juridique du substantif *ḥākim* en arabe est mis au service de l'expression des sentiments du poète. Outre le

218 La traduction d'André Miquel est inspirée par le deuxième hémistiche où il est question de l'âme fondue du poète, à force de tristesse et d'abattement. Nous nous appuyons, dans notre interprétation, sur le texte originel en langue arabe où le terme *dam'* signifie « larmes ».

sens de « justice », le terme est également emprunt d'une connotation spirituelle. Faisant partie des 99 noms d'Allah[219], *ḥākim* accentue la valeur de la justice demandée. Elle représente le refuge du poète et son ultime espoir.

Par ailleurs, Dieu est également sollicité dans le dernier extrait dans un sens qui corrobore davantage les effusions sentimentales du poète et la « sincérité » qu'il entend ainsi leur conférer. L'expression « moi, par Dieu, je n'ai point faibli » traduit une formule utilisée en arabe pour jurer. Par Dieu, au nom d'*Allah*, ratifie, par la solennité de l'invocation divine, l'affirmation qui lui succède. En s'adressant ainsi à sa dame, le poète garantit l'authenticité et la sincérité de ce qu'il éprouve pour elle. La solennité du serment est mise au service de l'affirmation de la sincérité du poète qui, autrement, commettrait le péché du parjure.

La poésie d'Ibn Zaydūn est donc « sincère » dans la mesure où elle traduit les états d'âme du poète et rend compte des supplices qu'il endure parce qu'il est amoureux. Néanmoins, on ne peut réduire sa « sincérité » à l'influence que l'histoire de ses amours aurait eue sur sur sa production poétique.

Même si l'expérience a sans doute eu un grand retentissement dans le *ghazal* du célèbrepoète andalou, sa poésie ne peut être conçue comme la réplique parfaite de son vécu sentimental. Comme la sincérité des troubadours occitans de notre corpus, la sincérité d'Ibn Zaydūn est à interpréter également d'un point de vue stylistique. Même si les références explicites à la technicité de sa production poétique font défaut[220], nombreux sont les éléments qui témoignent de l'idée que l'écriture poétique est conçue comme une manufacture, un véritable travail d'ouvrier.

Dans la partie de son livre consacré à *Ibn Zaydūn* où il présente le *diwan* du poète, Chawki Dhif met en lumière les traits distinctifs de sa poésie. A travers la comparaison avec *Al Buhturi*[221]auquel il est souvent associé, le critique insiste sur l'idée que le poète est fortement

219 Dans la tradition musulmane, l'Etre Divin se distingue par 99 noms qui énumèrent ses attributs et les qualités inhérentes à son unicité. Ces noms sont évoqués par le Coran dans la sourate n°7, verset n°180 :
« Allah possède les noms les plus beaux. Priez-Le avec [ces noms] et laissez ceux qui blasphèment au sujet de Ses noms : ils seront "récompensés" de ce qu'ils font ».

220 Nous entendons par « références explicites à la technicité de la production poétique » des expressions comme « métier », « œuvre », « ouvrage », « atelier »… que nous avons précédemment relevées dans notre corpus occitan. Leur valeur métatextuelle rend compte d'observations autoréflexives sur le texte poétique et sa création.

221 *Al Buhturi* est un poète syrien contemporain d'*Al Mutanabbî et d'Abou Tammâm.* Tous les trois étaient les poètes les plus célèbres de leur temps. Ils sont connus pour avoir excellé dans le genre poétique de la *hamassah* dont ils sont encore aujourd'hui les principales références. *Al Buhturi* vécut entre 204 et 280 de l'Hégire. Il vécut longtemps à Alep, sa ville natale, où il fut l'élève *d'Abou Tammâm.* Celui-ci appréciait sa poésie, ne cessait de l'encourager et voyait déjà le disciple en lui. La production poétique d'*Al Buhturi* est assez nombreuse presque dans tous les genres. Mais le genre dithyrambique est celui dans lequel il a composé le plus de poèmes. L'amour qu'il vouait à '*Oloua*, une chanteuse alépine, a rendu célèbre sa poésie amoureuse. *Al Buhturi* a toujours été un poète de cour. A Bagdad, il vivait sous la protection du Calife *Al Mutawakkil* qui le comblait de ses largesses.

imprégné de poésie arabe classique, même celle de la période de la *Jahiliya*. L'ensemble de son œuvre témoigne, selon l'auteur de l'étude, de sa connaissance profonde des usages des anciens. Ibn Zaydūn représente, estime-t-il, le poète qui a su marcher sur les pas de ces modèles, imiter leurs façons de faire tout en conservant à sa poésie son originalité et sa modernité. Bien qu'elle soit parfaitement enracinée dans le contexte andalou de sa création et bien qu'elle soit représentative de ce contexte particulièrement prospère et foisonnant, la poésie d'Ibn ZaïdZaydūn oûn est aussi fidèle au grand héritage de la poésie arabe classique. Compte tenu de son appartenance sociale et de son éducation qui le préparaient à une grande culture[222], le poète de Cordoue, à force de curiosité et de lectures intenses et diversifiées, était certainement familier des *diwans* des anciens chantres de la poésie arabe.

Nous nous reportons, à ce propos, aux mêmes exemples que Chawki Dhif a utilisés pour illustrer la présence de cet héritage dans la poésie d'Ibn Zaydūn. Les allusions à des poètes comme *Al Mutanabbî*, *Abou Tammâm*, *Al Buhturi* dans l'ensemble de son œuvre poétique, amoureuse en l'occurrence, sont fréquentes. Le poète leur emprunte les motifs littéraires parfois même dans des termes quasiment identiques mais qu'il façonne et agence différemment.

Dans leurs analyses consacrées à la célèbre *nuneyya* d'Ibn Zaydūn, les professeurs Amel Moussa M[ed] Nour et Ahmad M[ed] Mahmoud Saïd ont également reconnu les marques des différentes sources d'inspiration du poète. Le chercheur égyptien reconnaît dans le troisième et le quatrième vers, l'écho de deux auteurs préislamiques Al Muraqqach al akbar et Al Munakhkhal al yachkarî. Ces vers sont traduits ainsi par André Miquel : « Qui nous assigne ainsi à l'exil, au chagrin, jouets d'un sort qui prend sa vie à notre ruine ?/ Le temps qui s'écoulait réunissant nos rires, n'est plus aujourd'hui que celui de nos pleurs ».

Abou al Faraj Al asfahani auquel le chercheur se réfère, a reconnu dans les vers de ces deux poètes la même structure et le même sens repris par Ibn Zaydūn. C'est le recours à l'interrogation oratoire qui constitue le point essentiel du rapprochement entre le poète et ses sources d'inspiration. De même que pour ses prédécesseurs, cette tournure est mise au service de l'exagération et de l'insistance sur les terribles souffrances de l'amant[223].

---

222 Dans l'introduction à son édition du diwan d'Ibn Zaydūn, Ali 'Abdel'adhim pense que le poète doit sa grande culture et son érudition à son père, décédé quand il n'avait que onze ans, puis à son maître Abou Bakr Muslim Ibn Ahmad. L'éditeur affirme que dans sa jeunesse, Ibn Zaïdoûn était avide de savoir et de connaissances. Il puisait dans la bibliothèque de son père ses nombreuses lectures. Il s'intéressait à la langue, à la littérature, à la philosophie et à la théologie.
Ali 'Abdel'adhim, *Le diwan d'Ibn Zaïdoûn et sa correspondance*, éd. Société du prix Abdelaziz Saoûd al Babitaîn pour la création poétique, le Koweit, 2014, pp. 6-7.

223 Ahmad Mohamed Mahmoud Saïd, « Les caractéristiques de la créativité dans la poésie andalouse. L'exemple du poème d'Ibn Zaïdoûn *Adhâ' l tanâ'î badîlan men tadânînâ* », In *Revue de l'Université des Arts et des Sciences Humaines de Taibah*, 5e année, n°9, 2016, pp. 671-762.

De son côté, la chercheuse marocaine reconnaît dans le vingt-troisième vers un emprunt à Ibn Al Wardi et dans le dernier, une allusion à Al Mutanabbî[224]. Le vingt-troisième vers d'Ibn Zaydūnest ainsi traduit par André Miquel : « ah ! Si le sort nous était un peu plus favorable, s'il nous faisait la grâce de nous revoir, et non de loin en loin ». Le rapprochement entre le poète et son inspirateur s'explique par l'emploi et le sens du terme arabe relatif à l'expression adverbiale « de loin en loin ».

Le dernier vers est ainsi traduit par André Miquel : « Pour toi ces mots : Dieu te garde, aussi longtemps que durera cet amour qui nous force au secret…et nous trahit ». Dans cette traduction, le sens de l'emprunt à Al Mutanabbî est difficile à reconnaître. Il concerne l'emploi et le sens du dernier terme de la *qasida*. Le verbe qu'André Miquel traduit par « trahit » signifie en arabe le sens de « cacher, dissimuler ». Il ne s'agit point de secret ou de trahion mais de l'état physique et mental du poète. A force de souffrir par amour, sa santé se détériore, il maigrit au point qu'il devient à peine « visible ». C'est le sens que véhiculent les vers d'Al Mutanabbî dont le poète s'inspire pour amplifier les supplices qu'il endure à cause de l'amour : ce dernier risque presque de l'effacer, de l'anéantir. Non seulement il devient quasiment invisble parce que sa dame refuse de prêter attention à ses assiduités mais parce que son indifférence lui fait perdre la santé et risque de l'achever.

L'omniprésence de l'héritage classique dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn reflète certes sa grande culture et son érudition. Elle traduit aussi une écriture « consciente » de cet ancrage que le poète semble revendiquer. L'historien arabe Ibn Bassam dans son livre *Ath-thakhira fi mahassen ahl al jazira* s'est beaucoup intéressé à l'intertextualité dans l'œuvre poétique d'Ibn Zaydūn. Dans la célèbre *qasida* où il fait l'éloge d'Al Mo'tadhed, gouverneur de Séville, l'historien reconnaît les vers d'Al Mutanabbî, d'Abou Tammâm et d'Al Buhturi dont il s'est inspiré pour composer son poème. Cette « conscience » est perceptible dans le « choix » que le poète de Cordue semble effectuer parmi ses prédécesseurs. Ils représentent en effet les poètes les plus célèbres de leur temps et qui ont le plus marqué les esprits par leurs productions.

Par ailleurs, dans son étude intitulée « La structure rythmique dans la poésie d'Ibn Zaydūn», Sabah Khaled Mahmoud s'intéresse à la construction rythmique et mélodique dans l'œuvre du poète. Il note que ce dernier recourt assez souvent à trois figures particulières. Les parallèlismes, les antithèses et les répétitions contribuent en effet au génie et à l'originalité de ses compositions.

224 Amel Moussa Mohamed Nour, « L'art rhétorique de la *Nouneyya* d'Ibn Zaïdoûn », In *Revue des Sciences Sociales et Economiques*, 1ère année, n°1, pp. 1-13.

Le vers suivant, extrait de l'une des pièces où il chante l'amour de Wallada, est peut-être l'un des meilleurs exemples qui en témoignent : « Toi qui me fais périr d'aimer, m'accables de douleur, me brises de désir et ne sais me donner que ce mal ». Troisième dans une pièce de cinq, ce vers est mis en relief, en plus de sa position médiane, grâce à la grande musicalité qui le caractérise. Construit sur un parallélisme parfait entre les deux hémistiches, ce vers bénéficie d'un rythme assez rapide et léger. Sur le plan grammatical, quatre propositions juxtaposées le constituent. Réparties équitablement, elles se composent chacune de deux termes uniquement. Les quatre verbes toujours placés au début des propositions correspondent à l'un des deux pieds du mètre *al bassît* dans lequel la pièce est composée. Les quatre verbes accumulés *atlaftanī*, *ablaytanī*, *qat-ta'tanī*, *awraṯṯanī* associent dans une même structure, le poète et sa dame. Le pronom objet proclitique assimile certes le poète au « sujet » de cette dernière dont l'amour ne cesse de le torturer et lui faire du mal : Elle le fait périr, l'accable de douleur, le brise de désir et cause tout son malheur. De ce fait, le pronom matérialise et rend possible le « contact » intime et fusionnel auquel le poète ne cesse d'aspirer en vain. Le deuxième pied correspond au deuxième terme de chaque proposition. De nature adjectivale qui équivaudrait à un complément de manière dans la grammaire française, ce terme décrit l'état déplorable du poète. *Kalafan*, *Assafan*, *chaġafan*, *'Ilaln* constituent ainsi une deuxième accumulation dont le sens dépend de celui véhiculé par les verbes.

Le deuxième pied du mètre se focalise donc sur le poète : il met en évidence la manière avec laquelle l'amour l'affecte et le fait souffrir. Incontestablement hyperbolique, cette structure a donc le mérite d'exprimer des sens différents dans une remarquable économie de moyens. Par ailleurs, l'adéquation parfaite qu'elle établit entre la grammaire et la mélodie interne du vers confère à l'ensemble de la pièce un rythme agréable. A ce propos, le chercheur note qu'Ibn Zaydūn privilégie dans ses productions poétiques les mètres qui valorisent leur musicalité et contribuent à leur donner un rythme fluide et plaisant[225].

225 « La structure rythmique dans la poésie d'Ibn Zaydūn», une recherche présentée en 2014 par Sabah Khaled Mahmoud, pour obtenir une maîtrise en Littérature du Département d'Arabe de la Faculté des Lettres de l'Université d'Alexandrie, sous la direction du Professeur Fawzi Saad Issa, pp. 50-77.

Conclusion de la première partie

Au terme de cette première partie, nous pouvons souligner les trois idées principales auxquelles aboutit notre lecture comparative du statut accordé à la femme dans les poétiques de l'amour occitane et andalouse. Le manque dû à l'absence et à l'inaccessibilité foncière de la dame aimée constitue une véritable énergie motrice. Elle garantit en effet la continuité et la persistance du lien amoureux malgré les obstacles qui s'y oppesent. En dépit de l'absence et des ennemis de l'amour, le sentiment de manque est à l'origine de cet élan qui conduit le poeète-amant à essayer, par tous les moyens, de combler un vide auquel répugne la conception de l'amour courtois.

Cet élan se traduit d'ailleurs par une force expressive et stylistique qui défie les contraintes du langage et les codes de discrétion et de retenue pour dire l'indicible et représenter la bien-aimée sous son meilleur jour.

Cette ingéniosité aussi bien thématique que stylistique due au manque est ce qui donne au désir sa fonction fondamentale dans l'esthétique de la *fin'amor*. Hymne à l'amour et à la beauté, le désir est au cœur d'une véritable esthétique du corps. Décrit et célébré dans tout ce qu'il a d'attractif et d'irrésistible, le corps est le pilier d'une érotique troubadouresque. Outre le désir de dire l'amour et l'exalter, cette érotique s'exprime également par le biais de la tension permanente entre les codes contraignats de l'amour courtois et la célébration des plaisirs sensuels. La projection du désir sur la représentation des éléments naturels ainsi que sur la création poétique elle-même participent de cette énergie motrice du manque et du désir refoulé.

En définitive, la lyrique courtoise s'apparente à une dialectique de l'amour et du mal. Amour essentiellement malheureux, l'amour courtois est un mal pour un bien dans le sens où la souffrance sur laquelle il repose est paradoxalement souhaitée par l'amant. De saveur douce et apaisante malgré toutes les douleurs qui le tourmentent, la souffrance de l'amant est indissociable de ce prix ultime auquel il aspire. Par conséquent, ce prix est déterminant puisqu'il lui procure tout l'espoir qui conforte sa patience et l'encourage à persévérer dans le service infaillible de sa noble dame.

Toutefois, cet amour devient anti-courtois dès l'instant où la souffrance est détachée de son corollaire indispensable, la promesse de goûter aux joies du plaisir et de la jouissance sensuels. Dès l'instant où ce lien est rompu, la patience de l'amant est absurde et dénuée d'intérêt. Son existence perd sa raison d'être et l'amant est même prêt à se donner la mort par dépit et désespoir.

Initialement éprouvant, l'amour courtois tend toujours vers un dépassement. C'est dans ce souci interminable de surmonter l'échec et l'avilissement que réside donc tout l'intérêt de la *fin'amor*. Cette esthétique qui fait de la dame aimée la cause originelle de cette quête fait du lien amoureux un véritable processus de perfectionnement et d'élévation.

Deuxième partie

Le chemin de la vertu

Introduction de la deuxième partie

La dame apparaît comme une figure extrêmement complexe dans l'esthétique de la *fin'amor.* Elle est au cœur de tous les paradoxes qui lui sont inhérents. Objet d'un amour passionnel, elle est inaccessible et absente. Son absence n'empêche pourtant pas son adorateur de la décrire même s'il peut ne l'avoir jamais vue. Sensuelle et motivée par un désir dont la ferveur est nourrie par l'impossibilité de le satisfaire, la description de la dame courtoise témoigne du rôle de l'imagination. La représentation mentale contribue à combler le vide d'un manque interminable en apaisant les douleurs de l'amant. Cette substitution palliative demeure insuffisante. L'amant ne cesse de souffrir. Manquant de mourir à force de supporter le poids de toutes ces tensions et contraint de patienter dans l'espoir de parvenir à la jouissance, ses douleurs deviennent délectables. La dame est dotée en effet de ce pouvoir mystérieux qui fait d'elle à la fois l'origine de la souffrance du poète et la clé de sa délivrance. Son absence et son caractère inaccessible confèrent davantage de majesté et de suprématie à son rôle de *domna*.

Tan gran beutat a que non pot mermar,	Sa grande beauté ne peut diminuer :
Ni res no y falh, ans resplan nuech e dia,	Parfaite, elle resplendit nuit et jour,
Et a poder tan qu'en ren no-s fadia,	Et son pouvoir est tel qu'elle obtient tout ;
E a gracia en totquan que volfar,	Elle a grâce en tout ce qu'elle veut faire ;
Humilitat, caritat, sen, saber,	Elle a douceur, charité, sens, savoir
E pietat e merce, per qu'esper	Pitié, merci : et c'est pourquoi j'espère,
Ay en s'amor, pus ylh amar me denha,	Puisqu'elle veut m'aimer, que son amour
Que-mtengra gay, sol qu'ieu dreg a lieys venha[226].	fera ma joie si je viens droit à Elle.

Nous retrouvons dans ces vers composés par Guiraut Riquier tous les attributs féminins célébrés par les troubadours. L'accumulation de ces traits de caractère réunit la beauté, la splendeur, la force, la grâce, l'humilité, la charité, le sens, le savoir ainsi que la pitié et la miséricorde. Cette longue liste éminemment élogieuse est annoncée dès le début de la strophe par le substantif *beautat* et le verbe *resplendir*. Nous y reconnaissons d'ailleurs les sèmes de brillance et de rayonnement qui reflètent la personnalité exceptionnelle de la dame aimée.
Guiraut Riquier, dans cette strophe extraite de sa chanson *Ieu cujava soven d'amor chantar*, semble vouloir identifier sa bien-aimée à tout ce qu'il y a de bien, de beau et de vertueux.

226 René Nelli et René Lavaud, *op.* cit, p. 880.

L'image qu'il présente d'elle est tellement hyperbolique qu'on peinerait à l'imaginer comme une créature faite en chair et en os. Sa *domna* est si extraordinaire qu'elle transcende le monde des hommes. Elle s'apparente à un symbole et représente même l'icône de ce que pourrait être la dame parfaite, la meilleure qui puisse exister.

Cette femme idéale est manifestement identifiée à la figure de la Vierge Marie. Nous nous référons d'ailleurs à cette chanson que René Nelli et René Lavaud classent comme une chanson dédiée à la Vierge sous le titre « La vie spirituelle ; religion et mystique » sans doute en raison de la confusion que nous avons notée entre la *fin'amor* et « la mystique religieuse[227]».

Même s'il n'existe aucune allusion à la Vierge et même si la dame en question est désignée par les qualificatifs *Belh deport* et *Midons*, la confusion entre les deux figures féminines de la Vierge et de la Dame est très significative. Associé au verbe *fadiar* (s'affaiblir, perdre sa peine), le *poder* détenu par la dame est présenté comme une puissance que rien ne semble pourvoir affaiblir. À la beauté merveilleuse et au caractère inégalable de la dame s'ajoute donc un pouvoir fort et inébranlable. Cette image de grandeur qui lui est conférée est d'ailleurs confortée par le sens du dernier vers. Le poète-amant éprouve une grande joie à se livrer « directement » à elle et à sa domination.

Ainsi, se sont essentiellement la description idéalisée de la dame courtoise et sa prépondérance qui concourent à son identification à une figure religieuse et spirituelle. A l'instar de la Madone, la dame a une mission et un pouvoir influent. Tel un fidèle obéissant aux préceptes de sa croyance et suivant scupuleusement la voie qu'elles lui indiquent, l'amant courtois obéit de même à sa bien-aimée. L'amour qu'il éprouve pour elle est tellement puissant qu'il affecte nécessairement son comportement et sa personnalité.

> L'un des aspects étonnants de l'amour, c'est l'obéissance à l'aimé d'un amant qui brise sa nature à la mesure de celui qu'il aime. Voici un querelleur dans l'âme, un caractère difficile, intraitable, indocile au joug, tranchant dans sa résolution, le nez chatouilleux et l'œil dédaigneux ; et voilà qu'il respire la brise de l'amour, qu'il se laisse rouler par sa vague et flotte sur ses eaux ; aussitôt la querelle s'apaise, la difficulté s'aplanit, le tranchant s'émousse et le dédain se livre. (…)
> Ma vie ne vaut pas plus, cinglée sous tes reproches,
> Qu'une fausse monnaie dans la main du changeur.
> Mais mourir pour l'amour de toi n'est que douceur.
> Ô merveille ! Mourir, et mourant, être heureux[228] !

227 *Idem*, p. 880.
228 Ibn Hazm, *op. cit*, p. 84.

La dimension spirituelle de l'amour courtois découle donc de cette influence qui incite le poète-amant à devenir quelqu'un de meilleur. Ainsi et comme le soulignent les propos d'Ibn Hazm, l'amour a une dimension vertueuse et s'apparente à un parcours initiatique.

Au terme de ce parcours, l'idée de la mort représente une issue qui rend compte des enjeux de l'initiation. Eminemment symbolique, la mort participe de cette dimension religieuse et spirituelle de la *fin'amor*. Pour devenir meilleur et parfait, le poète-amant doit se purifier en effet de toutes les vilenies qui avilissent son statut d'amant. A l'image de sa dame parfaite, il doit avoir un comportement irréprochable. Son amour pour elle est à l'origine de cet élan qui le pousse à s'élever afin d'atteindre ce statut supérieur et privilégié.

Dans ce sens, la mort a une valeur symbolique.Elle implique une renaissance dans la mesure où le poète-amant rompt avec une certaine part de lui-même pour s'élever et accéder au *joy*. Le *joy* de l'amour représente donc une renaissance comparable au plaisir et au bonheur que recherche tout un croyant.

Chapitre 1 : Amour courtois et féodalité

L'articulation entre l'amour et la vertu dans la chanson courtoise fait de celle-ci l'espace où s'exprime « sa fonction conservatrice »[229]. Le lien entre le poète et le récepteur est inscrit dans une « profondeur » telle qu'un « code » commun lui incombe de réactiver dans son texte un champ de références que le public s'attend à reconnaître. C'est le rôle de l'inspiration féodo-vassalique du rapport entre l'amant et sa dame. Lorsque Bernard de Ventadour par exemple insiste sur l'identification à un homme-lige, la représentation de l'amant dans ses chansons renvoie à un type d'asservissement sans doute facilement reconnaissable pour son public.

Bona domna, re no.us deman Mas que.m prendatz per servidor, Qu'e.us servirai com bo senhor, Cossi del gazardo m'an. Ve.us m'al vostre comandamen, Francs cors umils, gais e cortes! (M.L, p. 62)	Noble dame, je ne vous demande rien d'autre sinon de m'agréer pour serviteur, puisque je vous servirai comme un bon seigneur, quelle que soit la récompense que j'obtienne. Vous me voyez soumis à votre commandement, noble et clémente créature, allègre et courtoise !

Le champ lexical de la servitude, développé par les termes *servidor*, *senhor*, *comandamen* et *deman* est renforcé par les deux rimes. A l'image du serviteur qui n'aspire qu'à la seigneurie, l'amant est un vassal qui prend plaisir à servir sa dame. Cette requête de l'amant, humble et solennelle, renvoie le public de l'époque non seulement au rapport de souveraineté rattachant le troubadour lui-même à ses vassaux mais aussi aux usages courants relatifs à l'établissement de ce genre de rapports. Comme le souligne Hélène Débax dans son travail sur « la féodalité languedocienne », le serment d'un amant jurant fidélité à sa bien-aimée présente les caractéristiques d'un « code social (…) sous-jacent » et qui n'est « jamais explicitement exprimé dans les textes de nature diplomatique ».

> Les répétitions inlassables des formules *sine tuo inganno, sine tuo dampno, absque forcia*, semblent tenter de conjurer, comme par exorcisme, les déviations de la norme morale et sociale de la fidélité. Cette norme n'est jamais explicitement exprimée dans les textes de nature diplomatique, ce code social reste sous-jacent. On ne peut que le reconstituer bribe par bribe à travers les règlements de conflits, qui révèlent les déviations, les infractions qu'il faut réparer pour reconstituer le tissu social. En revanche, il est clairement détaillé dans la poésie courtoise, qui exprime l'idéologie de la relation féodale transposée dans le lien unissant le troubadour et sa dame[230].

229 Paul Zumthor, *op. cit*, p. 59.
230 Hélène Débax, *La féodalité languedocienne. XIe-XIIe siècles. Serments, hommages et fiefs dans le languedoc des Trencavel*, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 127.

L'expression de cette relation féodale dans la poésie courtoise attribue donc à la bien-aimée un rôle semblable à celui du seigneur, du suzerain auquel le vassal jure soumission et fidélité. Néanmoins, alors que le contrat vassalique comporte un bien, fief ou château faisant l'objet de cette sorte d'alliance politique, le contrat des amants comporte également un « bien » dont l'amant ne peut jouir. Repoussée constamment vers une limite inaccessible, l'union charnelle des amants représente pourtant un élément fondamental du lien amoureux. En effet, l'intérêt de la soumission et de la fidélité de l'amant à sa dame réside dans l'engagement qu'ils représentent pour les deux amants. Dès l'instant où il se met au service d'une dame qu'il courtise, l'amant admet qu'il ne pourra jamais jouir de con corps comme il le désire. Toutefois, la résignation au désir exprimée par sa soumission même à celle qui est l'instigatrice principale du désir, rend compte de cet engagement. Souffrant le martyr en raison de cette situation paradoxale et assez complexe, l'amant accepte de se lancer dans le long parcours que représente cette souffrance. A travers cette épreuve de douleur et de privation en effet, il apprend à dompter son désir et à le maîtriser. De cette manière, il devient un *fin'amant* dôté de patience et de modération. Il est donc encore plus digne de l'amour de sa dame.

Bernart, totz om deu aver dan, S'a la cocha no sap sofrir; C'amors se vol soven servir; E si so tenetz ad afán, Tot es perdut, s'anc re.us promes, Si n'eran plevidas mil fes. (M.L, p. 184)	Bernard, celui qui ne sait patienter quand il le faut, souffre beaucoup, car l'amour exige un service constant ; et si vous le considérez comme un fardeau, tout est perdu, même si jadis elle vous promit qualque chose, même si mille fois elle en fit serment.

Dans ce sens, l'amour est une source de vertu dans la morale courtoise. Il en représente même le pilier fondamental. C'est grâce à l'énergie sensuelle qui préside au sentiment amoureux que l'amant apprend à devenir un *fin'amant* et un homme « meilleur ». L'enseignement que prodigne la dame à cet effet consiste en un apprivoisement du désir par l'épreuve de la souffrance. Ce principe disciplinaire, presque « ascétique » de l'amour est au cœur de l'hostilité des autorités religieuses quant à cette manière de concevoir l'amour et le désir. Alors que les références religieuses chrétiennes considèrent le désir comme l'incarnation de cette part de tentation et d'abandon à tout ce qui est matériel, terrestre et donc forcément bas et avilissant, la doctrine de l'amour courtois semble contredire ces préceptes fondamentaux pour la foi chrétienne. En effet, même si l'union charnelle des amants est repoussée, le désir est constamment « relancé » par la quête de cette fin ultime mais inaccessible du lien amoureux. De ce fait, les enseignements de la chrétienté sont subvertis par cette morale de l'amour et du désir.

De ce point de vue, la poésie courtoise est dans un rapport paradoxal et, de fait fort intéressant, avec les codes socio-éthiques des XII[e] et XIII[e] siècles. Sa conformité aux codes socio-politiques de la féodalité représente une certaine « assimilation » de cette organisation sociale. L'expression inlassable de la fidélité et de la loyauté est bien la preuve que le poète-amant « adhère » à ce système transposé dans le domaine artistique, et poétique en l'occurrence. Toutefois, la doctrine de l'amour courtois, bien que reposant sur les mêmes valeurs prêchées par la morale chrétienne[231], est en contradiction avec cette morale qui condamne le désir à travers toutes les pulsions matérielles qu'il cherche à assouvir.

Dans son article *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, E. Koehler parle d'un rapport entre la « super structure poétique » et « l'infrastructure sociale ». Ces deux notions rendent compte de la nature des liens poético-sociaux entre le fonctionnement de la doctrine de l'amour courtois et la structure du tissu social, régi par les principes féodaux. Les liens de vassalité rattachant l'amant à sa dame et les règles de conduite imposées par cet attachement même traduisent ce que Tahar Labib Djedidi désigne en termes d'«homologie[232]». Ce terme rejoint ceux de Koehler dans le sens où ils mettent l'accent sur une évolution poétique et sociale qui s'est faite progressivement, à travers la correspondance et l'adaptation à une sorte de « modèle » préexistant. « En respectant d'abord la réalité féodale existante », la nouvelle classe nobiliaire a réussi à se redéfinir par la suite en donnant à cette même réalité à laquelle elle s'est d'abord assimilée, le sens d'une morale qui lui est propre. Selon Koehler, cela rend compte d'une « nouvelle conscience de classe[233]».

231 Notre propos, bien que focalisé sur la morale chrétienne, concerne également la représentation du corps et des désirs dans la religion musulmane. Dans les textes fondateurs, le Coran ainsi que les *Hadiths* du prophète, il est très souvent question de mettre en garde les ficèles et bons croyants aux fourvoiements dûs aux différentes tentations matérielles et sensuelles. La religion s'appuie en effet sur la valorisation des valeurs extrêment valorisées de la chasteté et de la piété.
Nous citons en exemple ces versets qui détaillent la punition du *Zina*, le péché de la copulation ou de l'adultère :
La fornicatrice et le fornicateur, flagellez chacun d'eux de cent coups de fouet ! Que par égard pour la religion d'Allah, nulle indulgence ne vous prenne en leur faveur, si vous vous trouvez croire en Allah et au Dernier Jour ! Qu'un groupe de Croyants soit témoin de leur tourment.Le fornicateur n'épousera qu'une fornicatrice ou une Associatrice. La fornicatrice ne sera épousée que par un fornicateur ou un Associateur. Cela est déclaré illicite aux Croyants. Le *Coran*, sourate n°XXIV, versets n°2-3.
…qui ne prient point, avec Allah, une autre divinité, et [*qui*], sinon en droit, ne tuent pas leur semblable qu'Allah a fait sacré, ceux [*enfin*] qui ne forniquent pas. Celui qui fait [*tout*] cela commetun péché pour lequel le Tourment sera pour lui doublé, au Jour de la Résurrection, et pour lequel il restera, dans ce Tourment, humilié en immortalité. Le *Coran*, sourate n°XXV, versets n° 68-69.
232 Tahar Labib Djedidi, *op.cit*, p. 25.
233 Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », In *Cahiers de civilisation médiévale*, 7e année (n°25), Janvier-mars 1964. pp. 27-51.

1.1 La primauté de l'aimée

Le pouvoir principal attribué à la dame aimée dans la doctrine de la *fin'amor* est sa capacité à inspirer l'amour et éveiller chez le poète les sentiments d'attachement les plus profonds. Ce pouvoir est même l'un des aspects fondamentaux de la dimension paradoxale inhérente à cette doctrine. Très souvent dans le corpus de notre étude, il s'agit pour les poètes d'une dame qu'ils n'ont jamais vue, ou presque. Dans le cas de Jaufré Rudel, cette dame est même l'objet d'une existence fuyante et spectrale. Pourtant, en dépit de cette absence, de ce « non-lieu » quasiment existentiel, la dame demeure une figure extrêmement puissante. C'est dans son absence même qu'elle puise sa grandeur.

Luenh es lo castelhs e la tors On elha jay e sos maritz, Et si per bos cosselladors Cosselhan no suy enantitz — Q'autre cosselhs petit m'en vau, Aitant n'ay fin talan corau, — Alres noy a mais del murir, S'alqun joy non ay en breumen. (A.J, p. 8)	Lointains sont le château et la tour où elle repose, elle et son mari, et si je ne suis secouru par le conseil de bons conseillers,— car j'estime peu tout autre conseil, tellement je la désire en mon cœur, — je n'ai plus qu'à mourir, à moins que quelque joie, sans tarder, me vienne d'elle.

Dans cet extrait de la chanson *Pro ai del chan essenhadors* de Jaufré Rudel, la dame est d'emblée identifiée par la distance spatiale qui la sépare de son amant. L'adverbe *luenh*, placé à l'attaque de la strophe, met en exergue la raison essentielle de la souffrance du poète. Toutefois, en dépit de son éloignement, la dame continue à jouer un rôle primordial dans son univers. Le recours au substantif *cosselhador* (conseiller) rend compte de ce rôle. L'importance qui lui est accordée est soulignée au moyen de l'incise. Ce segment phrastique interrompt le discours afin de mettre au point une précision relative au sens entendu par le recours même à ce substantif. Le poète précise en effet que le seul conseiller dont il a besoin est cette dame inaccessible. Il explique qu'il la désire tellement que tout autre conseil venant d'ailleurs ne lui importerait que peu. Ainsi, cette explication introduit un lien causal indéniable entre la dame et le *talan* (le désir, l'inclination). Le choix de ce terme est très significatif dans la mesure où il rend compte de la complexité des sentiments du poète. Désignant à la fois le désir, l'envie et l'inclination amoureuse, ce terme met l'accent sur la puissance de cette dame lointaine. Malgré son absence, ou peut-être même grâce à cette absence, elle détient le pouvoir de dominer le cœur et l'esprit du poète. Ce dernier tente d'étancher sa soif d'elle à travers l'imagination. C'est la raison pour laquelle il se fait de sa bien-aimée une image parfaite et la décrit toujours comme la plus belle créature qui ait jamais

existé. De ce fait, toute lointaine qu'elle soit, la dame est omniprésente puisqu'elle est à l'origine d'un amour qui obsède le poète et le fait souffrir.

Si le poète définit sa dame comme sa conseillère, c'est parce que la *fin'amor* se nourrit de ce paradoxe : plus il est amoureux et il souffre et plus il « s'accroche » à cet amour ravageur. En effet, si la dame est l'instigatrice de cette situation éprouvante pour le poète, elle est également la seule capable de le soulager. C'est dans ce sens, pensons-nous, que s'inscrit également le choix du substantif *cosselhador*. Outre le conseil, le verbe *cosselhar* peut aussi avoir le sens de « secourir ». On pourrait alors affirmer que la dame doit sa puissance à la « duplicité » de ses pouvoirs : elle est la raison d'un mal qu'elle seule peut guérir. C'est ce qui explique, à la fin de la chanson, la mort du poète si celui-ci n'est pas sauvé. Par conséquent, le *joy* réclamé à la dame pour qu'elle le sauve acquiert pour lui une dimension vitale qui accroît davantage les pouvoirs de sa bien-aimée.

L'un des attributs majeurs de la dame en effet est ce *joy d'amor*. Bien que la notion paraisse fluctuante et sujette à différentes lectures, elle constitue l'un des éléments fondamentaux de la doctrine de la *fin'amor.* L'incise que nous analysions plus haut comme le témoin des pouvoirs de l'aimée peut être interprétée également comme l'expression de la fidélité du poète à l'amour de sa dame. Lorsqu'il nie et écarte tous les autres conseils qui ne suscitent guère son attention, il nie en vérité tout intérêt que pourraient susciter à ses yeux d'autres femmes, d'autres *domnas*. En insistant sur le conseil qu'elle seule peut lui apporter, il fait preuve de loyauté et de constance, car son désir est immuable et n'a d'autre objet que sa dame lointaine.

C'est à ce niveau de la *fin'amor* qu'intervient le *joy* comme une sorte de garant du pouvoir de la bien-aimée et de la loyauté de son soupirant. Si le poète « s'acharne » à aimer sa dame et à la désirer ardemment, malgré toutes les épreuves qui le séparent d'elle, c'est parce qu'il est convaincu par ces deux principes essentiels : elle peut lui accorder le *joy* qu'il lui revendique s'il persévère en amour et se montre digne d'elle. Ainsi, c'est l'espoir de la consécration, de la récompense finale qui donne toute sa valeur au pouvoir de la dame d'un côté et motive, d'un autre côté, la constance du poète et la ténacité de son amour.

1.1.1 La dame rétive

Il est indéniable que la dame, dans l'esthétique de la *fin'amor*, est représentée comme une femme particulièrement cruelle. Elle a beau être la muse qui inspire au poète-amant l'amour et le chant qui le célèbre, elle est aussi responsable de toutes ses souffrances.

Ren per autruy non l'aus mandar, Tal paor ay qu'ades s'azir, Ni ieu mezeys, tan tem falhir, No l'aus m'amor fort assemblar ; Mas elha.m deu mo mielhs triar, Pus sap qu'ab lieys ai a guerir. (J.C.P, p. 117)	Je n'ose rien lui mander par autrui, Tant je crains qu'elle ne s'en irrite sur l'heure, Et moi-même, tant j'ai peur de faillir, Je n'ose lui manifester mon amour ; Mais c'est elle qui doit choisir mon mieux, Puisqu'elle sait bien que c'est d'elle que procède ma guérison.

Dans cette dernière strophe de sa chanson *Mout jauzens me prenc en amar,* la représentation du poète-amant est différente de celle que le comte de Poitiers donne de l'amant dans ses chansons. En effet, loin de se prétendre maître et conseiller dans l'art d'aimer et de composer des vers, loin des allusions scabreuses qui agrémentent son texte fréquemment, le poète, dans cette strophe, apparaît dans une situation vulnérable face à sa bien-aimée. Le champ lexical de la crainte en témoigne dans les quatre premiers vers : les verbes *auzar* (oser) à la forme négative, le verbe pronominal *s'azire* (se fâcher, s'irriter), les verbes *temer* (craindre) et *falhir* (commettre une faute) ainsi que le substantif *paor* (peur) rendent compte de cette vulnérabilité. Le poète est tellement angoissé à l'idée de provoquer la colère de sa dame que la peur le paralyse. Si dans les quatre premiers vers de cette strophe, il décrit ses sentiments, le poète, dans les deux derniers, exhorte sa dame à agir pour lui. À ce propos, la rime *mandar – assemblar*encadre le quatrain où ilconfie ses craintes. Le verbe *auzar*à la forme négative souligne d'ailleurs son impuissance en raison de ces mêmes craintes. Les verbes *azir* et *falhir* en rendent compte : il s'agit pour le poète-amant d'éviter de commettre des fautes et d'épargner la colère de sa dame. La conjonction au début des deux derniers vers de la strophe introduit une double opposition. Quand il affirme que c'est sa dame qui doit opter pour ce qu'il a de mieux, *Mas elha.mdeu mo mielhstriar*, le poète renonce à ce qu'il disait dans le premier vers *Ren per autruy non l'aus mandar* (Je n'ose rien lui mander par autrui). Même sans l'entremise d'un tiers, en employant le verbe *deure* (devoir), il fait preuve d'audace en rappelant à sa dame ce qu'elle doit faire pour lui.

Par ailleurs, du fait même de cette conjonction, celle-ci change de statut. Elle n'est plus l'objet des craintes du poète. En l'identifiant à celle qui « doit » et qui « sait », il conforte sa position dominante. Non seulement elle « fait peur », mais elle est aussi active : elle peut agir

et sauver le poète, de ses craintes en l'occurrence. Par conséquent, tel est le sens que nous donnons à l'opposition entre les rimes *azir – falhir* d'un côté et *triar – guerir* d'un autre côté.

Ainsi, il nous paraît clair que, certes, la *domna* est à l'origine du sentiment amoureux dans l'esthétique de la *fin'amor.* Néanmoins, outre l'amour, elle inspire également nombreux autres sentiments comme l'angoisse et la crainte. Ce sont en effet ses pouvoirs et tout ce qu'elle peut entreprendre qui lui donnent ce statut magistral et dominant.

Qual pro y auretz, dompna conja, Si vostr' amors mi deslonja ? Par queus vulhatz metre monja. E sapchatz, quar tan vos am, Tem que la dolors me ponja, Si no.m faitz dreg dels tortz qu'ie.us clam. (J.C.P, p. 111)	Quel profit en aurez-vous, dame charmante, Si votre amour me repousse ? Est-ce pour vous faire nonne ? Sachez que, telle est ma tendresse, Je crains que la douleur ne me tue, Si vous ne me faites droit des torts dont je vous fais grief.

Dans ces vers extraits de sa chanson *Farai chansoneta nueva*, Guillaume IX réprouve le comportement de sa bien-aimée qui tente de l'éloigner d'elle et de son amour. Nous y reconnaissons d'emblée un trait commun avec l'extrait précédent : le troubadour se présente dans une situation de faiblesse et d'abattement face à sa bien-aimée. Cette situation se traduit par les substantifs *dolors*, *tortz* et le par le verbe *clamar*. Ce dernier rend compte des revendications du soupirant : il demande à sa dame de redresser les torts qu'elle lui fait pour lui épargner une douleur insoutenable.

Au premier abord, cette requête correspond à un lieu commun de la poésie des troubadours. Néanmoins, c'est une requête bien particulière. Sa particularité réside dans sa formulation. Outre la requête en effet, le poète semble adopter un discours argumentatif visant à dissuader la dame de se consacrer à une carrière de religieuse[234]. Le recours à l'interrogation oratoire au début de la strophe récuse cette décision, qu'il estime infondée et inutile. En affirmant que la dame n'aurait aucun intérêt à vouloir l'éloigner de son amour en se faisant religieuse, le troubadour souligne la vanité de cette manœuvre.

Nous essayons de le montrer en nous appuyant sur la structure strophique de la chanson. *Faraichansonetanueva* est composée de cinq strophes (*coblas*) de six vers d'octosyllabes dont le schéma métrique est organisé ainsi : a8a8a8b8a8b8. Alors que la rime « a » correspond à un

234 Compte tenu des rapports conflictuels entre l'Eglise et la doctrine de la *fin'amor*, on peut très bien imaginer que pareille décision de la part de la *domna* représente un affront quasiment humiliant pour le poète-amant. En effet, il signifierait une renonciation radicale et très violente à l'amour humain et à tout ce qui s'y rattache. En se consacrant à une carrière religieuse, la dame rompt avec les mondanités de la vie de cour pour se vouer pleinement à une existence spirituelle.
Nous puisons notre lecture de la biographiede JaufréRudel. Au moment où il rend l'âme dans les bras de sa dulcinée, celle-ci se voue à une carrière religieuse en signe de fidélité et de loyauté car jamais son cœur ne pourra se délier des sentiments qu'elle a éprouvés pour le prince de Blaye.

son différent à chaque strophe (*coblas singulars*), la rime « b » demeure, elle, invariable. La forme verbale *am* (j'aime) constitue une sorte de leitmotiv dont l'effet n'est pas uniquement rythmique et structurel[235]. Avec ce refrain, le poète donne vie à la chanson. En insérant un distique dans des strophes de quatrains à rime unique, il établit un rythme binaire régulier et une cyclicité parfaite aussi bien à l'échelle de la strophe que de l'ensemble de la chanson.
De ce fait, la rime « b » s'apparenterait aux battements de cœur du poète-amant. Ces battements, en récusant l'intention de la dame d'éloigner d'elle le poète-amant, la confrontent à la souffrance qu'elle lui impose. Par le biais de cette scansion interminable, le texte poétique ne se contente pas de dire cette souffrance. Il l'exprime au sens étymologique du terme à savoir la « faire sortir en pressant ». En pressant le langage poétique donc, le troubadour en fait ressortir le sens que nous percevons, que nous ressentons même comme si tout le chant prenait vie et respirait ce mal, cette cruauté insoutenable de la dame.

Par ailleurs, l'insistance sur l'acte d'aimer qui se répète et se multiplieindéfiniment met en lumière la constance des sentiments du poète. Par le biais de ce procédé, il conteste les cruelles intentions de sa dame à partir de ses qualités de *fin'amant*. Dans les quatre premières strophes de la chanson, l'agencement de la rime « b » corrobore notre lecture :

1. am – liam
2. am – fam
3. am –ram
4. am – clam

La correspondance du verbe *amar* avec les substantifs *liam, fam*et *ram* traduit la relation sémantique qui relie étroitement ces différents termes. L'amour, selon l'esthétique de la *fin'amor* est le principe fondamental qui sous-tend le lien indéfectible entre le poète-amant et sa dame. Il est le moteur essentiel du désir et il est également la raison de la récompense de sa persévérance et sa loyauté. Si la strophe s'achève sur le verbe *clamar* c'est pour souligner l'aboutissement du sens exprimé dans les vers précédents : la revendication du poète se lit eneffet comme la conséquence logique et attendue du lien indéfectible, du désir irrésistible, et de la récompense infaillible de l'amour.

Si le troubadour prend soin de souligner les caractéristiques de son amour immuable et loyal, c'est pour mettre en lumière, par effet de contradiction, la cruauté dont la dame fait

235 Cette répétition a un effet stylistique relatif à la structure de la forme fixe des chansons de troubadours. Ces répétitions rendent compte de l'art du troubadour et de sa capacité à composer des vers parfaits à l'image de l'amour parfait qu'ils célèbrent.
Elles ont aussi un effet mélodique dans la mesure où elles représentent un élément fondamental de la composition musicale de ces chansons et un moyen mnémotechnique permettant leur mémorisation et facilitant, par conséquent, leur transmission orale.
Les effets d'une telle répétition se retrouvent avec les mêmes enjeux et les mêmes intérêts dans les textes poétiques ainsi que dans les mouashshahs et zajals andalous.

preuve à son égard. Si la chanson sur laquelle nous travaillons compte parmi les compositions lyriques des troubadours, ce n'est point uniquement pour l'imprégnation émotionnelle des vers qui la constituent. Cette composition doit également sa dimension lyrique à l'abîme qui sépare les envolées passionnelles du poète de l'impassibilité flegmatique et glaciale de la dame. C'est en effet cette inadéquation qui met davantage l'accent sur sa cruauté.

Colps de joi me fer, que m'aussi, Et ponha d'amor que.m sostra La carn, don lo cors magrira ; Et anc mais tan greu no.m feri, Ni per nuill colp tan no langui, Quar no cove ni no s'esca, (A.J, p. 16)	Un coup de joie me frappe, qui me tue, et piqûre d'amour qui dessèche ma chair et fait maigrir mon corps ; jamais nul autre ne me frappa si rudement ; jamais pour nul autre coup je ne languis de la sorte, car cela ne convient ni ne peut se produire.

Pour parler de cruauté, cette strophe extraite de la chanson *No sap chantar qui sonon di* semble inappropriée dans la mesure où il n'est guère question de souffrance. L'image du coup de joie qui frappe le poète *colps de joi me fer* est une sorte de stéréotype inspiré de la figure mythique de Cupidon, dieu de l'amour. Dans cette strophe, JaufréRudel évoque donc l'heureux instant où il aurait été atteint par les flèches argentées du dieu Amour. Toutefois, le choix des termes utilisés pour en parler appelle une observation plus attentive. En effet, dès le premier vers, l'allusion mythique du « coup de joie » est vite démentie par les verbes *ferir*(frapper) et *aucire*(tuer). La joie dont il s'agit est donc une joie qui frappe et qui tue. Par ailleurs, cette piqûre d'amour[236] est une telle blessure qu'elle *sostrait* (maltraite, ôte) la chair du corps et provoque son affaiblissement. La gravité de cette piqûre ne ressemble à aucune autre pareille et le poète n'a jamais été aussi abattu.

L'expression clairement antithétique de cette strophe vise à souligner les effets extrêmement violents du sentiment amoureux. Dès l'instant où il est « touché », le poète ne cesse d'avoir mal et de souffrir. Ainsi, même si rien ne l'indique expressément dans cette strophe, le fait même que Jaufré Rudel recoure à un tel lexique pour traduire ses sentiments montre qu'à l'instar du duc d'Aquitaine, la dame qu'il aime est aussi inhumaine et cruelle.

Et s'amors mi revert a mau Car ieu l'am tant e liei non cau : Tost veirai ieu si per sufrir N'atendrai mon bon jauzimen. (A.J, p. 8)	Cet amour pourtant fait mon malheur, parce que je l'aime et qu'il ne lui en chaut ; mais je saurai bientôt si, à force de patienter, je dois en attendre de la joie.

236 L'évocation de la piqûre en appelle à la métaphore florale qui représente l'un des points de convergence entre JaufréRudel et Guillaume IX dans la représentation des amours du poète. Les deux troubadours recourent en effet au symbole de l'aubépine dans leurs chansons respectives *Lanquan li jorn son lonc en may* et *Ab la dolchor del temps novel.*

Le vers liminaire de cette strophe met en évidence le caractère inhumain de la dame. Le verbe *revertir* (retourner) désigne une sorte d'échange insatisfaisant et qui est loin d'être équitable : l'amour est retourné en « mal ». L'emploi de ce verbe est corroboré dans le deuxième vers de l'extrait par la conjonction de coordination « e ». Elle souligne à son tour l'opposition entre *ieul'am* et *liei non cau*. La cruauté de la dame ne transparaît pas seulement à travers cette opposition. Dans ce sens, la ponctuation à la fin du vers joue un rôle déterminant. Les deux points, de valeur explicative certes, présentent la suite de la strophe comme l'argument illustrant la cruauté dont il s'agit. La projection de la temporalité dans un futur pour le moins incertain est la preuve incontestable de cette cruauté. En effet, l'emploi au futur des verbes *veire*(voir) et *atendre*(attendre) rend compte du fait que les sentiments du poète ainsi que les douleurs qui s'en suivent sont différés à un délai ultérieur puisqu'au moment où il parle, rien ne peut le rassurer quant à l'avenir de cette opposition. Celle-ci semble se maintenir entre son amour et l'indifférence persistante de sa bien-aimée. C'est sans doute la raison pour laquelle *sufrir*, n'ayant pas de correspondant phonique dans la strophe, se fait son propre écho en rendant interminables les supplices du poète-amant. Notre lecture est corroborée par les termes *morir*(mourir), *marrir* (affliger, attrister) et *departir*(séparer)qui, dans les autres strophes de la chanson, accentuent ces souffrances.

Par conséquent, si la dame de JaufréRudel est représentée comme une dame cruelle et inhumaine, ce n'est sans doute pas seulement parce qu'elle le fait souffrir. Par l'emploi du futur, sa cruauté est d'autant plus mise en évidence qu'elle prend plaisir à prolonger ses souffrances. De même, Bernard de Ventadour se plaint des mêmes torts que sa dame lui fait subir.

Mout m'es greu que ja reblanda Celeis que vas me s'orgolha, Car si mos cors re.lh demanda, No.lh platz que mot m'i responda. Be m'auci mos nescis talans, Car sec d'amor los bels semblans E no ve c'amors lh'atenda. (M.L, p. 172)	Il m'est très pénible de servir encore celle qui envers moi se montre si orgueilleuse, car lorsque mon cœur lui demande quelque chose, elle ne daigne même pas répondre un mot. Mon désir insensé me tue insensiblement, car il poursuit les belles apparences de l'amour et ne voit guère que l'amour lui prête attention.

L'inhumanité de la dame d'après cet extrait se manifeste dans son comportement hautain et orgueilleux. Le verbe *responder* (répondre), rimant avec *orgolhar* (s'enorgueillir) rend compte de sa condescendance lorsqu'elle accueille son amant. En recourant aux adjectifs *greu* (dur, difficile) et *nescis* (fou, innocent), celui-ci montre qu'il est en proie au dépit et à la désolation. À cause du comportement injuste de sa bien-aimée, le service amoureux ne représente plus une source de joie à ses yeux. Ignoré, délaissé, il se sent injustement trahi.

Cette trahison est exprimée par l'opposition entre les verbes *reblandir* (courtiser, servir) et le verbe *responder* (répondre). Il est en effet humiliant pour l'amant courtois non pas de se faire éconduire, mais d'être complètement ignoré, sujet à la plus plate indifférence. Le fait même que son service amoureux ne reçoive pas de réponse, quelle qu'elle soit, le ridiculise et le fait passer pour un naïf. Cette cruelle indifférence de sa bien-aimée lui est d'autant plus dure à supporter que le désir le consume et l'empêche de renoncer à suivre « [sa] belle apparence ». Par conséquent, la dame est doublement cruelle : sa beauté, incohérente avec son comportement, accentue chez son soupirant le sentiment de mépris et d'humiliation.

Si no.maizis lai on ilh jai, Si qu'eu remir son bel cors gen, Doncs, per que m'a faih de nien ? Ailas !com mor de dezire ! Vol me doncsmidonsaucire, Car l'am ? o que lh'aifalhit ? Ara.nfassasoque.svolha Ma domna, al seuchauzit, Qu'eu no m'en planh, si tot me dol. (M.L, p.134)	Si elle ne m'héberge là où elle se couche, afin que je contemple son beau corps noble, pourquoi alors m'a-t-elle tiré du néant ? Hélas ! Comme je meurs de désir ! Ma dame veut-elle donc me tuer, parce que je l'aime ? Ou bien, quel mal lui ai-je fait ? Que ma dame fasse à présent ce qu'elle veut, selon son gré, car je ne m'en plains guère, même si j'en souffre.

Les phrases interrogatives et l'exclamation traduisent l'inquiétude du poète dans cette strophe. Celle-ci est due au fait qu'il ne comprend pas les intentions de sa dame. Dans les trois premiers vers en effet, la rupture du lien causal le pousse à s'interroger sur la raison pour laquelle sa dame l'a tiré du néant *Doncs, per que m'a faih de nien ?* En se posant cette question, il se rend compte qu'il avait tort. Comme en témoignent les deux premiers vers de l'extrait, il croyait que c'était pour l'héberger à l'endroit où elle se couche afin de contempler son beau corps. Ainsi, le début de la strophe présente donc ce souhait comme une promesse faite par la dame à son prétendant. Ses doutes montrent qu'il s'est trompé sur ses intentions : *Vol me doncs midons aucire, Car l'am ? o que lh'ai falhit ?* Lorsqu'il se demande si sa dame veut le tuer pour son amour ou réparer un tort en le privant de la récompense tant escomptée, le poète l'apparente à une femme bel et bien cruelle. En effet, en ne l'aidant pas à assouvir son désir en lui offrant ce qu'il souhaite, celle-ci ne fait qu'attiser ce désir. De ce fait, le poète-amant en souffre davantage *Ai las ! com mor de dezire !* (Hélas ! Comme je meurs de désir !)

Ai ! can brus sui, mal escharnitz ! Qu'eu no posc la pensa durar, De tal dolor me fai pasmar Car tan s'amistat m'esconditz ! Ab bel semblan sui eu traïtz. (M.L, p. 228)	Ah ! Comme je suis morne, terriblement infortuné ! Je ne puis endurer la peine et cette intense douleur qui me fait pâmer, car elle me refuse si longtemps son amour ! Je suis trahi par une belle apparence.

La tournure exclamative, l'adjectif *brus* (brun, sombre) ainsi que l'évocation de la pâmoison soulignent le désespoir du poète. Les trois termes à la rime *escharnitz*, *esconditz* et *traïtz* rendent compte de sa profonde déception. Toute l'amertume qu'il ressent se justifie par l'indifférence insupportable de sa dame qui ne cesse de l'éconduire. C'est comme si elle était « complice » du destin et que, de concert avec ce dernier, elle s'acharnait sur son amant et s'évertuait à prolonger son supplice[237]. C'est la raison pour laquelle il pense être trahi par « sa belle apparence ».

Il est vrai que ces vers sont éminemment lyriques dans la mesure où ils mettent l'accent sur l'accablement du poète. Il est représenté en effet comme une victime de l'amour. Néanmoins, ce qui y est également significatif est cette « collaboration » entre le destin et la dame[238]. L'association des verbes *escarnir* (tromper, railler, se moquer), *escondir* (refuser) et *trazir* (trahir) met les trois procès sur le même plan : le fait de rejeter indéfiniment l'amour du poète représente une humiliation pour lui dans la mesure où le destin, en se pliant à la volonté de la dame, réitère sa trahison. De ce fait, c'est la détermination de celle-ci à opposer inlassablement son refus aux assiduités de son amant qui fait ressortir son caractère cruel et inhumain. Par conséquent, désespéré et lassé de souffrir en permanence, le poète est excédé. Sa douleur s'exprime aussi dans la colère.

E doncs, ela, cal tort m'i fai, Qu'ilh no sap per que s'esdeve ? Deus ! devinar degraoimai Qu'eu mor per s'amor ! Et a que ? Al meunesci chaptenemen Et a la granvilania Per que.lhlenga m'entrelia Can eu denanleis me prezen. (M.L, p. 218)	Et alors, quel tort me fait-elle, si elle ignore tout ce qui m'arrive ? Dieu ! Elle aurait pu avoir deviné déjà que je meurs de son amour ! A quel signe ? A mon comportement stupide, à la lourdeur rustique qui paralyse ma langue lorsque je me trouve en sa présence.

Dans ces vers, le poète effleure la rébellion. Il est complètement dépassé par les « manières » inadmissibles de sa bien-aimée. Les phrases interrogatives auxquelles il répond lui-même en témoignent. Il semble persuadé que les effets de l'amour sur lui sont tellement évidents qu'ils ne peuvent être ignorés : son comportement stupide et sa langue vile et grossière quand il est en présence de sa dulcinée représentent, à ses yeux, les signes du grand

237 Cette idée du « destin » ennemi du poète représente le « temps » comme une entrave majeure qui empêche le poète de bénéficier de toute la joie que l'amour est en mesure de lui apporter. C'est une idée omniprésente dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn.

238 La forme adjectivale *escharnitz*, pensons-nous, correspond au verbe *escarnir* qui signifie « railler, se moquer, tromper, insulter « (Petit dictionnaire ancien occitan, E. Levy). Nous interprétons le verbe dans le sens de l'infortune et du destin à partir de la traduction de Moshé Lazar et du substantif *escarida*qui désigne en effet le destin, la condition comme l'aventure (Lexique roman, Raynouard).

amour qu'il éprouve pour elle. Son incapacité de s'en rendre compte est la plus terrible des humiliations pour un poète qui prétend à être un amantparfait.

En nous appuyant sur l'analyse de la partie occitane de notre corpus, nous pouvons affirmer que chez les trois troubadours, la dame est bel et bien caractérisée par une telle cruauté qu'elle incite presque le troubadour à se révolter contre elle. Cette révolte, témoin d'une indignation excessive, est cependant nettement plus explicite dans les chansons de Bernard de Ventadour. En effet, sa réprobation des affronts de la dame se manifeste, par moments, par la menace. Dès l'instant où, déterminée et impassible, elle ne fait preuve d'aucune considération à son égard et continue à l'humilier, l'amant menace de la quitter. Exaspéré par son comportement, il pense renoncer à elle et se mettre au service d'une autre dame.

A tal domna m'era rendutz C'anc no.m amet de coratge, E sui men tart aperceubutz, Que trop ai faih lonc badatge. Oi mais segrai son uzatge : De cui que.m volha, serai drutz, E trametrai per tot salutz Et aurai mais cor volatge. (M.L, p. 176)	Je m'étais livré à une femme qui ne m'aima jamais de tout cœur, et je me suis aperçu tard que j'avais trop fait longue et vaine attente. Je suivrai désormais son exemple : celle qui le désire peut m'avoir pour amant, et j'enverrai en tout lieu des saluts et j'aurai un cœur plus volage[239].

À l'instar des trois troubadours occitans, Ibn Zaydūn est également un amant qui souffre de la cruauté de sa dame. Il a beau lui témoigner tout ce qui pourrait l'agréer et la satisfaire, elle ne cesse de le maltraiter par son indifférence : son orgueil et sa condescendance le blessent.

Pourquoi briser ce lien entre nous ? D'où te vient cette morgue
Envers un pauvre diable prêt pour toi à tous les sacrifices ?
De quel droit répugner à consoler un amour éperdu,
Seul reste de vie en un corps malade ?
Si je dois me déshabituer de te voir en personne,
Ne peux-tu pas venir à moi par une lettre, un messager ?
Tu es par trop changeante, déconcertante, et je m'y perds.
Que faire ? Insoluble question à mon désarroi. (A.M, p. 25)

239 Dans cette strophe (et dans les suivantes) extraite de sa chanson *Estat ai com om esperdutz*, Bernard de Ventadour fait preuve d'un comportement « anti-courtois ». Dépité et profondément blessé par sa dame, il réagit sous l'effet de la colère et de la douleur en offrant son service à qui voudrait bien de lui et éviterait de lui faire attendre trop longtemps la récompense désirée. Non seulement il subvertit la mesure et la contenance, mais aussi toute règle relative à la discrétion et à la droiture. En prenant « exemple » sur la dame, il fait preuve d'un comportement vindicatif et rancunier. Par conséquent, il renoncerait presque à son statut de parfait amant.
Dans cette chanson, Bernard de Ventadour est on ne peut plus fidèle à son homologue andalou. L'histoire de ses amours telle que reprise par l'auteur de son diwan, nous apprend en effet qu'Ibn Zaydūn a commis la maladresse de complimenter la servante de Wallada. Il s'est ainsi attiré les foudres de sa jalousie. Cet incident lui a donné l'occasion d'accueillir bien volontiers les avances d'Ibn Abdous, le rival le plus farouche du poète. Déçu et blessé, il a le même comportement vindicatif et rancunier que le troubadour occitan dans la célèbre lettre où il ridiculise son rival. Il s'agit d'*al-risāla' l-hazlīya*où Ibn Zaydūn tient des propos injurieux et extrêmement hostiles au sujet de son rival.

C'est en recourant aux mêmes procédés, notés dans le corpus occitan, que le poète andalou récuse le comportement de Wallada à son égard. La forme interrogative des deux premiers vers de la traduction d'André Miquel correspond à des interrogations oratoires dans le texte originel. Le propre de la tournure employée en arabe, *istifhām inkārī*est de réprouver la froideur de la bien-aimée. Les deux adverbes interrogatifs à l'attaque des deux vers en langue arabe *ʿalāma*, *fīmā*, sont employés pour s'interroger sur les raisons d'une telle froideur, incompréhensible pour le poète. L'emploi de l'adjectif *ḏalīl* (humilié) et du verbe *taʿlīl* (rendre malade) rendent compte des effets de cette froideur inadmissible. Ibn Zaydūn est abattu aussi bien sur le plan moral que physique. Il est affaibli parce qu'il n'arrive pas à s'expliquer la sévérité de sa bien-aimée. La distance, la froideur et l'affaiblissement le poussent doncà implorer son intérêt, son empathie aussi à travers une missive ou un messager. Il affirme qu'il est épuisé de languir interminablement.

Mon amour, tu le sais, t'a fait la part fort belle,
Tu sais, oui, quelle place tu tiens en mon cœur.
La passion m'a mené, et je l'ai suivie de bon gré,
Sans pouvoir en remettre, sinon qu'à toi, les rênes.
Il t'a plu de m'offrir, pour m'habiller, ce mal,
De choisir pour mes yeux, comme fard, l'insomnie.
Tu pourrais donc, au moins, lire et relire ces lettres,
Ces lignes dont l'encre est trempée de mes pleurs.
Je suis à toi corps et âme, mon cœur, à force de souffrir,
Se réduit peu à peu en un cœur dont toute vie a disparu[240]. (A.M, p.18)

Que le poète adresse cette requête à la dame et exige d'elle un tant soit peu d'intérêt et d'attention rend compte de sa pensée : il est en effet convaincu qu'il mérite d'être récompensé. Il estime ne pas avoir failli à son devoir d'aimer sa dame et la servir comme il lui convient de faire. C'est le sens sur lequel insiste le recours au parallélisme dans les deux premiers vers de l'extrait ci-dessus. Ibn Zaydūn affirme en effet s'être laissé guider volontiers par l'amour auquel il est devenu fidèle. La métaphore de la conduite exprimée par le substantif *qīāda*rend compte de cet élan de confiance, d'abandon. Le troisième vers, en revanche, introduit une rupture dans la mesure où le sens auquel il aboutit s'oppose à cet élan : la métaphore de *as-saqam* (le mal, la maladie), la maladie qui s'empare du corps et l'épouse comme un habit, lui inflige donc la douleur et l'insomnie comme récompense à l'amour, pourtant docile etserein. Cette brutale opposition entre l'amour et ses effets explique la plainte et l'imploration de la bienveillance de Wallada. L'affliction du poète est telle qu'il

240 La traduction d'André Miquel du dernier vers de ce passage ne rend pas compte du « cœur » dont il s'agit. Alors que le traducteur y voit le cœur du poète, affaibli par la sollicitation de la dame inlassablement indifférente et impassible, nous l'interprétons comme une caractérisation de la dame. C'est en effet en raison de son comportement qu'elle pourrait être désignée comme une dame ayant « un cœur de pierre ». Cette traduction est, nous semble-t-il, plus fidèle au texte arabe et à l'expression *qalb ǧamād.*

apparaît dans une situation de faiblesse et de vulnérabilité fortement semblable à celle que nous avons relevée plus haut dans la poésie du duc d'Aquitaine. Cette vulnérabilité est manifeste à travers l'image de l'encre trempée des larmes du poète ainsi que le recours au verbe fondre *ḏāba*. Comme dans l'extrait précédent, ces éléments rendent compte de l'effondrement du poète, épuisé par la souffrance. Plus cet épuisement est accentué et plus il met en évidence la cruauté de la dame impassible et inhumaine. Quelle que soit en effet l'intensité des supplices dont elle est responsable, leur gravité ne la trouble pas. Elle demeure constamment froide et orgueilleuse. Cette inadéquation entre les sentiments du poète et ceux, inexistants, de sa bien-aimée est la raison essentielle de sa colère. Méprisé, humilié, il ne voit plus en sa dame qu'une ennemie visant à le torturer et le faire tuer à cause de son amour.

J'aime mes ennemis puisque tu es des leurs,
Toi dont les yeux sauvent la vie ou bien l'épuisent.
Tu fais tout pour me mettre en colère, et moi tout, vraiment
Tout, pour te plaire, et je ne gémis pas quand tu me fais violence.
Tu fais aller la nuit avec le jour : ta beauté
De l'un à l'autre est source d'ombre ou de lumière.
La plainte de l'amour ne connaît de répit
Que lorsqu'elle s'adresse à la miséricorde. (A.M, p. 73)

Même s'il ne s'agit pas clairement de trahison dans ces vers, nous ne pouvons ne pas attirer l'attention sur l'analogie avec Bernard de Ventadour. Alors qu'il s'agit pour le poète andalou de se plaindre du comportement hostile de sa bien-aimée, assimilée à une ennemie, l'évocation de sa beauté physique ne peut qu'être mise au service de cette plainte. L'emploi de l'oxymore à la fin des deux hémistiches du vers en langue arabe rend compte de la particularité antithétique de cette beauté qui, d'après le poète, est loin d'être innocente.

Si dans la première partie, il parle de confusion entre la nuit et le jour *tʾālafa layluh wa nahāruh*, cette confusion, certes corroborée par celle de la lumière et de l'obscurité, est en fait subvertie dans la deuxième partie du vers. Outre l'oxymore, ce vers est marqué en effet par le recours au chiasme. L'ordre des termes employés dans les deux oxymores fait correspondre la nuit à la lumière, le jour à l'obscurité. La clé de cette perversion de la symbolique du jour et de la nuit se lit dans le premier terme qui relie le deuxième hémistiche au premier. Ce terme *al-ḥusn*signifie, en arabe, la beauté. Ainsi, la beauté de Wallada est ambivalente et complexe. On peut la considérer comme « perverse » puisqu'elle est à l'origine de toutes ces perturbations. Par ailleurs, cette perversité pourrait se lire également au niveau de l'incohérence entre sa beauté, lumineuse comme le jour, et son cœur insensible et obscur, comme la nuit. Cette lecture est d'ailleurs confirmée par le dernier vers de cet extrait. La tournure hypothétique qui y est exprimée a une valeur irréelle : le vœu du poète est démenti en fait par la triste réalité : Wallada est sans pitié, *lā yarḥam.*

1.1.2 La dame idéale

Dans l'esthétique de la *fin'amor*, la dame représente un « Idéal ». La manière de la dépeindre, dans cette esthétique, réunit en elle toutes les significations que l'on pourrait donner à cette notion : sans qu'elle soit « perçue par les sens », la dame est rêvée, imaginée comme un être « aérien », quasiment « surnaturel »; le meilleur être que l'on puisse concevoir et qui atteint la perfection[241].

L'idéalisation de la dame, nous semble-t-il, est la conséquence d'une tension fondamentale dans l'esthétique de la *fin'amor*. Il s'agit de la relation paradoxale entre son inaccessibilité et ses nombreux effets sur le poète-amant. Tel que nous avons essayé de le montrer dans la première partie de notre travail, la dame courtoise est une dame qui se distingue par l'absence.

Paradoxalement, cette caractéristique est à l'origine d'une multitude de retombées qui affectent le poète-amant. L'absence de la dame aimée n'est seulement le moteur du désir. Elle est aussi la cause des souffrances interminables du poète, apparenté à un martyr de l'amour. En raison du désir et de la souffrance incommensurable, l'absence est également la raison pour laquelle cette dame est crainte, respectée et vénérée comme si elle était un être divin. Quelque allusion que le troubadour fasse de sa beauté envoûtante et de son corps merveilleux, sa description a toujours pour effet de dématérialiser cette dame, de la désincarner. Plus il essaie de l'approcher, de la saisir et plus elle lui échappe en se déliant de tout ce qui la rattache au monde des hommes.

Per aquesta fri e tremble, Quar de tan bon'amor l'am; Qu'anc no cug qu'en nasques semble En semblan del gran linh n'Adam. (J.C.P, p. 111)	Pour elle je frissonne et tremble, Car je l'aime de si parfaite amour; Car je ne crois pas qu'en naquit semblable En beauté de tout le grand lignage de sire Adam.

L'idéalisation de la bien-aimée dans l'esthétique de la *fin'amor* s'inscrit dans le cadre de la distinction qui s'y opère entre la *femna* et la *domna*. Alors que la dame est érigée en « Idéal » de perfection, à la fois physique et morale, la femme, elle, représente la réplique opposée à tout ce que la *domna*a de suprême et de majestueux. Dans son ouvrage, *Les Fabliaux, contes à rire du Moyen Age*, d'un corpus constitué de 130 textes environ, Philippe Ménard dénombre « une bonne quarantaine de textes présentant une situation triangulaire, comme on dit, où interviennent le mari, la femme et l'amant de cette dernière[242]». Entre beaucoup d'autres

241 Nous nous reportons à la définition d' « idéal » dans *Le Petit Robert*, (éd. 2017).
242Philippe Ménard, *Les Fabliaux, contes à rire du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 14-15.

textes, *Le Conte de Richeut*, souvent considéré comme le premier texte marquant les débuts du genre, est un exemple qui illustre parfaitement ce que la littérature populaire voyait en la femme. Le fabliau raconte en effet l'histoire d'une femme qui essaie de convaincre chacun de ses anciens amants, un prêtre, un chevalier et un bourgeois, qu'il est le père de son fils[243]. Enclines donc à la ruse, fourbes et trompeuses, les femmes sont presque toujours associées à la luxure et à l'infidélité. Se jouant de la crédulité et de l'innocence des maris, elles ne cessent de les tourner en dérision en faveur d'une quelconque aventure avec un amant adultère. Ces histoires populaires[244], s'inspirent clairement des références spirituelles de la religion chrétienne. En effet, la distinction antinomique entre la *femna* et la *domna* est sans doute l'écho de la contradiction essentielle qui régnait alors entre les deux figures féminines les plus marquantes de la chrétienté, à l'époque, Eve d'un côté et la Vierge Marie de l'autre.

Dans l'imaginaire littéraire de l'époque, Eve était la représentation du Mal par excellence. Complice du Serpent, elle est rendue responsable de la tare du péché originel[245]. Le genre humain aurait eu à la supporter indéfiniment, s'il n'y avait pas eu le supplice du Christ et la Rédemption. Ainsi, l'image qu'on avait alors de « la mère de l'humanité » ne pouvait échapper à ce tiraillement somme toute représentatif de la dichotomie chrétienne opposant la chair à l'esprit, le vice à la vertu, l'ici à l'au-delà et l'enfer au paradis. Eve était donc celle qui incarnait la chair, le vice et l'Enfer. Néanmoins, elle n'était pas la seule figure représentative de l'être féminin.

---

243 *Richeut*, édition critique avec introduction, notes et glossaire par Ph. Vernay, Bern, Francke (Romanica Helvetica,103), 1988.

244 Les fabliaux ne sont pas le seul genre littéraire dans lequel cette littérature populaire s'est développée. À la fin du Moyen Âge et jusqu'au XVIe siècle, les formes narratives et la nouvelle en l'occurrence, sont devenues le genre de prédilection de cette littérature « populaire ». Le *Décaméron*, l'*Héptaméron*, *The Canterbury tales*, les *Nouvelles récréations et Joyeux devis* sont les recueils de nouvelles les plus connus de ce genre.

Boccace, Marguerite de Navarre, Geoffrey Chaucer et Bonaventure des Périers suivent dans chacune de leurs œuvres un schéma structurel quasiment identique. Que ce soit en raison de la peste, de la crue des eaux ou d'un pèlerinage, les personnages devisant se retrouvent, par les hasards de la fortune, en un lieu clos et isolé. Ils constituent de fait une sorte de société fermée. Les récits qu'ils partagent, selon une règle prédéfinie les organisant, servent à les distraire et à leur faire oublier ce à quoi ils essaient d'échapper. À visée ludique et divertissante donc, ces récits ne sont pourtant pas si détachés d'une réalité à laquelle ils reviennent constamment pour la déformer, la critiquer ou la mettre en avant. Le rire et la veine anticléricale sont les principales caractéristiques de ces histoires amusantes.

245 La culpabilité de « la mère des hommes » est perceptible à partir du châtiment divin qui lui est infligé : « Dieu dit aussi à la femme : Je multiplierai vos souffrances et vos enfantements, vous enfanterez dans la douleur, vous serez sous la puissance de votre mari et il vous dominera ». *La Genèse*, III, 16, *La Sainte Bible selon la Vulgate*, Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré, éd. Alfred Mame et fils, Tours, 1866, Tome 1, p.5.

Par ailleurs, la vertu et la pureté de Marie sont mises en avant dès l'instant où l'Ange lui fait part de la venue du Christ au monde : « L'Ange étant venu vers elle lui dit : Je vous salue pleine de grâce ; le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre les femmes » (…)

« Alors Marie dit : Mon âme glorifie le Seigneur, et mon âme a tressailli d'allégresse en Dieu mon Sauveur, parce qu'il a regardé la bassesse de sa servante ; et voilà que désormais toutes les générations m'appelleront bienheureuse ». *L'Évangile selon Saint-Luc*, I, 28, 46-48, *La Sainte Bible selon la Vulgate*, Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré, éd. Alfred Mame et fils, Tours, 1866, Tome 2, p. 607.

Parallèlement à cette image de vilenie, la créature féminine était également représentée par la figure de la Madone, symbole de pureté, de vertu et de perfection. Si Eve est le modèle chrétien « de la misogynie médiévale », la Vierge Marie est très probablement le modèle religieux qui inspire la *domna.* Comme le montre Clémentine Stunault, le culte marial « permet à l'Eglise de rétablir son autorité morale et spirituelle sur la société méridionale. Le succès qu'il rencontre peut s'expliquer entre autres par les multiples facettes que présente le personnage de la Vierge et qui s'entremêlent dans les images et les poèmes. Marie n'est pas seulement la mère du Rédempteur ; elle est également celle des hommes et des femmes qui forment le peuple chrétien et cherchent en elle la pitié et la consolation. Elle est en outre la dame, celle des poètes qui chantent leur amour pour elle et l'opposent à celui qu'inspirent les autres femmes[246]».

Qu'ans mi rent a lieys e.m liure, Qu'en sa carta.m pot escriure. E no m'en tengatz per yure S'ieu ma bona dompna am, Quar senes lieys non puesc viure, Tant ai pres de s'amor gran fam.	Car au contraire, je me rends et me livre à elle, Et elle peut m'inscrire en sa charte. Ne croyez pas pour autant que je sois ivre Si j'aime ma si parfaite dame, Car sans elle, je ne puis vivre, Tant j'ai faim de son amour.
Que plus ez blanca qu'evori, Per qu'ieu autra non azori. Si.m breu non ai ajutori, Cum ma bona dompna m'am, Morrai, pel cap sanh Gregori, Si no.m bayz' en cambr' o sotz ram. (J.C.P, p. 111)	C'est qu'elle est plus blanche qu'ivoire, Et c'est pourquoi je n'adore nulle autre. Si d'urgence on ne m'aide à savoir Comment m'aime ma si parfaite dame, Je mourrai par le chef de saint Grégoire, A moins qu'elle ne me baise en chambre ou sous feuillage.

Ces deux strophes extraites de la chanson *Farai chansoneta nueva* du duc d'Aquitaine mettent en lumière un poète mourant d'un amour « insensé » : il ne cesse de languir en raison d'une beauté parfaite qui le fait souffrir. Il la réclame pourtant comme la seule capable d'étancher sa soif de cet amour qui risque de l'achever.

Dans les strophes que nous citons ci-dessous, le sens véhiculé est tout autre. Il semble même contrecarrer ces effusions lyriques par une froideur et une indifférence quasiment anti-courtoises.

246 Clémentine Stunault, *L'essor du culte marial en Languedoc au XIIIe siècle, dans l'iconographie et la poésie en langue vernaculaire*, juin 2009, mémoire de master 2 sous la direction de Mme Sophie Cassagnes-Brouquet, université Toulouse 2 Le Mirail, UFR d'histoire, Histoire de l'Art et Archéologie.

Amigu' ai ieu, no sai qui s'es, Qu'anc non la vi, si m'ajut fes ; Ni.m fes que.m plassa ni que.m pes, Ni no m'en cau, Qu'anc non ac Norman ni Frances Dins mon ostau..	J'ai une amie, je ne sais qui elle est, Car je ne l'ai jamais vue, par ma foi ; Elle ne m'a rien fait qui me plaise ou me contrarie, Et peu m'importe, Car jamais je ne reçus Normand ni Français Dans mon hôtel.
Anc non la vi et am la fort, Anc no n'aic drey ni nom fes tort; Quan non la vey, be m'en deport, No.m pretz un jau, Qu'ie.n sai gensor e bellazor, E que mais vau. (J.C.P, p. 86)	Jamais je ne la vis et je brûle pour elle, Jamais elle ne m'accorda de droit ni ne me fit tort ; Quand je ne la vois pas, je me passe volontiers d'elle, Car je me soucie d'elle comme d'un coq, Puisque j'en sais une plus gente et plus belle Et de plus de prix.

La redondance de la forme négative est le premier emploi frappant dans cet extrait. Même si le poète admet « avoir une amie », c'est comme s'il n'en avait pas et qu'il n'ait jamais été amoureux. La forme négative nous autorise à mettre sur le même plan les affirmations *no sai qui s'es*, *Qu'anc non la vi* et *Ni.m fes que.m plassa ni que.m pes*. Celles-ci représentent d'ailleurs une unité sémantique représentative du statut de la dame selon les règles de la *fin'amor.* Cette unité lexicale et sémantique est appuyée par le même mètre dont le changement crée une rupture et permet de souligner l'introduction d'un sens nouveau.

C'est ainsi que nous interprétons le passage de l'octosyllabe au vers de quatre syllabes dans la proposition *Ni no m'en cau,* (il ne m'en chaut). La deuxième strophe de cet extrait obéit à une structure identique. Dans les trois premiers vers, le poète suit les recommandations de la *fin'amor* à travers les trois affirmations suivantes *Anc non la vi et am la fort*, *Anc no n'aic dreyt ni nom fes tort* et *Quan non la vey, be m'en deport*. En raison de la rime *cau-jau* et de l'unité métrique, le quatrième vers de la deuxième strophe introduit la même rupture : *No.mpretz un jau* (je n'estime pas cela de la valeur d'un coq).

En dépit de toutes ces négations, pourtant fondamentales, le poète semble imperturbable et complètement insensible. L'amour et la dame lui semblent insensés. Dévalorisés, ils n'ont plus aucun intérêt à ses yeux. Tout ce que le poète affirme dans ces deux strophes représente pourtant les causes qui, dans l'extrait précité, l'ont tellement affecté qu'il était sûr de périr sans le secours de sa dame. L'opposition entre ce qu'il dit et ce qu'il affirme rend compte d'un changement de propos assez remarquable.

De ce fait, l'effet du quatrième vers dans ces deux strophes comme dans l'ensemble de la chanson[247] est celui d'une sorte de cassure. Au moment où l'unité strophique et sémantique du quatrain est sur le point d'être accomplie, le poète brise cet équilibre : en réduisant l'octosyllabe à moitié, c'est comme s'il réduisait à néant cette esthétique courtoise qu'il avait pourtant bien représentée au départ. Cette destruction est d'autant plus vraie quand il avoue « connaître une dame encore plus aimable, plus noble et qui en vaut davantage », *Qu'ie.nsaigensor e bellazor, E que mais vau.*Cette deuxième dame, encore plus parfaite, plus noble et plus valeureuse que la bien-aimée du poète n'est peut-être pas une rivale. L'amant courtois qui aspire à la perfection ne peut se permettre la vilenie de la trahison. Ainsi, cette deuxième dame est aussi inaccessible que la bien-aimée initiale du poète. Même s'il semble faire preuve de trahison en l'évoquant, cette deuxième dame est pourtant une preuve supplémentaire de sa constance et de sa loyauté indéfectibles.

Notre lecture est confirmée par le sens de cet extrait de la chanson *Estat ai com om esperdutz* de Bernard de Ventadour. L'évocation d'une autre dame plus belle fait écho au dernier vers de Guillaume IX, que nous venons de citer.

Truans volh esser per s'amor, e cove c'ab leis aprenda ; pero no vei domneyador que menhs de me s'i entenda. Mas bel m'es c'ab leis contenda, c'autra n'am, plus bel' e melhor, que.m val e m'ayud' e.m socor e.m fai de s'amor esmenda. (M.L, p. 176)	À cause de son amour je veux être un trompeur, et il est bon que j'apprenne chez elle ; pourtant je ne vois pas de courtisan qui s'entende en cela moins que moi. Mais il me plaît de rivaliser avec elle, car j'en aime une autre, plus belle et meilleure, qui m'agrée et m'aide et me secourt, et qui me dédommage par son amour.

Dans la deuxième partie de cette strophe, le poète décrit cette autre dame : « elle est belle et meilleure, elle l'agrée, l'aide, le secourt et le dédommage même par son amour ». Ce portrait édifiant de « l'autre » dame présumée ne peut que nous renvoyer aux deux strophes de Guillaume IX, particulièrement marquées par la négation. Tout ce que la dame ne faisait pas, tout ce que le poète lui reprochait et tout ce pourquoi il s'est trouvé une dame plus noble et plus valeureuse s'est transformé, sous la plume de Bernard de Ventadour, en un tableau

247 Toute la chanson *Farai un vers de dreyt nien* est construite sur cette idée fondamentale du rien, du néant. Le troubadour semble se conformer aux normes thématiques et stylistiques de la *fin'amor*afin de mieux les déconstruire pour les dépasser. Le choix de l'hétérométrie est sans doute très significatif dans ce sens : les huit coblas de la chanson sont des strophes de six vers répartis ainsi : 3 vers d'octosyllabes, un vers de 4 syllabes, un octosyllabe puis un vers de 4 syllabes. Si les rimes des octosyllabes varient d'une strophe à l'autre, celles des demi-octosyllabes ne changent pas. Ainsi, les vers de 4 syllabes constituent une sorte de refrain qui réitère cet effet de rupture tout au long de la chanson.
Le sens et la structure de cette chanson auraient quelque chose de précurseur des adieux qu'il exprime dans *Pos de chantar m'es pres talenz* : le poète y renonce en effet à l'amour et met en lumière ses intentions de quitter les siens pour aller se recueillir auprès de Dieu.

idyllique. L'absence de la forme négative dans cet extrait en faveur d'une forme affirmative redondante souligne cette représentation : le poète-amant décrit en effet une dame qui ne lui refuse rien. L'emploi du pronom de première personne dans la fonction de complément d'objet, *que.m val e m'ayud' e.msocor / e.mfai de s'amoresmenda,* corrobore notre lecture : il place le poète dans la situation du bénéficiaire de ce que la dame fait pour lui.

Ainsi, cette « autre » dame n'est différente que parcequ'elle fait tout ce que la « première » refusait ; c'est-à-dire se plier à la volonté du poète et lui accorder tout ce qu'il demande. L'« autre » dame n'est en définitive qu'une image « autre » de la même dame. Si le poète s'inspire de sa bien-aimée pour lui opposer « une rivale » qu'il s'imagine encore meilleure, c'est parce qu'elle-même incarne cet « Idéal » de suprématie et de largesse.

Au début del'extrait, le poète affirme qu'il veut être un trompeur à cause de son amour*Truansvolhesser per s'amor*. Au moyen de cette expression, il met en lumière le lien causal entre les deux principales significations de la strophe. L'adjectif *truans* préfigure la « tricherie » employée pour souligner la représentation idyllique de la dame. Dans cette représentation, ses qualités sont entièrement symétriques à son portrait, caractérisé par le refus, la distance et la négativité. Cet adjectif et tout ce qu'il implique par la suite dans la strophe, s'expliquent *per s'amor* (par son amour). Ainsi, c'est par et pour l'amour de sa dame que le poète conserve d'elle cette représentation idéale.

Ai Deus ! car no sui ironda, que voles per l'aire e vengues de noih prionda lai dins, so repaire ? Bona domna jauzionda, Mor se.l vostr' amaire ! Paor ai que.l cors me fonda, s'aissi.m dura gaire. Domna, per vostr' amor jonh las mas et ador ! Gens cor ab frescha color, gran mal me faitz traire ! (M.L, p. 74)	Ah Dieu ! Que ne suis-je une hirondelle pour voler à travers les airs et venir, au beau milieu de la nuit, à l'intérieur de sa demeure ? Douce et heureuse dame, votre amant se meurt ! Je crains que mon cœur ne se fonde, si cela dure encore un peu. Dame, pour votre amour, je joins les mains et vous adore ! Beau corps aux couleurs fraîches, quel tourment vous me faites souffrir !

Dans cet extrait de sa chanson *Tant ai mo cor ple de joya*, Bernard de Ventadour se montre tout aussi « truand » que dans l'extrait précédent. Son imploration de la dame est exprimée en effet par le biais d'une autre « tricherie ».Elle souligne la même dimension idyllique. Les métaphores de l'hirondelle et du cœur qui se fond sous-tendent les effusions sentimentales du poète. Il meurt d'amour et essaie d'attendrir sa bien-aimée.

Néanmoins, à la fin de la strophe, ces images acquièrent une autre dimension. Lorsque le poète affirme *Domna, per vostr' amor / jonh las mas et ador !* (Dame, pour votre amour, je joins les mains et vous adore), il semble bien qu'il ne s'agit plus du seul contexte amoureux. Le verbe « adorer »et le geste desmains jointes, que l'on imagine bien accompagné d'une génuflexion, témoignent du croisement entre les registres religieux et courtois. S'agissant d'une représentation idyllique de la dame, celle-ci est hissée sur un piédestal dès l'instant où le poète « se rapetisse » pour mieux mettre en lumière sa grandeur et sa suprématie. De ce fait, la dame est déshumanisée. Elle acquiert un statut supérieur qui l'apparente à une créature immatérielle et divine.

Fin' Amor, ab vos m'aprelh ; pero no.s cove ni n'eschai, mas car per vostra merce.us plai -Deus cuit que m'o aparelha !- c'aitan fin'amors m'eschaya. Ai, domna, per merce.us playa c'ayatz de vostr'amic mercei, pus aitan gen vos merceya ! (M.L, p. 80)	Noble Amour, je m'attache à vous ; non que cela m'échoie de droit, mais parce qu'il plut à votre grâce (et Dieu, je pense, y pourvut !) qu'un si noble amour me soit échu. Ah ! dame, de grâce, qu'il vous plaise d'avoir pitié de votre amant, puisqu'il implore si noblement votre grâce !

Dans ces vers extraits de sa chanson *Ara no veiluzirsolelh*, Bernard de Ventadour s'adresse à sa dame en termes bien plus religieux que courtois. Il affirme que c'est par la volonté de Dieu qu'il est si attaché à elle. Une telle affirmation équivaut presque à une profession de foi. Elle implique en effet un abandon serein à la Providence et un acquiescement inconditionnel à toutes les épreuves que le fidèle pourrait affronter. Elle représente également l'une des rares fois où le poète s'adresse à la dame sans qu'il n'y ait évocation du mal d'amour. Bien au contraire, l'amour est loin d'être représenté comme la raison essentielle d'une souffrance insoutenable. Au moyen de l'invocation de Dieu et de la dame, le poète le représente comme une sorte de « grâce », de bénédiction divine. La réitération du substantif *mercei* à quatre reprises en témoigne.

Iratz e gauzens m'en partray, S'ieu ja la vey, l'amor de lonh : Mas non sai quoras la veyrai, Car trop son nostras terras lonh : Assatz hi a pas e camis, E per aisso no.n suy devis… Mas tot sia cum a Dieu platz !	Triste et joyeux je me séparerai d'elle, si jamais je le vois, cet amour lointain ; mais je ne sais quand je la verrai, car nos pays sont trop lointains : il y a, d'ici là, trop de passages et de routes et, pour cela, je n'ose rien prédire…Qu'il en soit donc de tout cela comme il plaira à Dieu !
Ja mai d'amor no.m jauziray Si no.m jau d'est' amor de lonh, Que gensor ni melhor no.n sai Ves nulha part, ni pres ni lonh ; Tant es sos pretz verais e fis	Jamais d'amour je ne jouirai si je ne jouis de cet amour lointain, car femme plus noble ni meilleure je ne connais, ni près ni loin. Sa valeur est si pure et si parfaite que je voudrais, pour elle, être

Que lay el reng dels Sarrazis Fos hieu per liey schaitius clamatz. (A.J, p. 14)	appelé captif là-bas, au pays des Sarrasins.

Lanquan li jorn son lonc en may est une chanson qui représente un véritable « art poétique ». Elle est la pièce qui rend compte le mieux de *l'amor de lonh,* si cher au troubadour. La célébration de cet amour lointain, comme en témoignent ces deux strophes, y est également marquée par le recours au registre religieux. Dans la première strophe, c'est l'éloignement qui est aussitôt mis en évidence. C'est de cet éloignement que le poète se plaint. L'épiphore du terme *lonh,*placé à la rime au deuxième et au quatrième vers, semble allonger davantage les distances désignées par les noms pluriels *pas e camis* (passages et routes). Ces distances interminables semblent tellement dures à parcourir que le poète en perd le souffle, littéralement. On dirait presque que c'est la raison de son incapacité de parler. Il préfère plutôt s'en remettre à Dieu *E per aissono.nsuy devis… / Mas totsia cum a Dieu platz !* (je n'ose rien prédire…Qu'il en soit donc de tout cela comme il plaira à Dieu).

Nous retrouvons donc dans ces vers de JaufréRudel l'écho de cette sorte de profession de foi, notée plus haut chez Bernard de Ventadour. Pourtant, le troubadour de Blayesouffre amèrement parce qu'il ne peut jouir de sa dame lointaine. Son invocation de Dieu ne concerne ni sa douleur ni le moyen d'y mettre un terme. Dans le silence du poète, nous reconnaissons en effet l'image équivalente chez Bernard de Ventadour : les maintes jointes, il adore sa bien-aimée.

Dans la deuxième strophe de l'extrait de JaufréRudel, les propos du poète ne contredisent pas notre lecture. Même si l'accent est mis sur la jouissance, les deux derniers vers de la strophe lui confèrent une dimension religieuse et spirituelle. En effet, quand le poète invoque sa dame et espère, au nom de son amour, se faire capturer par les Sarrasins, il aspire à se faire croiser[248]. Ainsi, la bien-aimée se confond presque avec une créature divine dans la mesure où c'est pour son amour que le poète se voue au combat sacré, pour la gloire de Dieu.

Nombreuses sont les raisons qui nous portent à croire que la figure divine à laquelle la dame courtoise est identifiée n'est autre que la Vierge Marie. Le contexte social et politique

248 Dans son ouvrage sur JaufréRudel, Gaston Paris attire l'attention au fait que le prince de Blaye se serait fait croiser. Selon Marcabru, il aurait pris part à la croisade en 1147. Sa première chanson dans le recueil d'Alfred Jeanroy*Quan lo rossinhols el folhos* est la pièce où il en parle. C'est une pièce qui rend compte du croisement des deux registres religieux et courtois.
« Nous savons en effet par Marcabrun qu'il se croisa en 1147 mais nous avons la chanson qu'il composa a cette occasion, et elle prouve que ce ne fut nullement pour aller chercher une belle inconnue. Cette chanson nous offre les deux thèmes qui figurent dans beaucoup d'autres chansons de croisade, l'amour et l'enthousiasme religieux ».
Gaston Paris, *JaufréRudel*, extrait de *La Revue historique*, T°III, année 1893, Paris, pp. 238-239.

ainsi que les nombreux défis que la religion a dû relever pour maintenir son pouvoir et son autorité ont largement contribué à promouvoir le culte de la Vierge. À la fin du XII[e] et au courant du XIII[e] siècle, la « mariolâtrie » a permis à la chrétienté de renaître en lui insufflant un esprit nouveau. Dans *L'essor du culte marial en Languedoc au XIII[e] siècle, dans l'iconographie et la poésie en langue vernaculaire*, Clémentine Stunault trouve que le culte de la Vierge incarne « une nouvelle sensibilité religieuse », celle de donner un visage plus humain et plus sensible au divin. En effet, femme, mère et épouse à la fois, la Madone, perçue à la mesure de l'humain, lui ressemble et le représente dans tous ses aspects : « Figure de la contradiction, Marie concentre en sa personne tous les aspects du Christianisme de l'époque. Incarnation de la pureté la plus totale, elle n'en suscite pas moins un certain érotisme, lié à son rôle d'épouse, qui transparaît aussi bien dans les textes que dans les images. Elle offre aux poètes courtoisl'espoir d'un amour qui ne soit pas condamné par l'Eglise, un amour sublimé par la perfection de celle qui en est l'objet »[249].

De ce point de vue, la comparaison de la lyrique occitane à la lyrique andalouse est très significative. À l'instar des troubadours occitans, le poète de Cordoue est aussi en quête d'un « Idéal » inaccessible. Il s'agit en effet du temps révolu de ses amours idylliques, un temps qui fut source de plaisir et de jouissance.Le poète s'efforce d'en retrouver la splendeur :

> Mes jours se sont perdus quand je vous ai perdue, les voilà
> noirs, tandis qu'auprès de vous blanche était la nuit même.
> Jadis, la vie s'offrait, libre, à nos complicités,
> tout était clair, tout ouvrait sur le champ printanier du plaisir,
> Nos rencontres étaient rameaux ployés vers nous,
> nous en cueillions à pleines mains les grappes,
> Et je buvais votre promesse, promesse de bonheur,
> vous étiez, en mon âme, le parfum partagé. (A.M, p. 20)

La *qasida* d'où ces vers sont extraits est marquée par l'opposition entre le passé et le présent. Alors que ce dernier est vécu comme une temporalité pesante, synonyme de souffrance et d'affliction, le passé, lui, est associé à une valeur bien plus avantageuse. Comme en témoigne cet extrait, le passé est synonyme de bonheur et de satisfaction. La métaphore de la cueillette et des fruits rend compte aussi bien des plaisirs dont jouissait le poète que de leur « disponibilité ». En présence de la dame et en sa joyeuse compagnie, tous les plaisirs souhaités par le poète étaient « à portée de main ». Il pouvait donc en bénéficier sans fournir beaucoup d'efforts pour les mériter[250].

249 Clémentine Stunault, *op. cit,* (pagination inexistante dans le document consulté).

250 Nous attirons l'attention au fait que cette métaphore a un sens indubitablement érotique. Les « fruits » cueillis par le poète ne sont qu'une allusion aux attributs féminins de Wallada. Ces attributs, témoignant de sa grande beauté, sont d'ailleurs détaillés par la suite : quand il s'agit de sa démarche, de sa taille, de son cou et de son front, nul doute en effet sur la valeur accordée à cette énumération.

La dame de ces temps heureux est représentée sous un jour particulièrement lumineux. Le caractère sublime de sa grande beauté est tellement mis en avant que le poète fait d'elle une rivale du soleil et de la lune[251] : « Si l'astre de la nuit, au plus haut de sa course, s'inclinait vers moi pour se faire aimer, c'est à toi, à toi seule, qu'irait cet amour espéré ». L'originalité de cette assimilation est l'avantage qui est donné à Wallada aux dépens de la lune. Quand il assure que même la lune ne saurait l'attendrir et lui inspirer autant d'amour que sa bien-aimée, Ibn Zaydūn lui accorde une telle primauté qu'elle se meut presque en une créature céleste.

Infante elle est, que Dieu aurait créée d'un musc
substitué par Lui à notre humaine argile,
Ou qu'il aurait façonnée d'argent pur
et couronnée d'or fin, merveille toute neuve…
Elle va d'un pas souple, image du bonheur, son cou
ploie sous les perles, à ses pieds les anneaux font un doux éclat rouge,
Et ce nimbe, à son front, prend sa vie au soleil,
même aux instants où il n'apparaît pas.
Sa joue lisse retient les plus fraîches fleurs des étoiles,
comme autant de parures ou bien de talismans. (A.M, p. 21)

Dans le premier vers de cet extrait, nous reconnaissons l'écho de ceux où Guillaume de Poitiers suppose que sa dame ne peut être issue de la grande lignée d'Adam. Ibn Zaydūnexprime cette même idée de la supériorité de sa dame par rapport au genre humain en faisant allusion à la création. Si l'humanité est faite d'argile, Wallada, elle, serait créée de musc ou d'argent pur. Le choix de ces deux matières s'explique par leur symbolique dans l'imaginaire et la culture de l'époque. Comme en témoigne Malek Chebel dans son *Dictionnaire des symboles musulmans,* l'argile « jouit d'une grande bénédiction ». Elle est considérée comme « la matrice du monde » puisque c'est à partir de cette matière sacrée « qu'eut lieu la plus parfaite des créations divines[252]».

Nous attirons l'attention au fait que cette distinction entre l'argile et le musc est hyperbolique dans le sens où elle ne se fait pas à partir de matières antinomiques mais toutes deux énormément valorisées. En effet, si le poète avait concédé à Wallada le fait d'avoir été créée en argile à l'instar de tous les humains, cela n'aurait nullement été dévalorisant pour elle. Néanmoins, en la supposant créée de musc ou d'argent pur, son soupirant entend souligner le caractère exceptionnel et unique de cette créature hors pair. Ainsi, le musc devient un attribut caractéristique de Wallada dans la mesure où, selon Malek Chebel, sa

251 Ces deux éléments naturels sont des comparants dont l'usage est assez fréquent dans la poésie d'Ibn Zaydūn quand il est question de décrire la beauté de Wallada. C'est l'un des aspects stylistiques de sa poésie qui le rattache à la tradition des ses prédécesseurs classiques.
252 Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, éd. Albin Michel, p.54.

symbolique renvoie à la fois à celle du « parfum le plus noble » et à « l'aphrodisiaque le plus connu » en terre d'islam et dont l'usage recouvre « les vastes champs de la cosmétique, de la gastronomie et de la parfumerie[253]».

La description idyllique de Wallada revêt une dimension spirituelle et religieuse à partir du cadre où elle s'inscrit[254]. En effet, le souvenir des temps heureux se situe dans un jardin tellement florissant, tellement prospère qu'il renvoie à l'image d'Adam et d'Eve filant le parfait amour dans le jardin d'Eden, avant la faute du péché originel.

> Ô jardin où nous cueillions d'un regard l'églantine,
> la rose dont l'éclat se ravivait d'amour !
> O jours de plein bonheur, qui venaient nous offrir
> ce fruit de tant de rêves, le plaisir, à foison,
> Riches jours dont le faste s'accordait à non pas nonchalants,
> quand trainaient jusqu'au sol nos robes de couleur et de joie !
> (A.M, p. 21)

Le souvenir de ce bonheur si parfait accentue la souffrance du poète et lui rappelle les douleurs insupportables de l'éloignement et de la privation. Son désir n'en est que plus pressant et sa détresse lui est presque fatale.

> Quoi d'étonnant si je parle de chagrin alors même
> que la sagesse désapprouve, et si je laisse toute patience m'oublier ?
> J'ai lu dans ce chagrin, moi l'exilé, autant de sourates
> écrites en clair, et retenu la patience, à tout le moins comme un conseil.
> Quant à l'amour de toi, il est la source à toutes préférée,
> même si, y buvant, j'apaise moins ma soif que je ne la ravive.
> (A.M, p. 22)

Comme les poètes occitans, Ibn Zaydūn est également terrassé, exaspéré par l'amour à la fois injuste et difficile. La substitutiond'une autre dame, plus compatissante et plus magnanime, à sa dame cruelle[255]est une tentation qu'il s'efforce de combattre.

---

253 *Id,* p. 142

254 Il nous semble utile de rappeler qu'en islam, Marie, ou Myriam en arabe, bénéficie d'un statut presque aussi privilégié que celui qu'on lui accorde dans l'Eglise chrétienne. La sourate n°19 du Coran lui est dédiée et de nombreux récits « hadiths » du prophète mettent l'accent sur le miracle de sa virginité.
« Et]rappelle[quand les Anges dirent : " Ô Marie !, Allah t'a choisie et purifiée. Il t'a choisie sur]toutes[les femmes de ce monde.
Ô Marie !, sois en oraison devant ton Seigneur ! Prosterne-toi et incline-toi avec ceux qui s'inclinent !"
Ceci fait partie des récits]'anbâ'[de l'Inconnaissable que Nous te révélons car tu n'étais point parmi eux], Prophète ![, quand ils jetaient leurs calames]pour savoir[qui d'entre eux se chargerait de Marie ; tu n'étais point parmi eux quand ils se disputaient.
[Rappelle] quand les Anges dirent : "Ô Marie !, Allah t'annonce un verbe]émanant[de Lui, dont le nom est le Messie, Jésus fils de Marie,]qui sera[illustre dans la]vie[Immédiate et Dernière et parmi les Proches]du Seigneur]" ». Sourate n°3, versets 42-45.

255 Le poète n'a peut-être pas cédé à cette substitution mais il en a parlé dans au moins 3 compositions poétiques de son diwan. D'après l'édition de Ali Abdel'adhim en effet, trois textes poétiques, en plus d'une correspondance, font allusion à la substitution d'une autre dame à Wallada.
La correspondance dont il s'agit est la lettre sarcastique que le poète a écrite pour se venger de la trahison de Wallada. Dans ladite lettre ; l'amant dépité la dénigre avec beaucoup de véhémence et d'agressivité.

Ô lune qui te lèves à l'Occident,
que le chemin est difficile à mon amour !
C'était trop d'injustice envers moi : j'ai grondé,
puis l'amour a vaincu, et j'ai voulu rentrer en grâce :
« Mais c'est toi la coupable, qui me pousses à la faute !
Tu as raison. – Alors, pardonne, fautive que tu es ! » (A.M, p. 86)

Dans ces vers, le recours au registre religieux à travers les termes *ḏanb* (faute) et *muḏnib* (coupable) rend compte de cette méchante tentation. Le poète passe par un moment de faiblesse à cause duquel il est sur le point de commettre l'irréparable. Sa crainte est perceptible dans la lecture qu'il présente de la faute et de la culpabilité. Dans le premier hémistiche du troisième vers, il se plaint de la culpabilité de sa dame d'une faute qu'elle lui impute et dont il est innocent. Dans le deuxième hémistiche, les rôles sont aussitôt inversés : Innocent, le poète avoue et implore le pardon de la dame coupable.

Cette tournure chiasmatique du vers fait écho à la réitération du nom *mercei* dans la chanson de Bernard de Ventadour. Comme lui, le poète andalou sollicite la clémence de sa dame. Celle-ci n'est coupable que dans la mesure où elle lui refuserait le pardon car c'est ainsi qu'elle aura confirmé sa culpabilité. De ce fait, le registre religieux et spirituel dans ces vers est mis au service de l'esthétique de la *fin'amor.* En effet, loin d'incriminer la dame, en recourant à ce registre, le poète s'efforce de rester fidèle aux lois de l'amour courtois. Il revendique le secours de sa bien-aimée pour éviter de se fourvoyer et d'avoir un comportement anti-courtois. Malgré tous les supplices que Wallada lui fait subir et quoiqu'il lui en coûte, le poète s'attache à son amour et lui jure une loyauté absolue.

Ne croyez pas que, loin de vous, je ne sois plus le même :
il faudrait bien du temps pour changer un amant.
Par Dieu, cet amour-ci ne veut que vous, et pas une autre,
mon désir ne veut pas se passer de vous. (A.M, p. 20)

1.2 La seigneurie de la dame

Parlant du statut de l'aimé, Ibn Hazm évoque dans le chapitre de « l'obéissance amoureuse », l'humilité de l'amant qu'il décrit ainsi :

> L'un des aspects étonnants de l'amour, c'est l'obéissance à l'aimé d'un amant qui brise sa nature à la mesure de celui qu'il aime. Voici un querelleur dans l'âme, un caractère difficile, intraitable, indocile au joug, tranchant dans sa résolution, le nez chatouilleux et l'œil dédaigneux ; et voilà qu'il respire la brise de l'amour, qu'il se laisse rouler par sa vague et flotte sur ses eaux ; aussitôt la querelle s'apaise, la difficulté s'aplanit, le tranchant s'émousse et le dédain se livre. (…) Qu'on ne dise surtout pas que la patience de l'amant s'abaisse devant l'aimé, avilit son âme. C'est faux. Nous savons que l'aimé n'est ni un égal, ni un adversaire avec lequel on pourrait rivaliser de coups. Ces injures écumantes ne sont pas de celles qui déshonorent, et dont le souvenir passe de génération en génération. La scène n'est pas au conseil des califes, ni dans l'assemblée des grands où la patience tirerait à la bassesse, où l'humilité tournerait au mépris. (…)
> Passion qui s'humilie échappe au jugement ;
> Et le plus altier, en amour, se prosterne.
> Ne vous étonnez pas de son humiliation :
> J'ai pour prédécesseur, ici, al-Mustansir.
> L'aimé n'est certes pas un semblable, un égal,
> Et ce qu'on en supporte n'est jamais humiliant[256].

La transformation du caractère de l'amant décrite par l'auteur dans ces propos est présentée comme une conséquence de l'amour mais aussi du statut de l'aimé. Quand il affirme en effet que ce dernier « n'est pas semblable », n'est pas « un égal », l'auteur du *Collier de la colombe* fait allusion à la suprématie de ce dernier. Son statut d'aimée confère donc à la dame une telle autorité que l'amant se soumet humblement à sa souveraineté.

Ja no creazatz qu'eu de joi me recreya Ni.m lais d'amar per dan c'aver en solha, Qu'eu non ai ges en poder que m'entolha, C'amors m'asalh, que.m sobre senhoreya e.m fai amar cal que.lhplass', e voler. E s'eu am so que no.m deu eschazer, Forsa d'amor m'i fai far vassalatge. (M.L, p. 86)	Ne croyez donc pas que je renonce à la joie et m'abstienne d'aimer, à cause des peines que j'en souffre d'habitude, car je n'ai pas le pouvoir de m'en arracher, parce que l'amour me prend d'assaut, me domine souverainement et me force à aimer et à désirer qui lui plaît. Et si j'en aime une qui ne m'est échue, la puissance de l'amour m'oblige à faire vasselage.

256 Ibn Hazm, *op. cit,* p. 84-86.

Dans cette strophe extraite de sa chanson *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, Bernard de Ventadour établit un lien inextricable entre les trois notions primordiales de *joy*, d'amour et de souffrance, reliées les unes aux autres par les rapports d'opposition et de causalité. Le poète affirme qu'en dépit de la souffrance qu'il éprouve, il ne peut échapper à l'amour et renoncer à la joie car c'est bien l'amour qui le domine et lui impose son statut de vassal.

Cette allusion au vasselage est assez récurrente dans les chansons du troubadour[257]. Ce dernier reconnaît à la dame une souveraineté à laquelle il n'hésite pas à se soumettre. Une pareille soumission se traduit par le recours au pronom de première personne dans la fonction « objet » : *C'amors m'asalh, que.m sobre senhoreya / e.m fai amar cal que.lh plass', e voler*. Comme il est dit explicitement dans ce vers, l'amour assaillit le troubadour, le domine souverainement et lui fait faire ce qu'il lui plaît. À travers la gradation hyperbolique, l'intérêt de cet emploi du pronom de première personne est de déposséder le poète-amant de sa capacité de vouloir et d'agir. Il est en effet entièrement assujetti au *plazir* et au *voler* d'*amor*. Cette subordination est d'ailleurs soulignée par la rime *vassalatge-senhoratge*. En reliant le dernier vers de la strophe au premier vers de la strophe suivante, cette rime mime en quelque sorte le type de relation entre le vassal et son seigneur.

Par ailleurs, cette dualité du vasselage et de la souveraineté va de pair avec celle de l'amour et de la joie. Dans ce sens, la strophe que nous citons s'ouvre sur une coordination assez significative : *Ja no creazatz qu'eu de joi me recreya / Ni.m lais d'amar per dan c'averen solha*. En exhortant la dame à ne pas croire qu'il renonce à la joie ou qu'il cesse d'aimer, le poète s'exprime pour que joie et amour soient intimement liés. Son exhortation traduit même le fait qu'il soit inconcevable pour lui de renoncer à l'une sans abandonner l'autre. Ainsi, si *amor* et *joy* sont si fortement liés c'est parce que ce dernier est l'enjeu essentiel de l'amour, indissociable à son tour du lien *vassalatge-senhoratge.*

De ce fait, étant la raison principale du sentiment d'amour, la dame est la figure qui incarne le pouvoir par excellence dans la doctrine de la *fin'amor* : elle attise le désir de son vassal et veille à le maintenir ardent en faisant tout pour qu'il ne soit pas affaibli. Sa volonté, incontestablement, est de le faire souffrir, par et pour l'amour qu'elle lui inspire.

O mon bourreau, repose-toi sur moi : tout ce dont tu fais fi,
Venant de moi, je te le garde, c'est à toi.
Si, à la grande joie des autres, contre moi tu te fâches,
Tu ne m'en feras pas penser plus mal de toi.
Si j'avais en ma poitrine un cœur pareil au tien,

257 Nous pensons essentiellement à la fréquence du champ lexical relatif au vasselage et au service amoureux dans les chansons de Bernard de Ventadour. Nous en citons à titre d'exemple les termes « servidor, servire, om lige, senhor » que nous avons relevés dans les chansons 1, 7, 9 et 21. Nous aurons l'occasion de traiter le détail de ces exemples dans les chapitres suivants de cette partie.

Je te négligerais comme tu me négliges.
Regagner ta faveur, voilà à quoi mon âme aspire,
Mais ce vœu-là pour moi signe toute une mort.
Je n'ai fait aucun mal qui puisse appeler ta rancune ;
Tu te plais, toi, à voir le mal où il n'est pas. (A.M, p. 61)

Le qualificatif de « bourreau » à l'attaque de ces vers accentue le ton de la plainte et annonce de prime abord la cruauté de Wallada. En l'identifiant à la personne qui le « martyrise » mentalement, le poète brosse le portrait d'une créature malfaisante : la bien-aimée néglige les sentiments du poète, elle se fâche contre lui, contente ses rivaux à ses dépens et fait preuve d'injustice et de rancune à son égard. En dépit de ce sinistre portrait, le poète affiche une constance exemplaire : *Si j'avais en ma poitrine un cœur pareil au tien, / Je te négligerais comme tu me négliges*. Ces vers soulignent une nette opposition entre les caractéristiques de Wallada et celles de son soupirant. C'est parce qu'il n'a pas un cœur comme le sien qu'il est, lui, aimant, indulgent et toujours prêt à la servir, à la contenter.

Par conséquent, à l'instar de toutes les bien-aimées des troubadours occitans de notre corpus, Wallada n'est pas moins dominante. C'est en effet de la souffrance même, infligée au poète, qu'elle puise toute sa domination sur son cœur et son esprit. C'est ce pouvoir même qui le rend si attaché à elle et à la joie inhérente à l'amour car, comme il le dit lui-même, son âme n'aspire qu'à regagner ses faveurs.

1.2.1 Vassalité de l'amant

Si.m vol mi dons s'amor donar, Pres suy del penr' e del grazir E del celar e del blandir E de sos plazers dir e far E de sos pretz tener en car E de son laus enavantir. (J.C.P, p. 117)	Si ma dame veut bien me donner son amour, Je suis prêt à l'accepter et à rendre grâce Et à le céler et à la célébrer Et à dire et faire son plaisir Et à tenir cher ce qui fait son prix Et à promouvoir son éloge.

Dans cette septième strophe de sa chanson *Mout jauzens me prenc en amar*, Guillaume IX décrit le comportement exemplaire, représentatif du statut de troubadour. La structure hypothétique de la strophe rend compte d'un rapport de condition entre le premier vers et les cinq autres qui suivent. *Si.m vol mi dons s'amordonar,* (Si ma dame veut bien me donner son amour), exprime la condition essentielle qui confère au poète le statut de troubadour. Tout ce qui est dit par la suite est à la fois la conséquence et la justification de cette règle initiale. Ainsi, *amor* acquiert d'emblée une signification « active ». Outre le sentiment, il est aussi une

énergie positive qui pousse l'amant à agir pour faire le bien[258]. L'association des verbes *dir e far* (dire et faire) à la fin du quatrième vers concentre en une seule proposition les rimes *–ir* et *–ar* dont il s'agit dans la strophe. Cette affirmation cruciale rend compte de la nature de l'amour. Celui-ci se traduit en paroles et en actes. Ces dernières sont ainsi déclinées par le poète : il se dit prêt à accepter l'amour de sa dame et à l'agréer, *pres suy del penr' e del grazir*, à en garder le secret et à bien la servir *e del celar e del blandir*, à tout dire et faire selon sa volonté *e de sos plazers dir e far,* à la chérir *e de sos pretz tener en car* et à « promouvoir son éloge » *E de son laus enavantir*. Par ailleurs, l'emploi de l'adjectif *prest* (prêt) est présenté comme une réponse à la condition initiale. Il exprime un engagement de la part du poète à honorer ce statut que sa dame lui confère. De ce fait, il est du devoir du poète-amant d'accepter l'amour de sa dame, de l'agréer en faisant preuve de discrétion, de tout dire et faire pour la satisfaire et chanter ses louanges.

Le recours au verbe *blandir* (courtiser, traiter avec faveur) est assez surprenant chez le compte de Poitiers. Outre le sens de l'agrément, il exprime un rapport d'assujettissement à la dame. En dépit de la dimension souvent graveleuse de ses chansons, cette valeur est présente chez le troubadour aquitain, même dans les chansons où il semble le moins faire preuve de courtoisie.

Dans *Farai un vers pos mi somelh*, le poète se plie à la volonté d'Agnès et d'Ermessen quand celles-ci décident de lui infliger l'épreuve « du chat[259]». Les deux femmes qui y sont mises en scène ont un comportement enclin à la débauche. Le poète, non moins malicieux en feignant le mutisme, fait preuve d'autant de ruse et de perfidie. Ce que nous appelons « L'épreuve du chat » représente l'élément qui permet aux deux caractères de correspondre afin d'aboutir à la même intention : jouir des plaisirs sensuels. Ce n'est qu'à l'issue de ce test en effet qu'Agnès, rassurée, propose à son amie de s'adonner au plaisir

Sor, diz n'Agnes a n'Ermesse, Mutz es, qe ben es conoissen; Sor, del banh nos apareillem E del sojorn. (J.C.P, p. 94)	« Sœur, dit Agnès à Ermessen, il est muet, c'est bien visible ; Préparons-nous au bain Et profitons de sa présence ».

C'est sans doute cette confiance et cet abandon qui justifient la réjouissance du poète dans la strophe suivante :

258 Nous renvoyons, dans ce sens à l'étude de Raja Ben Slama qui a beaucoup travaillé sur cette notion dans sa thèse *Al Ichq wal kitaba*. C'est un aspect de la *fin'amor* que nous étudierons dans la troisième partie du présent travail.

259 Quant aguem begut e manjat/ Eu mi despoillei a lorgrat.
Quand nous eûmes bu et mangé, je me dévêtis à leur volonté.

Tant las fotei com auzirets : Cen e quatre vint et ueit vetz, Q'a pauc no.i rompei mos corretz E mos arnes ; E no.us puesc dir lo malaveg. Tan gran m'en pres. (J.C.P, p. 94)	Je les pris autant de fois que vous allez entendre : Cent quatre-vingt-dix-huit fois, Si bien que j'en rompis presque mes attaches Et mon harnais, Et je ne peux vous dire ma douleur, Tant elle est forte.

En dehors de sa dimension érotique, nous nous intéressons dans cette chanson à cette propension du poète à obéir à la dame, quelles que soient sa requêteet la situation où il se trouve.

En Alvernhe, part Lemozi, M'en aniey totz sols a tapi : Trobei la moller d'en Guari E d'en Bernart ; Saluderon mi simplamentz Per sant Launart.	En Auvergne, après Limousin, Je m'en allais, seul et sans bruit : Je rencontrai la femme de Sire Garin Et celle de sire Bernard ; Elles me saluèrent sans ambages, Au nom de Saint Léonard.
La una.m diz en son latin : « E Dieus vos salf, don pelerin : Mout mi semblatz de bel aizin, Mon escient ; Mas trop vezem anar pel mon De folla gent ». (J.C.P, p. 94)	L'une me dit en son latin : « Dieu vous garde, seigneur pèlerin ; Vous me semblez de fort bon lignage Que je sache, Mais nous voyons trop aller par le monde De folles gens ».

Les éléments clairement narratifs dans cet extrait représentent les circonstances d'une rencontre familière, quasiment insignifiante. Cependant, le choix de la répartition du discours préfigure d'emblée une importance majeure accordée aux personnages féminins. En effet, le poète se contente de rapporter au style indirect les simples salutations échangées avec ces femmes qui ne lui sont pas étrangères alors qu'il rapporte fidèlement leurs propos. Ainsi, le style direct met en évidence le discours de l'une des deux femmes. Ce qu'elle dit n'est point banal puisqu'elle souligne les qualités du poète. Alors que les autres sont des « fous », il est assimilé à un pèlerin qu'elle recommande à Dieu. Ce portrait laudatif est peut-être la cause du baragouinage, confus et incompréhensible, avec lequel le poète répond à cet éloge[260]. Sa

260 Nous attirons l'attention aux différentes versions et interprétations de « la fameuse cobla arabe » de cette cinquième chanson. Nous en donnons ici un bref aperçu.
Les trois versions de ce galimatias inintelligible, et établies à partie des différents manuscrits où sont conservées les chansons de Guillaume IX, sont les suivantes :

« bariol, barial, barian » (Ms.*V*)	« babababariol, babariol, babarian » (Ms. *N*)	« Tarrababart, Marrababelioriben, Saramahart » (Ms. *C*)

phrase énigmatique *Bababariol, babariol, babarian* témoignerait de ses effets sur sa personnalité et sur ses actions. Elle pourrait traduire son incapacité à « contredire » la dame qui voit en lui ce qu'il ne pense pas être. Son bégaiement[261] serait alors la parfaite traduction de la tension entre ce qu'il est et ce qu'il devrait être puisque tel est le désir de la dame[262]. Par ailleurs, quand il a vu le chat et compris ce que les deux femmes avaient l'intention de faire, le poète a dû vaincre sa peur et s'abstenir de leur refuser cette épreuve douloureuse :

N'Agnes anet per l'enujos, E fo granz et ag loncs guinhos : Et eu, can lo vi entre nos, Aig n'espavent, Q'apauc non perdei la valor E l'ardiment. (J.C.P, p. 94)	Dame Agnès s'en alla chercher la sale bête, Un gros chat aux moustaches longues : Et quand je le vis entre nous, J'en fus épouvanté, Presqu'au point d'en perdre ma valeur Et ma hardiesse.

Même si le poète ne le dit pas expressément et même si la situation ne semble pas convenir aux circonstances propres à l'amour courtois, les raisons pour lesquelles il a dû accepter l'épreuve sont, elles, éminemment courtoises. La *valor* et l'*ardimen* (la valeur et la hardiesse) sont en effet les qualités requises chez l'amant. Elles représentent même les enjeux du service amoureux auquel il se voue au nom de sa dame. Ainsi, malgré le sens qu'il finit par revêtir par la suite, le « service amoureux » est perceptible dans cette chanson de Guillaume IX dans la mesure où il présente la soumission à la volonté de la dame comme une épreuve indissociable du sacrifice et de la douleur.

Mas costum' es tostems que fols foleya, e ja non er qu'el eis lo ram no colha que.l bat e.l fer, per c'ai razo que.m dolha, car anc me pres d'autrui amor enveya. Mas, fe qu'eu dei leis e mo Bel-Vezer, si de s'amor me torn' en bon esper, ja mais vas leis no farai vilanatge. (M.L, p. 88)	Mais l'habitude du fou est d'agir toujours follement, et c'est toujours lui-même qui coupe le bâton avec lequel il sera battu et blessé ; il est donc naturel que je souffre, puisque je me suis pris à désirer l'amour d'une autre. Pourtant, par la foi que je lui dois à mon Beau-Voir, si elle me redonne bon espoir en son amour, jamais plus je ne commettrai nulle vilenie à son égard.

Entre 1931 et 1954, trois lectures différentes ont été proposées successivement par Aloys Richard Nykl, Robert Briffault et E. Lévi Provençal. Patrice Uhl en propose également une autre lecture dans son article « *Tarrababartsaramahart* dans Guillaume IX (2) : le troubadour et la sorcellerie de Babel ».

261 Ce bégaiement est évoqué également dans la chanson *En cossirer et en esmai*de Bernard de Ventadour :

Deus ! devinar degra oimai/ qu'eu mor per s'amor ! Et a que ?/ Al meu nesci chaptenemen/ et a la gran vilania/ per que.lh lenga m'entrelia/ can eu denan leis me prezen.

Dieu ! elle aurait pu avoir deviné déjà que je meurs pour son amour ! À quel signe ? À mon comportement stupide, à la lourdeur rustique qui paralyse ma langue lorsque je me trouve en sa présence.

262 Nous sommes consciente du fait que rien dans la chanson n'indique que le poète est lié d'amour à ces femmes. Néanmoins, le fait qu'elles lui soient familières et qu'elles soient mariées toutes les deux ne discrédite pas cette hypothèse.

L'allusion à la folie dans cette strophe sous-tend le rapprochement que nous faisons avec la chanson du comte de Poitiers. *Folla gent* réfère aux personnes dont le caractère est aux antipodes des qualités d'un pèlerin. Bernard de Ventadour, n'en fait point un usage différent. La rime *foleya-enveya* renforce le rapport sémantique des deux termes et des deux vers 1 et 4. Ils peuvent être lus successivement :

Mas costum' es tostems que fols foleya, (…)	Mais l'habitude du fou est d'agir toujours follement, (…) puisque je
car anc me pres d'autrui amorenveya.	me suis pris à désirer l'amour d'une autre.

Ainsi, le poète considère comme une folie le fait de s'éprendre d'une autre dame. Pareillement, la rime *colha-dolha* renforce le lien sémantique des vers 2 et 3 : *e ja non er qu'el eis lo ram no colha/ que.l bat e.l fer, per c'ai razoque.mdolha,* (c'est toujours lui-même qui coupe le bâton avec lequel il sera battu et blessé ; il est donc naturel que je souffre). La paronymie des deux verbes corrobore une identification presque parfaite entre la douleur et la « récolte » : le recours à la métaphore de la cueillette ainsi qu'à celle de la bastonnade permet au poète de reconnaître ses torts : s'il souffre autant, c'est parce qu'il a lui-même provoqué la cause de cette souffrance. Ainsi, la rime plate, renforcée par la paronymie des verbes *coelher* et *dolher* souligne le rapport logique présidant au passage du premier au quatrième vers : si le poète se considère comme « fou » et s'il agit en conséquence, c'est parce qu'il s'inflige lui-même la souffrance due à l'amour d'une autre dame. Il est donc conscient qu'il ne peut se plaindre de cette « folie ». C'est la raison pour laquelle il essaie de « se racheter » auprès de sa dame. Dans les trois derniers vers où il fait la promesse de ne plus déroger à son amour, le substantif *vilanatge* constitue une sorte de rime éphémère puisqu'il n'a de correspondant phonique qu'au début de la strophe suivante. Ce procédé pourrait être interprété comme le moyen par lequel le poète exprime son intention de rompre avec cette vilenie. Le terme mis à larime avec *vilanatge* est l'adjectif *sauvatge*[263]. Cet adjectif rend compte de cette intention

263 Nous soulignons que la rime entre le dernier vers de la strophe et le vers initial de la strophe suivante est un procédé qui structure l'ensemble de la chanson *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* de Bernard de Ventadour. Ce procédé est très significatif dans une chanson qui met l'accent particulièrement sur les relations de soumission et de vasselage qui lient le troubadour à sa dame. (Moshé Lazar, dans son édition des chansons du troubadour, lui donne le titre de « Vasselage d'amour »).
Nous attirons l'attention sur les rimes entre les différentes strophes de la chanson. Elles sont ainsi organisées : *esbaudeya – recreya* ; *vassalatge - senhoratge* ; *capdolha – s'ergolha* ; *vilanatge – sauvatge*et *despolha – molha.*
Ces couples de strophes représentent des unités de forme et de sens qui rendent compte des principes fondamentaux de la *fin'amor* tels qu'ils sont mis en avant dans la chanson.

dans la mesure où il traduit le sentiment du poète : il a en horreur cette « faute [264]» qu'il ne risque plus de commettre à nouveau.

Midons, sui om et amics et servire, E no.lh en quer mais autras amistatz Mas c'a celat los seus bels olhs me vire, que gran be.m fan ades can sui iratz ; e ren lor en laus e merces e gratz, qu'el mon non ai amic que tan me valha. (M.L, p. 140)	Je suis l'homme-lige de ma dame, amant et serviteur ; je ne lui en demande d'autre faveur amoureuse, sinon de tourner en cachette ses beaux yeux vers moi, car ils me font un grand bien quand je suis affligé ; je leur en sais gré, les loue et les remercie, car je n'ai d'autre ami au monde qui me soit d'un tel réconfort.

L'intérêt de cet extrait de la chanson *Per melhs cobrir lo mal pese.l cossire* réside dans la requête adressée à la dame. Dans le troisième vers, le poète prie sa bien-aimée de le regarder secrètement avec ses beaux yeux. La symbolique des yeux et le sens qu'une telle demande peut avoir corroborent le lien vassalique reliant le poète à sa dame. Comme en témoigne Jean Chevalier dans son *Dictionnaire des symboles*,

> l'œil, organe de la perception visuelle, est naturellement et presque universellement le symbole de la perception intellectuelle. Il faut considérer successivement l'œil *physique* dans sa fonction de réception de la lumière ; l'œil *frontal* – le troisième œil de Çiva- ; enfin, l'œil *du cœur, qui reçoivent l'un et l'autre* la lumière spirituelle (…) L'œil du cœur, c'est l'homme *voyant* Dieu, mais aussi Dieu *voyant* l'homme. Il est l'instrument de l'unification de Dieu et de l'âme, du Principe et de la manifestation[265].

Ainsi, la demande du poète est particulière vu qu'elle ne se limite guère à la perception visuelle. Comme le suggère Chevalier, le poète cherche à faire voir à sa bien-aimée la manifestation de ce principe de vassalité auquel il est attaché. La rime *servire-vire* rend compte de cette démonstration. Par le biais de cette requête en effet, il présente à la dame la preuve irréfutable de sa soumission. Cette preuve est appuyée par le recours à la gradation dans le premier vers *Midons, sui om et amics et servire,* (Ma dame, je suis votre vassal, amant et serviteur). Les trois attributs qui désignent le poète, dans ce vers, évoluent dans le sens de l'affirmation de son assujettissement. Le substantif *servire* (serviteur) est précédé de *om* (vassal, homme-lige) et de *amic* (ami, amant) afin de souligner que la subordination du poète est la conséquence de son statut d'amant. C'est en effet l'amour de sa dame qui le met dans cette posture vassalique. Le fait que les termes *midons*et *servire*soient placés au début et à la

264 Nous attirons l'attention au fait que nous ne nous intéressons qu'au lien de vasselage et la manière de l'exprimer. La valeur spirituelle de cette soumission et son rapport avec les notions de « faute » et de « rédemption » sera l'objet de notre étude dans le cadre du dernier point de cette partie.

265 Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Lafont, 1982, pp. 686-687.

fin du vers rend compte de la mise en évidence de ce rapport de vassalité. Par ailleurs, la dimension spirituelle de cette servitude est corroborée par le sens exprimé dans les termes *amistaz*, *iratz* et *gratz*, placés à la rime. Le poète se montre aussi humble face à sa dame et se livre volontiers à sa supériorité pour tout le bien et le réconfort que cette soumission lui procure. La coordination entre les termes *gratz* (agrément, approbation) et *mercei* (merci, miséricorde) rend compte des qualités supérieures de la dame. Ces qualités s'expliquent donc par la valeur spirituelle propre à son statut de souveraine.

Bona domna, re no.us deman Mas que.m prendatz per servidor, Qu'e.us servirai com bo senhor, Cossi que del gazardo m'an. Ve.us m'al vostre comandamen, Francs cors umils, gais e cortes ! Ors ni leos non etz vos ges, Que.maucizatz, s'a vos me ren. (M.L, p. 62)	Noble dame, je ne vous demande rien d'autre sinon de m'agréer pour serviteur, puisque je vous servirai comme un bon seigneur, quelle que soit la récompense que j'obtienne. Vous me voyez soumis à votre commandement, noble et clémente créature, allègre et courtoise ! Vous n'êtes guère un ours ou un lion pour vouloir me tuer si je me livre à vous !

Les huit vers de cette strophe représentent une célébration du lien de vassalité que le poète revendique presque à sa dame. Son interpellation initiale est aussitôt suivie par la requête *…re no.us deman / Mas que.m prendatz per servidor,*(je ne vous demande rien d'autre sinon de m'agréer pour serviteur). L'agencement des rimes dans cette strophe est très significatif quant à l'expression de ce lien de vassalité. Les termes mis à la rime soulignent en effet aussi bien la soumission du poète que le commandement de la dame. Si la rime *deman – an* traduit la légitimitéqui confère au poète le droit de lui demander une récompense, la rime *comandamen – ren* insiste sur l'hégémonie de la dame et le pouvoir dont elle dispose pour décider de l'octroi de ladite récompense. Par ailleurs, ces finales nasales constituent avec les rimes *servidor – senhor* ; *cortes – ges* des rimes embrassées. Ainsi, même si le poète semble ne point accorder d'importance à la nature du *guierdon* (récompense) qu'il aimerait obtenir *Cossi que delgazardo m'an* (quelle que soit la récompense que j'obtienne), la structure des rimes suggère le mouvement de « *l'entrebescamen* des mots et des corps ». Ce tour d'esprit stylistique ne rend pas compte uniquement de la nature sensuelle du *guierdon*. Il témoigne également de la servitude du poète qui se traduit en termes de seigneurie. En effet, en mimant le baiser sans le nommer, le poète fait preuve de mesure et de respect en préservant la renommée de sa noble dame[266].

266 « La mesure étant le fondement de la *cortezia*, celle-ci doit signifier : la vie sociale disciplinée, la soumission volontaire de l'homme aux exigences de son ''milieu'', la manière de se comporter envers ses semblables, le programme de ses devoirs. C'est aussi le contrôle de soi, la domination des instincts et le raffinement de la personnalité ». Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*, Klincksieck, Paris, 1964 (p. 29).

C’est également par souci de mesure et en observance des mêmes principes courtois qu’Ibn Zaydūn écrit dans l’une de ses chansons :

> Je pourrais te nommer, les recevant de toi, honneur et grâce,
> mais ton pouvoir de trop haut me domine, et je me tiens pour quitte.
> Aussi bien, puisque nul mot ne peut aller avec les qualités d’un être unique,
> le peindre y suffit et le tableau, tel quel, est assez clair. (A.M, p. 21)

La soumission du poète à Wallada est perceptible dans le portrait éminemment élogieux que ces vers lui dédient. Quand il renonce à la nommer, il souligne qu’il n’a aucunement besoin de le faire pour qu’elle soit aisément identifiée. Son caractère unique, inégalable suffit à peindre d’elle un tableau assez clair pour qu’on sache de qui il parle. La vassalité d’Ibn Zaydūnse traduit donc par son assujettissement à l’image glorieuse de Wallada qui le domine. Nous soulignons, à ce niveau, la parenté entre cette image et celle du poète qui, chez Bernard de Ventadour, se rapetisse pour mieux mettre en valeur la souveraineté de sa bien-aimée.

> Ô toi qui loges au tréfonds de mon cœur,
> les plaisirs de ton monde te font oublier ton sujet, ton esclave !
> Tu te distrais, t’amuses à des badinages,
> et ton souvenir ne t’occupe guère.
> Vivrai-je assez longtemps pour espérer ? Peut-être : c’est au
> temps d’en juger, au destin de savoir, et aux jours de le dire.
> (A.M, p. 58)

Dans cet extrait, la subordination du poète à Wallada est clairement assumée par le recours à la métaphore de l’esclave. Celle-ci est d’autant plus soulignée qu’elle est opposée à tout un champ lexical dénotant l’indifférence. La bien-aimée est non seulement insouciante, mais aussi folâtre et enjouée. Toute la réjouissance qu’elle savoure ne fait qu’appuyer l’attachement de son soupirant. En appelant à l’espoir et au destin, celui-ci témoigne de son affliction et de sa constance. Bien qu’il souffre de ne pouvoir goûter aux mêmes plaisirs et faute de pouvoir les partager avec sa dame, le poète s’efforce de la servir. Cette servitude représente donc le moyen de plaire à sa dame et, par conséquent, de se réjouir à son tour de la récompense que cette obéissance pourrait lui faire gagner.

> Toi qui oublies celui qui meurt de te connaître,
> pour qui je ne respire sans aussitôt penser à toi,
> Qui brises sans raison le fil de nos rencontres,
> de ma vie, devant Dieu, tu devras rendre compte !
> Fais ce que tu voudras, de toi j’accepte tout :
> la faute est excusable, le pardon va de soi.
> Si tu fais mon bonheur, je n’aspire à rien d’autre,
> si j’obtiens ta faveur, quoi d’autre à espérer ? (A.M, p. 67)

L'intérêt de cet extrait réside dans la manière d'exprimer la soumission à la dame. Du premier au quatrième vers, la strophe évolue dans le sens d'une gradation ascendante. L'opposition entre le comportement de la dame et l'attachement indéfectible du poète constitue le fil conducteur de cette progression. Dans le premier vers, le contraste entre la pensée obsessionnelle du poète et l'inadvertance de la dame est corroborée par la métaphore de la respiration. Cette image compare le penchant du poète pour la dame à un lien indispensable, voire vital pour lui. Dans le deuxième vers, c'est par le biais de la valeur spirituelle que le poète rend compte de son assujettissement à sa bien-aimée. L'emploi du champ lexical religieux souligne l'idée de « culpabilité » de Wallada, culpabilité dont elle devra répondre auprès de Dieu : elle est la seule responsable en effet de la rupture des liens qui l'unissent à son soupirant. Dans le vers suivant, l'idée de soumission du poète à sa dame est encore plus renforcée par le recours aux notions de faute et de pardon. Le poète, en reconduisant la référence religieuse et spirituelle, semble défier l'aimée afin d'accentuer sa culpabilité en l'invitant à faire tout ce qu'elle veut. Il exprime par la suite une calme résignation à ce sort « heureux » que représente pour lui l'amour de sa dulcinée. En dépit de tout le mal qu'il lui en coûte, il ne souhaite pas s'en défaire.

Ce sens est particulièrement mis en avant dans le dernier vers de cet extrait par le biais de la structure hypothétique. La conjonction qu'André Miquel traduit par « si » à l'attaque du vers, ne véhicule aucun sens hypothétique. Elle insiste sur la condition actuelle du poète. Le substantif *haẓ* signifie la chance, en arabe. Souvent, lorsque ce substantif n'est pas associé à un adjectif, il peut avoir le sens de « sort, lot, destin ». Le pronom de deuxième personne renvoyant à Wallada la désigne donc comme le sort du poète. Celui-ci, dans la suite de la phrase qui équivaudrait à la proposition principale dans la grammaire française, témoigne de son contentement. C'est sans doute la raison pour laquelle André Miquel traduit ce vers par « si tu fais mon bonheur, je n'aspire à rien d'autre ». Le sens du second hémistiche de ce vers renforce notre lecture. Le poète présume de la conséquence au cas où il obtiendrait pleine satisfaction de sa dame. Il n'aurait plus rien à espérer. L'emploi de la même conjonction « si » introduit une construction hypothétique qui rend compte d'une situation différente de la réalité. En effet, les vers précédents montrent que le comportement de la bien-aimée est loin d'être agréable pour son soupirant. Négligente, elle ne lui accorde aucun intérêt. Lorsqu'il suppose obtenir d'elle tout ce qu'il désire, il est évident qu'il n'aura plus rien à espérer par la suite.

Ainsi, la coordination de ces deux valeurs hypothétiques, dans ce vers, est le moyen que le poète emploie pour insister sur sa situation. L'espoir[267] est le facteur pour lequel il témoigne beaucoup d'intérêt. Si à travers l'hypothèse, il écarte le souhait d'obtenir satisfaction totale de la part de sa dame, c'est pour insister sur l'enjeu de la souffrance et de la privation. Celles-ci sont en effet les causes de l'espoir qui motive son attachement et sa soumission indéfectible à sa bien-aimée.

De ce fait, si Ibn Zaydūn se livre délibérément à l'hégémonie de Wallada c'est l'espoir de la récompense, du *guierdon* qui motive son asservissement. Il se met volontiers à son service et l'incite presque à ne pas l'agréer dans le but de préserver cet espoir qui lui est si vital.

> Ravie de mes soins, de mes attentions, et ne sachant trop
> jusqu'où peut aller ma persévérance, elle veut la mettre à l'épreuve
> Je n'ai d'autre bonheur que son bonheur à elle,
> qui pourrait dire « Meurs » sans que je dise « Non ».
> Elle est l'illustration rêvée de la beauté
> et moi, dans mon amour, de la soumission même. (A.M, p.59)

Dans ces trois vers également, le sens suit une gradation ascendante. La soumission du poète à sa bien-aimée est d'abord exprimée à travers la mise à l'épreuve. Le verbe *ibtalā* (affliger) confère même à cette affliction une valeur spirituelle[268]. Celle-ci est corroborée

---

267 Nous attirons l'attention sur l'agencement des rimes dans le texte originel d'Ibn Zaydūn. Les quatre adjectifs mis à la rime et qui pourraient être traduits par « lié », « responsable », « accepté » et « espéré » mettent en évidence le sens exprimé dans le dernier vers. Motivé par l'espoir de la récompense, le poète s'attache à l'amour de sa dame. Malgré tout le mal dont elle est responsable, il accepte de souffrir car il espère être dédommagé pour sa persévérance et sa fidélité.

268 Dans la religion musulmane, la notion de mise à l'épreuve est primordiale. Elle est intimement liée à l'un des principes fondamentaux de la foi, croire en ce que le destin réserve de bien comme de mal. Les cinq premiers versets de la deuxième sourate du Coran, *La Génisse,* rendent compte de cet aspect dans cette description des croyants : « *A.L.M.* Cette écriture- nul doute à son endroit-, est Direction pour les Pieux qui croient à l'Inconnaissable,[*qui*] accomplissent la Prière et font dépense [*en aumône*] sur ce que Nous leur avons attribué, qui croient à ce qu'on a fait descendre vers toi, [*Prophète !*] et à ce qu'on a fait descendre, avant toi, [*qui*], de la [*Vie*]Dernière, sont convaincus. Ceux-là sont selon une Direction [*venue*] de leur Seigneur et ceux-là seront les Bienheureux ». Sourate n°2, versets 1-5.

Ces versets sont repris et explicités par des récits du prophète où il met l'accent sur la valeur de la mise à l'épreuve en Islam. Ces Récits repris par Boukhari et Moslim affirment que l'affliction est une preuve de choix car, quand Dieu aime ses sujets, il les met à l'examen. Quelle que soit l'épreuve infligée au fidèle (douleur, échec, maladie,…), elle sert à examiner la force de sa foi, sa patience et son attachement à ses principes. Dans ces Hadiths, les prophètes sont les humains les plus éprouvés car ils ont le privilège d'être les « élus » de Dieu.

Dans le Coran, nombreuses sont les sourates qui rendent compte de la mise à l'épreuve des prophètes. Nous en citons en exemple :

« Et [fais aussi mention de] Job quand il implora son Seigneur : « Le mal m'a touché », dit-il, « or Tu es le plus miséricordieux des miséricordieux »

Nous l'exauçâmes et écartâmes de lui le mal qu'il portait et Nous lui rendîmes les siens et autant qu'eux avec eux, par miséricorde de Notre part et comme Édification (dikra) pour ceux qui nous adorent » Sourate n°21, versets n° 83-84.

« Et mentionne Notre serviteur Job lorsqu'il interpella son Seigneur en disant : « Le Démon m'a touché d'une peine et d'un tourment » (…)

Nous le trouvâmes constant et Nous lui rendîmes les siens et autant qu'eux avec eux, par miséricorde de Notre part et comme Édification (dikra) pour ceux doués d'esprit.

ensuite par la résignation du poète à satisfaire toutes les volontés de sa dulcinée. La répétition du « bonheur » dans le deuxième vers de l'extrait traduit l'emploi d'une antanaclase dans le texte originel. D'abord employé dans un sens adjectival (*rāḍi*– content, satisfait) puis dans un sens verbal (*yarḍā*- contenter, satisfaire), le sens de la satisfaction est accentué par la tournure impérative de la deuxième partie du vers. Si Wallada devait ordonner la mort au poète, celui-ci serait content de s'y résigner.Il puise son propre bonheur dans celui de sa bien-aimée, dût-il le payer au prix de sa vie. Ainsi, Wallada acquiert le rang de divinité. En lui offrant sa vie, son soupirant est heureux de pouvoir la contenter. C'est au niveau du dernier vers que la gradation atteint son point culminant. Dans le texte en langue arabe, une deuxième antanaclase structure le vers. André Miquel traduit par « illustration » le terme arabe *maṯal,* employé à deux reprises dans sa forme nominale. Ce substantif désigne la valeur exemplaire de quelque chose de suprême et d'idéalisé ; en l'occurrence la beauté incomparable de Wallada. Il est également employé comme un élément comparatif entre deux idéaux mis en parallèle dans le vers. En comparant sa soumission à l'extraordinaire beauté de sa dame, le poète lui confère une valeur exemplaire[269]. Ainsi, comme Wallada, image d'un Idéal féminin de beauté et de perfection, le poète, martyr de l'amour, incarne l'Idéal vassalique de l'amant entièrement assujetti à sa noble dame.

1.2.2 L'amour, un engagement indéfectible

Pour celle que j'ai toujours abritée
dans les plis de l'amour, et toujours contentée de mes bonnes grâces,
Voici la vérité, je m'exprime sans fard :
si tu me disais « Meurs », je ne répondrais « Non ». (A.M, p. 104)

Je n'ai d'autre bonheur que son bonheur à elle,
qui pourrait dire « meurs » sans que je dise « Non ». (…)
Je n'ai d'autre espoir que celui de te plaire,
et de tout autre espoir je m'interdis l'accès. (A.M, p.59)

Quel serviteur excellent ! Il fut sans cesse en repentance (sawwâb) »
Sourate n°38, versets n°41 et 44.
La foi et la patience exemplaires du prophète Job sont à l'origine de la tournure proverbiale qui, en arabe, loue cette qualité en la comparant à celle du prophète. « Avoir la patience de Job » se dit en arabe pour mettre en valeur les mérites de qui se montre fort, patient et résiste aux épreuves les plus dures.

269 Il nous semble important d'attirer l'attention ici sur la parenté, à la fois, lexicale, sémantique et symbolique entre l'exemple et le *maṯal* dans les deux univers spirituels musulman et chrétien. Le sens de la conduite irréprochable, présentée comme un modèle à suivre est le sens retenu pour les deux termes. Si cette valeur symbolique est expressément mise en évidence par le genre de l'exemplum, l'allusion à cette même valeur didactique et pédagogique du genre est soulignée dans les deux hadiths que nous citions dans la note précédente. Le superlatif *Al amthal* (qui pourrait d'ailleurs être traduit par « le meilleur ») renvoie à des personnes considérées comme un exemple de perfection morale et qui, de ce fait, se présentent comme des modèles à suivre.

Si tu me disais « Meurs », je ne répondrais « Non »,
ô juge inique à qui un juste sacrifierait sa vie ! (…)
Choisis, comme il te plaît, de me fuir, de me voir :
moi, de toute ma vie, je n'oublierai ni ne me lasserai.
Que vive ta promesse, et je verrai les jours
m'apporter le sourire d'un bonheur toujours neuf,
Oui, le temps saurait bien me prêter assistance,
de mes rêves épars me tendre le bouquet…
Je n'ai pas d'autre espoir que celui de te plaire, ô toi mon espoir,
et de tout autre espoir, pour toujours je m'interdis l'accès.
(A.M, p. 101)

Le sens redondant dans ces trois extraits est le fil conducteur de leur rapprochement. La réitération du verbe « mourir » à la forme impérative ainsi que sa réponse témoignent d'un emploi assez singulier. Même si un tel usage peut être recevable sur le plan grammatical, il est quelque peu surprenant du point de vue du sens.Relevant de la Création, caractérisée par une dimension hautement spirituelle, la mort ne peut faire l'objet d'un ordre auquel on doit obéir[270]. Pourtant, Ibn Zaydūn, dans ces vers, en fait un acte d'obéissance. La proposition presque identique dans les trois extraits, associe la mort à une demande formulée par la dame : « si tu me disais meurs », « qui pourrait dire meurs ». La double négation dans ces propositions « Je ne répondrais Non », « sans que je dise non » est une manière d'insister sur la nature de la réponse à la demande de mort : il est inconcevable pour le poète de ne pas se plier à la volonté de sa dame, quelle qu'elle soit. L'intérêt de cet emploi négatif est donc de

270 Ce sens a beaucoup été exposé aussi bien dans la Bible que dans le Coran, quoique de manières différentes.
Dans le Coran, la mort échappe au contrôle et à la volonté des hommes car Dieu et le seul et unique Créateur. C'est à lui que revient la décision de rappeler ses serviteurs par le biais de l'ange de la mort :
-« L'Ange de la Mort, chargé de vous, vous rappellera (*tawaffa*) puis, à votre Seigneur, Vous serez ramenés ». *Le Coran*, Sourate n°32, verset 11.
- Il n'est à personne (*nafs*) de mourir sinon avec la permission d'Allah. *Le Coran,* Sourate n°3, verset 145.
- Dis]-*leur encore*[: « La mort que vous fuyez va vous rejoindre. Ensuite vous serez ramenés à Celui qui connaît l'Inconnaissable et le Témoignage et Il vous avisera de ce que vous faisiez ». *Le Coran*, Sourate n°63, verset 8.
Dans la Bible, la mort est présentée différemment. Elle n'est liée à la volonté de l'homme que dans la mesure où, créé immortel à l'image de Dieu, il s'est rendu responsable de sa mortalité en raison du péché originel. De fait, la mort est perçue comme un châtiment divin :
-« Car Dieu a créé l'homme immortel ; il l'a fait à son image et à sa ressemblance.Mais la mort est entrée dans le monde par l'envie du diable ; Et ceux qui se rangent à son parti deviennent ses imitateurs ».
La Bible selon la vulgate, La Sagesse, chapitre II, versets 23-25, p. 3.
-« Cessez de chercher la mort avec tant d'ardeur dans les égarements de votre vie, et n'employez pas les travaux de vos mains à acquérir ce qui doit vous perdre.Car Dieu n'a pas fait la mort, et il ne se réjouit point de la perte des vivants. Il a tout créé, afin que tout subsiste ; il a fait toutes les nations de la terre guérissables ; il n'y a en elles rien de contagieux, ni de mortel ; et le règne des enfers n'est point sur la terre. Car la justice est immortelle. Mais les impies ont appelé la mort à eux par leurs œuvres et leurs paroles ; et la croyant amie, ils en ont été consumés, et ils ont fait alliance avec elle, parce qu'ils étaient dignes d'une telle société ». La Bible selon la vulgate, La Sagesse, chapitre I, versets 12-16, p. 2.

mettre en évidence l'acquiescement du poète. Il est prêt à se donner la mort s'il peut ainsi rendre sa dame heureuse.

Cette propension à la mort avec joie et sans aucune hésitation rend compte de son attachement à sa bien-aimée. Ce lien est en effet tellement fort, tellement puissant qu'il transcende même la mort. Si son corps doit périr, le cœur du poète, lui, demeure éternellement attaché à l'amour de sa dame et prêt à la servir. De ce fait, la mort ne représente aucune limite au dévouement du poète à l'Amour. Au contraire, elle devient même un gage de sa constance et de sa fidélité. Nous en reconnaissons l'écho dans ces deux extraits de Bernard de Ventadour.

Soven plor tan que la chara n'ai destrech'e vergonhoza, e.l vis s'en dezacolora, car vos, don jauzir me degra, pert, que de me no.us sove. E no.m don Deus de vos be, s'eusai ses vos co.m chaptenha, c'aitan doloirozamen viu com cel que mor en flama ; e si tot no.m fatz parven, nulhs om menhs de joi no sen. (BDV, p. 107)	Souvent je pleure tant que ma face en est creusée et couverte de honte ; mon visage se décolore car je vous perds, vous dont j'aurais dû avoir du plaisir et qui ne vous souvenez de moi. Que Dieu ne m'octroie aucun bien de vous, si je sais comment mener ma vie sans vous, puisque je vis aussi douloureusement comme celui qui se meurt parmi les flammes ; et même si je ne le laisse pas paraître, personne ne ressent moins de joie que moi.
Ja per drudaria no m'am, que no.s cove ; pero si.lh plazia que.m fezes cal que be, eu li juraria per leis e per ma fe, que.l bes que.m faria, no fos saubutz per me. En son placer sia, qu'eu sui en sa merce. Si.lh platz, que m'aucia, qu'eu no m'en clam de re ! (BDV, p. 209)	Qu'elle ne m'aime d'amour charnel, puisqu'il ne lui sied pas ; mais s'il lui plaisait de me faire un bien quelconque, je lui jurerais, au nom d'elle et de ma foi, que le bien qu'elle me ferait ne serait pas divulgué par moi. Qu'il en soit selon son bon plaisir, puisque je suis à sa merci. Qu'elle me tue, s'il lui plaît ; moi je ne me plaindrai de rien !

De façon presque identique et en recourant aux mêmes procédés, Bernard de Ventadour met l'accent sur le lien indéfectible qui unit l'amant à sa dame, dans ces deux extraits qui obéissent à une même structure. Au début, l'accent est mis sur la notion de plaisir dans son acception charnelle. Le verbe *jauzir* dans le premier extrait et le substantif *drudaria* dans le deuxième renvoient au même dû que le poète revendique à sa dame. Cette valeur est accentuée par la description de la mine déconfite et du visage « décoloré » du poète en raison de la privation. L'évocation de la douleur ainsi que la métaphore des flammes soulignent

également sa souffrance et l'intensité du désir qui le consume. Dans la deuxième partie de chaque extrait, le sens évolue de manière concessive. En effet, le poète a beau souffrir de privation et de douleur physique, il ne revendique pas un dédommagement. Ce qu'il revendique, paradoxalement, c'est la permanence de ce lien qui le rattache à sa dame et qui, par conséquent, le fait souffrir. Ce sens est exprimé explicitement dans ces deux vers *E no.m don Deus de vos be, / s'eu sai ses vos co.mchaptenha,* (Que Dieu ne m'octroie aucun bien de vous, si je sais comment mener ma vie sans vous)[271]. Dans le deuxième extrait, la revendication de ce lien est soulignée de plusieurs manières. Au début, le verbe *jurar* (affirmer, promettre par serment) ainsi que l'expression *per ma fe* (par ma foi) témoignent de la promesse solennelle du poète : il assure sa dame de son respect et de sa discrétion, si elle doit lui octroyer un « bien » quelconque. En dépit de sa promesse, le poète reconduit le même type de revendication. Le groupe nominal *son plazer* (son plaisir) rend compte de sa soumission à la volonté de sa bien-aimée. Ainsi, la mort à laquelle il aspire se substitue au « bien ». Le verbe *plazer* (plaire) dans les vers *Si.lhplatz, que m'aucia, / qu'eu no m'en clam de re !* (Qu'elle me tue, s'il lui plaît ; moi je ne me plaindrai de rien) correspond au verbe mourir dans la chanson d'Ibn Zaydūn. De ce fait, le poète occitan comme le poète andalou conçoivent leur attachement à la dame comme un lien si puissant que même la mort ne peut le briser. L'espoir, le plaisir et la mort constituent ainsi les trois termes d'une imbrication propre à ce lien vassalique indéfectible. La mort représente même une sorte de gage témoignant de l'engagement solennel du poète pour l'amour de sa bien-aimée.

Ja no m'aya cor felo ni sauvatge, ni contra me mauvatz cosselh no creya, qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya, si que de sus del chap li ren mo gatge mas mas jonchas li venh a so plazer, e ja no.m volh mais d'asos pes mover, tro per merce.m meta lai o.s despolha. (M.L, p. 88)	Puisse-t-elle ne jamais avoir le cœur dur et cruel pour moi, ni croire aux perfides rumeurs contre moi, car je suis son homme-lige partout où je me trouve, si bien que je lui présente mon gage sur la tête ; et, les mains jointes, je me livre à sa volonté, ne désirant plus bouger de ma prosternation à ses pieds avant que, de compassion, elle me conduise là où elle se déshabille.

Dans cet extrait, Bernard de Ventadour emprunte au vocabulaire politique de la féodalité l'expression *om liges* (homme lige) pour rendre compte de sa soumission absolue à sa dame. Associée à l'évocation du gage sur la tête, aux mains jointes et à la prosternation, cette

271 Le même sens est également exprimé dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn :
« Je ne me suis jamais repenti de t'aimer : Dieu châtie un amant en proie à ce regret ».
« Si tu fais mon bonheur, je n'aspire à rien d'autre, si j'obtiens ta faveur, quoi d'autre à espérer ».

expression décrit le cérémonial qui consacre le poète dans son statut d'amant et de vassal à la fois. Nous notons que dans cette description, le pronom de première personne est dans un emploi actif auquel correspondent le cas sujet du pronom ainsi que la conjugaison des verbes *eser*, *rendre* et *venir*. En se désignant comme homme-lige, en se livrant le gage sur la tête et se prosternant les mains jointes, le poète semble conscient du choix qu'il fait. Il s'abandonne sciemment, délibérément à la soumission de sa dame. L'image la plus représentative de son obédience est celle de la prosternation. Quand il affirme vers la fin de la strophe n'avoir aucune envie de bouger de ses pieds *e jano.mvolh mais d'a sospesmover*, le poète insiste sur la dimension intentionnelle de son assujettissement. Cette image de la prosternation intentionnelle et délibérée est récurrente dans les chansons du troubadour.

Domna, .lgenzer c'ancnasques e la melher qu'eu anc vis, mas jonchas estau aclis, agenolhos et en pes, el vostre franc senhoratge ; encar me detz per prezen franchamen un cortes gatge -mas no.us aus dire cal fo- c'adoutz me vostra preizo. (BDV, p. 205)	Dame, la plus belle qui naquit jamais et la meilleure que j'aie vue, je me soumets humblement à votre seigneurie, mains jointes, à genoux ou debout. Puissiez-vous généreusement, me donner encore pour présent un gage courtois- je n'ose cependant vous dire lequel ce fût- qui m'adoucirait votre prison !

Dans cet extrait de sa chanson *Gent estera que chantes*, le poète se livre à la souveraineté de sa dame en recourant presque aux mêmes termes que nous venons de relever dans l'extrait précédent. *Mas jonchas* (mains jointes), *aclis* (incliné), *a genolhos et en pes* (à genoux ou à pieds), *vostre franc senhoratge* (votre seigneurie) et *un cortes gatge* (un gage courtois) constituent aussi bien le champ lexical du registre féodal que les éléments constitutifs d'une cérémonie d'hommage. Martin Aurell rend compte de cette parenté entre le registre politique de la féodalité et celui amoureux de la *fin'amor* en ces termes :

> Cette soumission sans faille du troubadour à sa mie renvoie à la féodalité, dont lescodes se mêlent inextricablement à *fin'amors*. Quelques mots et expressions (…) trouvent leur pendant dans serments de fidélité, actes d'hommage et conventions (convenientiæ), dont regorgent les chartriers méridionaux : *midons* au masculin pourmeus *dominus*, *gatge* pour *pignus*, *ses enjan* pour *sineengano*, *reblan* forme verbaledérivée de *blandimentum* (« faveur », « consentement »), *servir* pour *servire*, et *humilian* pour *humiliter*… L'hommage, avec les mains jointes de *l'immixtiomanuum*, rappelle les gestes, maintes fois mis en scène par seigneurs et fidèles afin de signifier leurcontrat de protection en échange d'obéissance et de service militaire. Même le terme*amor* est omniprésent dans les chartes pour désigner la nature de la relation féodovassalique; il cède parfois la place à *drudaria* ou *drudum*, mots d'origine germaniquedont la forme romane

désigne habituellement, dans les chansons des troubadours, l'amour physique[272].

Ainsi, la confusion des deux registres féodal et courtois est mise au service de l'expression de la fidélité de l'amant à sa noble dame. Solenelle, cette fidélité est confortée par l'aspect cérémonial de son affirmation.

Totz tems de leis me lauzara, s'era.m fos plus volontoza, c'amors, qui.l cor enamora, m'en det – mais no.m n'escazegra non plazers, mas sabetz que ? envey' e decir ancse ! E s'a leis platz que.m retenha Far pot de me so talen, melhs no fa.l vens de la rama qu'enaissi vau leis segun com la folha sec lo ven. (BDV, p. 105)	À jamais je me vanterais d'elle, si elle était plus accueillante à présent envers moi ; car Amour, qui inspire l'amour au cœur, ne me donna d'elle du plaisir, mais- savez-vous quoi ? – langueur et désir constant (et je n'aurais guère droit à plus que cela). Et s'il lui plaît de me retenir, elle peut faire de moi tout ce qu'elle veut, mieux que ne fait le vent avec la branche, car je la suis comme la feuille qui suit le vent.

Dans les deux premiers vers de cet extrait, *Totz tems de leis me lauzara, / s'era.mfos plus volontoza*, la structure correspond à une tournure hypothétique dans laquelle la proposition principale est antéposée par rapport à la subordonnée d'hypothèse. Cette antéposition souligne la valeur accordée à l'affirmation initiale de la strophe : même si la dame ne se montre pas aussi accueillante qu'il l'espère, le poète continuera toujours à la vanter. Par ailleurs, sachant pertinemment ne pouvoir obtenir d'elle que « langueur et désir constants », il s'obstine à la chérir. Le recours à cette image est très significatif quant au lien indéfectible entre l'amant et la dame ; lien auquel il est très étroitement attaché. Il a beau être conscient de tous les risques qu'il en court, le poète consent à lui livrer son existence entière. L'image de la feuille suivant le vent traduit la confiance et l'abandon du poète. Sa dame peut faire de lui tout ce qu'elle veut. Par conséquent, son existence dépend entièrement de la volonté de la dame aimée.

Outre les sens de fragilité et de dépendance propres à la feuille, de mouvements imprévisibles et inconstants propres au vent et à travers l'emploi du verbe *seguir*, cette image corrobore, la parenté des registres féodal et courtois dans la *fin'amor* de Bernard de Ventadour. Mis à part les sens de « suivre », « poursuivre » et « obéir », ce verbe signifie également « suivre le seigneur dans une expédition militaire »[273].

Comme en témoigne Martin Aurell dans son article, le contexte guerrier omniprésent à l'époque médiévale durant le XI^e^ et le XII^e^ siècle en l'occurrence, a « donné une identité

272 Martin Aurell, « *Fin'amors,* féodalité et *wadd* dans la lyrique des troubadours », Article paru dans *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge : nouvelles approches.* Actes du colloque de l'Université de Nantes, 25-27 mars 2004, dir. D. Billy, F. Clément, A. Combes, Toulouse, PUM, 2006, p. 11-15 et 77-88.
273 Dictionnaire de l'Occitan Médiéval en ligne, (consulté le 05/01/2023).

commune » aux noblesses occitane et d'Al-Andalus. Les combats pour l'hégémonie de la maison de Toulouse d'un côté, le déclin de la dynastie omeyyade et les luttes entre les différents royaumes de Taifas avant l'avènement des Almoravides et des Almohades, de l'autre côté ont largement contribué à l'imprégnation politico-guerrière de la *fin'amor*.

> La plupart des troubadours appartiennent à ce groupe de combattants aristocratiques. Et même s'ils sont marchands ou jongleurs, ils composent leurs chansons d'après les conventions fixées par les guerriers. *Fin'amors* est, avant tout, féodal. C'est pourquoi il est exprimé en termes de serment, de fidélité, d'hommage et de service loyal[274].

> Je t'aime et te le dis, une lettre après l'autre,
> et jamais ne mourra le destin qui nous lie. (A.M, p. 38)

> Cet amour qui m'engage, elle le prend à la légère,
> moi, je tiens mon serment quand elle le bafoue. (…)
> Tu n'es plus la même, tu oublies cette fidélité promise
> au plus fidèle des fidèles…Changerais-tu avec le temps qui va ?
> (A.M, p. 98)

> Aide-moi, mon amour, mon rêve,
> sinon ma vie bientôt s'achève.
> Sois fidèle, tu l'as promis :
> moi, par Dieu, je n'ai point faibli.
> Pitié pour l'amant en détresse,
> qui meurt à force de tristesse ! (A.M, p. 91)

> Un serment nous lie, qu'ici-bas rien ne changera,
> même si toi, de mille façons, tu y manques.
> Plus mon amour est fort, plus le tien s'affaiblit,
> et plus je t'obéis, et plus tu te rebelles. (A.M, p. 49)

Nous retenons ces extraits du *ghazal*'IbnZaydūn afin de mettre en avant le recours au même lexique féodal, relevé plus haut dans les chansons de Bernard de Ventadour. Les substantifs « serment », « promesse » et « fidélité » traduisent le même terme dans la langue arabe. Il s'agit du substantif *'ahd* dont la signification combine les sens du serment et de la durée. En effet, le commun accord dénoté par ce terme est conçu dans une durée déterminée que stipule le serment en question. C'est d'ailleurs en vertu de cette signification qu'André Miquel le traduit par « destin » dans le premier vers que nous citons.

La structure identique des deux hémistiches ainsi que la rime interne introduisent une sorte de cyclicité qui corrobore le sens de la continuité. L'emploi possessif *'ahdī*, *'ahduka* rend compte d'une distinction primordiale, accentuée par l'immuabilité commune au « destin » du poète et à celui de Wallada. Alors qu'il s'évertue à se montrer un amant fidèle et loyal, elle se

274 Martin Aurell, *op. cit.* p. 9.

montre, elle, particulièrement constante dans l'indifférence et la cruauté. Afin d'en rendre compte, le poète recourt, dans le deuxième extrait, aux verbes *ʿabaṯa*, *nakaṯa*. Le premier verbe désigne toute action insensée et inutile, considérée comme une perte de temps. Le deuxième verbe désigne le fait de commettre une sorte de parjure en rompant un serment. Ces deux verbes s'opposent à l'adjectif *wāṯiq* traduit par « le plus fidèle des fidèles ». Les sens de confiance, de certitude et d'attachement indéfectibles corroborent la distinction que le poète souligne entre son comportement et celui de sa dulcinée. Les antithèses qui constituent le premier vers du dernier extrait rendent compte de ce comportement. Les antonymes *ṣaḥa, iʿtalla* et *aṭaʿtuka, ʿiṣīānā* décrivent la désinvolture déconcertante de Wallada. Le recours à la locution prépositive *illā* exprime une sorte de proportion inversée entre les agissements des deux protagonistes. En effet, plus l'amant fait preuve d'affection et plus elle le repousse ; plus il lui obéit et plus elle viole leurs liens amoureux. Par conséquent, le poète est excédé par l'échec cuisant de ses assiduités. La rime nasale du troisième extrait, en langue arabe, mime les gémissements du poète qui, exténué par la méchante légèreté de sa dame, l'implore de tenir sa promesse et d'honorer son serment. La forme injonctive*iḥfaẓ al-ʿahda*rappelle à Wallada son devoir de dame courtoise et l'exhorte à mettre fin aux supplices insoutenables de son amant.

Par ailleurs, outre les sens de l'engagement, de la fidélité et de la durée, le substantif *ʿahd* rend compte d'une dimension guerrière. Selon le dictionnaire de référence en langue arabe, cette dimension est relative aux cas de figure qui autorisent les combattants musulmans à affronter les « mécréants ». Cette signification qui remonte à l'époque de l'avènement de l'Islam en Arabie témoigne d'une valeur particulière aux conquêtes musulmanes et aux accords à la fois politiques et spirituels, conclus avec les non musulmans[275].

275 Référence à *Lisan al ʿArab* (Tome III, pp. 311-315).
Dans sa traduction du Coran, Ragis Blachère introduit en ces termes la sourate n°48: « Cette sourate est tout entière composée de révélations reçues après la marche sur la Mekke, pour y accomplir la *ʿUmra* (ou Pèlerinage Mineur), en mars 628. Elle contient donc ces allusions nettes à la Convention de Hodaïbiyya et à l'expulsion des Juifs de l'oasis de Khaïbar. Il est même donné à penser que certains traits sont postérieurs à l'accomplissement de la *ʿUmra,* en 629. Comme toujours, ces révélations n'ont pas pour objet de relater les événements. Elles rappellent, seulement l'intervention de Dieu, dans le succès diplomatique remporté par MAHOMET, et sont destinées à ranimer la confiance de quelques Croyants dépités de n'avoir pas pu s'installer à la Mekke ». (p. 542)
Le Traité ou la Convention de Hodaïbiyya est à la fois une trêve et un accord de paix entre le Prophète de l'Islam et les tribus Quraychites au pouvoir à la Mecque.
En 628, elles lui avaient interdit, à ses alliés et lui, l'accès à la ville où ils se rendaient pour le Pèlerinage Mineur. Le Prophète y avait été exhorté suite à un songe où il s'était vu en train de faire la circumambulation autour de la Kaaba. Installé à Hodaïbiyya, aux abords de la Mecque, le Prophète avait l'intention de protéger ses alliés et éviter les affrontements belliqueux. Après maints pourparlers, la Convention est signée. En plus du report du Pèlerinage Mineur à l'année suivante, elle stipule un accord de paix d'une durée de dix ans entre le Prophète et les Quraychites. Déçus par cet accord qui leur semble donner injustement l'avantage aux mécréants, les partisans du Prophète supportaient difficilement le poids de cette contrariété. C'est alors que, pendant leur retour à Médine, la sourate n°48 du Coran *Le*

Contrairement à Ibn Zaydūn et à Bernard de Ventadour, le lien qui unit l'amant à sa dame chez les premiers troubadours est beaucoup moins marqué par l'assujettissement et la parenté avec le registre féodal. Le duc d'Aquitaine et le prince de Blaye n'en sont certes pas moins attachés à leurs dames. Néanmoins, leur attachement s'exprime par les allusions fréquentes à la notion de *joy*[276].

Ver ditz qui m'apella lechay Ni deziron d'amor de lonh, Car nulhs autres joys tan no.m play Cum jauzimens d'amor de lonh. Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis. Qu'enaissi.m fadet mos pairis Qu'ieu ames e no fosa matz.	Il dit vrai celui qui m'appelle avide et désireux d'amour lointain ; car nulle autre joie ne me plaît autant que la possession de cet amour lointain. Mais ce que je veux m'est dénié, car mon parrain m'a voué ce sort que j'aimasse et ne fusse pas aimé.
Nuils hom no.smeravill de mi S'ieu am so que ja no.m veira, Que.l cor joi d'autr'amor non ha Mas de cela qu'ieu anc no vi, Ni pet nuill joi aitan no ri, E no sai quals bes m'envenra. (A.J, p. 16)	Que Nul ne s'étonne à mon sujet si j'aime ce qui jamais ne me verra, car mon cœur n'a joie d'aucun amour, sinon de celle que jamais je ne vis ; aucune joie ne le réjouit autant, et je ne sais quel bien m'en viendra.

Malgré la complexité de la notion et les difficultés relatives à son interprétation, il nous paraît clair que *joi*, *jauzimens*, dans ces vers, renvoient au lien solennel entre l'amant et sa dame. L'exclusivité de ce lien est mise en évidence à travers son identification : opposé à tous les autres, l'attachement à la dame lointaine qu'il n'a jamais vue est le seul capable d'apporter au poète le plaisir et l'agrément tant désirés, *car nulhs autres joys tan no.m play / Cum jauzimens d'amor de lonh ; Que.l cor joi d'autr'amor non ha / Mas de cela qu'ieu anc no vi,* (car nulle autre joie ne me plaît autant que la possession de cet amour lointain ; car mon cœur n'a joie d'aucun amour, sinon de celle que jamais je ne vis).

Totz joys li deu humiliar, Et tota ricor obezir Mi dons, per son belh aculhir	Toute joie doit s'humilier devant elle, Et toute noblesse doit s'incliner Devant ma dame, à cause de son doux

Succès fut inspirée au Prophète. Il y est question de consoler les fidèles, de leur faire prendre conscience des avantages de l'accord de Hodaïbiyya et de leur promettre les récompenses qu'ils avaient bien méritées pour avoir soutenu le Prophète dans cette épreuve.

276 Moshé Lazar, dans *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle,* estime que Bernard de Ventadour est le troubadour qui a le plus utilisé le terme *joi* dans ses chansons. La notion a le plus été utilisée dans le sens de la jouissance physique et de l'agrément dus au sentiment d'amour. « Son unique thème étant la passion amoureuse (plus qu'un amour conventionnel), il était naturel qu'il se servît du concept de *joi* avec plus d'insistance que les autres poètes (moralisateurs ou troubadours de second ordre), lui infusant une chaleur humaine rarement présente dans ce mot chez bon nombre de ses contemporains et successeurs ». (p. 103, éd. Klincksieck, 1964).

L'acception sur laquelle nous mettons l'accent dans les chansons de Guillaume IX et de JaufréRudel est celle « technique » relative à l'attachement solennel du poète à la dame. Dans ce sens, Moshé Lazar estime que le *joi* se confond presque avec la *fin'amor.*

E per son belh plazent esguar ; E deu hom mais cent ans durar Qui.l joy de s'amor pot sazir. (J.C.P, p. 117)	accueil Et de son regard bel et plaisant; Il aura plus de cent ans à vivre, Celui qui peut savourer la joie de son amour.

La joie telle qu'elle se présente dans ces vers de Guillaume IX semble avoir sur le poète le même effet qu'une fontaine de jouvence. Vivifiante, elle est tellement bénéfique au corps qu'elle lui permet de vivre cent ans.

Per son joy pot malautz sanar, E per sa ira sas morir E savis hom enfolezir E belhs hom sa beutat mudar E.l plus cortes vilanejar E totz vilas encortezir. (J.C.P, p. 117)	Par sa joie, le malade peut guérir Et par sa colère mourir l'homme sain Et devenir fou le sage Et le bellâtre perdre sa beauté Et le plus courtois devenir vilain Et tout vilain se faire courtois.

La joie que procure l'amour d'une dame a ce quelque chose de magique et de miraculeux selon « le prince d'Aquitaine ». Elle est en effet cette faculté salvatrice et ennoblissante qui transforme le mal en guérison, la sagesse en folie et la vilenie en courtoisie.

A mos ops la vuelh retenir, Per lo cor dedins refrescar E per la carn renovellar, Que no puesca envellezir.	Je la veux garder pour mon profit, Afin de me rafraîchir le cœur au fond de moi Et pour renouveler ma chair Au point qu'elle ne puisse vieillir.
Si.m vol mi dons s'amor donar, Pres suy del penr' e del grazir E del celar e del blandir E de sos plazers dir e far E de sos pretz tener en car E de son laus enavantir. (J.C.P, p. 117)	Si ma dame veut bien me donner son amour, Je suis prêt à l'accepter et à rendre grâce Et à le céler et à la célébrer Et à dire et faire son plaisir Et à tenir cher ce qui fait son prix Et à promouvoir son éloge.

Le poète est prêt à honorer l'amour de sa dame pour les bienfaits que la joie d'un tel amour peut lui apporter. Dans ces vers en effet, *Joi*se confond avec *jovens* : c'est parce qu'il aspire à la fraîcheur d'un corps qui ne vieillit pas que l'amant se montre réceptif à l'amour. Les termes avec lesquels il en parle, à l'instar de *midons*, *blandir* et *retenir* font allusion à l'univers féodal. Toutefois, ces allusions purement lexicales ne traduisent aucun transfert du lien féodovassalique dans la relation amoureuse. Comme le soutient Rita Lejeune, il s'agit simplement d'un « usage ordinaire et quotidien[277] ».

277 Rita Lejeune, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, Sansoni, Firenze, 1956.

Ja no sera nuils hom ben fis	Aucun homme ne sera jamais un vrai fidèle
Contr'Amor si non l'es aclis,	D'Amour s'il ne lui est soumis,
Et als estranhs et als vezis	Et si, aux étrangers comme aux proches,
Non es consens,	Il n'est complaisant,
Et a totz sels d'aicels aizis	Et à tous caux de ce séjour
Obediens.	Obéissant.
(J.C.P, p. 106)	

L'*bediensa*, dans ces vers du prince d'Aquitaine, véhicule un sens différent de celui qu'elle exprime dans les chansons de Bernard de Ventadour. Ce qui est frappant d'emblée c'est que le poète a beau mettre l'accent sur le sens de cette notion, aucune mention n'est faite de la dame. La périphrase *totz sels d'aicels aizis* « tous ceux qui habitent ce séjour » ne semble pas distinguer la dame aimée de l'ensemble des gens auxquels elle se réfère. Même si le poète entend ainsi faire allusion à sa bien-aimée, son allusion demeure largement vague et indéterminée. Tous ceux dont il parle incluent également « les étrangers » et « les voisins » *alsestranhs et als vezis.*

Ainsi, l'obéissance que le poète-amant décrit dans ces vers n'est aucunement exclusive au lien qui le lie à sa dame. Elle semble même ne présenter aucun caractère d'ordre féodovassalique. La seule soumission dont il est question relève bien plus du penchant, de l'inclination que de l'asservissement. L'adjectif *aclis* (baissé, incliné) rend compte de cette valeur. Quand il affirme *Obediensa deu portar* / *A motas gens, qui vol amar* que celui qui veut aimer doit « obéir » à maintes gens, le poète-amant décrit le comportement général de l'amant courtois en détaillant ce qu'il doit faire et ce qu'il doit éviter : régler sa conduite de façon à plaire, et se garder, dans les cours, de parler en vilain. De ce fait, l'*obediensa* dans les chansons de Guillaume IX ne traduit nullement la soumission du poète à sa dame. Le terme est employé pour traduire l'observance des règles de la courtoisie et du savoir-être préconisé par la *fin'amor*.

Chapitre 2 : L'éthique courtoise

La chanson *Lo rossinhols s'esbaudeya* de Bernard de Ventadour est marquée par une description négative de la dame. Les verbes *guerrejar* (guerroyer), *reptar* (accuser, blâmer), *plaidejar* (plaider, intenter un procès) expriment un champ lexical qui rend compte du comportement de la bien-aimée. Hargneuse et désagréable, elle l'accable de reproches et ne manque pas de prétextes pour le tenir responsable de quelque tort. L'image du larron à laquelle le poète recourt dans la cinquième strophe de sa chanson conforte cette image négative.

Malgré le caractère agaçant et perfide de sa bien-aimée, le poète-amant témoigne d'un comportement exemplaire. Loin de l'irriter ou de l'exaspérer, sa perfidie l'incite au contraire à faire preuve de magnanimité et de bonhomie, exprimées en ces termes dans la dernière *cobla* :

Ja non er, si tot me greya, Qu'enquer fin e plaih no.lh man ; Que greu m'es c'aissi.m recreya Ni perda tan lonc afan. A sos ops me gart e.m estui, E si non em amic amdui, D'autr'amor no m'es veyaire Que ja mais mos cors s'eclaire. (M.L, p. 150)	Il n'arrivera jamais, quoiqu'il me pèse, que je ne lui offre encore la paix et un accord ; car il m'est difficile de m'en désister ainsi et de perdre mes efforts prolongés. Qu'elle me garde et me retienne pour elle-même ; et si tous deux nous ne sommes amis, il ne me semble pas que nul autre amour puisse jamais illuminer mon cœur.

Le premier vers de cette strophe marque une négation dont le contenu est enjambé au vers suivant. *Fin* et *Plaih* sont certainement repoussés afin de consolider le sens de la négation par cet effet stylistique. Coordonnée au verbe *grejar* (peiner, chagriner), réitéré à deux reprises dans les trois premiers vers, cette négation liminaire est d'emblée soulignée. Bien qu'il soit pénible et inscrit dans un temps indéterminé, l'engagement du poète est mis en évidence par la valeur concessive de l'expression *si tot* et de l'adverbe temporel *ja.* Quoi qu'il arrive et quelque tourment qu'il en ressente, le poète n'est pas prêt de renoncer à l'amour de sa dame. Même en cas de rupture de leur lien amoureux, il insiste sur sa fidélité immuable. La métaphore de l'illumination et l'idée d'obscurité qu'elle suggère rendent compte de la magnanimité de l'amant. Sa vertu est perceptible dans sa capacité à demeurer éternellement fidèle à sa dame et à lui pardonner ses torts malgré tout le mal qu'ils lui causent.

Par ailleurs, employés au quatrième vers, le verbe *perdre* et le substantif *afan* (tâche, effort) signalent l'importance temporelle de l'engagement de l'amant. Il ne peut pas se permettre de dissiper toute l'énergie qu'il a employée à se perfectionner sur le plan moral.

Nous ne pouvons trouver méilleur exemple de la correspondance de cette dimension éthique de la *fin'amor* occitane avec celle de la poésie arabo-andalouse que ce développement sur la valeur de la fidélité.

> Le second degré de la fidélité, c'est de la maintenir à qui vous trahit. C'est le fait des amants, et non des aimés, dont ce n'est pas la manière et que rien n'engage. Il y faut, en outre, une résolution que seuls peuvent soutenir les plus durs à la peine, les cœurs larges, les âmes libres, les vastes générosités, les citadelles de l'intelligence, les natures nobles, les intentions sans taches. Qui oppose la trahison à la trahison ne mérite pas d'être blâmé ; mais celui qui y répond comme nous disions le surpasse de la tête et des épaules. La fin de cette fidélité, c'est de renoncer à rendre injure pour injure, d'écarter d'une main ferme tout ce qui ressemble à la guerre, en paroles ou en actes, de contenir autant qu'on peut ces violences qui déracinent l'amitié, de continuer à mettre son espoir dans l'affection et d'aspirer à en être un peu payé de retour, tant qu'un petit nuage promet une goutte de réconciliation, ou un éclair au loin, ou un grondement à peine audible…Même quand le désespoir tombe, quand la colère affermit son règne, il y a de la douceur à épargner celui qui a trahi, à protéger celui qui fait mal, à sauver celui qui blesse, quand le souvenir de ce qui fut oppose encore sa tendresse au ressentiment pour ce qui est. Respecter la protection qu'on a offert est une loi intangible pour l'homme intelligent. Vivre sa nostalgie, ne pas oublier ce qui n'est plus, ce dont le temps est consommé, est un des signes les plus sûrs d'une vraie fidélité. C'est un très beau trait, qu'il convient de cultiver dans toutes les nuances du commerce des hommes, en toute circonstance[278].

Le degré de fidélité décrit dans cet extrait est l'apanage des amants qu'il couronne des meilleures qualités. « Les cœurs larges, les âmes libres, les vastes générosités, les citadelles de l'intelligence, les natures nobles, les intentions sans taches » décrivent en effet le parfait amant dévoué à l'amour et à la satisfaction de sa bien-aimée. Ces caractéristiques sont à l'image du sentiment qui emplit son cœur.

2.1 Les vertus de l'amour

Les propos d'Ibn Hazm sur la valeur de la fidélité lui donnent un sens plus large que celui de la constance du respect ou de l'attachement qu'on éprouve pour quelque chose ou quelqu'un. Le théoricien andalou fait de la fidélité le caractère de ceux qui renoncent à la trahison et à l'injure surtout lorsqu'ils en sont affectés. Il l'assimile à une « douceur » qui tempère la colère et le ressentiment. Outre l'importance fondamentale accordée à la fidélité selon Ibn Hazm, nous soulignons cet effet de modulation qui lui est accordé. Nous y reconnaissons en effet les mêmes caractéristiques de la notion de *mezura*. Fondamentale du

278 Ibn Hazm, *op.cit*, p. 137-138.

point de vue de la *fin'amor* occitane, elle se définit également par « le contrôle de soi, la domination des instincts et le raffinement de la personnalité[279] ».

Ainsi, à l'instar de *mezura*, la fidélité telle que conçue par Ibn Hazm façonne le caractère et la personnalité de l'amant. Elle joue un rôle de régulateur qui ajuste son comportement et lui apprend à maîtriser ses émotions. Cette convergence notable entre les conceptions andalouse et occitane de l'amour met en lumière l'impact psychologique et social de l'amour. *Mezura* et fidélité s'apparentent en effet à « une manière de se conduire, un savoir-vivre [qui leur confère] par conséquent un devoir social important[280]».

Les vertus de l'amour se résument donc dans cette capacité de l'amant à doser ses sentiments de manière raisonnable et équilibrée. Cette « discipline intérieure » qu'il lui impose représente en quelque sorte l'application sociale de ces qualités morales abstraites qu'il acquiert grâce à l'amour.

2.1.1 Le parfait amant

Dans son ouvrage sur *L'Érotique des troubadours*, René Nelli décrit l'éthique courtoise en ces termes :

> L'érotique provençale était discipline, contrainte et stricte régulation. Elle ordonnait aux amants courtois de toujours faire prédominer la raison (ou jugement : *chauzimen*) sur la passion folle, et la volonté éclairée sur le désir. Sans doute, *dans son essence- et au terme de son évolution-* l'amour était-il conçu comme passion et fatalité mais il importait qu'il fût d'abord tenu bien réglé. L'érotique provençale ne réprimait pas la passion – comme le fera plus tard la théorie cornélienne – au nom d'impératifs qui n'émanent point d'elle ou d'intérêts qui lui sont étrangers : elle la « purifiait » et la changeait en ce qu'elle est par nature[281].

L'idée exprimée dans ces propos souligne la singularité dela morale courtoise. Elle s'appuie sur « la discipline » de l'amour et obéit à des principes et des règles de conduite, éminemment vertueuses.

Per re non es om tan preszans com per amor et per domnei, que d'aqui mou deportz e chans e tot can a proez' abau. Nuls om ses amor re no vau, per qu'eu no volh, sia mia del mon tota.lh senhoria, si ja joi no.n sabi'aver.	Rien ne rend l'homme aussi méritoire que l'amour et le service des dames, car de là proviennent divertissement et chant et tout ce qui touche à la prouesse. Sans amour, personne ne vaut quelque chose, et je refuserais d'être le seigneur de tout l'univers si je devais ne pas connaître la joie

279 Moshé Lazar, *op.cit,* p. 29.
280 *Id.*
281René Nelli, *op.cit,* p. 217.

(M.L, p. 100) d'amour.

Ces vers extraits de la chanson *Ges de chantar no.m pren talan* de Bernard de Ventadour illustrent les propos de René Nelli et mettent en avant l'essentiel de ce que peut être l'éthique des troubadours. Les substantifs *amor, domnei, deportz, chans, proeza, mia, senhoria, joi* constituent un champ lexical qui définit la *fin'amor*. Le troubadour décrit en ces termes ce qui confère à l'homme le plus de valeur et de dignité. C'est le sens de l'adjectif *preszans*. L'amour et le service amoureux, le *domnei,* sont présentés comme les principales causes du mérite. Ce dernier ainsi que tout ce qui se rapporte à la prouesse et à la vaillance sont dus à l'amour et au service des dames.

Cette valeur éthique du sentiment d'amour n'est pas propre au poète. Elle traduit une croyance profondément ancrée à l'époque. Elle s'inspire de la référence chrétienne, appuyée sur l'amour non seulement comme un principe fondateur de la foi mais aussi comme l'un des principaux piliers de la religion du Christ[282].

Dans l'une de ses tensons, où il devise d'amour et de trahison avec un personnage nommé Pierre, le troubadour se plaint d'une souffrance insoutenable. Il projette de se soustraire à l'amour. La réponse de Pierre est très explicite :

Bernartz, foudatz vos amena, caiaissi vos partetzd'amor, per cui a ompretz e valor (M.L, p. 170)	Bernard, la démence vous emporte, puisque vous délaissez l'amour par lequel on gagne mérite et valeur.

Selon son interlocuteur, le troubadour est atteint de démence lorsqu'il confie son intention d'abandonner l'amour. Pour Pierre, cette intention s'apparente à un acte de folie car elle équivaut à renoncer au mérite et à la valeur d'un homme. De fait, un homme ne peut être

282 La figure du Messie est étroitement liée à l'amour fraternel et aux vertus qu'il inspire aux fidèles. Le Christ est en effet le messager de Dieu dont la mission est de faire régner l'amour et la paix universels :
-« la crainte de Dieu est le principe de son amour, et le commencement de la foi en est inséparable ». *La sainte Bible selon la Vulgate*, L'Ecclésiastique, chapitre XXV, verset 16.
-« Comme mon Père m'a aimé, je vous ai aussi aimés. Demeurez dans mon amour.
Si vous gardez mes commandements, vous demeurerez dans mon amour, comme j'ai moi-même gardé les commandements de mon Père, et que je demeure dans son amour. Je vous ai dit ces choses, afin que ma joie soit en vous, et que votre joie soit complète. Mon commandement est que vous vous aimiez les uns les autres, comme je vous ai aimés ». *La sainte Bible selon la Vulgate*, Saint-Jean, chapitre XV, versets 9-12.
-« Aimez-vous mutuellement d'un amour fraternel. Prévenez-vous les uns les autres par des témoignages d'honneur ». *La sainte Bible selon la Vulgate*, Épitre aux Romains, chapitre XII, verset 10.
- « ne demeurez redevables de rien à personne, si ce n'est de l'amour qu'on se doit les uns aux autres. Car celui qui aime le prochain, a accompli la loi. En effet : Tu ne commettras point d'adultère ; Tu ne tueras point ; Tu ne déroberas point ; Tu ne porteras point de faux témoignages ; Tu ne convoiteras point ; et s'il y a quelque autre commandement, tout se résume dans cette parole : Tu aimeras ton prochain comme toi-même ». *La sainte Bible selon la Vulgate*, Épitre aux Romains, chapitre XIII, versets 8-9.
- « Rendez ma joie complète, étant tous parfaitement unis ensemble, n'ayant tous qu'un même amour, une même âme et les mêmes sentiments ». *La sainte Bible selon la Vulgate*, Épitre aux Philippiens, chapitre II, verset 2.

distingué et digne d'éloges s'il ne se met au service de l'amour et de ses commandements. Par conséquent, *Pretz*et *valor* sont en effet les caractéristiques indispensables pour quel'homme accède au statut de parfait amant.

Bona domna, merce del vostre fin aman ! masjonchas, ab col cle, vos m'autrei e.m coman. Qu'e.us pliu per bona fe c'anc re non amei tan. E si locs s'esdeve, vos me fatz bel semblan, que molt n'ai gran talan, (M.L, p. 130)	Douce dame, ayez pitié de votre fidèle amant ! Mains jointes, tête inclinée, je m'octroie et me recommande à vous. Car je jure, de bonne foi, que je n'ai jamais aimé personne autant que vous. Et si l'occasion s'en présente, montrez-moi un doux visage, car j'en ai une grande nostalgie !

Dans cette strophe extraite de sa chanson *Pois preyatz me, senhor*, Bernard de Ventadour se désigne comme *fin aman.* Une telle qualification est significative surtout quand elle est employée à la fin de la dernière *cobla* de la chanson. Elle justifie en effet la requête adressée à la bien-aimée dans les trois derniers vers de la strophe. Celle-ci est constituée donc de deux parties. La première est exprimée dans les six premiers vers où le poète met en lumière les raisons qui font de lui un parfait amant. La syllabe nasale « an » à la rime fait correspondre le substantif *aman* au verbe *amar.*

Ainsi, outre le lien lexical et sémantique rattachant le verbe à son correspondant nominal, la rime souligne la valeur qui donne tout son sens à l'expression de *fin aman.* Celui-ci se définit certes par l'acte d'aimer mais surtout par un engagement solennel qui confère à l'amour une valeur particulière. Cette valeur est corroborée par les rimes *aman-coman ; cle-fe*. Le fait d'éprouver un sentiment d'amour ne fait pas de l'homme un amantparfait. Ce statut est celui du soupirant qui s'engage solennellementà servir sa dame.Le verbe *pliure* (promettre, garantir, assurer, engager sa parole) met en lumière la caractéristique principale de l'amour parfait : il s'agit en effet de la promesse d'un sentiment indissociable d'une soumission totale et d'un abandon inconditionnel à la souveraineté qu'Amour confère à la dame bien-aimée. En jurant qu'il aime sa dame comme il n'a jamais aimé personne, *c'anc re non amei tan,* le poète lui livre son cœur et lui concède tous les pouvoirs. Il est inconcevable en effet que les sentiments du bien-aimé soient dispersés par l'amour de plus d'une femme. Pour qu'il soit parfait, son engagement doit être aussi sincère que fidèle.

Ainsi, la promesse de l'amour est aussi la promesse de n'aimer que la dame. L'expression *mas jonchas* (mains jointes) ainsi que la rime *cle-fe*rendent compte de la solennité inhérente à l'amour courtois. Dans ce sens, la coordination des verbes *autrejar* (se donner, s'abandonner) et *comandar* (recommander, donner en dépôt) mettent en lumière l'acquiescement de l'amant

à se mettre au service de l'amour à travers l'assujettissement à une dame unique.Ainsi, la rime *aman-coman-tan*résume les conditions inhérentes au statut de parfait amant.

Cette rime est reconduite dans les deux derniers vers de la strophe par le biais des expressions *bel semblan*et *grantalan*. Le recours au verbe *esdevenir* (advenir, arriver) confère un sensdifférent aux critères qui définissent le *fin aman*. Si la rime *aman-coman-tan* rend compte de critères solennels, impérieux, le sens souligné par la rime *bel semblan-grantalan*dépend, lui, d'une valeur circonstancielle et hypothétique. Le fait que l'amant bénéficie de l'admirable apparence de sa bien-aimée est tributaire de sa seule volonté et du moment où elle décide d'accorder cette faveur. Le substantif *talan* (désir, envie) témoigne de ce désir si cher au parfait amant. Néanmoins, malgré toutes les difficultés inhérentes à son engagement, le poète-amant ne peut que persévérer dans sa quête de la récompense. En effet, les critères même de son statut de parfait amant le somment d'obéir à sa dame et de se plier à sa volonté en toute circonstance. C'est la raison pour laquelle l'expression du désir et la requête de la récompense escomptée doivent se faire en toute humilité.

Bona domna, conhd'e prezans, Per Deu ayatz de me mercei, e ja no vos anetz doptans ves vostr'amic fin e corau. Far me podetz e ben e mau ; en la vostra merce sia ; qu'eu sui garnitz tota via com fassa tot vostre plazer. (M.L, p. 102)	Dame généreuse, gracieuse et méritoire, pour Dieu, ayez pitié de moi, et ne doutez jamais plus de votre ami noble et intime. Vous pouvez me faire et le mal et le bien ; je m'en remets à votre merci ; mais moi je suis dispos à faire toujours tout ce qui vous plaît.

L'expression de cette qualité est perceptible à travers l'emploi fréquent des adjectifs comme *conhde* (joli, gracieux, aimable) et *prezans* (de valeur, digne d'éloges, aimable). Une pareille interpellation de la dame met en lumière ses qualités inestimables de beauté et de noblesse. Ces louanges impliquent une posture nettement plus modeste de la part de l'amant. Même s'il se présente comme *fin* (pur, vrai, parfait) et *corau* (de cœur, sincère), il implore la merci de sa bien-aimée. Sa vie dépend d'elle. Lorsqu'il affirme qu'elle peut faire de lui tout le bien et le mal qu'elle désire, qu'il se livre sciemment à sa merci *Far me podetz e ben e mau ; / en la vostra merce sia ;* le poète-amant fait preuve d'un comportement exemplaire. En effet, cette affirmation garantit à la dame l'asservissement absolu de son soupirant. Ce dernier se voue à son service et consacre sa vie à la satisfaire. Par ailleurs, quelque soumis qu'il soit, son amour ne peut être aussi pur et sincère qu'il le prétend, s'il n'aspire pas à cueillir les fruits de son labeur. Insensé serait en effet l'amour du poète s'il n'est mu par le désir et la quête de la jouissance.

Bien qu'elle ne soit pas clairement exprimée, la dimension sensuelle de la *fin'amor* est présente de manière implicite dans le dernier vers. À travers la flatterie de la dame, l'imploration de sa merci et l'affirmation de sa servitude, le poète tente de l'attendrir.Il implore sa pitié avant de lui faire sa demande. L'emploi du substantif *mercei* (merci, pitié, redevance) dans sa première occurrence corrobore notre lecture : *per Deu ayatz de me mercei,* (pour Dieu, ayez pitié de moi).

Dans sa deuxième occurrence, ce même substantif désigne plus une action qu'un sentiment. Lorsque le poète affirme que sa dame peut lui faire tout le bien et le mal qu'elle désire et qu'il est à sa merci, *Far me podetz e ben e mau ;/ en la vostra merce sia,* l'association au verbe *far* (faire) confère à la merci le sens de la volonté et du commandement. Par ailleurs, *merce* est également associé au verbe faire quand le poète en est le sujet. Dans le vers *com fassa tot vostre plazer*, l'amant est celui qui agit pour faire plaisir à sa dame. Par conséquent, c'est au nom de cette même *merce*qu'il l'invite à en faire autant pour lui. Dans cette deuxième occurrence, le substantif *merce* est encadré par le verbe *far* quand il s'agit de la dame et des verbes *far* et *plazer* quand ils sont attribués à l'amant. Par cet emploi de la *merce,* en plus de l'apitoiementde sa dame,le poète-amant lui suggère implicitement l'idée de lui faire plaisir à son tour.

Ja no crezatz qu'eu de joi me recreya ni.m lais d'amar per dan c'aver en solha, qu'eu non ai ges en poder que m'entolha, c'amors m'asalh, que.m sobre senhoreya e.m fai amar cal que.lh plass', e voler. E s'eu am so que no.m deu eschazer, Forsa d'amor m'i fai far vassalatge. (M.L, p. 86)	Ne croyez donc pas que je renonce à la joie et m'abstienne d'aimer, à cause des peines que j'en souffre d'habitude, car je n'ai pas le pouvoir de m'en arracher, parce que l'amour me prend d'assaut, me domine souverainement et me force à aimer et à désirer qui lui plaît. Et si j'en aime une qui ne m'est échue, la puissance de l'amour m'oblige à faire vasselage.

Les verbes *asalhir* (assaillir, attaquer), *plazer* (plaire), *voler* (vouloir, désirer) ainsi que les substantifs *senhoreya, forsa d'amor et vassalatge* constituent un champ lexical caractérisant la nature des liens féodovassaliques unissant la dame à son soupirant. Elle est représentée dans ces vers conformément au modèle politique et aux privilèges que lui confère son statut de *domina*. Elle règne en souveraine et tient le poète à sa merci. L'emploi du pronom de première personne, souvent en cas régime, témoigne de sa position de servitude et d'assujettissement. Tel est en effet le sens que mettent en avant les vers :

eu non ai ges en poder que m'en tolha, amors m'asalh, que.m sobre senhoreya forsa d'amor m'i fai far vassalatge (M.L, p. 86)	je n'ai pas le pouvoir de m'en arracher l'amour me prend d'assaut, me domine souverainement la puissance de l'amour m'oblige à faire vasselage

Bien que ces vers soient marqués par la réitération du nom « amour », le poète recourt à la notion de *joi*, pour souligner son attachement au service de sa dame. Ce recours est très significatif. Il traduit la conception que l'amant se fait de l'amour qui le gouverne.

Tel qu'il est présenté dans cette strophe, le *joi*r evendiqué par l'amant n'est pas opposé à la souffrance. Le vers liminaire *No crezatz qu'eu de joi me recreya* / *ni.m lais d'amar per dan c'aver en solha,* invite à croire au contraire, que le poète leur est pareillement attaché. La coordination même du *joi* à l'amour sous-tend l'idée que si le poète y renonce cela implique nécessairement sa renonciation au *joi*. Ainsi, cette notion est non seulement indissociable de l'amour mais aussi du lien vassalique qui lui est inhérent. Irrésistible et tout aussi puissant que l'amour le *joi* se présente donc comme un élément fondamental dans l'éthique de la *fin'amor.*

Ges d'amor no.m recre per mal ni per afan ; e can Deus m'i fai be, no.l refut ni.l soan. E can bes no m'ave, sai be sofrir lo dan, c'a las oras cove c'om s'an entrelonhan per melhs salhir enan. (M.L, p. 130)	Je ne renonce guère à aimer, quels que soient les maux et les tourments : et quand Dieu m'y concède quelque bien, je ne le refuse ni ne le dédaigne. Mais lorsque nul bien ne m'en échoit, je sais supporter patiemment la peine ; car il est nécessaire parfois de prendre un certain recul pour mieux s'élancer en avant.

L'affirmation liminaire de cet extrait souligne l'attachement du poète à l'amour. Quoi qu'il lui en coûte de *mal* et d'*afan* (peine) il assure qu'il ne peut se *recreire,* se désister ou s'abstenir d'aimer. Le dévouement presque « ascétique » du parfait amant ne consiste pas à supporter sereinement le poids « des maux et des tourments ». Il est également tributaire de sa capacité à patienter, même quand il ne peut rien obtenir en retour comme dédommagement de sa constance exemplaire : *E can bes no m'ave, / saibesofrir lo dan,* (Mais lorsque nul bien ne m'en échoit, je sais supporter patiemment la peine). La rime finale de la strophe *entrelonhan* - *salhirenan*rend compte de la dimension vertueuse du comportement de l'amant. La métaphore spatiale exprimée par les verbes *lonhar* (fuir, s'éloigner) et *salhir* (sauter, sortir, s'élancer) exprime une sorte d'élan favorable à encore plus d'exemplarité.

En effet, lorsque le troubadour affirme, *e can Deus m'i faibe, / no.l refut ni.l soan,* qu'il n'ose refuser ou dédaigner le bien que Dieu lui accorde, il ne consent nullement à la

résignation. Même quand le bien ne lui est pas accordé, le fait qu'il souffre patiemment témoigne de l'excellence de sa vertu. Celle-ci revêt même une certaine dimension « ascétique ». L'amour, origine de la vertu de l'amant, lui permet de transcender le mal qu'il endure. C'est donc la quête de l'amour et l'aspiration au « bien » qui purifie les sentiments du poète-amant et le met sur la voie d'une vertu aussi noble que pure. Ainsi, la *fin'amor*est perçue comme une « régulation » du désir. Elle ne l'ignore pas mais tend à le dompter, à le maîtriser et à faire de la pulsion naturelle qu'il représente une culture et un savoir-être.

Mas en amor non a om senhoratge, e qui l'i quer, vilanamen domneya, que re no vol amors qu'esser no deya. Paubres e rics fai amdos d'un paratge ; can l'us amics vol l'autre vil tener, pauc pot amors ab ergolh remaner, qu'ergolhs dechai e fin'amors capdolha. (M.L, p. 86)	Mais en amour l'on n'a point les droits du seigneur, et celui qui les exige, courtise comme un vilain, puisque l'amour ne tolère rien qui ne soit bienséant. Pauvres et riches, il les met tous au même rang ; lorsqu'un des amants veut tenir l'autre pour inférieur, il est difficile que l'amour habite longtemps avec l'orgueil, car l'orgueil déchoit et l'amour sincère triomphe.

Dans cette strophe aux accents moralistes, le poète évoque les valeurs d'humilité et de bienséance. L'enseignement exprimé rappelle les effets ennoblissants de l'amour qui répugne à l'orgueil et prône l'égalité. L'insistance sur cette valeur est soulignée dans le vers *Paubres e ricsfai amdos d'un paratge* (Pauvres et riches, il les met tous au même rang). Placé juste au milieu d'une strophe de sept vers et faisant rimer les substantifs *senhoratge* (seigneurie, autorité du seigneur) et *paratge* (haute extraction, noblesse), ce vers incarne en quelque sorte les valeurs qu'il véhicule. En célébrant les qualités moralisatrices de l'amour, le parfait amant est conscient de la dimension éthique de la *fin'amor*. Il témoigne ainsi de sa volonté de se conformer à cette morale et d'adhérer à ses principes. Dans ce sens, René Nelli voit que

> Amour est principe et fin : il dépose en germe au coeur de l'amant toutes les vertus, y compris la volonté de les développer, c'est-à-dire le "désir de servir", car, comme le disaient les sages musulmans, nul n'aimerait si Amour ne l'avait d'abord aimé. Les qualités du *fin amador* sont donc à la fois données et acquises : il doit les perfectionner au prix d'une longue servitude volontaire. D'où cet ensemble de règles et de techniques qu'il s'impose d'observer et de pratiquer pour se rendre digne de la grâce qu'il a reçue d'*Amor.*
> D'une façon très générale, les devoirs de l'amant consistent à servir (*servir*), flatter (*blandir*) et honorer (*onorar*) sa dame, à se montrer discret et à dissimuler sa passion (*celar*)[283].

283 René Nelli, *op. cit*, p. 183.

Principe fondamental de la *fin'amor*, l'amour est aussi l'aboutissement qu'elle vise. Extrêmement éthique, l'amour courtois émerge donc à partir de certaines qualités qu'il veille à consolider, à perfectionner. Combinant le sentiment à la technique, il est perçu dans la poésie occitane comme un parcours, un itinéraire.

Dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn également, l'amour obéit à cette représentation. L'expression de la passion vouée à Wallada est marquée par la difficulté et la souffrance. Néanmoins, soumis et dévoué, le poète est constamment fidèle à cet élan qui l'incite à tout entreprendre dans le but de satisfaire sa bien-aimée.

Je veux, et si souvent ! Sans qu'on veuille de moi,
Ô misère infligée à ce cœur !
Je suis tout amour pour un être tout choyé,
quand lui, pour moi, n'est pas tout à l'amour.
Je subis la loi de ses charmes
à chaque instant ou peu s'en faut.
Me serait-il possible d'oublier
celle qui loge dans les tréfonds de mon âme ?
Des cœurs elle fait ses sujets,
à ses ordres chacun doit se plier.
Je voudrais tant, ô toi qui me fuis,
me passer de toi…mais rien ne répond à ce vœu.
N'auras-tu pas pitié de mes nuits,
de mes yeux saturés de veille ? (A.M, p. 81)

Outre la complainte et l'exaltation du mal d'aimer, cet extrait est marqué également par la difficulté que le poète éprouve à échapper à ce sentiment qui le tient captif. Dans les trois premiers vers, Ibn Zaydūn recourt à l'interrogation oratoire, à l'antithèse et à la métaphore afin de mettre l'accent sur la souffrance insoutenable de l'amant. Celle-ci est due en effet au comportement de la bien-aimée. Elle s'abstient de reconnaître ses assiduités et s'obstine à les ignorer. L'adverbe interrogatif employé à l'attaque du vers en langue arabe a une valeur quantitative généralement spécifique à tout ce qui peut être dénombré. Or, lorsque le poète cordouan l'associe à la « volonté » inquantifiable, cet emploi confère une valeur hyperbolique à l'étonnement que l'adverbe *kam* (combien) sert à exprimer également. Ainsi, le poète sous-entend qu'il ne compte plus, tellement elles sont nombreuses, les fois où il se fait éconduire par sa bien-aimée. La périphrase par laquelle celle-ci est désignée dans le deuxième hémistiche du vers liminaire souligne son caractère insensible et sa cruauté. Elle représente la pire misère que l'amant ait pu connaître. Cette image est accentuée dans le deuxième par les sens de la pureté et de la quintessence. L'opposition entre les termes assainir *oṣfī* et impur, non assaini *lamīyaṣfu*au début des deux hémistiches souligne la distinction entre les sentiments du poète et ceux de sa « bourrelle ». Dire que les sentiments de Wallada n'ont pas la pureté et la quintessence des siens est le moyen employé pour exagérer leur dimension

cruelle. L'indifférence et l'insensibilité de Wallada sont tellement cruelles, tellement opposées aux sentiments propres au poète qu'elles sont indicibles. L'horrible peine de cœur à laquelle le poète est soumis à cause de sa dulcinée est mise en évidence, dans le troisième vers par la métaphore du périssement. Le verbe *yaqḍī* a en effet le sens d'achever, d'exécuter.

Ainsi, le poète se présente comme la victime de l'amour et de l'obstination de Wallada, tenue responsable de sa mort imminente. Ce sens est corroboré par la fonction objet du pronom de première personne. Dans la grammaire arabe, la fonction de *maf'ūlbihi*désigne l'entité du discours qui subit l'action exprimée par le verbe principal de la phrase. Àl'instar de ce procédé, le quatrième vers introduit un sens convergent à celui que nous avons relevé plus haut dans les extraits de Bernard de Ventadour.

Dans les deux vers suivants en effet, le poète rend compte d'une situation paradoxale propre à son statut d'amant. En dépit de tout le mal que l'amour lui inflige, il se trouve dans l'impossibilité d'y renoncer. L'adverbe interrogatif *kayfa* (comment) traduit une interrogation oratoire dont le sens est celui d'une négation. Quand il s'interroge sur la manière d'échapper à celle qui a élu domicile en son cœur, le poète affirme en fait l'absence de moyens pour l'en déloger. La bien-aimée est celle qui l'emporte et à qui tout le monde ne peut qu'obéir. Cette lecture est corroborée par les différents termes mis à la rime dans la chanson du poète. Les noms *fu'ād* (cœur), *widād* (amour), *sawād* (noirceur, obscurité), et *inqīād* (servitude) rendent compte de l'obligation qui enchaîne le poète. Quelque douloureux qu'il soit, l'amour est une nécessité. Quand bien même il le voudrait, il n'a ni le pouvoir ni la capacité de s'y soustraire.

Si l'âge te fait neuve comme un croissant de lune,
l'astre épanoui te le cède en beauté.
Ah ! par celui qui me refuse le bonheur
d'être avec toi, après que tu m'as tant donné,
Chaque raison d'aimer me porte à une extase
qu'au grand jamais je n'aurais pu imaginer.
Dites à l'amour : « Va, cours à bride abattue » :
l'espace de mon cœur s'ouvre à perte de vue. (A.M, p. 47)

Même si le poète est quasiment pris au « piège » de l'amour, même si cet amour le fait terriblement souffrir, il ne renonce pas à la joie de le célébrer.Cette célébration s'exprime dans le premier vers par la comparaison au croissant de lune. Ce comparant classique dans la poésie amoureuse en langue arabe est exploité de manière à souligner pareillement, par le biais du même procédé, et la beauté et la jeunesse de l'aimée.Son emploi est même innovant lorsqu'il considère la beauté de Wallada supérieure à celle de l'élément astronomique. Cette détermination nettement hyperbolique de la majestueuse beauté de la dame est sans doute à l'origine du sens exprimé dans la suite de l'extrait. La structure du deuxième vers correspond, en arabe, à celle employée généralement pour jurer, prêter serment. Le poète insiste ainsi sur

l'idée de culpabilité de Wallada. C'est à cause de son comportement en effet que l'espoir de la rencontre, du rendez-vous « galant » est anéanti par ses agissements qui rendent cet espoir impossible à réaliser. La métaphore spatiale, d'abord employée pour incriminer la dame est filée par la suite afin de donner au rapprochement insaisissable des amants, un sens paradoxal. Les limites insoupçonnées auxquelles le poète accède sous l'effet de l'amour et de sa domination ne provoquent pas son apitoiement. La chute dans cet extrait introduit un effet de surprise quand le poète, en interpellant l'amour, l'invite à « courir à bride abattue ». L'éloignement à la fois spatial et sentimental de sa dulcinée ne semble point l'affecter. Il se réjouit de cette course, au contraire, car affirme-t-il « l'espace de son cœur s'ouvre à perte de vue ». Cet agrément[284] du poète, puisant dans la distance toute son intensité, est le caractère essentiel qui fait d'IbnZaydūnun parfait amant. Faute de pouvoir échapper à l'amour en effet, le poète essaie de « l'apprivoiser » en s'adaptant à la distance et à la souffrance- qu'il lui inflige. En faisant de ses pires supplices la raison même de sa joie, le poète repousse davantage les limites de ses propres sentiments.

Ainsi, non moins ascétique qu'il ne l'est pour Bernard de Ventadour, l'amour est perçu par le poète cordouan comme une discipline. La joie ou le *joi*troubadouresque est donc à l'origine de cette « énergie » qui permet au poète de transcender le mal qu'il endure. La dimension mystique de l'amour tel que la *fin'amor*le préconise réside dans cette capacité à le transformer en une « pulsion vertueuse ».

Toi, le vœu de mon âme si l'on m'en laisse juge,
toi mon élue si l'on m'en donne le choix,
Tu m'as valu tant de jalousies, de reproches,
une avalanche de vils propos et d'avanies !
On vient me dire : « Elle t'oublie, elle a changé,
oui, changé à force de disputes ».
On t'accuse, et te voilà calomniée,
auteur d'un crime impardonnable,
Tandis que j'aurais droit, moi, à toutes les indulgences,
moi, un modèle content de rien.
Mais tous ceux-là ignorent que l'amour
est servitude, et la beauté violence. (A.M, p. 51)

284 André Miquel traduit par « extase » le terme arabe *ġāīa*. Ce substantif désigne ce qui, en français, correspond au sens de « la fin ». La polysémie de ce mot, en arabe, correspond à ses deux acceptions en français et renvoie aussi bien à l'achèvement qu'à l'objectif que l'on cherche à atteindre. Le terme peut également avoir le sens du paroxysme. Il désigne en effet le degré le plus haut, le plus « élevé » d'une qualité, d'un caractère ou d'un sentiment. Compte tenu de la métaphore spatiale et de l'association de ce terme aux verbes *balaġa* (atteindre), *ǧarā* (courir) et aux noms *'inān* (bride), *maydān* (domaine, terrain), il nous semble que cet emploi combine les deux valeurs.
Le mérite de cette traduction est qu'elle rend compte de la complexité de cet emploi tout en traduisant sa valeur mystique. Le sens étymologique de l'extase est en effet d'être « hors de soi ». C'est l'état de transport et de béatitude provoqué par « une joie ou une admiration extrême qui absorbe tout autre sentiment ».

L'intérêt de cette pièce d'Ibn Zaydūn réside dans le sens exprimé dans le premier et le dernier vers. Elle s'ouvre sur une insistance sur la valeur du choix. Au moyen des termes *su'āl* (vœu) et *iḫtīār* (choix), l'amant attribue à l'amour une dimension différente de cette obligation contraignante, notée dans des extraits précédents. Cette dimension de l'amour, objet de la volonté de l'amant, s'oppose à tout ce qu'il exprime dans les vers suivants. S'y déploie en effet un champ lexical de la condamnation qui devrait, paradoxalement, l'amener à renoncer à l'amour au lieu de s'y attacher encore davantage.Ces quatre vers correspondent au discours rapporté des envieux et délateurs. En invoquant infamie et comportement scandaleux, ces derniers incriminent la bien-aimée du poète et le plaignent de s'obstiner à l'aimer malgré son caractère indigne. C'est dans ce sens que le poète intervient dans le dernier vers afin de répondre à ces accusations calomnieuses. Par l'emploi du pronom enclitique[285], qui équivaut à un pronom de troisième personne du pluriel en français, l'amant adresse ses propos à sa bien-aimée. La proposition employée à l'attaque du premier vers ainsi que la valeur référentielle de ce dernier corroborent notre lecture et soulignent de ce fait le sens qu'ils expriment. Le poète veut rassurer sa dame en précisant « son choix » : il ne renonce pas à son amour, quoique ses ennemis puissent en penser.

Par ailleurs, cette affirmation confère à son amour d'autant plus de force et de sincérité grâce à la réponse du dernier vers. En effet, lorsqu'il présume que ses ennemis « ignorent que l'amour est servitude et l'amour violence » le poète garantit à sa bien-aimée que, malgré toutes leurs tentatives, envieux et délateurs, ne réussiront pas à les séparer. Quand il témoigne donc de son attachementà sa dame, l'amant choisit sciemment la servitude et la violence qui lui sont inhérentes. C'est dans ce sens que la valeur mystique[286] de son amour est mise an avant.

---

285 Les pronoms en langue arabe sont deux formes proclitiques et enclitiques. Ce dernier emploi est souvent celui de la catégorie de ce qu'on pourrait appeler les « pronoms de l'absent ». Il s'agit, comme leur nom l'indique des pronoms qui renvoient à ceux dont on parle et qui n'interviennent pas directement dans la situation de communication et auxquels il est fait allusion par le biais des pronoms sujets. Très souvent, l'usage de ces pronoms en arabe est elliptique. C'est la forme verbale qui permet en effet de l'identifier selon le pronom avec lequel il est conjugué.

286 Nous précisons que nous entendons l'adjectif « mystique » dans le sens où il renvoie à cet état d'extase et d'absolu relatif aux croyances et pratiques propres au mysticisme.
Néanmoins, ce sens ne nous intéresse, dans notre étude de l'éthique de la *fin'amor,* que dans la mesure où il passe par une sorte d'ascèse psychologique. L'expérience de la souffrance et du mal d'aimer est en effet la condition sinequanone qui permet à l'amant de purifier ses sentiments de tout ce que le désir a de répréhensible. La « mystique » à laquelle nous nous référons est cette discipline qui impute à l'amant la capacité de maîtriser ses « pulsions naturelles », en les orientant vers une noblesse et une vertu non moins « jouissives ». C'est de cet effort de contention, qui leur vaut valeur et mérite, que les troubadours se réjouissent. Nous en voulons pour preuve ces vers extraits de la chanson *Ara no vei luzir solelh* de Bernard de Ventadour :
Noih e jornpes, cossir e velh, /planh et sospir ; e pois m'apai. /On melhs m'estai, et eu peihztrai. / Mas us bosrespeihz m'esvelha,/ don mos cossirers s'aspaya./ Fols ! per que dic que mal traya ?/ Car aitanrich' amorenvei,/ pro n'ai de sola l'enveya !

2.1.2 Le parcours initiatique

La qualité de parfait amant est indissociable des notions de souffrance, de sacrifice et de patience. Comme nous avons tenté de le montrer plus haut, l'accès à ce statut privilégié de l'amant est tributaire d'un parcours semé d'obstacles et de rudes épreuves dont l'enjeu et d'atténuer la « sauvagerie » du désir charnel du troubadour afin de conforter sa personnalité et sa vertu. Dès l'instant où il se lie d'amour à une dame, il est nécessairement engagé dans cette voie de la vertu. Il est alors amené à souffrir et à patienter jusqu'à ce que vienne le moment où il s'agira pour sa dame de reconnaître ses efforts et de l'en récompenser.

Mout fai gran vilanatge qui trop leu s'espaventa, qu'apres lo fer auratge vei que.lh dous' aura venta. s'a XX ans o a XXX agues sauva m'ententa, ges no planh mo damnatge vas que ma joy' es lenta. (M.L, p. 147)	Il commet une grande vilenie celui qui trop facilement s'épouvante car, après la terrible tempête, je vois souffler la douce brise. Si dans vingt ou trente ans j'ai mon désir entier, je ne me plaindrai pas de mon dommage et de ma joie qui est si lente à se réaliser.

Cette patience, comme en témoignentles vers de Bernard de Ventadour peut s'étaler sur une vingtaine ou même une trentaine d'années. Cette constance de l'amant et sa capacité à « comprimer » le désir aussi longtemps sont motivées par la promesse d'une récompense. La métaphore de la douce brise succédant à la tempête est l'image à travers laquelle l'amant rend compte de ce changement nécessaire des choses. L'inspiration naturelle traduit en effet le caractère quasiment systématique du changement.

La référence à la tempête pour assurer le retour inéluctable de la douce saison ne peut que nous évoquer le rapprochement, au niveau de la strophe printanière, entre les amours du poète et celles de la nature florissante ou de l'oiseau qui chante. L'intérêt de ce rapprochement réside dans la portée symbolique de l'air, de l'oiseau et de la tempête. Si cette dernière, selon Jean Chevalier, est « un symbole théophanique manifestant la toute-puissance redoutable de Dieu, (…) de la colère divine et parfois un châtiment »[287], l'oiseau et l'air, eux, ont en commun cette valeur de spiritualisation et de purification. Ils sont associés, en effet, à la communication entre le ciel et la terre, le monde terrestre et le monde céleste : « Les oiseaux symbolisent les états spirituels, les anges, les états supérieurs de l'être »[288]. Ainsi, plus qu'un

Nuit et jour je pense, médite et veille, je me lamente et soupire ; et puis, je m'apaise. Mieux me vont les choses, pire je me sens. Mais une bonne espérance m'anime et apaise mes angoisses. Fou ! Pourquoi ai-je dit que je souffre ? Puisque je désire un amour si riche, ce seul désir est en lui-même un grand bien.

287 Jean Chevalier, *op.cit,* pp. 19-595-935.

288 *Id.*

simple motif littéraire, la métaphore du souffle confère aux dires du poète une valeur spirituelle. Cette valeur caractérise l'*ententa* (l'affection) et la joie. Comme le souffle doux de la brise, sa constance est le seul élan, aussi lent soit-il, qui peut transformer le mal en joie, le désir en récompense.

Eu.m sui cel que res no tira. Si tot ma domna.m sostrai, ja de re no.m clamarai ; car es tan pur' e tan fina queja no creirai, si de so tort li quer plai, que merces no l'en prenha. (M.L, p. 91)	Je suis celui que rien n'irrite. Même si ma dame m'outrage et me retire tout, je ne me plaindrai de rien ; puisqu'elle est si pure et parfaite, je suis absolument convaincu qu'elle prendrait pitié de moi si jamais je lui demandais réparation de quelque tort.

Le sens spirituel semble être redondant dans cet autre extrait de Bernard de Ventadour. Aux verbes *espaventar* (épouvanter, effrayer), *planher* (se plaindre) correspondent le verbe *tirar* qui, dans cet emploi, renvoie à l'irritation, au désagrément et le verbe *clamar* (réclamer, revendiquer). De même, aux substantifs *tort* (tort) et *joy* (joie, jouissance) correspondent également les substantifs *damnatge* (dommage) et *merce* (grâce, pitié). La forme négative des verbes *planher* et *clamar* est assez déconcertante lorsqu'il s'agit de « tempête » ou de *sostraire* de la part de la dame.

Même s'il doit patienter pendant de nombreuses décades, le poète ne semble nullement préoccupé par l'idée de souffrir autant. Aussi rude que soit la tempête et aussi froide et cruelle que soit sa dame, il est persuadé que toutes les peines de l'amour sont purificatrices et ont même un rôle salvateur. Ce rôle, le poète en est conscient, dépend entièrement de son comportement. L'emploi du verbe *planher* dans les deux strophes en témoigne. En effet, la forme négative écarte le sens des doléances et de la protestation à la faveur de celui exprimé par le verbe *querer*. La demande qu'il véhicule, contrairement au verbe *clamar* par exemple, est exempte d'exigence ou de revendication. Même s'il est « persuadé » que ce qu'il demande lui revient de droit, le poète est tenu par son statut de parfait amant à faire sa demande dans l'humilité et le respect de sa dame. C'est dans ce sens que la lenteur de sa patience interminable parvient à calmer ses ardeurs.

Par ailleurs, cette conviction sur laquelle insiste le poète s'explique aussi par le statut de la dame. « En fait et c'est peut-être là l'essentiel, tous les espoirs étaient permis au parfait amant parce que l'amour constituait vraiment une morale et que la dame, si elle croyait à l'amour, avait des devoirs envers lui : son honneur était en jeu[289]».

De midons me lau cent aitans qu'eu no sai dir ; et ai be drei,	J'ai à me louer de ma dame cent fois plus que je ne sais le dire. Et avec

289 René Nelli, *op. cit,* p. 185.

que, can pot, me fai bels semblans e sona me gent e suau. E mandet me, per qu'eu m'esjau, que per paor remania, car ela plus no.m fazia, per qu'eu n'estau en bon esper. (M.L, p. 103)	raison, car, quand elle le peut, elle me montre un visage accueillant et me parle avec gentillesse et douceur. Et elle me fit savoir- ce dont je me réjouis- que c'était par crainte qu'elle s'était retenue de faire bien plus pour moi ; aussi suis-je plein d'espoir.

Dans les deux premiers vers de cette strophe, le troubadour exprime un sentiment de satisfaction et d'allégresse sur lequel il insiste par le biais de l'incise *et ai bedrei* (et avec raison). L'intérêt de cette incise est de montrer que le sentiment exprimé par le verbe *lauzar* (se louer, de déclarer satisfait, être content) n'a rien d'illusoire ou d'hyperbolique. Le poète appuie sa satisfaction par les raisons qui la consolident. Il les détaille ainsi dans les vers suivants : *me fai bels semblans* (elle me montre un visage accueillant), *e sona me gent e suau* (me parle avec gentillesse et douceur), *per paor remania / car ela plus no.m fazia* (Et elle me fit savoirque c'était par crainte qu'elle s'était retenue de faire bien plus pour moi). Toutes ces propositions font de la dame le sujet auquel elles attribuent des actions réjouissantes pour le troubadour. Les verbes *far* (faire) et *sonar* (parler) sont connotés positivement parce qu'ils sont employés avec l'expression *bels semblans* (un bel accueil, une apparence accueillante) et les adverbes *gent* (gentiment) et *suau* (doucement). Par ailleurs, ce qui est d'autant plus enchanteur pour le troubadour est la prédisposition de la dame à faire bien plus pour lui. Même si elle est retenue par la peur qui entrave l'accès à ce bien, le poète est tout de même ravi. En effet, même si le verbe faire, dans cette deuxième occurrence est projeté dans une temporalité optative pour le moins incertaine, le « plus » auquel elle renvoie n'est point écarté et reste même envisageable. Si le poète est content, de ce fait, c'est parce que la dame, contrairement à son habitude, se montre active et généreuse. C'est tout l'intérêt dont elle fait preuve à l'égard de l'amant qui le rend aussi heureux et le remplit d'espoir. Le mérite de la dame, si ce n'est sa « mission » dans la *fin'amor,* est donc de maintenir et de préserver l'espoir de son amant.

Aquesta m'afai h tan d'onor, que platz lic'a merce.m prenda ; e prec la del seu amador que.l be que.m fara, no.m venda ni.m fassa far lonj' atenda, que lonc termini.m fai paor, car no vei malvatz donador c'ab lonc respeih no.s defenda. (M.L, p. 176)	Cette femme m'a fait tant d'honneur qu'il lui plut de m'accorder sa grâce ; et je la supplie, moi son amant, qu'elle ne me vende cher le bien qu'elle me fera, ni ne me laisse faire longue attente, car un terme éloigné, me fait peur. Je ne connais guère de mauvais donneur qui ne se défende par de longs délais.

Comme dans l'extrait précédent, les deux premiers vers mettent en lumière le contentement de l'amant qui a réussi à gagner les faveurs de sa dame. La conjugaison du

verbe faire au passé témoigne de la valeur « accomplie » du procès de faire. Cet accomplissement est aussitôt mis en doute par une deuxième occurrence du même verbe au quatrième vers *que.lbeque.mfara*(le bien qu'elle me fera). Ainsi, l'objet du verbe faire est réparti sur plusieurs actions qui ne sont pas toutes mises sur le même plan du point de vue de leur réalisation. C'est l'idée que corrobore la nature du complément à chaque occurrence. Si dans un premier temps l'amant bénéficie de l'honneur que lui fait sa dame, le « bien » qu'elle est également en mesure de lui faire relève d'une action inaccomplie. Sa réalisation est projetée à un temps ultérieur.En témoigne l'emploi du verbe faire au futur dans la deuxième occurrence.

Ainsi, si *onor* et *be* ne se réalisent pas au même moment, cela implique des étapes différentes dans lesquelles la dame ne fait pas tout de la même manière. À ce titre, le jeu des rimes est assez significatif. La rime *prenda – venda* constitue une concession qui atténue le sens de la rime *onor – amador*. En effet, si elle a d'abord pu l'honorer, il s'agira désormais pour la dame de « vendre » le bien à son soupirant. L'intérêt de cette rime est de montrer que tout ce que l'amant obtient de sa dame, celle-ci le lui fait « payer ». C'est d'ailleurs l'objet de la requête qu'il lui adresse dans cette strophe *e prec la del seu amador* (et je la supplie, moi son amant). Le recours au verbe *pregar* (prier) dans ce vers rend compte de cette requête : le poète supplie sa dame de ne pas exiger « un prix » trop cher pour le bien qu'elle lui « vend ». La supplique est corroborée par le sens redondant des expressions *lonj' atenda* (une longue attente) et *lonc termini* (un long délai). Par ailleurs, la rime *paor – donador* fait écho au sentiment par lequel la dame, dans l'extrait précédent, justifie sa retenue de ne pas faire davantage pour son amant. Si la peur lui permet de le tenir en haleine et d'éviter de lui accorder rapidement ce qu'il demande, la crainte de ce dernier s'explique par le risque de voir l'attente se prolonger bien plus qu'il ne saurait le supporter. L'expression de ce sentiment de peur est donc le point commun qui établit un lien particulier entre le poète et sa dame. Leur crainte porte sur le même objet même si elle est ressentie pour des raisons différentes. En écho à *onor – amador*, la rime *paor – donador*opère un changement à travers le passage à des rimes plates. Ce changement qui s'effectue dans le deuxième quatrain de cette strophe de huit vers met en lumière l'impact de cette crainte : elle risque d'anéantir l'enthousiasme et l'espoir qui étaient d'abord caractéristiques du premier quatrain. La réitération de l'adjectif *lonc* (long) rend compte de cet effet dans la mesure où il souligne la valeur de lassitude et d'ennui. Par ailleurs, l'adjectif *malvatz* (mauvais, misérable), attribué à la dame, rend compte de cette signification. La bien-aimée serait associée à un bien piètre « donateur » si elle évaluait mal la durée de l'attente, avant de faire pour son amant « le plus » qu'elle lui avait promis auparavant.

Ainsi, à travers l'expression de ces craintes, le deuxième quatrain de cette strophe met en lumière les devoirs de la dame aimée dans la *fin'amor*. Outre la nécessité qui lui incombe de contenter son soupirant, suivant un délai raisonnable, celle-ci doit être attentive à la durée du délai en question. De ce fait, la situation de la *domna*est assez délicate. René Nelli écrit à ce propos,

> Il y avait d'ailleurs un point d'équilibre très malaisé à trouver dans la pratique de ces différentes « vertus » d'amour qui ne s'accordaient pas toujours ensemble. D'une part, elle devait montrer beaucoup de retenue, observer de longs délais, doser minutieusement ses faveurs et ne jamais accorder la plus importante ; d'autre part elle était censée commettre une faute si elle décourageait ou désespérait son amant et si à la fin, par *Merci*, elle ne le payait pas de ses peines[290].

Le devoir de la dame, d'après ces propos, est donc de remplir un rôle de conciliation entre les vertus que le poète-amant doit acquérir grâce à son parcours de *fin'amant*. Dans cet « équilibre » entre la retenue et le dosage raisonnable de ses faveurs, il lui appartient de préserver l'espoir du poète. C'est en effet de la quête du désir que dépend la constance de l'amour comme de l'initiation.

Car no parria, ames Nulhs om que d'amors'aizis, car per celar es om fis e.n estai de joi plus pres. Donc, d'eu en pren bon uzatge, midons, c'a valor e sen, prec m'esmen dins son ostatge l'afan, can veira sazo, e no i gart dreih ni razo. (M.L, p. 203)	Celui qui peut prendre ses aises avec l'amour ne semble pas aimer vraiment ; c'est dans la discrétion qu'on est assuré et plus près de la joie. Donc, si je suis le bon usage, je demande à ma dame, qui a du mérité et du bon sens, de me dédommager des peines à l'intérieur de son alcôve, lorsque l'occasion se présentera, sans évoquer droit ni raison.

Dans cette strophe, le poète-amant rend compte aussi bien du devoir du troubadour que de celui de la dame aimée. Cette valeur du devoir est exprimée par l'emploi du verbe *aizar* (prendre ses aises, se reposer, se délasser) à la forme négative. De fait, l'amour est d'emblée associé à une sorte de lutte, un combat que l'amant doit mener dans la discrétion. La voie du *celar* (cacher) est en effet présentée comme garante de la joie. Le poète-amant ne se contente pas d'énoncer ces vérités sur la *fin'amor*, il s'y exécute aussitôt *Donc, d'eu en pren bon uzatge* (Donc, si je suis le bon usage). Ses propos dans le dernier vers de l'extrait rendent compte de sa retenue et de sa discrétion. Lorsqu'il affirme *e no i gartdreih ni razo* (sans évoquer droit ni raison), le poète retire de ses propos toute ferveur et toute revendication pouvant appuyer ce qu'il demande à sa dame. Sa requête est presque formulée de manière

290 René Nelli, *op.cit*, p. 194.

elliptique et très suggestive quand il la prie de le dédommager des peines d'amour *prec m'esmendins son ostatge / l'afan, can veira sazo*.

Loin de prendre ses aises donc et de débrider ses épanchements lyriques au point d'incriminer la dame ou d'implorer sa pitié et sa grâce pour le sauver d'un mal insoutenable, le poète observe très scrupuleusement la loi de la mesure. Il énonce froidement, de façon presque détachée, le dédommagement que sa dame doit lui concéder. Son devoir est exprimé avec non moins de détachement et de neutralité dans ce vers *midons, c'a valor e sen* (ma dame, qui a du mérité et du bon sens). L'usage du *senhal* pour se référer à la dame est un signe très significatif quant à la discrétion du poète-amant. Conformément à l'*uzatge*, ce signal est accompagné par des expressions laudatives qui décrivent lesqualités de la bien-aimée. Mérite (*Valor*) et esprit (*sen*) sont certes les caractéristiques de la dame selon l'*uzatge* de la *fin'amor*mais ce sont aussi et surtout les qualités de la dame qui*esmendins son ostatge/ l'afan,* dans son alcôve, dédommage son soupirant des peines de l'amour. L'emploi du verbe *esmendar* (dédommager) ainsi que du substantif *ostatge* (demeure, logement)conforte l'expression poétique marquée par la discrétion et la retenue, dans cette strophe. Ces caractéristiques traduisent en effet la tension inhérente aux différentes exigences de la *fin'amor*. Le poète amant n'est pas le seul à y être contraint. La dame également est tenue d'observer et de respecter ces exigences qui lui imposent une situation non moins délicate que celle de son soupirant. Le texte poétique de la chanson rend bien compte de la situation inconfortable de la *domna*dans les deux vers où *uzatge* et *ostatge* sont mis à la rime. Manifestement elliptique et très suggestif en vertu du *celar* qui somme le poète-amant de dire les choses en cachant leur sens véritable, le sens de cette rime a une valeur érotique. L'allusion y est opposée au sens dénoté par les termes *valor e sen,* encadrés par cette rime.

Vacillant donc entre un usage social particulièrement exigeant et les possibilités intimes que lui offre l'espace privé, la dame courtoise est dans l'obligation de répondre au devoir de maintenir et de préserver aussi bien la vertu de son soupirant que la sienne.

Comme le soulige René Nelli, son devoir consiste donc à concilier un usage qui ne lui interdit pas de se laisser embrasser ou d'être contemplée nue avec la nécessité que ce même usage lui impose de se maintenir estimée et valeureuse :

> Toute dame bien née devait faire briller en elle les qualités qui étaient censées appartenir à toute sa caste : le *Paratge* (l'illustration de la race, la noblesse), le *Pretz* (le mérite), la *Valors*ou *Valensa*(l'éclat seigneurial), la *Ricors* (la puissance), la *Proesa* (la bonté, la générosité chevaleresque ?) (…) Pour cette raison même ce qu'on estime le plus en la dame, c'est sa bonne éducation : on souhaite qu'elle soit franche et affable (*franca*), douce et avisée (*aperta*), *enssenhada*ou *eissernida* ou *apresa* (*de totzbenestars*), c'est-à-dire : bien élevée, bien éduquée, instruite de toutes les convenances

ou usages de cour ; *conoissen* (cultivée), pleine d'intelligence et de finesse (*sen*)[291].

Lo cors a fresc, sotil e gai, Et anc no.n vi tan avinen. Pretz e beutat, valor e sen a plus qu'eu no vos sai dire. Res de be no.n es a dire, ab sol c'aya tan d'ardit c'una noih lai o.s despolha, me mezes, en loc aizit, e.m fezes dels bratz latz al col. (p. 135)	Elle a un corps tendre, svelte et allègre, et jamais je n'en vis de plus agréable. Mérite et beauté, valeur et esprit, elle en a plus que je ne saurais vous dire. Il ne lui manquerait rien de bien, si seulement elle avait tant de hardiesse que de me conduire, une nuit, là où elle se dévêt, en ce lieu propice et me faire de ses bras un lien autour du cou.

Nous retrouvons dans cette strophe l'illustration des propos de Nelli. Les termes *valor e sen* à la fin d'une longue série d'attributs décrivent la bien-aimée. *Sotil* (mince, svelte), *gai* (joyeux, gai), *avinen* (gracieux, avenant), *pretz* (valeureux, estimable, méritoire) et *beutat* (beauté) sont repris et synthétisés par ces deux qualités qui résument tout le mérite et la valeur d'une *domna*courtoise. Toutes les convenances mondaines relatives à son statut sont donc de mise dans ce portrait qui demeure imparfait. Le verbe *ardir* (enhardir) placé à la rime avec le verbe dire, réitéré à deux reprises, traduit l'insistance du poète sur cette qualité qui manque au profil de l'aimée. Pour être une dame parfaite à l'image de son amant, il faut qu'elle s'arme de courage et de hardiesse. Ces qualités sont indispensables à la réalisation du « bien » ou « plus », relevé dans les extraits précédents et toujours envisagé dans le cadre d'un « fait » constamment reporté.

Le sens du verbe *aizar* (prendre ses aises, se reposer, se délasser) dans cet extrait est quelque peu surprenant. Il suggère un sens opposé en effet à la mesure et à la retenue pourtant fondamentales dans la doctrine de l'amour courtois.

Car no parria, ames nulhsom que d'amors'aizis, car per celar es om fis e.nestai de joi plus pres. (M.L, p. 203)	Celui qui peut prendre ses aises avec l'amour ne semble pas aimer vraiment ; c'est dans la discrétion qu'on est assuré et plus près de la joie.

L'expression *en locaizit* (en un lieu propice) renvoie à toute la commodité, toute la liberté et tout le confort dont l'amour semble être détaché. Si cette association entre l'amour et l'aisance est rendue possible c'est grâce à ce qui se « fait » dans cet endroit. Dans ce sens, la rime *ardit-aizit*est assez significative. C'est le courage de la dame et sa hardiesse qui donnent

291 *Id,* p. 192.

à l'espace toute son aisance[292]et qui confèrent donc à l'amour cette valeur sensuelle. L'expression*en locaizit* (en lieu propice) correspond à *lai o.sdespolha*(là où elle se déshabille). Cet endroit discret permet à la damed'oser certaines privautés avec son amant. L'adjectif *aizit* désigne donc la caractéristique d'un espace qui obéit aux convenances de la *fin'amor* et témoigne de ses tensions inhérentes. En effet, s'il est permis à la dame de céder, même partiellement, au plaisir de la chair à travers l'étreinte ou le baiser d'amour, l'espace où ces actions « hardies » peuvent se faire est un espace qui doit demeurer « convenable ». La convenance est relative ici à la mesure et au *valor e sen* de la dame.

Même si elle peut accorder certaines récompenses à son amant, elle doit constamment veiller à contrôler sa hardiesse, maîtriser son courage afin de préserver l'empressement de son fidèle amant et sa quête de la vertu. C'est en ces termes que René Nelli parle de la symbolique des lieux dans son rapport à l'épreuve de *l'asag*:

> La dame conviait son ami à la rejoindre dans un lieu secret où elle se livrait à sa discrétion. Ils étaient tous deux dévêtus, mais avant de lui permettre de s'allonger auprès d'elle, la dame lui *faisaitjurer* – c'était le côté rituel de cette « cérémonie » - qu'il ne prendrait point d'autres privautés que celles qui s'accordaient avec *Mezura* et le droit d'amour (et qui sont *toujours* désignés par *tener, abrassar, baisar*et *manejar*) ; que de façon générale, il ne prendrait aucune initiative, s'abstiendrait du « fait » et s'appliquerait à obéir en toutes choses à son amie. Laquelle demeurait libre, évidemment, de pousser plus loin sa Merci.Mais il eût été déshonnête, pour elle comme pour lui, de montrer trop d'impatience (*leujaria*)[293].

Dans la chanson *Pro ai del chan essenhadors* de JaufréRudel, l'expression *luecs aizitz* correspond au même emploi que nous venons d'étudier dans la chanson de Bernard de Ventadour.

Per so m'en creis plus ma dolors Car non ai lieis en luecs aizitz, Que tan no fau sospirs e plors Qu'ussols baizars per escaritz Lo co rno.m tengues san e sau. Bona es l'amors e molt pro vau, E d'aquest mal mi pot guerir Ses gart de metge sapien. (A.J, p. 9)	De cela s'accroît ma douleur que je ne possède pas ma dame en lieu approprié ; car mes soupirs et mes pleurs ne sont pas tellement amers qu'un pauvre petit baiser, sans plus, ne pût rendre mon cœur sain et sauf. Bon est cet amour, grande est sa valeur et de ce mal elle (ma dame) peut me guérir, sans que je recoure à un savant médecin.

Le poète, dans cette strophe, se plaint de ne pouvoir accéder à ce qu'il désire. La conjonction « car » explique en effet la raison qui accroît son affliction : *non ai lieis en luec saizitz* (je ne possède pas ma dame en lieu approprié). Le verbe *aver* (avoir, tenir, posséser)

292 Le terme est à prendre dans le sens du sentiment que les amants éprouvent lorsqu'ils sont soulagés des chaînes qui les accablent et leur interdisent le plaisir sensuel.
293 *Ibid,* p. 209.

exprime, dans cet emploi, une possession sensuelle dont le sens est corroboré par le substantif *baizars* (baiser). L'amant est donc dépité de ne pouvoir embrasser sa dame « en lieu approprié ». La manière de désigner ce *luecs*et ce *baisars* et le sens qui leur est attribué sont très significatifs.

E mias sion tals amors Don ieu sia jauzensjauzitz ! Qu'ieu la sai bona tot'aitau Ves son amic en greu logau ; Per so.ms en trop soen marrir Quar no n'ai so qu'al cor n'aten. (A.L, p. 6)	Qu'à moi soient telles amours qui me permettent de profiter et de recevoir de la joie ! Je la sais (ma dame) bonne envers son ami placé en triste lieu car je me sens trop souvent l'âme égarée parce que je n'ai pas d'elle ce que mon cœur attend.

L'intérêt de ces vers extraits de la deuxième strophe de la chanson réside dans la même allusion locative pour rendre compte des sentiments du poète-amant. En plus de l'allusion aux sentiments du poète, l'expression *grau logau* (triste lieu) exprime une valeur locative rattachant ces sentiments à un espace particulier. Cet emploi de l'expression fait écho à *luecs aizitz* (lieu approprié). Si l'adjectif *aizitz*fait de l'espace un lieu accessible, agréable et bienveillant, c'est parce que l'aspiration au *baisar* et l'évocation de ce dernier l'ont rendu ainsi. De même, la *grausa* (la plainte, la tristesse) inhérentes à l'espace s'expliquent par l'aspiration à ce baiser. Dans ces vers, le poète est affligé en effet. Il se plaint de sa dame qui s'abstient de réaliser son souhait *Per so.m sen trop soenmarrir / Quar no n'ai so qu'al cor n'aten.*

Tost veirai ieu si per sufrir N'atendrai mon bon jauzimen (A.J, p. 8)	Mais je saurai bientôt si, à force de patienter, je dois en attendre de la joie.

Le verbe attendre, dans ces vers*,* établit un rapprochement entre les périphrases*so qu'al cor n'aten* (ce que mon cœur attend) et *mon bon jauzimen* (ma bonne joie, mon bon plaisir) qui ne sont qu'une autre façon de désigner le *baisar*.

De ce fait, à l'instar de l'usage qui en est fait dans les chansons de Bernard de Ventadour, les évocations de l'espace relatif à l'intimité de la *domna* dans la chanson de JaufréRudel sont étroitement liées à la symbolique de cet espace et à ses privautés. Cette symbolique est également très significative car elle influe considérablement sur les sentiments du poète.

Par ailleurs, de même que chez Bernard de Ventadour, l'évocation des lieux et le rôle que ces derniers jouent dans l'épreuve de *l'asag* sont indissociables pour Jaufré Rudel des obligations de la dame. En effet, lorsqu'il affirme *Qu'ieu la saibonatot'aitau /Ves son amic en greulogau* (Je la sais bonne envers son ami placé en triste lieu) et qu'il a « bon espoir et bonne

pensée », le poète n'évoque pas seulement un sentiment de confiance.Il renvoie aussi au devoir qu'implique pour sa dame son statut de *domna*.

Ves l'amor qu'ins el cor m'enclau Ai bon talant e bon albir, Et say qu'ilh n'a bon escien. (A.J, p. 7)	À l'égard de l'amour qu'elle enferme en mon cœur j'ai bon espoir et bonne pensée, et je sais qu'elle en a conscience.

Le recours au substantif *escien* (savoir, intelligence) témoigne de cette lecture. Il renvoie non pas aux sentiments de la dame, mais à sa capacité de juger et d'agir. Le savoir-faire suggéré par cet emploi concerne les privautés qu'elle concède à son amant, le don du baiser en l'occurrence. Dans ce sens, René Nelli précise que

> dans *l'asag* courtois, la loyauté de l'amant ne consiste qu'à ménager la pudeur de sa dame jusqu'à un point qu'il n'outrepasserait pas sans lui révéler par là même qu'il ne l'aime pas (…) c'est la jeune femme qui invite l'ami à l'entretien galant, qui l'attire à elle, lui donne un baiser, le « couche » (le place) à ses côtés. Et tout cela c'est de ''l'amour courtois''. Si au contraire l'amant la couchait brutalement près de lui, lui prenait un baiser, l'étreignait sans qu'elle l'y eût d'abord encouragé, il enfreindrait *mezura*, et ce serait de la *Leujaria*[294].

Par conséquent, *l'asag* dépend autant de la dame que de l'amant. Celle-ci est dans l'obligation de maintenir l'empressement de son soupirant en le guidant dans sa quête de la vertu et de la perfection. Il représente en effetune épreuve qui consiste en un dosage du degré de privautés auquel la dame et l'amant peuvent se permettre de céder.

Ainsi le soupirant n'est parfait que dans la mesure où il se retient assez pour préserver l'honneur de sa dame tout en bénéficiant d'un minimum de « compensation » de sa part pour le gratifier de sa retenue. De ce fait, la quête du baiser et le don d'amour représentent un gage de réussite qui conforte le poète-amant et valorise sa vertu et sa maîtrise de soi. C'est également un gage d'honneur pour la dame qui tient son rôle d'initiatrice sans compromettre son honneur[295].

---

294 René Nelli*, op. cit*, p. 205.

295 La sixième strophe de la chanson *Belhs m'es l'estius el temps floritz* de JaufréRudel illustre parfaitement le fonctionnement de *l'asag* occitan et l'obéissance dont l'amant doit faire preuve à sa dame.
Mielhs mi fora jazevestitz / Que despolhatzsotzcobertor / E puesc vos en traire auctor / La nueytquantieufuyassalhitz./Totz temps n'aurai mon cor dolen,/ Quaraissi.s n'aneronrizen,/ Qu'enquer en sospire.npantays . Mieux m'eût valu coucher tout habillé que dévêtu sous couverture ; et je puis, à ce sujet, invoquer le témoignage de cette nuit où je fus assailli ; toujours j'en aurai le cœur dolent, car ils s'en allèrent ainsi, en riant, ce qui fait que j'en soupire encore, tout plein d'émoi.
Dans cette strophe, le troubadour exprime des sentiments de regret et de soulagement à la fois. Il évoque en effet le souvenir d'une imprudence qu'il aurait commise : en osant coucher nu auprès de sa dame il a enfreint les règles, s'est ridiculisé et s'est attiré le désagrément de sa dame qui a fini par lui pardonner son audace.

Toi, la plus gracieuse taille au monde, le plus envoûtant des regards,
toi, tout entière parfum, de ton haleine aux manches de ta robe,
Si nature t'a faite belle, ne te comporte pas méchamment,
sois généreuse : la beauté ne vaut rien si elle ne se donne. (p.49)

Dans cet extrait de la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn, les similitudes avec la poésie des troubadours sont frappantes. Elles sont d'emblée mises en lumière par l'idée de correspondance entre la beauté physique et la beauté morale. Dans le texte en arabe, cette correspondance est accentuée par la paronymie des termes servant à désigner les deux notions. *Ḫalq* et *ḫuluq* relèvent en effet de la même racine verbale *Ḫalaqa*. Ce verbe a une très forte connotation spirituelle qui corrobore le sens des deux substantifs désignant les deux aspects de la personne humaine. Souvent associé à l'entité divine, ce verbe renvoie à la création non seulement en tant qu'œuvre sacrée, mais aussi en raison même de sa sacralité comme œuvre parfaite et exemplaire. C'est de cette valeur initiale que découle l'idée de complémentarité et de correspondance parfaite entre la beauté extérieure et la valeur morale de cette beauté, perçue comme l'un des attributs de la Création de Dieu.

Le poète s'adresse donc à la bien-aimée et lui rappelle ces valeurs notamment par le biais de l'insistance sur la beauté. Le terme employé pour rendre compte de cette qualité en arabe est l'adjectif *ḥasan*. La belle apparence est coordonnée à la beauté morale par une préposition qui exprime une valeur de conséquence. Le sens d'un tel emploi est de souligner l'incohérence inadmissible qu'il y aurait entre la beauté de Wallada et ce qu'elle fait de disgracieux et d'abominable. Un « mauvais » comportement de la bien-aimée est donc considéré comme un outrage à cette règle principale. Le poète l'invite d'ailleurs à bien faire car autrement son apparence serait insensée et perdrait tout intérêt. C'est le sens que nous donnons à l'interrogation oratoire dans le dernier vers de cet extrait. Cet emploi est d'autant plus intéressant qu'il avoisine une formule de menace. Cette formule est exprimée par la même racine verbale, employée dans le deuxième hémistiche de ce dernier vers. Le « beau » comportement auquel Wallada est invitée, par le biais de ce verbe, est associé à une action vertueuse. Le verbe accorder*īūlī* a une valeur particulière. Il désigne un don indissociable de la confiance, de la bonne action. Ce sens est d'ailleurs corroboré par le complément *aḥsān*dont le pluriel exprime une valeur hyperbolique. Il souligne la dimension spirituelle et vertueuse du don en question.

Par ailleurs, la beauté présentée dans ces vers est une beauté qui se donne et qui est perçue comme indissociable du comportement exemplaire de l'amant. En effet, si le poète exhorte la bien-aimée à se montrer magnanime envers lui, c'est en raison des qualités qui le rendent digne d'en bénéficier. D'emblée, cette dimension est mise en avant par la notion de

récompense. Elle est désignée au moyen du verbe employé au début du premier vers. Néanmoins, cette rétribution est connotée négativement. En dépit de la constance du poète et de sa fidélité irréprochable, sa bien-aimée le martyrise en confrontant sa loyauté à davantage de froideur et d'indifférence.

Est-ce sans y penser, par Dieu, que tu me fais périr d'aimer,
ou bien l'as-tu voulu, en tyran implacable ?
Un serment nous lie, qu'ici-bas rien ne changera,
même si toi, de mille façons, tu y manques.
Plus mon amour est fort, plus le tien s'affaiblit,
et plus je t'obéis, et plus tu te rebelles. (A.M, p. 49)

Il est clair que dans ces vers, le poète-amant dénonce le « mauvais » comportement de sa dulcinée. Son indifférence et sa froideur sont d'autant plus inconvenables qu'elles jurent aussi bien avec sa beauté qu'avec le comportement irréprochable de l'amant.De ce fait, le ton de la remontrance justifie, à la fin de l'extrait, l'appel à la clémence et à la générosité de la dame.

Que tu sois loin de moi ou là, à mes côtés,
je t'appelle, entends-moi : ma patience est à bout.
Est-il juste de souffrir pour t'aimer, de me voir
brûlé quand je respire et noyé dans mes larmes ?
Charmant bijou qui donnes vie au cœur de l'amant,
tu me perds aussi à te voir, à t'entendre.
Viens à moi, reste un peu, et tu te rendras compte
de l'état où je suis ; après, fais à ta guise. (p. 72)

Ces quatre vers expriment deux sens différents mais complémentaires. Les deux premiers vers mettent en évidence la souffrance du poète-amant. Ce dernier se présente comme meurtri et complètement épuisé par le comportement abominable de Wallada à son égard. Les métaphores du feu et de la noyade accentuent ses tourments et l'image d'une bien-aimée insensible et tyrannique. Cette représentation hyperbolique de l'aimée et des supplices dus à son caractère confortent le sens de la supplique dans les deux derniers vers de l'extrait. La préposition employée à l'attaque des deux premiers vers correspond en arabe à un adverbe interrogatif qui sous-tend la dimension hyperbolique du mal d'amour et la réprobation de ses horribles souffrances.Au début du troisième vers, cette même préposition insiste sur le sens de l'imploration. Le substantif *'aṭfa* est l'un des dérivés de la racine verbale *'aṭafa* qui désigne la sympathie, l'affection. La particularité de cet emploi est qu'il a une valeur quantitative. *'Aṭfa* par rapport à *'aṭf*ou *'aṭifa* désigne l'équivalent le plus infime de l'affection éprouvée enversquelqu'un.

Ainsi, le poète est désespéré à un point tel qu'il supplie sa bien-aimée de le sauver par un don négligeable et fort dérisoire. Ce don si minimepar rapport à ce qu'elle est capable de donner a des vertus salutaires. Il est désigné dans le premier hémistiche du quatrième vers en

recourant à la même valeur quantitative et minimale. La proposition impérative *ṣilīnība'ḍ al-waṣl* (Viens à moi, reste un peu) reconduit le sens de la supplication en insistant sur la demande. Le recours au verbe *waṣala* est loin d'être anodin. La polysémie de ce verbe participe en effet des différentes significations mises en avant dans l'extrait. Le verbe rend compte du souhait le plus cher que tout amant ne cesse de demander à sa bien-aimée. Outre le sens du lien privilégié, du rendez-vous galant auquel il renvoie, le verbe traduit également cette dimension affective et sentimentale du lien amoureux. Les mots de la même famille, dérivés de la racine verbale *waṣala* sont très significatifs dans la poésie amoureuse en langue arabe. Ils sont très fréquemment employés. Leur emploi est presque toujours indissociable de deux valeurs : le mal d'amour et les plaintes qu'il implique d'une part et l'imploration de la bien-aimée en vue d'adoucir les tourments de l'amant, d'autre part. C'est dans ce sens que s'inscrit la revendication du *waṣl* comme une intervention, une récompense salutaire de la bien-aimée afin d'abréger les souffrances de l'amant.

Ainsi, l'on pourrait affirmer que cette notion dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn, correspond à la symbolique et aux enjeux de *l'asag* dans la poésie occitane.

> Si je laisse échapper le bonheur de te voir,
> je me tiendrai content à écouter parler de toi.
> Si tel qui nous épie nous oublie un instant,
> adresse-moi un bref salut : tout sera dit.
> Je crains qu'on ne me calomnie, ne me dénigre :
> l'amour veut la prudence, s'il aspire à durer.
> Moi, je reste constant, persuadé que je suis
> que l'on reçoit ainsi la récompense de son rêve. (p. 85)

La valeur hypothétique dans les deux premiers vers de cette pièce sous-tend l'expression d'un souhait dont la réalisation est très fort probable. Le sens du contentement tel qu'il est employé dans cet extrait fait écho à la valeur quantitative minimale que nous avons relevée dans l'extrait précédent. Puisqu'il ne peutcontempler[296] la bien-aimée, avoir de ses nouvelles, lui adresser un bref salut représente un « bonheur » dérisoire. Mais ilpeut suffire à contenter le poète-amant. Ces récompenses infimes et minimalistes à l'instar de '*atfa* et *ba'ḍ al-waṣl*, dans l'extrait précédent, sont « réprimées » parcequ'elles obéissent à la discrétion. L'allusion aux épieurs et aux délateurs dans les premiers hémistiches des deuxième et troisième vers justifie la maigre satisfaction du poète.

Par ailleurs, cette même allusion justifie également, dans le vers suivant, l'emploi de la forme verbale à l'attaque du vers et, à la rime, de la forme nominale du terme quidésigne la

296 Nous remarquons que la perception visuelle est un sens primordial aussi bien dans le *ghazal* andalou que dans la poésie occitane, en particulier lorsqu'il s'agit de récompense et de mise à l'épreuve. La vue de la bien-aimée représente en effet la raison de la volupté tant souhaitée par le poète-amant. Cette vision est indissociable de la dimension sensuelle et érotique.

prudence. Ainsi, si le poète sait se satisfaire de si peu, faute de pouvoir admirersa dame comme il le souhaite, c'est parce qu'il doit se montrer discret et prudent à cause des *lozengiers*. Il est conscient que « l'amour veut la prudence, s'il aspire à durer ». Par ailleurs, la prudence n'est pas la seule qualité mise en avant dans cette pièce. Le dernier vers introduit la patience non comme une qualité requise pour la prospérité de l'amour mais comme faisant l'objet d'une conviction. Le poète-amant exprime une certitude : la récompense vient à point à qui sait l'attendre. Cette affirmation finale atténue en quelque sorte le sens initial du contentement, conditionné par la discrétion et les contraintes relatives aux différents adversaires de l'amour. Grâce à la patience et à la certitude d'obtenir « la récompense de son rêve », l'amant laisse profiler l'espoir d'un « bien » plus conséquent et nettement plus gratifiant.

Ne sois donc pas avare, donne-moi ce qui reste
de ce bout de bois, de ce cure-dents.
Peut-être mon cœur se consolera-t-il un moment,
d'un baiser à celui qui a baisé ta bouche.
Étoile qui t'élèves sans rien perdre de ton éclat,
des palais tu fais la fierté, astre des astres !
Le rêve le plus fou, le bonheur sont promis
au regard qui va de-ci de-là, et puis te voit ! (p.68)

La dimension sensuelle et érotique ne laisse aucun doute sur la nature de ce « bien » que l'amant est persuadé de gagner. Le cure-dents et le verbe « baiser » témoignent de cette récompense tant escomptée. Àtravers le recours au verbe *naffasa*, ce baiser acquiert la même valeur qui lui est conférée dans les chansons de Bernard de Ventadour. Ce verbe est dérivé de la racine verbale *nafas*, *nafs* qui désigne l'âme, mais aussi la respiration qui la maintient en vie. Un tel emploi dans le premier hémistiche du deuxième vers est construit sur une paronymie entre le substantif *nafs* et le verbe *naffasa*. Ce dernier, outre l'allusion au souffle de vie, signifie également le soulagement, l'apaisement. Cet apaisement est exprimé de manière assez ingénieuse dans le second hémistiche du même vers. En effet, même s'il s'agit de bouche et de baiser, le souhait du poète n'est point apaisé par le fait d'embrasser la bien-aimée. L'image du cure-dents qu'il lui réclame dans le premier vers représente une sorte de médiateur à travers lequel le contact physique, interdit, est rendu possible. En recevant le baiser de l'amant, cet objet fétiche lui permet, métaphoriquement, d'embrasser sa bien-aimée qui vient d'en faire usage.

Nous reconnaissons, dans cette médiation métaphorique du cure-dents, un équivalent de *l'asag* occitan. En effet, à la manière de l'amant auquel est attribué le privilège de contempler sa dame nue ou de se coucher auprès d'elle, Ibn Zaydūn, dans cette pièce, réclame à sa dame le privilège d'un contact physique avec elle, tout en veillant aux conditions qui doivent

présider au don d'une pareille récompense. Le cure-dents assure ainsi l'observance des contraintes de la *fin'amor* relatives à la retenue et à la mesure. Ainsi, Wallada jouerait pleinement son rôle de *domna* sans risque de nuire à son honneur ou à sa réputation.

> J'ai souffert de ta part au-delà de toute mesure,
> ô toi à qui 'ai tout donné…et qui me paies si mal !
> Tu m'as planté au cœur des rêves, et encore des rêves,
> autant d'espoirs déçus, sans rémission.
> Tu as changé : tout en toi, longtemps, me fut aussi doux que la brise,
> mais de légère, la brise est devenue tempête.
> Puissent tous mes efforts réussir, ma bonne volonté te plaire :
> Pour cette cause, je n'ai rien ménagé de l'amour. (p. 93)

Dans cette pièce pourtant, il semble que Wallada nuit à son statut de *domna*. Dès le premier vers, le poète est en proie à un sentiment de dépit et de désespoir. Il exprime son exaspération à travers l'usage d'une expression qui équivaudrait, en français, à « il suffit ». La suffisance désignée par le verbe *kafā* est donc une suffisance négative. Elle signale un degré qu'il est impossible de dépasser. Tel est l'état du poète à l'entame de cette pièce. Le verbe *tanāhā* rend compte de cette limite.Il insiste sur le sens de l'excès, du dépassement et de la démesure. Les tourments du poète ont donc atteint un tel degré qu'il ne lui est plus possible de souffrir davantage. Son abattement justifie le ton de la réprimande sur lequel il s'adresse à sa bien-aimée dans les deux vers qui suivent. Le poète-amant y met l'accent sur deux défauts majeurs qui représentent un manquement de la bien-aimée à son statut de *domna.* Quand il affirme « Tu m'as planté au cœur des rêves, et encore des rêves, / autant d'espoirs déçus, sans rémission », Ibn Zaydūn reproche à Wallada les innombrables aspirations que ses vaines promesses éveillent en lui et ne tiennent jamais. L'amant reproche également à sa bien-aimée son inconstance et soninfidélité. Ces reproches, nous l'avons vu, représentent les éléments que Bernard de Ventadour a invoqués dans ses chansons pour réprimander sa bien-aimée et lui rappeler de bien tenir son rôle de dame en remplissant, à son tour, son devoir vis-à-vis de son soupirant. Par conséquent, nous pourrions donc affirmer que ces mots de René Nelli ne sont nullement hors de propos. Comme les *domnas* occitanes, celles de Flamenca en l'occurrence, Wallada est à son tour une *domna* courtoise, tenue elle aussi de remplir son devoir d'initiatrice à l'amour et à la vertu :

> L'auteur de *Flamenca* se montre sévère pour les dames qui font trop attendre leurs amants et prolongent indéfiniment le service ; plus sévère encore pour celles qui, après leur avoir accordé quelque menue faveur, ne leur accordent plus rien du tout. Il y a là, en effet, une sorte de tromperie : elles doivent les désespérer tout de suite ou leur accorder à la fin ce qu'ils demandent (le baiser rituel et le droit de les servir, ou, si elles les aiment

vraiment, l'*asag*) ; et de toute façon, entretenir par quelques gentillesses leur ferveur amoureuse, pour qu'ils ne désespèrent pas complètement[297].

2.2 L'amour et la sincérité

La corrélation de l'amour et de la vertu exige de l'amant courtois en plus de la fidélité et de la magnanimité la vertu de la sincérité. Afin de se rendre digne des faveurs de sa dame et pour qu'il accède au statut de parfait amant, le poète doit faire preuve de sincérité et de loyauté envers sa bien-aimée.

Dans ce sens, les troubadours insistent très souvent sur la notion de vérité. Ils soulignent que ce qu'ils disent est vrai car en renforçant l'authenticité de leurs sentiments ils garantissent aussi la perfection de l'expression qui en rend compte. Loin d'être artificielle et arbitraire, la langue châtiée des troubadours est mise au service de la réaffirmation de leur conformité à la morale de l'amour.

Tant es fresch' e bel' e clara Qu'amors n'es vas me doptoza, Car sa beutatz alugora Bel jorn e clarzis noih negra; [tuit sei fait on mielz cove, Son fin e de beutaz ple ;] No.n dic laus, mas mortz mi venha S'eu no l'am de tot m osen; Mas, domn', Amors m'enliama, Que.m fai dir soven e gen De vos manh vers avinen. (M.L, p. 106)	Elle est si fraîche, si belle et radieuse, que mon amour lui-même en tremble, car sa beauté rend plus claire encore la belle journée et illumine la nuit obscure ; tous ses faits, au mieux appropriés, sont nobles et pleins de beauté ; je ne chante pas ses louanges, mais que la mort m'emporte si je ne l'aime pas de tout mon être. En effet, ma dame, Amour m'enchaîne et me fait redire souvent maintes belles poésies sur vous.

Dans cette 4ème strophe de la chanson *Amors enquera.us preyara* de Bernard de Ventadour, le poète est fasciné par la beauté de sa dame. L'expression de sa fascination se fait par le biais du verbe *doptar* (douter, craindre), traduit dans l'édition de Moshé Lazar par le verbe « trembler ». Le choix de ce verbe nous semble très significatif quant à aux effets de la beuté sur l'amant. La conjonction de coordination *car* au début du troisième vers établit un rapport de causalité entre la fascination du poète et les causes qui en sont à l'origine. Les verbes *alugorar* (illuminer) et *clarzir* (éclairer) en rendent compte. Ainsi, la beauté de la dame est tellement rayonnante qu'elle affecte l'obscurité de la nuit et altère même la lumière d'une

297 René Nelli,*op. cit* , p. 193

belle journée. Ses répercussions sur le poète-amant s'inscrivent donc dans cette dimension quasi cosmique de la beauté extraordinaire de la bien-aimée.

De ce fait, nous pouvons déduire que l'emploi du verbe *doptar* est très probablement métaphorique. Le tremblement que le traducteur y décèle traduit en fait la manifestation physique de l'émerveillement du poète-amant tombé sous le charme de sa dulcinée. Notre lecture est d'ailleurs corrroborée par le sens des vers 5 et 6, *tuit sei fait on mielz cove, / Son fin e de beutaz ple,* tous ses faits, au mieux appropriés, sont nobles et pleins d'amour. Ces vers qui justifient l'emploi du verbe *doptar* établissent, au milieu de la strophe, une transition thématique. Ainsi s'opère en effet le passage à l'évocation d'un autre type d'influence exercé par la beauté captivante de la dame. En niant la flatterie, *no.n dic laus*, je ne chante pas ses louanges, l'amant situe les autres effets de la beauté sur le plan moral et psychologique. Considérée donc comme une conséquence négative et condamnable, la flatterie est opposée aux belles paroles inspirées au poète-amant par l'amour et la beauté de sa bien-aimée. S'il affirme qu'il n'est pas un flatteur, c'est pour insister sur la sincérité des maintes belles poésies qu'il compose en l'honneur de sa merveilleuse dame.

Par conséquent, de même que la nuit noire et la belle journée, le poète est illuminé par la sincéruté et l'engouement pour les belles paroles. S'il tremble, c'est sans doute de peur que sa sincérité ne soit confondue avec de la flatterie.

Il est intéressant de noter que d'après cette strophe et comme nous le verrons dans la suite de notre réflexion dans cette partie, l'amour possède une sorte de force miraculeuse. Il ne peut qu'impacter aussi bien la nature que la nature humaine. Émanant d'une beauté essentiellement physique, l'amour a ce quelque chose de mystérieux qui reflète cette beauté sur les êtres et les choses. C'est la nature humaine qui est aussi affectée par le spectacle de la beauté environnante et qui la célèbre par des paroles aussi belles. La valeur de la sincérité telle que conçue par la *fin'amor* est alors indissociable de la dimension stylistique de son expression.

2.2.1 L'argument du texte

La *fin'amor* n'est pas seulement une épreuve morale qui impute à l'amant le devoir de correspondre à une sorte de « standard » dont les critères sont très stricts et précis. Elle est aussi une discipline stylistique et poétique. Le *fin'amant*est autant amant que poète. C'est même son statut « socio-affectif » qui détermine son identité poétique. C'est dans ce sens que

Michel Zinket Jean Beck parlent de « corrélation »entre les deux procès codéterminants du statut de troubadour[298].

Companho, faray un vers …covinen : Et aura i mais de foudaz no.y a de sen, Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.	Compagnons, je ferai une chanson…qui convienne : Il y aura là plus de folie que de sens, Et elle sera mêlée d'amour et de joie et de jeunesse.
E tenguatz lo per vilan qui no l'enten O dins son cor voluntiers [qui] non l'apren : Greu partir si fa d'amor qui la trob'a son talen. (J.C.P, p. 74)	Tenez-le pour vilain, qui ne l'entend Et dans son cœur volontiers ne l'apprend ; Pénible est l'adieu à l'amour pour qui la trouve à son goût.

Dans ces premières strophes, extraites de la chanson initiale du cycle des compagnons de Guillaume IX, le lien entre l'amour et la poésie est indéniable. Même s'il ne s'agit visiblement pas d'une chanson d'amour, le « vers » composé par le poète portera, comme il l'annonce d'emblée, sur *amor*, *joy* et *joven*. Il s'agit du triptyque constitutif de la chanson d'amour dans cette association. L'adjectif *covinen,* dans l'édition de Jeanroy, est suivi d'un signe de ponctuation explicatif. Les deux points apportent davantage de précision au sens de l'adjectif employé.

Ainsi, le « vers » qui met en avant davantage de folie que de sagesse et où se mêlent amour, joie et jeunesse est un vers convenable et bien fait. La qualité de la chanson d'amour est donc tributaire aussi bien du sentiment que de la forme qui en rend compte. Par ailleurs, cet incipit insiste, dans la deuxième strophe, sur le lien entre l'amour et la technicité de son écriture[299]. Celle-ci est exprimée à travers la référence au *vilan*. Ce substantif, définissant couramment « un paysan, un homme de basse condition, rude et grossier », désigne, dans cet emploi, qui ne peut comprendre ou apprendre un « vers » par cœur. Cette corrélation entre

298 Jean Beck, *La Musique des troubadours,* éd. Stock, 1979, p. 16.

299 Nous nous reportons, dans cette réflexion, au travail de Christelle Chailloux dans son *Étude sur l'art du trobar entre 1180 et 1240.*

La critique insiste sur les éléments « musico-pétiques » et le rôle qu'ils jouent dans l'art du trobar. Dans toutes les étapes de sa conception, ce dernier repose sur la mémoire. Compte tenu de son oralité essentielle. Le discours poétique des troubadours est d'abord une performance « orale ». Intervenant en dernier lieu pour transcrire le texte préexistant, l'écrit contient nécessairement les marques de cette oralité. À ce propos, Christelle Chailloux pense qu'« Ainsi, les procédés employés par le troubadour pour construire son discours seraient conditionnés par une composition faite de mémoire. Le discours rhétorique s'inscrit ainsi comme un corollaire et un préalable de l'oralité. Le troubadour construit sa chanson avec des procédés lui permettant de la travailler sans avoir besoin de l'écrire. La mémoire repose donc sur des techniques qui lui permettent d'exister ». (p. 432)

« Dans le fait de trouver, structure et sens ne sont pas dissociés mais unis dans la rhétorique » (p. 438).

l'amour et la poésie fait l'objet du début de la chanson *Buen vuel que sapchon li pluzor* de Guillaume IX. D'emblée, le troubadour prend à témoin « le vers » qu'il compose et où il « exhibe » ses talents d'amant et de poète :

Ben vuelh que sapchon li pluzor	J'aspire à ce que la plupart sache
D'est vers si's de bona color,	De cette chanson si elle est bien colorée
Qu'ieu ai trag de mon obrador :	Que j'ai sortie de mon atelier :
Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor,	En ce métier, j'emporte la fleur,
Et es vertaz,	C'est vérité vraie,
E puesc ne traire.l vers auctor	Et je puis en prendre à témoin cette chanson
Quant er lassatz.	Quand elle sera lancée.
(J.C.P, p. 100)	

Le sens de *mestier*, dans ces vers, réfère manifestement au génie poétique du troubadour qui maîtrise à l'excellence la « manufacture » des vers. Dans ce sens, le terme *obrador* (atelier) rend compte de cette fabrication. Tel n'est pas le seul emploi de *mestier.* Les acceptions du terme dans les strophes suivantes de la chanson, quoique différentes, corroborent le sens de la corrélation essentielle entre l'amour et le chant.

Mas ben aya selh qui.m noyri,	Bien béni celui qui m'éleva
Que tan bo mestier m'eschari	Pour que m'échût cette chance
Que anc a negu non falhi ;	De ne jamais faillir à personne ;
Qu'ieu sai jogar sobre coyssi	Je sais jouer sur un coussin
A totz tocatz ;	Tous les coups gagnants ;
Mais en say de nulh mo vesi,	J'en sais plus qu'aucun de ceux qui m'entourent,
Qual que.m vejatz.	Tel que vous me voyez.
(J.C.P, p. 100)	

Le sens de *mestier*, dans ces vers, renvoie toujours à la performance. Néanmoins, celle-ci ne dépend pas de la compétence poétique du troubadour mais plutôt de sa capacité à *jogar sobre coyssi* (jouer sur un coussin). L'image de l'*obrador* acquiert ainsi un sens ludique dès l'instant où l'on s'écarte de la valeur stylistique du *mestier*. Le troubadour semble même apprécier ce « jeu » qu'il maîtrise comme un *maistre certa* (un maître infaillible).

Qu'ieu ai nom « *maistre certa* » :	Je connais bien sens et folie,
Ja m'amigu' anueg no m'aura	Je connais honte et honneur,
Que no.m vuelh' avern l'endema ;	Je ressens courage et crainte,
Qu'ieu suy d'aquest mestier, so.m va,	Et si vous me proposez un jeu d'amour,
Tan ensenhatz	Je ne suis pas si sot
Que ben sai guazanhar mon pa	Que je ne sache trier le meilleur
En totz mercatz	Parmi le mauvais.
(J.C.P, p. 100)	

L'allusion à l'*amiga* identifie « ce jeu de coussin » à un jeu aux accents sans doute érotiques. Associé à la nuit *anueg*, le verbe *aver* exprime la valeur sensuelle de la possession. Celle-ci est d'ailleurs corroborée par la périphrase verbale *vuel'aver* (veut avoir) et l'adverbe de temps *endema* (le lendemain). Ces procédés suggèrent la répétition du jeu évoqué et insistent, à la fin de la chanson, sur le plaisir que le troubadour en ressent. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il, *so.m va,* se vante de ses capacités.

Ainsi, même si l'allusion à la *fin'amor* demeure très incertaine dans les extraits que nous venons d'étudier chez le duc d'Aquitaine, l'emploi qu'il fait du terme *mestier* et les différentes significations qu'il lui attribue sont le fil conducteur entre la performance poétique et celle de l'amour dans ses chansons. Nous remarquons qu'à l'instar de *mestier* dans les *cansos* de Guillaume IX, le terme *joy* joue le même rôle dans celles de Jaufré Rudel

Quan lo rossinhols el folhos Donad'amore.nquiere.npren E mou son chan jauzentjoyos E remira sa parsoven E.lriu son clare.lprat son gen Pel novel deport que renha, Mi ven al corgransjoysjazer.	Alors que le rossignol, dans le bois feuillu, donne de l'amour, en demande et en reçoit, et qu'il lance son chant de jouissance et de joie et qu'il regarde souvent sa compagne, alors que les ruisseaux sont clairs et les prés riants par la nouvelle gaîté qui règne, alors une grande joie vient s'installer dans mon cœur.
D'un amistat suy enveyos, Quar no sai joya plus valen, C'or e dezir, que bona.mfos Si.mfaziad'amorprezen, Que.lcors a gras, delgrat e gen E sesrenque.ydescovenha, E s'amors bon' ab bon saber. (A.J, p.1)	Je suis désireux d'une amitié,- je ne connais pas de joyau plus précieux,- que je souhaite et désire ; elle me serait bonne si elle me faisait présent d'amour, car elle (la femme qui en est l'objet) est grasse et svelte et gracieuse et sans rien qui la dépare, et son amour est bon et de bonne saveur.

Le début de cette chanson est marqué par la redondance des termes renvoyant au sentiment de joie. Dans la première strophe, les adjectifs *jauzen* et *joyos* rendent compte du chant du rossignol. Enivrant, ce dernierest en effet responsable de cette griserie qui finit par s'installer dans le cœur du poète*Mi ven al cor gransjoysjazer.* Cette joie pareillement ressentie par le rossignol et par le poète produit sur eux le même effet. Si l'ovipare éprouve cette allégresse, qu'il répand et communique à travers « son chant de jouissance et de joie », c'est grâce à l'amour. Les verbes *donar* (donner), *querir* (demander) et *prener* (prendre) associés à ce substantif, décrivent une image idyllique de l'oiseau en compagnie de *sa par*(sa paire, sa compagne). Le recours au substantif *amistat* (amour, amitié) au début de la deuxième strophe sous-tend l'évocation de la*par* du troubadour. Il conforte ainsi le parallèle entre le poète et l'oiseau. De même que dans la première strophe, l'évocation de la compagne enclenche

l'emploi du terme*amor*, réitéré à deux reprises. Dans ces deux occurrences, il est associé à la même représentation d'un amour joyeux et grisant parcequ'il est demandé, reçu et partagé par les deux amants. Même si les verbes *donar* (donner), *querir* (demander) et *prener* (prendre) ne sont pas employés dans cette strophe, le sens qu'ils véhiculent est exprimé par l'emploi des verbes *orar* (prier, implorer, souhaiter), *dezire* (désirer) et par le substantif *prezen* (cadeau, récompense).

Ainsi, tout comme le rossignol, le troubadour est aussi sensible à l'amour qu'il entonne dans son chant. Néanmoins, si le premier chante l'amour et le célèbre parce qu'il en jouit, JaufréRudel le chante parce qu'il en est privé. Pourtant, il n'en est pas moins joyeux car c'est dans ce souhait et dans cette prière qu'il puise sa *joya plus valen,* « son joyau le plus précieux ».

Pro ai del chan essenhadors Entorn mi et ensenhairitz : Pratz e vergiers, albres e flors, Voutas d'auzelhs e lavs e critz, Per lo dous termini suau, Qu'en un petit de joy m'estau, Don nulhs deportz no.m pot jauzir Tan cum solatz d'amor valen.	J'ai autour de moi assez de maîtres et de maîtresses de chant : ce sont les prés, les vergers, les arbres et les fleurs, les roulades, les plaintes et les cris d'oiseaux, (provoqués) par la douce et suave saison où (pourtant) je n'ai que bien peu de joie ; car nul divertissement ne peut me réjouir autant que la consolation (qui me viendrait) d'un noble amour.
Las pimpas sian als pastors Et als enfans burdens petitz, E miassion tels amors Don ieu sia jauzens jauzitz ! Qu'ieu la sai bona tot'aitau Ves son amic en greu logau ; Per so.m sen trop soen marrir Quar no n'ai so qu'al cor n'aten. (A.J, p. 6)	Que les chalumeaux soient aux bergers et aux petits enfants qui folâtrent ; qu'à moi soient de telles amours qui me permettent de procurer et de recevoir de la joie ! Je la sais (ma dame) bonne envers son ami placé en triste lieu, car je me sens trop souvent l'âme égarée parce que je n'ai pas d'elle ce que mon cœur en attend.

L'expression du souhait au début de cette chanson est plus explicite que dans les extraits précédents. Alors que nous avons relevé une continuité entre les strophes initiales de la chanson *quan lo rossinhols el folhos*, nous remarquons que celles-ci se caractérisent par l'opposition qu'elles mettent en avant. L'accumulation des éléments naturels, *Pratz e vergiers, albres e flors,/Voutas d'auzelhs e lavs e critz* (les prés, les vergers, les arbres et les fleurs, les roulades, les plaintes et les cris d'oiseaux), associés à des *essenhadors* (enseignants, maîtres) ne semble pas affecter le poète *Qu'en un petit de joy m'estau.* Il ne jouit presque pas de ce sentiment d'allégresse car l'amour lui fait défaut *Don nulhs deportz no.m pot jauzir* / *Tan cum solatz d'amor valen* (nul divertissement ne peut me réjouir autant que la consolation (qui me viendrait) d'un noble amour).

En dépit de cette privation, le début de la chanson évoque pourtant le sens d'une joie dont le poète est privé et à laquelle il aspire ardemment *E miassion tels amors* / *Don ieusiajauzensjauzitz !* (qu'à moi soient de telles amours qui me permettent de procurer et de recevoir de la joie !). De ce fait, il semble que la corrélation entre l'amour et le chant n'implique pas nécessairement le sentiment de réjouissance et de satisfaction. Comme ces vers en témoignent, la proposition « je chante » équivaut souvent à la prière, au souhait ainsi qu'à l'imploration d'une joie dont l'amour est à l'origine, certes, mais qui demeure pour le troubadour un horizon inaccessible.

No sap chantar que so non di, Ni vers trobar qui motz no fa, Ni conois de rima co.s va Si razo non enten en si. Mas lo mieus chans comens' aissi Com plus l'auziretz, mais valra.	Il ne sait pas chanter celui qui n'exécute pas de mélodie, ni trouver de « vers » celui qui ne fait pas de couplets et il ne sait pas ce que c'est qu'une poésie s'il n'en comprend pas le sens en lui-même. Ainsi commence mon chant : plus vous l'entendrez, plus il vous plaira,
Nuils hom no.s meravill de mi S'ieu am so que ja no.m veira, Que.l cor joi d'autr'amor non ha Mas de cela qu'ieu anc no vi, Ni per nuill joi aitan no ri, E no sai quals bes m'en venra, (A.J, p. 16)	Que nul ne s'étonne à mon sujet si j'aime ce qui jamais ne me verra, car mon cœur n'a joie d'aucun amour, sinon de celle que jamais je ne vis ; aucune autre joie ne le réjouit autant, et jene sais quel bien m'en viendra.

La récurrence de la forme négative dans la première strophe est mise au service d'une définition : celui qui ne sait pas chanter est quelqu'un qui ne sait ni composer des mélodies, ni trouver des vers, ni comprendre le sens de *razo.* L'emploi de ce terme à la suite de *motz* (mot, parole) et *rima* (rime, poésie) fait de lui un élément important dans cette définition. Le vers *si razo non enten en si*représente, sur le plan de la syntaxe, la proposition principale dont dépendent les subordonnées d'hypothèse exprimées dans les trois premiers vers de la strophe. Si, à l'instar d'Alfred Jeanroy, nous donnons au substantif *razo* et au verbe *entendre*, respectivement, les sens de « sujet, matière » et de « compréhension », le sens que véhicule cette construction pourrait être exprimé de cette manière : celui qui ne comprend pas, en lui-même, le sens de son sujet, de sa matière ne peut ni chanter, ni composer des mélodies ou construire des vers. D'après cette lecture, Jaufré Rudel définirait donc la *canso* comme un « savoir », une « connaissance » que le poète possède en soi. De cet entendement découle donc le texte de la chanson. Ainsi, la création poétique selon le prince de Blaye serait « une fabrication » semblable à l'*obrador* et au *mestier* de Guillaume IX.

Par ailleurs, il est possible d'envisager une autre lecture de cette construction hypothétique en tenant compte de la polysémie des termes *razo*et *entendre.* Outre le sens cognitif du verbe,

suivi de « en » en emploi intransitif*, entendre* peut avoir le sens de « tourner sa pensée, ses désirs vers » ou de « courtiser, requérir d'amour (une femme) ». Dès lors, la valeur adverbiale de *si* dans le sens de « ainsi, de cette manière » se vérifie dans la strophe suivante. En effet, lorsque le poète affirme qu'il aime celle qui jamais ne le verra, car aucune autre joie ne peut le réjouir autant, il ne fait que confirmer le sens de « tourner sa pensée, ses désirs » vers l'amour de sa dame lointaine.

De ce fait, le sens du verbe *entendre* est exprimé dans la deuxième strophe. Associée à la première, celle-ci rend compte du sens que le poète donne au statut de troubadour et à la corrélation « j'aime-je chante » qui lui est inhérente. En vertu du sens donné au verbe entendre et de l'insistance sur la *razo* dans la proposition principale, nous pourrions considérer que ce substantif renvoie au sentiment d'amour comme « le sujet », « la matière » principale. De la *razo* dépendent toutes les qualités qui définissent un troubadour. Par conséquent, l'interpellation de l'auditoire dans les deux derniers vers de la première strophe *Mas lo mieus chans comens' aissi* / *Com plus l'auziretz, mais valra* (Ainsi commence mon chant : plus vous l'entendrez, plus il vous plaira) témoigne d'une dimension conative qui sert la corrélation entre l'amour et le chant. Le verbe *comensar* (commencer, débuter) et l'adverbe *aissi* (ainsi) attirent l'attention sur la deuxième strophe où le poète commence à parler d'amour en mettant en exécution le sens de cette corrélation : quand il chante, le poète-amant exalte l'amour.

À la manière de Guillaume IX prenant à témoin le « vers » sorti de son atelier, JaufréRudel montre qu'il est poète et amant grâce au chant composépour en rendre compte. L'idée que les deux troubadours partagent est donc la conviction que l'amour a une valeur initiatique. Éthique et spirituel certes, le sentiment d'amour a également une valeur stylistique et esthétique. Si le vers de JaufréRudel acquiert de la valeur à mesure qu'il est écouté, *Com plus l'auziretz, mais valra*et que Guillaume IX se considère comme un *maistrecerta,* « un maître parfait », c'est en raison des effets de l'amour. Ce dernier insuffle aux amants un sentiment qui se dit et se chante d'une manière tout aussi « vertueuse » que les nombreuses qualités du parfait amant. De ce fait, l'œuvre poétique dit la perfection, la représente et l'incarne même. La dame est donc une sorte de muse qui préside à l'expression de l'amour et la création du texte.Cette idée est également partagée par Bernard de Ventadour. Elle est même très fréquente dans ses chansons.

Non es meravelha s'ieu chan	Ce n'est point merveille si je chante
Melhs de nul autre chantador,	mieux que tout autre troubadour, car
Que plus me tra.l cors vas amor	plus fortement le cœur m'attire vers
E melhs sui faihz a so coman.	l'amour et je suis bien mieux soumis à
Cor e cors e saber e sen	ses commandements. Cœur et corps,

E fors' e poder i ai mes. Si.m tira vas amor lo fres Que vas autra part no.maten (B.D.V, p. 60)	savoir et sens, force et pouvoir, j'y ai tout engagé. Et le frein me tire tellement vers l'amour que je ne prête attention à rien d'autre.

L'intérêt de cette strophe initiale réside dans la représentation du troubadour. La place d'honneur qui le distingue et le rend supérieur aux autres, *s'ieu chan/ Melhs de nul autre chantador,* il la doit à sa soumission aux commandements de l'amour, *E melhs sui faihz a socoman.* L'emploi conjonctif de *que*au début du troisième vers fait de cet asservissement du poète la raison de la qualité supérieure de son *chan*. Les verbes *traire* et *tirar*, associés respectivement aux noms *cros*et *fres*en rendent compte. Le poète est en effet, tiré, enchaîné à l'amour comme le serait un cheval attaché au mors qui sert à le guider. L'allusion à la métaphore animale est d'ailleurs confirmée par le substantif *fres*. Le frein qu'il désigne est identifié à « la partie métallique de la bride, placée dans la bouche du cheval pour le contenir, le diriger[300]».

Ainsi, *amor* et *chan* sont indissociables. Ils jouent un rôle déterminant dans le statut de troubadour à tel point qu'il ne peut s'en détacher ou prêter attention à autre chose, *Que vas autra part no.maten.* Son engagement est souligné par l'accumulation *Cor e cors e saber e sen/ E fors' e poder.* En affirmant ainsi y consacrer « Cœur et corps, savoir et sens, force et pouvoir », Bernard de Ventadour met l'accent sur les effets de la corrélation entre l'amour et le chant : elle canalise toutes les qualités et compétences du poète-amant et représente en somme la raison même de son existence.

Estat ai com om esperdutz Per amor un loncestatge, Mas era.m sui reconogutz Qu'euaviafaihfolatge ; C'atotz era de salvatge, Car m'era de chan recrezutz ; Et oneu plus esteramutz, Mais feira de mon damnatge. (B.D.V, p. 176)	J'ai été une longue saison durant, comme un homme forcené par amour, mais à présent, j'ai repris conscience et sais que j'avais fait folie ; car j'étais sauvage envers vous, vu que je m'étais refusé à chanter ; et plus longtemps je serai muet, plus je contribuerai à mon dommage.

L'expression de la relation corollaire entre l'amour et le chantest très récurrente et particulièrement marquée dans les chansons de Bernard de Ventadour. Alors que Guillaume IX et JaufréRudel l'abordent en mettant l'accent sur chacun de ses aspects, il insiste davantage sur leur dimension corollaire. Dans ses chansons, Bernard de Ventadour appuie beaucoup plus que ses prédécesseurs l'idée que le troubadour ne peut aimer sans chanter. Cet extrait, strophe initiale de sa trentième chanson dans l'édition de Moshé Lazar, illustre

300 Définition de « fer » dans le Petit Rober, 2017.

parfaitement ce propos et meten valeur le lien indissociable des propositions « j'aime », « je chante ».

Le début de cette chanson exprime une prise de conscience, un regret presque. Le poète avoue ses torts et se montre prêt à « racheter » sa *folatge* (folie). Les quatre premiers vers de la strophe rendent compte de ces sentiments. Le fait qu'ils précèdent l'évocation de la folie dans les quatre vers suivants rend compte de la sincérité du regret et de la détermination du poète-amant à réparer ses torts. L'organisation rimique de la strophe est l'un des procédés mis au service de l'expression de ces sentiments. Les huit vers de cette strophe sont répartis en deux quatrains qui reproduisent les mêmes rimes en *–ut* et en *–atge* mais avec des schémas différents. Elles sont croisées dans le premier quatrain et plates dans le deuxième. Les termes mis à la rime renforcent à chaque fois le sens véhiculé par la strophe. Le croisement des termes *esperdutz* (éperdu)*, estatge* (séjour, état)*, reconogutz* (se rendre compte, reprendre connaissance) *et folatge* (folie), mis à la rime dans le premier quatrain, semble mimer le trouble du poète, ému et affecté *per amor*. De même, *salvatge* (sauvage, terrible, farouche), *recrezutz* (abandonner, avouer, s'abstenir)*, mutz* (muet)*, damnatge* (dommage), organisés de manière à former des rimes plates suggèrent la neutralisation du mutisme répréhensible du poète : la rime en *–atge* encadre en effet la rime en *–utz*, cernée et comme aplatie par *salvatge*et *damnatge,* placés au premier et au dernier vers du second quatrain.

Cet agencement n'est pas le seul procédé relatif à l'exploitation des rimes. Les syllabes qui les constituent sont très significatives quant aux sens exprimés par la strophe. En effet, *utz* répond à la forme adjectivale renvoyant au verbe *hutar* qui signifie « hurler » et *atge*correspond au substantif qui désigne l'âge.

Ainsi, la combinaison de ces rimes, d'abord croisées puis plates, accompagne et épouse même la progression du sens de la strophe. Le fait que celle-ci s'ouvre sur le « hurlement » et s'achève sur « l'âge » témoigne de la prise de conscience du poète et la conforte même : regrettant sa folie de s'être trop longtemps abstenu de chanter, le troubadour s'engage à finir ses jours en célébrantl'amour. L'effet hyperbolique de l'allusion à l'hurlement insiste sur la continuité de la parole poétique.Elle ne doit pas être interrompue tant que l'amour est toujours aussi vivace et vivant.

Per melhs cobrir lo mal pes e.l cossire Chan e deport et ai joi e solatz ; E fatz esfortz car sai chantar ni rire, Car eu me mor e nul semblan no.n fatz ; E per Amor sui si apoderatz,	Pour mieux cacher mes pensées douloureuses et ma peine, je chante et me divertis, je me donne de la joie et de la distraction ; je fais des efforts puisque je sais chanter et rire, alors que je me meurs sans en laisser paraître nul signe ; car je suis conquis par Amour qui m'a vaincu par force et

Tot m'avencut a forsa e a batalha. par bataille.
(B.D.V, p. 140)

La valeur essentielle de l'action de « chanter » pour le poète-amant est l'idée principale, développée dans cette strophe. Elle s'ouvre sur une note douloureuse dès le premier vers où la proposition *cobrir lo mal pese.lcossire* (cacher mes pensées douloureuses et ma peine) traduit l'excès de ce mal et de ces peines. La souffrance du poète est telle qu'elle échappe à sa discrétion, à son contrôle. Cela explique le besoin qu'il éprouve de la *cobrir* (la couvrir, la contrôler). Cette entrée en matière, qui semble aller à l'encontre du statut même de troubadour, l'appuie au contraire. Dès le deuxième vers en effet, le ton change radicalement : mal et peine se transforment en joie et en divertissement, sous l'effet du *chan*. Celui-ci revêt d'emblée une fonction de « résistance », confirmée par l'emploi conjonctif de *per* au début de la strophe. Coordonné au verbe *deportar* (s'amuser), le verbe *chantar*est associé à une source de joie et de divertissement. Le second emploi de la conjonction « et » dans le deuxième vers témoigne de cette valeur concessive : *chan* et *deport* entraînent *joi e solatz* (joie et divertissement). Le chant du troubadour, joyeux et divertissant, est mêlé à la résistance, car il traduit ses *esfortz* (efforts) pour « accomplir des merveilles[301] » et « faire des exploits ». Cette signification de la périphrase *far esfortz* rejoint le sens de la performance inhérente à l'art du *trobar.* À la manière de Guillaume IX et de JaufréRudel, Bernard de Ventadour associe cette « fabrication » ingénieuse du *chan* à sa relation corollaire avec l'amour.

Par ailleurs, les efforts déployés par le poète dans cette strophe peuvent être interprétés différemment. En nous appuyant sur le verbe *cobrir*, sur la transformation radicale des sentiments du poète ainsi que sur la difficulté propre à la création poétique, nous pourrions considérer que toute la peine qu'il se donne pour continuer à chanter témoigne de sa résistance à la tentation de s'en abstenir. Ce combat est décrit explicitement dans le quatrième vers de l'extrait : *Car eu me mor e nul semblan no.n fatz ;* (je me meurs sans en laisser paraître nul signe). Notre lecture est confirmée par la manière de qualifier l'« abstinence » du poète à chanter dans l'extrait que nous venons d'étudier.

301 Nous relevons le recours fréquent à ce substantif chez les trois troubadours occitans de notre corpus. Ils associent pareillement cette notion de « merveille » au *chan* et à la composition poétique. Il nous semble que cette notion traduit la valeur de la performance et de la fabrication excellente. Ils s'accordent à considérer la création poétique comme une action relevant d'un défi, d'un vrai travail dont l'enjeu est de mettre en lumière leur génie dans un texte témoignant de la beauté et de l'excellence de leur style. L'écriture est donc associée chez eux au besoin de plaire et d'impressionner la dame certes, mais aussi et surtout l'auditoire et tous ceux qui reçoivent d'eux leurs créations ingénieuses. À cet effet, les *tornadas* sont souvent la partie où les troubadours expriment leurs messages à leurs successeurs. Ils les invitent presque toujours à veiller à ne pas altérer la qualité du chant qu'ils reproduisent.
Toutes ces considérations seront plus approfondies dans le cadre de la troisième partie du présent travail qui leur sera consacrée.

Le sens du substantif *damnatge* pour qualifier le mutisme prolongé du troubadour est repris, dans la strophe que nous étudions, par *lo mal pese.lcossire* (les pensées douloureuses et la peine). Si l'on considère que les dangers qui menacent le troubadour menacent nécessairement « la vie » de son chant, on ne peut plus douter de l'enjeu du *chan*: en déployant des efforts pénibles pour continuer à chanter, il chasse les idées « dangereuses » qui l'incitent à y renoncer. Même s'il doit en pâtir, composer des vers lui permet de rester vivant. Sa vitalité, le troubadour la doit au *chan* mais aussi à l'Amour[302] qui le tient en son pouvoir. Les adjectifs *apoderatz* (subjuguer), et *vencut* (vaincu), soulignés par l'expression *a forsa e a batalha* (par force et par bataille) rendent compte de la situation du poète, désarmé et soumis aux commandements de l'Amour.

> Même privé de toi, je reste si fidèle
> que mon bonheur se suffit d'une image, d'un souvenir.
> Réponds-moi, soutiens-moi et parfais
> ce courage que je puise en toi depuis toujours !
> Pour toi ces mots : Dieu te garde, aussi longtemps que durera
> cet amour qui nous force au secret … et nous trahit (A.M, p. 19)

Ces vers sont les trois derniers de l'une des plus célèbres *qasidas* de Ibn Zaydūn. La *nouneya* est en effet l'une de ces pièces majeures qui témoignent de son art et de son génie poétique. La dimension lyrique des amours du poète y est parfaitement exposée à travers la description de la nature environnante, de la beauté exquise de Wallada et de l'affliction du poète en raison des effets de la distance et de la privation. La pièce aboutit, en définitive, à l'expression du désespoir du poète qui, pour se consoler, envoie son salut à sa bien-aimée. André Miquel traduit par « Dieu te garde » le groupe nominal*salām Allah*, employé dans le premier hémistiche du dernier vers. Le recours à ce terme est très significatif. La polysémie qui le caractérise est mise au service du sens véhiculé dans le poème. *As-salām*, en arabe, est certes un synonyme de paix, de quiétude et de sérénité. Mais c'est aussi un mot d'une valeur sociolinguistique très importante. Il est utilisé pour entamer ou pour achever un dialogue, une conversation ou une rencontre. Les circonstances et les occasions de son emploi sont en effet multiples et variées[303]. Dans le cas qui nous intéresse, il est clair que la valeur du *salām* ou de « la paix de Dieu » est de clore la *qasida* et mettre un terme à la situation d'énonciation[304].

302 Il nous semble que le « A » transcrit en lettre majuscule dans l'édition de Moshé Lazar sert à marquer une distinction de sens. Cette graphie ne renvoie pas au sentiment dans sa dimension personnelle et subjective tel qu'il est ressenti et vécu par le troubadour. Elle désigne cette entité puissante et supérieure qui exerce sur le troubadour une certaine autorité et l'assujettit à ses commandements. C'est cette entité à la fois mystérieuse et spirituelle qui est l'origine des capacités d'éprouver l'amour et de le chanter.

303 On ne peut expliquer le sens de *As-salām* sans évoquer le sens de *Islām,* car les deux termes appartiennent à la même famille. Ils sont pareillement dérivés de la racine ternaire *salima*. Comme *As-salām*, *islām*, désigne sur le plan linguistique la paix, la quiétude et la sérénité dues aux sentiments de foi et d'abandon aux commandements d'une force supérieure et puissante, divine en l'occurrence.

Ainsi, le salut est le moyen qui rend possible la communication avec la dame malgré son éloignement. La sollicitation d'une réponse, dans l'avant-dernier vers, témoigne de cet aspect de la création poétique. Par ailleurs, l'évocation de l'amour au début du second hémistiche du dernier vers ébranlela valeur conclusive du « salut ». En effet, même si la sollicitation d'une réponse demeure un souhait difficile à réaliser[305], l'amour introduit une forme d'espoir et appelle une certaine ouverture, au moment même où le texte poétique est sur le point d'être achevé. Cette ouverture est due à l'emploi du terme *As-salām*. Compte tenu de sa valeur socio-linguistique, un tel emploi impliqueun comportement : celui de répondre en retour au salut qu'on reçoit de quelqu'un. Le prophète de l'islam, dans l'un de ses hadiths, insiste même sur la noblesse d'un tel comportement : il invite ses fidèles à ne point ignorer « le salut de paix » et les appelle même à y répondre de la manière la plus aimable et la plus courtoise possible : « Vous n'irez pas au Paradis que si vous n'êtes croyants et pour l'être, vous devez vous aimer. Suivez ce que je vous dis afin de vous aimer les uns les autres : répandez le *salām* entre vous[306]».

Ce hadith appuie le sens du verset 86 de la quatrième sourate du Coran,: « Quand une salutation courtoise vous est adressée, saluez par une plus belle encore ou rendez-la [simplement] ! Allah, de toute chose, tient bien compte ». Ainsi, *As-salām*, selon cette perspective, a une dimension religieuse et spirituelle très importante. Elle conforte même la foi des adeptes de l'Islam.Elle représente l'une des conditions nécessaires pour gagner l'accès au Paradis. Les propos du prophète reprennent en effet celles du texte sacré et insistent sur l'un des principes majeurs sur lesquels s'appuie sa religion. L'amour de Dieu et l'amour du prochain sont indissociables de la manière avec laquelle ils s'expriment. Le plan langagier de cette expression est, de ce fait, l'un des vecteurs principaux de la paix, perçue comme une conséquence nécessaire de l'amour. Cette paix est même concomitante avec l'amour qui,

---

L'Islam désigne donc le fait de croire en Dieu, de s'en remettre à lui et de s'abandonner à ses commandements comme quand le troubadour s'abandonne au pouvoir de l'Amour et se soumet également à commandement.

304 Même si les amours de Wallada constituent d'emblée l'objet de cette œuvre poétique, l'interpellation directe de la bien-aimée est énoncée, de manière explicite, à partir du trentième vers. La syllabe initiale *ya* correspond à une préposition employée quand il s'agit de faire appel à quelqu'un ou à quelque chose.

305 Nous interprétons cette difficulté à partir de ces procédés que nous retenons dans le vers en langue arabe :

- le recours à la forme nominale *ǧawāb* qui signifie « réponse ». La forme verbale, conjuguée à l'impératif, aurait pu insister davantage aussi bien sur l'interpellation de la dame que sur la sollicitation d'une réponse de sa part.
- le recours à la construction hypothétique et à la métaphore des « mains blanches » qui sous-tend la « bienfaisance » de la dame aimée.
- Le recours aux termes *ṭaīf* et *ḏikr* traduits par « image », « souvenir » qui rendent compte du désespoir du poète. Ilse résigne à se contenter de bien peu de la dame, pourvu qu'elle lui réponde et mette fin à ses tourments.

306 Muslim, *Le livre de la foi*, t.1, chapitre 22, hadith n°54. (Nous traduisons)

outre la corrélation linguistique et référentielle, y est intimement lié par un facteur temporel indélébile. Le complément circonstanciel qu'André Miquel traduit par « aussi longtemps que durera cet amour » en rend compte. L'amour, dans cet extrait, est désigné, en arabe, par le terme *sabāba*. Ilest classé parmi les signifiants les plus représentatifs de la ferveur et de l'intensité du sentiment auquel il renvoie[307]. L'une de ses caractéristiques, selon la classification de Raja Ben Slama, est qu'il témoigne aussi bien du sentiment que de la valeur du manque. Cette valeur est mise en avant par des verbes de sens opposés, mais pourtant associés par la coordination et par l'effet de la paronomase. Appartenant à la même famille, les verbes *aẖfā* et *ẖafā* sont pareillement dérivés de la racine ternaire *ẖafā*. Le premier verbe, conjugué à la troisième personne du pluriel, rend compte de la discrétion des deux amants qui veillent à dissimuler leur amour. Le deuxième verbe, attribué à l'amour, désigne le sens contraire. Le poète et sa dame ont beau cacher leurs sentiments, l'amour « [les] force au secret » mais les force aussi à se trahir.

De cette manière s'exprime donc la corrélation entre l'amour et le chant dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn : l'amour et le manque l'amènent à se trahir dès lors que le salut est prononcé. Comme il ne peut aimer sa dame sans qu'elle lui manque, le poète ne peut exprimer ce manque sans trahir ses sentiments. Telle est en effet la valeur du salut, motif récurrent dans l'œuvre du poète cordouan.

Je t'envoie mon salut, le salut de l'adieu,
l'adieu d'une passion qui meurt avant son heure.
Ce n'est pas de bon gré que j'essaie d'oublier :
la contrainte m'y force, non pas quelque héroïsme…
Mon cœur ne sait plus vers où s'engager
pour trouver le chemin à suivre.
Ne m'en veuille pas si je rêve : puisse Celui qui prend
aux rênes de l'amour tous ceux-là qui s'y refusaient
M'ouvrir la douceur de ces rouges lèvres
et guérir mon mal quand je vois ces yeux. (A.M, p. 87)

On constate d'emblée que la valeur conclusive du salut est le point commun entre cet extrait et celui que nous venons d'étudier. À la fin de la pièce d'où ces vers sont extraits, désespéré, le poète renonce à l'amour et fait ses adieux à la dame. Contraint et forcé, il lui fait part, dans ses adieux, de la mort « prématurée » d'une passion qui ne devait pas finir ainsi.

307 Nous nous reportons, ici, à la classification des signifiants de l'amour faite par Raja Ben Slama dans sa thèse sur *Al IchqwalKitaba*, éd. Al Jamal, Allemagne, 2013, p. 563.
Au terme de son étude, la critique s'est appuyée sur les anciennes références des « théoriciens de l'amour » dans la littérature arabe classique, à l'instar d'Ibn Qaym Al Jawziya dans son livre *Rawdhat al Mohebbyine,* pour établir une classification des nombreux signifiants de l'amour. Cette classification est faite en fonction de leur degré de signification car la pluralité des mots employés pour dire l'amour (variant entre 60 et 80 selon les références de la critique) reflète en effet des nuances relatives à l'intensité du sentiment et aux différentes étapes qui le constituent.

Pourtant, le ton mélancolique et quasiment défaitiste du début est totalement contredit par le sens exprimé dans les deux derniers vers de l'extrait. De même que dans celui qui précède, on y retrouve l'allusion à une certaine ouverture qui n'est pas totalement dissociée du salut. Exprimé dans le premier vers cité, ce salut demeure rattaché au sens véhiculé dans les vers suivants. En effet, la lettre initiale figurant au début des deuxième, troisième et quatrième vers de l'extrait correspond à la conjonction de coordination « et ». Cette lettre coordonne donc le sens exprimé au niveau des derniers vers avec celui du salut. Àl'avant-dernier vers, la conjonction de coordination est employée avec un adverbe exprimant généralement le vœu, le souhait dont la réalisation est quasiment impossible.

De ce fait, le poète ne se contente pas de saluer sa bien-aimée. À l'instant même où il dit renoncer à son amour, il espère jouir de « la douceur de ses lèvres » et de la tendresse de ses beaux yeux.Ainsi, l'expression finale du souhait discréditel'abdication annoncée au début. Par ailleurs, ce discrédit est corroboré par la dimension érotique sous-jacente. En effet, les pronoms démonstratifs employés en arabe pour référer aux lèvres et aux yeux de la dame trahissent une nuance de sens qui rend compte de cette dimension. Le pronom démonstratif qui renvoie aux lèvres est généralement employé pour désigner tout ce qui se trouve à proximité, contrairement à celui qui renvoie au regard de la dame, employé, lui, pour rendre compte de l'éloignement relatif de son référent par rapport à l'énonciateur. En conséquence, comme dans l'extrait étudié précédemment, l'expression du salut « trahit » le poète. Même s'il prétend renoncer à l'amour, dès lors qu'il est prononcé, le salut envoyé à la dame témoigne des sentiments que son soupirant éprouve pour elle. Il dévoile même la valeur sensuelle inhérente à ces sentiments.

T'en coûterait-il de me prendre en pitié,
toi qui connais si bien mon mal ?
Heureuse es-tu, toi, ma requête et mon désir,
de ne pas connaître cette souffrance qui est mienne !
Aimer, pour toi, c'est rire, et, pour moi, c'est pleurer :
entre nous deux, Dieu jugera.
Quand le sommeil me fuit, je t'adresse ces mots
d'un cœur qui n'en peut plus d'aimer à la folie :
« O toi qui dors tandis que je veille à t'aimer,
ô toi qui dors, fais-moi cadeau d'un bon sommeil ! » (A.M, p 36)

L'antithèse entre le rire et les larmes est l'image qui rend compte des rapports symétriques entre le poète et sa bien-aimée. Alors qu'elle jouit d'une insouciance heureuse, il ne peut plus endurer ses douleurs insupportables au point de ne plus trouver le sommeil. Le poète implore donc la bienveillance de sa dulcinée et l'invite à œuvrer pour mettre fin à ses supplices. C'est dans ce sens que s'inscrivent les mots qu'il lui adresse dans ces vers, le dernier en

l'occurrence. La périphrase « toi qui dors », qui désigne la dame, semble suggérer la paix et la quiétude qui la caractérisent. Cette figure corrobore ainsi le sens de la requête qui lui est adressée. Il est possible, cependant, de l'interpréter différemment.

Dans le vers arabe, le poète recourt à deux termes différentspour décrire la dame « qui dort » et lui demander de lui accorder le bonheur du sommeil. La requête « fais-moi cadeau d'un bon sommeil » traduit la proposition arabe qui semble s'arrêter au seul fait de réconcilier le poète avec le sommeil. Pourtant, le substantif *ruqād* employé à cet effet exprime une valeur supplémentaire. Pouvant se faire de jour comme de nuit, la signification de ce substantif met en avant non seulement la faculté physiologique du sommeil mais aussil'idée de calme et de bien-être. Le sommeil désiré est un sommeil réparateur et apaisant, qui adoucit les souffrances du poète et calme son agitation. S'il est éveillé, en effet, c'est parce qu'il parle, qu'il s'exprime. Le verbe dire, employé au début de chaque hémistiche à l'avant-dernier vers met l'accent sur l'expression poétique à travers la valeur métatextuelle de son emploi. De ce fait, le manque de sommeil pourrait être interprété comme une métaphore de la création poétique[308]. Le poète-amant souffre de l'amour et de l'insomnie également car son statut d'amant est indissociable de son statut de poète.

Par ailleurs, lorsqu'il prie sa dame de lui offrir le *ruqād*, il nous semble que « le sommeil » ne traduit pas assez fidèlement le sens de sa requête. Le choix même de ce mot conforte notre lecture. Le sens qu'il exprime déroge à celui du verbe dormir. Employé à deux reprises dans la périphrase « toi qui dors » au début et à la fin du dernier vers pour désigner la dame, ce terme accentue certes l'opposition entre les états d'âme du poète, troublé et meurtri, et ceux de sa bien-aimée, heureuse et tranquille. Toutefois, en raison même de cette opposition, un tel emploi pourrait rendre compte également d'une valeur supplémentaire qui appuie l'expression de la corrélation entre l'amour et la poésie dans l'œuvre d'Ibn Zaydūn. Le recours aux deux termes distincts *nawm* et *ruqād* est le moyen utilisé pour marquer une distinction qui caractérise la bien-aimée et préside même à sa relation avec son prétendant. Ce type de relation est suggéré par l'emploi du nom *ruqād*, encadré par les deux occurrences de *nawm,* attribué à la dame

Dans l'insistance sur le verbe « dormir » qui définit la dame, le poète-amant semble suggérer que ce « privilège » est une distinction qui lui est propre et à laquelle il ne peut avoir droit. C'est la valeur que peut avoir le choix du terme *ruqād* dont le sens souligne le fait de

308 Nous attirons l'attention à la récurrence de ce motif dans l'ensemble de la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn. La nuit y est presque systématiquement associée à l'insomnie, aux douleurs de l'amour ainsi qu'à l'expression de cet amour, à partir de la composition poétique. Dès lors, la dame aimée est identifiée à une sorte de muse, une inspiratrice à la fois de l'amour et du texte qui le célèbre. C'est dans ce sens en effet, que ce motif du sommeil est représentatif de la corrélation entre l'amour et le chant dans la poésie d'Ibn Zaydūn.

s'allonger et de s'étendre. Dans un contexte religieux, le nom *ruqād* peut également renvoyer à la mort dans un sens métaphorique l'assimilant au « dernier repos ».

De ce fait, l'expression de la requête adressée à la dame dans ces vers correspond à la revendication de l'*assag* dans la lyrique occitane. Cette revendication, dans la poésie d'Ibn Zaydūnest révélatrice de la relation corollaire entre l'amour et le chant.

Mon amour, tu le sais, t'a fait la part fort belle,
tu sais, oui, quelle place tu tiens en mon cœur.
La passion m'a mené, et je l'ai suivie de bon gré,
sans pouvoir en remettre, sinon qu'à toi, les rênes.
Il t'a plu de m'offrir, pour m'habiller, ce mal,
de choisir pour mes yeux, comme fard, l'insomnie.
Tu pourrais donc, au moins, lire et relire ces lettres,
ces lignes dont l'encre est trempée de mes pleurs.
Je suis à toi corps et âme, mon cœur à force de souffrir,
se réduit peu à peu en un cœur dont toute vie a disparu. (A.M, p.18)

Le ton de la remontrance prédomine dans cette pièce inaugurée, dans les trois premiers vers, par une construction interrogative de valeur oratoire. La préposition qui l'introduit, en arabe, témoigne d'un sentiment de réprobation propre à cette construction. Par ailleurs, les termes mis à la rime *fu'ādī* (mon cœur), *qīādī* (me guider), *as-suhād* (l'insomnie), *al-midād* (l'encre), *ğamād* (inanimé) soulignent le reproche et condensent l'essentiel du sens exprimé dans le poème. Nous nous intéressons essentiellement à l'emploi et au sens du terme connotant l'insomnie. Occupant une place médiane entre « mon cœur », « me guider » et « encre » et « inanimé », il permet sans doute la jonction entre les deux couples de vers qui le précèdent et qui le suivent. Dans les deux premiers vers, le poète insiste sur deux éléments. Tout d'abord, le verbe « savoir », réitéré à deux reprises, souligne le fait que Wallada n'ignore pas l'amour que son soupirant éprouve pour elle. Ensuite, les trois mots de la même famille, dérivés de la racine ternaire *qāda*, *qāda* (guider), *inqāda* (se laisser guider) et *qīādī* (me guider) rendent compte de l'agrément du poète qui, volontiers, s'abandonne à l'amour. La conséquence à laquelle aboutit sa passion, pourtant résignée et soumise aux pouvoirs de l'amour, est décevante et inappropriée. Telle qu'énoncée au troisième vers, elle lui inflige un mal insupportable qui l'habille interminablement et le prive de sommeil. Dans les deux vers qui succèdent à l'évocation de cette douloureuse conséquence, le poète fait allusion à l'encre de ses lettres, mélangées à ses larmes, et à l'impassibilité glaciale de sa dame, toujours aussi insensible à ses gémissements.

Ainsi, le mal qu'il endure à cause de l'amour est à l'origine de l'insomnie qui, à son tour, amène le poète à exprimer sa douleur et l'épandre dans son écriture. L'insomnie est donc représentative de la corrélation entre l'amour et l'écriture pour le poète-amant. Privé de

sommeil parcequ'il souffre de l'amour, le poète « insomnieux » tente d'apaiser ce mal à travers l'écriture poétique. Celle-ci, par un semblant de communication avec la dame, lui permet d'atténuer ses douleurs en lui offrant la possibilité de s'en plaindre.

Par ailleurs, le recours au verbe *fadā* (racheter), à l'attaque du dernier vers, confère une dimension spirituelle à l'expression poétique de l'amant. En effet, conjugué au passé, ce verbe signifie que le poète-amant s'identifie à un martyr. Il présente ses lettres comme le « prix » offert à sa dulcinée dans le but de racheter sa colère et son indifférence. La métaphore de l'âme « fondue » rend compte de la dimension « religieuse » de ce sacrifice. De ce fait, l'allusion au rachat et à l'expiation souligne le fait que la compensation est l'enjeu primordial de l'écriture. Faute de récompense, le poète-amant substitue au manque de reconnaissance leplaisir que lui apporte l'écriture poétique de l'amour.

> Ah ! Si seulement je te trouvais là !Seule avec moi !
> Je te dirais un peu de tout ce que j'endure.
> O Dieu, ménage-moi ce jour qui me verra gémir de trop aimer
> et mes larmes jaillir comme autant de témoins ! (A.M, p. 55)[309]

L'expression inaugurale dans ces deux vers exprime le souhait en langue arabe. Le poète-amant berce l'espoir de bénéficier d'un rendez-vous avec la bien-aimée afin de lui confier le mal d'amour qui le consume. La corrélation entre ce mal et son expression poétique est mise en avant dans le deuxième hémistiche du premier vers. Le verbe « dire », employé par André Miquel, traduit le verbe qui signifie en langue arabe « se plaindre ». Le même verbe est d'ailleurs réitéré au début du vers suivant. L'insistance sur la complainte du poète-amant a une valeur métatextuelle. C'est au moment où il éprouve l'amour et l'exprime que le poète s'en plaint également. Ainsi, l'amour et le vers sont indissociables dans l'œuvre du poète cordouan.

309 Ces vers nous évoquent la chanson *Ara no vei luzir solelh* de Bernard de Ventadour. Dans la sixième strophe, le troubadour exprime, presque dans les mêmes termes, le sens véhiculé dans la pièce d'Ibn Zeydoun : *Ja ma domna no.s meravelh / si.lh quer que.m do s'amor ni.m bai ! /Contra la foudat qu'eu retrai, / fara i genta meravelha / s'ilh ja m'acola ni.m baya. /Deus ! S'er ja c'om me retraya / - " a ! cal vos vi e cal vos vei ! "- / per ben anansa que.m veya ?* (Que ma dame ne s'émerveille donc point si je lui demande de me donner son amour et de me baiser ! Pour guérir la folie que je décris, elle ferait un beau miracle si jamais elle m'étreignait et me baisait. Dieu ! Arrivera-t-il qu'on dise de moi : « ah ! Que vous êtes changé depuis que je vous vis », à cause du bonheur dont je témoigne ?)

2.2.2 Amour courtois et *fin'amor*

L'une des propriétés de la *fin'amor* est qu'elle s'appuie sur un sentiment certes aristocratique et supérieur. Mais c'est aussi un sentiment « actif » dans la mesure où il est indissociable d'une énergie à la fois créatrice et spirituelle. La corrélation entre l'amour et le chant est l'illustration parfaite de cette énergie. Ses effets font du troubadour un poète et un amant parfait. Ainsi, l'amour tel que conçu par la doctrine de la *fin'amor*est aussi corrélé à la vertu. En effet, la perfection tant escomptée a une valeur spirituelle très prégnante dans les chansons de nos auteurs.

Aissi com es l'amors sobrana, per que mos cors melhur e sana, deuri, esser sobras lo vers qu'eu fatz sobre totz chans, e volgutz e chantatz (BDV, p. 198)	Tout comme l'amour, par lequel mon cœur s'améliore et guérit, trône souverainement, ainsi les vers que je compose devraient surclasser toutes les chansons jamais imaginées et chantées.

Ces vers de Bernard de Ventadour insistent sur cette valeur au moyen du parallèle entre l'amour et *lo vers.*L'assimilation de leurs effets est introduite par l'expression *aissi com*. Les verbes *sobranar* (surpasser), *sanar* (guérir) et *melhurar* (améliorer) mettent en évidence les effets de l'amour qui assainit le cœur du poète-amant et le rend meilleur. Les chansons composées par le troubadour doivent avoir un effet semblable *sobre totz chans, e volgutz e chantatz* (surclasser toutes les chansons jamais imaginées et chantées). L'intérêt de l'hyperbole est de souligner la souveraineté de l'amour et le triomphe du génie poétique du troubadour. Employée au milieu d'une strophe de huit vers, l'expression *aissi com* établit une similitude parfaite entre l'amour et le chant du poète. Le premier triomphe à l'instar du chant dont la qualité surpasse tous les autres chants possibles et imaginables. L'expression éminemment hyperbolique de ces effets insiste sur la dimension spirituelle de la perfection qui émane de l'amour. Le sens des verbes *melhurar* (améliorer) et *sanar* (guérir) traduit en effet une sorte d' « assainissement », de purification du cœur qui échappe au « mal » et tend vers ce qui est bon, meilleur et vertueux. Cette purification du cœur, en voie de perfection, est une épreuve pénible pour le poète-amant.

Bernartz, greu es pros ni cortes Que ab amor no.ssap tener ; Ni ja tan no.us fara doler Que mais no valha c'autre bes, Car, si fai mal, pois abena.	Bernard, celui qui ne sait persévérer en amour, difficilement sera preux et courtois ; amour ne pourra jamais nous causer tant de maux qu'il ne vaille toujours plus que tout autre bien ; car, s'il fait souffrir, il apaise ensuite. On peut difficilement obtenir un grand bien sans souffrance, mais la joie

Greu a om gran be sesdolor ; surmonte toujours les larmes.
Mas adesvens lo jois lo plor.
(BDV, p. 169)

Ces vers sont extraits de l'une des tensons où Bernard de Ventadour exprime son désarroi à un compagnon, en lequel Moshé Lazar reconnaît très probablement Peire d'Auvergne[310]. Le compagnon du troubadour avance une réflexion essentielle au sujet de l'amour. Il pense que l'amour courtois exige énormément de persévérance. Le verbe *tener* rend compte de la durée et de la fermeté qu'implique l'attachement auquel il renvoie. La rime *tener-doler* traduit la dimension éprouvante de la persévérance. Elle est d'ailleurs corroborée par la proposition *si fai mal* (s'il fait souffrir). Cette rime est reprise, quasiment dans les mêmes termes, par la rime *dolor-plor.* La redondance des voyelles fermées et des consonnes liquides met l'accent sur le sens du substantif *dolor.* L'amour est représenté comme un sentiment pénible et très douloureux.

Toutefois, associée à *cortes-bes* avec laquelle elle constitue des rimes embrassées, la rime *tener-doler* souligne le caractère paradoxal de l'amour courtois. En effet, la rime embrassée conforte le sens de l'idée exprimée dans la strophe. L'amour est un sentiment terriblement douloureux certes, mais il vaut tous les autres biens du monde grâce à cette douleurmême. Peire d'Auvergne explique en effet que si l'amour « fait souffrir, il apaise ensuite ». L'apaisement est sans doute relatif au dédommagement, à la joie que les troubadours revendiquent inlassablement à leurs dames.

Noih et jornpes, cossir e velh,
planh e sospir ; e poism'apai.
On melhs m'estai, et eu peihztrai.
Mas usbosrespeihzm'esvelha,
don moscossierss'apaya.
Fols ! per que dic que mal traya ?
Car aitanrich' amor envei,
pro n'ai de sola l'enveya !

Nuit et jour je pense, médite et veille, je me lamente et soupire ; et puis je m'apaise. Mieux me vont les choses, pire je me sens. Mais une bonne espérance m'anime et apaise mes angoisses. Fou ! Pourquoi ai-je dit que je souffre ? Puisque je désire un amour si riche, ce seul désir est en lui-même un grand bien.

Ja ma domna no.s meravelh
si.lh quer que.m do s'amor ni.m bai !
Contra la doudat qu'eu retrai,
fara i genta meravelha
s'ilh ja m'acola ni.m baya.
Deus ! s'er ja c'om me retraya
- « a ! cal vos vi e cal vos vei ! » -
per bena nansa que.m veya ?
(BDV, p. 80)

Que ma dame ne s'émerveille donc point si je lui demande de me donner son amour et de me baiser ! Pour guérir la folie que je décris, elle ferait un beau miracle si jamais elle m'étreignait et me baisait. Dieu ! arrivera-t-il qu'on dise de moi : « ah ! que vous êtes changé depuis que je vous vis », à cause du bonheur dont je témoigne ?

310 « Bien que certains mss. donnent *Peirol* ou *Peire Vidal,* il s'agit en toute probabilité de Peire D'Auvergne ». Note n°1 de la pièce n°28 dans l'édition de Moshé Lazar.

La première strophe de cet extrait véhicule une réflexion paradoxale inspirée de la description des états d'âme contradictoires du poète-amant. Cette contradiction est soulignée dans les deux premiers vers par l'accumulation des verbes *pensar* (penser), *cossirar* (considérer, réflechir) et *velhar* (veiller, ne pas dormir). Privé de sommeil de jour comme de nuit, le poète-amant ne cesse de se plaindre et gémir de douleur[311]. À la fin du deuxième vers, la valeur antithétique de la conjonction « et » introduit le verbe *apaizar* (apaiser). Renforcé par l'emplacement à la rime, le sens de ce verbe rompt avec l'accumulation qui le précède. Le sens de surprise et de soudaineté est conféré ainsi à l'apaisement. Il semble même que ce sens se confirme dans le troisième vers de la strophe. La rime interme*estai-trai* corrobore l'antithèse initiale et établit une symétrie parfaite entre les substantifs*melhs* et *peihz*. Ainsi, ces procédés semblent neutraliser le bien, le meilleur et condamner le poète-amant à une souffrance interminable. Même si le soupirant peut être épargné, le soulagement qui lui est accordé n'est qu'éphémère.

Ces états d'âme contradictoires ne mènent pourtant pas le poète-amant au désespoir. Au contraire, la conjonction *mas* (mais) ainsi que l'emploi du substantif *respeit* (espoir, attente) et du verbe *esvelhar* (s'éveiller) rendent compte de l'espoir, de l'enthousiasme qu'il éprouve. Quelles que soient les pensées qui l'occupent et l'empêchent de dormir, le mal du poète finit toujours par être apaisé, soulagé par l'espoir qui l'anime. Ainsi, les cinq premiers vers de l'extrait exposent les termes de la situation paradoxale du poète-amant dont l'angoisse et l'insomnie nourrissent l'espoir de jours meilleurs.

L'adjectif *fol* à l'attaque du sixième vers *Fols ! per que dic que mal traya ?*introduit une valeur métatextuelletrès significative. En effet, au moment où il se compareà un fou, le poète-amant agit comme un fou. L'interrogation oratoire revêt l'emploi du pronom de première personne d'une valeur personnelle et subjective. En mettant en cause ce qui a été « dit », le poète-amant se détache de l'enveloppe fictive de l'énonciateur pour endosser celle de l'auteur, du compositeur qui considère avec un regard critique les propos, les mots qu'il compose. En recourant à cette tournure, le poète-amant module, nuance et rectifie mêmeses propos. Cette rectification concerne précisément l'emploi du verbe *traire* que l'interrogation oratoire met en cause. Le poète-amant lui substitue le verbe *envejar* (envier, désirer). L'amour « riche », dans le sens de puissant, distingué et précieux n'est pas une source de souffrance mais de désir, de plaisir et de réjoissance. Rimant avec lui-même à la fin de la strophe, d'abord dans sa forme

311 Nous soulignons, dans cette note, les similitudes que nous observons entre cette strophe et les extraits d'Ibn Zaydūn que nous avons étudiés plus haut. Le motif du sommeil est étroitement lié à la complainte du poète-amant.

verbale puis nominale, *envejar*, *enveja* (envier, désirer ; désir, envie) est mis en évidence. Le sens qu'il véhicule au terme de la strophe fait du désir la source d'un très grand bien.

Cette représentation du désir est fidèle à la conception que les troubadours se font de l'amour courtois. Outre l'allusion sociale se rapportant sans doute à la classe nobilière dans laquelle l'amour demeure un privilège de seigneurs, l'adjectif *ric* renvoie à la richesse de l'amour appelé « courtois ». Apparu dans une cour seigneuriale, il ne peut que servir la quête du bien, du meilleur. Nous interprétons dans ce sens la croyance de l'époque selon laquelle l'amour serait à l'origine de toutes les vertus.

Si.m vol midonss'amor donar, Pres suy del penr'e del grazir E del celar e del blandir E de sosplazersdir e far E de sospretz tener en car E de sonlaus enavantir. (J.C.P, p. 117)	Si ma dame veut bien me donner son amour, Je suis prêt à l'accepter et à rendre grâce Et à le céler et à la célébrer Et à dire et faire son plaisir Et à tenir cher ce qui fait son prix Et à promouvoir son éloge.

Cet extrait représente la septième strophe de la chanson *Mout jauzens me prenc en amar* de Guillaume IX, duc d'Aquitaine. Le troubadour y expose de manière presque exhaustive la ligne de conduite qu'un troubadour doit suivre dès qu'il gagne les faveurs de sa dame. La conjonction « si » dans le vers initial a une valeur hypothétique dont l'enjeu est de mettre l'accent sur le verbe *doner* (donner). Tous les autres verbes de la strophe dépendent en effet du don d'amour. Au cas où ce don lui serait refusé, le troubadour n'a plus aucune légitimité pour mettre en exécution cette longue accumulation de verbes*penre*, *grazir*, *celar*, *blandir*, *dir*,*far*, *tener en car* et *enavantir*.

Ainsi, l'association de l'amour au verbe *donar* (donner) « dénature » le sentiment dans la mesure où elleen fait une sorte d'attribution, de permission. Le recours à l'adjectif *pres* (prêt), à la suite du verbe *donar*confirme notre lecture. Issu du bas latin *praestus,* le sens étymologiquede ce terme signifie « sous la main, à portée », « présent, disponible », d'où « au service de ». L'amour de la dame dispose donc le poète-amant et l'autorise à agir d'une façon particulière, corroborée par le sens de l'adjectif *pres.* Cet adjectif est employé aussi pour qualifier «une personne capable de faire quelque chose grâce à une préparation matérielle ou morale ». En conséquence, l'amour courtois, défini dans les deux premiers vers de cet extrait est un effet psychologique qui donne au poète-amant l'autorisation d'aimer à son tour[312].

Ainsi, l'amour de la dame se traduit en termes de permission. Son correspondant verbal étant formé de *per-* et de *-mittere* (envoyer), le verbe permettre signifie proprement « envoyer

312 Le *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval* (en ligne) propose les verbes donner, livrer, céder, attribuer, permettre pour rendre compte de la signification du verbe *donar* en ancien occitan.

vers un but », secondairement « laisser aller » ; l'accent étant mis sur la volonté délibérée de l'action ». De ce fait, même s'ils ne riment pas, les verbes *doner*et *enavantir* (avancer) encadrant la strophe, rendent compte de l'effet stimulant de l'amour d'une dame. Afin de la satisfaire, et d'honorer le don précieux qu'elle cède à son soupirant, ce dernier est tenu d'observer une ligne de conduite bien précise, détaillée dans cette accumulation des verbes *penre*, *grazir*, *celar*, *blandir*, *dir*,*far*, *tener en car* et *enavantir.* La coordination des verbes *dir e far* au quatrième vers canalise l'essentiel de cette conduite. Elle doit allier la parole au geste, donnant ainsi à la première une dimension efficace.

Par ailleurs, aussi bien la parole du poète-amant que les gestes qui en découlent doivent être en harmonie avec le *plazer* de la dame. L'harmonie en question est mise en valeur par l'agencement subtil des deux rimes constitutives de la strophe. Les vers 2 à 5 forment en effet un quatrainà rimes embrassées, encadré par les deux vers qui restent, où les finales *–ar* et *– ir* semblent ne pas avoir de correspondant rimique. Néanmoins, les deux distiques formés par l'association des verbes *grazir et blandir* d'un côté ; *dir e far, tener en car* d'un autre côté constituent des rimes croisées respectivement avec le dernier vers où le premier ensemble rime avec le verbe *enavantir*et le vers liminaire où le verbe *donar* rime avec le deuxième ensemble de verbes. Cette organisation des rimes traduit parfaitement le caractère profondément complexe de l'amour courtois. Comme présenté dans l'extrait, il implique des règles de conduite extrêmement codifiées : lorsqu'il est autorisé à aimer sa dame, le soupirant doit veiller à la *grazir* et la *blandir*, c'est-à-dire agréer son amour et le glorifier et la traiter avec faveur en se mettant à son service. Ce servicese traduit en compliments et en éloges intarissables. Si la rime en *–ir* semble rendre compte de l'aspect lumineux de l'amour courtois, la rime en *–ar* met l'accent sur son aspect douloureux et affligeant. Les verbes *celar, dir e far* et *tener en car* riment avec le verbe *donar.* Leur association est assez significative quant à cette dimension éprouvante de l'amour courtois. Encadrée par les verbes *celar*et *tener en car*, l'expression *dir e far* est conditionnée et contrainte par l'obligation d'agir constamment dans la prudence et le le devoir de chérir la bien-aimée.

Par ailleurs, les substantifs *sosplazers* (son plaisir)*, sospretz* (sa valeur) et*soslaus* (ses louanges) représentent une source de pression supplémentaire pour le poète-amant. En effet, ces trois termes dirigent l'action du troubadour dans le sens de l'*obediensa* et de la soumission à sa dame, inconditionnelle et absolue.

Obediensa deu portar	Il doit vouer obédience
A motas gens, qui vol amar,	A beaucoup, qui veut aimer,
E coven li que sapcha far	Et il convient qu'il sache faire
Faigz avinens,	Des actes qui plaisent,
E que.s gart en cort de parlar	Et qu'il se garde en cour de parler

Vilanamens. Vilainement.
(J.C.P, p. 106)

L'obédience est le maître-mot de cette strophe extraite de la chanson *Mout jauzens me prenc en amar*de Guillaume IX, comte de Poitiers. Son antéposition par rapport à la proposition relative *qui vol amar* souligne l'importance de cette condition, inhérente à l'amour. Outre la valeur généralisante de la relative, le recours au verbe *voler* (vouloir) revêt le sentiment d'une dimension attendue, voire intentionnelle. Par conséquent, l'obéissance initiale devient une sorte de choix délibéré et conscient pour tous ceux qui aiment.

Ainsi, *qui vol amar* fait le choix d'obéir aux gens et de régler sa conduite et sa façon de se comporter et d'agir sur ce qui les contente et leur fait plaisir. C'est en effet le sens donné à l'adjectif *cort*. Opposé à *parlar vilanamens,* il désigne les manières relatives aux gens de la cour, manières supérieures et raffinées auxquelles ne peuvent accéder les « vilains » et les gens de basse extraction.

Ayant suivi les conseils de quelques mauvais farceurs, JaufréRudel a fait preuve de « vilenie » et a manqué à son devoir d'amant courtois. Nous nous reportons dans l'extrait qui suit à sa chanson *Belhs m'estiuse.l temps floritz.* Même s'il y est question de la mésaventure du poète-amant, ces vers apportent un éclairage intéressant au sujet qui nous occupe. C'est à travers son propre écart de conduite en effet que le troubadour présente les règles de conduite que tout amant courtois doit respecter.

Mout mi tenon a gran honor Tug silh cui ieu n'ey obeditz Quar a mon joi suy revertitz : E laus en lieys e Dieu e lor, Qu'er an lur grat e lur prezen, E, que qu'ieu m'en anes dizen, Lai mi remanh e lay m'apays.	Ceux-là dont j'ai suivi les conseils me tiennent à grand honneur d'être revenu à ma joie : je l'en loue, elle et Dieu et eux qui ont maintenant ce qu'ils désiraient- car je le leur offre- et, quoi que je puisse me dire, je me tiens et là je me satisfais.
Mas per so m'en sui encharzitz, Ja no.n creyrai lauzenjador, Qu'anc no fuy tan lunhatz d'amor Qu'er no.n sia sals e gueritz. Plus savis hom de mi mespren, Per qu'ieu sai ben az escien Qu'anc fin'amors home non trays. Mielhs mi fora jazer vestitz Que despolhatz sotz cobertor E puesc vos en traire auctor La nuyet quant ieu fuy assalhitz. Totz temps n'aurai mon cor dolen,	Puisqu'ainsi je me suis mis à un plus haut prix (j'ai accru ma valeur), jamais plus je ne croirai les séducteurs, carjamais je n'ai été si éloigné d'amour (coupable), si bien que maintenant j'en suis sauf et guéri. Plus sage que moi peut se tromper, mais je sais bien maintenant, de façon sûre, que jamais noble amour n'a trahi personne. Mieux m'eût valu coucher tout habillé que dévêtu sous couverture ; et je puis, à ce sujet, invoquer le témoignage de cette nuit où je fus assailli ; toujours j'en aurai le cœur dolent, car ils s'en allèrent ainsi, en riant, ce qui fait que j'en

Quar aissi.s n'aneron rizen, soupire encore, tout plein d'émoi.
Qu'enquer en sospir e.n pantays.
(A.J, p. 10-11)

Dans la dernière strophe de cet extrait, le poète-amant regrette d'avoir commis pareille imprudence : il s'est permis de se dévêtir avant de glisser sous les couvertures, aux côtés de sa dame. La rime en –or *lauzenjador, lunhatzd'amor* souligne son acte audacieux et l'impute à la terrible influence de ceux qui l'ont trompé. Les adjectifs *lunhatz* (éloigné), *sal* (sauvé) et *gueritz* (guéri), employés avec les verbes *mesprendre* (faillir, commettre une faute) et *traire* (trahir) traduisent l'aspect éthique et spirituel de l'égarement du poète. Ce dernier est bien conscient de la gravité de son fourvoiement. Elle se traduit par le grand soulagement qu'il éprouve pour sa « réhabilitation » auprès de sa bien-aimée. L'aspect éthique et spirituel de la faute est d'autant plus mis en relief que cette mésaventure, outre l'amertume du souvenir, est à l'origine d'une ferme résolution de la part du poète-amant : *Jano.ncreyrailauzenjador.* À travers l'emploi au futur du verbe *creire* (croire, obéir, se confier), il témoigne de son intention de ne jamais se fier aux envieux et médisants. L'intérêt de cette expression est qu'elle implique également les aveux du poète-amant. En se promettant de ne plus se fier aux trompeurs et mauvais conseillers, il admet avoir failli aux exigences du *celar*.

De ce point de vue, les vers de Jaufré Rudel et de Guillaume IX, étudiés précédemment, convergent vers le même sens. L'*obediensa*, mise à l'honneur par ce dernier à l'attaque du vers, ne semble pas déroger aux convergences que nous observons entre les deux troubadours, même si elle relève d'un emploi différent dans l'extrait de JaufréRudel. En effet, le vers *Tug silh cui ieu n'ey obeditz* (tous ceux auxquels j'ai obéi) joue le rôle d'une périphrase qui désigne les mauvais conseillers du poète-amant.

Ainsi, l'*obediensa* ne semble pas avoir la même valeur, elle serait même condamnable dès l'instant où elle conduit au fourvoiement. La rime *obeditz-revertitz* écarte cette hypothèse. Elle corrobore la signification de l'*obediensa* et soutient même son importance capitale pour le poète-amant. En se disant « Retourné à (sa) joie », ce dernier suggère que son égarement n'était que momentané. Il a retrouvé sa « discipline » d'amant aussitôt qu'il l'a perdue. Dans ce sens, les deux points employés en fin de vers rendent compte de la joie retrouvée. En outre, le verbe *lausar* (louer), appliqué à la dame puis à Dieu et même aux vilains *lauzenjadors* est employé avec la même valeur que lui donnait Guillaume IX. En faisant l'éloge de *motas gens*, le poète-amant fait preuve de *grazir*, de *blandir*. Il s'exprime et agit de manière à contenter sa dame et lui faire plaisir *Qu'er an lur grat e lur prezen.*

Par ailleurs, le sens de l'*obediensa* est également perceptible dans les deux derniers vers de la première strophe de l'extrait. Les verbes *remanher* (arrêter) et *apaysar* (apaiser, calmer) ont

l'effet d'une limite qui semble contraindre le sens jovial et enjoué du verbe *lausar.* À ce propos, nous nous appuions de nouveau, sur le *celar* auquel l'amant, assagi par l'expérience douloureuse, se conforme sciemment. Cette sagesse nouvelle acquise par l'épreuve « honteuse » du fourvoiement est exprimée également dans les derniers vers de la deuxième strophe.Lorsqu'il recourt au verbe *saber* (savoir), souligné par l'expression *azescien* (assurément), le poète-amant rend compte d'une prise de conscience. Le verbe *mesprendre* (commettre une faute) appliqué aux hommes sages et même plus sages que l'amant n'est employé que pour introduire une réflexion implicite, à la suite de sa maladresse. L'allusion à la *fin'amor* dans le dernier vers de la strophe en témoigne. En effet, le propos ne se focalise pas autant sur la faute que sur son expiation. Si le troubadour aboutit à la conclusion que l'amour ne peut être trompé, c'est parce qu'il est *fin,* pur, sincère et vrai. Ainsi, ce sont ces qualités morales auxquelles il aspire qui garantissent le « salut » à l'amant et lui font retrouver la *joi* de l'amour après la faute.

En conséquence, l'*asag*, dans la doctrine de la *fin'amor* revêt un rôle extrêmement moral. Tout l'enjeu de la récompense, conditionnée par une mise à l'épreuve, est de reconnaître et de valoriser l'accession de l'amant à un niveau supérieur de morale et de vertu. C'est du dépassement de ses propres défauts que lui viennent sa valeur et son mérite.

Amors, e que.m farai ? Si garrai ja ab te ? Ara cuit qu'e.n morrai Del dezirer que.m ve, Si.lh bela lai on jai No m'aizis pres de se, Qu'eu la manei e bai Et estrenha vas me So corsblanc, gras e le.	Eh bien, Amour, que dois-je faire ? Pourrai-je jamais guérir par toi ? Pour le moment, je crois que je mourrai du désir qui me vient, si la belle ne m'accueille auprès d'elle, là où elle couche, afin que je la caresse et la baise et étreigne contre moi son corps blanc, charnu et lisse.
Ges d'amor no.m recre Per mal ni per afan ; E can Deus m'i fai be, No.l refut ni.l soan. E can bes no m'ave, Sai be sofrir lo dan, C'a las oras cove C'om s'an entrelonhan Per melhs salhir enan. (BDV, p. 128-130)	Je ne renonce guère à aimer, quels que soient les maux et les tourments ; et quand Dieu m'y concède quelque bien, je ne le refuse ni ne le dédaigne. Mais lorsque nul bien ne m'en échoit, je sais supporter patiemment la peine ; car il est nécessaire parfois de prendre un certain recul pour mieux s'élancer en avant.

Cet extrait de la chanson *Pois preyatz me, senhor* de Bernard de Ventadour est semblable, à bien des égards, à celle que nous venons d'étudier de JaufréRudel. Comme en témoignent les derniers vers de la première strophe, le champ lexical employé est empreint d'une dimension clairement érotique. Le sens du verbe *dezirer* (désirer) est accentué par les

expressions *lai on jai* (là où elle couche), *m'aizispres de se* (m'accueille auprès d'elle), *la manei e bai* (je la caresse et la baise), *estranha vas me* (l'étreindre), *so cors blanc, gras e le* (son corps blanc, charnu et lisse). Elles sont fortement évocatrices du désir sensuel. La gradation croissante que nous observons dans ces expressions évolue de l'évocation de l'espace intime de la bien-aimée à l'accomplissement de l'échange sensuel qu'il suggère. Cette gradation traduit l'intensité fébrile d'un désir auquel le poète-amant est sur le point de céder. Il semble ne plus être en mesure de lui résister. L'interrogation liminaire ainsi que la rime formée par les verbes *far* et *morir*conjugués au futur témoigne de l'inquiétude du poète quant à l'imminence de son « abdication ». Ainsi, il se présente dans ces vers à l'image d'un JaufréRudel, affaibli par le désir et sur le point de s'y abandonner.

Néanmoins, tout près de faillir, il ne commet pas de « faute ». Contrairement à son homologue de Blaye, le poète-amant ne reconce pas à l'amour. Il arrive enfin à dépasser la tentation qui aurait pu le conduire à sa perte. Dans la deuxième strophe en effet, la forme négative du verbe *recreire* (abandonner, avouer, s'abstenir) ainsi que la coordination des substantifs *mal* et *afan* suggère tout l'effort qu'exige du poète sa résistance au désir. Dans ce sens, nous notons les termes *afan*, *soan*, *dan* mis à la rime. Comme le poète l'affirme, quels que soient le mal, l'effort et la souffrance qu'il puisse endurer, il est inconcevable pour lui de renoncer à l'amour.

À l'instar de Jaufré Rudel, l'expression du mal d'amour et la pénible résistance à un désir d'on ne peut plus pressant et fébrile amène Bernard de Ventadour à déduire la réflexion que voici : S'il est nécessaire, par moments, de fuir l'amour ce n'est certainement pas pour y renoncer. Cette distance est présentée comme nécessaire et indispensable même lorsqu'on veut avancer. Tel est en effet le sens à retenir des derniers vers de l'extrait où on note la rime formée des verbes *entrelonhar*et *enansar.* Cette rime vient compléter, en fait, la correspondance entre les termes *afan*, *soan*, et *dan*. La dimension douloureuse de l'amour courtois sous-tend et motive donc son orientation psychologique et morale. Si le poète-amant souffre le martyr en raison de l'attachement indéfectible à sa bien-aimée, ce même attachement est à l'origine d'un changement qui le pousse à « avancer », à « s'améliorer ».

Ainsi, le verbe *enansar* est assez significatif dans cette strophe. Le troubadour y met l'accent sur la dimension purificatrice et élévatrice de l'amour courtois qui se définit essentiellement comme une résistance aux efforts condamnables du désir dans le but de l'orienter vers des aspirations plus vertueuses.

Amors, e.us prec de mon dan, C'autre pro no posc aver. Ja mais blandir ni temer No.us quer, c'adoncs vos perdria.	Amour, je vous réclame mon malheur, car nul autre avantage je ne puis avoir de vous. Jamais plus je ne veux vous courtiser ni vous craindre, car même

Ben es fols qui'n vos se fia, C'ab vostra fausa semblansa M'avetz traït en fiansa.	alors vous seriez perdue pour moi. Bien fou est celui qui en vous se fie, car par votre fausse apparence vous avez trahi ma bonne foi.
Lemozi, a Deu coman Leis que no.m vol retener, Qu'era pot ilh be saber S'es vers aco que.lh dizia, Qu'en terr, estranha.m n'iria, Pois Deus ni fes ni fiansa No m'i poc far acordansa.	Limousin, je recommande à Dieu celle qui ne veut pas me retenir, et à présent elle peut bien savoir si c'est vrai ce que je lui disais, que je m'exilerais en terre étrangère, puisque Dieu, foi ni confiance n'ont pu me mettre d'accord avec elle.
Pero per un bel semblan Sui enquer en bon esper. Mon conort dei grat saber, C'ades vol qu'eu chan e ria. E dic vos que, s'ilh podia, Eu seria reis de Fransa, Car al plus qu'ilh pot, m'enansa. (B.D.V, p. 186-188)	Cependant, à cause d'un certain doux semblant j'ai encore bon espoir : je dois en rendre grâce à Ma Consolation, puisqu'elle veut toujours que je chante et rie. Et je vous dis que, si c'était en son pouvoir, je serais roi de France, car elle m'élève autant qu'elle le peut.

Nous avons retenu ce deuxième extrait des chansons de Bernard de Ventadour en raison du même emploi du verbe *enansar.* Les deux premières strophes véhiculent les mêmes plaintes relatives au mal d'amour. L'expression de la souffrance est d'autant plus exacerbée par l'emploi de la forme négative *Ja mais blandir ni temer/ No.us quer, c'adoncs vos perdria*. Dépité, le poète estime être trahi. Il semble même envahi par le désespoir lorsqu'il prend la décision de s'exiler en terre étrangère. Toutefois, la conjonction *pero* à l'attaque de la troisième strophe de l'extrait joue le même rôle que la négation introduite par *ges…no* dans l'extrait précédent. L'abdication pourtant imminente du poète-amant et la promesse de l'exil sont aussitôt neutralisées par le *bel semblan* et le *bon esper.* Ces attributs de la dame réussissent à avoir raison du désespoir qui a failli « écraser » le poète et le conduire à commettre l'irréparable.

À ce propos, le recours au substantif *conort* est très significatif. Outre le sens de réconfort et d'encouragement, le terme désigne également une « sorte de poésie ». Ce substantif, renvoyant manifestement à la dame précédemment désignée par le « senhal » *midons* est assez déconcertant. Même s'il semble contredire la *faussa semblansa* qui lui a été attribuée à la fin de la première strophe, il semble parfaitement cohérent avec le contenu de celle où cette « fausse apparence » se transforme en « doux semblant » et « bon espoir ». Le poète-amant, d'abord dépité et malheureux, se sent redevable envers cette dame qui lui apporte réconfort et consolation. Comme en témoignent ces vers, la reconnaissance qu'il doit à sa dame s'explique pour le troubadour par le fait qu'elle l'encourage à chanter et rire. Ainsi, même s'il a d'abord

pensé que sa dame n'a pas l'intention de le retenir, le poète-amant perd tout espoir d'obtenir d'elle quelque « bien ».Il se rend compte pourtant qu'ellel'incite à se dépasser, à aller de l'avant quand elle l'invite à chanter et rire. C'est en effet le sens du verbe *enansar* sur lequel s'achève la dernière strophe de l'extrait.

De fait, l'intérêt du rapprochement que nous établissons entre ces deux extraits des chansons de Bernard de Ventadour est de mettre en lumière les deux aspects complémentaires du parcours initiatique de l'amant courtois. En effet, le service d'une dame, le troubadour en est bien conscient. Il lui permet de dépasser ses propres défaillances, de lutter contre ses faiblesses et de purifier ses pulsions charnelles. La quête de la vertu pour le lui est indissociable de sa dimension esthétique et stylistique. Si la dame représente un *conort* pour son soupirant, c'est parce qu'à l'instar d'une muse elle est aussi l'initiatrice de sa verve poétique troubadouresque. L'amour d'une dame n'est *fin*, parfait, que dans la mesure où les sens et les sons se complètent et aboutissent, ensemble, à une création poétique.

Per re non es om tan preszans com per amor et per domnei, que d'aqui mou deportz e chans e tot can a proez' abau. Nuls om ses amor re no vau, per qu'eu no volh, sia mia del mon tota.lh senhoria, si ja joi no.n sabi'aver. (M.L, p. 100)	Rien ne rend l'homme aussi méritoire que l'amour et le service des dames, car de là proviennent divertissement et chant et tout ce qui touche à la prouesse. Sans amour, personne ne vaut quelque chose, et je refuserais d'être le seigneur de tout l'univers si je devais ne pas connaître la joie d'amour.

Dans cette strophe extraite de sa chanson *Ges de chantar no.m pren talans*, Bernard de Ventadour rend comptede la dimension moralisatrice inhérente à l'amour courtois. L'adjectif *prezans*, au sens de valeur, de distinction, est étroitement lié, dans les premiers vers, aussi bien à l'amour des dames qu'à leur service. Les deux substantifs sont d'une importance cruciale dans cette définition car à défaut d'*amor* et de *domnei*, l'homme ne vaut « rien ». La concision et la fermeté de cette formule réduisent le contenu de ces deux éléments principaux au contenu détaillé dans les vers qui suivent. Associée au verbe *moure*, la conjonction *que* a une valeur causale qui fait du *domnei*l'origine du *deportz* et du *chan* mais aussi de tout ce qui touche à la prouesse. Le vers *E tot can a proez' abau* est très significatif car il permet d'insister sur le sens entendu par *proeza*. Associé au verbe *abausir* (appartenir à, être attaché à), le sens de la prouesse est concentré dans ce terme : l'excellence à laquelle il renvoie est étendue à toutes les actions du troubadour au même titre que sa parole poétique. C'est dans ce sens que l'amour est à l'origine de toutes les vertus. L'idée est d'ailleurs confirmée dans ce vers : sans amour personne ne vaut quelque chose, *Nuls om ses amor re ne vau.* C'est donc en connaissant parfaitement l'effet certes douloureux mais aussi élévateur, purificateur et

vertueux de l'amour que, vers la fin de la strophe, le poète-amant renonce à toute seigneurie qui en serait dépourvue.

En définitive, l'étude de notre corpus occitan nous amène à conclure que l'amour courtois est perçu comme le principe fondamental d'une énergie spirituelle, doublement vertueuse. La perfection qu'elle instaure chez le troubadour est pareillement morale et stylistique. Elle est en effet inhérente au sentiment amoureux et au texte qui lui donne vie.

L'articulation de la courtoisie à la vertu dans la partie andalouse de notre corpus est elle aussi très étroitement liée à une certaine conception de l'amour dans laquelle la langue joue un rôle fondamental. Le terme *lisān*, parole et organe, est très étroitement lié aux connotations sensuelles et sexuelles de ces deux acceptions.

> Ah ! te souffler – mais quand ?- tout ce qui vit en moi,
> ô toi, ma paix et mon tourment !
> A quand, pour tout te dire,
> ma langue en place d'une lettre ?
> Tout ce qui vit en moi –Dieu sait !-
> m'a fait partie de toi … (A.M, p. 31)

Cet extrait représente les trois premiers vers de l'une des piècescomposées par Ibn Zaydūn. Elle se caractérise par la récurrence de la rime interne dans les cinq premiers vers dans unensemble de huit[313]. La lettre à laquelle correspond la rime est employée en arabe dans les constructions nominales et adjectivales pour rendre compte de la possession relative à la première personne du singulier. Elle équivaut, dans la grammaire française, aux pronoms possessifs « mon, ma, mes » qui renvoient au locuteur. C'est en effet le cas des substantifs *rāḥatī*, *ʻaḏābī*, *lisānī*, *kitābī* qui désignent respectivement la paix, le tourment, la langue et les lettres attribués au poète-amant.

Ainsi, la dimension subjective est ainsi mise en évidence par cette focalisation sur les sentiments qu'il éprouve. L'interrogation oratoire et la réitération de la conjonction temporelle au début des deux premiers vers soulignent son exaspération.Il n'arrive plus à souffrir autant de peine et de malheur. La substitution de « la langue » à la lettre, qu'il revendique dans le deuxième vers, rend compte de la dimension sensuelle du terme *lisān*, dimension indissociable de sa polysémie.

Lorsqu'il recourt au verbe *nāba* (remplacer), le poète applique le sens de ce verbe dans l'écriture même du vers. En effet, associé au substantif *kitābī* (mon message, ma lettre), le

313 Ce procédé est appelé en arabe *bayt muṣarraʿ* c'est-à-dire que les deux hémistiches finissent sur la même unité phonique ce qui constitue l'équivalent d'une rime interne en français. Outre la musicalité qui caractérise ce genre de vers, La redondance du rythme impliquée par la répétition du même son peut être mise au service du sens exprimé dans le poème. Ainsi, la rime interne peut être un procédé d'insistance ou de mise en relief d'un effet de sens particulier.

terme *lisān* désigne la parole en ce qu'elle est mode d'expression, écrite ou orale. Néanmoins, la structure du vers écarte cette signification en faveur d'un autre sens de *lisān*. Si le poète espère la substitution de la « langue » à l'écriture, c'est parce qu'il s'agit d'explication. Le verbe *šaraḥa*, attribué à l'organe phonatoire, suggère que lemessage écrit n'a pas su remplir safonction.L'intervention du corps est alors souhaitée dans le but de rendre l'expression plus efficace : l'enjeu étant de faire comprendre à la dame l'intensité du mal dont souffre le poète. Notons à ce propos que le verbe expliquer, transitif direct en arabe, est en emploi intransitif dans ce vers. Cette dimension elliptique est corroborée par la relative périphrastique *mābī*« tout ce qui vit en moi ». L'indétermination de l'état affectif et psychologique du poète-amant en dépit de toute l'insistance sur cet état joue un rôle fondamental dans cette pièce. Elle accentue la ferveur du désir qui devient indicible. Le verbe *šaraḥa*, employé au deuxième vers, est encadré par la relative périphrastique « tout ce qui vit en moi », employée à la fin du premier hémistiche du premier vers et à la fin du deuxième hémistiche du troisième vers. Tous ces procédés s'accordent à présenter comme indescriptibles les sentiments du poète. Son incapacité à s'exprimer par le langage est ce qui accentue son désir d'user de sa « langue ». Le baiser représente alors un substitut compréhensible et « légitime ».

Par ailleurs, le fait de prendre Dieu à témoin, lui qui « sait » l'affliction du poète-amant confère à cette affliction une dimension spirituelle dans laquelle nous reconnaissons son intention du poète-amant d'atténuer sa dimension sensuelle. En effet, comme le souligne Tahar Labib Djedidi, la langue arabe est fortement sexualisée. *Al lisān,* en tant que parole est considéré comme l'une des voies qui peuvent amener l'homme à commettre des péchés charnels. Le Coran, révélé en langue arabe et considéré comme une parole « miraculeusement inimitable », ne pouvait se risquer à heurter les principes d'une mentalité collective, profondément enracinée dans et par cette même langue.

> Dans l'éthique de l'Islam, la langue, dans les deux sens du mot, et le sexe sont étroitement liés. On disait, rapporte Al Jahiz, « quiconque surveille sa langue (lisan) et ses plaisirs charnels (littéralement : sexe, faj), se préservera des maux du destin ». Il y a donc complémentarité et par là même crainte d'une éventuelle trahison réciproque. Implicitement, cela veut dire que l'un conduit à l'autre. L'institution du jeûne (siyam) se méfie de cette communicabilité. En fait, le siyam ne consiste pas à s'abstenir de manger, de boire et de coïter, mais aussi dans l'esprit du Coran et du hadith, à surveiller sa langue. Il est même question dans le cas de Marie, de ne pas parler. « Dis-lui : j'ai voué un jeûne au Miséricordieux ; aujourd'hui, je ne parlerai à personne ». La même attitude est recommandée par le hadith : « Si l'un de vous est en jeûne, qu'il ne tienne point de grossiers propos et qu'il ne se livre point au libertinage (sexuel). Si quelqu'un l'incite au combat ou à l'injure qu'il dise : je suis jeûneur, deux fois[314]».

314Tahar Labib Djedidi, *op.cit,* p. 14.

Même si l'idée du baiser accordé pour sceller le serment de vassalité est inspirée de la culture et des usages arabes[315], ce geste est interprété par les sources théologiques de l'Islam comme faisant partie des « turpitudes [316]».

Ainsi, même s'il fait l'objet d'un désir ardent, le baiser que le poète espère obtenir de sa dame est à peine avoué. Si le soupirant recourt à l'éllipse et à la construction périphrastique pour y faire allusion c'est parce qu'il est conscient de la dimension transgressive de son souhait. L'invocation du « savoir » divin, même si elle suggère une tentative d'y échapper, souligne cette dimension par le biais du substantif *fîtna*. Employé au début du cinquième vers de la pièce, il désigne le péché relatif aux tentations charnelles. Il est employé dans ce sens en association avec deux autres termes fortement significatifs *al-mutaqarrī* et *al-mutaṣābī*. Alors que ce dernier désigne tout homme volage, le premier nom renvoie à un profil bien plus sage, plus vertueux. L'opposition de sens entre ces deux substantifs est neutralisée par leur association dans des périphrases qui renvoient à la bien-aimée. Sa beauté est tellement envoûtante qu'elle concilie le péché et la vertu : les deux profils d'hommes sont en effet pareillement incapables de lui résister.

Quoique condamnable, le baiser avait donc un statut relativement rémissible dans la culture musulmane. Les théologiens et les exégètes soucieux d'interpréter les textes sacrés et les sources relatives au vécu du prophète avaient pour préoccupation majeure l'organisation de la vie quotidienne du croyant dans tous ses aspects. Ses relations avec le sexe opposé particulièrement les interpellaient assez pour que la question du baiser et les degrés de péché et de pardon qu'il suscite soient exposées et débattues longuement par la tradition[317]. La

315 Adelaziz Kacem, Culture arabe/ Culture française.*La Parenté reniée.* L'Harmattan, 2002, p. 61.

316 Nous tenons tout de même à préciser que le baiser relève de ce qui pourrait être considéré comme des péchés légers. Il existe en effet une sorte de « classification hiérarchique » des différentes formes de manquement à la volonté divine et aux principes fondamentaux de la religion musulmane. Cette classification hiérarchique des péchés dépend des lectures du hadith et du texte coranique. Dans leurs différentes lectures, les exégètes tentent de prendre en considération le type de la transgression commise dans son rapport, qu'ils veulent proportionnel, à l'indulgence et au pardon de Dieu.

Ainsi, de nombreux exégètes s'accordent à prendre pour « légère » toute faute qui n'est pas commise avec répétition et qui, par conséquent, peut-être facilement pardonnée au croyant qui fait preuve d'un repentir sincère. Ce type de péché se traduit par *lamam*, en arabe, en référence à l'allusion qui en est faite dans le Coran :

- Ceux qui évitent de très graves péchés et les turpitudes [*et ne commettent*] que des vétilles ! En vérité, ton Seigneur est d'une large indulgence. Il vous connaît bien, [*même*] quand, vous ayant créés du limon, vous êtes [*encore*] dans les ventres de vos mères. Ne faites point valoir vos personnes ! Il connaît bien ceux qui sont pieux. *Le Coran*, sourate n°53, verset 32.
- Si vous évitez ceux des grands péchés qui vous ont été interdits, Nous effacerons pour vous vos mauvaises actions et Nous vous ferons entrer [*dans les Jardins*], avec honneur. *Le Coran*, sourate n°4, verset 31.

317 Outre les sources coraniques évoquées dans la note précédente, le débat sur l'indulgence divine en ce qui concerne « les péchés minimes », dont le baiser, s'appuie sur de nombreux hadiths attribués au prophète de l'Islam. Nous en reproduisons ici quelques-uns parmi les plus cités : (nous traduisons)

manière avec laquelle le sujet est exprimé dans la littérature et la poésie de l'époque rend compte d'un climat social où l'influence de ces préoccupations religieuses est largement manifeste. Citons, à ce propos, ces quelques vers attribués au poète Wadhdhâh al-Yaman (VII-VIII[e] s.) :

Chaque fois que je lui demandais un baiser,
Le Seigneur, disait-elle, interdit l'adultère.
Je dus pour la convaincre invoquer maints versets

- « Dieu a décrété pour la descendance d'Adam son lot de fornication, commis inévitablement. Ainsi, la fornication des yeux est le regard, la fornication de la langue est la parole ; l'esprit aspire à tout cela et le désire et le sexe le confirme ou le rejette ».
En s'appuyant sur ce hadith, de nombreux exégètes du Coran, à l'instar du Imam Kortoubi, considèrent que tout ce qui est en deçà de la fornication ou de l'adultère comme le baiser, le clin d'œil, le regard et le fait de coucher auprès de la dame relèvent du *lamam*, c'est-à-dire des péchés légers.
- « Si tu es innocente, Dieu te disculpera mais si tu as commis un péché implore le pardon de Dieu et livre-lui ta repentance ». Ce hadith est étroitement lié à une circonstance particulière. Elle concerne la vertu d'Aïcha, mère des croyants.
Le prophète de l'Islam avait pour habitude de tirer au sort celle, d'entre ses femmes, qui devait l'accompagner pendant ses razzias. Pour celle de Bani Al Mustaliq, ce fut au tour d'Aïcha d'accompagner son époux. La bataille terminée, la mère des croyants avait quitté son howdah pour se reposer. Au moment d'y retourner pour reprendre la route vers Médine avec le reste du convoi, elle se rend compte qu'elle a perdu un collier que sa sœur lui avait prêté. Elle repart donc à sa recherche. N'ayant pas remarqué son absence, les hommes qui portaient son howdah, avaient repris la route en pensant qu'elle y était.
Le collier retrouvé, Aïcha s'en retourne à l'endroit d'où elle s'était éloignée et se rend compte qu'elle a manqué le reste du convoi. En plein désert, il n'y avait avec elle que Safwan Ibn Al Muattal, l'un des compagnons du prophète qui, s'étant assoupi, avait manqué le convoi lui aussi. Il prend Aïcha sur sa monture, et ensemble, ils rentrent à Médine. La nouvelle de leur arrivée se répand vite dans la ville et nombreux sont ceux qui n'hésitent pas à ternir la réputation de la mère des croyants : ils l'accusent d'adultère avec le compagnon de son époux. Quand ce dernier l'interroge à ce sujet, elle ne sait que répondre : « Par Dieu, dit-elle, je sais que vous êtes au courant des bruits qui courent, que vous ycroyez et qu'ils vous blessent. Si je vous dis que je suis innocente, et j'en prends Dieu à témoin, vous ne me croirez pas. Si je vous avoue quelque chose, Dieu m'en est témoin, pour clamer mon innocence, vous ne me croirez pas. Je jure que je ne trouve aucun exemple pour vous et moi hormis le père de Joseph lorsqu'il dit : « Douce patience ! Allah est celui dont l'aide est demandée contre ce que vous débitez ». Peu de temps après, 'Aïcha est touchée par la grâce divine : 10 versets de la sourate n°24 du Coran, *La lumière* sont révélés au prophète dans le but de l'innocenter. Ce sont les versets 11 à 21 :
[Levée de l'accusation d'adultère contre 'Aïcha]
« [*Croyants !,*] ceux qui sont venus avec la calomnie sont un petit groupe d'entre vous. Ne croyez point que [cette calomnie] soit un mal pour vous ! Au contraire, elle est un bien pour vous. A chacun de ceux qui l'ont colportée, ce qu'il a commis (*kasala*) de péché, et à celui qui, parmi eux, s'est chargé de l'essentiel, un tourment immense ! Lorsqu'ils ont entendu [cette calomnie], que les Croyants et les Croyantes n'ont-ils, en eux-mêmes, conjecturé favorablement ! Que ne se sontils écriés : « C'est une calomnie avérée ! » Que les accusateurs n'ont-ils, à ce propos, produit quatre témoins ! N'ayant point produit de témoins, ces gens, devant Allah, sont des menteurs. [*Et vous Croyants !,*] n'eussent été la faveur d'Allah envers vous et Sa miséricorde, en la [*Vie*] Immédiate et Dernière, vous auriez été atteints par un tourment immense pour l'œuvre à laquelle vous vous êtes livrés en colportant de votre langue et en disant de votre bouche ce dont vous n'avez nulle connaissance. Vous comptez cela pour bénin, alors que devant Allah c'est immense. Quand vous avez entendu [cette calomnie], que n'avez-vous dit : « Il n'est point de nous de parler de cela. [*Seigneur !*], gloire à Toi ! C'est une immense infâmie (*buhtân*) ! » Allah vous exhorte à ne plus jamais commettre cela, si vous êtes croyants.Allah vous expose les *aya.* Allah est omniscient et sage. Ceux qui aiment que la Turpitude se répande parmi ceux qui croient auront un tourment cruel en la [*Vie*] Immédiate et Dernière. Allah sait alors que vous ne savez pas. N'eussent été la faveur d'Allah envers vous et Sa miséricorde et [*n'eût été*] qu'Allah est indulgent et miséricordieux…O vous qui croyez !, ne suivez point les pas du Démon ! Quiconque suit les pas du Démon [*est voué à la perdition*], car [le Démon] ordonne la Turpitude et l'Acte blâmable. N'eussent été la faveur d'Allah envers vous et Sa miséricorde, nul parmi vous, jamais, n'aurait été pur. Allah purifie toutefois qui Il veut. Il est audient et omniscient ».

Où Dieu est indulgent pour « la faute légère[318]».

Une telle conception du baiser atteste d'une valeur morale manifestement présente dans la poésie arabe et amoureuse.L'expression la plus explicite de cette valeur est illustrée par « la répartition des faveurs féminines » entre l'amant et le mari. Nous nous reportons aux exemples cités par Abdelaziz Kacem au sujet du partage équitable du corps de l'aimée entre le mari et l'amant. Ces exemples sont extraits des ouvrages les plus célèbres du théologienIbn Qayyim al-Jawziya, *Akhbar al-nisâ* et *Hukm al – nadhar ila-l-nisâ*.

> *– Qu'obtenez-vous de vos bien-aimées, une fois seuls avec elles ?* demanda-t-on à un bédouin.
> *– Des caresses, des baisers et le plaisir de la conversation ».*
> L'auteur confirme ensuite cet exemple anecdotique par les vers suivants :
>
> *L'ami d'une moitié libre d'accès dispose ;*
> *L'amant ayant pour lui tout seul, la moitié close.*
> *L'ami obtient ce qu'un voile au regard dérobe ;*
> *Le mari, la partie sous-jacente à la robe*[319].

Ce partage est donc le garant d'un compromis idéal entre d'une part, les exigences d'une culture antéislamique profondément enracinée dans les mœurs et les usages et d'autre part, une volonté de se conformer à une religion naissante dont la morale austère commence largement à s'imposer comme un modèle de conduite.

Nous retrouvonsdans ces deux vers d'Ibn Zaydūn, l'illustration parfaite de ces propos :

> J'ai demandé le vin à un très gracieux faon :
> il ne m'a mesuré ni le vin ni la rose.
> Le vin, toute la nuit, je l'ai bu à ses lèvres,
> et à sa joue la rose j'ai cueillie. (A.M, p. 35)

« Ainsi exprimé, ce frôlement labial, baiser esquissé, fusion éphémère des souffles, est éminemment platonique parce qu'il est la seule sublimation possible de l'union physique. Étant entendu que l'insatisfaction perpétue l'amour[320]».

318 Abdelaziz Kacem, *op. cit,* p. 61.
319 *Id.*
320 *Ibid*, p. 65.

Chapitre 3 : L'amour sacré

Il ressort de notre étude de la *fin'amor* dans les poétiques occitane et arabo-andalouse un enchevêtrement complexe entre les registres religieux et courtois. Il est principalement dû à la souveraineté de l'aimée. Étant à la tête d'un véritable processus de perfectionnement moral et éthique grâce à l'amour, la dame ne peut qu'être assimilée aux références religieuses des deux poétiques, le plus couramment associées aux valeurs de pénitence et de purification.

Dans la tradition poétique occitane, la dame courtoise est confondue avec la figure de la Vierge. Sa virginité est le facteur principal qui a facilité le rapprochement.

La chanson *Dame fleur* d'Aimeric de Belenoi est peut-être l'une des chansons les plus représentatives de cet enchevêtrement.

Dona flor	Dame fleur,
[…] d'amor,	[…] d'amour,
Dona sens vilania,	Dame sans vilénie,
Resplador	Splendeur
E color	Et lumière
De tota cortesia,	De toute courtoisie,
Vostr'amor	Votre amour
Fai socor	Prête secours
A cel qu'en vos se fia,	À qui a confiance en vous,
Tal que plor	Si bien que pleurs
Ne dolor	Ni douleurs
Non sent, Verges Maria ;	Il ne ressent, Vierge Marie ;
Car de vos pres carn umana	Car de vous prit chair humaine
Jesus Crist, qui lav'e sana	Jésus-Christ, qui lave et guérit
Tots vostres amics de mal,	Du mal tous ceux qui vous aiment,
Per confession leal[321].	Par la confession sincère.

Sans les références nommatives à la Vierge Marie et à Jésus-Christ, le début de cette chanson aurait été parfaitement identique à celui d'une chanson d'amour. Tout un champ lexical relatif à l'univers courtois est en effet déployé dans les termes *flor d'amor*, *resplador*, *color*, *cortezia*, *fai socor/ A cel qu'en vos se fia*. Les qualités attibuées à la la Vierge sont les mêmes que celles qu'on attribue généralement à la dame dans les chansons d'amour.

L'issue de cette assimilation de la dame à la Vierge est sans doute plus avantageuse pour la première. En faisant d'elle la figure féminine à laquelle la Vierge est comparée, la dame courtoise idéalisée est portée aux nues en raison de cette confusion. C'est comme si le poète inversait leurs rôles respectifs. La *domna* à laquelle la Vierge est comparée, devient la figure

321 Paul Fabre, *op. cit,* p. 302.

féminine de référence. Elle incarnerait un tel degré de perfection que la comparaison avec la Vierge reflèterait sur cette dernière les effets de son rayonnement exemplaire.

Il est clair que telle n'est pas l'intention du poète dans une chanson dédiée au fameux personnage biblique. L'intérêt de cette identification de la dame à la Vierge est de conférer une dimension hautement religieuse et spirituelle à la figure de la *domna.*

Qui onor	Qui recherche
Vol d'amor,	Un amour qui l'honore,
En vos, dona, entenda :	C'est vers vous, Dame, Qu'il doit se
Que d'aillor	tourner ;
Ne ven plor	Car des autres
Tots jois que om n'atenda ;	Deviendrait larmes
E.il melhor	Toute joie espérée ;
Fan folor,	Les meilleurs
Cuidan que mielhs lor prenda	Font une folie :
Car sabor	Ils croient qu'ils sont heureux
N'an major,	Car ils en tirent
E perd cascuns se renda,	Plus de plaisir,
Mas la vostra amistança	Et chacun d'eux y perd son revenu,
Dona joi et alegransa,	Alors que l'amour qu'on vous porte
E tol ir'e pensament,	Donne joie et allégresse,
E fai de paubre manent[322].	Et délivre du chagrin et des soucis,
	Et rend riche le pauvre.

Dans cette troisième strophe de la chanson, le poète considère comme une folie le comportement de ceux qui espèrent être honorés autrement que par l'amour de la *domna.* Ces hommes qui se croient heureux parce qu'ils vivent pour le plaisir n'y gagnent que pleurs, chagrins et soucis. Le mérite de la *domna* est pourtant d'en délivrer le serviteur qu'elle enrichit de son amour.

Contrairement à la strophe initiale ou figure l'unique allusion explicite à son nom, la Vierge Marie n'est évoquée qu'au moyen des pronoms personnels *vos*, *vostre*. De plus, les termes *onor*, *melhor*, *amistança*, *dona*, *joi* et *alegrança* appartiennent au même chanp lexical relevé dans la première strophe. Il s'agit toujours de l'univers courtois et du service amoureux. Dans ce sens, le substantif *joi*, réitéré à deux reprises et associé à l'emploi de *dona*, conforte cette allusion. S'agissant de plaisir, d'amour et de richesse, le contexte de son emploi est conforme à la complexité sémantique qui le caractérise. Il désigne en effet tous les aspects de la jouissance morale, physique et psychologique dont bénéficie l'amant courtois qui tente de se purifier de la domination du désir.

Ainsi, la confusion entre les deux figures féminines est accentuée dans cette strophe. Tout dans l'expression de l'attachement au service de la dame établit une confusion totale entre les

322 *Id,* pp. 302-305.

registres religieux et courtois. A l'image de l'amour de la Vierge, l'amour d'une dame est revêtu d'une dimension spirituelle extrêment mise en évidence dans les chansons d'amour. Nous n'oublions pas de souligner que, dans cette chanson initialement dédiée à la Vierge et composée par un troubadour qui était clerc lui-même[323], les champs lexicaux et les termes relatifs à la thématique religieuse sont rares sinon quasiment inexistants. Dans l'expression de sa foi à travers la célébration de la mère de Jésus, le troubadour est obnubilé par l'image d'une autre figure féminine à laquelle il voue un véritable culte. Ceci nous semble très déterminant quant à la sacralisation de l'amour courtois qui semble presque concurrencer la religion chrétienne et se substituer à elle.

3.1 Le culte de l'aimée

Ben i prend	Il est heureux
Qui entend	Celui qui vous courtise,
En vos, doça reïna :	Douce reine :
Qu'ab jausent	Avec de joyeuses
Pensament	Pensées
Son desirier afina.	Il purifie son désir.
Cor e sen	Cœur et esprit
E talent	Et désir
Mi donatz, et aisina,	Et occasion, donnez-moi,
Que vivent	Pour qu'en vivant
Penedent	En pénitence
Ab vera disciplina,	Et selon l'enseignement véritable,
Dona, mos pecats fenisca	Madame, finissent mes péchés
De tal guisa, e delisca	Et qu'ils soient effacés de telle sorte
Qu'al jorn derrier […]	Qu'au jour dernier […]
Ab aicels qu'auran ben fait[324].	Avec ceux qui auront fait le bien.

Nous nous intéressons dans cette dernière strophe de la chaon d'Aimeric de Belenoi citée précedemment à l'emploi des verbes *entendre*, *afinar* et des substantifs *desirier* et *disciplina*. D'emblée, ces quatre termes sont reliés au *ben*. Paul Fabre le traduit par l'adjectif « heureux ». Le bonheur est donc détaillé dans la ligne de conduite que doivent suivre obligatoirement ceux qui aspirent au même état de béatitude. Entendre au sens d'intention et de volonté est le premier verbe qui rend compte de cette conduite susceptible d'apporter le bonheur à qui s'y conforme. La préposition *en* inscrit l'entreprise de l'amant-fidèle dans un

323 « Originaire de Lasparre (aujourd'hui Lasparre-Médoc, Gironde), ce clerc était le neveu de Pèire de Corbian. Il fréquenta les cours de Catalogne et de Toulouse et séjourna également auprès de Fernand III le Saint. Il mourut sans doute en Catalogne. Son activité poétique se situe entre 1216 et 1243. On a de lui une quinzaine de pièces, dans lesquelles il fait preuve d'une double inspiration, amoureuse et religieuse ». *Anthologie des* troubadours de Paul Fabre, p. 657.
324 *Ibid*, p. 304.

rapport de dépendance. C'est de la volonté et de l'intention de la *doàça reïna* qu'elle dépend également. Il effectuera en sa compagnie son ascension vers le bonheur. Le verbe *afinar* (finir, achever, anéantir) appliqué au substantif *désirièr* désigne une action destructrice. C'est par de joyeuses pensées que le poète-fidèle tentera de dominer son désir impérieux. Cette action purificatrice est confortée par le recours au terme *disciplina.* Désignant à la fois l'enseignement et la flagellation, ce substantif souligne la dualité de l'action purificatrice.
En effet, les pensées jpoyeuses, sencées anéantir le désir qui soumet le poète-amant à la tyrannie de ses pulsions sensuelles, ne font qu'accentuer et perpétuer même son attachement à celle qui est la raison première du désir condamnable.

Ainsi, en dehors de sa dimension éprouvante, nous retenons l'idée que la discipline de l'amant-fidèle est assimilée à une pratique cultuelle dont l'intérêt est de renforcer ses liens avec celle à qui il s'adresse. Dame ou Vierge, la destinatrice de ce message est pareillement garante de cette discipline. Elle en représente aussi bien la cause que la finalité.

3.1.1 Le poète est le pécheur

La lyrique troubadouresque est particulièrement éprouvante pour l'amant courtois parce qu'elle le met dans une situation fort embarrassante. Dès lors qu'il est « touché » par l'amour d'une dame, il est affecté aussitôt par le désir. Reconnu et admis par la doctrine courtoise comme un penchant naturel et irrésistible, le désir est pourtant repoussé. Poussé par une dimension éthique d'élévation et de vertu, l'amant courtois est appelé à maîtriser ce désir et à le transcender. Insatisfait, devenant davantage plus pressant et plus difficile à contenir, ilreprésente la clé de voûte de la dimension éthique et moralisatrice de l'amour courtois. Doté d'une dimension « disciplinaire », l'amour s'apparente à un parcours dont l'enjeu est d'apprendre à l'amant à combattre la véhémence et la démesure inhérentes à ses penchants naturels.

Domna, que cujatz faire De me que vos am tan, C'aissi.m vezetz mal traire E morir de talan ? Ai francha de bon aire, Fezetz m'un bel semblan, Tal don mos cors s'esclaire! Que mout trac gran afan, E no.i dei aver dan, Car no m'en posc estraire. (B.D.V, p. 160-163)	Dame, que pensez-vous faire de moi, qui tant vous aime, quand vous me voyez ainsi souffrir et mourir de désir ? Ah ! noble et gracieuse dame, montrez-moi tel doux visage dont mon cœur puisse s'illuminer ! Je souffre un trop grand tourment, et puisque je ne puis m'en arracher dois-je en supporter tout le dommage ?

Serai-je malmené sans autre raison, banni sans autre péché
qu'un abandon à un amour passionné et sincère ?
C'est le matin, je viens me plaindre et me retrouve, un peu
plus tard, objet de haine,
j'attends de toi quelque faveur, et n'y gagne que des reproches.
Tu es toute ma vie : même quand tu me blesses,
ta place en mon cœur, c'est l'eau douce pour ma soif.
Sans toi, il ne connaîtrait pas cette angoisse d'aimer,
ce flux, trop contenu, qui se résout en larmes infinies.
(A.M, p. 64)

La tyrannie du désir et la faiblesse du poète-amant s'expriment presque dans les mêmes termes, d'après ces deux extraits de Bernard de Ventadour et d'Ibn Zaydūn. L'interrogation oratoire marque dans le premier vers attribué à ce dernier l'expression des sentiments du poète, outré par le bannissement et la maltraitance malgré un amour « passionné » et « sincère ». Ces deux adjectifsdéclinent le sens de l'adverbe *tan* dans la proposition *am tan*. À l'instar de la *qasida*, l'extrait cité du troubadour occitan est marqué aussi par le recours à l'interrogation oratoire. Constituant les rimes croisées des quatre premiers vers de la strophe, les expressions *am tan* et *morir de talan* soulignent l'expression des mêmes sentiments. Le poète est blessé par le comportement de sa dame qui le fait mourir de désir en dépit de son amour. La demande qu'il formule directement à la suite de cette réprobation équivaut à une sorte d'appel à l'aide. L'imploration d'*un bel semblan* afin que le cœur de l'amant *s'esclaire* (s'égayer, se réjouir) correspond à la même demande formulée par le poète andalou. La proposition « j'attends de toi quelque faveur » est la traduction retenue par André Miquel de la proposition arabe *arğūkalil'otbā*. Le substantif *'otbā* qui complète le sens du verbe *raǧā*désignant la supplication donne un sens assez particulier à la demande du poète. La « faveur » dont il s'agit consiste à satisfaire l'autre de manière à l'en dédommager d'un tort qui lui a été fait. La jouissance connotée par le verbe *esclaire* rend compte de cette même valeur dans l'extrait en occitan. Par ailleurs, l'heureuse perspective de cette demande est noyée chez les deux auteurs dans une atmosphère plaintive. En plus de suggérer la difficulté de satisfaire ladite demande, cette tonalité plaintive met l'accent sur les tourments éprouvés par le poète.

Les deux expressions *grana fan* et *aver dan* constituent une rime plate qui représente un écart remarquable par rapport aux autres rimes croisées de la strophe. Cet écart met sans doute l'accent sur le sens du dommage et de la peine causés par *tal don* (tel don). La rime *s'esclaire-estraire*qui encadre la rime plate précitée neutralise le sens de la joie connotée par le verbe *s'eclaire*. Le verbe *estraire*, achevant la strophe sur un aspect négatif, rend compte du revers malheureux et blessant de l'illumination tant escomptée. La rime embrassée *s'esclaire-*

granafan- aver dan- estraire ainsi constituée dans les quatre derniers vers de la strophe incarne, à partir de sa structure imitative, le caractère ambivalent du désir amoureux : même s'il illumine le cœur de l'amant, il est à l'origine de ses pires souffrances. Le poète-amant, telle est sa fatalité, ne peut échapper à ce côté obscur. Le mal et la souffrance sont en effet inhérents à l'amour.

Aissico.lpeis qui s'eslaiss' el cadorn E no.n sap mot, tro que s'es pres en l'ama, m'eslaissei eu vas trop amar un jorn, c'anc no.m gardei, tro fui en mei la flama, que m'art plus fort, no.m feira focs de forn ; eges per so no.m posc partir un dorn, aissi.m te pres d'amors e m'aliama. (M.L, p. 92)	Tout comme le poisson qui s'élance vers l'appât et ne se doute de rien avant qu'il ne soit pris à l'hameçon, me suis-je élancé un jour vers un amour excessif, sans y prendre garde avant que je ne sois au milieu de la flamme, qui me consume plus fortement que ne ferait le feu d'une fournaise ; et malgré cela, je ne puis m'en éloigner d'un pouce, son amour me tenant ainsi pris et enchaîné.

La métaphore de la « fournaise » ainsi que la comparaison avec le poisson pris au piège de l'hameçon rendent compte des propriétés inhérentes à l'amour. Selon le poète, elles consistent en la manière avec laquelle ce sentiment ravageur s'installe dans le cœur de l'amant : il l'envahit et le rend incapable de s'en détacher. Le verbe *eslaissar* (s'élancer, se hâter) est attribué pareillement au poisson et à l'amant. Cette sorte de « naïveté » constitue le point commun sur lequel repose leur analogie. Les propositions négatives *no.nsap* (ne se doute de rien), *no.ngardei* (sans y prendre garde) rendent compte de cette « naïveté ». Elle représente une sorte de brèche ou de fissure à travers laquelle l'amour, comme l'hameçon, s'infiltre dans le cœur de l'amant pour s'y fixer. La rime *ama* (hameçon)-*flama* (flamme)-*aliama* (lier, enchaîner) conforte cette analogie. L'ardeur du sentiment amoureux est comparée en effet à une fournaise dont le feu est constamment brûlant. Le sens du verbe *aliamar* ainsi que l'incapacité du poète à échapper à ce sentiment en témoignent. Quoique peu fréquente dans l'ensemble de notre corpus tant occitan qu'andalou, la symbolique du feu est pourtant très révélatrice quant à l'expression de l'amour courtois. Symbole purificateur et régénérateur, le feu possède également une signification sexuelle relative à la technique de son obtention. « Le feu obtenu par frottement est considéré comme le résultat (la progéniture) d'une union sexuelle [325]». Mircea Eliade et Gaston Bachelard donnent à cette signification une valeur spirituelle « de purification et d'illumination ». « Comme le soleil par ses rayons, le feu par

325 Jean Chevalier, *op. cit,* pp. 435-438.

ses flammes symbolise l'action fécondante, purificatrice et illuminatrice[326]». Par ailleurs, le verbe *ardre* (brûler), employé pour rendre compte des tourments occasionnés par l'amour appuie l'aspect négatif de la symbolique du feu : « il obscurcit et étouffe par sa fumée ; il brûle, dévore, détruit : le feu des passions, du châtiment, de la guerre[327]».

Au sujet de l'expression de cette même symbolique, Malek Chebel voit qu'« En Islam, le prototype du Feu suprême, l'image la plus immédiate qui vient à l'esprit, est le feu de l'Enfer, le feu de la Géhenne [328]». Cette représentation est très fréquente en effet dans la poésie arabe. Le *ghazal*, plus particulièrement, est sans doute le genre qui traduit le plus son influence considérable. Poésie amoureuse appuyée sur la description de la femme et de la flatterie de ses attributs, surtout physiques, le *ghazal* à l'époque antéislamique et même longtemps après l'avènement de l'Islam représentait souvent un outrage aux convenances et aux bonnes mœurs de l'époque. Discrètes et austères, elles veillaient à délimiter les rapports entre les deux sexes par une morale qui ne résistait pas aux merveilleux pouvoirs de la poétique arabe. Essentiellement « sexualisée », celle-ci « transmet à l'homme un système préparé de valeurs » dans lequel « le genre grammatical possède une valeur propre impliquant une hiérarchisation immanente à la langue et se trouvant en homologie avec la hiérarchisation sexuelle du monde réel[329]». La poésie amoureuse représente « un travail dans la langue » dans le sens où elle ébranle ce système hiérarchique prédéfini par une évolution d'ordre thématique et stylistique.
« Souple et subtile », la nouvelle religion a essayé d'accompagner la structure socio-linguistique qui la précédait, de s'adapter progressivement à son système de valeurs avant d'imposer le sien propre comme l'exemple à suivre.

Ainsi, les valeurs morales préconisées par la religion de l'Islam se résument en deux axes opposés qui sous-tendent une certaine représentation des deux mondes : l'ensemble de qualités qui conduisent à faire le Bien, dont la récompense est le Paradis et les vices relatifs au Mal qui sera châtié en Enfer[330]. La poésie amoureuse, célébrant la féminité et faisant du désir l'un des moteurs principaux d'une écriture qui le réhabilite au lieu de le condamner, s'érige en cela à l'encontre des valeurs morales de piété, de chasteté et de vertu. Les connotations érotiques très présentes dans une poésie qui fait de la femme son sujet principal expliquent

326 *Id.*
327 *Ibid.*
328 Malek Chebel, *op.cit*, p. 167.
329 Tahar Labib Djedidi, *op. cit*, p. 16.
330 Les versets coraniques qui illustrent cette idée sont innombrables. Nous citons, à titre d'exemple, la sourate n° 69 du Coran, Le Séisme : « Quand la terre sera secouée de son séisme, que la terre rejettera ses fardeaux, que l'Homme dira : « Qu'a-t-elle ? », ce jour-là, elle rapportera ses récits, selon ce que lui a révélé ton Seigneur. Ce jour-là les Humains surgiront [des sépulcres], par groupes, pour que leur soient montrées leurs actions. Qui aura fait le poids d'un atome de bien, le verra. Qui aura fait le poids d'un atome de mal, le verra ».

sans doute l'omniprésence du feu dans la poésie amoureuse des Arabes. Conscient ou inconscient, ce motif littéraire n'est sans doute pas évoqué dans le seul but de rendre compte de la ferveur du sentiment amoureux[331].

La récurrence de l'image du feu dans le *ghazal* traduit peut-être aussi la volonté de racheter « un péché » dont seul le *lisān* est responsable. Ainsi, principale cause du « fourvoiement » de l'amant, la langue est aussi la voie/x qui peut lui garantir le Salut.

> Je voudrais tant, ô toi qui me fuis,
> me passer de toi …mais rien ne répond à ce vœu.
> N'auras-tu pas pitié de mes nuits,
> de mes yeux saturés de veille ?
> Si j'ai, dans mon amour et sans y prendre garde,
> mal agi, après tout…le meilleur cheval bronche.
> Vienne la paix, que je supplie
> de ne point faire mort ce qui est vie. (A.M, p. 81)

Même s'il ne s'agit ni de feu ni de flammedans ces vers, un champ lexical religieux se développe autour des notions de péché et de pardon. Le participe « mal agi » traduit le substantif *ḏanb*. Le sens de ce terme en arabe a une forte connotation morale qui équivaut à celle de « faute » en français. Quelque effort qu'il déploie pour s'en passer, le poète est épuisé et vaincu par l'amour. C'est la raison pour laquelle il implore la pitié de sa dame. La structure hypothétique du troisième vers de l'extrait témoigne de l'accablement du poète-amant : il est conscient que son vœu est très improbable, que l'espoir d'attendrir sa bien-aimée est infime. L'évocation du péché éventuel qu'il aurait commis « sans y prendre garde » revêt une valeur argumentative mise au service de l'imploration. S'il ne peut gagner les faveurs de la dame en l'attendrissant, peut-être y arriverait-il en lui témoignant de sa contrition et de son regret. La métaphore du cheval qui bronche, même si elle contredit la préoccupation majeure du poète-amant, à savoir sa quête de la perfection, conforte son parcours initiatique. L'intérêt de cette allusion réside en effet dans son intention de se purifier du moindre soupçon de culpabilité aux yeux de la bien-aimée. Le recours au substantif *riḍā*, que l'on pourrait traduire par « contentement », « satisfaction » conforte davantage cette dimension spirituelle. Le terme, dans les sources islamiques du Coran et du hadith, renvoie souvent à la satisfaction de Dieu,

331 Afin d'illustrer notre propos, nous citons ces extraits de la poésie de Majnûn :
- Ton corps, sous ces habits, est tout bonheur, éclat… Si le manteau, Laylâ, même un peu, c'était moi ! Je t'ai vue, je t'ai vue : en mes songes, ou bien De mes yeux grands ouverts, entouré de témoins ? Te serrant contre moi, j'ai dit: "Mon feu est mort !" Mais ce feu-là ne meurt, il brûle, il est plus fort !
- Laylâ en ses habits, c'est un corps florissant Comme, aux branches, bourgeons qui gonflent la ramure. Peu importe à Laylâ que jamais de mon sang Je puisse la tenir pour quitte : la brûlure De ce feu dévorant, ne la sait-elle pas ? Dites-le-lui : mon sang appartient à Laylâ, Et quant à l'âme, elle a été si loin, si fort Que celui qui l'aimait pleure déjà sa mort.
Majnûn, *Le Fou de Laylâ*, *le dîwân de Majnûn*, traduit intégralement de l'arabe, présenté et annoté par André Miquel, Sindbad, 2016, pp. 22-23.

intimement liée à celle des parents[332]. Un tel emploi fait de la dame une figure magistrale. La volonté de la satisfaire ainsi que le pouvoir qui lui est conféré d'accorder « le pardon » produisent sur le poète un effet salutaire. Au dernier vers de l'extrait, le *ridha* escompté est l'issue qui permet d'écarter le vice et la turpitude que dénote le substantif *fasād*.

Même s'ils sont exprimés différemment, le sens du fourvoiement et la volonté de regagner le « droit chemin » en amour sont également très fréquents dans les chansons de Bernard de Ventadour.

Per ma colpa m'esdeve Que ja no.n sia privatz, Car vas leis no sui tornatz Per foudat que m'en rete. Tan n'ai estat lonjamen Que de vergonha qu'eu n'ai, Non aus aver l'ardimen Que i an, s'ans no m'asegura.	Il m'arrive, par ma faute, que je ne sois plus jamais son ami intime, puisque je ne suis revenu à elle, à cause de la folie qui m'en retient. J'en suis resté loin si longtemps que, de la honte que j'en éprouve, je n'ose avoir la hardiesse d'aller vers elle, si elle ne me rassure avant.
Ilh m'encolpet de tal re Don me degra venir gratz. Fe qu'eudei a l'Alvernhatz, Tot o fi per bona fe. E s'eu en amar mespren, Tort a qui colpa m'en fai, Car, qui en amor quer sen, Cel non a sen ni mezura.	Elle m'accuse de telle chose qui aurait dû m'attirer ses grâces. Par la foi que je dois à l'Auvergnat, j'ai fait tout cela de bonne foi. Et si, en aimant, je me trompe, on aura tort de m'en faire grief, car qui cherche bon sens en amour, n'a lui-même bon sens ni mesure.
Tan er gen servitz per me Sos fers cors, durs et iratz, Tro del tot si' adoussatz Ab bels dihz et ab merce ; Qu'eu ai be trobat legen Que gota d'aiga que chai, Fer en un loc tan soven, Tro chava la peira dura. (M.L, p. 116-118)	Aussi longtemps servirai-je noblement son cœur sauvage, dur et courroucé, jusqu'à ce qu'il soit tout à fait attendri par les belles paroles et la compassion ; car j'ai trouvé dans mes lectures que la goutte d'eau qui tombe frappe si souvent en un lieu qu'elle creuse la pierre dure.

332 Le substantif *riḍā* dans la tradition islamique renvoie au destin salutaire de l'homme. Celui qui peut prétendre à ce destin est le bon croyant qui, en plus de respecter les principes de la foi et de la religion bénéficie de la « satisfaction » des parents. Comme en témoigne le hadith du prophète, corroboré par de nombreux versets coraniques, cette satisfaction représente l'une des conditions majeures qui peuvent garantir au fidèle la plénitude et l'accès au Paradis.
Le Prophète appelle les fidèles à bien traiter leurs parents car « La satisfaction de Dieu réside dans la satisfaction des parents et la colère de Dieu réside dans leur mécontentement ».
« Allah a été satisfait des Précesseurs, des Premiers parmi les Emigés et les Auxiliaires, ainsi que de ceux qui les suivirent en [*leur*] bienfaisance. Ils ont [, *eux aussi,*] été satisfaits d'Allah et Celui-ci a préparé pour eux des Jardins sous lesquels couleront les ruisseaux, où, immortels, ils demeureront en éternité. C'est là le Succès Immense ». « Le Coran, Sourate n°9, verset n°100.

Le vocabulaire relatif à « la faute » est exprimé dans ces vers par le recours au verbe *colpar* (accuser, inculper). Le « crime » dont l'amant est inculpé est de s'être éloigné de la dame pour une durée excessivement longue. Cette « abdication »de l'amour, quoique momentanée, est la cause de la *feudat* (la folie) et de la *vergonha* (la honte) même de l'amant. La rime *lonjamen-ardimen* corrobore cette interprétation en insistant sur la dimension répréhensible de son décrochement.

Les deux occurrences du verbe *colpar* dans la deuxième strophe de l'extrait soulignent l'inculpation du poète-amant et les sentiments qu'elle implique. Dans ce sens, les vers *tot o fi per bonafe*et *tort a qui colpa m'en fai* jouent le même rôle que la métaphore du cheval qui bronche, relevée précédemment dans l'extrait d'Ibn Zaydūn. Outre la tournure hypothétique dont nous avons noté l'emploi également chez le poète andalou, ces expressions ont une valeur argumentative. Elles assurent la dame de la bonne foi de son soupirant en dépit de « la faute ». Il s'agit pour lui de montrer en effet que, malgré sa méprise, il ne renonce pas à l'amour, bien au contraire. Le verbe *mesprendre*, dans ce vers *E s'eu en amarmespren* rend compte du même sens dans les vers d'Ibn Zaydūn : « Si j'ai, dans mon amour et sans y prendre garde, /mal agi ». Le sens que véhiculent les deux derniers vers de la strophe souligne l'idée que l'amour est dénué de bon sens. La quête du bon sens en amour est elle-même insensée. « La faute » n'est donc plus à considérer comme un manquement ou une défaillance, elle est la raison, la preuve même qui consolide l'amour. C'est pour cette raison que la dernière strophe de l'extrait se résout en une affirmation de loyauté. Le soupirant assure sa dame de sa vassalité et de sa soumission irréprochable à sa souveraineté. L'image métaphorique de la goutte qui creuse la pierre dure insiste sur la constance de l'engagement. Par le biais de cette image, le soupirant tient aussi à traduire sa détermination à racheter sa faute en lui substituant une conduite solide et imperturbable.

Ainsi, même s'il pèche à cause de sa dame et de l'amour qu'il éprouve pour elle, le poète, paradoxalement, s'efforce de se racheter en se montrant toujours aussi fidèle et loyal envers ce même amour.

T'aimer, c'est découvrir un temps nouveau,
oublier tous les temps vécus avant ce jour,
T'aimer, c'est faire d'eux une page fermée,
t'aimer, c'est effacer l'impiété par la foi. (A.M, p. 83)

La réitération du verbe aimer dans ces deux vers rend compte d'une répétition caractéristique du texte en langue arabe.L'amour y est exprimé en effet par le recours au substantif *'išq*, corroboré par la répétition du verbe *āḥbba*et du substantif *ḥobb.*Le verbe *istağadda*est employé à l'attaque du premier vers de l'extrait dans le sens du renouvellement.

En dépit de l'oubli, dont l'expression est soulignée dans le premier vers de la pièce citée, le sens du renouvellement est introduit d'emblée par le verbe *'awada*qui signifie « répéter », « reprendre ». Le parallélisme caractéristique des deux hémistiches du vers initial est mis au service de cette réitération. C'est sous l'effet de la « mémoire » *ḏikral hawā*, que l'amour succède à l'oubli *nisyān*.Ainsi, c'est grâce à la répétition initiale, dénotée par le verbe '*awada*, que l'amour renaît et se renouvelle. Les deux verbes *istaḥdaṯa*, *istaǧadda*, confèrent au renouveau de l'amour une dimension cyclique.

Dans les deux vers que nous étudions, l'amour neutralise l'oubli auquel il succède toujours. Le terme arabe qui s'y réfère est encadré en effet par *'išq* et *ḥobb*, les deux occurrences relatives au sentiment amoureux. Tout l'intérêt de ces deux vers dont le sens est éminemment redondant réside dans la valeur accordée à la régénérescence de l'amour. Elle est exprimée au second hémistiche du dernier vers où l'amour substitue la foi à l'impiété. La préposition *ḥattā* (jusqu'à ce que) sur laquelle s'ouvre ce dernier vers exprime une valeur autant finale que temporelle. Le poète cultive l'amour et veille sciemment à sa continuité afin de prévenir son affaiblissement. En entretenant l'amour et en le renouvelant constamment, le poète-amant échappe à l'oubli et à l'impiété. De fait, entretenir l'amour devient un acte de foi.

> Prends garde de ruiner, pour une seule faute,
> ces mille complicités qui faisaient le désespoir de nos ennemis.
> Si, par erreur, j'ai mal agi, tu m'as puni injustement,
> et aussi violemment qu'on le fait pour un crime prémédité.
> Reviens à cet amour parfait que tu me prodiguais
> au tout début : je ne reviendrai pas, moi, à ce qui te déplaît.
> Ote son voile de colère à ce visage tout de grâce,
> pour que je sois le premier à me prosterner devant lui. (A.M, p. 84)

L'assimilation de l'amour à la foi est exprimée quasiment dans les mêmes termes que dans l'extrait précédent. L'évocation de la faute et l'imploration du pardon de la bien-aimée prédominent dans ces vers où nous notons également le recours aux termes *ḏanb*et*riḍā*. Le soupirant s'adresse à sa bien-aimée et implore son indulgence. Il estime qu'une erreur unique ne mérite un châtiment si excessif. C'est la raison pour laquelle il l'invite, au troisième vers, à retrouver sa mansuétude d'autrefois. Cette invitation est exprimée par le recours au verbe *'āda*qui signifie en arabe « retourner à », « retrouver ». Dans sa forme injonctive, le verbe exprime l'incitation de la bien-aimée à se montrer indulgente envers la faute de son soupirant. La forme négative, employée à la fin du même vers, exprime l'engagement de celui-ci à éviter sa colère et son mécontentement[333].

333 Nous attirons l'attention au fait que le sens exprimé dans ces vers sollicite implicitement la signification entendue par les « péchés légers » ou « minimes » dont le pardon est conditionné par le repentir sincère et la détermination du pécheur à ne plus commettre ce type de faute.

L'acte de foi qui corrobore cet engagement du poète-amant est exprimé par le recours à la prosternation. Ce geste symbolique fait partie du rituel de la prière dans la religion musulmane. Il représente la posture de la soumission par excellence. Selon un hadith rapporté par Ibn Hurayra, « Le croyant est le plus proche de Dieu au moment où il se prosterne. Priez-le donc davantage ». Dans un autre hadith rapporté par le même compagnon du prophète, cette posture est la plus propice à implorer le pardon de Dieu puisque telle était l'habitude du prophète lui-même dans sa prière : « Ô Dieu, pardonne-moi tous mes péchés : les petits et les grands, les premiers et les derniers, les visibles et les cachés ». De ce fait, l'inspiration religieuse manifeste dans les vers d'Ibn Zaydūn participe du rôle de « pécheur » attribué au poète-amant. Son attachement à sa bien-aimée ne se limite pas au seuil du sentiment affligeant. Il se traduit en termes d'actes dont l'enjeu est de souligner les vertus qu'il doit à cet attachement. Comme en témoignent les deux hémistiches des deux derniers vers, le poète-amant met l'accent sur les vertus de l'obéissance et de l'humilité. Ainsi, c'est en raison de sa symbolique et de ses enjeux que la prosternation de l'amant aux pieds de sa dame est analogue à celle du croyant implorant le pardon de son seigneur[334].

Bona domna, merce Del vostre fin amant ! Mas jonchas, ab col cle, Vos m'autrei e.m coman. Qu'e'us plieu per bona fe C'anc re non amei tan. E si locss'esdeve, Vos me fatz bel semblan, Que molt n'ai gran talan, (M.L, p. 131)	Douce dame, ayez pitié de votre fidèle amant ! mains jointes, tête inclinée, je m'octroie et me recommande à vous. Car je vous jure, de bonne foi, que je n'ai jamais aimé personne autant que vous. Et si l'occasion s'en présente, montrez-moi un doux visage, car j'en ai une grande nostalgie !

Pois vei que preyars ni merces Ni servirsno.mpot pro tener, Per amor de Deus me fezes Ma domna cal que bo saber ! (M.L, p. 221)	Puisque je vois que prières ni suppliques ni service ne me sont d'aucun profit, que pour l'amour de Dieu alors ma dame m'accorde quelque faveur !

334 Nous attirons l'attention au fait que cette représentation de la prosternation n'est pas exclusive à la religion de l'Islam. Nombreuses sont également les références bibliques qui la présentent comme un acte de foi et un geste révélateur de la sincérité du fidèle :

-*Quiconque ne se prosternera pas pour l'adorer sera jeté à l'heure même dans la fournaise ardente* (*La Bible selon la sainte vulgate*, t2, p. 272) : Le livre de Daniel, ch.III, verset 6.

-*Abraham se prosterna le visage contre terre* (*La Bible selon la sainte vulgate*, t1, p. 32) : *La Genèse*, ch. XVIII, verset 3.

- *Et Esdras bénit le Seigneur, le grand Dieu ; et tout le peuple, levant les mains, répondit : Amen, amen. Et, s'étant prosternés en terre, ils adorèrent Dieu.* (*La Bible selon la sainte vulgate*, t1, p. 506) : le livre de Néhémie, ch. VIII, verset 6.

Le rapprochement des vers d'Ibn Zaydūn de ceux de Bernard de Ventadour se justifie par le recours au même champ lexical. Associés au terme *merce*, à la rime avec le verbe *clinar* (incliner, baisser, courber), les verbes *autreiar* (se donner, s'abandonner) et *comandar* (recommander, confier) traduisent une dimension manifestement spirituelle. L'imploration de la pitié de la bien-aimée est mise en scène par l'évocation des gestes qui l'accompagnent. Même s'il n'est pas question de prosternation explicite, les mains jointes et la tête inclinée traduisent une posture de soumission et d'humilité. Par ailleurs, le verbe *pliure* (promettre, engager sa parole, sa foi) dont le sens est appuyé par l'expression *per bonafe* (de bonne foi) rend compte de la dimension solennelle aussi bien des propos que des gestes attribués au poète-amant. Il s'adresse à sa dame dans le but de faire une assertion extrêmement déterminante pour son statut de *fin'aman*et pour le sort du lien qui le rattache à sa souveraine. *C'anc re non amei tan* « je n'ai jamais aimé personne autant (que vous) » est en effet le contenu de cette affirmation décisive qui complète le sens du verbe *pliure.* Sous la plume d'Ibn Zaydūn, elle équivaudrait à « un crime prémédité » dont il essayerait de se faire absoudre. Les *preyars* (suppliques) et *merces* (prières) du second extrait ne peuvent qu'être interprétées dans le sens de cette posture du pécheur, humble et contrit, sollicitant l'indulgence et l'absolution de son seigneur.

Dans les deux extraits en effet, l'expression de l'humilité va de pair avec une demande adressée à la dame. *Bel semblan*et *bosaber* sont les termes employés par le troubadour occitan. Ils correspondentà « cet amour parfait » dans les vers précités d'Ibn Zaydūn. Comme toute absolution doit être récompensée selon des principes religieux communs au christianisme et à l'Islam[335], le poète-amant réclame sa récompense de pécheur « repenti ».

335 L'idée d'une récompense à la mesure des actions faites par l'homme de son vivant, est récurrente aussi bien dans *la Bible* que dans *le Coran*. Elle s'explique par une même représentation du Jugement dernier dans les deux textes fondateurs.

Les exemples de *la Bible* :

-« Or à celui qui travaille le salaire n'est point imputé comme grâce mais comme dette. Au contraire, à celui qui sans faire des œuvres croit en celui qui justifie le pécheur, sa foi est imputée à justice, selon le décret de la grâce de Dieu ». *La Bible selon la Vulgate*, *Épitre aux Romains,* ch.IV, versets 4-5.

- « Moi, le Seigneur, qui sonde les cœurs et qui éprouve les reins, qui rends à chacun selon ses œuvres, et selon le fruit de ses pensées ». *La Bible selon la Vulgate*, Jérémie, ch. XVII, verset 10.

- « Or, je vous le dis, celui qui sème peu, moissonnera peu ; et celui qui sème avec abondance, moissonnera aussi avec abondance ». *La Bible selon la Vulgate*, *Épitreaux Corinthiens* n°2, ch. IX, verset 6.

Les exemples du *Coran* :

- « En ce jour, nulle âme ne sera lésée en rien et vous ne serez récompensés que de ce que vous faisiez [*sur terre*] ». Sourate n°36, verset n°54.

- « Vous ne serez récompensés que de ce que vous faisiez », Sourate n° 37, verset n° 39.

- « En ce jour, chaque âme sera récompensée de ce qu'elle se sera acquis. Nulle injustice en ce jour ! Allah est prompt à faire rendre compte ». Sourate n°40, verset n° 17.

- « Allah a créé les cieux et la terre, avec sérieux, pour que chaque âme soit récompensée de ce qu'elle se sera acquis et ils ne seront pas lésés ». Sourate n°45, verset n° 22.

Ja no m'aya cor felo ni sauvatge, Ni contra me mauvatz cosselh no creya, Qu'eu sui sos om liges, on que m'estreya, Si que de sus del chap li ren mo gatge; Mas mas jonchas li venh a so plazer, E ja no.m volh mais d'a sos pes mover, Tro per merce.m meta lai o.s despolha. (M.L,p.89)	Puisse-t-elle ne jamais avoir le coeur dur et cruel pour moi, ni croire aux perfides rumeurs contre moi, car je suis son homme-lige partout où je me trouve, si bien que je lui présente mon gage sur ma tête ; et, les mains jointes, je me livre à sa volonté, ne désirant plus bouger de ma prosternation à ses pieds avant que, de compassion, elle me conduise là où elle se déshabille.

Nous reconnaissons dans ces vers l'emploi de la même conjonction *tro*, relevée dans l'extrait précédent de Bernard de Ventadour. Elle exprime la même valeur temporelle attribuée à l'engagement du soupirant. Sa loyauté et sa constance sont mises en évidence par le recours au champ lexical du vasselage amoureux. Les substantifs *om liges*, *gatge*, et *plazer*rendent compte de l'asservissement du poète-amant qui, volontiers, se montre prêt à se conformer toujours au plaisir de sa dame. Les expressions *mas jonchas* et *sospes* soulignent davantage le lien de vassalité. À travers la description des gestes et de la posture, ces expressions mettent en scène la soumission du poète-amant. Il s'engage à demeurer « prosterné » et à ne jamais bouger des pieds de sa bien-aimée jusqu'à ce que, « de compassion », elle accepte de le faire assister à son déshabillage.

Ainsi, l'on peut affirmer que les convergences sont multiples entre la poésie de Bernard de Ventadour et celle d'Ibn Zaydūn au sujet de la représentation de l'amant comme un « pécheur ». Ces convergences s'expliquent par une même conception du désir. Complexe et ambivalent, ce penchant naturel inhérent à l'amour est à la fois la cause de la déchéance et de l'absolution de l'amant courtois. Plus il s'attache à l'amour et plus il est en mesure de vaincre l'aspect obscur et condamnable de ce désir. Dans l'aveu du péché et dans l'expression d'un repentir sincère, l'amant admet ses faiblesses, mais se montre prêt à les dépasser. Par l'insistance sur son engagement à servir sa dame courtoisement, il renouvelle son amour et le « purifie » de toute vilenie. Il garantit ainsi l'élévation de son âme et l'accession à la récompense de sa *fin'amor.*

Dans la seconde partie de notre corpus occitan, formée par les chansons de Guillaume IX et de JaufréRudel, nous avons remarqué que la relation entre l'amour et la vertu est beaucoup moins complexe. Tranchante, elle se solde par un choix exclusif entre les deux orientations. Il semblerait même, d'après la chanson de Guillaume IX *Pos de chantar m'es pres talenz*, que

l'amour courtois esta ntinomique à la vertu. La religion est présentée en effet comme le seul garant des valeurs nobles et du Salut des âmes.

Merce quier a mon compaignon S'anc li fi tort qu'il mo perdon ; Et ieu prec en Jesu del tron Et en romans et en lati.	A tout mien compagnonj'implore merci : Si je lui fis tort, qu'il me le pardonne ; Pour moi, je prie Jésus au ciel En latin et en langue romane.
De proeza e de joi fui, Mais ara partem ambedui ; Et eu irai m'en a scellui On tut peccador troban fi.	J'ai vécu en joie et prouesse, Mais je les quitte l'une et l'autre ; Je vais m'en aller vers celui Qui donne paix à tout pécheur.
Mout ai estat cuendes e gais, Mas nostre Seigner no.l vol mais ; Ar non puesc plus soffrir lo fais, Tant soi aprochatz de la fi.	Je fus très joyeux et brillant, Mais notre seigneur en est las; A présent je ne puis plus souffrir ce fardeau, Tant je suis proche de la fin.
Tot ai guerpit cant amar sueill, Cavalaria et orgueill ; E pos Dieu platz, tot o acueill, E prec lique.m reteng' am si. (J.C.P, p. 129)	J'ai renoncé à tout ce que j'aimais, L'orgueil et la chevalerie ; S'il plaît à Dieu, j'accepte tout Et le supplie de me tenir pour sien.

À la lecture de ces strophes, l'on est frappé d'emblée par la contiguïté des deux registres de l'amour et de la foi. Dans la première strophe, les substantifs de *perdon*, *compaignon* et *tort*ainsi que l'évocation de Jésus, auquel le poète adresse ses prières, donnent à la chanson un ton extrêmement religieux. Dès la strophe suivante, cette dimension religieuse est aussitôt atténuée par le recours à *proeza* et à *joi*. À peine énoncées, ces deux références à l'amour courtois sont aussitôt écartées : *mais ara partemambedui* (maintenant je dois me séparer de l'une et de l'autre) exprime en effet l'enjeu de la *canso*: le poète explique sa décision de renoncer à la prouesse et à la joie pour retrouver la paix auprès de celui vers qui se tournenttous les pécheurs. Le poète-amant se perçoit donc comme un pécheur.

Par ailleurs, l'opposition manifeste entre l'amour et la fidélité à la morale chrétienne est accentuée dans la troisième strophe. En effet, la renonciation du poète à l'amour acquiert, par le biais de l'expression *Mas nostre Seigner no.l vol mais* une dimension solennelle. Elle est associée à la volonté divine qui intervient pour décharger le poète d'un « fardeu » : *Ar non puesc plus soffrir lo fais, / Tant soi aprochatz de la fi.* Le substantif *fais* (fardeau) renvoie aux adjectifs *cuendet* (gentil, aimable) et *gais* (joyeux) mais également à tous les substantifs se rapportant au verbe *amar* dont la *cavaleria* et *l'orgueill*dans la strophe suivante. Le mouvement concomitant à cette renonciation à l'amour est le recueillement et l'ouverture à la religion, à l'acceptation de Dieu. Dans les deux derniers vers de l'extrait, le poète se repent de

la vie qu'il a menée auparavant et se montre prêt à consacrer son existence pour la piété et la satisfaction de Dieu. L'entité divine se substitue alors à la dame à qui le troubadour avait l'habitude d'adresser ce genre de requête.

Nous pourrions trouver dans la biographie du comte de Poitiers, excommunié à plusieurs reprises, une explication possible à ce revirement étonnant pour le troubadour qu'il était. Quoiqu'incertain et peu fiable, l'argument biographique devient plus sensé et acquiert même une certaine pertinence par le biais d'autres exemples de troubadours repentis. Nous pensons à Peire d'Auvergne, à Bertran de Born et à Folquet de Marseille, entre autres. Ils finirent leur vie par une carrière religieuse. Ils expriment ainsileur repentance et leur espoir de gagner le pardon divin[336] :

Dieus, donatz-mi saber e sen ab qu'ieu aprenda,	Dieu, donnez-moi savoir et raison afin que j'apprenne
Vostres sants mandaments e.ls auja e.ls entenda,	Vos saints commandements, que je les entende et les comprenne,
E vostra pietas que.m gueris que.m defenda	Et [donnez-moi] votre miséricorde pour me guérir et me défendre
D'aquest sègle terre(n)	De ce monde terrestre,
Que no.m trabuc ab se;	Et pour ne pas succomber avec lui ;
Car ie.os ador e.os cre,	Car je Vous adore et je crois en Vous,
Senher, e.os fauc ofrenda	Seigneur, et je Vous fais l'offrande
De me e de ma fe,	De ma personne et de ma foi,
Qu'aissi.s tanhe.s conve(n) ;	Ainsi qu'il convient ;
Per ço vos crid mercé	Pour cela je Vous demande merci
E de mos torts esmenda.	Et pardon pour mes péchés.

Ainsi, nous pouvons affirmer que la renonciation à l'amour, même si elle semble impliquer une opposition à la foi et à l'amour de Dieu, peut être considérée comme la preuve même d'une certaine « homologie » entre l'amour courtois et son contexte social et historique, profondément religieux. En effet, dans cette renonciation au service amoureux, nous pouvons considérer que la dame joue tout de même un rôle déterminant. Ce rôle est parfaitement accompli lorsque le troubadour renonce à l'amour par le repentir ou la conversion.

Ainsi, l'initiation à la vertu et àla médiation vers le divin acquièrent tout leur sens dès l'instant où le poète ne peut se contenter d'aimer et de servir une dame. Son aspiration à un plus grandamour est bien la preuve que la souverainerемplit son rôle auprès de son vassal et

336 Les vers cités sont extraits de la chanson *Vers Dieus, el vostre nom e de santa Maria* de Folquet de Marseille.Pour introduire ces trois troubadours, Paul Fabre écrit à leur sujet dans son anthologie :
Peire d'Auvergne « rompit ses vœux après avoir embrassé l'état ecclésiastique et se retira du monde à la fin de sa vie pour faire pénitence ». Bertran de Born, « après une vie bien remplie, se retira à l'abbaye de Dalon (Dordogne), où il se fit moine et où il mourut ». Folquet de Marseille, « à quarante ans, entra au monastère du Thoronet avec sa femme et ses deux fils ; il en fut ensuite l'abbé, avant de devenir en 1205 évêque de Toulouse ». Paul Fabre, *Anthologie des troubadours,* éd. Paradigme, coll. Médiévalia, Orléans, 2010, pp. 647-651.

soupirant. L'aveu du péché et l'aspiration de l'amant au pardon témoignent de l'aboutissement de sa résistance aux penchants naturels. Désormais dompté par une foi forte et sincère, le désir est mieux contrôlé. Même s'il n'est pas assouvi, son caractère impérieux est « neutralisé », le lien indéfectible qui rattache le poète-amant à sa dame est donc rompu et affaibli. Dans sa renonciation à la servir courtoisement, il s'attache à un autre amour, à un autre « désir » : dans sa quête d'absolution et de pardon, le poète-amantéprouve le besoin d'accéder à un amour plus grand, plus valorisant et plus ennoblissant.

3.1.2 Service amoureux et médiation

Farai chansoneta nueva	Je ferai neuve chansonnette
Ans que vent ni gel ni plueva ;	Avant qu'il vente, gèle ou pleuve ;
Ma dona m'assai' e.m prueba,	Ma dame me met à l'épreuve,
Quossi de qual guiza l'am;	Pour jauger la qualité de mon amour ;
E ja per plag que m'en mueva	Mais jamais, pour grief qu'elle
No.m solvera de son liam.	n'invoque,
(J.C.P, p. 111)	Je ne m'affranchirai de son lien.

Les rimes croisées *prueba-mueva ; am-liam* traduisent la force et la fermeté du lien qui unit l'amant à sa dame. Les substantifs *guiza* (façon, sorte) et *plag* (querelle, différend, dispute) réaffirment cette force et cette fermeté. Le poète est déterminé : il est prêt à résister à toute épreuve afin de préserver son amour. Néanmoins, sa détermination et ses sentiments ne résistent guère à l'épreuve de « l'appel spirituel ». Ce passage initial de la chanson *faraichansonetanueva*est démentipar celui exprimé dans*Pos de chantar m'es prestalenz.* L'extrait de la chanson que nous citons plus haut illustre l'absence d'harmonie possible entre l'attachement à une dame et l'attachement au divin. Le passage d'un amour à l'autre~~,~~ dans les chansons de Guillaume IX se fait donc sans transition et de manière abrupte. Ceci est très probablement dû à une certaine représentation de la femme fidèle à « la misogynie médiévale ». À ce propos, R. Howard Bloch voit que

> …l'homme est la forme, ou l'esprit, et la femme, image dégradée de la seconde nature de l'homme, est reléguée dans le domaine de la matière. En termes plus appropriés à la tradition patristique, l'homme est associé, pendant toute la période considérée, avec l'esprit ou l'âme, alors que la femme est présumée participer du corps, l'incarnation corporelle étant par définition le signe de la condition déchue de l'homme.

> Nous aimerions suggérer qu'il est impossible de séparer le concept de la femme tel qu'il a été formé au cours des premiers siècles de la chrétienté d'une métaphysique qui abhorrait la corporalité[337].

La manière avec laquelle le prince d'Aquitaine se représente la femme est très probablement à l'origine du regret qu'il exprime au moment de renoncer à l'amour courtois. Dans la strophe liminaire de sa chanson*Pos de chantar m'es prestalenz*, il affirme *farai un vers don sui dolenz.* En dépit de la douleur, le sens de l'adjectif est quelque peu ambigu. Quelle serait en effet la cause de l'amertume exprimée ? Serait-elle un témoignage de repentance ? Le poète avouerait-il avoir péché pour s'être consacré à l'amour courtois ? Ou, au contraire, se sentirait-il aussi mal parce qu'il doit renoncer à ce statut? Le doute est d'autant plus justifié que, même s'il rejoint Bernard de Ventadour et Ibn Zaydūndans l'expression de son fourvoiement, le prince d'Aquitaine ne semble nullement associer le désir à sa déviation de la « voie de Dieu ». Ceci est d'ailleurs quelque peu surprenant, compte tenu de la salacité caractéristique de sa poésie. Nous pensons, entre autres, à la fin de sa chanson *Farai un vers pos mi sonelh.*

Jaufré Rudel, contrairement à son « maître », associe les plaisirs sensuels à sa renonciation à l'amour de la dame pour l'amour de Dieu.

Amors, alegres part de vos Per so quar vau mo mielhs queren, E suy en tant aventuros Qu'enqueras n'ay mon cor jauzen, La merce de mon bon guiren Que. m vol e m'apell' e.m denha E m'a tornat en bon esper.	Amour, je me sépare de vous avec allégresse, parceque je vais cherchant mon mieux ; et j'ai cette bonne aventure d'en avoir le coeur joyeux, grâce à mon bon garant qui me veut et m'appelle et m'accepte et qui m'a mis en bon espoir.
E qui sai rema deleytos E Dieu non siec en Belleen No sai cum ja mais sia pros Ni cum ja venh' a guerimen, Qu'ieu sai e crei, mon escien, Que selh qui Jhesus ensenha Segur' escola pot tener. (A.J, p. 2-3)	Et qui reste par deçà dans les plaisirs et ne suit pas Dieu à Bethléem, je ne vois pas comment il pourra jamais être preux ni atteindre son salut ; car je crois et je sais que celui queJésus instruit suit une voie sûre.

La subordonnée relative *qui sai rema deleytos,* coordonnée à *Dieu non siec en Bellen* a une valeur déterminative. Elle sélectionne en effet une catégorie particulière d'hommes, ceux qui demeurent ici-bas, attachés aux « délices » et s'abstiennent de suivre Dieu en terre sainte, à

337 R. Howard Bloch, « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident », in *Les Cahiers du GRIF*, n°47, 1993, pp. 9-23.

Béthléem. Cette catégorie est identifiée par le poète à ceux qui sont privés de *guerimen*, de salut donc, car leur voie n'est pas celle que *jhesus ensenha* à ses fidèles.

Toutefois, le prétendant de la comtesse de Tripoli renonce à l'amour dans la joie et l'allégresse, car il va chercher ce qu'il y a de mieux[338]. Cet emploi atténue l'opposition initiale entre l'amour et la foi. Celle que l'amour d'une dame procure au poète-amant est simplement moins grande, moins enivrante. En substituant le service de Dieu à celui de la bien-aimée, il suit le mouvement d'une élévation et accède à une joie plus grande, plus satisfaisante.

L'allégresse dans laquelle se fait le passage du « matériel » au « spirituel » dans la poésie de JaufréRudel n'est finalement pas si différente de son expression dans les chansons de Guillaume IX. En effet, la dame ne joue pas le rôle de médiatrice que l'on pourrait lui attribuer dans la poésie amoureuse de Bernard de Ventadour et d'Ibn Zaydūn. L'écriture de la *fin'amor* chez les deux troubadours reflète l'idée que, dans la doctrine de l'amour courtois, le statut de la femme demeure influencé par la réalité socio-historique dont il peine à se détacher. Même si elle est adulée et idéalisée, la dame n'en demeure pas moins fidèle à la représentation que l'on se faisait d'elle dans la littérature de l'époque :

> …pour aimer, on doit aimer la perfection, ou une vierge ; aimer une vierge est aimer une abstraction ; et aimer une abstraction est aimer ce qui est, par définition, non-incarné ; et ceci malgré l'alliance contradictoire, lorsqu'elle sert le misogyne, de la femme et du matériel. La prémisse de la chanson d'amour est la séparation. C'est là que réside le sens le plus profond du célèbre « amour de loin » (« amor de lonh ») des troubadours qui, loin d'être une sous-catégorie isolée de l'amour courtois, se pose comme l'expression la plus pure de la logique de la virginité inhérente à la courtoisie et à la tradition de l'amour en Occident. L'objet du désir est absent afin que le désir puisse s'y fixer en le rendant abstrait[339].

338 La forme adjectivale *melhor* est l'un des attributs majeurs de la dame dans les chansons de nos auteurs occitans. La bien-aimée incarne en effet ce degré supérieur de beauté et de perfection qui motive leur quête et justifie leur attachement indéfectible à tout le « Bien » qu'elle représente à leurs yeux. Néanmoins, cette « limite » est aussitôt dépassée dès l'instant où le poète se rend compte qu'il existe un amour, un attachement encore meilleurs. C'est dans ce sens, pensons-nous que, dans la poésie de JaufréRudel, l'accession « au mieux » ne s'oppose pas nécessairement à la quête spirituelle du poète. Nous dirions même qu'elles se complètent.

339 Dans son article « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident », Howard Bloch s'oppose à l'idée qui considère l'amour courtois comme une rupture avec les visions misogynes des premiers Pères de l'Église chrétienne. Il pense que la littérature courtoise n'exprime pas plus une opposition qu'une reconsidération de ces lectures misogynes. À travers les exemples de Bernard de Ventadour et de Thibaud de Champagne, il essaie de montrer que les notions de « misogynie » et d' « idéalisation » interfèrent et qu'elles sont même conjointes.

Même si notre lecture rejoint l'idée d'Howard Bloch de « l'homologie » entre l'expression de l'amour et celle de la foi dans la lyrique courtoise, on ne peut adhérer à son analyse de la notion de « virginité » dans cette lyrique. Nous pensons que c'est même l'un des éléments majeurs qui peuvent être reprochés à sa lecture. Même s'il admet l'importance accordée au désir en amour courtois, Bloch prétend, à tort, que cet amour implique nécessairement l'amour d'une « vierge ». Or, l'amour courtois admet cette part de « souillure » qui lui est inhérente. L'idéalisation de la femme, en la dématérialisant, la renferme dans une sorte d'existence abstraite et désincarnée qui participe de la volonté, essentiellement religieuse, de combattre la « matière corporelle » par la résistance et la purification, spirituelle en l'occurrence. En somme, nous estimons que l'auteur de l'article ne prend pas suffisamment en considération la complexité

De fait, c'est à l'issue de la comparaison des auteurs occitans de notre corpus que nous reconnaissons dans la poésie de Bernard de Ventadour les prémices de cette poésie courtoise devenue plus distante, plus subjective et même plus « personnelle ».

L'aiga del cor, c'amdos los olhs me molha, M'es be guirensqu'eupenetmofolatge, E conosc be, midons en prendamatge S'ela tan fai que perdonar no.mvolha. Pois meus no sui et ilh m'a en poder, Mais pertilh qu'eu en lo meudeschazer ; Per so l'er gen s'ab son omeplaideya. (M.L, p. 89)	Les larmes du cœur qui me mouillent les yeux, me sont la preuve que je me repens de ma folie ; et je sais bien que ma dame souffrira le dommage si elle s'obstine à ne pas vouloir me pardonner. Puisque je ne m'appartiens plus et elle m'a en son pouvoir, plus que moi elle aura à perdre de ma disgrâce. Aussi lui serait-il bon de négocier un accord avec son homme-lige.

Si totfatz de joi parvensa, Mout ai dins lo cor irat. Qui vid anc mais penedensa Faire denan lo pechat ? On plus la prec, plus m'es dura, Mas si'n breu tems no.s melhura, Vengut er al partimen. (M.L, p. 232-234)	Bien que je fasse semblant d'être joyeux, j'ai un grand chagrin au fond du cœur. Vit-on jamais homme faire pénitence avant même d'avoir péché ? Plus je l'implore, plus elle m'est cruelle ; mais si bientôt elle ne s'améliore, j'en viendrai à me séparer d'elle.

Dans ces deux extraits attribués à Bernard de Ventadour, la renonciation à l'amour est une renonciation au service de la dame. L'éloignement n'est pas une donnée inhérente qui s'impose au poète comme une condition *sinequanone*à la *cortezia*. Il représente un choix ultime auquel le poète-amant est sur le point de céder. Le verbe *deschazer* (déchoir, tomber en décadence) et le substantif *partimen* (séparation, dislocation) sont associés dans les deux extraits au champ lexical de l'expiation et de la repentance. *Penet* (expier, se repentir)*, folatge* (folie)*, pardonar* (pardonner) d'un côté et *penedensa* (pénitence, repentir), *pechat* (péché, faute) et *preiar* (prier) d'un autre côté soulignent l'hésitation du poète-amant à s'engager dans la voie d'une séparation. Se profilant comme une fin malheureuse qui menace sérieusement l'avenir de la relation courtoise, cette séparation ne reflète nullement le désir de l'amant. Dans ce sens, le recours au vocabulaire spirituel rend compte de son dépit et de son désespoir. Même si cette issue désagréable s'explique par le comportement de la dame à qui est imputée

de l'expression de la « misogynie » dans la littérature courtoise. L'étude de cette notion ne devrait pas se limiter aux références religieuses dont elle s'inspire nécessairement. Elle ne devrait pas non plus occulter l'étude de la notion de « désir » et de son expression, étroitement liée à la représentation de la femme.

la culpabilité d'un tel dommage, le poète-amant est celui qui implore le pardon dans l'espoir de soutenir et de préserver son attachement à elle.

Le champ lexical de l'accablement est perceptible dans les expressions *L'aigadel cor, c'amdos los olhs me molha*, *meus no sui*, *meudeschazer*, *Si totfatz de joiparvensa, Mout ai dins lo cor*. Le sens de cette affirmation de la douleur est très différent de la signification qui lui est donnée selon les règles de la lyrique courtoise. Les sentiments du poète-amant, sensés traduire la ferveur du désir et le caractère indéfectible de son attachement à sa bien-aimée, sont employés au contraire afin de rendre compte de l'affaiblissement du désir. Aux verbes *deschazer*et *preiar* correspondent respectivement les verbes *perdre* (perdre) et *melhurar* (s'améliorer) attribués à la dame. Leur emploi est associé à une structure hypothétique qui lui propose de « négocier un accord avec son homme-lige » et de « s'améliorer » car autrement, elle aura bien plus à perdre de la disgrâce de son soupirant.

Ces « négociations » avec la dame ne peuvent que nous rappeler l'importance cruciale accordée au *melhor* dans tout ce qui se rapporte à la dame courtoise. Nous avons essayé de le montrer tout au long de notre travail, en plus d'une représentation idéalisée et symbolique, la doctrine de la *fin'amor* revêt la « souveraine des cœurs » d'un rôle, d'une « mission ». Le désir représente son moteur essentiel. Dès lors que la dame n'est plus « la meilleure qui soit » aux yeux de son amant, elle n'est plus « désirable ». Elle ne peut donc plus s'acquitter de son rôle d'initiatrice et de médiatrice. Par conséquent, contraint et forcé, le poète-amant ne peut que « se séparer d'elle et déserter son service ».

Pus ab midons no.m pot valer Precs ni merces ni.l dreihz qu'eu ai, Ni a leis no ven a placer Qu'eu l'am, ja mais no.lh o dirai. Aissi.m part de leis e.m recre Mort m'a, e per mort li respon, E vau m'en, pus ilh no.m rete, Chaitius, en issilh, no sai on. (M.L, p. 182)	Puisque ni prières, ni pitié, ni les droits que j'ai, ne peuvent me servir auprès de ma dame, puisqu'il ne lui plaît guère que je l'aime, jamais plus je ne le lui dirai. Aussi, je me sépare d'elle et déserte son service. Elle m'a tué, et par la mort je lui réponds ; et je m'en vais, puisqu'elle ne me retient pas, malheureux, en exil, je ne sais où.

L'intérêt de cette strophe réside dans l'emploi du verbe *retenir* : *E vau m'en, pus ilhno.mrete* (je m'en vais, puisqu'elle ne me retient pas). « La démission » de l'amant est donc la conséquence inévitable du comportement de la dame qui « ne [le] retient pas ». Elle manque ainsi àson rôle qui consiste à retenir son amant en veillant à perpétuer le désir qu'elle lui inspire. Son manquement se traduit dans la strophe en effet par la contradiction entre l'emploi du verbe retenir et les substantifs associés au poète-amant, notamment du point de vue du nombre et de la quantité. Le pluriel des termes *precs*et *dreihz*, en plus du verbe *amar,*

conforté par le verbe *dire*, accentuent la valeur négative du verbe *retenir*. Par ailleurs, cette valeur négative est accentuée par la rime *valer-placer*, employée également à la forme négative. Ainsi, la récurrence de cette forme souligne la contradiction entre les différentes manifestations de la sollicitude de l'amant auxquelles la dame répond par un néant affectif dont l'effet sur le poète est sinistrement destructeur.*Chaitius, en issilh, no sai on* (malheureux, en exil, je ne sais où). La métaphore de l'exil, dans le dernier vers de l'extrait, nous renvoie à la « mission » de la dame et à son devoir de maintenir, enthousiaste et éveillé, le désir de son soupirant. Cette mission, nous avons tenté de le montrer au début de cette partie, s'exprime par des « actes » à travers lesquels la dame courtoise répond et récompense le véritable culte que lui voue son prétendant. L'*assag,* consistant à avoir le droit d'assister au déshabillement de la dame ou de coucher nu à côté d'elledans sa chambre, représente la « meilleure » réponse à laquelle le prétendant courtois ne cesse d'aspirer. Cette réponse-récompense a pour but de valoriser ses efforts, de reconnaître ses mérites et de les encourager. Elle accompagne donc la « persévérance » de l'amant et l'oriente, lui aussi, vers « le meilleur ».

De ce fait, c'est dans la mesure où elle cultive l'espoir de l'amant à gagner cette récompense de*l'assag* que la dame courtoise est désirable. L'expression *en issilh*(en exil, exilé) rend compte de l'échec de sa « mission ». En effet, la situation de l'errance spatiale qu'elle exprime traduit le refus de la dame d'éprouver son amant. En lui refusant l'accès à son espace personnel et intime, elle répond à son désir avec froideur et indifférence. Ainsi, condamne-t-elle à périr l'existence même du lien courtois : *Mort m'a, e per mort li respon* (Elle m'a tué et par la mort je lui réponds).

Mout l'avia gen servida Tro ac vas mi cor volatge; E pus ilh no m'escobida, Mout sui fols, si mais la ser. Servirs c'om no gazardona, Et esperansa bretona Fai de senhor escuder Per costum e per uzatge.	Je l'avais servie bien noblement avant qu'elle n'eût envers moi le cœur volage, et puisqu'elle ne m'est destinée, je serai bien fou si je la servais encore. Service sans récompense est « espérance bretonne », par habitude et usage, font du seigneur un écuyer.
Pois tan es vas me falhida, Aisi lais so senhoratge, E no volh que.m si' aizida Ni ja mais parlar no.n quer. Mas pero qui m'en razona, La paraula m'en es bona, E m'en es jau volonter e.m n'alegre mo coratge. (M.L, p. 192)	Puisqu'elle a tant failli envers moi, je délaisse sa seigneurie ; je ne veux plus de son intimité ni ne désire parler d'elle plus longtemps. Et pourtant, lorsque quelqu'un m'en parle, ses paroles me sont agréables ; je m'en réjouis bien volontiers et mon cœur connaît l'allégresse.

Le sens du désistement est très fortement souligné dans ces deux strophes. L'adjectif *fol,* les verbes *lais*, *no volh* corroborent la signification négative et appuient la séparation. L'allusion à « l'espérance bretonne » *Servirs c'om no gazardona, /Et esperansa bretona* justifie la réaction de l'amant qui choisit de ne plus avoir à patienter plutôt que de patienter incessamment dans l'espoir d'une récompense, que jamais il n'obtient. Dans ce vers *Ni ja mais parlar no.n quer*, le poète semble même « dégoûté » par le service amoureux dont il ne veut même plus parler. La négation acquiert donc un sens assez puissant compte tenu de l'importance de la parole pour le poète-amant. Ce dernier, en perdant le plaisir d'aimer et en refusantd'en parler renonce presque à son statut de troubadour. Comme un soldat qui déserte le champ de bataille, il rend les armes et s'en va errer dans le monde des civils.

Néanmoins, sa détermination à quitter le service de sa dame est aussitôt ébranlée. L'emploi du verbe *razonar* (défendre, excuser, parler) est très significatif à cet égard. Il intervient en effet dans le vers qui succède au refus de la parole par le poète-amant. La rime *razona-bona*contredit en quelque sorte le sens de la négation précédente en attribuant à la parole une connotation opposée à celle qui justifie la renonciation du poète à l'amour. Ainsi, toutes les paroles n'ont pas nécessairement la même valeur. Si celle du poète, négative, tend à s'effacer et n'existe plus, celle des autres semble s'y substituer. Le poète ne cache pas sa joie quand d'autres défendent sa dame et lui parlent d'elle.

Ainsi, la « réjouissance » et « l'allégresse » témoignent du fait que quoi qu'il en dise, le poète ne peut rompre complètement l'attachement qui le lie à sa dame. Si rupture il y a, elle n'est que « rhétorique » car elle n'a lieu en vrai qu'au niveau des mots, de « la parole ». L'amour possède en effet un pouvoir impérieux et la dame n'est quittée que pour être aussitôt retrouvée.

Ja no creatz qu'eu de joi me recreya Ni.m lais d'amar per dan c'aver en solha, Qu'eu non ai ges en poder que m'entolha, C'amors m'asalh, que.m sobre senhoreya e.m fai amar cal que.lh plass', e voler. E s'eu am so que no.m deu eschazer, Forsa d'amor m'i fai vassalatge. (M.L, p. 86)	Ne croyez donc pas que je renonce à la joie et m'abstienne d'aimer, à cause des peines que j'en souffre d'habitude, car je n'ai pas le pouvoir de m'en arracher, parce que l'amour me prend d'assaut, me domine souverainement et me force à aimer et à désirer qui lui plaît. Et si j'en aime une qui ne m'est échue, la puissance de l'amour m'oblige à faire vasselage.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, le contenu des trois premiers vers de cette strophe exprime un sens entièrement opposé à celui qu'exprimait plus haut le vers *Aisi lais so*

senhoratge. Le poète se contredirait certainement s'il n'y avait pas eu les quatre derniers vers. Leur rôle est donc de dissiper le malentendu de cette contradiction. Le verbe *senhorejar* (exercer un pouvoir seigneurial, avoir la prééminence), le syntagme *forsa d'amor* (la force de l'amour) et les périphrases verbales *far amar, far vassalatge* sont mis au service de l'assujettissement du poète à l'amour. La tournure injonctive même, au début de la strophe, est employée dans le but de corroborer cette idée. Même s'il est tenté de le faire, encouragé par les douleurs atroces, le poète ne peut qu'en parler. Pieds et mains liés, il ne peut se défaire de l'amour qui le tient captif.

Bela domna, vostre socors M'auria mester, se.us plagues, Que molt m'es mal' aquist preizos, En c'Amors m'a lassat e pres. A Deus ! can malamen m'afana, Can so que.m traïs e m'enjana M'aven amar, si tot me pez' o.m platz! Era saieu qu'eu sui apoderatz. (M.L, p. 200)	Belle dame, j'aurais besoin de votre secours, s'il vous plaisait de me l'accorder, car elle m'est bien cruelle cette prison dans laquelle Amour me tient lié et captif. Ah, Dieu ! quelle méchante torture, quand il me faut aimer celle qui me trompe et me trahit, que cela me plaise ou me pèse ! A présent je sais bien que je ne m'appartiens plus.

La métaphore de la captivité est l'image qui rend compte de l'asservissement du poète à l'amour dans cette strophe. La superposition des rimes plates dans les quatre derniers vers est très significative dans ce sens. Le verbe *afanar*, rimant avec les verbes coordonnés *traïr* (trahir) et *enganar* (tromper) matérialise le poids de cette « fatalité » à laquelle le poète est contraint de se plier. Nous interprétons de même la coordination des verbes *pesar* (peser) et *plazer* (plaire), placés à la rime avec *apoderatz.* Même quand il est bafoué et trahi, le poète est « subjugué ». Cette métaphore de la captivité et du poids qui le térrasse souligne l'idée que l'amour est inhérent au poète. Il semble même voué à ce destin inéluctable.

Per midons m'esjau no-jauzitz, Don m'es l'afans greus aportar, Qu'e.m perdrai per leis gazanhar, Et er li crims mout deschauzitz. Las ! que farai ? Com sui traïtz, Si s'amor no.m vol autreyar ! Qu'eu no posc viure ses amar, Que d'amor sui engenoïtz. (M.L, p. 224)	Pour ma dame je me réjouis sans être joyeux, aussi m'est-il pénible de supporter le tourment ; car pour la gagner je me perdrai, et ce sera un crime infâme de sa part. Hélas, que dois-je faire ? Comme je suis trahi, si elle ne veut m'octroyer son amour ! car je ne puis vivre sans aimer, car je fus engendré par l'amour.

L'inquiétude du poète-amant se traduit dans cette strophe par le recours aux antithèses et à la forme exclamative. *Las ! que farai ? Com sui traïtz, / Si s'amorno.m vol autreyar !* (Hélas, que dois-je faire ? Comme je suis trahi, si elle ne veut m'octroyer son amour !). Ces deux vers

en particulier mettent l'accent sur son désarroi. Angoissé et ne sachant que faire, le poète-amant est complètement perdu, il hésite entre les deux alternatives qui s'offrent à lui : gagner sa dame ou se perdre. Cette situation cornélienne, extrêmement complexe, est due à l'amour. Étant à l'origine de l'attachement du poète-amant à sa dame, l'amour réprime son désir en lui interdisant d'y succomber. Le verbe *gazanhar* (gagner) correspond donc à cette « discipline » qui lui impose le devoir d'étouffer ses penchants naturels afin de plaire à sa bien-aimée. Le *greus* (tourment) du poète est donc la conséquence de cette contradiction: pour faire le bonheur de sa dame, il doit sacrifier son propre « plaisir ». Le substantif *crim* employé pour rendre compte de cette situation est très significatif. Le poète estime que ce sacrifice est extrêmement *deschauzit*, avilissant, vil et grossier. Car, explique-t-il, *Qu'eu no poscviure ses amar,/ Que d'amor sui engenoïtz.* Ces vers précisent davantage le sens de la contradiction initiale entre les verbes *perdre* et *gazanhar*. Compte tenu de la dimension vitale de l'amour, le verbe *perdre* accentue le sens du sacrifice dans la mesure où la discipline imposée au poète équivaudrait au fait de « tuer » en lui sa nature et tout ce qui le rend vivant. Paradoxalement, c'est aussi le sens du verbe *gazanhar*. Le sacrifice du poète estvain et inutile dès lors que sa dame refuse de lui octroyer son amour *Si s'amorno.m vol autreyar.* Par conséquent, l'on constate que l'angoisse du poète réside dans le fait que l'amour représente la raison aussi bien du « gain » que de la « perte ».

La jonction qui s'opère entre les deux alternatives neutralise la contradiction et revêt la notion d'« amour » d'un sens assez complexe. Cette complexité conceptuelle se traduit par ses occurrences dans les trois derniers vers de la strophe. Associé au verbe *autreyar*, *amor* a une valeur matérielle et tangible. Il est un don que l'on reçoit de la dame. Il renvoie dans cet emploi à la récompense dont la dimension sensuelle et érotique, reconnaît le désir du poète-amant et agrée sa capacité à le dominer. Employé ensuite avec la conjonction, *ses amar* acquiert quelque chose de nécessaire et de vital. Il est une énergie, une pulsion de vie. L'amour, s'apparente alors au désir dans tout ce qu'il a de moteur et de vivifiant. La dernière occurrence d'*amor* dans la strophe, sans doute plus spirituelle par son emploi avec le verbe *engenoir* (enfanter), renvoie à la noblesse et la grandeur du sentiment pur, presque divin. L'image de l'enfantement, de la naissance du Christ et de la Création auxquelles cet emploi fait allusion, s'inspire très probablement d'une lecture biblique de ce sentiment[340]. Ainsi, nous

340 Nous citons ces exemples de la Bible afin d'illustrer le rôle et l'importance du sentiment d'amour dans la religion chrétienne.

- Épitre de Saint Paul à Tite, ch.3, versets n° 4-7 : « Mais lorsqu'a paru la bonté de Dieu notre Sauveur, et son amour pour les hommes, Il nous a sauvés, non à cause des œuvres de justice que nous avons faites, mais selon sa miséricorde, par le bain de la régénération et le renouvellement du Saint-Esprit, Qu'il a répandu en nous avec abondance par Jésus-Christ notre Sauveur, Afin qu'étant justifiés par sa grâce, nous soyons, selon notre espérance, héritiers de la vie éternelle ».

pouvons conclure que dans la poésie de Bernard de Ventadour, sans doute beaucoup plus que chez d'autres troubadours occitans, la dame apparaît donc comme une médiatrice parcequ'elle assure par le service amoureux l'initiation du poète-amant à l'amour dans ses différentes acceptions. Sensualité, désir ou sentiment noble, la dame lui « apprend » à ressentir, à exprimer et à dominer sa nature, ses penchants dans l'espoir de devenir « meilleur ».

Les convergences que nous avons observées dans ce sens entre la poésie occitane et la poésie andalouse sont remarquables. La confusion des lexiques relatifs à l'amour et à la religion ainsi que les allusions fréquentes aux notions de « faute » et de « repentir » appuient une dimension morale assez prégnante également dans l'œuvre poétique d'Ibn Zaydūn. La volonté de se racheter auprès de sa dame et l'insistance sur le caractère infaillible de leur amour sont récurrentes dans sa poésie amoureuse. « Médiatrice », Wallada y remplit donc une mission, celle d'amener le poète à reconnaître ses torts et à œuvrer dans le but de les dépasser. En cherchant à la satisfaire, elle l'initie à la vertu et contribue à faire de lui un homme meilleur[341].

Ne sachant trop s'il n'allait pas se dérober et se fâcher.
Si tel ou tel ne trouve aucun plaisir à boire,
Peu lui en coûte de dire : « Rien à me reprocher,
Mon cœur est pur de toute tache »
Et de voir le péché partout où il n'est pas,
Me refusant ainsi la moindre excuse.
Si m'est donné le bonheur du retour,
Je saurai bien comment apaiser de ces colères-là :
Simplement, faire en sorte de n'être plus banni
Et mettre à mon crédit la repentance du pécheur (A.M, p. 33) [342]

- L'Évangile selon Saint Jean, ch.3, verset 16 : « Car Dieu a tellement aimé le monde, qu'il a donné son Fils unique, afin que quiconque croit en lui ne périsse pas, mais qu'il ait la vie éternelle ».

- L'Évangile selon Saint Jean, ch.15, versets n° 9-10 : « Comme mon Père m'a aimé, je vous ai aussi aimés. Demeurez dans mon amour. Si vous gardez mes commandements, vous demeurerez dans mon amour, comme j'ai moi-même gardé les commandements de mon Père, et que je demeure dans son amour ».

341 Dans son *Histoire de la littérature andalouse, Ihssān 'Abbās* raconte qu'Ibn Zaydūn aurait été un personnage imbu de lui-même, fier et narcissique. Il y voit même les raisons qui ont amené à l'échec l'histoire de ses amours avec Wallada. La princesse avait, elle aussi, des traits de caractère qui ne pouvaient s'adapter à ceux du poète.

Ihssān 'Abbās, Histoire de la littérature andalouse. L'époque des Taifas et des Almoravides, éd. Aš-šurūq, Beyrouth, 1997.

342 Le repentir exprimé dans ce vers a un sens particulier. Ce n'est pas un repentir « convaincu » dans la mesure où le poète se repent non pas parce qu'il a réellement commis un péché mais parce qu'il tente de satisfaire sa dame par tous les moyens. C'est également un repentir dans le même sens que Bernard de Ventadour exprime dans ces vers : *Si tot fatz de joi parvensa,/ Mout ai dins lo cor irat./ Qui vid anc mais penedensa/ Faire denan lo pechat ?/ On plus la prec, plus m'es dura,/ Mas si'n breu tems no.s melhura,/ Vengut er al partimen.*

Bien que je fasse semblant d'être joyeux, j'ai un grand chagrin au fond du cœur. Vit-on jamais homme faire pénitence avant même d'avoir péché ? Plus je l'implore, plus elle m'est cruelle ; mais si bientôt elle ne s'améliore, j'en viendrai à me séparer d'elle. (M.L, p. 233-234)

Le sens prédominant dans cette pièce est celui du reproche. Le poète fait sans doute allusion à l'épisode de 'Otba. Jalouse de cette chanteuse que son prétendant avait ouvertement félicitée, Wallada a toujours reproché à Ibn Zaydūncette audace qu'il s'était permise en sa présence. Les substantifs *ta'nīb* (reproche)*, taṯrīb* (réprimande)*, malām* (reproche)*, ḏunub* (péchés)*, 'uḏr (*excuse, prétexte)*, ġaḍub* (colérique)*, muḏnib* (pécheur) constituent le champ lexical qui appuie l'expression de ce sens prédominant. Le reproche est d'autant plus exacerbé par la valeur morale que lui confère l'assimilation du poète-amant à un « pécheur ». Ce dernier conteste la persistance de Wallada dans sa colère contre lui alors qu'il ne cesse de souligner l'expression de sa repentance. Le substantif *'uḏr (*excuse, prétexte), employé dans le second hémistiche du troisième vers, rend compte de cette contestation. La forme négative exprime en effet l'idée que Wallada, obstinée, ne laisse point de chance au poète pour qu'il s'explique et lui demande de s'excuser. C'est sans doute la raison pour laquelle deux reproches différents s'opposent dans la pièce. Les expressions *Ā hāğirī* (celui qui me quitte)*, māḍarrahu* (quel mal aurait-il)*, qadtāla* (trop longtemps) au début des trois premiers vers*,* sous-tendent les reproches que le poète adresse à sa bien-aimée. La tournure oratoire qui leur est commune souligne ses sentiments. Il réprouve son attitude intransigeante.

Même s'il n'admet pas ses reproches qu'il trouve injustes et infondés, le poète s'efforce d'apaiser la colère de sa dame et gagner son pardon. Les verbes *Āba* (retourner, se repentir d'un péché), *alā* (faiblir, manquer), *yastarḍī* (chercher à satisfaire), *yatubu* (se repentir) insistent sur l'idée que le poète s'efforce de satisafaire sa dame. L'insistance sur le repentir appuie sa sincérité et confère à sa dame un statut magistral et distingué.

Parle-moi librement : je ne vais pas partir.
Ne crains de moi ni que j'oublie, ni que je te remplace.
T'oublier ? Mais comment, lorsque, privé de toi, je ne trouve
aucun goût à la vie et que, loin de toi, toujours à toi je pense,
Toi qui me fais périr d'aimer, m'accables de douleur,
me brises de désir et ne sais me donner que ce mal ?
Si j'avais trahi et m'étais mis en tête d'oublier,
comment aurais-je su, toi présente, toi mon espoir, ce qu'est l'espoir ?
Aussi bien ne me suis-je attaché à toi seule :
à une autre jamais je n'ai offert ta place. (A.M, p. 24)

La place privilégiée que la dame occupe dans le cœur du poète est reconduite dans cet extrait où la repentance est confortée par la réaffirmation du lien puissant et indéfectible qui lie le poète à sa dulcinée. Dès le premier vers en effet, il l'invite à le croire. L'expression *lātaḫša* (ne crains pas) est une construction injonctive dont le but est de rassurer la dame : le poète-amant ne peut ni l'oublier, ni la remplacer. Ce serment de fidélité est corroboré par le sens des deux vers qui le succèdent. *Kaīfa yansāka* (comment t'oublier) est une construction

oratoire dont le sens souligne l'idée qu'oublier la dame est impensable et insensée. Ce groupe verbal est suivi par une périphrase dont le rôle est d'en déterminer le sujet, celui qui ne peut oublier. Selon cette périphrase, le poète s'identifie donc à « qui ne connaît le goût de la vie et ne sait se passer de [sa bien-aimée]».

Par ailleurs, même si elle semble de prime abord affaiblir le dévouement du poète à l'amour de sa dame, toute la souffrance mise en avant dans le troisième vers le conforte au contraire. En effet, quoique pénible et éprouvant et quoiqu'il lui en coûte, le poète s'attache à l'amour de sa dame avec peut-être même encore plus de ferveur et d'opiniâtreté. L'expression initiale dans le dernier vers *wa' llāhī*est la tournure par laquelle le poète-amant jure solennellement que sa dame est la seule qu'il n'a jamais aimée.

> Je n'imaginais pas, en te donnant plein pouvoir sur mon cœur,
> que je me préparais à rechercher ma mort.
> Oui, dès que tu me fuis, toi qui es tout pour moi,
> le désir m'assassine. Ah ! te revoir, renaître !
> Les nuits s'épuisent, mais l'amour d'heure en heure
> reste neuf, elles s'effacent, mais il a la terre en partage.
> Je pourrais le jurer : tu es ma mort,
> sans qu'on puisse jamais me traiter de parjure. (A.M, p. 98)

La même tournure solennelle qui exprime le serment solennel du poète-amant est la raison pour laquelle nous retenons cet extrait. Dans le dernier vers, le verbe « jurer » traduit le verbe *aqsama* (jurer). Le verbe est conjugué au passé en arabe parce qu'il fait partie d'une construction hypothétique dont la valeur est l'irréel du présent. Le poète suppose que sa dame l'assassine. La proposition principale dont dépend cette supposition est sa confirmation : il ne commettrait point de parjure en affirmant qu'il est bel et bien mort et que sa dame est l'assassin qui en est coupable. Ainsi, cette construction hyperbolique vise à mettre l'accent sur l'état du poète. Agonisant presque à cause de son mal, il incrimine sa dame, toujours aussi froide et distante. Dans le deuxième vers en effet, le poids de sa distance accablante est également souligné par le recours à la même image de mort. *Muḏ hajartanī* (depuis que tu m'as quitté) est la circonstance étroitement liée à la souffrance insoutenable du poète. *Aš-šawq* (le désir) est à la fois la conséquence inéluctable de la distance et la cause principale de ses supplices. Pourtant, quelque mort qu'il soit, le poète est incapable de se détacher de cet amour « assassin ». Nombreux sont en effet les procédés par lesquels il réaffirme et souligne son engagement à aimer sa dame et lui rester fidèle. L'expression *Fadaytuka*traduit en arabe le sens du sacrifice. Par cet emploi, le poète assure sa bien-aimée qu'il est prêt à lui donner sa vie pour la satisfaire. Par ailleurs, *wāriṯu* (héritier) est l'adjectif qui sert à caractériser *al widād* (l'amour) après la destruction de la terre. Cette expression hyperbolique souligne donc la constance et la fermeté inébranlables de l'attachement du poète-amant à sa dame.

O toi, si loin, mais qui loges au tréfonds de mon cœur,
les plaisirs de ton monde te font oublier ton sujet, ton esclave !
Tu te distrais, t'amuses à des badinages,
et son souvenir ne t'occupe guère.
Vivrai-je assez longtemps pour espérer ? peut-être : c'est au
temps d'en juger, au destin de savoir et et aux jours de le dire.
(A.M, p. 58)

Si je suis ta part de bonheur, je ne cèderais pas celui que tu me donnes,
dût-on, pour ce prix-là, m'offrir toute une vie.
C'est ainsi, je supporte, quand tu me l'imposes,
ce qu'aucun cœur au monde ne pourrait supporter.
Fais-tu la fière ? Je tiens bon. Sous tes grands airs, je reste
ferme. M'écrases-tu ? Je me soumets.
Tu m'évites ? Je viens à toi. Parle, j'écoute.Ordonne, j'obéis. (A.M, p. 90)

Voyant que tu m'es proche ainsi qu'un doigt des autres doigts,
faisant partie de moi comme l'âme du corps, (A.M, p. 74)

Même si l'expression est différente, le sens est unique dans ces trois extraits : la détermination du poète à demeurer fidèle à sa dame est d'une constance exemplaire. Elle résiste à toutes les épreuves, même à celles du temps. Alors que celle-ci vaque à ses plaisirs mondains et ne s'occupe guère de lui, le poète ne désespère pas. Persévérant, il refuse, même au prix de sa vie, de renoncer à l'amour de sa dame et au bonheur qu'elle seule est en mesure de lui procurer. Il livre au *dahr* (les aléas du destin) et aux jours l'espoir et la promesse d'une situation plus satisfaisante.

N'as-tu voulu me prendre aux filets de l'amour
que pour me refuser la paix, la joie de te revoir ?
Patience est miel à la douleur dont tu m'abreuves,
fraîcheur le feu face à celui où tu me prends.
Tu étais mon rêve, et tu me fais goûter le chagrin.
Si seulement je n'avais pas à dire… « Si seulement ! » (A.M, p. 97)

Tout l'intérêt de cet exemple réside dans le deuxième vers auquel nous nous intéressons en particulier. L'allusion à la patience au goût de miel et au feu qui se transforme en fraîcheur est sans doute inspirée de l'épisode coranique relatif au patriarche Abraham. Dans sa lutte contre les paganistes qu'il essayait de dissuader de vénérer des statues qu'ils ont eux-mêmes façonnées, l'envoyé de Dieu a vécu une épreuve difficile. Sa loyauté et sa foi en Dieu l'opposaient aux siens et l'obligeaient à se séparer d'eux et de leurs croyances. Il s'exposait ainsi à leur aversion et à leur animosité. Voyant en lui un traître et un impie, ils l'ont condamné au bûcher[343].

343 « "Eh quoi !", dit Abraham, "adorez-vous, en dehors d'Allah, ce qui ne vous est utile et ne vous est nuisible en rien ? Fi de vous et de ce que vous adorez en dehors d'Allah ! Eh quoi ! ne raisonnerez-vous

Le rapprochement entre le poète-amant et le patriarche est très significatif quant au sujet qui nous intéresse. L'amour est en effet le point commun qui autorise ce rapprochement. L'amour de Dieu pour l'un, l'amour de la dame pour l'autre représente la cause principale des souffrances qu'ils endurent. L'amour est également le moteur essentiel qui motive leur patience, leur espoir et leur attachement à cette voie qui leur impose maints sacrifices et pour lesquels ils savent qu'ils seront certainement récompensés. Ainsi, si le poète-amant s'identifie au patriarche c'est sans doute parce qu'il reconnaît en lui les mérites et les vertus de l'homme qu'il espère devenir grâce à l'amour.

3.2 Rédemption et récompense

Comme nous l'avons souligné précédemment, l'amant courtois doit renoncer à une part de lui-même au cours de son initiation à la vertu. Afin de devenir meilleur, il doit se détacher de tout ce qui avilit l'amour. C'est dans ce sens que son attachement à sa dame est indissociable d'un processus de purification au cours duquel l'adorateur s'efforce de dompter la dimension sensuelle de son désir impétueux et irrésistible. L'épreuve sencée valoriser les mérites du poète-amant auprès de sa bien-aimée consiste en cette attitude contrite, accablée par le regret et l'idée d'avoir péché.

Per ma colpa m'esdeve Que ja no.n sia privatz, Car vas leis no sui tornatz Per foudat que m'en rete. Tan n'ai estat lonjamen Que de vergonha qu'eu n'ai, Non aus aver l'ardimen Que i an, s'ans no m'asegura. (M.L, p.116)	Il m'arrive, par ma faute, que je ne sois plus jamais son ami intime, puisque je ne suis revenu à elle, à cause de la folie qui me retient. J'en suis resté loin si longtemps que, de la honte que j'en éprouve, je n'ose avoir la hardiesse d'aller vers elle, si elle me rassure avant.

Dans cette strophe extraite de sa chanson *Conortz*, *era sai eu be* Bernard de Ventadour tente difficilement de reconquérir sa dame après s'être trop longtemps abstenu « d'aller vers elle ». Honteux et confus, l'amant regrette sa folie et n'ose plus aborder sa bien-aimée. Les substantifs *colpa*, *vergonha* et *foudat* mettent l'accent sur ses sentiments de culpabilité et de contrition.

L'ascension spirituelle à laquelle l'amour courtois invite l'amant ne peut donc être effective et efficace si elle n'est associée à ce désir d'expiation et de repentance. Contraint

pas ?" - "Brûlez-le !" s'écrièrent [les Impies], "et secourez vos divinités si vous [le] voulez faire !" Mais nous dîmes : "O feu ! sois froid et salut pour Abraham !" ».*Le Coran*, Sourate n°21, Versets n° 66-69.

comme toujours à la sincérité, le poète doit se conformer à cette qualité pour « sauver » son âme. Ainsi, la rédemption de l'amant s'exprime par la réaffirmation de l'amour inconditionnel et irréprochable qu'il voue à sa bien-aimée. Les verbes *pliure* (promettre, jurer) et *esdevenir* (advenir) employés dans l'extrait suivant de la chanson *Pois preyatz me*, *senhor* de Bernard de Ventadour soulignent cette insistance sur les sentiments sincères de l'amant.

Bona domna, merce Del vostre fin aman ! Mas jonchas, ab col cle, Vos m'autrei e.m coman. Qu'e.us pliu per bona fe C'anc re nn amei tan. E si locs s'esdeve, Vos me fatz bel semblan, Que molt n'ai gran talan, (M.L, p. 130)	Douce dame, ayez pitié de votre fidèle amant ! Mains jointes, tête inclinée, je m'octroie et me recommande à vous. Car je vous jure, de bonne foi, que je n'ai jamais aimé personne autant que vous. Et si l'occasion s'en présente, montrez-moi un doux visage, car j'en ai une grande nostalgie !

Par ailleurs, contrition et repentance sont associées dans cette strophe à la requête du *bel semblan.* Le poète a beau jurer fidélité à sa bien-aimée, ses regrets demeurent liés à cet espoir de récompense auquel il est incapable de renoncer. Il nous semble important de souligner le sens de cette association.En effet, il ne s'agit pas fait de bannir entièrement le désir mais de le purifier de tout aspect dégradant. Le fait que la rédemption s'accompagne de cette requeête est la preuve que le poète-amant est sur la voie de maîtriser ses pulsions.

3.2.1 Amour et sacrifice

L'expression de la souffrance dans la poésie lyrique des troubadours relève du sacrifice dans le sens où cette douleur exacerbée est l'équivalent de la prière du fidèle pour le poète-amant. L'examen de notre corpus occitan révèle en effet que l'expression de la souffrance est indissociable de l'imploration de la pitié. Le vocabulaire religieux souvent associé à la description de la douleur et aux plaintes de l'amant corrobore notre lecture. Par ailleurs, la souffrance et la prière rendent compte du sacrifice dans la mesure où elles traduisent la soumission du poète à l'amour : dans l'imploration, il s'abandonne volontairement à sa dame. Lui livrant son destin d'homme amoureux, il s'en remet à sa souveraineté et à ce qu'elle décide de faire de lui.

Ara.n fassa so que.s volha Ma domna, al seu chauzit, Qu'eu no m'en planh, si tot me dol. (M.L, p.134)	Que ma dame fasse à présent ce qu'elle veut, selon son gré, car je ne m'en plains guère, même si j'en souffre.

En son plazer sia, Qu'eu sui en sa merce. Si.lh platz, que m'aucia, Qu'eu no m'enclam de re ! (M.L, p. 208)	Qu'il en soit selon son bon plaisir, puisque je suis à sa merci. Qu'elle me tue, s'il lui plaît, je ne me plaindrai de rien !

Aux syntagmnes nominaux *seu chauzit* (son choix), *son plazer* (son plaisir), correspondent dans ces deux extraits les propositions négatives *eu no m'en planh* (je ne m'en plains pas), *eu ne m'en clam* (je ne m'en plains pas). Quels que soient le plaisir et le choix de la dame, le poète déclare qu'il consent d'emblée à tout ce qu'elle fera de lui, dusse-t-il en souffrir. La mort même est invoquée pour conforter sa détermination à se soumettre entièrement et sans condition à sa volonté suprême.

Toutefois, quand il se livre au commandement absolu de sa dame, le poète-amant se confie en fait à ce qu'il espère retrouver en elle de « meilleur », sa dame étant la créature parfaite, l'incarnation même de la meilleure personne qui puisse exister. C'est donc à ce « meilleur » qui s'exprime en termes de *merce*que le poète s'abandonne.

Ai, domna, per merce.us playa C'ayatz de vostr'amic mercei, Pus aitan gen vos merceya ! (M.L, p. 80)	Ah ! dame, de grâce, qu'il vous plaise d'avoir pitié de votre amant, puisqu'il implore si noblement votre grâce !

Dans ces vers extraits de la chanson *Ara no vei luzir solelh*, de Bernard de Ventadour, le sens de la prière est mis en valeur par le recours à l'épiphore. Réitéré à trois reprises et placé à la rime, le terme *merce* est mis en relief. L'insistance même sur la notion de pitié dans ces quelques vers traduit l'état navrant et « pitoyable » du poète. De plus, la rime *playa-merceya* suggère un sentiment d'humilité de sa part. Au moment de formuler sa demande en effet, il semble craindre d'importuner sa dame. Ainsi, la correspondance entre les verbes *plazer* et *mercejar* joint à cette prière extrêmement soumise, le souhait d'agréer la dame aimée en la lui adressant.

Doussa res, conhd' et avara, Umils, franch' et orgolhoza, Bel' e genser c'ops no fora, Domna, per merce.us queregra, car vos am mais c'autra re, que.us prezes merces de me, car tem que mortz me destrenha, si pietatz no.us en pren. (M.L, p. 106)	Douce créature, charmante et avare ; noble et orgueilleuse, plus belle et plus noble qu'il est nécessaire ; parce que je vous aime plus que toute autre créature au monde, dame, je vous implore pitoyablement que vous me preniez en pitié, car je crains que la mort ne m'étreigne si vous n'avez compassion de moi.

L'accumulation des adjectifs *conhde* (gracieuse), *avara* (avare), umils (humble)*, francha* (sincère)*, orgolhoza* (orgueilleuse), *bela* (belle) et *genser* (aimable, gentille) joue le même

rôle du verbe *plazer*dans l'extrait précédent. Elle rime d'ailleurs avec le verbe *querer* (demander, prier, quérir). Elle est donc mise au service de la prière adressée à la dame. L'expression *per merce* est le dernier terme par lequel cette accumulation est close, avant la formulation de la prière. Afin de plaire à sa dame, le poète énumère donc ses mérites et rappelle sa clémence avant de la lui réclamer.

Par ailleurs, le verbe *querer* est relié au verbe *amar* par la conjonction *car*. Le rapport causal qu'il introduit explique la requête par la « qualité » de l'amour : *car vos am mais c'autra re,* en plus de l'éloge initial, représente donc une preuve supplémentaire de la fidélité du poète. Son souhait d'agréer sa dame s'explique par le statut de troubadour et est même cohérent avec la conduite qu'il doit tenir conformément à ce statut. La soumission de l'amant à sa dame étant de nature statutaire, « officielle » dirions-nous même, doit donc être « ratifiée » et prendre effet par des actes concrets. Leur enjeu est de préciser, délimiter les contours de la relation d'amour qui, en plus du lien sentimental, a sans doute des retentissements sociaux. L'amant doit donc présenter à sa bien-aimée un gage de soumission et de fidélité. C'est ce renoncement, cet abandon à son commandement qui en témoigne. Par ailleurs, la sujétion du poète-amant est à la mesure de la souveraineté de sa dame qui, elle aussi, doit être rappelée par ce gage. Particulièrement sociale et morale mais surtout physique aussi, la supériorité de la dame est mise en avant à travers son portrait. Représentée comme une créature séraphiquedans les chansons de son soupirant, elle incarne toujours la perfection. La noblesse de son extraction et de ses mœurs est en adéquation avec ses traits dont le charme est irrésistible. Ainsi, lorsque tout confiant, il dépose son destin entre les mains de sa dame, le poète reconnaît et glorifie la suprématie de sa souveraine. On l'imagine mal hésiter à lui appartenir. Ce serait une maladresse de sa part qui risque de ternir la représentation de sa dame en mettant en doute son caractère inégalable. De ce fait, la *merce*, l'imploration de sa pitié, inhérentes à la soumission du poète, consacrent sa pureté et sa vertu. Celles-ci acquièrent même une dimension profondément religieuse et spirituelle lorsque le poète-amant témoigne de son renoncement par le sacrifice et le don de soi. C'est en somme parce que sa dame a en elle tout ce qu'il y a de « meilleur », qu'elle est pure et « divine », que le poète se livre à elle corps et âme.

Domna, vostre sui et serai, Del vostreservizigarnitz. Vostr'om sui juratz e plevitz, E vostrem'era des abans. E vos etz lo meusjoisprimers, E si seretz vos lo derrers, Tan com la vida m'erdurans. (M.L, p. 98)	Dame, vôtre je suis et serai, dispos à votre service. Je suis votre homme-lige assermenté, et je fus vôtre depuis toujours. Vous êtes ma première joie et vous serez aussi la dernière, tant que durera ma vie.

Notre intérêt dans cet extrait se porte sur l'emploi du terme *servizi.* Polysémique, il désigne la servitude en ce qu'elle est « service religieux » ou « redevance féodale ». Tel qu'il est employé dans cette strophe, *servizi* peut avoir les deux sens, confirmés d'ailleurs par le substantif *om* et le possessif *vostre.* L'affirmation qui préside à leur emploi est une déclaration solennelle. L'amant assure sa dame de sa prédisposition à lui être fidèle et à la servir. L'emploi du verbe *esser* (être) au présent et au futur donne à la « possession » un caractère inaliénable et définitif. Il est souligné dans les quatre derniers vers de la strophe par la disposition des rimes embrassées *abans* (auparavant)-*primers* (première)-*derrers* (dernière)-*durans* (pendant, durant). Lorsque le passé rime avec la durée et que la première joie se confond avec la dernière, l'intention est de souligner le caractère infini de la servitude du poète amant. Lorsqu'il donne tous les droits à sa dame, son abandon et sa possession se conçoivent en dehors des limites temporelles. Ils sont éternels.

Bona domna, merce Del vostre fin aman! Mas jonchas, ab col cle, Vos m'autreie.m coman. Qu'e.us pliu per bona fe C'anc re non amei tan. E si locss'esdeve, Vos me fatz bel semblan, Que molt n'ai gran talan, (M.L, p. 130)	Douce dame, ayez pitié de votre fidèle amant ! mais jointes, tête inclinée, je m'octroie et me recommande à vous. Car je vous jure, de bonne foi, que je n'ai jamais aimé personne autant que vous. Et si l'occasion s'en présente, montrez-moi un doux visage, car j'en ai une grande nostalgie !

Le substantif *talan* (désir, envie) sur lequel s'achève cette strophe est l'argument qui motive la prière du poète et sa sollicitation de la merci. Contrairement à toutes les autres rimes croisées, ce substantif, constitue avec l'expression *bel-semblan* la dernière rime plate de la strophe. L'alternance des deux sons « ai » et « an » finissant sur cette « superposition » matérialise en quelque sorte la lutte du poète qui s'achève sur une image négative : le *talan* finit par le terrasser et vaincresa patience. Dès le début de la strophe, la prière est exprimée presque à la manière d'un appel à l'aide dont la concision rend compte du caractère pressant de la pitié demandée. Le mètre de six syllabes utilisé corrobore cette expression dans la mesure où le rythme rapide et entraînant qu'il confère à la chanson sous-tend le sens exprimé et conforte donc la dimension urgente de la requête adressée à la dame. Par ailleurs, indépendamment de la construction injonctive de la première phrase, *Bona domna, merce/ Del vostre fin aman !*, le premier vers, en seulement trois termes, résume à lui seul la totalité du sens véhiculé par la strophe. Ces trois termes appartiennent aux deux champs lexicaux répartis sur l'ensemble des rimes. *Bona domna*, *fin aman*, *e.mcoman*, *amei tan*, *bel semblan*,

et *grantalan*forment le champ lexical de l'amour et du désir qui appelle la sollicitation de la pitié qui, elle, forme le deuxième champ lexical développé par les termes *merce*, *cle*(*clinar* – incliner), *bonafe* et *s'esdeve*(*esdevenir*-advenir, se présenter). Par ailleurs, il est intéressant de noter que les deux sons à la rime dans la strophe « an » et « ai » sont très significatifs quant aux sens qu'elle exprime. Alors que « ai » rend compte de l'interjection qui traduit une souffrance morale, la préposition « an » renvoie aux raisons de cette souffrance. Elle exprime un rapport entre les personnes qui peut être aussi bien l'interaction que la compagnie et peut même avoir une valeur locative.

Le rapport de l'amant à sa dame tel qu'il se présente dans ces extraits est certes un rapport de soumission. Il consacre la suprématie de la dame. Mais il est aussi un rapport de soumission profondément rattachée à un sentiment d'abandon. L'emploi pronominal des verbes *autrejar* (octroyer, donner) et *comander* (confier, donner en dépôt)*,* outre la réification, traduit un sentiment d'abnégationà caractère sacrificiel, notamment à travers l'image de la tête inclinée. Les expressions *Mas jonchas* (mains jointes)*, ab col cle* (tête inclinée) rendent compte de ce caractère à travers l'image de mort qu'elles connotent.

Bernard de Ventadour est sans doute le troubadour occitan qui a le plus mis l'accent sur cette dimension sacrificielle de l'amour. La vassalité de l'amant se perçoit dans ses chansons comme une soumission « pieuse » à la souveraineté de sa dame. La prière et le don de soi représentent comme des actes « rituels » témoignant de cette soumission et célébrant la suprématie de la bien-aimée. C'est en effet ce caractère qui la rend digne de l'abandon de son soupirant. Chez les deux autres troubadours occitans, l'humble soumission à la dame ne se présente pas de la même manière[344].

Ja no sera nuils hom ben fis	Aucun homme ne sera jamais un vrai fidèle
Contr'Amor si non l'es aclis,	D'Amour s'il ne lui est soumis,
Et als estranhs et als vezis	Et si, aux étrangers comme aux proches,
Non es consens,	Il n'est complaisant,
Et a totz sels d'aicels aizis	Et à tous caux de ce séjour
Obediens.	Obéissant.
(J.C.P, p. 106)	

Notre intérêt dans cette strophe extraite de la chanson *Pus vezem de novelh florir* du duc d'Aquitaine se porte aux termes mis à la rime. Leur répartition révèle en effet la conception que le troubadour se fait de la soumission à l'amour. Il en présente les facteurs essentiels dès le premier vers par le recours à la condition : si un homme veut être sûr de triompher de

344 La prière et le sens du sacrifice sont quasiment absents de la poésie de JaufréRudel. Nous avons noté une seule occurrenceoù l'allusion aux Sarrasins pourrait vaguement être interprétée comme l'expression d'un sacrifice offert à la dame : *Tant es sos pretz verais e fis/ Que lay el reng dels Sarrazis/ Fos hieu per lieys chaitius clamatz.* Sa valeur est si pure et si parfaite que je voudrais, pour elle, être appelé captif là-bas, au pays des Sarrasins.

l'amour, il doit avoir un comportement particulier qui puisse le lui garantir. L'adjectif *aclis* (incliné, humble, soumis) rend compte de ce comportement, mis à la rime avec l'adjectif *fis* (sûr, certain, assuré de). Ainsi, la soumission est présentée d'emblée comme la condition qui permet à l'amant d'être *fis,* parfait. Cette attitude est appuyée, au niveau de la rime par les syntagmes nominaux *alsestranhs et alsvezis* (les étrangers et les proches) et *totz sels d'aicelsaizis* (tous les gens qui habitent ces lieux). L'humilité dont l'amant doit faire preuve l'oblige donc à se soumettre non seulement à la bien-aimée mais aussi à tous ses proches. Par ailleurs, la rime *consens-obediens* accentue davantage le sens de la soumission en l'appuyant par l'obéissance et le renoncement. L'un des sens de l'*obediensa* en effet est de céder aux désirs de quelqu'un.

Farai chansoneta nueva Ans que vent ni gel ni plueva ; Ma dona m'assai' e.m prueba, Quossi de qual guiza l'am; E ja per plag que m'en mueva No.m solvera de son liam. (J.C.P, p. 111)	Je ferai neuve chansonnette Avant qu'il vente, gèle ou pleuve ; Ma dame me met à l'épreuve, Pour jauger la qualité de mon amour ; Mais jamais, pour grief qu'elle 'invoque, Je ne m'affranchirai de son lien.
Qu'ans mi rent a lieys e.m liure, Qu'en sa carta.m pot escriure. E no m'en tengatz per yure S'ieu ma bona dompna am, Quar senes lieys non puesc viure, Tant ai pres de s'amor gran fam. (J.C.P, p. 111)	Car au contraire, je me rends et me livre à elle, Et elle peut m'inscrire en sa charte. Ne croyez pas pour autant que je sois ivre Si j'aime ma si parfaite dame, Car sans elle, je ne puis vivre, Tant j'ai faim de son amour.

Le sens véhiculé par ces deux strophes rend compte de ce renoncement aux désirs de la dame. Malgré les verbes *assaiar*et *esprohar* qui désignent le fait d'éprouver quelqu'un, de le tenter pour lui donner l'occasion de faire ses preuves, le poète s'obstine dans son abandon. Le verbe *solver* (délivrer, détacher, délier) employé à la forme négative est appuyé par l'expression *per plag*, (en aucune façon). Par ailleurs, l'adverbe *ans* (plutôt, au contraire), au début de la rime suivante semble surenchérir sur le sens donné à la soumission du poète dans la première strophe. Le verbe *rendre* désigne le fait de se rendre, en emploi pronominal. Ainsi, le poète est non seulement soumis mais il se livre volontairement au commandement de sa bien-aimée. L'allusion à l'inscription sur la charte nous renvoie à ce caractère « officiel » de cette soumission que nous commentions plus haut chez Bernard de Ventadour. Même si la soumission du comte de Poitiers à sa dame n'a pas les mêmes accents solennels, cette « inscription » la valorise et lui confère une importance majeure.Les substantifs *liure* (lien),

escriure (écrire, inscrire), *yure* (ivre), *viure* (vivre), font de cet abandon, certes insensé, le destin, la joie vitale du poète-amant.

Mout jauzens me prenc en amar	Avec un plaisir intense, je me prends à aimer
Un joy don plus mi vuelh aizir,	Une joie dont j'attends un plus grand bonheur,
E pus en joy vuelh revertir	Et puisque je veux revenir en joie,
Ben dey, si puesc, al mielh sanar,	Je dois, si je puis, tendre vers le mieux,
Quar mielhs onra.m, estiers cujar,	Car ce qui m'honore, sans présomption, est le mieux
Qu'om puesca vezer ni auzir.	Qu'on puisse voir ou entendre.
(J.C.P, p. 116-117)	

L'expression de la joie par l'adjectif *jauzens*, l'évocation du « meilleur » par la proposition *al mielhs anar* ainsi que le verbe *aizir* rendent compte des enjeux de l'abandon du poète à l'amour. Toute l'allégresse mise en avant dans cette strophe conforte, en effet, le sens de la rime *fis-aclis* que nous commentons plus haut. En se livrant au commandement de sa bien-aimée et en cédant « officiellement » à toutes ses volontés, le poète aspire au statut de *fin'amador* et au *joi* inhérent à ce statut.

La poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn est une poésie extrêmement lyrique. Elle met en avant la souffrance excerbée d'un amant malmené par une passion irrésistible et très intense. L'exaltation de ses sentiments est indissociable de l'humilité et de la soumission. L'amant blessé sollicite constamment sa bien-aimée et la prie d'abréger ses souffrances et de le prendre en pitié. Comme Bernard de Ventadour, sa poésie est profondément marquée par la prière et le sacrifice. Le poète se dévoue quasi religieusement à l'amour de sa dame.

Je te dois cette âme jamais exempte de tristesse,
ce cœur jamais libéré de l'amour.
Ah ! Dis-moi ton bonjour, au moins de temps en temps,
et quand ce ne serait qu'en un souffle du vent ! (A.M, p. 56)

Le premier vers de cet extrait est construit sur un parallélisme parfait entre ses deux hémistiches où *fuādī*, *assā, et ḫālī* correspondent aux termes *qalbī*, *hawā et ṣāḥī.*Cette structure manifestement redondante, insiste sur le sens du chagrin qui semble à jamais installé dans le cœur du poète. La construction négative des adjectifs *ḫālī* (vide) et *ṣāḥī*(éveillé) font du mal d'amour un état permanent auquel le poète-amant ne peut échapper.

Étrange amant que moi, qui te sacrifie tout
et demande pardon quand c'est toi la coupable.
Avec toi, tout m'incite à garder la réserve…et rien n'y fait :
prudence est proie facile aux pièges de l'amour.
T'aimer, ce n'est rien d'autre qu'un désarroi fixé depuis toujours :
quel homme pourrait donc repousser le destin. (A.M. p. 39)

L'étrangeté de sa situation, étonnante même pour lui, relève de son caractère paradoxal. Il a beau souffrir, le poète ne peut s'empêcher de tenir à sa dame. Elle se montre hautaine, froide et indifférente et c'est pourtant lui qui se repent et cherche à la satisfaire. Tout l'incite à se méfier de cet amour qui lui fait perdre le contrôle et s'empare de lui. Il s'y abandonne pourtant et concède même à s'y soumettre volontiers. Traduit par « désarroi », le terme *fitna* est largement polysémique en arabe. Son emploi à la fin de cette pièce est très significatif et peut être interprété de manièresdifférentes. Compte tenu de l'interrogation oratoire du deuxième hémistiche dans le dernier vers de l'extrait, le terme est associé au destin, *al qadar*. Caractérisant l'amour de la dame, *fitna* peut être associé aux épreuves que le destin impose aux hommes. Cette acception négative du terme associe l'amour à une sorte de prédestination à laquelle l'homme est contraint de se soumettre. Il ne peut lui échapper.

Par ailleurs, une deuxième lecture du terme est alors possible. Même si le verbe employé au début du vers appelle le même sens du nom employé dans la seconde partie, le verbe *qadara* (survenir), associé au substantif *fitna* rend compte de son accomplissement et lui donne un sens inéluctable. Ce sens, bien que se rapportant également au destin, ne se rattache pas nécessairement à sa valeur négative.*Qadara*est à concevoir dans le sens de ce qui doit se produire, indépendamment de ses effets sur l'existence de l'homme. Ainsi, *fitna* peut avoir le sens de « charme », d' « envoûtement » attribué à l'amour irrésistible de la dame. De fait, si le poète-amant, incapable de lui résister, s'abandonne volontiers à l'amour c'est parce qu'il est subjugué, fasciné.

> Je n'ai pas échangé son amour pour un autre :
> sinon, j'aurais troqué ma foi pour l'impiété.
> Je donnerais ma vie pour un être que j'aime et qui, s'il le pouvait
> sacrifierait pour moi et lui-même et les siens.
> Seigneur, sois bon, rapproches-nous, réunis-nous
> sous d'heureux augures et une bonne étoile ! (A.M, p. 65)

La fascination du poète n'a pas toujours cet aspect « fatal », impérieux et inévitable. L'amour de sa dame représente certes un destin pour l'amant. Mais c'est un destin auquel il choisit délibérément de se livrer, fidèle et confiant. La construction négative du verbe *tabaddala* (changer, substituer) au début des hémistiches du premier vers insiste sur la fidélité du poète à l'amour de sa dame. Ce sens est d'autant plus souligné qu'il assimile le moindre écart de cet amour à une substitution de l'impiété à la foi. Par ailleurs, le dévouement du poète à l'amour acquiert une dimension religieuse avec le recours à ces notions. Elles assimilent son attachement à l'amour à un engagement profondément spirituel[345]. Cette dimension est encore

345 L'impiété qui se substitue à la foi est une allusion au péché de l'apostasie. Pour des raisons essentiellement politiques, de nombreuses tribus hijaziennes ont plus ou moins exprimé ouvertement leur

plus mise en avant par l'allusion au sacrifice. Le verbe *afdī* au début de l'avant-dernier vers en témoigne : il désigne le fait de donner sa vie. Le substantif *al ḥabib* identifie la personne aimée, la dame en l'occurrence, au bénéficiaire de ce sacrifice. Si celle-ci est prête à abandonner les siens pour son prétendant, celui-ci serait capable de faire davantage.

Si j'étais libre de te voir, j'accourrais,
je ferais ce que tu attends de moi, et au-delà.
Mais l'amour devient vite un bruit qui court, qui vole,
les yeux des jaloux sont partout sur nous.
Si libre hors de nous, l'âme pouvait s'offrir,
je donnerais la mienne, pour ta vie, jusqu'au bout. (A.M, p. 50)

La proposition hypothétique au début de cet extrait décrit l'état du poète : dépourvu de liberté, il a le sentiment d'être enchaîné et ne peut donc pas agir comme il l'entend. Par conséquent, le manquement à ses devoirs d'amant ne peut lui être reproché. L'argumentation du poète se poursuit dans le vers suivant. Il explique les causes qui le privent de sa liberté d'action.Les trois verbes *istaṭāra* (se répandre)*, intaḥā* (s'intéresser à)*, ḥusida* (être envié) expriment ces causes. Ébruité, l'amour du poète à sa dame se répand rapidement et attire l'intérêt des envieux qui les épient.

De prime abord, de telles allégations semblent affaiblir l'élan amoureux du poète. Sa prudence représente une preuve de dévouement qui conforte pourtant la solennité de son amour par le biais du sacrifice. En effet, lorsqu'il se décrit privé de sa liberté à cause des envieux, le poète sacrifie sa liberté au profit de l'amour et de sa dame. S'il s'abstient de la voir comme il l'explique au premier vers, c'est pour parer au désagrément que ces envieux pourraient leur causer. Bien qu'il semble ne pas respecter la volonté de sa dame, le poète est forcé de lui déplaire dans son intérêt. Son attitude méfiante témoigne en effet de mesure et de discrétion. Il préserve ainsi la réputation de sa bie-aimée et lui évite d'être la cible de ceux qui lui veulent du mal. Ainsi, il se montre donc capable de renoncer à son propre plaisir, de donner sa vie même, pour le bien de sa dame. C'est l'affirmation que véhicule le dernier vers de l'extrait : S'il le pouvait, le poète n'aurait pas hésité à lui offrir son âme.

Ma constance, tu l'as payée de perfidie,
mon amour, tu le prends par violence, à vil prix.
Quant à moi, si le sort suivait mes volontés,
je donnerais ma vie pour te sauver de ses misères. (A.M, p. 17)

Tu prends du plaisir à me tourmenter
et tu vas, envers moi, au bout de la violence,
Moi qui pourrais donner ma vie pour toi, moi dont le cœur

désistement de la foi, juste après le décès du prophète. C'est alors que commencent les guerres d'apostasie. Leur enjeu essentiel est de réunifier l'État musulman, la foi étant son pilier fondamental. Sur le plan historique et religieux, l'apostasie a donc une signification particulière.

abrite assez d'amour pour se sacrifier.
Tu es la vie pour un amant
sûr de périr pour peu que tu changes.
On lui pardonnerait de t'oublier, mais non :
bien loin de t'oublier, il te donne sa vie. (A.M, p. 94)

Le sens du sacrifice est indissociable dans ces deux extraits de l'expression de l'injustice et de la mort. Les termes *ġadr* (trahison, perfidie)*, ẓulm* (injustice)*, radā* (mort)*, mawt* (mort) sont employés pour en rendre compte. Attribués à la dame, ils décrivent son comportement. Excessivement indifférente, elle condamne son soupirant à une mort certaine. Les fruits de la mort est l'image qui traduit ses espoirs perdus. Le substantif *madā*qui désigne lalimite souligne aussi bien l'injustice inhumaine de la dame que les souffrances insoutenables du poète. Au bord de l'agonie, il n'hésite pourtant pas à faire preuve de clémence et de générosité. *Fadaytuka, fidia, iftadā*sont les trois occurrences relatives à l'expression du sacrifice dans les deux extraits. Malgré tout le mal qu'elle lui fait subir, le poète regrette de ne pas être en mesured'offrir sa vie à sa dame. Les trois occurrences relatives au sacrifice sont employées dans des constructions hypothétiques introduites par la préposition *law*. Même si elle décrit l'incapacité du poète à modifier le destin et le plier à ses volontés, cette proposition peut être employée également pour exprimer un souhait, une volonté.

Le regret est omniprésent dans le *ghazal* du poète cordouan. Les différentes péripéties de ses amours avec Wallada lui ont fait perdre pour toujours le bonheur de sa compagnie. Amer et blessé mais ne perdant pas l'espoir de retrouver un jour ce bonheur révolu, il se réfugie souvent dans le souvenir de ces jours voluptueux. Leur évocation accentue certes la douleur de l'absence et les supplices du temps présent. Mais elle conforte aussi sa détermination à tout entreprendre dans le but de reconquérir sa dame.

3.2.2 Le paradis perdu

Selon Ibn Bassam, dans *Al Ḏaẖīra*, les anciennes sources de l'histoire parlent d'un amour idyllique entre Wallada et Ibn Zaydūn. La princesse ne pouvait que répondre favorablement aux assiduités du jeune poète. De noble extraction, cultivé et appartenant aux membres honorables de la classe politique, il avait tout pour lui plaire. À ses débuts, leur passion était la raison de leur bonheur. L'historien raconte même, en les citant, que les deux amoureux échangeaient des missives où ils se promettaient de se voir à l'abri des regards indiscrets[346].

346 En référence à Ibn Bassam, Chawki Dhif cite deux de ces pièces poétiques échangées entre les deux amants. La première est missive de deux vers dans laquelle Wallada donne rendez-vous à son amant dans

C'est l'abstention brutale et mystérieuse de Wallada qui a ébranlé leur bonheur. Devenue froide et distante, elle ignore son amant et ne fait aucun cas de ses sollicitations inquiètes et bouleversées. Afin de clarifier ce brusque revirement, les historiens avancent deux explications. Ibn Bassam estime que la jalousie en est la raison essentielle.Le poète aurait fait, en sa présence, des compliments à l'une des servantes de Wallada. Les trouvant maladroites et déplacées, elle lui fait payer son indélicatesse en le fuyant. Al Muqqari, de son côté, explique leur rupture par l'indignation de la princesse. Ibn Zaydūn l'aurait provoquée en critiquant violemment l'un des vers qu'elle lui aurait adressé[347].

Qu'elle qu'en soit la raison, il est avéré que la réaction de Wallada a été radicale. C'est comme si elle n'avait jamais aimé Ibn Zaydūn et ne l'avait jamais connu. Sa rancœur et son animosité ont eu un impact immense sur le poète. Malgré le poids de ses responsabilités politiques, il n'a jamais pu se détacher de la jouissance de ses premières amours. Jusqu'à sa mort, l'amertume et le regret ont marqué son existence et ont toujours accompagné ses différentes expéditions à travers toute l'Espagne.

Tu me fais souvenir des anciens et beaux jours…
Si seulement ce temps, ce passé, revenait !
C'était le jardin de nos rendez-vous, préparé
à notre bonheur par la fraîcheur épandue des nuages. (A.M, p. 106)

Dans ces vers liminaires de l'une de ses compositions, Ibn Zaydūn présente l'amour comme un lointain souvenir. Son évocation s'apparente pour lui à une épreuve douloureuse. Les sentiments de nostalgie et de regret sont mis en avant par le recours à l'expression *Ya layta* (si seulement). Elle est employée en arabe pour exprimer un souhait dont la réalisation est impossible. La forme exclamative de ce souhait traduit donc comme un long soupir. Accablé par le poids de la remémoration, le poète-amant pleure amèrement ce passé révolu.

Ailleurs, le verbe *aḏkartanī* au début de cette pièce témoigne d'une construction qui se traduirait en grammaire française par une construction passive. Un tel emploi du verbe souligne l'abattement du poète : il « subit » ce souvenir comme s'il s'imposait à lui. Cet abattement s'explique par la douleur inhérente à l'objet du souvenir : il s'agit de ces heures de volupté où l'amour s'offrait au poète au sein d'une verdure fraîche et épanouie. À l'image de

---

l'un des jardins où ils devaient se retrouver, à la tombée du jour. Elle lui demande de l'attendre, car l'obscurité est propice à la discrétion. La deuxième pièce est attribuée au poète. Composée à la suite del'un de ces rendez-vous galants, le poète y réitère l'expression de ses sentiments. Il se déplore la courte durée des nuits voluptueuses où il jouit de la compagnie de sa bien-aimée ; et se plaint de ces longues nuits d'attente.Celles-ci vont se prolonger davantage en pensant au moment de la retrouver.

347 La raison de la discorde des deux amants, alléguée par Al Muqqari, revêt le vers de Wallada d'une dimension paradoxale. Elle l'a composé dans l'intention d'exprimer son attachement pour son amant. Au lieu d'apprécier le sens qu'il véhicule et de l'en féliciter, celui-cise focalise sur la dimension stylistique et lui reproche même une erreur de construction.

leurs émois, ce cadre merveilleux accueillait les deux amoureux. Le poète jouissait alors de la présence et de la proximité de sa bien-aimée. Le syntagme *Rawḍalilwasl,* employé pour rendre compte de ce cadre idyllique, nous fait penser à l'image d'Adam et d'Eve dans le jardin d'Eden, avant leur déchéance[348]. Le complément du nom *lilwasl* véhicule le sens de la fonction. La préposition *li*, utilisée également dans l'expression du but en arabe, désigne, dans cet emploi, la cause à laquelle le jardin est dédié.

Ainsi, le rôle de cet espace est de contenir les deux amants et leur offrir l'occasion de jouir du bonheur devivre leur amour, en paix. La connotation de cet espace paradisiaque permet d'assimiler l'amant et sa bien-aimée à Adam et Eve. Outre la sainteté, une telle image donne de leur amour une représentation parfaite. Comparable à celui qui unissait le premier homme à la première femme, le poète fait de son amour pour Wallada un sentimentpur et sacré. À l'instar de l'amour originel présidant à la création du genre humain, l'amour d'Ibn Zaydūn est incomparable et transcendant.

Par conséquent, la « déchéance » a un effet incommensurable sur le poète. Elle ne peut que le terrasser et l'affecter lourdement. Les effusions sentimentales abondent dans son *ghazal*, particulièrement marqué des sentiments de regret, d'amertume et de nostalgie. Le poids de ce passé révolu, perdu à jamais le confine donc dans le refuge du souvenir amer et douloureux.

Ô jardin où nous cueillions d'un regard l'églantine,
la rose dont l'éclat se ravivait d'amour !
O jours de plein bonheur, qui venaient nous offrir
ce fruit de tant de rêves, le plaisir à foison,
Riches jours dont le faste s'accordait à nos pas nonchalants,
quand traînaient jusqu'au sol nos robes de couleur et de joie !
(A.M, p. 21)

Nous notons, dans cet extrait, le recours à la lettre *ya* à l'initiale de chaque vers. Cette lettre, polysémique en arabe, exprime dans cet emploi le sens du chagrin et du regret. Elle est associée aux trois substantifs *rawḍa* (jardin), *ḥaīāt* (vie) et *naʿīm* (bonheur). Le jardin, la vie et le bonheur constituent le champ sémantique du souvenir et l'objet de la plainte tourmentée, réitérée dans ces trois vers. En effet, les qualités attribuées à chacun de ces trois éléments accentuent le regret du poète. Elles lui rappellent le bonheur révolu dont il est privé à présent. La métaphore de la robe de bonheur trainant aux pieds des amoureux caractérise la vie que les deux amants menaient dans le jardin paradisiaque. Le tissu couvrant le sol à leurs pieds trahit

348 Dans deux occurrences, *le Coran* désigne le Paradis comme une *Rawḍa* :
- Sourate n° 30, verset n° 15 : « Ceux qui auront cru et accompli des œuvres pies seront divertis en un parterre fleuri ».
- Sourate n° 42, verset 22 : « [*Au Jugement Dernier*], tu verras les Injustes tremblants de ce qu'ils se seront acquis et cela s'abattra sur eux, tandis que ceux qui auront cru et accompli des œuvres pies seront dans les parterres fleuris des Jardins, ayant ce qu'ils voudront, auprès de leur Seigneur. Cela constitue la Grande Faveur ».

l'image d'un « destin » asservi et dominé. Rien ne pouvait donc troubler leurs jours, baignant à foison dans les rêves et les plaisirs.

Ce tableau idyllique contraste avec le désarroi du poète et ses soupirs, à chaque remémoration. Notons à ce propos la signification de la lettre *nā* qui constitue l'unité rimique de la *qasida*, appelée *nuneya* d'ailleurs en référence à sa construction rimique. Pronom enclitique, cette lettre renvoie à la première personne du pluriel, l'équivalent du pronom « nous », en grammaire française. La répétition systématique de ce pronom au niveau de la rime insiste certes sur la nostalgie de cette heureuse association des amoureux. Mais elle joue aussi le rôle d'une sorte de refrain dans lequel on entendrait presque les gémissements du poète, amers et nostalgiques.

> Ah ! ces rendez-vous d'al-Aqîq, quand tu cédais à mes prières,
> au jour de la Fête, ou alors de Pâques,
> Et ces folies, quand le jour déclinait sur la digue de Mâlik,
> offertes de bon gré ou pour te faire pardonner…
> L'eau calme t'enchantait, tu l'imaginais prise
> sous une nappe de verre, de couleur sombre autant que pure.
> En ces lieux dévolus au bonheur, en ce berceau des jeunes émois,
> j'ai fait leur belle part aux rêves les plus hauts.
> L'exilé retrouvera-t-il le chemin de Zahrâ' ?
> elle est si loin que j'en ai versé mes dernières larmes. (A.M, p. 42)

Le substantif « rendez-vous » traduit le syntagme *ayyām wasl.* Il fait écho à un emploi similaire dans l'extrait précédent. Ces temps de l'heureuse association de l'amant et de sa dame sont aussitôt rattachés à *Al-Aqîq*. Cet espace correspond à une région située en Arabie, non loin de Médine. Malgré le climat désertique des environs, elle se caractérise par la beauté de ses paysages naturels grâce à la vallée qui a d'ailleurs donné son nom à la région[349].

Cette référence spatiale dans le *ghazal* d'un poète andalou est pour le moins surprenante. On ne peut imaginer en effet les raisons d'une telle « délocalisation » alors qu'*Al-Andalus* regorge de vallées, de jardins et de prairies. Le genre poétique dédié à cette nature exceptionnelle s'y est même largement développé du temps d'Ibn Zaydūn[350]. En vérité, le choix de cet espace si lointain est si différent d'*Al Andalus* n'est pas aussi insensé qu'il n'y paraît. Il représente même un élément fondamental appuyant, au contraire, l'expression de la nostalgie des jours heureux.

---

349 Dans l'imaginaire collectif des musulmans et plus particulièrement ceux d'Arabie, la région *Al-Aqîq* est une région bénie. Elle doit ce statut privilégié à l'un des Hadiths du prophète. Dieu lui a recommandé de prier dans cette vallée bénie. Cette bénédiction est d'ailleurs confortée par l'emplacement géographique, à proximité de Médine, station incontournable pour le pèlerinage de la Mecque et fortement connotée spirituellement.

350 Ibn Ḫafāğa, à titre d'exemple, est l'un de ses poètes andalous, fascinés par la beauté d'Al-Andalus. Le poète a consacré une bonne partie de son œuvre à la description de la nature andalouse. Elle se caractérise par un style recherché et somptueux, à l'image de cet universgéographique admirable.

Le spectacle de la nature verdoyante à *Al-Aqîq*est marqué par l'omniprésence de l'élément liquide. Les termes *musannāt* (digue)*, rākid* (antonyme d'agité quand il s'agit de l'eau) et *ṣafaḥāt* (pages, surfaces) constituent le champ lexical d'une eau calme dont la surface reflète l'image de la verdure somptueuse, déployée sur ses bords.L'abondance de l'eau est très significativepar rapport au thème du souvenir. « Symbole de la manifestation divine, (…), de sa bonté (…), l'eau est toute la logistique qui l'entourait étaient affectées, en Arabie ancienne, d'une noblesse particulière. (…) Fécondante, purificatrice, lustrale, l'eau est également l'emblème de la germination et de la fécondité des plantes [351]». Cette symbolique de l'eau est sans doute inspirée du *Coran*. De nombreux versets lui attribuent une importance cruciale. Elle est associée à la création des êtes vivants[352]. Ces connotations très religieuses représentent donc le cadre où le poète situe ses émois.

Nous reconnaissons dans le choix de ce cadre très particulier une volonté de purification. Elle se traduit par ce besoin de retour aux origines. *Al-Aqîq* abrite certes les premières amours du poète. Mais cette région abrite aussi les monuments fondamentaux de la religion des Arabes et de leur poésie. De ce fait, essentiellement attachée au souvenir de sa dame, la nostalgie du poète est exacerbée par le souvenir de ses autres amours : la foi et l'écriture[353].

Par ailleurs, *Ay-yāmu wasl,* n'est pas la seule expression employée pour rendre compte des souvenirs d'*Al-Aqîq*. *Āṣāllahw* (folies)*, maʿāhid laḏāt* (lieux dévolus au bonheur) et *awṭān ṣabwa* (patries de désir, de nostalgie) s'y réfèrent également. Outre l'insistance sur le bonheur des retrouvailles vécues au sein de cette nature bienveillante, ces différentes expressions témoignent de la complexité du souvenir et des désirs auxquels il se rapporte. Les substantifs *wasl* (lien), *lahw* (badinage, flirt) *laḏāt* (plaisirs) et *ṣabwa* (désir, nostalgie) rendent compte de l'évolution du souvenir.

La dimension nostalgique de ce dernier s'accroît avec la remémoration et la description du cadre naturel. Par conséquent, elleaccentue la douleur du poète. Celle-ci est exacerbée dans le dernier vers de l'extrait par la forme interrogative et la référence à l'exil. Cette notion est étroitement liée au sens de la patrie, *Al waṭan,* dont l'emploi pluriel est très significatif. Compte tenu des connotations attribuées à l'espace dans cet extrait, la patrie est une métaphore de l'endroit emblématique d'*Al-Aqîq.*Le recours au pluriel exprime donc un effet hyperbolique dans la mesure où il suggère l'idée de multiplication de cette patrie si chère au

351 Malek Chebel, *op.cit*, p. 149.

352 Nous citons l'exemple de la Sourate n°21, verset n°30 : « Eh quoi ! Ceux qui sont fidèles n'ont-ils pas vu que les cieux et la terre étaient un chaos, que Nous les avons séparés et que, de l'eau, Nous avons fait toute chose vivante ? Eh quoi ! ne croiront-ils point ? ».

353 Cette allusion à la poésie arabe du temps de l'avènement de l'Islam en Arabie est l'une des propriétés majeures de la poésie d'Ibn Zaydūn. Le troubadour excelle en effet dans sa manière de tendre vers cet héritage qui lui tient tellement à cœur tout en restant fidèle à l'ancrage de son univers poétique andalou. Le nom de « *Buhturi*du Maghreb » rend compte de son originalité.

poète. Les nombreuses « versions » de cet endroit symbolisent l'attachement du poète aux éléments fondamentaux de son existence : sa dame, sa foi et sa poésie. Ainsi, sa situation-trois fois plus affligeante- justifie l'intensité de son déchirement et de son errance d'exilé.L'invocation de la ville de Zahrâ' au dernier vers, conforte notre lecture. Semblable à la proximité entre *Al-Aqîq* et Médine, Zahrâ' est une ville située aux abords de Cordoue, la ville nataled'Ibn Zaydūn. Comme la vallée de l'Arabie, cette ville se caractérise par une nature impressionnante et suggère, de fait, les mêmes idées relatives aux origines. Par ailleurs, le parallèle entre les deux endroits est corroboré par le souhait du poète : il aspire à retrouver un jour le chemin de Zahrâ'. Ainsi, l'expérience de l'exil, à travers la symbolique de cette ville originelle, rend compte des origines perdues du poète. Entre l'Arabie et Al-Andalus, *Al-Aqîq* et Zahrâ', il est condamné à une errance interminable entre les espaces fondamentaux de tout ce qui façonne son être, son identité. En perdant l'amour, le poète se perd lui-même.

C'était à Zahrâ'…Je te revois, je te désire…
L'horizon se déploie, la terre est toute pureté…
Dans le soir qui se meurt, une brise tranquille
et qui se voudrait douce, amie, compatissante…
Et puis le parc, le sourire argenté de ses eaux
dessinant sur son corps des colliers dispersés…
Mais le fil s'est rompu, de ce jour-là et d'autres, plus rien
de ces plaisirs volés dans l'ombre à un sort assoupi.
Pour le bonheur de nos yeux captivés, les fleurs
ployaient leur nuque, ça et là, sous la rosée,
À moins que ce ne fût elles qui me fixaient, voyaient mon désarroi
et disaient leur pitié en larmes de lumière.
Le jour montant illuminait les parterres de roses
et se faisait plus vif encore à leur éclat.
La nuit, c'était à qui embaumerait le plus, d'elles ou des nénuphars
dormant en attendant que l'aube réveille leurs grands yeux.
Tout ce qui vibre en moi de souvenir et de désir
emplit un cœur qui ne se défait pas de toi. (A.M, p. 95)

Notre intérêt pour cet extrait se porte au rôle attribué à la nature. Étroitement liée à l'évocation du souvenir, sa description rend compte de la projection des sentiments du poète.Dès le premier vers, la ville de Zahrâ' est rattachée au souvenir et au désir. Contrairement à l'extrait précédent, la ville offre un cadre naturel agréable. Horizon déployé et Plaine étendue à perte de vue suggèrent l'idée d'ouverture et d'espoir. Elle fait également penser à la confusion entre la terre et l'horizon à tel point qu'on n'en distingue plus les limites. La quiétude, la paix et l'immensité connotées par ce paysage sont aussitôt ébranlées. L'emploi du verbe *iʿtallā* (tomber malade), exprime en arabe le sens de la maladie, de la défaillance. Ce beau spectacle est alors perturbé par l'agitation du souffle de la brise. Le recours à la comparaison dans le texte en langue arabe explique cette perturbation par les

« sentiments » de compassion. De fait, on perçoit d'emblée les éléments d'une représentation anthropomorphique de la nature à Al Andalus. Par ailleurs, le sourire d'argent de la verdure rappelle au poète le beau buste de sa bien-aimée, paré de colliers.

Ainsi, la nature à Zahrâ' n'est pas seulement décrite comme un être humain. Elle est présentée à l'image de la dame. Dans les vers suivants, le poète alterne entre l'évocation du souvenir et la description de la nature. Aux jours comblés de « ces plaisirs volés dans l'ombre à un sort assoupi », fait suite la description des fleurs. Sous l'effet des gouttes de rosée, elles ploient leurs « nuques » etdisent leur pitié, en larmes. Ces fleurs qui accentuent par leur éclat le rayonnement du jour sont concurrencées par les nénuphars parfumés, aux grands yeux éveillés par la fraîcheur matinale. Tous ces éléments sont donc associés au souvenir. Ils lui rappellent les temps heureux de ses amours et attisent l'ardeur de son désir. Le terme *kullun*au début du vers est un terme de reprise dont le sens reprend la totalité des éléments naturels précités. Ce terme est le sujet grammatical du verbe *īahīğu*qui signifie attiser, inciter, agiter, troubler. L'horizon, la terre, la brise, la verdure et les fleurs réunis sont donc responsables de l'intensité du désir provoqué par la remémoration. À la fin de l'extrait, l'expression *lam īaʿdu ʿanhā al-ṣadru ān ḍāqā* signifie que le cœur du poète, submergé par le désir, n'arrive plus à le supporter.

Dans cette représentation de la nature, à l'image de la dame aimée, il est intéressant de noter certaines différences très significatives. En effet, même si, à l'instar de la bien-aimée, la nature est séduisante et admirable, les sentiments qui lui sont attribués ne correspondent pas à ceux qui distinguent la bien-aimée. La nature qui se donne à voir dans l'extrait est une nature « compatissante » et « bienveillante ». Sensible à la souffrance du poète, elle éprouve de la pitié pour lui et « pleure » même sa situation déplorable.

La description de la nature trahit, de ce fait, une représentation rêvée de la dame. En effet, en transformant sa froideur, son indifférence et sa cruauté caractéristiques en bienveillance et en compassion, le poète substitue à la bien-aimée qu'il a perdue et qui le torture par son absence, une autre « dame » aussi séduisante mais plus « présente », plus sensible. Cette substitution est la preuve même de la douleur insupportable du poète. Les temps révolus des amours heureuses et comblées entrainent un terrible sentiment de manque. Le besoin de combler ce manque s'exprime par la substitution. Ainsi, Zahrâ'[354] se substitue à Wallada.

On peut conclure qu'une grande partie du *ghazal* d'Ibn Zaydūn est marquée par l'histoire de ses amours avec la princesse Wallada. La rupture qui a mis fin à leurs émois passionnés a

354 Notre interprétation de personnification de la nature andalouse est d'autant plus pertinente que le nom de la ville Zahrâ' signifie la fleur en arabe. Il peut même être utilisé comme un nom propre. Il est généralement attribué aux filles et aux femmes dont la beauté est comparable à la beauté et à la fraicheur des fleurs.

profondément bouleversé l'existence du poète. Tous ses efforts ne suffisant pas à reconquérir sa dame. Le poète, rongé par le regret, se réfugie dans l'amère consolation du souvenir. Il chante la nostalgie de ces temps où l'amour et le bonheur coulaient à flots et le comblaient de jouissance. En l'absence de Wallada, la nature d'*Al Andalus*, autre dame dont l'amant était épris également, est décrite de manière à apaiser ses douleurs et atténuer son désir. Ainsi, le poète arrive à peine à combler le désert affectif où il erre depuis que Wallada l'ignore.

Dans la partie occitane de notre corpus, la dimension « anecdotique » est beaucoup plus ténue. Il est en effet extrêmement difficile de retrouver dans l'écriture poétique les marques de l'expérience amoureuse des troubadours. À ce propos, les *vidas* ne constituent pas une référence significative[355]. Par conséquent, le « paradis perdu » des troubadours ne se situe pas nécessairement au niveau du vécu ou de l'expérience du poète. Compte tenu de la mise à l'épreuve et de la récompense sensuelle tant convoitée, le « paradis » des troubadours est sans doute le moment où, triomphant, il « remporte » l'épreuve et « gagne » la récompense du baiser ou du coucher. Ce paradis est donc « perdu » lorsque l'amant perd l'espoir d'y accéder ou la possibilité d'en jouir à nouveau.

Nous tenous à préciser que dans les chansons de JaufréRudel et de Bernard de Ventadour, il n'est pas fait allusion au paradis perdu. Cela s'explique par les caractéristiques de la poésie de chaque troubadour. La tendance grivoise prédominante dans la poésie du prince d'Aquitaine fait qu'il enchaîne conquêtes et aventures. Dans ses chansons le désir n'est point perçu comme le moteur d'un parcours initiatique. Au contraire, l'aspect sensuel est constamment souligné, mis en avant. Il est l'un des atouts qui font du troubadour un parfait amant « expérimenté ».

Dans la poésie de JaufréRudel, le désir est certes perçu comme la raison principale qui motive une quête interminable. La dame du troubadour étant « foncièrement » absente, « le paradis » sensuel est d'emblée perdu dans sa poésie. Il se présente comme une donnée principale, inhérente à l'éloignement de sa dame.

Dans l'extrait suivant des chansons de Bernard de Ventadour, l'amour est assimilé à un paradis perdu lorsque l'amant n'arrive pas à le conserver.

355 Nous nous reportons, dans cette remarque, à la réflexion de J.M. Caluwé dans son article « *Vidas et razos* : une fiction du chant ». Dans ce travail, il montre que « Cette glose, qui n'est en fait rien d'autre qu'une relecture narrative du discours lyrique, gagne toutefois rapidement en importance, commençant même par interférer avec la composition lyrique dont elle modifie le fonctionnement dans un sens narratif. À force d'explorer les virtualités narratives d'une fiction de la création poétique, vidas et razos finissent par se découvrir une vocation romanesque, pour progressivement se détacher de leur support lyrique et n'y voir plus qu'un prétexte au récit ».
Jean-Michel Caluwé, « Vidas et razos : une fiction du chant », In*Cahiers de civilisation médiévale*, 32e année (n°125), Janvier-Mars 1989, pp. 3-23.

Can me membra com amar solh La fausa de mala merce, Sapchatz que tal ira me colh, Per pauc vius de joi no.m recre. Domna, per cui chan e demor, Per la bocha.m feretz al cor D'un doutz baizar de fin'amor coral, Que.m torn en joi e.m get d'ira mortal ! (M.L, p. 152)	Quand il me souvient comme j'aimais cette femme déloyale et sans pitié, sachez qu'une telle tristesse me saisit que peu s'en faut que je renonce vivant à la joie. Dame, pour qui je chante et persiste à vivre, par la bouche blessez-moi au cœur d'un doux baiser d'amour sincère et cordial, qui me rende à la joie et me sauve de tristesse mortelle !

Au début de cette strophe, le verbe *membrar* situe d'emblée le verbe *amar* dans un passé révolu et l'oppose à la remémoration qui, elle, s'effectue au moment de l'énonciation. Ainsi, l'amour constitue donc un souvenir lointain. Une telle idée suppose qu'à présent le poète n'est plus aussi amoureux et qu'il renonce même au service de sa dame, décrite d'ailleurs comme *fausa* et de *mala merce.* C'est le sens que peut avoir en effet le verbe *recrear* dans le vers *Per pauc vius de joi no.m recre* (pour peu que je renonce vivant à la joie). Pourtant, la sollicitation de la bien-aimée *Domna, per cui chan e demor,* (dame pour qui je chante et persiste à vivre) montre que l'affection dont le poète se souvient est aussi vive même au moment où il dit l'avoir perdue. La rime *demor-cor* souligne d'ailleurs la constance de cette affection. Par ailleurs, la forme injonctive du verbe *ferir* dans les vers *Per la bocha.mferetz al cor*/ *D'un doutz baizar de fin'amor coral* (par la bouche blessez-moi au cœur d'un doux baiser d'amour sincère et cordial) traduit une requête adressée à la dame : son prétendant l'implore de lui accorder un baiser « courtois » afin de le sauver d'une tristesse mortelle. Ces procédés employés par le poète-amant pour solliciter la bienveillance de sa dame et son baiser salvateur montrent que même s'il a perdu l'amour, il n'y renonce pas. Il s'emploie au contraire à tout entreprendre dans le but de reconquérir sa bien-aimée et regagner ses faveurs.

Tuih cil que.m preyon qu'eu chan, Volgra saubesson lo ver, S'eu n'ai aize ni lezer. Chantes qui chantar volria, Qu'eu no.n saup ni chan ni via, Pois perdei ma benenansa Per ma mala destinansa.	Tous ceux qui me prient de chanter devraient en vérité savoir si j'en ai l'occasion et le loisir. Qu'il chante celui qui veut chanter ! parce que moi, depuis que j'ai perdu mon bonheur par ma maudite destinée, je ne connais plus ni chant ni mode.
D'amor vis, dirai aitan : Qui be la saubes tener, Res plus no.n pogra valer. Per Deu !mout fo bona.lh mia, Mas no.m duret mas un dia; Per qu'es fols qui ses fermansa	Au sujet de l'amour je vous dirai ceci : rien ne peut le dépasser en valeur pour celui qui sait le retenir. Par Dieu ! comme il fut excellent le mien, mais il ne me dura point plus d'un jour ! Aussi est-il fou, celui qui place en amour son

Met en amor s'esperansa. (M.L, p. 186)	espérance, sans aucune garantie.

L'emploi du verbe *perdre* et des substantifs *benenansa* (bonheur), *destinansa* (destin) fait écho à l'emploi des mêmes termes dans la poésie d'Ibn Zaydūn. Le troubadour occitan déplore le bonheur perdu. Cette perte est la cause qui l'empêche de chanter. Le ton injonctif sur lequel ce dernier verbe est employé traduit l'indignation du poète. Il est incapable de chanter, ayant perdu le bonheur d'être amoureux. Se poursuivant dans la strophe suivante, l'indignation du poète-amant s'explique par son incapacité de *retenir* (conserver, garder) l'amour. La réflexion exprimée dans le vers *Qui be la saubestener,/Res plus no.npogravaler.* (rien ne peut le dépasser en valeur pour celui qui sait le retenir) souligne le manquement du poète à son devoir d'amant. C'est parce qu'il n'a pas déployé suffisamment d'efforts que l'amour afini par lui échapper et qu'il en a également perdu la valeur.

Il est intéressant de noter que cette perte de l'amour équivaut à une « dégradation » pour le poète-amant. En effet, sans être amoureux, celui-ci ne peut être *fin,* valeureuxetcourtois. Par conséquent, Les vers *Per Deu ! mout fobona.lhmia,/ Mas no.m duret mas un dia*(Par Dieu ! comme il fut excellent le mien, mais il ne me dura point plus d'un jour !) expriment à la fois des sentiments de regret et de nostalgie. Par ailleurs, la rime *fermansa-esperansa* met l'accent sur le caractère incertain et fragile de l'amour. Il exige que l'amant fournisse des efforts dans le but de le préserver. Cette idée conforte donc l'un des principes fondamentaux de l'amour courtois : les efforts de l'amant éprouvé servent à conserver et à affermir le lien amoureux.

Ben es dreih qu'eu planha, S'eu pert per mon orgolh La bona companha e.l solatz c'aver solh. Petit me gazanha Lo fols arditz qu'eu colh, Car vas me s'estranha So qu'eu plus am e volh. Orgolhs, Deus vos franha, C'ara.n ploron mei olh. Dreihz es que.m sofranha Totz jois, qu'eu eis lo.m tolh. (M.L, p. 208)	Il serait pourtant juste que je me lamente lorsque je perds, à cause de mon orgueil, la bonne compagnie et l'allégresse qui étaient toujours mon lot. La folle hardiesse dont je témoigne me rapporte bien peu, puisque celle que j'aime et désire le plus me devient étrangère. Puisse Dieu te terrasser, orgueil, car par ta faute mes yeux pleurent à présent. Il est juste que toute joie vienne à me manquer, puisque je m'en prive moi-même.

Nous reconnaissons dans cette strophe les mêmes accents de regret et d'indignation, dus à la perte de l'amour. Les verbes *planher* et *perdre* sont soulignés par l'expression *ben es dreih.* Réitérée à deux reprises, dans les vers *Ben es dreih qu'eu planha,* / *Dreihz es que.m sofranha* au début et à la fin de la strophe, cette expression insiste sur la justice, la légitimité des plaintes et des souffrances du poète. Pareille idée est pour le moins étonnante dans la poésie

du troubadour. Même s'il admet le caractère inéluctable du mal d'aimer, il se plaint constamment de la cruauté et de l'injustice de sa dame. Son attitude « complaisante » dans cette strophe accentue en fait son indignation. Dans la deuxième occurrence de *dreih* à la fin de la strophe, le verbe *sofranher* (manquer, faire défaut) rime avec *franher* (rompre, briser). La paronymie qui enrichit cette rime met l'accent sur la valeur de l'imprécation. L'invocation de Dieu pour éradiquer l'orgueil accentue en effet la colère de l'amant. Celui-ci ne s'étonne pas du fait qu'il soit privé de la joie, car il admet en être le seul responsable à blâmer pour cette perte.

Conclusion de la deuxième partie

Finalement, l'une des caractéristiques fondamentales de la *fin'amor* est la réhabilitation du désir sensuel transformé en un principe d'élévation sociale et spirituelle. Le sentiment amoureux est fondamental parce qu'il permet de se purifier et d'accéder à la vertu.

En vrai, l'aventure amoureuse est un processus au cours duquel l'amant courtois apprend à s'améliorer, à devenir meilleur. Son parcours repose principalement sur l'hégémonie de la dame aimée, sur la portée morale de l'amour ainsi que sur sa dimension religieuse et sacrée.

Le lien amoureux entre le poète-amant et la dame leur accorde respectivement un statut particulier. A l'instar des liens féodo-vassaliques régis par les principes politiques de protection et de défense, l'amour courtois est régi par le principe du lien amoureux. Ce dernier impliuqe aussi bien la primauté de la dame que la subordination de son amant au pouvoir que l'amour lui confère. La dame est souveraine parce qu'elle est aimée et adulée. Elle est donc responsable d'initier son adorateur à l'amour conformément aux codes de la *fin'amor*.

Ainsi, de par son inaccessibilité essentielle, le caractère de la *domna* particulièrement dure, cruelle et inflexible aux innombrables sollicitations de l'amant participe de sa mission. Origine première du désir irrésistible qu'elle inspire à son adorateur, son rôle est de veiller à calmer les ardeurs de ce désir tout se gardant de l'étouffer.

A l'engagement du poète-amant qui doit soumission, fidélité et loyauté absolues à sa bien-aimée, correspond l'engagement de celle-ci. A l'instar de son adorateur, la dame courtoise s'engage elle aussi à reconnaître les efforts de son adorateur, à valoriser ses mérites et les récompenser par l'octroi opportun de ses grâces.

C'est dans ce sens en effet que la mise à l'épreuve témoigne de l'engagement de la dame selon les codes de la *fin'amor*. Le report incessant de la jouissance est tributaire d'un dosage dont elle est la seule responsable. Le poète-amant a beau exalter inlassablement son désir et la prier de lui donner satisfaction, c'est à la dame que revient la décision du moment et de la manière de récompenser les mérites de son adorateur.

C'est de ce fait grâce à cette mission civilisatrice de la *fin'amor* que le poète-amant apprend à se purifier. Le mal qu'il endure à cause de son désir insatisfait lui permet d'accéder aux vertus de l'amour. Outre la fidélité, la loyauté, la patience, la mesure et la contenance, le poète-amant acquiert également autant de mérites poétiques.

A défaut de jouissance sensuelle, l'amant courtois se complait dans l'exaltation de son désir dans l'expression même de ce désir. Le plaisir de la jubilation verbale se substitue au plaisir de la chair et participe ainsi du processus initiatique et purificateur.

Ainsi, la parole poétique joue le rôle d'un argument témoignant de « l'ascèse » morale et psychologique du poète-amant. Vouant un véritable culte à sa dame, l'adorateur s'inspire du registre religieux en s'identifiant à un pécheur repenti qui s'efforce de se racheter afin de se faire gracier.

Dans sa quête sensuelle et spirituelle à la recherche du plaisir, le poète-amant finit par accéder à une autre forme de jouissance. La composition poétique lui permet de s'abandonner au « plaisir du texte » et de jouir de la performance poétique.

Troisième partie

DE LA CHANSON AU ROMAN
LES ENJEUX DE L'ECRITURE POETIQUE

Introduction de la troisième partie

La singularité de l'amour courtois réside dans son « action civilisatrice[356]» qui s'appuie sur une vision paradoxale et particulièrement masculine de l'amour. Elle « survalorise[357]» la notion de désir et la réhabilite en en faisant le pilier d'une morale. « Si l'amour tend vers son assouvissement, en même temps, l'amour redoute cette issue qui consacrerait la fin du désir[358]». De cette manière, en basculant constamment entre le désir et l'espoir de son assouvissement, le poète-amant se purifie et s'achemine progressivement sur la voie censée le conduire à un idéal psychologique et social. Par conséquent, « le conflit demeure insoluble entre le désir et le désir du désir, entre l'amour dans la réalité et l'amour de l'amour[359]».

Le conflit dont parle Eric Brogniet se rapporte à la complexité de l'amour courtois et aux problématiques relatives à son écriture. Le désir sensuel dont la satisfaction redoutée est incessamment repoussée suscite une réflexion sur les enjeux de l'écriture poétique. La jouissance charnelle impliquée par le désir est certes à l'origine du mal insoutenable du poète-amant. Mais paradoxalement elle est aussi à l'origine d'un plaisir qui se satisfait de l'exaltation de cette souffrance et de l'insistance sur le désir qu'elle amplifie.

> L'amour, Dieu te conforte, est un fardeau douloureux, mais qui porte en lui son remède, à la mesure de ses blessures. C'est une plaie délectable, une maladie désirable. Qui se livre à lui ne souhaite pas sa délivrance. Celui qu'il abat ne désire pas en relever. La violence s'y pare d'ornements, la dureté d'agréments. Il bouleverse les complexions naturelles et les caractères innés[360].

> Je ne me suis jamais repenti de t'aimer
> Dieu châtie un amant en proie à ce regret. (A.M, p. 106)

Lo tems vai ven e vire Per jorns, per mes e per ans, Et eu, las ! no.n sai que dire, C'ades es us mos talans. Ades es us e no.s muda, C'una.n volh e.n ai volguda, Don anc non aic jauzimen.	Le temps va, vient et revient, par jours, par mois et par ans. Et moi, hélas ! je ne sais que dire, puisque mon désir est toujours le même. Il est toujours le même et ne change point, car je désire une femme que j'ai constamment désirée et dont jamais je n'ai eu nulle jouissance.
Ai, bon'amors encobida, Cors be faihz, delgatz e plas!	Ah ! bon amour désiré, corps bien fait, svelte et lisse ! Ah, tendre chair aux

356 Eric Brogniet, *op.* cit, p. 15.
357 *Id*, p. 14.
358 *Ibid*, p. 14.
359 *Ibid*, p. 14.
360 Ibn Hazm, p. 36.

Ai, frescha charn colorida, Cui Deus formet ab sas mas ! Totz tems vos ai dezirada, Que res autra no m'agrada. Autr'amor no volh nien ! (M.L, p. 232-234)	belles couleurs que Dieu a façonnée de ses mains ! Je vous ai toujours désirée, car nulle autre ne me plaît. Je ne veux absolument pas d'un autre amour.

La définition de l'amour selon Ibn Hazm est parfaitement illustrée par les extraits que nous citons respectivement d'Ibn Zaydūn et de Bernard de Ventadour. Les deux troubadours expriment un paril attachement au désir qui ne leur apporte aucune jouissance.

Dans la *canso* de Bernard de Ventadour dont nous citons la première et la dernière *cobla*, nous nous intéressons particulièrement à la dimension cyclique du texte. Le désir immuable sur lequel s'ouvre le chant est ce même désir auquel le poète tient précisément à l'exception de tous les autres. *Don anc non aic jauzimen*/ *Autr'amor no volh nien !* (jamais je n'ai eu nulle jouiossane/ Je ne veux absolument pas d'un autre amour). La cyclicité de ce texte rend compte de l'expression d'Eric Brogniet « le désir du désir ». Déçu et accablé par l'amour, l'amant se satisfait de sa verve poétique. Le service amoureux le prive d'une jouissance qui s'accomplit dans l'exaltation de ce service et de la souffrance dont il est responsable.

De cette manière, les codes de l'amour courtois sont transposés au niveau de l'écriture. Les exigences socio-éthiques de la *fin'amor* sont converties en une sorte de formalisme qui fait de la thématique amoureuse et de la notion de désir les prétextes de la performance poétique. Ainsi, « le plaisir du texte » se substitue à la jouissance sensuelle, le génie du troubadour et sa gloire à la récompense tant escomptée.

Par conséquent, complexe et polysémique, la notion de *joy* reflète la dualité de l'amour courtois. En aspirant aux relations charnelles, la *canso* troubadouresque repose en vérité sur une émotion essentiellement esthétique faisant du poète-amant un poète plus qu'un amant. La transposition des codes courtois de l'amour au niveau de l'écriture poétique contribue en effet à mettre en lumière la subjectivité du poète qui, se détachant de l'expression conventionnelle de l'amour, l'inscrit dans le cadre d'une expression subjective et personnelle. A l'instar du désir qui se purifie de l'instinctif et du naturel par l'épreuve de la privation et de la souffrance, le troubadour se décharge d'un cadre de référence commun. Il prend à peine conscience de son autorité auctoriale et des perspectives qui s'offrent à lui sur le plan de la création poétique.

L'insertion de la *canso* dans les formnes narratives des *vidas* et des *cansos* témoigne en effet de l'affirmation du « je » auteur médiéval qui se découvre et se raconte. Tout se passe comme si le truchement du cadre énonciatif de la *vida* est essentiel pour que le « je » lyrique prenne conscience de lui-même et de son autorité d' « auteur » et de « narrateur ».

Ainsi, par le biais de la *vida*, l'ambigüité entre le « je » poète et le « je » subjectif du troubadour est levée. C'est comme si, en se dédoublant, celui-ci endosse plus facilement son rôle de narrateur. Il met en scène et donne la parole à un protagoniste, à son image. C'est de cet enchevêtrement du poétique et du narratif, il nous semble, qu'émerge le genre nouveau du roman courtois.

Chapitre 1 : Écriture et désir

L'amour courtois est un sentiment particulièrement intense parce qu'il ne peut être dissocié du désir. L'absence caractéristique de la dame courtoise et le manque insupportable qui s'en suit sont à l'origine d'un désir que rien ne semble apaiser. La dynamique courtoise repose au contraire sur la vivacité de ce désir, constamment remis à l'ordre du jour par l'inaccessibilité et l'indifférence infaillibles de la bien-aimée.

> Comprenez-moi : j'ai affaire à une maîtresse
> hautaine et trop peu sûre, à l'image du temps.
> Elle prend plaisir à bafouer mes droits,
> alors même que moi, je suis tout à l'amour.
> Le soleil apparaît aux yeux de qui l'adore,
> mais tout soleil décline…sauf celui de mon amour. (A.M, p. 38)

L'expression de l'amour, dans ces vers d'Ibn Zaydūn, se fait à partir des métaphores du temps et du soleil. L'image du temps, insaisissable et fuyant, rend compte du caractère « peu sûr » de cette « maîtresse » dont le poète est épris. Elle « prend plaisir à [le] bafouer » et ne semble faire aucun cas de ses sentiments. Ils ont la même intensité et la même ardeur du soleil. Toutefois, l'analogie avec l'astre est modifiée par le sens du dernier vers. Même s'il admet la similitude, le poète rejette l'idée que son amour pour sa bien-aimée puisse avoir les défauts du soleil. De fait, la négation du verbe décliner rend compte de la dimension hyperbolique de la métaphore : les sentiments du poète sont encore plus rayonnants et plus somptueux que le soleil car, eux, ne déclinent jamais.

Cette manière d'amplifier l'amour accentue la contradiction entre ce sentiment éprouvé par le poète et ceux attribués à la bien-aimée. Le fait même d'opposer ces deux images représente un choix ingénieux. Employé pour mesurer le temps et déterminer les moments de succession des différentes heures de la journée, le soleil est employé selon le même principe comme un moyen permettant d'apprécier les sentiments de la bien-aimée, associés au temps. Ainsi, c'est à partir du fait de « décliner » que le passage se fait entre le soleil et le temps. Néanmoins, cette logique est inversée.Ne déclinant jamais, l'amour ressenti par le poète suggère l'image d'un rayonnement ininterrompu, d'un temps éternel alors que les sentiments de sa bien-aimée, parce qu'ils déclinent, renvoient à l'image d'un temps fuyant et indéterminé[361].

361 Cette représentation de l'amour est comparable, à bien des égards, au même emploi de la métaphore du soleil et du verbe décliner dans cette strophe extraite de la chanson *Ara no vei luzir solelh* de Bernard de Ventadour : *Ara no vei luzir solelh,/ tan me son escurzit li rai ;/ e ges per aisso no.m esmai,/ c'una clardatz me solelha/d'amor, qu'ins el cor me raya ;/ e, can autra gens s'esmaya,/ eu malheur enans que sordei,/ per que mos chans no sordeya*. Je ne vois pas luire, le soleil maintenant, tant ses rayos se sont obscurcis pour moi ; je ne m'en émeus guère, parce qu'une clarté m'ensoleille d'amour, qui dedans mon cœur rayonne ; et, quand les autres s'émeuvent, je m'exalte au lieu de sombrer ; aussi ma chanson ne décline-t-elle guère.

Par ailleurs, le choix du soleil pour rendre compte de la passion amoureuse de l'amant courtois reflète l'une des caractéristiques fondamentales de cet amour. Le feu éternel de ce soleil représente l'identification de ce sentiment à l'agitation du désir. En effet, plus la bien-aimée est absente, inaccessible et plus elle est désirable aux yeux du poète. Ce dernier, sommé par son statut même de troubadour de maintenir une conduite vertueuse, est « emprisonné », « malheureux ». Ce sont en effet les termes employés fréquemment dans les chansons de Bernard de Ventadourpour rendre compte de la situation de l'amant.

Ainsi, la lyrique courtoise est l'expression d'un combat intérieur dans lequel le poète-amant tente de résister à une sorte de « double postulation ».

Ai, bon'amors encorbida, Cors be faihz, delgratz e plas ! Ai, frescha charn colorida, Cui Deus formet ab sas mas ! Totz tems vos ai dezirada, Que res autra no m'agrada. Autr'amor no volh nien ! (M.L, p. 234)	Ah ! bon amour désiré, corps bien fait, svelte et lisse ! Ah, tendre chair aux belles couleurs que Dieu a façonnée de ses mains ! Je vous ai toujours désirée, car nulle autre ne me plaît. Je ne veux absolument pas d'un autre amour !

Ai las, chaitius ! que.m farai ? Ni cal cosselh penrai de me ? Qu'ela no sap lo mal qu'eu trai Ni eu no.lh aus clamar merce. Fol nesci ! ben as pauc de sen, Qu'ela nonca t'amaria Per nom que per drudaria, C'ans no.t laisses levar al ven ! (M.L, p. 216)	Hélas, malheureux que je suis ! que ferais-je ? Quel conseil pourrai-je prendre ? Car elle ne sait la peine que j'éprouve et je n'ose moi-même implorer sa merci. Fou, stupide, tu as peu de bon sens, puisque jamais elle ne t'aimera ni par amitié ni par amour intime. Laisse-toi plutôt emporter par le vent !

La récurrence de l'exclamation et la répétition des interjections témoignent de la dimension lyrique de ces deux strophes. L'affliction du poète est telle qu'il ne cesse de soupirer. Il est malheureux à cause du désir exacerbé par la description sensuelle de la dame, comme en témoigne l'affirmation *Totz tems vos ai dezirada,* (je vous ai toujours désirée). Le malheur du poète-amant s'explique également par son impuissance face à ce désir. Les phrases interrogatives au début de la deuxième strophe ainsi que le recours à la périphrase verbale dans le dernier vers *C'ans no.t laisses levar al ven !* (Laisse-toi plutôt emporter par le vent !) témoignent de cette impuissance. Sachant qu'il ne peut exiger de sa dame le remède indispensable à l'apaisement de ses ardeurs, le poète n'a qu'à se laisser emporter par le vent.

Dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn, le vent est en effet employé avec les mêmes valeurs connotatives, comme dans ce vers extrait de sa *nuneya* « O brise du matin, va porter mon salut à celle qui, fût-elle loin, en me le rendant ferait mon salut même ! ».

Ces convergences entre les deux poètes sont d'autant plus intéressantes qu'elles soulignent le recours aux mêmes valeurs connotatives attribuées à l'image du soleil et de la chaleur. Dans les chansons de Bernard de Ventadour en effet, cette métaphore est employée pour rendre compte de l'émoi du poète-amant.

Aissi co.l peis qui s'eslaiss' el cadron e no.n sap mot, tro que s'es pres en l'ama, m'eslaissei eu vas trop amar un jorn, c'anc no.m gardei, tro fui en mei la flama, que m'art plus fort, no.m feira focs de forn ; e ges per so no.m posc partir un dorn, aissi.m te pres d'amors e m'aliama. (BDV, p. 93)	Tout comme le poisson qui s'élance vers l'appât et ne se doute de rien avant qu'il ne soit pris à l'hameçon, me suis-je élancé un jour vers un amour excessif, sans y prendre garde avant que je ne sois au milieu de la flamme, qui me consume plus fortement que ne ferait le feu d'une fournaise ; et malgré cela, je ne puis m'en éloigner d'un pouce, son amour me tenant ainsi pris et enchaîné.

L'image de « la flamme, qui me consume plus fortement que ne ferait le feu d'une fournaise » correspond au soleil qui ne décline pas et à son rayonnement éternel dans l'extrait d'Ibn Zaydūn. L'effervescence et le bouillonnement suggérés par la chaleur du soleil et celle de la flamme traduisent le caractère excessif et de l'amour et du désir sensuel. Dans ce sens, la rime *aliama-flama* souligne le caractère impérieux d'un désir qui tient le poète captif et enchaîné. A l'image de Bernard de ventadour qui ne peut s'en détacher, Ibn Zaydūn est aussi enchaîné. Il est « tout à l'amour », complètement dévoué et enchaîné à ce soleil dont la brillance ne faiblit jamais et ne lui accorde donc aucun répit.

Qu'il soit occitan ou andalou, la situation de l'amant courtois est donc une situation dramatique. La puissance du désir qui l'enchaîne s'oppose aux exigences de son statut de troubadour, codifié par la retenue, la mesure et le respect des différentes limites fermement exigées par la dame. De fait, la tension entre ses penchants naturels et les convenances sociales de son rang le condamne à une souffrance interminable, à l'image du soleil qui ne décline pas. Le mal d'aimer représente le maître mot de la lyrique courtoise.

Anc Deus no fetz trebalha ni martire, Ses mal d'amor, qu'eu no sofris en patz ; Mas d'aquel sui, si be.m peza, sofrire,	Jamais Dieu une créa tourment ni martyre que je ne pusse souffrir paisiblement, sinon le mal d'amour; cependant je le supporte patiemment, bien qu'il me peine, car Amour me fait aimer où il lui plaît ; et je vous

C'Amors mi fai amar lai on li platz ; E dic vos be que s'eu no sui amatz, Ges no reman en la mia nualha. (M.L, p. 140)	dis en vérité que si je ne suis pas aimé, ce n'est certes pas la faute de mon indolence.

La polysémie du verbe *sofrire* dans cette strophe est exploitée pour mettre en avant la situation dramatique du poète-amant. Associé à *patz* dans sa première occurrence, il signifie la résignation, la patience. La souffrance qu'il désigne est donc une souffrance patiente, supportée avec courage. La deuxième occurrence du verbe exprime un sens différent. Employé avec le verbe *pezar* (peser, être pénible), *sofrire* rend compte d'une douleur pénible et lourde à supporter. L'incapacité du poète à supporter les douleurs de l'amour suggère une sorte de classification. Elles sont en effet les plus dures et les plus insupportables. L'image de la mort est d'ailleurs évoquée pour rendre compte de ces souffrances insurmontables du poète.

Ai ! can brus sui, mal escharnitz ! Qu'eu no posc la pensa durar, de tal dolor me fai pasmar, car tan s'amistat m'esconditz ! Ab bel semblan sui eu traïtz. Que.m val ? Res no.m pot chastiar ! Mortz venh'a sel qui.m vol blasmar qu'eu no l'am mortz e sebelitz ! (M.L, p. 228)	Ah ! comme je suis morne, terriblement infortuné ! Je ne puis endurer la peine et cette intense douleur qui me fait pâmer, car elle me refuse si longtemps son amour ! Je suis trahi par une belle apparence. Que puis-je faire ? Rien ne peut me corriger ! Puisse la mort emporter celui qui voudrait m'accuser que, mort et enterré, je n'aime encore ma dame.

La récurrence de ces images et l'insistance sur l'abattement du poète souffrant de cette double postulation, dans la lyrique courtoise, l'assimile à une écriture du désir. Cette souffrance, qu'elle soit patiente et silencieuse ou difficilement supportée est constamment mise en avant dans la poésie qui chante l'amour et célèbre la dame.

1.1 Les paradoxes de l'amour courtois

Pour les différentes raisons que nous avons essayé de montrer tout le long de ce travail, l'expression de l'amour courtois est constamment marquée par les figures de l'opposition. Cet extrait de l'une des chansons de Bernard de Ventadour en témoigne.

Tan l'am de bon'amor Que manhtas vetz en plor Per o que melhor sabor M'en an li sospire. (M.L, p. 75-76)	Je l'aime tant et d'un amour si vrai que maintes fois j'en pleure, parce que les soupirs ont pour moi une plus douce saveur.

L'adjectif *bona*, caractérisant l'amour est présenté comme la cause essentielle de l'effet exprimé au deuxième vers. L'amant pleure fréquemment parce qu'il aime d'un amour « bon », au sens de sincère et vrai. La rime *amor-plor* corrobore cette relation dans laquelle le sens est complété par *sabor*. Faisant partie du syntagme *melhor sabor*, ce substantif est employé pour qualifier les *sospire* de l'amant. Leur « saveur » est meilleure parce que la sincérité de ses sentiments le fait pleurer.

Ainsi, pleurs et soupirs sont présentés comme une fin que l'amant cherche à atteindre. S'il aime *tan* et de *bon'amor* c'est pour éviter que ses soupirs ne soient « fades », « insipides » et complètement « faux ». Les idées contradictoires mises en avant dans ces vers expriment donc une délectation dans le mal d'aimer. Souffrant certes, le poète se réjouit dans la douleur.

Aquest'amors me fer tan gen Al cor d'una dousa sabor : Cen vetz mor lo jorn de dolor E reviu de joi autras cen. Ben es mos mals de bel semblan, Que mais val mos mals qu'autre bes; E pois mos mals aitan bos m'es, Bos er lo bes apres l'afan. (M.L, p. 60)	Cet amour me blesse si noblement le cœur d'une douce saveur, que cent fois par jour je meurs de douleur et cent fois aussitôt la joie me ressuscite. Certes, mon mal est d'une nature agréable, car mon mal vaut mieux que tout autre bien ; et puisque mon mal m'est un bien si grand, combien meilleur sera le bien après le chagrin !

L'expression quasiment oxymorique de la *sabor* est reprise dans cette strophe où la douceur est associée au subtantif *dolor* avec lequel il est placé à la rime. La douleur « savoureuse » dont le poète se réjouit est due au verbe *ferir,* attribué à l'amour. Il s'agit donc d'une blessure d'amour. L'expression de cette douleur délectable est mise en avant dans cette strophe par l'emploi des adjectifs « bien » et « mal ».

Dans les quatre derniers vers en effet, ces adjectifs se succèdent et se réfèrent pareillement à la douleur ressentie par l'amant. Lorsqu'il affirme *Ben es mos mals de bel semblan* (mon mal est agréable), le substantif *mal* reprend le substantif *dolor,* évoqué dans le vers précédent. Le sens de ce vers rejoint la signification de la *dousa sabor* des *sospire*. L'affliction du poète est non seulement identifiée à un bien mais c'est un bien désigné de la même façon méliorative que *sabor* : il s'agit d'un mal tellement « bien », tellement agréable qu'il vaut mieux que tout autre bien *Que mais val mos mals qu'autre bes.*

Il est évident que cette expression éminemment antithétique et paradoxale renvoie à la dimension initiatrice de l'amour courtois. La douleur n'est « savourée » que parce qu'elle garantit au poète l'obtention du « bien » auquel il aspire. En envisageant son mal de la sorte, il établit une adéquation entre ses mérites et la récompense qui les valorise. Quand il affirme dans les deux derniers vers, *E pois mos mals aitan bos m'es, / Bos er lo bes apres l'afan* (et

puisque mon mal m'est un bien si grand, combien meilleur sera le bien après le chagrin !), le terme *bos* ne renvoie pas au même sens dans les deux occurrences. Attribut du sujet *mals* dans la première occurrence, le « bien » sert à décrire la douleur du poète et lui donner des connotations positives. La deuxième occurrence du terme est la proposition principale dont dépend l'explication du vers précédent. Dans cette proposition, *bos* est employé dans sa forme nominale. Il désigne un bien spécifique, celui que le poète gagne après l'*afan* (effort, tâche pénible, fatigue). Les connotations positives attribuées au mal sont donc relatives à cette idée d'effort et d'application. Ainsi, c'est l'aspiration au plaisir, renforcé par la peine et l'énergie déployés pour gagner la récompense, qui font du « mal » un « bien ». La douleur n'est donc appréciée du poète que parce qu'elle contribue à conforter son plaisir et sa jouissance.

Ja Deus no.m don aquel poder Que d'amor no.m prenda talans. Si ja re no.n sabi'aver, Mas chascun jorn m'en vengues maus, Totz tems n'aurai bo cor sivaus ; E n'ai mout mais de jauzimen, Car n'ai bo cor, e m'i aten. (M.L, p. 64)	Que Dieu ne m'accorde jamais la possibilité de me refuser au désir d'aimer. Dussé-je savoir que jamais je n'en obtiendrai rien, que chaque jour m'en viendraient d'autres peines, au moins en aurai-je toujours mon cœur plus noble ; et j'en ai une bien plus grande joie, car j'ai un cœur noble et je m'y conforme.

1.1.1 De l'amour et de ses codes

Ben a mauvais cor e mendic Qui ama e no.s melhura; Qu'eu sui d'aitan melhuratz C'ome de me no vei plus ric, Car sai c'am e sui amatz Per la gensor qued anc Deus fei Ni que sia el mon, so crei, Tan can te terra ni dura. (M.L, p. 82)	Celui qui aime et ne s'améliore point a certainement un cœur méchant et misérable. je me suis amélioré au point que je ne vois homme plus riche que moi, car je sais que j'aime et suis aimé par la plus noble que Dieu ait jamais créée, je pense, ou qui soit un jour au monde aussi longtemps que la terre existe et dure.

L'étude de cette strophe est intéressante dans la mesure où elle met en avant l'un des principes fondamentaux de la *fin'amor*, exprimé entre autres par le verbe *melhurar* (s'améliorer). La relation étroite entre ce verbe et l'amour est d'emblée établie. Qui n'aime et ne s'améliore pas a assurément un cœur *mendic* (pauvre). « La pauvreté de cœur » est l'image employée pour rendre compte des défauts d'un cœur qui n'a pas été « touché » par l'amour. La *fin'amor* implique un sentiment décrit comme *fin* en raison de ses effets sur le cœur de l'amant. Si ce dernier a un cœur *mendic* c'est parce que le sentiment n'a aucun effet sur lui. C'est comme s'il ne l'a jamais ressenti. Placés à la rime, les deux adjectifs *mendic-ric* rendent

compte de cette signification attribuée à l'amour. A l'instar de *mendic*, l'adjectif *ric* témoigne de « la richesse de cœur » qui peut donc se traduire en termes de pureté, de noblesse et de distinction morales, acquises grâce à l'amour.

Par ailleurs, l'organisation des rimes dans les quatre premiers vers de la strophe souligne le sens exprimé par les différents adjectifs employés. *Mendic*, premier terme mis à la rime dans la strophe est suivi par les formes verbale et adjectivale du verbe *melhurar* (améliorer). Les rimes embrassées de ce premier quatrain s'achèvent sur l'adjectif *ric*.

Ainsi, le passage de la pauvreté à la richesse de cœur est rendu tributaire de ce processus d'amélioration. De plus, la forme verbale puis nominale du verbe *melhurar* insiste sur le caractère actif de ce processus. Cela suggère en effet la détermination corrélative des verbes *ama* et *melhura*.

Les deux premiers vers de cette strophe illustrent donc l'idée que l'amour est une énergie active qui incite l'amant à aller de l'avant et à évoluer pour devenir meilleur. De fait, étant l'instigatrice principale de l'attachement amoureux et de l'amélioration qu'il implique, il est indispensable pour le poète-amant que sa bien-aimée soit l'incarnation même de ce « meilleur » auquel il aspire. Sa description éminemment hyperbolique illustre cette représentation. Le terme *la gensor* est la construction superlative de l'adjectif *gen.* La dame qui préside à l'amélioration du poète n'est pas seulement la plus gentille et la plus gracieuse. Elle est assimilée à la créature que jamais Dieu ne créa depuis que la terre existe et tant qu'elle durera encore. Non seulement exagéré, le portrait de la dame est tellement idéalisé qu'il fait de la femme une créature magnifique, céleste. Elle transcende par ses qualités incomparables l'univers médiocre des hommes.

Par ailleurs, l'enjeu de cette description est de garantir certes la « qualité » de l'amélioration ciblée par le poète-amant mais aussi sa constance et sa régularité. En effet, si le verbe *melhura* rime avec *dura* c'est dans le but d'inscrire le processus de l'amélioration dans la continuité. Ainsi, à partir de l'opposition des adjectifs et de l'organisation expressive des rimes, le poète-amant met en lumière, dans cette strophe, les principes sur lesquels reposent les codes de l'amour courtois. Associé à l'origine de toutes les vertus, l'amour est le moteur de l'élévation de l'amant et son initiation à la vertu.

Mas en amor non a om senhoratge, E qui l'i quer, vilanamen domneya, Que re no vol amors qu'esser no deya. Paubres e rics fai amdos d'un paratge; Can l'us amics vol l'autre vil tener, Pauc pot amors ab ergolh remaner,	Mais en amour l'on n'a point les droits du seigneur, et celui qui les exige, courtise comme un vilain, puisque l'amour ne tolère rien qui ne soit bienséant. Pauvres et riches, il les met tous au même rang ; lorsqu'un des amants veut tenir l'autre pour inférieur, il est difficile que l'amour

Qu'ergolhs dechai e fin'amors capdolha. (M.L, p. 86)	habite longtemps avec l'orgueil, car l'orgueil déchoit et l'amour sincère triomphe.

Parallèlement aux valeurs qu'elle préconise, la doctrine de la *fin'amor* rejette également plusieurs défauts qu'elle ne peut tolérer. L'orgueil par exemple, est l'un de ces défauts incompatibles avec la noblesse de cœur de l'amant courtois. Dans le vers *Pauc pot amors ab ergolh remaner*, la relation antinomique entre l'amour est l'orgueil est exprimée par la forme négative du verbe *remaner*. L'orgueil est ainsi identifié à un défaut hautement répréhensible puisqu'il détruit le sentiment d'amour et l'empêche de durer. Le sens de cette répréhension est conforme au sens véhiculé par le troisième vers de la strophe *Que re no vol amors qu'esser no deya.*Parle biais du verbe *dever* (devoir), le poète-amant insiste en effet sur les bienséances inhérentes au statut d'amant. Associé à *dever* et attribué à l'amour, le verbe *voler* (vouloir) confère à l'amour du pouvoir et de l'autorité. Cet aspect dominant est exprimé dès le début de la strophe : *en amor non a om senhoratge.* L'affirmationquel'homme, en amour, n'a point les droits du seigneur sous-entend son infériorité et conforte donc l'hégémonie de l'amour.

De plus, dans le vers *Paubres e rics fai amdos d'un paratge;* le sens de l'égalité dans la noblesse, établi par l'amour entre les « pauvres » et les « riches », est corroboré par la rime *senhoratge-paratge.* Le sentiment d'amour possède donc un pouvoir ennoblissant. A la lumière de ce vers, le caractère blâmable de l'orgueil acquiert un sens nouveau. En effet, s'il est aussi incompatible avec l'amour c'est parce qu'il ébranle son autorité et sa dimension élévatrice. C'est seulement à l'amour que l'amant doit son mérite et sa valeur morale. Dans ce sens, la négation de l'orgueil reconduit le sens de l'opposition des adjectifs *mendic-ric* de l'extrait précédent.

Domna, si 'st fals enveyos, Que mainh bo jorn m'an estraih, S'i mention an agaih Per saber com es de nos, Per dih d'avol gen tafura Non estetz ges esperduda: Ja per me non er saubuda L'amors; be.n siatz segura! (M.L, p. 123)	Dame, même si ces perfides envieux, qui m'ont dérobé maint beau jour, se mettaient aux aguets pour découvrir comme il va de nous, ne soyez guère éperdue par les dires de cette gent maligne et fourbe ; notre amour ne sera jamais divulgué par moi, soyez- en bien certaine !

L'évocation des *fals enveyos* (perfides envieux) dans cette strophe rend compte de la complexité de la situation des amants du point de vue social. Ces perfides envieux représentent une barrière à laquelle ils doivent faire face. Le recours aux verbes *estraihar* (voler, dérober) et *agaichar* (épier, surveiller) témoigne de ces entraves. L'amour a beau dominer et être puissant, il est la cible de ces malfaiteurs. Leur curiosité malsaine, soulignée

par ces verbes et par la proposition *saber com es de nos* (découvrir comme il va de nous) justifie la prudence des amants. C'est d'ailleurs l'enjeu de cette strophe. Le poète-amant tente de rassurer sa dame et lui garantit une discrétion totale de sa part : *Ja per me non er saubuda/ L'amors ; be.n siatz segura!* (notre amour ne sera jamais divulgué par moi, soyez-en bien certaine !). Les envieux et les épieurs représentent donc des opposants. Par leurs actions négatives, ils inspirent des sentiments de peur et d'insécurité.

De ce point de vue, la comparaison de notre corpus occitan avec la poésie amoureused'Ibn Zaydūn aurait pu nous mettre sur la voie d'une divergence notable. Sur le plan social en effet, la notoriété de Wallada et de ses amours n'était un secret pour personne. Il n'y a donc pas de raison particulière qui forcerait son soupirant au silence et les obligerait à agir dans la méfiance. Le *ghazal* d'Ibn Zaydūn se réfère pourtant fréquemment à ces précautions.

> Je nourris des reproches, mais qui ne durent pas,
> et des courroux rentrés, qui sont sans lendemain.
> Quant aux mauvais esprits, ma réponse est fort simple :
> je vis heureux de la tyrannie de ma maîtresse, heureux ! (A.M, p. 44)
>
> Je t'envoie mon salut, le salut de l'adieu,
> l'adieu d'une passion qui meurt avant son heure.
> Ce n'est pas de bon gré que j'essaie d'oublier :
> la contrainte m'y force, non pas quelque héroïsme…
> Mon cœur ne sait plus vers où s'engager
> pour trouver le chemin à suivre. (A.M, p. 87)
>
> Si je souffre, c'est moins du mal qui me terrasse
> que de voir, par ce mal, mon secret étalé.
> S'il ne tenait qu'à moi de cacher mon amour,
> mon corps ne saurait pas ce qui vit en mon cœur. (A.M, p. 100)

L'expression d'André Miquel « les mauvais esprits » traduit le terme arabe *al-wāšī*, employé au pluriel. La réponse du poète-amant à ces délateurs sous-entend le contenu de leurs propos. Manifestement, ces derniers mettent l'accent sur le caractère tyrannique de Wallada et essaient de le dissuader de cet amour qu'ils estiment insensé. Notre interprétation est corroborée par le sens du premier vers de l'extrait. Les substantifs *ʿatb*et *ġaīẓ*rendent compte en effet des reproches faits par l'amant à sa dame. Quoiqu'insignifiants et passagers, ses ennemis semblent profiter de ces reproches pour le séparer d'elle. La réitération de l'adjectif « heureux » à deux reprises marque la détermination du poète à leur résister[362].

362 Il y a sans doute une référence à la discorde entre Wallada et Ibn Zaydūn, causée par l'incident relatif à la chanteuse 'Otba. Même s'il estime que la rancœur de Wallada est injuste et démesurée, Ibn Zaydūn s'en réjouit afin de dissuader les manœuvres de ses opposants qui en profitent pour s'attaquer à lui. Il s'agit, très probablement, de sa rivalité avec Ibn 'Abdous.

Néanmoins, comme en témoigne le deuxième extrait, le poète peut échouer dans sa résistance. L'hostilité de ces ennemis est parfois si rude qu'elle triomphe de la bonne volonté des amants[363]. La métaphore de la mort et la formulation des adieux rendent compte de l'échec du poète-amant. L'opposition de la contrainte à l'héroïsme témoigne de sa situation : vaincu, il est forcé de se plier à un rival plus puissant. La douleur et l'amertume de l'échec « d'une passion qui meurt avant l'heure » se ressentent également dans le troisième extrait. La réitération du verbe *sāʾa* (attrister) rend compte des sentiments de l'amant. Son dépit et sa déception s'expliquent par le verbe ǧaf*ā* (ignorer) qui témoigne de l'indifférence de sa dame. Tel que présenté dans cet extrait et à la lumière du vers qui le suit, ce verbe connote, en plus de l'indifférence, la réprobation et la réprimande. Quand il affirme que « s'il ne tenait qu'à [lui] de cacher [son] amour, [son] corps ne saurait pas ce qui vit en [son] cœur », le poète-amant suggère que son amour a été dévoilé et que sa dame le lui reproche.

Par ailleurs, cette affirmation traduit l'empressement du poète à obéir à cette exigence de la discrétion. La structure hypothétique du dernier vers renforce cette affirmation. Elle suggère que le poète n'est pas en mesure de « cacher son amour ». Le verbe *katama*, traduit par le verbe « cacher » est généralement associé au substantif qui renvoie à la colère, à l'indignation. Dans cet emploi, le verbe équivaut au sens des verbes « réprimer », « étouffer ». Ainsi, le poète est dans l'incapacité de « refouler » un amour qui le « submerge », le dépasse et échappe à son contrôle. Dans ce sens, la scission du corps et du cœur est très significative. Elle incarne en effet le dilemme du poète : alors que le cœur « contient » l'amour, le protège et veille à ne pas le divulguer, le corps, lui, le dévoile et le trahit.

Je me tiendrai content d'un regard, d'un clin d'œil,
je me satisferai d'un salut, fût-il bref,
Je ne voudrai pas plus que je ne peux rêver,
pas plus que ce bonheur : sentir tes yeux sur moi.
Je te garde à l'abri de vilaines pensées,
te mets plus haut que ce qui peut me traverser l'esprit,
Et me méfie de ceux qui nous observent, nous épient :
l'amour veut la prudence, s'il aspire à durer. (A.M, p. 89)

Les expressions du désir dans cette pièce témoignent de la « trahison du corps ». Le verbe sur lequel s'ouvre la pièce témoigne de cette valeur. Traduit par « s'en tenir à », il implique un sens concessif. Ne pouvant jouir de tout ce qu'il désire, le poète se contente du peu qui s'offre à lui. Employés à la forme négative, les verbes *taʿaddā*, *taḫaṭṭā* corroborent l'idée du contentement. Ils expriment l'intention du poète-amant de ne pas dépasser ou transgresser le peu de jouissance auquel il peut accéder. « Un regard », « un clin d'œil », « un salut bref »

363 C'est le cas de Jaufré Rudel qui, encouragé par de mauvais conseillers, a commis l'erreur de coucher nu auprès de sa dame. Il en parle dans sa chanson *Belhs m'es l'estius e.l temps floritz.*

constituent donc cette jouissance minime par rapport à celle qu'il désire. Les substantifs *al-ẓunūn,*(pensées suspicieuses) *ḫaṭarāt al-fikar* (pensées dangereuses) rendent compte de ce « plus » auquel le poète aspire. Ces pensées « dangereuses » qui lui traversent l'esprit ont une valeur euphémique. Elles rendent compte en effet de l'intensité du désir qu'il ne réprime que difficilement.

Dans ce sens, l'évocation des épieurs qui guettent l'amant est un élément supplémentaire en faveur de l'expression du désir dans ces vers. Toute la jouissance « rêvée » du poète-amant est d'autant plus dangereuse qu'elle risque d'alerter les ennemis et éveiller davantage leur malveillance. En se contentant du « peu », le *fin'amant* fait preuve de prudence mais aussi de mesure et de bon sens.

Eu.m sui cel que res no tira. Si tot ma domna.m sostrai, Ja de re no.m clamarai ; Car es tan pur'e tan fina Que ja no creirai, Si de so tort li quer plai, Que merces no l'en prenha. (M.L, p. 90)	Je suis celui que rien n'irrite. Même si ma dame m'outrage et me retire tout, je ne me plaindrai jamais de rien ; puisqu'elle est si pure et parfaite, je suis absolument convaincu qu'elle prendrait pitié de moi si jamais je lui demandais réparation de quelque tort.

La contenance du poète est présentée dès le premier vers de cette strophe. Employé à la forme négative, le verbe *tirar* en témoigne. Identifié à une personne que rien n'irrite, le poète-amant se prête à une sorte de « démonstration ». La suite de la strophe joue le rôle d'un développement qui accrédite l'affirmation initiale. Au pronom indéfini *tot* correspond l'adverbe *ja* dans les deux vers où *sostraire* (se soustraire, se retirer, ôter) et *clamar* (clamer, revendiquer, demander) sont placés à la rime. Si la dame retire tout à l'amant, jamais il ne s'en plaindra. Imperturbable, son comportement s'explique par les qualités attribuées à sa dame. Si pure et si parfaite, elle n'hésiterait pas à le dédommager s'il lui demandait réparation de quelque tort.

Ainsi, à l'image de la soumission qu'il doit à la suprématie et à la noblesse de sa dame, la mesure de l'amant et sa retenue sont également tributaires des mêmes causes. Le soupirant se montre patient et compréhensif par respect et en reconnaissance de la perfection morale de sa bien-aimée. Celle-ci représente donc le modèle auquel il s'efforce de ressembler.

> Je pourrais te nommer, les recevant de toi, honneur et grâce,
> mais ton pouvoir de trop haut me domine, et je me tiens pour quitte.
> Aussi bien, puisque nul mot ne peut aller avec les qualités d'un être unique,
> le peindre y suffit bien et le tableau, tel quel, est assez clair. (A.M, p. 21)

Dans ces deux vers extraits de sa *qasida nuneya*, Ibn Zaydūn se retient de nommer Wallada. La discrétion ne peut justifier pareille retenue de sa part étant donné que l'histoire de leurs amours était déjà bien connue de leur temps. Le poète explique sa démarche par « la haute distinction » de la princesse. Les noms *iğlāl*, *takrima* rendent compte du respect que traduit cette retenue. En s'abstenant de citer son nom, c'est comme si le poète-amant s'était incliné pour faire la révérence et honorer la haute extraction de sa bien-aimée.

Cette abstention de nommer Wallada dans le poème d'Ibn Zaydūn corrobore le sens de la retenue respectueuse de son soupirant. En refusant de la désigner par son nom, il ne se contredit pas en recourant à la description pour se référer à elle. Le sens véhiculé par le deuxième vers de l'extrait explique en effet que les qualités de la princesse sont irréductibles à un seul mot. Elle est tellement incomparable et unique que ses qualités la distinguent encore mieux que son propre nom.

Il nous paraît donc clair, à partir de tout ce qui précède que les convergences entre la lyrique occitane et le *ghazal* d'Ibn Zaydūn sont loin d'être négligeables. En véritable troubadour, le poète agit en faveur de sa bien-aimée qu'il chérit et respecte humblement. Il s'efforce d'obéir aux codes de la *fin'amor* et aspire ainsi re-devenir aux yeux de sa dulcinée « meilleur » que son pire ennemi, Ibn 'Abdous.

Ces codes de la *fin'amor* pareillement mis en avant par Bernard de Ventadour et Ibn Zaydūn ne sont pas présentés de la même manière dans les chansons de Jaufré Rudel et du prince d'Aquitaine. Il n'y est presque pas question de discrétion, de mesure ou d'humilité. A leur époque, la doctrine naissante de l'amour courtois n'avait pas encore les contours qu'elle a fini par acquérir avec les troubadours tardifs.

Le code courtois qui prédomine pourtant dans leur conception de la *fin'amor* est la distance inhérente à la bien-aimée. Ils chantent une dame qu'ils n'ont jamais vue.

Amigu' ai ieu, no sai qui s'es, Qu'anc non la vi, si m'ajut fes ; Ni.m fes que.m plassa ni que.m pes, Ni no m'en cau, Qu'anc non ac Norman ni Frances Dins mon ostau.. (J.C.P, p. 86)	J'ai une amie, je ne sais qui elle est, Car je ne l'ai jamais vue, par ma foi ; Elle ne m'a rien fait qui me plaise ou me contrarie, Et peu m'importe, Car jamais je ne reçus Normand ni Français Dans mon hôtel.

Ben sai c'anc de lei no.m jauzi, Ni ja de mi no's jauzira, Ni per son amie no.m tenra Ni coven no.m fara de si ; Anc no.m dis ver ni no.m menti	Je sais bien que jamais d'elle je n'ai joui, que jamais de moi elle ne jouira, ni ne me tiendra pour son ami, ni ne me fera, à son propre sujet, aucune promesse ; jamais elle ne me dit ni

E no sai si ja s'o fara. (A.J, p. 17)	vérité ni mensonge et je ne sais si jamais elle le fera,

Ces deux strophes extraites de deux chansons différentes des deux troubadours se ressemblent tellement qu'elles auraient pu être composées par le même auteur. Un seul et même sens y est exprimé : le poète-amant n'a jamais eu et n'aura sans doute jamais aucun lien avec *l'amiga* dont il parle. La négation redondante dans ces vers marque l'anéantissement de cette dame. Tous les verbes niés dans ces deux strophes comme voir, être, faire, plaire, dire et jouir se rapportent aux actions et aux traits de caractère dont le rôle, en principe, est d'identifier la bien-aimée et asseoir même son rôle de *domna.* En la décrivant ainsi, Jaufré Rudel et Guillaume IX rejoignent, dans un certain sens, la discrétion respectueuse de Bernard de Ventadour et d'Ibn Zaydūn qui se retiennent de préserver sa renommée en lui évitant d'être nommée.

Toutefois, leur description de la dame lui soustrait toute substance. La dame a beau être absente et « non identifiée », elle continue dans les chansons de Bernard de Ventadour et d'Ibn Zaydūn à agir sur le poète-amant. Le désir qu'elle lui inspire et les espoirs qu'il nourrit de jouir d'elle malgré la difficulté de l'épreuve lui donnent un rôle actif et fondamental dans la relation d'amour courtoise. La négation foncière qui caractérise la dame dans les chansons de Guillaume IX et de Jaufré Rudel met en doute ce rôle fondamental par l'anéantissement de son existence. Ces affirmations voisines des deux troubadours *Ni.m fes que.m plassa ni que.m pes* (jamais elle n'a fait chose qui m'agrée ou me déplaise) *Ni per son amie no.m tenra/ Ni coven no.m fara de si* (Jamais elle ne me tiendra pour son ami, ni ne me fera, à son propre sujet, aucune promesse) appuient notre lecture.

Par conséquent, l'anéantissement de la dame dans la chanson d'amour lui retire l'objet, le motif essentiel sur lequel repose sa composition. La *canso* se transforme donc en une sorte de texte sans contenu, réduit à sa seule dimension stylistique et formelle.

1.1.2 Formalisme et expression

Dans son *Essai de poétique médiévale*, Paul Zumthor souligne une propriété de la littérature médiévale se rapportant à la lecture. Alors que cette opération, dans son acception moderne, est *une activité purement oculaire* au sens où elle n'engage que *la consommation individuelle* et solitaire du texte, la lecture revêt un sens plus complexe lorsqu'il est question de littérature médiévale. Avant le XV^{ème} siècle en effet, *la voix détenait le monopole de la transmission* et portait la lecture à un public qui l'inscrivait dans un contexte extérieur dont

l'existence influait nettement et déterminait même les contours de ce qui était dit ou chanté. Ce public des temps médiévaux est celui auquel est destiné le texte littéraire et poétique en l'occurrence. Sa réception du texte est prise en compte dans les conditions et les formes même de sa production. L'expression poétique de l'amour courtois est particulièrement liée au contexte socio-littéraire où elle est produite. A ce propos, Paul Zumthor parle de « situation » :

> cette situation est inscrite dans le code, à une profondeur telle que le texte nous paraît d'une extrême pauvreté en indices y renvoyant explicitement. La relation texte-auditeur implique une confrontation concrète : un dialogue réel entre personnages offerts à la vue et au contact l'un de l'autre. La poétique médiévale est ainsi une poétique de l'effet : elle tend à remplir une attente, *hic et nunc*, et cette attente comporte des constantes connues, qui entrent en jeu (...) Moins qu'un auteur, celui qui entend le texte voit un locuteur, dont il sait à l'évidence ce qu'il est; et ce locuteur emploie un code, où la relation qui les lie se trouve engagée; il sait, sinon jusqu'à quel point il sera comblé, du moins à quelle interrogation en lui va répondre le texte qu'on lui chante ou lui dit. La "Valeur" du produit poétique tient moins ainsi à l'usage et à la consommation qui en sont faits, qu'au travail même qui l'a investie dans une matière connue[364].

Cette situation confère donc au texte la valeur qu'il puise dans un fonds de connaissances non seulement attendues par le public mais surtout partagées par le locuteur. Il incombe donc à celui-ci de réactiver ce champ de références communes. Son statut ainsi que celui de son public en dépendent même dans la mesure où le rôle qu'ils jouent, d'un côté comme de l'autre, dans la transmission et la continuation de la littérature médiévale n'aurait, autrement, plus aucun sens.

> Le texte, par rapport au milieu culturel qui l'a produit et sur lequel, en retour, il agit, remplit une fonction conservatrice. Porté par la vitalité du groupe, le poète en renforce la cohésion. Sa tâche consiste à appliquer les règles d'un art vénérable que l'on ne saurait exercer légitimement en dehors des rites enseignés[365].

De fait, et en vertu de l'adéquation indispensable à ces exigences, le poète courtois est contraint de répondre aux attentes de son public. Il ne s'agit pas pour lui de plaire en satisfaisant des appréciations d'ordre impressif. Le contenu et la forme du dire essentiellement sont façonnés préalablement par cette attente dont l'écho doit se retrouver dans le texte. Tel est le principal élément générateur de distance entre le poète et son écriture. Ce que Zumthor appelle *rites enseignés* représente l'héritage culturel auquel le public du troubadour s'identifie

364 Paul Zumthor, *op.cit,* p. 58.
365 *Id*, p. 59.

et qu'il s'attend à retrouver dans le texte littéraire. De fait, alors même qu'elle inscrit nécessairement auteur et public dans une culture commune, cette attente prive l'auteur de la liberté de parole et le confine dans des thèmes et des formes prédéfinis. Il est évident qu'en l'absence d'une conscience auctoriale assumée comme telle, la notion de "liberté" en littérature acquiert un sens particulier lorsqu'il s'agit de littérature médiévale. En analysant la structure de la chanson d'amour provençale, Alfred Jeanroy note qu'une certaine « monotonie » due à l'uniformité du fond et de la forme donne l'impression que l'ensemble de la poésie courtoise est « l'œuvre d'un seul homme ». En dépit des « quelques essais de renouvellement », l'amour est, selon lui, restreint dans « un cadre très conventionnel » qui « renferme le poète dans un cercle de sentiments très étroit[366]». Pour les mêmes raisons, Joseph Anglade considère le poème courtois comme une forme fixe où le sujet traite exclusivement d'amour. Ainsi, parler de liberté dans ce contexte n'implique point les sens de choix, d'autonomie et d'indépendance. Auteurcertes, le poète courtois remplit une fonction, obéit à des règles artistiques préétablies bien plus qu'il n'en crée lui-même.Par ailleurs, le code auquel le poète doit se conformer ne se limite pas à la dimension structurelle du dire. La représentation de l'amour, tout comme la manière avec laquelle il est énoncé dans la chanson courtoise, sont également dictées par les impératifs auxquels le poète ne peut que se conformer. La particularité des ces impératifs est qu'ils sont déterminés par la nature même du lien amoureux dans le contexte courtois.

Quan lo rius de la fontana S'esclarzis, si cum far sol, E par la flors aiglentina, E.l rossinholetz el ram Volf e refranh ez aplana Son dous chantar et afina, Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha (A.J, p. 3)	Quand l'eau de la source court plus claire, comme cela arrive [au printemps], et que paraît la fleur de l'églantier,et que le rossignol, sur la branche, répète, module, adoucit et embellit sa douce chanson, il est bien juste que je module la mienne.

La structure de cette strophe initiale de la chanson de Jaufré Rudel *Quan lo rius de la fontana*correspond à une phrase. La proposition principale *Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha* dépend des circonstances formulées dans les vers précédents. Le verbe *refranher*, attribué au poète, rend compte de sa pratique poétique. Dès le premier vers, elle est rattachée à cette circonstance temporelle : quand l'eau de la fontaine brille et s'éclaircit, quand il arrive de même au soleil, quand l'églantine éclot et quand le rossignol répète, adoucit et embellit son chant. Tous ces éléments, font de cette circonstance un tableau printanier où faune et flore semblent accueillir une saison nouvelle.

366 Alfred Jeanroy, *Histoire sommaire de la poésie occitane des origines à la fin du XVIIIe siècle,* Paris, éd. Henri Didier, Toulouse, éd. Edouard Privat, 1945.

Par ailleurs, les verbes attribués au rossignol accordent à ce dernier une importance supérieure à celle du ruisseau, du soleil et de l'églantine dans la constitution de ce tableau printanier. Si la flore est évoquée soit pour son rayonnement ou son éclosion désignées par les verbes *esclarzir*, (devenir plus clair, briller) et *pareiser* (paraître, apparaître), quatre vers sont attribués au rossignol : *Volver, refranher, aplanar* et *afinar* rendent compte de son chan. A travers l'attribution du verbe *refranher* au poète, au même titre que le rossignol, le parallèle s'effectue entre eux concernant leurs chants respectifs. L'intérêt de cette strophe est donc de donner à la composition poétique du troubadour cet ancrage « circonstanciel ». A l'image d'un rossignol, le poète ne peut entonner son chant qu'au moment où arrive le printemps. Cette représentation de la production poétique fait écho au deux premiers vers de la chanson *Farai chansoneta nueva* du comte de Poitiers.

Farai chansoneta nueva	Je ferai neuve chansonnette
Ans que vent ni gel ni plueva ;	Avant qu'il vente, gèle ou pleuve ;
(J.C.P, p. 111)	

La locution conjonctive *ans que* situe nécessairement l'action de « faire » avant les verbes *gelar* (geler) et *plovinar* (pleuvoirabondamment). Cette expression de l'antériorité traduit la préoccupation temporelle du troubadour. Sa production poétique semble dépendre essentiellement de la saison printanière du moment qu'il se voit déjà dans l'incapacité de faire de nouvelles chansons dès l'arrivée de la froide saison.

Par ailleurs, outre le parallèle entre le poète et le rossignol, l'intérêt de la strophe de Jaufré Rudel est la conception qui y est faite de la production poétique. Désignée donc par les verbes *Volver* (tourner)*, refranher* (répéter)*, aplanar* (adoucir, apprivoiser) et *afinar* (épurer, aiguiser, perfectionner) cette production est assimilée à un vrai « travail ». Contrairement au comte de Poitiers qui s'y réfère en employant -« faire »- un verbe de sens générique, le prince de Blaye la représente de manière plus détaillée. Cette production poétique printanière semblable au chant du rossignol obéit à quatre étapes. La signification des quatre verbes employés pour les désigner insiste sur l'aspect matériel de cette production. Il ne s'agit pas d'un chant « spontané ». Les efforts de répétition, d'apprivoisement et de perfectionnement du chant font de sa composition une entreprise pénible. A ce propos, il est important de souligner que toutes les difficultés du chant courtois selon cette représentation se rapportent à la structure de la chanson et ne font aucune allusion à l'amour.

Ben vuelh que sapchon li pluzor	J'aspire à ce que la plupart sache
D'est vers si's de bona color,	De cette chanson si elle est bien colorée
Qu'ieu ai trag de mon obrador :	Que j'ai sortie de mon atelier :
Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor,	En ce métier, j'emporte la fleur,
Et es vertaz,	

E puesc ne traire.l vers auctor Quant er lassatz. (J.C.P, p. 100)	C'est vérité vraie, Et je puis en prendre à témoin cette chanson / Quand elle sera lancée.

Ieu conosc ben sen e folhor, E conosc anta et honor, Et ai ardimen e paor ; E si.m partetz un juec d'amor No suy tan fatz No.n sapcha triar lo melhor D'entre.ls malvatz. (J.C.P, pp. 99-100)	Je connais bien sens et folie, Je connais honte et honneur, Je ressens courage et crainte, Et si vous me proposez un jeu d'amour, Je ne suis pas si sot Que je ne sache trier le meilleur Parmi le mauvais.

Les deux premières strophes de la chanson de Guillaume IX *Ben vuelh que sapchon li pluzor* corroborent la même représentation de la production poétique du troubadour. Le verbe « faire », relevé dans un extrait précédent et décliné chez Jaufré Rudel en une succession de verbes de sens plus précis est repris dans cet exemple par les termes *obrador* et *mestier*. Ces deux substantifs accentuent davantage le sens du « travail » et apparentent la composition poétique à une véritable fabrication.

Dans la première strophe, aucune mention n'est faite de l'amour. Le troubadour semble ainsi faire part de son intention de soustraire le contenu à la forme et réduire le « vers » à une construction formelle dénuée de sens. Tel est en effet le sens que véhicule la première strophe de sa chanson *Farai un vers de dreyt nien*[367]. Même lorsqu'il est évoqué dans la deuxième strophe, l'amour fait partie d'une accumulation qui passe en revue les différentes connaissances du poète. Sagesse et folie, honte et honneur et audace et crainte constituent donc les connaissances accumulées. Elles sont réparties sur trois éléments antithétiques qui témoignent sans doute de l'ampleur de ces connaissances. Evoqué en dernier lieu, l'amour est associé à un *juec.* La connaissance du poète en amour semble donc indissociable de ce terme polysémique. Renvoyant aussi bien à la notion de « jeu » qu'à celle de « joie », ce terme ne

367 *Farai un vers de dreyt nien:/ Non er de mi ni d'autra gen,/ Non er d'amor ni de joven,/ Ni de ren au,/ Qu'enans fo trobatz en durmen/ Sobre chevau*. Je ferai « un vers » sur le pur néant : il n'y sera question ni de moi ni d'autres gens, ni d'amour ni de noblesse, ni d'autre chose ; je viens de le composer en dormant, sur un cheval.
Il est indéniable que cette chanson présente des aspects de « modernisme » médiéval assez inédit par rapport à l'écriture au Moyen Age. Dans l'étude qu'il lui consacre, Michel Stanesco décèle nombreux éléments qui peuvent légitimer « une lecture psychologique » dont le fonctionnement s'apparente aux « codes de l'écriture automatique des surréalistes ». Dans ce sens, ce que Stanesco appelle la *dorveille* c'est cette espèce d'état médian du poète à mi-chemin entre le sommeil et la veille. Son égarement est la circonstance qui régit la production d'une chanson non moins « approximative ». Emergeant du néant et ne portant sur rien, cette chanson traduit, selon Stanesco, une tentative de « libération » des « mondanités » et des façons d'être et de dire. A travers la *dorveille* le troubadour recherche une « vérité » de nature « spirituelle », se définissant principalement dans « l'altérité » et la différence par rapport à « tout ce qui existe ». Michel Stanesco, « L'expérience poétique du ''pur néant'' chez Guillaume II d'Aquitaine », In *Médiévales*, n°6, 1984, Au pays d'Arthur, pp. 48-68

présente pas l'amour comme un attachement affectif. Compte tenu du sens véhiculé dans la première strophe, l'on est plus tenté d'interpréter *juec dans* le sens du « jeu » plutôt que dans celui de la « joie ». De plus, notre interprétation est corroborée par l'emploi du verbe *triar* à la fin de la deuxième strophe. Par cet emploi, il met en avant sa capacité à « choisir » et « trier » le meilleur parti lorsqu'il s'agit d'un *juec* d'amour.

Ainsi, les conceptions de l'amour par Jaufré Rudel et Guillaume IX se rejoignent dans le sens où ils privilégient la connaissance et le savoir-faire par rapport au sentiment. A partir des deux exemples étudiés, l'on constate que le sens est subordonné au savoir, à la connaissance. L'amour se définit donc essentiellement comme une écriture de l'amour. L'attachement indéfectible est alors « comprimé » par une écriture et une « forme fixe ». De ce fait, les codes de l'amour courtois dépendent également du code d'écriture de cet amour.

Chantars no pot gaire valer, Si d'ins dal cor no mou le chans ; Ni chans no pot dal cor mover, Si no i es fin'amors coraus. Per so es mos chantars cabaus Qu'en joi d'amor ai et enten La boch' e.ls olhs e.l cor e.l sen. (M, L, p. 64)	Rien ne sert de chanter si le chant ne vient du fond du cœur, et le chant ne peut venir du cœur s'il n'y a en lui un noble et cordial amour. Pour cette raison mon chant est parfait, parce que j'engage dans la joie d'amour la bouche et les yeux, le cœur et la raison.

Les quatre premiers vers de cette strophe semblent contredire les propos que nous venons d'avancer. La valeur du chant est d'emblée associée à l'intériorisation d'un sentiment noble et courtois. Les rimes croisées *valer-chans ; mover-coraus* rendent compte de l'interaction nécessaire entre le sentiment et le chant afin que ce dernier soit réussi et de bonne valeur. Le poète explique que son chant est *cabaus*, c'est-à-dire parfait, grâce à la *fin'amor coraus*, sincère, qu'il a *ins dal cor*, au fond de son cœur. Contrairement au prince d'Aquitaine, l'amour selon Bernard de Ventadour n'est pas un *juec.* Il est bien une *joi*, un sentiment sincère.

Cette joie est néanmoins associée à un savoir, une connaissance du moment qu'elle est responsable de la perfection du chant du troubadour. Il affirme dans ce sens qu'il *enten* la bouche et les yeux, le cœur et la raison. Le verbe ne peut manifestement pas avoir une valeur sensorielle. Il est plutôt employé dans le sens de « comprendre », « prêter attention à ». Placé à la rime avec le substantif *sen*, le sens du verbe *entendre* ébranle en quelque sorte la représentation de l'amour et son rôle dans la perfection du chant, soulignée donc par la rime *cabaus-coraus.* Désignant l'esprit, la raison, le terme *sen,* en plus du sentiment sincère introduit donc celui de l'intelligence, de la réflexion raisonnée qui, de ce fait, nous permet de « douter » de la sincérité du sentiment amoureux. Par ailleurs, Si les yeux et le cœur rendent

compte de cette dimension sentimentale et affective du chant, la bouche et la raison renvoient au « travail » raisonnable et aux efforts intellectuels déployés dans sa composition.

Ainsi, même s'il semble mettre l'accent sur la sincérité de l'attachement amoureux et des sentiments sincère ressentis au fond du cœur, Bernard de Ventadour, à l'instar des deux autres troubadours occitans de notre corpus, admet la part de connaissance et de savoir-faire inhérente à la composition du chant courtois. Pour que ce dernier soit parfait, la sincérité ne suffit pas, elle est modulée, affinée et embellie par l'attention prêtée à l'écriture du chant et la manière de le dire.

Ab joi mou lo vers e.l comens Et ab joi reman e fenis ; E sol que bona fos la fis, Bos tenh qu'er lo comensamens. Per la bona comensensa Me ve jois et alegransa ; E per so dei la bona fi grazir, Car totz bos faihz vei lauzar al fenir. (M.L, p. 68)	La joie inspire et ouvre mon chant, et avec la joie il continue et s'achève ; seulement il aura une bonne fin, tiendrai-je pour bonne son ouverture. Par le bon début me vienne joie et allégresse ; aussi dois-je augurer une fin heureuse, car je vois louer toutes les actions bonnes selon leur conclusion.

La préposition associée à la joie fait d'elle la cause principale aussi bien du chant que de son « mouvement ». Le verbe *mover* est détaillé en effet dans les deux premiers vers par *comens* et *fenis,* placés à la rime. D'emblée, le chant courtois est inscrit dans une espèce de « circularité », renforcée par l'agencement des rimes embrassées dans les quatre premiers vers. Il est intéressant de noter à ce propos que les verbes *comensar* et *fenir* riment avec leurs formes nominales respectives. Ainsi, la joie se définit comme un critère qui régit la structure du « vers » courtois dans son ensemble.

Néanmoins, à partir du cinquième vers de la strophe, le fonctionnement du chant semble inversé. Le poète espère accéder à la joie grâce au bon début de son chant. *Per la bona comensensa*/ *Me ve jois et alegransa.* La même aspiration motive également la fin car, explique-t-il, toutes les bonnes actions sont jugées selon leur achèvement.

Ainsi, ce n'est plus la joie qui fait *mover* le chant. C'est plutôt sa circularité qui peut garantir au poète de l'obtenir. Dédié à la joie du début à la fin, le chant courtois aspire à cette allégresse. Dans ce sens, nous attirons l'attention à la complexité de la joie. Il nous semble qu'elle n'est pas évoquée dans le même sens au début et à la fin de la strophe. Compte tenu des extraits précédemment étudiés de Bernard de Ventadour, nous l'interprétons, au débit de la strophe, dans le sens d'un enchantement comparable à ce qu'on ressent face au charmant spectacle d'une nature printanière. Nous pourrions considérer que ce ravissement des débuts est le sentiment qui enclenche le mouvement du chant courtois. A la fin par contre, la joie est différente de ces débuts. Elle est finale, certes, parce qu'elle intervient au terme de la

composition poétique. Mais elle est finale aussi parce qu'elle traduit l'aspiration du poète, l'objectif sur lequel il a l'intention d'aboutir. Ainsi, *bos faihs* pourrait être considéré comme une périphrase de la chanson d'amour. Elle l'apparente donc à une entreprise, une bonne action. Par conséquent, le verbe *lauzar* témoigne de l'enjeu de cette joie finale. Son rôle est d'apprécier, de valoriser la bonne action. De fait, le sens final de la joie fait allusion à sa dimension sensuelle tant convoitée par le *fin'amant.*

Dans son écriture de l'amour, Ibn Zaydūn, au même titre que les troubadours occitans, obéit à une tradition poétique antérieure. A ce sujet, tous les critiques et historiens de l'époque sont unanimes : le poète est profondément marqué par la poésie classique des premiers siècles de l'Hégire en Arabie et dans le grand Empire d'Orient, Bagdad en particulier. L'influence de cette poétique classique de l'amour est perceptible à travers l'écriture du *nasīb*et du rôle qui lui est attribué dans l'expression de l'amour pour Wallada.

Le propre du *nasīb* dans la construction du poème d'amour est de témoigner des sentiments du poète à travers l'espace. Dérivé du verbe *nasaba*, le terme rend compte de la relation métonymique très forte entre la bien-aimée et les lieux qu'elle occupe. En raison du nomadisme des tribus arabique en quête d'eau et de pâturages, au fil des pérégrinations tribales, les lieux de vie désertés devenaient souvent ruines délabrées et spectacle désolant de mort et de destruction. Pourtant, ces lieux abandonnés constituent un refuge pour le poète-amant, en mal de sa dame. La métonymie est alors réactivée dès le début du texte poétique pour mettre en avant la nostalgie et le mal d'amour. L'absence de l'aimée, matérialisée par l'état déplorable de l'espace, rejoint sa valeur métaphorique.

Le désert et les ruines qui s'y accumulent reflètent donc les sentiments du poète. Comme le temps, l'absence devient une force mystérieuse mais accablante et destructrice : le corps de l'amant est rongé par le chagrin et le désir. Ainsi, le souvenir intervient comme un moyen de « repeupler » l'espace vide et de combler autant le cœur que le corps de l'amant.

> Un salut sincère à l'étang du Miel,
> et un salut encore au vallon d'ar-Raqîq !
> Qu'aux pavillons d'ar-Rusâfa, les fleurs, toujours,
> continuent de sourire aux larmes du nuage !
> C'était le refuge de nos rendez-vous, du plaisir,
> des propos débridés et du vin circulant entre nous,
> Le temps des jardins exubérants, des verdures somptueuses,
> éblouissantes, du bonheur, à flots infini.
> Quand je revois ces jours, le trouble m'envahit
> c'est tout un incendie qui flambe en ma poitrine.
> Se souvenir de ces temps-là, c'est laisser libre cours à des larmes,
> des perles dont un collier ne pourrait supporter le poids. (A.M, p. 102)

La tradition du *nasīb*est reprise dans cette *qasida* par les trois références spatiales des deux premiers vers. *Aṯ-ṯaġab, ar-Raqîq* et *ar-Rusâfa* renvoient à des endroits situés respectivement en Arabie et à Bagdad[368]. Wallada et Ibn Zaydūn n'ayant jamais vécu dans ces endroits selon ce que nous en disent les historiens, ils ne peuvent donc pas avoir la même valeur référentielle. La dimension locative de ces endroits est donc détournée. Elle est transformée en une valeur symbolique qui, d'emblée, situe l'écriture poétique d'Ibn Zaydūn dans le sillage de cette même tradition qui s'épanouissait, des siècles auparavant.

Ainsi, bien que désignant l'Arabie et Bagdad, ces endroits peuvent être interprétés comme une référence à la Cordoue natale du poète. Il semble que son expérience d'exilé donne tout son sens à ce détournement des références locatives orientales. A l'image d'un amant pleurant le souvenir de sa bien-aimée, absente, le poète, nostalgique, pleure la ville de sa naissance. La bien-aimée qui incarne l'âme des campements abandonnés, réduits en ruines en son absence, symbolise le même attachement du poète à sa ville et au bonheur qu'elle représente pour lui. Le champ lexical de « la verdure somptueuse » et des « jardins exubérants » corroborent notre lecture du détournement référentiel. S'ouvrant sur cette référence aux images orientales, la *qasida* s'achève sur l'évocation explicite de Cordoue et des jours heureux où le poète, en compagnie de sa bien-aimée, jouissait des plaisirs de l'amour.

> Pensant à elle, je souhaite à Cordoue la fraîcheur
> d'une pluie fine et soutenue.
> O lieux heureux de jeunesse insouciante et d'amour,
> quand le sommeil fermait les yeux au mauvais sort,
> O ces nuits que rien ne venait gâcher,
> où celle que j'aimais tenait sa foi sans défaillance ! (A.M, p. 103)

De ce fait, le renouvellement de la tradition poétique du *nasīb* dans cette chanson réside dans le glissement de sens effectué à partir de la symbolique de l'espace. L'évocation de l'Orient et l'attachement métonymique à l'espace active la description du souvenir et de la bien-aimée, distante et inaccessible. Le regret et l'amertume dus au souvenir troublant des amours heureuses est accentué par l'exil et le manque du pays.

Comme en témoigne Arié Schippers, « Toute la métaphorique de la poésie florale arabo-andalouse dérive des exemples provenant de la poésie orientale[369]». Ces emprunts métaphoriques qui donnent une représentation imagée des sentiments du poète évoluent progressivement dans le contexte andalou. Les connotations symboliques employées pour

368 Le premier terme traduit par, « l'étang du miel » désigne en arabe « une eau que la montagne abrite des ardeurs du soleil ». (A.M, note n°72, p. 118).
369 Arié Schippers, *op.cit,* p. 115-128.

mettre l'accent sur le sentiment se transforment en une sorte d'« ornement » silencieux. Dans ce sens, Schippers trouve que

> Lorsque la nature n'est plus qu'ornement, elle est morte et ne peut plus répondre à nos sentiments. Ce qui vit dans la nature est de moins en moins considéré comme un mouvement, comme l'expression de la vie. Le jardin qui rit avec ses fleurs n'est plus un jardin doté d'émotion, mais seulement un lieu qui brille par ses fleurs. C'est désormais l'aspect visuel qui domine[370].

L'aspect ornemental de la nature dans la poésie amoureuse d'Al-Andalus est sans doute le mieux illustré par cette autre *qasida*. A travers la ville de Zahrâ', la référence à Cordoue est plus explicite, plus directe. Ibn Zaydūn évoque le souvenir de ses amours avec Wallada du temps où il vivait encore à Cordoue.

> Cétait à Zahrâ'…Je te revois, je te désire…
> L'horizon se déploie, la terre est toute pureté…
> Dans le soir qui se meurt, une brise tranquille
> et qui se voudrait douce, amie, compatissante…
> Et puis le parc, le sourire argenté de ses eaux
> dessinant sur son corps des colliers dispersés…
> Mais le fil s'est rompu, de ce jour-là, et d'autres, plus rien
> de ces plaisirs volés dans l'ombre à un sort assoupi.
> Pour le bonheur de nos yeux captivés, les fleurs
> ployaient leur nuque, çà et là, sous la rosée,
> A moins que ce ne fût elles qui me fixaient, voyaient mon désarroi
> et disaient leur pitié en larmes de lumière.
> Le jour montant illuminait les parterres de roses
> et se faisait plus vif encore à leur éclat.
> La nuit, c'était à qui embaumerait le plus, d'elles ou des nénuphars
> dormant en attendant que l'aube réveille leurs grands yeux.
> Tout ce qui vibre en moi de souvenir et de désir
> emplit un cœur qui ne se défait pas de toi.
> Dieu refuse la paix à une âme où tu tiendrais trop peu de place,
> trop peu aussi l'amour pour l'emporter vers toi à tire-d'aile !
> Si la brise , au matin, voulait bien m'enlever, elle te montrerait,
> le soir venu, un homme recru de souffrances,
> Si elle répondait à mes vœux et nous réunissait,
> je connaîtrais le meilleur et le plus faste de mes jours. (A.M, p. 95)

Le mouvement du souvenir est d'emblée associé à la description de la nature. L'évocation de l'horizon, symbole de l'entrelacement du ciel et de la terre, semble mimer le mouvement de la remémoration. Le passé se prolonge alors et se confond presque avec le moment présent du souvenir. Ciel, terre et brise tranquille dessinent donc les premiers contours d'un espace merveilleux. L'eau apparentée à un sourire argenté semble décorer d'un collier de perles ce jardin où se situent les plaisirs voluptueux du souvenir. Le verbe *yalhū* (s'amuser, batifoler)

370 *Id.*

au début du cinquième vers nous évoque le *juec d'amor* du comte de Poitiers. Attribué aux amants auxquels renvoient la déclinaison plurielle, le verbe exprime un sens ludique. Il décrit le badinage des amants. Ses connotations sensuelles sont corroborées par les termes *laḍḍāt* (plaisirs) *et sur-rāq* (voleurs). Ces batifolages auxquels les deux amants s'adonnaient avec joie sont des « plaisirs secrets », volés au destin. Ainsi, la beauté du cadre naturel de Zahrâ' rappelle au poète le bonheur des amours, vécues et partagées au sein de ce cadre idyllique.

Dans ce sens, la description de la nature d'Al Andalus rejoint la poétique de la strophe liminaire dans la poétique occitane de l'amour courtois. A l'instar du printemps, Al Andalus représente la circonstance spatiale dans laquelle se situe l'évocation des jours heureux passés en compagnie de la bien-aimée.

Par ailleurs, le champ lexical de la vision joue un rôle important dans cette peinture du lieu-souvenir. L'évocation des « yeux captivés » et de l'insomnie des amants fait de la contemplation du cadre naturel environnant l'un de ces plaisirs partagés à souhait. L'expression *mā yastamīlu al'ayna min zahr* (les fleurs qui attirent le regard) constitue en effet le complément du verbe *yalhū.*

Par ailleurs, l'attribution du terme *'ayn* (œil) au regard larmoyant des nénuphars dans le deuxième hémistiche du sixième vers, participe de la description « animiste » du cadre naturel. Notons à ce propos que, dans cette occurrence, le terme est employé au pluriel *a'yun.*

Ainsi, l'on pourrait se hâter de déduire que cet emploi du nom relatif aux yeux traduit la projection des sentiments du poète. Ce dernier verrait en effet le reflet de ses propres larmes dans les yeux des nénuphars étincelants et trempés par les gouttes de rosée.

Pourtant, il nous semble que ce qu'on prend pour la projection des sentiments du poète n'est en vérité qu'un élément parmi tant d'autres, employés pour rendre compte de beauté d'Al Andalus. Le motif floral évoqué au cinquième vers est décrit à partir d'un ensemble de propositions. Outre *mā yastamīlu al'ayna*, *ǧāl al-nadā fīhi* (trempé de rosée), *māla aʿnāqā* (ployaient leur nuque) et *a'yunuh iḏ ʿāīnt araqī bakat limā bī ǧāl al-damʿ raqrāqā* (ses yeux, en voyant ce qui m'est arrivé, ont pleuré et leurs larmes ont coulé abondamment). Le point commun entre ces propositions est qu'elles filent la métaphore de la nature perçue comme un être humain. Dotés de nuque et d'yeux, la personnification des nénuphars est accentuée par les yeux et les larmes qui leur sont attribués. La complexité de la proposition qui l'exprime réside dans la circonstance temporelle, apposée au nom *a'yun.* Ces grands yeux larmoyants dépendent en effet du moment où ces nénuphars se rendent compte de l'insomnie du poète, *iḏ ʿāīnt araqī.* Par ailleurs, le terme *araq,* désignant l'insomnie, ne relève pas du souvenir. Le temps verbal dans lequel le verbe qui lui est associé est conjugué renvoie en effet au temps présent, celui de la description de la nature.

Ainsi, même si la description de la nature à Zahrâ' laisse entendre une certaine solidarité entre le souvenir et le paysage, la description de ce dernier ne dépend nullement des sentiments éprouvés par l'amant. Ces derniers, de moindre importance, ne sont évoqués que pour mettre en lumière la beauté caractéristique de cette ville agréable. De ce fait, la mise en avant du regard, des yeux, fait de cet élément une sorte d'allégorie qui rend compte cette grande beauté. Celle-ci prédomine d'ailleurs dès le premier vers de la strophe. Dans le premier hémistiche, le verbe *ḏakara* (rappeler, se souvenir) et l'adjectif *muštāq* (désireux, éprouve du manque) connotent le rapport étroit entre le souvenir et le désir. La remémoration a pour effet d'accentuer la nostalgie du poète amant à ses amours perdues. Le manque s'accroît donc à mesure que le passé fait irruption dans le présent lugubre marqué par la souffrance et les déchirements du désir. Toutes ces connotations sont aussitôt interrompues par l'évocation de l'horizon dans le deuxième hémistiche. C'est comme si le mouvement de rétrospection enclenché par le souvenir est interrompu par le spectacle de la terre pure et de l'horizon. Zahrâ' coupe court la « vision » du poète-amant et s'impose presque à son regard. La contemplation du paysage s'ouvre d'ailleurs sur l'image de l'eau et s'achève aussi sur cette image au huitième vers. Ce n'est qu'au vers suivant que le souvenir « ressurgit » de plus belle. C'est alors que la dame aimée est évoquée sur un ton amer et nostalgique.

A partir de tout ce qui précède nous pouvons donc conclure que la nature d'Al Andalus, même si par moments elle semble solidaire avec les sentiments du poète-amant, joue le rôle d'un « ornement » qui imprègne de beauté la poétique d'Ibn Zaydūn et son écriture de l'amour. Analysant l'expression de cet « ornement » dans la poésie andalouse, Arié Schippers écrit

> Le poète se demande si les larmes de la pluie printanière sont desgouttes ou des perles. Nous voyons donc ici, au lieu descomparaisons utilisées habituellement, trois objets puisés dans untrès vaste arsenal: larmes,- gouttes de pluie, gouttes de rosée,étoiles, lumières, bulles, yeux, dents splendides, grêle, écume duvin, mailles et perles. Ils ont tous en eux ce *tertium comparationis*d'« unités splendides». Ces trésors et cet arsenal constituent l'unedes caractéristiques des plus importantes de la poétique dans lapoésie andalouse utilisant les motifs relatifs aux jardins[371].

371 *Ibid.*

1.2 « Le plaisir du texte »

Notre étude de l'écriture du chant poétique courtois depuis le début de cette partie s'appuie sur l'importance de la notion de « joie » et du rôle qu'elle joue dans la construction de cette poétique. But ultime recherché par le poète-amant assoiffé de plaisir et de reconnaissance, le *joy* est aussi cette espère de griserie et d'allégresse due au ravissement par la beauté d'une nature inspirante. Cet état de ravissement est presque systématiquement associé à la composition poétique dans la *canso.* De nature certes circonstancielle, le *joy* rend compte aussi des tribulations de l'âme et des dispositions de l'esprit au moment où le troubadour entonne son chant.

Can l'erba fresch' el.h folha par E la flors boton' el verjan, e.l rossinhols autet et clar leva sa votz e mou so chan, joi ai de lui, e joi ai de la flor e joi de me e de midons major; daus totas partz sui de joi claus e sens, mas sel es jois que totz autres jois vens. (M.L, p. 136)	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 ; de toutes parts je suis cerné et ceint de joie, mais la vraie joie est celle qui domine toutes les autres joies.

La joie est le maître mot de cette strophe. Réitérée à six reprises dans les quatre derniers vers, elle contribue d'emblée à donner à la chanson une tonalité plaisante et enjouée. Celle-ci est d'ailleurs corroborée par le champ lexical de la nature. L'*erba frescha* (l'herbe fraîche), *la folha* (les feuilles), *la flors boton 'el verjan* (les fleurs qui bourgeonnent sur la branche) et *el rossinhol* accentuent le sens du ravissement et placent donc la chanson d'amour sous le signe de la jouissance. Les verbes *clauser* (cerner, entourer, enfermer) et *senchar* (ceindre), employés avec l'expression *daus totas partz* renvoient à la métaphore de l'emprisonnement, généralement employée dans les chansons de Bernard de Ventadour dans un sens péjoratif[372].

Cette métaphore est donc connotée autrement dans cette strophe. Grâce à la joie en effet, l'enfermement connoté par les verbes *clauser* et *senchar* est un enfermement agréable. Celle-ci se substitue donc aux affronts indésirables et offre au poète une expérience exaltante.

372 L'emprisonnement et la captivité sont exprimés dans cette strophe. Le poète se plaint des effets de l'amour et de ses affronts. Torturé et blessé, il ne peut échapper à ses blessures : *Bela domna, vostre socors/ M'auria mester, se.us plagues,/ Que molt m'es mal' aquist preizos,/ En c'Amors m'a lassat e pres./ A Deus ! can malamen m'afana,/ Can so que.m traïs e m'enjana/ M'aven amar, si tot me pez' o.m platz!/ Era sai eu qu'eu sui apoderatz.* Belle dame, j'aurais besoin de votre secours, s'il vous plaisait de me l'accorder, car elle m'est bien cruelle cette prison dans laquelle Amour me tient lié et captif. Ah, Dieu ! quelle méchante torture, quand il me faut aimer celle qui me trompe et me trahit, que cela me plaise ou me pèse ! A présent je sais bien que je ne m'appartiens plus.

Comme en témoigne la réitération de *joi*, l'exaltation est due au rossignol, à la fleur, au poète lui-même et elle est due aussi à sa dame.

L'évocation de ces trois sources de jouissance semble dessiner la représentation d'un bonheur parfait. Un troubadour ne peut aspirer à quelque chose d'autre s'il est comblé par sa dame et fier de la gratification obtenue grâce à elle. Le recours à la conjonction *mas* au début du dernier vers introduit une « chute » qui met en doute cette représentation parfaite du bonheur. La joie est évoquée à nouveau mais dans un sens différent. Le choix du verbe *venser* (vaincre, dépasser) établit comme une sorte d'échelle, de graduation du bonheur. Ainsi, la joie due au rossignol, à la fleur, au poète et à la dame même, tout exaltante qu'elle soit, demeure bien en deçà du bonheur dont une seule joie est responsable, celle qui vainc et dépasse toutes les autres joies.

De ce fait, l'image de la captivité ne serait finalement pas si différente des autres connotations qui lui sont attribuées généralement dans la poésie de Bernard de Ventadour. Même si cette captivité est l'image d'un bonheur qui submerge un troubadour comblé et heureux, l'enferment relativise ce bonheur et le met en cause. C'est un bonheur opprimant qui semble retenir le poète et l'empêcher d'accéder à LA joie par excellence.

Ce n'est sans doute pas facile de déterminer cette joie suprême qui détrône *totz autres jois*, même celle que lui procure sa dame, d'autant plus que celle-ci n'a rien de négligeable. L'adjectif *major* la considère en effet comme supérieure à celle provenant de la fleur et du rossignol. Par conséquent, à chacune de ses nombreuses occurrences, *joi* est employé dans un sens différent. L'accumulation de ces occurrences témoigne certes d'une insistance sur la polysémie et la complexité du terme. Mais, du fait de cette gradation ascendante, elle met l'accent sur cette joie suprême, supérieure à toutes les autres.

Pel doutz chan que.l rossinhols fai, La noih de joi totz ebaïtz, d'amor pensius e cossirans; C'aisso es mos melher mesters, Que tostems ai joi volunteers, Et ab joi comensa mos chans. (M.L, p. 97)	Par le doux chant que fait le rossignol la nuit, lorsque je me suis endormi, je me réveille tout ébahi de joie, songeur et soucieux d'amour ; car c'est là est ma suprême vocation. A tout moment j'accueille volontiers la joie, et par la joie commence ma chanson.

Notre intérêt pour cette strophe se porte sur l'emploi du terme *mesters* ainsi que sa relation avec l'évocation de la joie. Ce terme, rarement employé dans les chansons de Bernard de Ventadour, nous évoque dans cette association avec la joie, un emploi apparenté à celui que

nous avons précédemment étudié chez le comte de Poitiers[373]. Associant le métier à l'atelier, il conçoit « le vers » comme un travail, une fabrication. Il nous semble que Bernard de Ventadour emploie *mesters* dans le même sens. Néanmoins, c'est l'association avec la joie qui nous intéresse le plus. Dans la chanson de Guillaume IX, la joie connote un plaisir sensuel manifeste, notamment à travers les jeux de mots et les allusions érotiques[374]. Dans la strophe que nous citons de Bernard de Ventadour, la dimension érotique n'est pas décelable dans le recours à la notion de *joi.*

Comme dans l'extrait précédent, la strophe s'ouvre sur une évocation joyeuse de la nature. La rime *adormitz-esbaïtz* met l'accent sur le ravissement du poète quand il écoute le chant du rossignol. Néanmoins, ce chant pourtant joyeux et éblouissant, débouche sur une conséquence paradoxale : le poète a beau être *de joi totz esbaïtz* (tout ébahi de joi), il est aussi *d'amor pensius e cossirans* (songeur et soucieux d'amour). La juxtaposition de ces deux propositions témoigne de leur concomitance. Ainsi, *joi* et *amor* sont mis sur le même plan ainsi que leurs effets respectifs. Indissociable de l'amour, la joie est ainsi un sentiment complexe qui agrée le poète autant qu'il le trouble. Employée au début du cinquième vers, la conjonction *co* exprime un rapport logique par lequel le poète explique la dimension paradoxale de ses sentiments. *C'aisso es mos melher mesters* identifie donc la contradiction entre l'amour et la joie, le plaisir et la préoccupation à *melhormesters* (meilleure vocation). La vocation du poète est donc d'être à la fois ébahi par la joie et pensif et songeur à cause de l'amour. Le recours au terme *chans* à la dernière rime de la strophe en témoigne. En effet, la rime *cossirans-mesters* qui fait donc de la réflexion le « travail » du poète, rejoint la rime *volunters-chans.* Ainsi, accueillir la joie volontiers et l'exalter dans ses chansons rend compte du travail du troubadour également.

De fait, l'intérêt de cette strophe est de souligner la complexité de la tâche du troubadour. Les effets de l'amour et de la joie sur lui s'opposent certes mais ils contribuent à faire de l'écriture un plaisir. Ce métier dur mais agréable qui le fait réfléchir sur l'amour est sans doute la joie suprême qui dépasse toutes les autres. Ainsi, l'écriture, la composition poétique devient donc « le travail » qui permet au poète d'accéder à la joie suprême.

Bien que le plaisir de son travail de poète ne soit pas exprimé de manière explicite et bien que ses *qasidas* soient extrêmement marquées par les différentes blessures de l'amour et de

373 Notre lecteur a sans doute compris que nous nous reportons à la chanson Ben vuelh que sapchon li pluzor : *Ben vuelh que sapchon li pluzor/ D'est vers si's de bona color, / Qu'ieu ai trag de mon obrador : / Qu'ieuport d'ayselh mestier la flor, / Et es vertatz, / E puesc ne traire.l vers auctor/Quant er lassatz.*
Je veux qu'on sache s'il est de bonne couleur, ce petit « vers » sorti de mon atelier : c'est que, en ce métier, j'emporte la fleur, en vérité, et j'en prendrai à témoin ce vers lui-même, quand il sera lacé.
374 Nous pensons entre autre à l'expression « avoir ses mains sous le manteau » dans la chanson *Ben vuel que sapchon li pluzor.*

l'exil, la production poétique d'Ibn Zaydūn se conçoit aussi comme une vocation réjouissante. Dans l'une de ses pièces où il répond à une missive d'Abou Taleb Ibn Makki, le poète cordouan témoigne d'un fort sentiment de fierté, presque narcissique. Bien que ne dépassant pas les deux vers, ces sentiments sont soulignés par la référence au divin. Ibn Zaydūn se voit en effet comme un « élu ». Il considère sa verve poétique comme un « don » de Dieu qui le distingue et lui confère une aura particulière. Il ajoute que cette verve est tellement aiguisée, tellement poignante qu'elle ne peut être combattue, affaiblie ou réduite au silence[375]. Ainsi, l'on imagine donc le poète prendre plaisir à honorer cette distinction divine par sa production poétique abondante[376].

Par ailleurs, la longueur caractéristique de la plupart de ses *qasidas*, surtout celles où il exprime un éloge, rend compte aussi bien de la qualité de ses productions que du plaisir qu'il éprouve à l'étaler de manière relativement pompeuse. Pour arriver à s'exprimer sur plus d'une centaine de vers et maintenir le même rythme, la même valeur stylistique du premier vers jusqu'au dernier, il faut bénéficier en effet de plusieurs qualités. Ibn Zaydūn semble donc les réunir dans sa capacité à briller, à se distinguer par son écriture poétique. Ces qualités expliquent sans doute sa grande notoriété, de son temps et du notre. Dans son édition de la poésie amoureuse du poète cordouan, André Miquel décrit ainsi cette notoriété

> Mais Ibn Zaydûn, dirais-je, avait plusieurs tours dans son sac. Et d'abord la variété du rythme, essentielle si l'on songe que ces vers pouvaient être chantés : si le long (*tawîl*) et le spacieux (*basît*) s'assurent la majorité parmi les mètres représentés, Ibn Zaydûn en utilise aussi, selon des proportions variables, huit autres, soit un total de dix sur la quinzaine dont dispose le poète arabe. Si cette variété, et pour cause, ne peut apparaître qu'incidemment dans une traduction, reste qu'elle était sensible à l'oreille de l'auditeur et l'aidait singulièrement à renouveler son plaisir. Autres façons de moduler la litanie : jouer de pièces courtes ou plus amples, en d'autres termes du cri et du lamento, exploiter à fond les ressources morphologiques de l'arabe, passer, à partir d'une même racine, du sens propre à ses dérivés, opposer le clair et l'ambigu, faire jaillir, sur le fond de la mélopée attendue, l'image unique, le vers ciselé qui résume le tout et l'exalte. (…) La voix d'Ibn Zaydûn s'acquiert ainsi sa place, singulière, dans la littérature universelle de l'amour. Elle rejoint, à sa manière, toutes les autres, elles-mêmes résumées dans ce « petit mot » que dit Tristan à Isolde pour glorifier ce qui les lie, elle et lui : ce *et*, tout simplement[377].

375Nous nous reportons à l'édition du Diwan de Youssef Farhat (p. 318). Faute de traduction, nous avons essayé de gloser les deux vers que nous transcrivons ainsi :
ḫaṣanī al-lahu bil adabi fa aʿlā fīhi šʾanī
ḫāṭirī anfaḍu mahmā qīsa min ḥad as-sinān

376 Les historiens et les critiques qui se sont penchés sur l'étude d'Ibn Zaydūn sont unanymes à ce sujet. Le poète cordouan compte en effet parmi les auteurs les plus recommés d'Al-Andalus en raison de sa production poétique volumineuse. Elle comprend approximativement, un peu plus de 150 poèmes, dont plus de 90 représentent des pièces de moins de 7 vers.

377 André Miquel, *Ibn Zaydûn. Pour l'amour de la princesse*, Actes Sud, 2009, p. 11.

1.2.1 Le prétexte de l'amour

L'insistance sur la notion de *joi* dans les chansons de troubadours ainsi que l'exposition ostentatoire du génie poétique d'Ibn Zaydūn montrent l'importance du plaisir dans la lyrique amoureuse. Profondément rattaché au désir et à la jouissance convoitée par l'amant, le plaisir est un principe fondamental dans l'écriture de cette lyrique. La jouissance dans un poème d'amour est également verbale. Elle témoigne de l'aspect jubilatoire de dire l'amour et de le chanter. L'étude de notre corpus autant occitan qu'un andalou nous amène à penser que l'auteur d'une *canso* ou d'une *qasida* prend donc plaisir à composer son texte et à faire partager ce plaisir à son public. Ainsi, aussi étonnant que cela puisse paraître, l'amour, dans la lyrique courtoise, n'est que « prétexte », l'enjeu étant d'abord de composer, de produire.

Dans la poésie amoureuse d'Al-Andalus, l'argument majeur qui rend compte de cette idée est relatif au *nasīb*[378]et à la place qui lui est accordée dans le texte poétique.

Quel que soit le genre des *qasidas* et des pièces composées par le poète cordouan, un passage introductif précède presque systématiquement l'éloge, le dithyrambe, ou l'élégie. L'amour est donc à l'honneur dans ces incipits qui peuvent parfois être aussi longs que la *qasida* elle-même. Même si notre corpus n'inclue pas cette partie du *diwan*, nous avons essayé de travailler sur une sélection de cinq pièces où le poète fait l'éloge de personnalités illustres, issues des *Bani Jahwar*[379].

Dans les cinq passages étudiés, nous avons remarqué que la description de la dame est le motif qui prédomine. La métaphore animale est la plus utilisée pour caractériser les yeux et le regard de la bien-aimée. La nuit renvoie à la couleur sombre de ses cheveux et la flore rend compte de sa taille fine et de son corps gracieux. La bouche, les dents, les joues, le cou, les bijoux, le parfum et les mains de la bien-aimée sont également décrits. Dans chacune de ses *qasidas* pourtant dédiées à l'éloge, le poète ouvre son chant par un portrait éminemment sensuel de la dame aimée. Dans l'une de ces chansons, nous avons relevé le recours à la métaphore du vin. La bouche de la dame est plus éblouissante que l'éclair et sa « salive » est

378 Nous continuons à appeler par cette notion les passages qui relèvent du *ghazal* et de la description de l'aimée. Même s'il n'y est pas toujours question de ruines délabrées et de pleurs sur les campements, le terme *nasīb*, nous semble-t-il, est assez pertinent pour désigner ces passages descriptifs. La dérivation du terme, appartenant à la même famille dérivationnelle que les verbes *nasaba*, *intasaba*, désigne tout ce qui se rapporte à l'objet de ces descriptions, à savoir la bien-aimée. Ces passages dans la poésie élogieuse d'*Ibn* Zaydūn témoignent du *nasīb* parcequ'ils sollicitent la dame, *al habiba,* et décrivent tout ce qui se rapporte à elle. Les espaces abandonnés mais aussi les attributs de sa beauté sont donc les éléments essentiels sur lesquels s'appuiesa description.

379 Nous aurions pu choisir des textes poétiques consacrés à des thématiques différentes. Par souci de pertinence et de représentativité, nous avons choisi de restreindre notre sélection à la poésie de l'éloge. En effet, après le *ghazal*, l'éloge représente l'une des thématiques principales dans l'œuvre du poète.

plus enivrante que le vin[380]. Outre le portrait de l'aimée, l'accent est mis sur les sentiments du poète qui aspire au *wasl* et se plaint des blessures de l'amour[381].

Ces exemples, comme beaucoup d'autres, montrent que le *nasīb,* dans les poèmes élogieux d'Ibn Zaydūn, représente des morceaux d'écriture poétique relevant du *ghazal* et correspondant à tous ses critères à la fois thématiques et stylistiques. Ces morceaux de poétique amoureuse ne sont donc pas intégrés au texte de l'éloge. Nous avons noté en effet que le passage de l'une à l'autre thématique dans la *qasida* se fait presque de manière brusque. Sans transition, ce changement est marqué par l'identification de la personne sur laquelle porte l'éloge. Elle est soit nommée directement, soi désignée par l'une de ses caractéristiques, « le roi » par exemple. Notons que cette identification ne se fait pas nécessairement au début de l'éloge à proprement parler. Dans la *qasida* dédiée à Al Muʿtaḍid billāh, ce dernier est identifié par le terme « roi ». Il n'est identifié que quelques vers plus tard par la référence à sa tribu des Banu 'abbād.

Reposant sur la description essentiellement, cette thématique de l'éloge est marquée par un vocabulaire et des images différents de l'esthétique courtoise. Les qualités morales qui sont le plus mises en avant sont la bonté, la générosité, la vaillance et la piété. Le fait d'être un bon croyant, un homme d'état juste et vertueux est aussi mis en avant dans ces textes qui s'adressent à de hauts dignitaires influents dans le paysage politique de cette époque-là.

Dans l'une des *qasidas* où il exprime sa gratitude pour la générosité et la bienveillance des Bani Jahwar, le poète recourt à la métaphore de la pluie nourricière, symbole d'abondance et de fertilité. Il met ainsi l'accent sur les largesses de cette famille puissante. Les sentiments de respect et d'allégeance qu'il voue à Mohamad et à Al Walid sont exprimés par la métaphore de l'épée polie et dérouillée[382].

---

380 *Wa in yastahwynī al-barqu ṣabūatan ilā-barqi ṯaġrin iḍā badā kāda yaḥṭafu*
Ū mā walaʿī bir-rāḥi illā tawahhumun liẓulmin bihi kār-rāwḥi lū yutaraššafu
L'éclair me fascine car je désire une bouche qui m'éblouit quand je la vois. / Ma passion pour le vin n'est qu'illusion puisque j'aspire à goûter sa salive plus enivrante. (Nous traduisons).

381 *Ammā munā nafsī faʾanti ǧamīʿuhā yā līanī aṣbaḥtu baʿḍa munāki*
Yadnū biwaṣliki ḥīna šaṭṭa mazāruhu wahmun akādu bihi uqabbilu fāki
Wa laʾin taǧan-nabti -l-rašāda biġadratin lam yahwi bī fī l ġaī ġīru hawāki
Tu es tout ce que je désire, si seulement, toi, tu me désirais. / L'illusion de ta présence me rapproche tellement de toi que je t'embrasse presque. / Si en trompant, tu te dérobes et fuis la raison, c'est ton amour, moi, qui me fourvoie. (Nous traduisons).

382 *Anā sayfuk al-ṣadʾiu'l laḍī mahmā tašāʾ tʿid aṣ-ṣiqāl ilīhi wat-taḍrībā*
Kam ḍāqa bī min maḍhabin fī maṭlabin faṭanītahu fusuḥal-maǧāli raḥībā
Wa zahā ǧanāb al-šukri ḥīna maṭartahu bisaḥāʾib al-nuʿmā fa rudda ḫṣībā
Je suis le glaive rouillé auquel, par ta satisfaction, tu rendrais l'éclat et le tranchant./Souvent, j'ai beau demander sans rien recevoir, mais tes largesses m'ont ouvert tous les horizons./ Ma gratitude alors, nourrie par ta fertile générosité, s'est épanouie. (Nous traduisons).

Dans les trois vers sur lesquels s'achève un autre éloge dédié à Al Walid Ibn Jahwar, le ton est le extrêmement mélioratif. La métonymie de la main insiste sur sa générosité. Le poète lui souhaite autant de bonheur que ce qu'il a répandu autour de lui[383].

Dans ces vers, faisant l'éloge du même Al Walid, le poète met l'accent sur la générosité, la bonté et la vaillance du personnage. Roi juste et ennemi redoutable, il le décrit comme un homme exemplaire qui triomphe toujours de ses adversaires[384].

De ce fait, le mélange des genres et la dimension jubilatoire de l'esthétique poétique d'Ibn Zaydūn rendent compte du « prétexte » de l'amour. L'excès et la redondance caractéristiques de son œuvre montrent que l'amour, à l'instar de l'éloge ou de l'élégie, fait partie de ces thématiques qui incitent le poète à exercer son génie.

Curieusement, même si l'écriture poétique des troubadours occitans est particulièrement dédiée à l'amour, ce dernier joue dans leurs chansons le même rôle qui lui est attribué dans la lyrique andalouse. Nettement moins exubérante certes, la lyrique troubadouresque s'appuie sur la thématique de l'amour qui ne représente pourtant pas la finalité de la composition poétique.

Lo rossinhols s'esbaudeya Josta la flor el verjan E pren m'en tan grans enveya Qu'eu no posc mudar, no chan; Mas no sai de que ni de cui, Car eu non am me ni autrui, E fatz esfortz, car sai faire Bo vers, pois no sui amaire. (M.L, p. 148)	Le rossignol se réjouit près de la fleur sur la branche, et il m'en prend une si grande envie que je ne puis faire autrement que de chanter ; mais je ne sais point sur quoi ni sur qui, car je n'aime ni moi-même ni autrui, et, puisque je ne suis amoureux, je fais des efforts, car je sais composer de beaux vers.

383 *Aqbalat nuʿmāka tuhdī nafsahā lam urġi haẓẓi minhā bilḥyal*
faqabiltu al-yada min baṭni yad ẓhruhā al-dahra maḥallun lil qubal
kulunā bulliġa mā ammalahu fābluġ al-ġāīťa min kulli amal
wa iḏā mā rāmak al-dahru fafut wa iḏā rumt al-ʾamānī fanal
Tes faveurs se sont offertes et volontiers, je les ai accueillies./ De ta main, j'ai embrassé ta clémence et ta générosité, cette main que le destin même embrasse./ Nous tous avons réalisé tous nos souhaits, puissent les tiens se réaliser aussi./ Si le destin te blesse, ignores-le et si tu aspires à des vœux, qu'ils te soient accordés. (Nous traduisons).

384 *Inna man aḍḥā abāhu ǧahwar qālat al-ʾāmāl ʿanhu fafaʿal*
malikun laḍḍa ǧnā l-ʿayši bihi ḥayťu ūirdu l-ʾamni liṣ-ṣādī ʿalal
aḥsanal-moḥsinu minnā fa ǧazā miťlamā laǧǧa musīʾun fāḥtamal
saʿīuhu fī kulli birrin maṭalun iḏ masāʿī man īnāwyhi muṭul
lā yazal min ḥāsidīhi mukťirun aw muqillun sabaqal-sīful ʿaḏal
Ceux qui ont les Jahwar pour parent, disent leurs vœux et lui les réalise. / Il est un roi qui vous fait aimer la vie. La sécurité sous son règne est comme l'eau qui apaise la soif. / Nos bontés, par rapport aux siennes, sont comme les déroutes d'un pécheur obstiné. Il les tolère avec patience. / Sa droiture est exemplaire et vaines sont les tentatives de qui veulent lui nuire. / Nombreux ou pas, ses envieux ne peuvent lui reprocher son triomphe. (Nous traduisons).

L'opposition entre le chant est l'amour est l'idée essentielle dans cette strophe. Au début, les rimes *esbaudeya-enveya*et *verjan-chan* établissent le parallèle entre le poète et le rossignol et rendent compte de la circonstance propice à composer des vers. Cette conformité au modèle courtois de la strophe printanière est aussitôt rompue par la conjonction de coordination *mas*.

A l'instar du comte de Poitiers dans sa chanson *farai un vers de dreyt nien*, le poète *no sai de qui ni de cui*. La négation exprimée dans ce vers fait du chant une composition exempte de sujet ou de contenu. Prédisposé à chanter même s'il ne sait ni sur qui ni sur quoi portera son chant, le poète suggère l'idée d'une production poétique « spontanée », « improvisée ».

Par ailleurs, cette création de *dreyt nien* s'explique par des raisons négatives coordonnées à cette affirmation dans les deux vers suivants. *Car eu non am me ni autrui.E fatz esfortz.*

Nous interprétons le fait qu'il applique cette négation à lui-même comme une accentuation hyperbolique : le poète n'aime pas autrui et il ne s'aime pas non plus lui-même. Ainsi, l'impression de spontanéité et d'improvisation est vite démentie. Le chant du poète est le résultat de ses efforts. On serait tenté de croire que ceseffortssont déployés afin de remplacer ce sentiment. Néanmoins, la locution verbale *faire esfortz* exprime une nuance de sens différente. Le substantif *esfort* n'est pas à prendre dans le sens du labeur et de la pénibilité. Dans cet emploi, il signifie « faire des merveilles », « accomplir un exploit ». Même s'il n'est pas amoureux, le poète est donc capable de se passer d'amour et de « chanter ». Le *bo vers* est donc l'exploit, la merveille accomplie par le poète grâce auxdits efforts.

De ce fait, le sens de cette strophe met en doute la corrélation essentielle entre l'amour et le chant. Le poète insiste sur l'idée que la beauté du chant n'est pas tributaire du sentiment amoureux. Il rejoint ainsi les conceptions de la *canso* mises en avant dans les chansons de Guillaume IX et de Jaufré Rudel. Le chant courtois ne dépend pas autant du sentiment amoureux que d'une entreprise stylistique. De fait, même lorsqu'il insiste sur la corrélation essentielle entre l'amour et le chant, le poète ne fait que souligner cette entreprise. Il est capable en effet d'accomplir des merveilles même quand il ne s'agit ni d'amour ni de rien d'autre. L'amour n'importe dans la chanson d'amour courtoise que parce qu'il contribue à rendre le vers *bo.* Ainsi, l'écriture poétique s'appuie sur la thématique amoureuse parce qu'elle elle consolide les préoccupations esthétiques du troubadour.

Ges de chantar no.m pren talans, Tan me peza de so que vei, Que metre.s soli' om en grans Com agues pretz, onor e lau, Mas era no vei ni non au C'om parle de drudaria, Per que pretz e cortezia E solatz torn' en no-chaler.	Il ne me prend nullement envie de chanter, tant me peine ce que je vois, car jadis l'homme s'évertuait fort pour gagner valeur, honneur et gloire, mais à présent je ne vois ni n'entends que l'on parle d'amour intime ; il en résulte que valeur et courtoisie et intimité tombent dans l'indifférence.

Lo vers, aissi com om plus l'au, Vei melhuran tota via. E i aprendon per la via Cil c'al Poi lo volran saber. (M.L, p. 101)	Elle s'améliore toujours plus, cette chanson, plus on l'entend. Et qu'ils l'apprennent le long des chemins, ceux qui au Puy voudront la savoir.

Nous citons la première et la dernière strophe de la chanson *Ges de chantar no.m pren talans* de Bernard de Ventadour, dans cet extrait. L'écart entre le début et la fin de la chanson nous semble bien intéressant pour l'étude du prétexte de l'amour et des préoccupations esthétiques du poète-amant. Contrairement à la strophe de l'extrait précédent, la chanson s'ouvre sur une note négative mais qui n'est pas totalement indépendante de l'amour. Le poète éprouve même de la peine et de la déception. Alors qu'en général l'allusion au rossignol et à la flore printanière inspire au poète l'envie de chanter, l'évocation même de l'amour est la raison de son découragement. La proposition *so que vei* suggère une opposition nette avec les connotations de l'adverbe de temps *solia* (jadis), confortée d'ailleurs par l'emploi négatif du verbe *chaler* (importer, représenter un souci, une préoccupation). En effet, le poète constate amèrement qu'on ne se préoccuper plus de l'amour comme auparavant. La forme pronominale du verbe *metre* (se préoccuper de, s'intéresser à) rend compte de l'importance accordée à *pretz, onor e lau* (valeur, honneur, et gloire). L'homme était en quête de ses qualités qu'il « s'évertuait » à acquérir à travers l'amour et le service des dames. A présent, ces qualités n'importent plus vu que le poète *no vei ni no au*, ne voit ni n'entend parler de ces qualités.

Ainsi, le poète entame son chant par une sorte de « réhabilitation » de l'amour et de ses effets vertueux. Le troubadour semble donc préciser les raisons de sa prise de parole. Celle-ci est quasiment forcée puisqu'il annonce d'emblée que son intention n'est point de « chanter ».

Notre lecture est confortée par le contenu de la chanson. Les idées principales exprimées dans les six strophes qui succèdent à la première, sont relatives à la fourberie des barons, à la méfiance des amants, à l'amour sincère et loyal de l'amant ainsi qu'à l'imploration de la merci de sa bien-aimée.

Au niveau de la *tornada*, le poète conclue sur une affirmation qui met en cause les intentions annoncées au début de la chanson *Lo vers, aissi com om plus l'au, vai melhuran tota via* (Elle s'améliore toujours plus cette chanson, plus on l'entend). L'emploi du verbe *auzir* renvoie à l'emploi négatif du même verbe au début de la strophe. La composition du chant semble donc avoir substitué l'adverbe *plus* à l'adverbe *non.* Ainsi, l'amour semble être réhabilité et remis à l'ordre du jour grâce aux « efforts » du poète. Néanmoins, les deux derniers vers de la *tornada*, rendent compte d'une « fin » différente, ciblée par le poète.

L'épiphore du substantif *via*, ainsi que les verbes *aprender* (apprendre) et saber (savoir). Le poète a composé son chant non pour réhabiliter l'amour mais pour faire connaître son vers au Puy et l'offrir à qui veut bien l'écouter et l'améliorer. Dans ce sens, le verbe *melhurar* est particulièrement significatif. En effet, l'amélioration qu'il exprimée ne se rapporte pas à l'amour et à ses effets valeureux, mais elles sont dues au chant lui-même. C'est la transmission orale de ce chant qui garantit sa qualité.

Lonc tems a qu'eu no chantei mai Ni saubi far chaptenemen. Ara no tem ploya ni ven, Tan sui entratz en cossire Com pogues bos motz assire En est so c'ai apedit. Si tot no.m vei plor ni folha, Melhs me vai c'al tems florit, Car l'amors qu'eu plus volh, me vol. (M.L, p. 132)	Depuis longtemps je n'ai plus chanté et je n'ai su comment me conduire. A présent je ne crains la pluie ni le vent, tant je suis travaillé par la pensée comment je pourrais adapter de belles paroles à cette mélodie que j'ai composée. Bien que je ne voie fleur ni feuille, je me sens mieux que dans la saison fleurie, car l'amour que je désire le plus me désire aussi.

L'importance de la dimension orale du chant courtois est également exprimée dans cette strophe extraite de la chanson *Lonc tems a qu'eu no chantei mai*de Bernard de Ventadour. Après une longue interruption, le poète insoucieux et confiant recommence à « chanter ». L'emploi négatif du verbe *temer* (craindre) dans le troisième vers nous renvoie à un emploi similaire dans la chanson *farai chansoneta nueva* du duc d'Aquitaine.

Farai chansoneta nueva Ans que vent ni gel ni plueva (J.C.P, p. 111)	Je ferai une chansonnette nouvelle, avant qu'il vente, gèle et pleuve.

Alors que celui-ci ne conçoit pas de chanter pendant la froide saison, Bernard de Ventadour, retrouvant sa vocation, n'y prête pas beaucoup d'attention. La pluie et le vent ne semblent pas suffisamment influents pour perturber sa détermination. L'expression *entratz en cossire* rend compte de l'inspiration du poète. Absorbé par ses réflexions, il s'efforce d'*assire*, (asseoir, fixer) *bos motz,* de « belles paroles ». Ainsi, cette première partie de la strophe corrobore notre lecture et nous conforte dans l'idée que les préoccupations du poète-amant sont principalement techniques et esthétiques.

Dans ce sens, le substantif employé pour désigner l'objet de sa réflexion auquel il a l'intention d'accorder ses belles paroles est très significatif. *So*désigne un son, une mélodie déterminée par cette relative *c'ai apedit*. Le temps du verbe rend compte d'une antériorité indéniable par rapport à l'expression *entratz en cossire*. Elle renvoie en effet au moment de l'énonciation des belles paroles. Ce moment a donc été précédé par la composition de la

mélodie[385]. *Entratz en cossire* témoigne donc des efforts de réflexion du troubadour quand il crée son « vers ». Composée de *so* et de *bos motz*, la *canso* est représentée donc comme une création mélodique. Le rythme précède les paroles qui y sont adaptées par la suite.

Nous évoquons, à nouveau, le rapprochement entre Bernard de Ventadour et le comte de Poitiers. Ce rapprochement est perceptible en particulier au niveau de la chanson *Pus vezem de novel fleurir*. Comme l'extrait de Bernard de Ventadour, nous en citons la première et la dernière strophe.

Pus vezem de novelh florir	Puisque nous voyons de nouveau fleurir
Pratz o vergiers reverdezir,	Les prés et reverdir les vergers,
Rius e fontanas esclarzir,	Les ruisseaux et les sources couler plus
Auras e vens,	clair,
Ben deu quascus lo joyjauzir	Les brises et les vents [tiédir]
Don es jauzens.	Chacun doit bien savourer la joie
	Dont il jouit.
Del vers vos dig que mais en vau	De cette chanson, je vous dit qu'il en vaut
Qui ben l'enten ni plus l'esgau,	plus,
Que.l mot son fag tug per egau	Qui la saisit bien et sait la déguster,
Cominalmens,	Car le texte est bien raboté
E.l sonetz, qu'ieu mezeis me.n lau,	De manière égale
Bos e valens.	Et la musique, moi-même je m'en vante,
(J.C.P, p. 105)	En est bonne et de qualité.

Le début de cette chanson est conforme au type de la strophe printanière. S'y déploie en effet le champ lexical d'une flore verdoyante et d'une nature agréable. Les sens de la vue et de l'ouïe, à travers prés et vergers, ruisseaux et fontaines, contribuent à la description du paysage. Les verbes *florir, reverdezir, esclarzir et jauzir* rendent compte de la vivacité et de l'enthousiasme inspirants de ce paysage.

L'absence du motif de l'oiseau, du rossignol est tout de même remarquable par rapport à la strophe de Bernard de Ventadour. Cette omission n'affecte pourtant pas le sens du rapprochement des deux troubadours. Même s'il ne s'agit pas de rossignol dans la strophe du duc d'Aquitaine, le parallèle entre le poète et l'oiseau n'en est presque pas moins exprimé. La rime *auras e vens-jauzens* substitue presque à l'oiseau le chant du vent non moins enivrant.

La structure grammaticale de la strophe se présente comme une succession de circonstances juxtaposées, reliées au verbe *jauzir* dans les deux derniers vers. Comme nous venons de l'indiquer, à chaque élément naturel est attribué l'un des verbes *florir*, reverdezir

385 Nous nous appuyons dans notre interprétation de ce verbe sur la note de Moshé Lazar. Il nous paraît en effet assez cohérent de le rattacher au sens musical de *pedes.* (note n°2 de la chanson).

ou *esclarzir.* Seuls l'air et le vent *auras e vens* constituent un vers de quatre syllabes où aucun verbe descriptif n'est employé. Le verbe *veire* qui introduit le paysage naturel ne peut évidemment pas à être associé à ces éléments qu'il s'agit plutôt d'écouter.

Ainsi, la rime *auras e vens-jauzens* suggère l'idée de plaisir et de jouissance attribuée aux souffles agréablement mélodiques de l'air et du vent. Le rossignol est certes omis de la description qui conserve pourtant le sens du ravissement inhérent au paysage naturel. La correspondance établie entre le souffle du vent et ses conséquences semble redéfinir l'élément naturel à partir de ses effets plaisants. L'absence de verbe désignant l'écoute, quoique suggérée, semble donner une valeur dénotative au plaisir ressenti à l'écoute du vent souffler. C'est dans ce sens que nous interprétons la substitution du vent au rossignol. Le chant de ce dernier est certes inspirant mais il n'est pas la seule source de jouissance mélodieuse dans la nature. L'air frais et la brise printanière constituent également une mélodie agréable qui encourage le poète à composer et chanter la sienne.

Les préoccupations esthétiques du comte de Poitiers sont donc exprimées dès le début de sa chanson. Elles sont également consolidées au niveau de la *tornada.* Parallèlement au champ lexical de la nature dans la strophe printanière, cette dernière strophe est marquée par un champ lexical dominant. *Vau* (valoir, vaut) *esgau* (se réjouit, apprécie) *egau* (égal) *lau* (se vante) ainsi que *bos* et *valens* rendent compte de la fierté et de la satisfaction du troubadour. Son chant est valeureux et parfaitement agencé. Même si l'amour est ses jouissances constituent le motif majeur de la chanson, aucune mention n'est faite du sentiment à la fin de la chanson. Le poète semble ne s'intéresser qu'à la valeur de la mélodie.

Conformément à la *tornada* étudiée dans la chanson de Bernard de Ventadour, la préoccupation esthétique du troubadour est mise en évidence par l'allusion à la transmission orale du chant. Le vers *Qui ben l'enten ni plus l'esgau* (qui la saisit bien et sait la déguster) joue le rôle d'une périphrase désignant le récepteur de ce vers. L'emploi du verbe *entendre* dans ce vers conforte notre lecture de sa « remotivation » sémantique. Signifiant sans doute le sens de comprendre, le verbe est presque systématiquement associé à l'appréciation dès qu'il s'agit de la dimension mélodique du vers. Ainsi, on a l'impression que ceux qui apprécient le *vers* à sa juste valeur, *bos e valens*, sont les seuls qui l'entendent. La compréhension du chant courtois implique donc nécessairement l'assimilation et l'appréciation de sa dimension mélodique. A ce sujet, le poète précise d'ailleurs que « tous les couplets sont exactement réglés sur la même mesure, *Que.1 mot son fag tug per egau, / Cominalmens.*

Les rapprochements que nous avons établis entre les chansons de Bernard de Ventadour et Guillaume IX sont également confirmés par celles de Jaufré Rudel. Le plaisir de la nature et le parallèle entre le poète et l'oiseau ne sont mis en avant dans strophe printanière que pour être

écartées par la suite. L'écriture mélodique du chant prend le dessus sur la thématique amoureuse, complètement omise. Comme Bernard de Ventadour et Guillaume IX, le troubadour de Blaye valorise le chant et sa transmission.

Belhs m'es l'estius e.l temps floritz Quan l'auzelh chanton sotz la flor, Mas ieu tenc l'ivern per gensor Quar mais de joy m'i es cobitz, Et quant hom ve son jauzimen Es ben razos e d'avinen Qu'om sia plus coyndes e guays.	Il me plaît, l'été et le temps fleuri, quand les oiseaux chantent sous la fleur ; mais je tiens l'hiver pour plus agréable, car jamais plus de joie ne m'est échue [qu'alors], et, quand onatteint sa joie, il est bien juste et convenable qu'on soit plus jovial et gai.
El mes d'abril e de pascor Can l'auzel movon lur dous critz Adoncs vuelh mos chans si' auzitz, Et aprendetz lo, chantador ! E sapchatz tug cominalmen Qu'ie.m tenc per ric e per manen Car soi descargatz de fol fais. (A.J, 9-12)	En ce mois d'avril, au temps de Pâques, où les oiseaux poussent leurs doux cris, je veux que mon chant soit entendu : apprenez-le donc, chanteurs ! Et sachez tous, tant que vous soyez, que je me tiens pour riche et fortuné de ce que je me suis déchargé de sot fardeau.

La strophe printanière est marquée par la correspondance entre les deux champs lexicaux de la nature et de la jouissance.*Razos e d'avinen* mettent en avant le sens de cette correspondance convenable et relevant du bon sens. La joie du poète, *coyndes e guays* (jovial et gai) s'aligne donc à celle de la nature *floritz* (fleurie).

Dans la dernière strophe, l'emploi du verbe *entendre* nous interpelle. L'assimilation du poète à l'oiseau est reprise par la circonstance temporelle *can l'auzel…adoncs vuel* (quand l'oiseau… alors je veux) et par la rime *critz-auzitz.* Le chant du troubadour se présente presque comme l'écho des doux « cris » d'oiseaux. L'effet de leurs cris sur lui est la raison même de cet élan qui encourage le poète à faire entendre son chant. Il aspire à lui donner le même effet réjouissant.

Par ailleurs, la forme injonctive du verbe *aprender* (apprendre) apporte une valeur supplémentaire à l'aspiration du poète. Il est vrai qu'on ne peut interpréter aisément le sens de cet apprentissage d'autant plus que la *canso* s'achève sur une note négative, le sot fardeau *fol fais,* alors que le poète se voit *ric et per manen* (riche et fortuné). Il y aurait ainsi une allusion à l'apanage du troubadour par rapport au chanteur. « Riche » de sa capacité à « imiter » le chant des oiseaux et à créer le même effet réjouissant grâce à ses compositions, le troubadour est « déchargé » du fardeau de les apprendre. Sans doute moins noble, cette tâche incombe donc aux chanteurs qui assurent ainsi leur transmission. Il nous semble que l'apprentissage des chanteurs est assimilé à un « fardeau » parce qu'ils reproduisent une parole qui ne leur

appartient pas. Simples médiateurs, ils sont inférieurs aux troubadours dans le sens où ils ne peuvent modifier les chansons apprises. Par conséquent, la richesse des troubadours est tributaire de leur statut de créateurs : ils composent leurs propres mélodies, ce qui leur confère plus de gloire et de notoriété.

1.2.2 Gloire et performance

Amor blasmen per no-saber, Fola gens; mais leis no.n es dams, C'amors no.n pot ges deschazer, Si non es amors comunaus. Aisso non es amors ; aitaus No.n a mas lo nom e.l parven, Que re non ama si no pren! (M.L, p. 64)	Les gens déraisonnables, par ignorance, blasphèment l'amour ; mais il n'en souffre nul dommage, car l'amour ne peut guère déchoir à moins d'être un amour commun. Et cela n'est pas l'amour ; de celui-ci il n'a que le nom et l'apparence, car il n'aime rien sans être payé en retour !

Le verbe *blastemar* et l'expression *amors comunaus* appuient notre intérêt pour cette strophe où le poète définit la *fola gens*. L'allusion au blasphème, associée à cette caractérisation de l'amour donne tout son sens à l'adjectif *fola.* Le troubadour estime l'amour commun, l'amour bas et « vulgaire » comme une folie, un blasphème. Cette définition implique l'identification des gens qui ne sont pas *fola*et de l'amour qui n'est pas *comunaus* aux caractères opposés. Nous soulignons, à ce propos, que cet amour n'est pas qualifié par un adjectif antonyme de *comunaus.* A deux reprises, il est désigné uniquement par le substantif *amor.* L'amour des gens qui ne sont pas fous est donc reconnaissable par sa nature même. Le poète n'a pas besoin de la préciser, de la souligner pour que cet amour soit reconnu.
L'emploi du verbe *deschazer* témoigne de cette signification. L'amour non *comunaus* est un amour qui ne déchoit pas. Il est donc un amour supérieur, distingué. Ce sens se confirme un peu plus loin dans la chanson lorsque le poète affirme

Mout ai be mes mo bon esper, Cant cela.m mostra bels semblans Qu'eu plus dezir e volh vezer, Francha, doussa, fin'e leiaus, En cui lo reis seria saus; Bel' e conhd', ab cors covinen, M'a faih ric ome de nien. (M.L, p. 66)	J'ai très bien placé mon espérance, lorsque celle que je désire le plus et aspire à voir me montre un visage accueillant ; dame libérale, douce, noble et loyale, en qui le roi lui-même trouverait son salut ; belle est gracieuse, au corps bien fait, elle m'a fait un homme heureux du misérable que j'étais.

Nous retrouvons dans l'emploi de l'adjectif *ric* le même sens étudié précédemment dans d'autres extraits. La richesse de l'amant est d'abord de nature sentimentale comme en

témoigne le premier vers *Mout ai be mes mo bon esper* (J'ai très bien placé mon espérance). La description de la dame, faisant suite à ce vers, consolide le caractère distingué et supérieur de l'amour. Le roi lui-même y trouverait le salut de son âme. Le verbe blasphémer employé dans la strophe précédente, prend alors tout son sens : l'amour des gens raisonnables et sensés est un amour solennel, presque divin. Par ailleurs, cette solennité est perceptible à travers les effets de l'amour sur le poète. Opposé à *ric*, le substantif *nien* renvoie à l'état du poète avant l'amour, misérable et dévalorisé. Outre l'ascension qu'il suggère entre la bassesse et la richesse psychologique et morale, ce substantif rend compte de la sincérité de l'amour. Désintéressé, il ne déchoit pas parce qu'il ne dépend de rien en retour *Que re non ama si no pren!*(car il n'aime rien sans être payé en retour !). Ainsi, la valeur de l'amour est en lui-même. Dès l'instant où il aspire à une contrepartie, il devient vulgaire et dégradé.

De fait, les deux strophes étudiées suggèrent l'idée que la valeur du chant courtois est à l'image de l'amour qu'il célèbre. Si le poète s'aventure à s'éprendre d'une dame de bas lignage, son chant en sera nécessairement marqué. Il sera « commun » et manquera de supériorité, de finesse et de distinction. Par contre, si l'amant place son amour « en haut lieu » et s'éprend d'une dame extrêmement belle, noble et vertueuse, son chant sera le reflet de ses qualités supérieures.

Par ailleurs, la qualité du chant courtois ne dépend pas seulement de la dame qui le représente. Il est aussi étroitement lié au sentiment amoureux en lui-même et à tout ce que le poète met à contribution pour l'exprimer. A travers l'adjectif *comunaus* et la métaphore du blasphème, le poète-amant insiste sur la nature de l'amour sincère, noble et vertueux. Ce sens est exprimé dans la strophe initiale de la chanson où le troubadour met l'accent sur la notion de la sincérité et de l'amour profondément ressenti. Ce dernier, selon le poète, contribue à la perfection de chant. Cette allusion d'ordre esthétique est réitérée à la fin de la chanson, dans ces deux *tornadas*

Lo vers es fis e naturaus E bos celui qui be l'enten ; E melher es, qui.l joi aten	La chanson est parfaite et vraie, et bonne pour celui qui l'entend bien, et est encore meilleure pour celui qui attend de la joie
Bernartz de Ventadorn l'enten, e.l di e.l fai, e.l joi n'aten ! (M.L, p. 66)	Bernard de Ventadour l'entend, la compose et la dit, et il en attend de la joie !

L'emploi du verbe entendre est très significatif dans l'expression de la qualité du *vers*. Il est *fis e naturaus e bos celui qui be l'enten*[386]. L'on pourrait considérer la coordination des adjectifs comme l'expression d'un sens ascendant. Vrai, naturel et plaisant, le chant atteint un degré d'accomplissement agréable pour celui qui l'entend convenablement. Les deux sens de l'ouïe et de la compréhension se complètent donc dans cet emploi du verbe pour rendre compte de la valeur mélodique du chant. Celui-ci s'entend par la raison et le bon sens mais il est sans doute plus agréable lorsqu'il est aussi entendu de manière sensorielle. La paronymie des verbes *entendre* et *atendre* placés à la rime des deux *tornadas*, témoigne de cette signification. Par ailleurs, l'adjectif *melher* traduit un degré supplémentaire de réjouissance. Le « vers » est meilleur pour qui en attend de la joie. La coordination des verbes *dire, far* et *atender* attribués au poète qui se met en scène à la fin de son vers corrobore le statut complexe du troubadour. Il éprouve de l'amour, l'exprime, le compose en chanson et en ressent le plaisir et la jouissance.

Ainsi, l'amour est prétexte dans les chansons courtoises dans le sens où il ne constitue pas le véritable enjeu de l'écriture poétique. Même si la *canso* lui est entièrement dédiée, l'intérêt du troubadour est d'abord la perfection et le succès du *vers.* La lyrique courtoise est en effet fort imprégnée par la dimension mélodique de cette poésie de l'amour.

Dans presque tous les exemples que nous venons d'étudier, le troubadour se soucie de la « qualité » de sa production poétique. Dans ce sens, la strophe printanière et la *tornada* se font écho dans la mesure où elles rendent compte du « projet poétique » mis en place à partir de la création de la chanson.

Be.m cuidei de chantar sofrir Entro lai el doutz tems suau; Eras, pus negus no s'esjau E pretz e donar vei morir, No posc mudar no prenha cura D'un vers novel a la frejura, Que conortz er als autres entre lor ; A cove.m be, pois tan be.m vai d'amor, C'aya melhor solatz a tota gen.	Je pensais bien m'abstenir de chanter jusqu'à la douce et suave saison ; à présent, puisque personne ne se réjouit et que je vois mérite et générosité agoniser, je ne puis faire autrement que de m'employer, au cœur de l'hiver, à une chanson nouvelle qui réconfortera tous les autres ; ce n'est que juste, vu que je réussis si bien en amour, que j'aie le meilleur réconfort pour tout le monde. (M.L, p. 109)
Ventadorn er greu mais ses chantador, Que.l plus cortes e que mais sap d'amor M'en essenhet aitan com eu n'apren. (M.L, p. 110)	Ventadour ne sera guère désormais sans chanteur, car le plus courtois et celui qui connaît la Somme de l'amour m'a enseigné tout ce que j'en sais.

386 L'emploi de l'adjectif *naturaus* renvoie à la parenté entre le chant du poète et celui du rossignol ainsi qu'à la joie qu'ils procurent.

Nous retenons cette strophe initiale pour ses similitudes intéressantes avec la chanson *Ges de chantar no.m pren talans.* Dans les deux strophes en effet, la prise de parole est introduite comme étant forcée. Ne relevant pas d'une envie de chanter émanant naturellement du poète-amant, ces chansons le présentent comme muni d'une « mission » qu'il ne peut négliger. Cette mission est relative à l'amour. Dans *Ges de chantar no.m pren talans*, il s'agit de réhabiliter l'amour et la courtoisie qui tombent dans l'indifférence. Les Valeurs d'honneur et de gloire tendant à sombrer ainsi dans l'oubli, le poète-amant se remet à composer des « vers » afin de rendre à la *fin'amor* et à la *drudaria* ce qu'elles étaient sur le point de perdre.

Il en est de même dans cette chanson. Appuyé par l'adverbe de temps *eras*, le verbe *veire* fait écho au même emploi dans l'autre strophe. Le poète fait quasiment le même constat : *Eras, negus no s'esjau/ E pretz e donar vei morir* (à présent, personne ne se réjouit et je vois mérite et générosité agoniser).

Ainsi, l'intervention du poète se présente comme une nécessité. *No posc mudar no prenha cura/ D'un vers novel a la frejura,* (je ne puis faire autrement que de m'employer, au cœur de l'hiver, à une chanson nouvelle). Cette nécessité est d'ailleurs renforcée à la rime par les substantifs *cure-frejura.* La chanson *Be.m cuidei de chantar sofrir* est présentée comme une exception puisqu'elle est composée en temps de froid. L'enjeu de la chanson est de « ranimer » les valeurs agonisantes du mérite et de la générosité. Le poète-amant s'emploie donc à composer un *versnovel*, conformément à son statut de troubadour. L'expression *A cove.m be* (il est juste) témoigne du sentiment du poète par rapport à sa « mission ». Juste et convenable, celle-ci s'explique par sa pertinence et son talent. Il estime en effet avoir *melhor solatz a tota gen.*

Dès la fin de la première strophe, l'on perçoit dans l'emploi de ce terme une « déviation » de l'enjeu du chant initialement annoncé. A la métaphore sinistre de l'agonie des valeurs est substituée celle du divertissement, de l'amusement. De ce fait, même s'il semble composer son « vers » pour revaloriser les valeurs de l'amour, l'enjeu principal de la chanson est le divertissement et le plaisir.

Cette finalité du chant est d'ailleurs confirmée dans la *tornada* par l'emploi du substantif *chantador*. Il met en avant la dimension mélodique du chant et les préoccupations esthétiques de son auteur. Lorsque le poème dédié à la réhabilitation de l'amour et de ses valeurs supérieures s'achève sur une telle affirmation, l'amour ne peut plus être considéré comme l'enjeu du chant. Les verbes *ensenhar* et *aprender* rendent compte en effet de l'importance « technique » accordée à l'amour dans le chant. L'allusion à la dame à partie de la périphrase

Que.l plus cortes e que mais sap d'amor (celui qui connaît la Somme de l'amour) met en lumière son rôle d' « enseignante » et d'initiatrice. Nous retrouvons d'ailleurs dans cette

tornada le sens de l'ascension psychologique et morale de l'amant du *nien* vers la richesse. Avec l'évocation du chant, cette ascension acquiert une dimension esthétique par la coïncidence entre l'apprentissage de l'amant et le moment où il est apte à avoir un *chantador.*

Par conséquent, la dame, initiatrice de l'amant, est sans doute aussi celle qui lui a « appris » à dire cet amour de manière à ce qu'il soit chanté. Son initiation terminée, le troubadour n'a plus besoin de dame mais de « chanteur ».

Ainsi, le poète semble confirmer son « identité auctoriale ». L'initiation de la dame assimilée est une sorte « d'apprentissage de l'amour ». La bien-aimée apprend au poète-amant l'amour et ses valeurs mais aussi son esthétique et les techniques de son expression. A travers la distinction par rapport au chanteur, le troubadour marque sa supériorité. Il compose ses propres paroles, ses propres mélodies alors que le chanteur reproduit celle des autres.

Prétexte du chant lyrique courtois, l'amour représente une poétique mise au service de la composition. Destinée à être chantée, la *canso* occitane aspire à une construction stylistique supérieure et distinguée. Elle puise ces caractéristiques de l'amour même qui permet au troubadour de bénéficier de son statut d'auteur « trouveur » des belles paroles comme des belles mélodies.

L'expression du projet poétique dans les chansons de Bernard de Ventadour est semblable, à bien des égards, à son expression dans les chansons de Guillaume IX et de Jaufré Rudel.

La *tornada,* est la dernière partie du chant où ce projet est « annoncé ».

Bos es lo vers, qu'anc no.i falhi, Et tot so que.i es ben esta; E sel que de mi l'apenra Gart se no.l franha ni.l pessi ; Car si l'auran en Caersi En Bertrans e.l coms en Tolza,	Bon est ce « vers », car jamais je n'échouai [dans cet art] : tout ce qui s'y trouve y est à sa place ; que celui qui de moi l'apprendra se garde bien de le briser et de le mettre en pièces : tel l'auront en Quercy sire Bertrand et le comte dans le pays de Toulouse.
Bos es lo vers, e faran hi Calque re don hom chantara, (A.J, p. 17-18)	Bon est ce « vers », et ils y feront [là-bas [où ils sont] quelque chose dont on chantera.

L'expression *bos es lo vers* au début de la strophe reproduit le même emploi précédemment étudié dans les chansons de Bernard de Ventadour. L'adjectif témoigne d'une perfection formelle à laquelle le troubadour prête une attention particulière. *Anc no i falhi* (jamais je n'ai échoué) et *tot so que.i es ben esta* (tout ce qui s'y trouve y est à sa place) soulignent cette perfection formelle où chaque détail compte et a son importance. La mise en garde *gart se no.l franha ni.l pessi* témoigne de cette construction fine et minutieuse. Jaufré Rudel recommande en effet à ceux qui apprendront son chant de veiller à préserver sa

perfection formelle. La tournure injonctive des verbes *franher* (rompre, briser) et *pessar* (mettre en pièces) traduisent tout l'intérêt que le poète accorde à la composition de son chant. Assimilé à une structure extrêmement soignée, toute modification est ressentie comme une fracture qui la mettrait en pièces.

Par ailleurs, le verbe *apenre* (apprendre) rejoint dans cette strophe le même emploi que nous avons déjà noté dans les chansons de Bernard de Ventadour. *Sel que de mi l'apenra,* est une périphrase qui renvoie au chanteur. Celui-ci se distingue du troubadour par le fait qu'il « apprend » les chansons de ce dernier. Ainsi s'explique donc la mise en garde du troubadour : les chanteurs doivent prendre soin des constructions mélodiques des troubadours parce qu'ils les apprennent d'eux. Ils n'ont donc pas le droit de les modifier au risque d'en ébranler l'harmonie et l'effet plaisant. Ainsi, la transmission orale du chant troubadouresque constitue donc une préoccupation majeure pour le poète-amant.

Senes breu de parguamina Tramet lo vers, que chantam En plana lengua romana, A.n Hugo Bru per Filhol ; Bo.m sap, quar gens Peitavina De Berri e de Guïana S'esgau per lui e Bretanha. (A.J, p. 5)	Sans bref de parchemin, j'envoie ce « vers » que nous chantons en simple langue romane, à Uc le Brun, par Filhol ; il m'est doux de voir que la gent poitevine et ceux de Berry et de Guyenne se réjouissent à cause de lui, de même que la Bretagne.

L'intérêt de cette strophe réside dans le double aspect de la transmission qui y est exprimée. Dans notre corpus occitan, *en plana lengua romana* est la seule allusion, à la langue de transmission du chant courtois[387]. Le poète se réjouit non seulement de la diffusion du chant mais aussi du fait qu'il soit repris, dans cette langue, dans les régions de Berry, de Guyenne et de la Bretagne.

387 L'allusion à la langue des troubadours comme *lengua romana* traduit une certaine conscience de l'émergence et de l'essor de cette langue. Lorsqu'il la définit ainsi et veille à ce qu'elle soit connue et transmise, notamment par le biais des chanteurs, le troubadour est conscient que sa voix contribue à cet essor à la fois linguistique et culturel. En effet, du temps de Jaufré Rudel, la langue vernaculaire, tend à s'établir et à se confirmer indépendamment de l'héritage du latin. Si de telles allusions sont absentes dans les chansons tardives c'est bien la preuve que la langue des troubadours a atteint un degré de « maturité » où le besoin de s'affirmer n'est plus d'actualité. Paul Meyer dans son article La langue romane du Midi de la France et ses différents noms rappelle la datation de la langue occitane. C'est au courant du XIIIe siècle qu'on a commencé à la définir autrement qu'une langue romane.
Meyer Paul, « La langue romane du Midi de la France et ses différents noms » In *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 1, N°1, 1889. pp. 1-15.
Par ailleurs, cette maturité de la langue romane qui commence à s'établir en langue vernaculaire, consciente de la postérité, est largement perceptible dans les *vidas* et *razos* des troubadours. Nous nous appuyons, dans cette réflexion, sur l'article de Thomas Hinton « Paroles gelées. Voices of Vernacular Authority in the Troubadour Vida Corpus ». En citant la voix du troubadour, le commentaire de la *razo* invite les lecteurs à une posture qui, en commémorant la société des troubadours, constitue une communauté de lecteurs des livres écrits el langue vernaculaire. Par là s'explique, de fait, la force interpellatrice du pronom « on » dans ces *vidas* et *razos*.

A Narbona, mas ieu no'i vau, Sia.l prezens Mos vers, e vuelh que d'aquest lau M sia guirens.	A Narbonne, mais moi je n'y vais pas, Que lui soit présentée, Ma chanson, et je veux que de cet éloge Elle me soit garante.
Mon Esteve, mas ieu no.i vau, Sia.l prezens Mos vers e vuelh que d'aquest lau Sia guirens. (J.CP, p. 106-108)	A mon Estève, mais moi je ne vais pas vers lui, Que soit présentée Ma chanson, et je veux que de cet éloge/ Elle soit garante.

Même s'il ne s'agit pas de chant dans ces deux *tornadas* attribuées à Guillaume IX, la transmission du *vers* est exprimée par le recours aux verbes « aller » et « présenter ». Le déplacement géographique du *vers* est entendu à la fois dans le sens propre et dans le sens métaphorique. La proposition *ieu no.i vau* rend compte du sens dénotatif du verbe. Au poète qui ne peut aller à Narbonne, se substitue le vers qui, lui, circule grâce à la transmission orale. Le déplacement désigné dans ce cas est sans doute métaphorique. Il suggère, même s'il ne l'exprime pas, l'idée de la transmission de la *canso* à travers le chant. Dans ce sens, l'évocation du personnage d'Estève traduit la conscience du poète-amant du public auquel il s'adresse à travers la médiation du chanteur. Ce rôle de médiation est exprimé par le verbe *lauzar* ainsi que l'adjectif *guirens*. Garant de l'éloge fait au troubadour grâce à son chant, Estève est de fait le chanteur qui le transporte et le présente au public.

Afin de mettre en lumière les convergences entre la poésie occitane des troubadours et la poésie andalouse d'Ibn Zaydūn pour ce qui est des préoccupations esthétiques relatives à la poésie amoureuse, nous retenons ces propos d'Henri Pérès :

> Pour l'ouvrier et le paysan, la poésie est un chant qui fait oublier les rudes fatigues ; pour le secrétaire, le vizir, le prince, elle est une évasion des soucis et des tracas ; pour les poètes officiels, elle est un gagne-pain ; mais pour être vénale, elle n'annihile pas toute préoccupation artistique. Pour tous, elle est titre de gloire et s'y livrer, quand on est prince, ce n'est pas déroger, au contraire. Les Andalous l'aiment pour elle-même, pour le rythme qui est en elle et qui la fait naître sur les lèvres, parce que « parole ailée », elle est musique avant d'être discours. On la chante plus qu'on ne la déclame[388].

La poésie apparaît donc comme un exercice artistique largement répandu en Andalousie. L'énumération des catégories sociales qui se passionnent pour la pratique de cet art témoigne de l'efficacité de sa transmission. « Parole ailée », la poésie andalouse se transmet donc

388 Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle : ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire*, Paris, A. Maisonneuve, 1953, pp. 60-61.

aisément grâce à la légèreté du rythme et à la musicalité qui la caractérisent. A ce propos, Pérès note également que

> Non seulement les hommes « nobles », comme le dit Ibn Malik, aiment la musique, mais encore les gens du commun ; les gouverneurs comme les chefs d'armée, les artisans comme les poètes en sont passionnément épris. Certains ne se bornent pas à goûter la musique ; ils sont musiciens eux-mêmes, et non seulement exécutants, mais encore théoriciens. Abu 'Abd Allah Ibn al-Haddad, poète d'Almeria, voit dans les vers autre chose qu'un rythme se réduisant à une succession de longues et de brèves ; c'est de la musique qu'il découvre et il traite dans des livres qui, d'après Ibn Bassam, seraient devenus célèbres. Le cas d'Ibn Bağğa (Avenpace) est bien connu aussi : il était non seulement philosophe et poète, mais encore compositeur de musique. N'est-ce pas aussi en ce XI[e] siècle que se développe le genre *muwassah* et que fleurit le *zagal*, poèmes qui sont destinés surtout à être chantés ? Le Kitab al-Aghani ou « Livre des chansons », d'al iṣbahani suscite bien des imitations en Espagne. Mais ces ouvrages sont perdus et si nous voulons avoir quelques renseignements sur la musique du XI[e] siècle, il nous faut recourir à la poésie[389].

La poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn est, à bien des égards, l'un des exemples qui témoignent de cette idée. De grande facture mélodique, son seul poème composé suivant le mètre du *rajaz,* témoigne de l'intérêt du poète pour la qualité de ses compositions. Les pièces de ce mètre sont d'ailleurs appelées *orjouza*, une sorte de poésie mélodique, le plus souvent adaptée à la chanson pour ses caractéristiques rythmiques. Le nombre de pieds et les possibilités d'agencement que permettent les différentes compositions possibles en font un mètre souple et léger. L'un des facteurs qui contribuent à faire de ce poème un texte mélodique est le recours à la rime interne. La norme, dans la versification arabe, est l'unité de la rime assonancée à la fin du deuxième hémistiche, dans tous les vers de la *qasida.* Souvent, dans l'usage, cette assonance finale est renforcée par une rime interne, entre les deux hémistiches du premier vers.

> Coule, mon sang, coule autant que tu veux !
> L'heure est venue, mon cœur, de te fondre au néant !
> Les malheurs maintenant sont là, toute une foule,
> Et dans leurs rangs, pas un qui ne me soit nouveau. (A.M, p. 33)

Le verbe fondre *taḏubā* est mis à la rime avec l'adjectif nouveau *ḍurubā*mais aussi avec le verbe couler *taṣubā*, avec lequel il constitue une rime interne. La rime est donc accentuée par l'introduction de cette assonance médiane. Dans sa *orjouza,* Ibn Zaydūn applique ce procédé à tous les vers de la *qasida.* C'est ce que la versification arabe désigne par *tarṣī'.* Dérivé de la racine verbale *raṣṣaʿa*, le terme désigne le fait de parer, de garnir afin d'embellir et de

389 Henri Pérès, *op. ci,* pp. 378-379.

sublimer. Ainsi, dans cette chanson, la poésie se pare des procédés et des usages mélodiques qui embellissent l'écriture et l'apparentent à un chant.

L'introduction de la rime interne dans le vers arabe représente un facteur bouleversant. Elle ébranle les deux règles fondamentales de la versification, à savoir la structure bipartite du vers et la rime unique. Dès l'instant où d'autres agencements des rimes sont désormais concevables, la règle de la rime unique est mise en doute au même titre que la correspondance obligatoire entre les deux hémistiches du vers.

Sur le plan rythmique du moins, chaque partie constitue un temps différent. De ce fait, la structure du vers classiquetend progressivement à se redéfinir à partir de nouveaux éléments. Sa nature contraignante est de plus en plus dépassée. La légèreté et la liberté, que la rime interne confère à la composition poétique, participent de ce changement. Le glissement se fait donc de l'unité bipartite vers d'autres formes d'expression appelées *muṣammaṭ* et*muḫammas.* Ces formes nouvelles de versification sont de grande facture rythmique et mélodique. Elles sont aussi plus propices à l'innovation et à la créativité du versificateur. L'ensemble de ces éléments est perceptible dans les deux *mouashshahs*[390]d'Ibn Zaydūn.

La conséquence immédiate de l'introduction de la rime interne dans la poésie arabe classique, par le biais du *tarṣīʿ* est de faire en sorte que les hémistiches soient indépendants. La variation des unités rimiques, devenue possible, au milieu et à la fin du vers, la restriction de la rime unique dans l'ensemble de la *qasida* est dépassée : le poème peut tolérer des rimes différentes.

Cette différence de rimes implique une organisation strophique différente de la poésie classique qui suivait un enchainement discontinu du premier vers jusqu'au dernier.

Dans sa traduction de la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn, André Miquel a tenté de mettre en avant ces facteurs innovants à travers une typographie significative :

> Plus d'amis, de jardin ravivé par la pluie
> Quand de raies et couleurs tissées elle l'habille…
> En chaque fleur là-bas une étoile a jailli,
> Caressée sous le pas et la grâce des filles…
>
> La vie était verdeur, le temps était jeunesse …
>
> J'aimais trop haut : despote elle est, moi soumission.
> Le musc s'épanche et flotte aux manches de sa robe.

390 Dans son étude consacrée à Ibn Zaydūn, Abdelwahab Chtiwi fait allusion aux lectures différentes des critiques. Alors que certains ne classent pas les deux textes poétiques en question parmi les mouashshahs, Kamel Kilani et Chawki Dhif les considèrent comme tels. Compte tenu de leurs grandes convergences structurelles avec le genre musical, Kilani voit que les mouashshahs découlent très probablement de l'évolution de ces formes « intermédiaires » des *muṣammaṭ* et *muḫammas.*
Nous nous reportons dans cette remarque aux réflexions de Abdelwahab Chtiwi dans son ouvrage *Le ghazal d'Ibn Zaydūn. Profondeur de la performance et qualité de la construction*, éd. Dounia, Sfax, 2004.

Elle me voit l'aimer, me plaindre…et se dérobe.
Rêver d'une quelque chose entre nous…A quoi bon ?

Que de mon sommeil même, ah ! qu'elle disparaisse !

Elle est branche odorante et fruit, lune en son plein,
Ses yeux, ses regards dérobés, la magie même,
Le brocart de ses joues, miroitement du vin,
Ses mots, aussitôt dits, des perles qu'elle sème

Et l'eau que je goûtais à ses lèvres, ivresse… (A.M, p. 52)

La répartition strophique de cette pièce est régie par la variation des rimes dont le fonctionnement est semblable aux *coblas singulars.* Le changement de la rime marque en effet le passage à une strophe différente à chaque fois. Par ailleurs, Une rime unique est maintenue, après chaque quatrain. La finale en « –esse »dans la traduction d'André Miquel rend compte d'une disposition fidèle au texte originel. Cette rime unique joue le rôle d'une sorte de refrain. A chaque changement strophique, le même élément se répète dans le but d'instaurer une certaine cadence à la succession des quatrains.

Par ailleurs, l'originalité de cette nouvelle forme d'écriture est le lien qu'elle établit entre la créativité et l'héritage des anciens. En effet, la variation rimique témoigne d'une variation thématique perceptible à partir de la structure de la pièce citée dans ces vers. Bien que portant sur le *ghazal*, certaines strophes sont dédiées aux souvenirs de jeunesse à Cordoue, aux veillées de plaisirs que le poète a vécues là-bas.

Près du pont d'al-Aqîq, que de fois réunis,
Nous reposions, sur le rouge et l'or des prairies !
Une biche servait le bon vin aux amis,
Sa taille s'accordait, souple, aux corps alanguis…

Regards furtifs autant de flèches, de caresses !

Dites au temps passé, à ce temps des bonheurs,
aux vestiges brouillés dans la marche des heures,
A la brise du soir quand elle vous effleure,
A l'étoile apparue dans l'ombre au voyageur :

Recevez le salut d'un amant en détresse ! (A.M, p. 54)

L'esthétique mélodique de cette pièce réside dans l'assemblage harmonieux de l'innovation et de « l'imitation ». Elément répétitif de la pièce, le *qofl* rappelle la monotonie caractéristique de la poésie classique. La description de la bien-aimée, la souffrance physique de l'amant ainsi que l'évocation des campements abandonnés et l'aspiration au *wasl* sont les lieux-communs de la poésie amoureuse classique. L'imitation de ces façons de faire des

anciens atténue les élans innovateurs véhiculés par les *dawrs* où les *sîmts* des différentes strophes privilégient le mélange des thèmes poétiques. Les souvenirs des temps heureux et la nostalgie des soirées d'ivresse passés à Cordoue sont « recadrés » en quelque sorte par les « morceaux » de *ghazal* qui rattachent l'écriture à son enjeu initial et permettent de lui conférer un rythme et une mélodie en adéquation avec cet enjeu.

Par ailleurs, la répétition est l'un des procédés les plus fréquents qui soutiennent la construction mélodique dans l'œuvre du poète cordouan. Qu'elle soit lexicale ou grammaticale, la réitération du même élément structure le vers de manière à ce que le sens et le son soient parfaitement harmonieux.

> Comprenez-moi : j'ai affaire à une maîtresse
> Hautaine et trop peu sûre, à l'image du temps. (…)
> Je t'aime et te le dis, une lettre après l'autre,
> et jamais ne mourra le serment qui nous lie. (A.M, p. 38)

L'extrait que nous citons représente le premier et le dernier vers de l'une des pièces courtes du poète. La lettre placée à la rime est la lettre *lu.* C'est une lettre qui correspond au contenu de la pièce. Il s'agit des lamentations de l'amant. Il reproche à sa bien-aimée sa froideur et son indifférence dont la fermeté est à l'image d'un destin obstiné. La pertinence du choix de cette rime s'explique par la portée symbolique de la lettre. Elle est en effet la première lettre du terme arabe qui signifie reprocher, faire le reproche de quelque chose à quelqu'un. Bien que cela ne peut se voir par la traduction, nous tenons à souligner que les vers font l'objet d'un *tasria'*. La rime interne ainsi introduite fait l'effet d'une sorte de multiplication des effets du temps. L'indifférence imperturbable de la dame est d'ailleurs comparée au temps qui dure de façon linéaire, sans que rien ne change. Cet effet est accentué par le sémantisme des termes mis à la rime. Les verbes *yastaṭīlū, yamīlū, yazūlū, yaḥūlū* ont tous une valeur temporelle qui rend compte d'une durée longue et ininterrompue.

Par ailleurs, le parallélisme dans les deux hémistiches du dernier vers représente une figure hautement significative dans la pièce. Il permet de traduire, en peu de termes, l'ensemble des idées véhiculées dans la pièce. La constance imperturbable du temps est en effet l'image qui témoigne aussi bien de l'indifférence interminable de la dame que de la fidélité indéfectible de son prétendant. En outre, par le recours à la même figure, le poète suggère l'idée du *wasl*, la réunion heureuse des amants suite à une longue absence. Cette aspiration représente le souhait obstinément éconduit par la dame. Le rapprochement symbolique exprimé par le parallélisme permet de réaliser, ne serait-ce que métaphoriquement, l'union tant désirée des amants.

En définitive, l'on est en mesure de conclure que la poésie amoureuse dans les chants occitans et andalous est régie par l'expression de l'amour qui lui dicte ses codes et la forme même de son expression. Néanmoins, ce prétexte est aussitôt dépassé par les véritables enjeux de l'écriture des *cansos* et du *ghazal.* Le troubadour compose ses vers pour célébrer l'amour certes mais aussi et surtout pour que ces vers soient chantés et que sa voix puisse être appréciée par le public le plus large. Les préoccupations qui président à la composition poétique de la *fin'amor* sont principalement esthétiques et artistiques.

Chapitre 2 : Le poète et l'écriture

La *fin'amor* est une écriture de l'amour qui, comme toute écriture, représente une construction artistique dont l'amant est relativement « conscient ». Comme nous avons essayé de le montrer dans le premier chapitre, l'amour a beau se présenter comme le pilier fondamental de la chanson, il n'en est pas le véritable enjeu. Le troubadour se met au service d'une dame et chante son amour parce qu'il aspire à une composition poétique ingénieuse et à une performance artistique brillante. Ainsi, la performance poétique se nourrit de cet amour. Motif littéraire principal, l'amour est la cause essentielle de l'écriture.

L'écriture de la *fin'amor* émane d'une tension due à l'aspect paradoxal inhérent à l'amour courtois. La dame aimée est l'objet « absentifié[391] » d'un amour contraint, sujet de plusieurs restrictions. Les tensions dues aux différentes restrictions accablant l'amour renforcent l'acuité du désir. Omniprésent dans la chanson d'amour, le désir est le moteur qui régit l'écriture. Le poète compose des chansons afin de dire l'amour et exprimer ce désir. Mais il écrit également afin de maintenir « la marge indispensable à la relance indéfinie du désir ». En effet, comme le souligne Vivès dans son article, « quelque chose dans la nature de la pulsion sexuelle elle-même [n'est] pas favorable à ce que se produise la pleine satisfaction ». Cette entrave naturelle à la pleine satisfaction du désir se traduit dans l'écriture de la *fin'amor* par « un besoin intarissable de *redire* ». La performance poétique est en effet l'espace où ce besoin s'accomplit et où est consommé le plaisir de la création, de la « la trouvaille poétique ». Ainsi, le propre de l'esthétique de la *fin'amor* est d'appeler une satisfaction jubilatoire. C'est dans le plaisir des mots que s'accomplit la satisfaction du désir.

Qui sabia lo joi qu'eu ai, Que jois fos vezutz ni auzitz, Totz autre jois fora petitz Vas qu'eu tenc, que.l meus jois es grans. Tals se fai conhdes e parlers, Que.n cuid'esser rics e sobrers De fin'amor, qu'eu n'ai dos tans! (M.L, p. 97)	Si l'on savait la joie que j'ai- à condition que la joie pût être vue et entendue- toute autre joie paraîtrait infime comparée à la mienne, puisque ma joie est immense. Tel se montre ravi et vantard, parce qu'il se croit riche à outrance en pur amour, alors que j'en possède deux fois autant !

Cette strophe extraite de la chanson *Pel doutz chan que.l rossinhols fai* de Bernard de Ventadour est placée sous le signe de l'agrément et du plaisir. La réitération de *joi* à plusieurs reprises marque un état d'esprit assez inédit pour le poète-amant. Il est généralement terrassé

391Jean Michel Vivès, « L'amour courtois entre fauteuil et divan : pour une lecture poétique de l'amour de transfert », p. 7.

par l'indifférence cruelle de la dame et les blessures insoutenables du manque. Dans ces vers au contraire, l'amour semble être à l'origine de l'état presque euphorique de l'amant. Placés à la rime, les adjectifs *petitz* et *grans* sont ainsi mis en relief. A travers l'opposition avec *totz autre jois*, jugé infime et dérisoire, le poète-amant met l'accent sur ses propres sentiments.

Les termes *grans*, *parlers*, *sobrers* et *tans* mis à la rime dans les derniers vers, représentent les éléments d'une comparaison employée pour mettre en avant l'immensité de la joie ressentie par le poète-amant. *Conhdes e parlers*, *rics e sobrers* sont les attributs de qui jouit pleinement de l'amour et ressent un bonheur dont il est fier. La rime *grans-tans*, qui constitue des rimes embrassées avant les termes précédents, semble écraser le bonheur ostentatoire des autres. Détenteur de deux fois plus de plaisir et de satisfaction et par conséquent, ayant deux fois plus le droit de s'en vanter, le poète ne peut s'empêcher d'exhiber presque tout l'agrément qui l'emplit. L'aspect jubilatoire de cette expression est perceptible à travers le lexique employé dans l'expression. Focalisée sur le sentiment de la joie, elle ne fait aucune mention ni de l'amour ni de la dame. Il ne s'agit, dans cette strophe, que du ressenti du poète-amant.

Le plaisir des mots et l'ivresse de l'expression sont peut-être aussi les caractéristiques de l'expérience de la création à partir du néant. La chanson de Guillaume IX, *Farai un vers de dreit nien* est marquée en effet par le recours redondant à la négation. Véritable leitmotiv, la proposition *no sai* est l'outil de la déconstruction qui s'opère dans le chant. Le poète-amant se démarque de tout ce qui enracine l'écriture dans une quelconque représentation.

No sai en qual hora.m fui natz,	Je ne sais l'heure où je suis né,
No soi alegres ni iratz,	Je ne suis joyeux ni chagrin,
No soi estranhs ni soi privatz,	Je ne suis ni lointain ni proche,
Ni no.n puesc au,	Et n'y peux rien,
Qu'enaissi fui de nueitz fadatz	Puisque je fus de nuit *faé*
Sobr'un pueg au.	Sur haute cime[392].

Ni joyeux ni chagrin, ni proche ni lointain, le poète n'éprouve pas de sentiments. La négation omniprésente dans cette strophe comme dans l'ensemble de la chanson a un effet annihilant. Rien n'y semble avoir de la consistance. Le poète lui-même ignore jusqu'à l'heure de sa naissance et semble même en douter.

Toutefois, la déconstruction dans cette chanson est tout de même relative. Elle se limite à l'aspect thématique de l'écriture. La forme de la *canso* en effet demeure fidèle aux normes de la *fin'amor*. Cette *canso* au sujet brumeux, écrite par un poète mystérieux, qui ne sait rien et fait mine de composer son chant en dormant sur un cheval obéit à une structure pourtant bien

392 Nous citons dans cet exemple l'édition des chansons de Guillaume IX *Le néant et la joie,* publiée en 2013 aux éditions Fédérop, présentée et traduite par Katy Bernard (p. 111).

soignée. Composée de huit strophes de six vers dont une *tornada*, la chanson use de l'hétérométrie comme un élément rythmique important. Les six vers de chaque strophe sont répartis en trois vers d'octosyllabes, suivis d'un demi octosyllabe puis d'un octosyllabe et d'un deuxième vers de quatre syllabes. L'ensemble de ces strophes constitue des *coblas singulars*. Les rimes sont différentes et changent de strophe en strophe. Ce changement concerne uniquement les octosyllabes. Les rimes des vers de quatre syllabes sont, elles, identiques dans toute la chanson.

Ainsi, au sein même du changement systématique, le poète-amant crée un effet de retour cyclique par cette répétition. Ces sonorités invariables jouent donc le rôle d'un refrain. Elles sont une sorte de mesure qui contribue à rythmer la chanson et appuyer sa dimension mélodique. L'originalité de cette structure est exprimée par le choix de cette rime invariable. En effet, le sémantisme du son « au » est parfaitement cohérent avec le sens inédit, véhiculé par la chanson. Pronom indéfini, le sens de *au* renvoie à « autre chose » dont l'allusion est suggérée par la négation, à laquelle le pronom est souvent associé. Ainsi, la différence soulignée renvoie à la chanson elle-même. Celle-ci représente en effet une « autre » conception, une « autre écriture » de la *canso* sans sujet, sans auteur et sans connaissance.

Par ailleurs, l'emploi pronominal de *au* peut aussi avoir un sens additif. « Autre chose » équivaudrait à un « plus », à quelque chose de supplémentaire. Cette signification pourrait également aller dans le sens de la chanson. Elle serait même l'une des conséquences immédiates de la négation qui la caractérise. En effet, la négation omniprésente dans la chanson composée à partir du néant pourrait être interprétée comme l'expression d'une aspiration. Au-delà des restrictions thématiques et des codes contraignants de l'amour courtois, le poète cherche, à travers la déconstruction, à construire de nouveau.

Cette construction nouvelle est sans doute celle-là même que le poète désigne dans sa chanson *farai chansoneta nueva.* Il est intéressant de noter que, dans cette chanson également, quoique la structure strophique soit différente, deux octosyllabes parmi les six vers de chaque strophe reproduisent une rime identique, alors qu'il s'agit de cinq *coblas singulars*. De même que *au*, la rime invariable de cette chanson joue le rôle d'un refrain. Le son *am* correspond à l'affirmation du verbe aimer. La proposition « j'aime » ponctue donc la chanson et l'apparente à une sorte d'art poétique. Ainsi, le troubadour jubile car dans la répétition s'accomplit aussi « un autre » plaisir, celui de composer des chansons. Que ces chansons parlent d'amour ou d'autre chose, l'intérêt du troubadour n'est pas de le savoir ou de s'en préoccuper. L'amour lui sert en effet de prétexte à l'écriture car il lui permet de jouir d'un plaisir qu'il transmet volontiers par l'écriture elle-même.

Ainsi, en « attirant l'attention sur sa propre élaboration » et en aspirant à une sincérité « paradoxale », la chanson consolide l'image du poète non pas comme un personnage amoureux mais bien comme un auteur travaillant sur l'accomplissement de son texte. C'est en effet par l'expression de ce besoin de sincérité que s'opère, dans la chanson d'amour courtoise, le passage à une poésie plus personnelle:

> La chanson attire l'attentionsur sa propre élaboration, explicitement parfois dans les strophes initiale et finale, implicitement toujours en tirant ses effets de la soumission du discours à une norme traditionnelle etde ses variations par rapport à elle. Ce faisant, elle met en relief la personne du poète, à laquellele *je*, pourtant omniprésent, du poème ne saurait en lui-même prétendre renvoyer réellementà cause de la généralisation et de l'extériorisation du propos, imposant ainsi l'image du poèteau travail avant celle du poète amoureux, (…) c'est donc paradoxalement le souci de la sincérité amoureuse, c'est-à-direde la conformité de l'amour et du chant, qui a pour résultat de mettre en avant le personnage du poète, non comme amoureux, mais comme auteur[393] .

2.1 La subjectivité du poète

La chanson d'amour courtois a beau être une forme fixe, elle n'empêche pas le poète d'exprimer une différence, un écart par rapport à la tradition commune. A bien des égards, la poésie des troubadours est favorable à l'expression et à l'émergence d'une poésie personnelle. La critique qui voyait en cette poésie stéréotypée « l'œuvre d'un seul homme[394] » ne considère plus sa forme fixe comme l'un des « points faibles » de la lyrique courtoise des troubadours. Au contraire, la codification formelle et thématique constitue pour les médiévistes l'un des facteurs ayant contribué à l'émergence d'une poésie personnelle au courant du XIIIe siècle. Dans ce sens, Moshé Lazar introduit en ces termes son édition des chansons du troubadour :

> Parmi les troubadours et les trouvères du XIIe siècle, Bernard de Ventadour occupe une place toute particulière à la fois par la profondeur de son inspiration, la sincérité de ses confessions, la variété de ses émotions, le rythme et la musicalité de ses vers et par l'originalité de son imagerie poétique. S'il n'a pas toujours créé des thèmes et des motifs amoureux nouveaux, il n'a jamais non plus copié et imité servilement ceux qui ont été développés par les troubadours qui l'ont précédé et par ses contemporains. Certes, il reprend des motifs qui, de son temps déjà, étaient devenus des topiques de la poésie amoureuse : le printemps et la naissance de l'amour, le

393 Michel Zink, « Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIIIe siècle », In *Cahiers de civilisation médiévale*, 25e année (n°99-100), Juillet-décembre 1982. pp. 225-232.
394 Alfred Jeanroy, *op. cit*, p. 170.

> mal d'amour considéré comme le plus grand bien, le secret amoureux, la beauté parfaite et divine de la dame, la haine des « lauzengiers », la soumission absolue à la volonté de la dame, etc. Mais tous ces motifs et les autres qui lui sont propres, se présentent chez Bernard de Ventadour avec de tels accents de sincérité et une telle profusion d'expressions originales, qu'ils portent le cachet particulier de leur auteur et ne peuvent nullement être confondus avec ceux d'autres troubadours[395].

L'éditeur de Bernard de Ventadour insiste donc sur l'originalité indéniable du troubadour et sa capacité à dépasser les motifs littéraires de son temps. Servile en amour certes, Bernard de Ventadour ne l'est certainement pas autant lorsqu'il est question d'esthétique. Comme en témoigne Moshé Lazar, le poète marque ses chansons d'un cachet qui le différencie et lui évite d'être confondu avec les autres troubadours.

Lo tems vai e ven e vire Per jorns, per mes e per ans, Et eu, las ! no.n sai que dire, C'ades es us mos talans. Ades es us e no.s muda, C'una.n volh e.n ai volguda, Don anc non aic jauzimen. (M.L, p. 233)	Le temps va, vient et revient, par jours, par mois et par ans. Et moi, hélas ! je ne sais que dire, puisque mon désir est toujours le même. Il est toujours le même et ne change point, car je désire une femme que j'ai constamment désirée et dont jamais je n'ai eu nulle jouissance.

L'originalité de l'écriture de la *fin'amor* propre à Bernard de Ventadour est exprimée dans cette strophe à partir de la représentation du temps. Déjà lieu commun de la *canso* à l'époque du troubadour, ce motif est généralement associé à l'évocation de la flore épanouie et verdoyante du printemps ainsi qu'au rossignol dont le chant est apparenté à la production poétique. Ce motif « traditionnel » est « revisité » par le troubadour qui y substitue une analogie très significative.

L'écoulement monotone et ininterrompu du temps est mis en évidence par la juxtaposition de deux accumulations différentes. « Va, vient et revient » est confortée par celle du deuxième vers *per jorns, per mes e per ans* (par jours, par mois et par ans). Cette classification des durées souligne la cyclicité inéluctable du temps. Quelle qu'en soit la forme et de quelque façon qu'on le conçoive en effet, il est nécessairement linéaire et répétitif. La conjonction de coordination *et* reliant le deuxième et le troisième vers joue probablement le rôle d'une conjonction de subordination de sens consécutif. L'une des conséquences du « figement » du temps dans cette espèce de retour éternel est la constance du désir du poète *c'ades es us mos talans.* Ainsi, à l'instar du temps qui ne change guère mais finit toujours par arriver, le désir éprouvé par le poète pour sa bien-aimé est immuable. Les quatre substantifs mis à la rime et

395 Moshé Lazar, *Bernard de Ventadour, chansons d'amour*, p. 9.

constituant des rimes croisées, *vire-dire* ; *ans-talans* confortent l'idée que le poète, conformément au temps et au désir, ne déroge pas au flux imperturbable du destin en exprimant inlassablement la ferveur de son désir.

Par ailleurs, l'interjection *las* pourrait être interprétée comme l'expression du regret. Le poète déplore l'immuabilité et aspire donc à un changement capable de lui accorder la joie pour laquelle il a toujours sollicité sa dame. Outre la présentation « innovante » et personnelle du motif littéraire et de la strophe printanière, le changement dans cette strophe est également perceptible dans son écriture. La chanson se compose de neuf strophes en comptant la *tornada.* Elle est constituée de *coblas doblas* de sept vers. Les quatre premiers vers de chaque *cobla* forment des rimes croisées suivies par un distique. Les derniers vers de toutes les strophes ont la même rime. Ainsi, à l'image du temps qui se présente en jours, en mois et en années, les différentes rimes de la chanson feignent l'innovation et le changement à chaque couple de strophes. Néanmoins, la rime du dernier vers inscrit l'ensemble de la chanson dans une sorte de cyclicité. En effet, malgré le changement de rime, ces rimes finales rappellent l'image de l'éternel retour et de l'écoulement continu et imperturbable du temps.

2.1.1 Du conventionnel au personnel

L'écriture de la *fin'amor*, régie par le désir impérieux, renforce l'expressivité de la chanson. Le lyrisme donne du relief au *je* du locuteur. Même dans un contexte conventionnel où la tradition prime, le *je* devient personnel dans le sens où il représente une manière nouvelle de concevoir et de dire la tradition.

De las domnas me dezesper; Ja mais en lor no.m fiarai ; C'aissi com las solh chaptener, Enaissi las deschaptenrai. Pois vei c'una pro no m'en te Vas leis que.m destrui e.m cofon, Totas las dopt' e las mescre, Car be sai c'atretals se son. (M.L, p. 180)	Je désespère des dames ; jamais plus je ne me fierai à elles ; autant j'avais coutume de les exalter, d'autant plus les mépriserais-je désormais. Puisque je vois qu'aucune n'est de mon côté contre celle qui me ruine et me détruit, je les crains toutes et de toutes je me méfie, car je sais bien qu'elles sont toutes pareilles.

La représentation des *domnas* dans cette strophe est fidèle à la tradition qui confine la femme dans une image extrêmement dépréciative. Le champ lexical de cette dépréciation est développé par les verbes *deschaptener* (abandonner) et *fiar* (se fier), employé à la forme négative. Les *domnas* ne sont donc pas dignes de confiance car, aucune d'elles n'a accepté de

le secourir et lui prêter main forte. L'emploi de la locution verbale *tener pro* (être utile) à la forme négative en témoigne. Le soutien qu'elles lui ont refusé s'explique, aux yeux du poète, par une sorte d'alliance solidaire entre les *domnas atretals*, toutes pareilles.

Ainsi s'explique donc la méfiance du poète-amant. Si aucune *domna* ne prend sa défense c'est parce qu'elles traitent toutes leurs amants de la même manière, les ruinent et les détruisent. La généralisation introduite par l'adjectif *atretals* (pareilles) traduit la déception du poète-amant, annoncée d'ailleurs dès le premier vers par le verbe *dezesperar* (désespérer).

La généralisation de cette représentation négative de la *domna* est sans doute le facteur qui rattache l'écriture de la *fin'amor* à la tradition. Cette représentation est fidèle en effet à une mémoire collective associant la femme à une créature volage, vicieuse et aux mœurs légères. L'originalité de cette représentation est de faire allusion à cette tradition sans qu'elle soit adoptée. Dans ce sens, l'emploi des verbes *doptar* (douter) et *mescreire* (soupçonner) est très significatif. Renvoyant respectivement au doute et à la suspicion, ces verbes attribués à *totas domnas* sont en emploi intransitif. Le pronom personnel *las* qui leur est associé ne donne aucune précision quant à l'objet des inquiétudes qu'elles suscitent. C'est sans doute pour cette raison que Moshé Lazar les traduit par les verbes « craindre », « se méfier ». Cet emploi nous semble-t-il traduit la distanciation du poète-amant par rapport à la tradition. Il s'y conforme certes dans l'écriture mais il n'y adhère pas.

Par ailleurs l'originalité de cette représentation est son emplacement dans la chanson *Can vei la lauzeta mover*. Cette quatrième strophe intervient avant les reproches adressés par le poète à sa dame. La cinquième strophe, parallèlement à celle-ci, l'apparente à une *femna.*

D'aisso's fa be femna parer Ma domna, per qu'e.lh o retrai, Car no vol so c'om deu voler, E so c'om li deveda, fai. Chazutz sui en mala merce. Et ai be faih co.l fols en pon ; E no sai per que m'esdeve, Mas car trop puyei contra mon. (M.L, p. 182)	Ma dame, en cela, se montre bien femme, et c'est pourquoi je lui en fais reproche ; car elle ne veut point ce qu'on doit vouloir et, ce qu'on lui interdit, elle le fait. Je suis tombé en disgrâce, et j'ai vraiment agi comme le fou sur le pont ; je ne sais pourquoi cela m'arrive, si ce n'est pour avoir voulu grimper trop haut.

Suite à l'évocation générale des *domnas,* le poète-amant passe à l'évocation particulière de sa dame. L'assimilation de cette dernière à une *femna* correspond, de la même manière, à l'image traditionnelle des femmes au Moyen Age. Le verbe *retraire* (reprocher) souligne cette représentation dans la mesure où le poète-amant reproche à sa dame son comportement semblable à celui d'une *femna.* Ainsi, la *femna* devient une sorte d'allégorie qui symbolise le comportement répréhensible par excellence : elle ne veut point ce qu'on doit vouloir et fait ce qu'on lui interdit de faire.

L'originalité de l'expression dans cette strophe réside dans cettemanière de désigner la dame. Le reproche qui lui est adressé ainsi que la définition de *femna* dans la strophe suggèrent la distinction entre ces deux figures féminines, manifestement antithétiques. Par conséquent, en reprochant à sa dame sa similitude avec une *femna*, le poète-amant l'invite à vouloir ce qui doit être voulu et à se garder de faire ce qui lui est interdit.

Ainsi, la dimension personnelle dans cette chanson de Bernard de Ventadour est manifeste dans sa manière d'écrire la tradition. En effet, le sens que véhiculent ces deux strophes correspond à un lieu commun de la lyrique troubadouresque. Le mal d'aimer et les plaintes de l'amant qui souffre du comportement injuste de sa bien-aimée. Outre la généralisation du sens à toutes les *domnas* et l'allégorie de la *femna*, les verbes *dezesperar* (désepérer), *destruire* (détruire), *cofondre* (détruire) dans la première strophe et l'antithèse exprimée par les verbes *voler* (vouloir), *deber* (devoir) ; *devedar* (interdire) et *far* (faire) marquent les procédés employés par le troubadour pour rendre compte de ce lieu commun, de manière différente.

Lo bes e.l mals sia.lh grazitz, Pos de me denha sol preyar. Ara folei de trop gabar Et es dreihs qu'en fos desmentitz ! Domna, no.us pes si.lh lenga ditz So c'anc mos cors no poc pessar. Tatz, bocha ! Nems pots lengueyar Et es t'en grans mals aramitz. (M.L, p. 226)	Qu'elle soit remerciée pour le bien et pour le mal, puisqu'elle consent seulement à me laisser implorer. Me voilà insensé encore avec ce bavardage superflu, et il est juste que je sois démenti ! Dame, ne soyez affligée si la langue dit des choses que mon cœur n'a jamais osé penser. Ah, bouche tais-toi ! Tu remues trop ta langue, et grand malheur t'en adviendra.

Cette différence dans l'expression du lieu commun est encore plus explicite dans cette strophe. Dans les deux premiers vers, l'adjectif *grazitz* (accueillie, agréée, approuvée) et les substantifs *bes* (bien), *mals* (mal) traduisent l'éloge de la dame. Le poète lui fait part de sa gratitude parce qu'elle lui accorde le droit de la *preyar* (prier, implorer). L'emploi intransitif de ce verbe semble occulter l'objet de la prière. L'imploration n'a donc d'autre intérêt qu'elle-même. Associé au verbe *preyar*, l'adverbe *sol* a un sens restrictif. La dame estime que son prétendant est seulement digne de l'implorer. Cela suggère l'idée qu'elle ne lui a pas accordé le droit de satisfaire sa demande. Telle est sans doute la raison qui préside au sens de l'excès dans les deux vers suivants. L'expression *trop gabar* (trop parler, dire beaucoup de bien), ainsi que les adjectifs *dreih* (juste, droit, légal) et *dementitz* (démentir, nier) contredisent le sens de l'éloge initial, ainsi mis en cause. Conscient de l'exagération des propos qu'il n'assume pas, le poète-amant y renonce en quelque sorte en réajustant le sens. L'emploi de l'adjectif *dreih* garantit en effet la « récupération » d'une expression qui donne l'impression

d'avoir « déraillé ». Les verbes *tazer* (se taire) et *lengueyar* (remuer la langue, trop parler) témoignent de l'idée d'un long bavardage inutile.

Le bien et l'agrément de la dame font donc l'objet d'une nouvelle appréciation. Lorsqu'il demande à sa dame de ne pas être affligée par tout ce qu'il dit, le poète, nous semble-t-il, véhicule un sens ironique. La périphrase *So c'anc mos cors no poc pessar* (ce que mon cœur n'a jamais pensé) est une autre manière de se référer à l'expression *folei de trop gabar* (agir follement en parlant trop, en disant trop de bien). L'opposition entre la valeur excessive du bien et le sens du verbe *pezar* traduit l'intention ironique. La dame est en effet censée être ravie, touchée par cet éloge qui ne peut l'affliger ou lui déplaire, aussi exagéré soit-il. La forme injonctive à la fin de la strophe corrobore l'expression de l'ironie. La personnification de la bouche est le moyen qui permet au poète de contrecarrer le sens de l'éloge liminaire.

Le dédoublement du *je* locuteur par le biais des images de la bouche et du cœur traduit un dédoublement de la parole poétique que le poète-amant n'est plus en mesure de prendre à sa charge. La langue, détentrice d'une parole qui échappe au cœur, au sentiment censé la régir, semble ne plus appartenir au poète. Ainsi, le sens même de l'imploration de la dame n'est même plus recevable. De ce fait, le troubadour agit de manière à soustraire à la dame les qualités qu'il lui avait d'abord attribuées dans le but de souligner le refus de son comportement à son égard.

Par ailleurs, quand il lui demande de ne pas s'affliger par ce que la langue exprime ce que le cœur ne pense pas, le poète suggère l'intensité d'un désir qui résiste à l'épreuve de la retenue et « bouscule » le langage en quelque sorte. La force suggestive de la parole, beaucoup plus que celle du sentiment est mise en évidence par la personnification et la sollicitation de la langue, qui remue trop et doit se taire. L'originalité de cette strophe se manifeste dans la mise en scène de la parole tourmentée du poète. L'évolution de l'imploration à la lamentation se fait à partir de ce conflit qui oppose le cœur à la langue. Ces deux aspects du statut de troubadour reflètent la complexité de son état et mettent en lumière la subjectivité de son écriture. Néanmoins, cette subjectivité est entendue dans le sens où le *je* qui se démarque dans la chanson est celui du créateur, artisan des mots et des sentiments. A propos de l'écriture personnelle de la chanson courtoise, Michel Zink note que

> Le *je* du poème lyrique représente conventionnellement l'auteur dupoème. Mais pour que celui-ci fasse une impression sur son lecteur ou son auditeur, il faut bienque celui-ci se l'approprie, c'est-à-dire qu'il prenne à son compte la charge affective que lepoète y a mise, qu'il se retrouve dans le poème, que le *je* du poème soit aussi lui. Mais passeulement lui. Quelle que soit son adhésion au poème, *je* reste un autre, mais un autre qui est« son semblable, son frère », et le plaisir poétique est dans l'illusion d'une rencontre fortuite, d'une coïncidence, entre l'émotion de ce*je* et la sienne. Illusion, en effet,

> puisque c'est le poèmequi crée l'émotion et que la rencontre n'a donc en réalité rien de fortuit. Tout l'effet du poèmeest dans ce jeu de la distance et de la familiarité : ce *je* n'est pas moi et pourrait être moi[396].

Comme en témoignent ces propos de Michel Zink, la conformité des *cansos* occitanes à la tradition, aux conventions de l'écriture qui président à la création littéraire au Moyen Age ne contredit pas la dimension subjective de cette littérature de l'amour. Le *je* du locuteur familier et distant à la fois nourrit l'originalité d'une écriture où la nouveauté est essentiellement d'ordre rhétorique.

Ieu, so sabetz, no.m dey gabar	Je ne suis point tenu, vous le savez, à la vantardise
Ni de grans laus no.m say formir,	Et je suis incapable de me parer de grands éloges,
Mas si anc nulhs joys poc florir,	Mais si jamais aucune joie put fleurir,
Aquest deu sobre totz granar	Celle-ci doit sur toutes les autres porter graine
E part los autres esmerar,	Et resplendir plus que toutes,
Si cum sol brus jorns esclarzir[397]. (A.J, p. 23)	Comme un jour sombre souvent s'éclaire

Anc mais no poc hom faissonar	Jamais homme ne put s'imaginer
Co's, en voler ni en dezir	Ce qu'elle est, ni par le vouloir, ni par le désir,
Ni en pensar ni en cossir ;	Ni par la pensée, ni par le rêve ;
Aitals joys no pot par trobar,	Telle joie ne peut trouver son égale,
E qui be.l volria lauzar	Et qui voudrait la louer comme il convient
D'un an no y poiri' avenir. (A.J,p. 22)	De toute une année n'y pourrait parvenir.

Cet extrait représente la deuxième et la troisième strophes de la chanson *Mout jauzens me prenc en amar* de Guillaume IX. Dès l'incipit, le troubadour dédie sa chanson *al mielhs onra.m, estiers cujar/ qu'om puesca vezer ni auzir*. Objet de l'amour et du chant lui-même, la meilleure joie que l'on ait jamais vue ou entendue est plus amplement décrite dans ces strophes. La prétérition à l'attaque de la première est un procédé assez cher au troubadour. Il se répète souvent dans ses chansons comme dans les *tornadas* de *Pus vezem de novel florir* où il se félicite pour la qualité de son « vers ». Au moment où il le niedonc, le poète fait ses propres louanges. Le verbe *lauzar* est d'ailleurs le verbe employé pour l'exprimer, dans les

396 Michel Zink, *op.cit*, pp. 225-232.

397 Cette même idée de la suprématie des chansons du poète sur toutes les autres est également exprimée chez Bernard de Ventadour : *Aissi com es l'amors sobrana, / per que mos cors melhur e sana,/ deuri, esser sobras lo vers qu'eu fatz/ sobre totz chans, e volgutz e chantatz.*
Tout comme l'amour, par lequel mon cœur s'améliore et guérit, trône souverainement, ainsi les vers que je compose devraient surclasser toutes les chansons jamais imaginées et chantées.

deux exemples. Une différence majeure est à noter cependant. Alors que l'éloge se fait au terme de *Pus vezem de novel florir*, *Mout jauzens me prenc en amar* s'ouvre sur cet éloge.

Dès la deuxième strophe en effet, le *je* est présenté en situation forte, à l'attaque du vers. Cette mise en valeur a pour but de souligner l'individualité du poète. Il se présente, de prime abord, comme distingué par un talent qu'il exhibe fièrement.

Cette fierté est manifeste dans le recours à la métaphore florale pour désigner le *joys* chanté par le poète. La meilleure qui soit et dépassant toutes les autres, cette joie est comparée à une fleur qui, élancée et épanouie, domine toutes les autres. Sa splendeur est comparée également à la lumière du jour qui fend l'obscurité. Les verbes *florir* (fleurir)*, granar* (éclore, pousser)*, esmerar* (orner, affiner) et *esclarzir* (illuminer, éclaircir) filent cette comparaison métaphorique du rayonnement et de la splendeur. Le pronom démonstratif *aquest* (celle-ci) se réfère à la joie décrite dans la strophe et l'identifie à la chanson elle-même. Les verbes *faissonar* (façonner, représenter, dépeindre) et *trobar* (trouver, inventer des vers) corroborent cette référence et accentuent davantage la dimension hyperbolique de sa désignation. Dans la deuxième strophe de l'extrait, la forme négative prédomine. Les expressions *anc mais no poc hom* (jamais homme n'a pu), *ni en dezir, ni en pensar ni en cossir* (ni par le désir, ni par la pensée ni par la fantaisie), *d'un an no y poiri' avenir* (en un an ne saurait y parvenir) rendent compte de l'hyperbole. La joie que constitue le chant du troubadour fait l'objet de *grans laus,* de grandes louanges. Il est tellement inédit et inégalable que *aitals joys no pot par trobar,* qu'une telle joie n'a jamais été inventée et que pour la décrire, qui voudrait la vanter y consacrerait tout un an sans y parvenir.

Ainsi, la dimension personnelle de cette chanson réside dans la subtilité des procédés employés pour mettre en avant le *je* du poète. En effet, lorsqu'il déclare au début de son œuvre qu'il n'a pas l'intention de s'attribuer de grandes louanges, le poète se dément en ne tarissant pas d'éloges sur sa production poétique, présentée comme extrêmement ingénieuse. De ce fait, la subjectivité du poète est manifeste dans sa manière de se mettre en avant. Il s'identifie principalement comme un « auteur ».

Les facteurs de convergence qui font de la poésie de Bernard de Ventadour et de Guillaume IX une poésie personnelle sont beaucoup moins marqués dans les chansons de Jaufré Rudel, plus conventionnelles.

No sap chantar qui so non di, Ni vers trobar qui motz no fa, Ni conois de rima co.s va Si razo non enten en si. Mas lo mieus chans comens' aissi Com plus l'auziretz, mais	Il ne sait pas chanter, celui qui n'exécute pas de mélodie, ni trouver de « vers » celui qui ne fait pas de couplets et il ne sait ce que c'est qu'une poésie s'il n'en comprend pas le sens en lui-même. Ainsi commence mon chant : plus vous l'entendrez, plus il vous plaira.

valra,

Nuils hom no.s meravill de mi S'ieu am so que ja no.m veira, Que.l cor joi d'autr'amor non ha Mas de cela qu'ieu anc no vi, Ni per nuill joi aitan no ri, E no sai quals bes m'en venra, (A.J, p. 16)	Que nul ne s'étonne à mon sujet si j'aime ce qui jamais ne me verra, car mon cœur n'a joie d'aucun amour, sinon de celle que jamais je ne vis ; aucune autre joie ne le réjouit autant, et je ne sais quel bien m'en viendra

Ce début de la dernière chanson du poète dans l'édition d'Alfred Jeanroy est conforme, à bien des égards, à ceux que nous venons étudier des deux autres auteurs de notre corpus occitan. Les verbes *chanter* et *trobar* ainsi que les substantifs *vers* et *motz* constituent le champ lexical de l'écriture poétique. Néanmoins, la référence de ce champ lexical n'est pas relative au poète. Le pronom relatif *qui* dans les propositions *qui so non di* (qui ne compose pas de chant), *qui motz no fa* (qui ne construit pas de couplets) a une valeur indéfinie qui confère au propos liminaire une certaine généralisation. Cette dimension correspond en fait à la réflexion exprimée dans la strophe. A travers le recours au contre-exemple, le poète définit le statut de troubadour. Il l'identifie à qui sait composer des mélodies *qui so di*, qui sait trouver un « vers » *qui motz fa*, qui sait ce qu'est une poésie *qui conois de rima co.s va* et qui comprend le sens de tout cela en lui-même grâce à l'amour *qui razo enten en si.*

La forme tonique du pronom possessif *lo mieus chans* (mon chant) met fin à la définition et introduit le poète. L'adverbe *aissi* a une valeur métatextuelle qui renvoie au début du chant et met en lumière la façon avec laquelle le poète se présente à son public. A l'instar de Guillaume IX et de Bernard de Ventadour, donc, Jaufré Rudel se définit également comme un *je* inventant des rimes et composant des mélodies, comme un troubadour en somme.

Toutefois, il nous est très difficile de déceler dans son écriture les marques d'une subjectivité aussi marquée que dans les chansons de Bernard de Ventadour et du comte de Poitiers. En effet, le poète n'apparaît dans cette chanson que suite à une introduction dont le sens généralisant détermine ce que doit être un troubadour. La prise de parole qui succède à cette intervention, nous semble-t-il, ne met pas en relief la « personnalité » du poète, bien au contraire. Elle souligne sa conformité à la définition qui légitime en quelque sorte sa création poétique et la situe dans la continuité d'un héritage qu'il lui appartient d'honorer.

L'évocation de la joie dans la deuxième strophe de la chanson appuie notre lecture. Aucun indice ne l'associe à la griserie de la création poétique ou au plaisir de composer des mélodies. Le *joy* exprimé dans la strophe est un *joy d'amor.* Il est principalement lié au sentiment amoureux et au manque que suscite chez le poète-amant l'absence de sa dame

lointaine. De ce fait, nous pourrions affirmer que l'écriture de l'amour chez Jaufré Rudel ne témoigne presque pas de la subjectivité du troubadour. Dans ces chansons, ce dernier est autant poète qu'amant.

La dimension subjective dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn est perceptible dans l'expression exacerbée du *je.* Le recours fréquent à des procédés tels que l'interrogation oratoire, la prière, le souhait et l'interpellation de la bien-aimée contribue à mettre en scène l'image d'un poète-amant terrassé par les douleurs insoutenables de l'amour.

Vais-je être dépouillé, comme un vêtement, de nos rencontres,
privé, moi le fidèle, de te voir bon visage ?
Dis-moi pourquoi, docile au chemin de l'amour,
j'y ai connu, accumulé tant de déboires…(A.M, p. 44)

Je ne me suis jamais repenti de t'aimer :
Dieu châtie un amant en proie à ce regret ! (A.M, p. 106)

Ne m'en veuille pas si je rêve : puisse Celui qui prend
aux rênes de l'amour tous ceux-là qui s'y refusaient
M'ouvrir la douceur de ces rouges lèvres
et guérir mon mal quand je vois ces yeux. (A.M, p. 88)

O musc parsemé, soleil du matin,
rameau de saule, blanche gazelle du désert, (A.M, p. 59)

L'image du dépouillement dans ces vers matérialise la déception et le dépit du poète, privé d'amour et de jouissance. Le substantif *makārih* traduit par déboires, véhicule l'idée de l'execrable et conforte la réprobation exprimée par l'interrogation oratoire. A la fois surpris et blessé, l'amant conteste l'injustice de la séparation et la douleur de l'indifférence.

Il s'efforce, en dépit de tout ce qui lui arrive de mettre l'accent sur sa loyauté et sa fidélité inébranlables. L'expression de la prière corrobore sa constance irréprochable et aspire à l'attendrissement de sa bien-aimée.

Désarmé en effet face à son implacabilité, le poète n'épargne aucun effort pour la satisfaire. Ses efforts son vains et inutiles car elle ne bronche pas et se montre même encore plus obstinée à l'ignorer. Malgré le désespoir, il ne renonce pas et continue à rêver qu'un jour, un baiser puisse étancher sa soif et adoucir son mal. Les innombrables interpellations de la dame témoignent de ce désespoir. Le poète-amant est meutri par l'irrésistible tension entre l'amour et le désir. Ces exemples, comme beaucoup d'autres, soustendent le ton pathétique qui caractérise l'exaltation des sentiments amoureux dans le *ghazal* du poète cordouan.

Toi qui oublies celui qui meurt de te connaître,
pour qui je ne respire sans aussitôt penser à toi,
Qui brises sans raison le fil de nos rencontres,
de ma vie, devant Dieu, tu devras rendre compte !

Fais ce que tu voudras, de toi j'accepte tout :
la faute est excusable, le pardon va de soi.
Si tu fais mon bonheur, je n'aspire à rien d'autre,
si j'obtiens ta faveur, quoi d'autre à espérer ? (A.M, p. 67)

L'enjeu de l'interpellation de la bien-aimée dans les deux premiers vers de cette courte pièce est l'incrimination. Les adjectifs qualificatifs *nāsiyan* (qui oublie) *qāṭiʿan*(qui brise) l'accusent d'ingratitude et d'injustice. Ces accusations sont d'autant plus accentuées qu'elles sont opposées aux deux adjectifs placés à la rime. *Mawṣulū* (relié, rattaché à) *masʿulū* (responsable). Véhiculant des connotations positives, ces deux termes rendent compte de la place que l'amour de Wallada accorde à cette dernière dans le cœur de son soupirant. Associée à l'air qu'il respire et dont il ne peut se passer, elle devra devant Dieu répondre de son âme car le priver d'elle c'est le condamner à mort en le privant de l'air qu'il respire.

Le sens des deux derniers vers s'oppose à l'incrimination de la dame dans la mesure où il met l'accent sur la résignation totale de l'amant à sa bourrelle. En dépit de l'emploi des termes *ḏanb*(péché), *ʿuḏr* (prétexte, excuse) le champ lexical de l'aquiescement et de la satisfaction prévaut. Ainsi, le ton pathétique de cette pièce résulte de l'opposition entre la réaction du poète et le comportement de Wallada à son égard. En accueillant sa cruauté par la résignation, le poète imite son obstination à lui nuire. C'est donc en s'abstenant de se plaindre d'elle et en s'obstinant à chanter ses louanges qu'il aspire à l'attendrir.

De ce fait, comme toute poésie portant sur l'amour et les sentiments, la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn ne manque pas de subjectivité. L'écriture personnelle du poète cordouan marque son *ghazal* d'un lyrisme assez particulier. L'expression exacerbée de son *moi* et la représentation de l'amant dans ses poèmes traduisent ce que d'aucuns, à l'instar de Hasnâ' Aqdah, considèrent comme la manifestation de sa nature narcissique[398].

Je me suis attaché à un lieu précieux
et de toi j'ai délivré mon cœur
D'un nouvel amour je m'habille
après avoir été dépouillé
Tu n'aimes pas et n'es pas aimée
détrompes-toi, en Egypte tu descendrais de Moïse[399].

398 Notre intérêt n'est évidemment pas d'adopter une lecture psychocritique de la poésie d'Ibn Zaydūn. Toutefois, nous nous inspirons de certains éléments dans cette étude qui nous semblent significatifs. Sans aborder les considérations freudiennes de telles lectures, nous nous intéressons exclusivement à cette tendance dans le sens où elle pourrait mettre en lumière l'écriture personnelle de l'amour chez le poète.
L'étude à laquelle nous nous référons est de Hasnâ Aqdah, « Le narcissisme et ses manifestations dans le *ghazal*d'Ibn Zaydūn », In *Revue de l'université de Damas*, vol. n°29, n°1+2, 2013, pp. 189-224.
399 Cette pièce que nous traduisons ne figure pas dans les deux traductions d'André Miquel et d'Omar Merzoug. Elle figure dans l'édition du diwan faite par Youssef Farhat.

Dans la référence au peuple des Hébreux au temps de Moïse et des Pharaons de l'Epypte, nous décelons une tonalité vaindicative dans les propos du poète. La même métaphore vestimentaire, employée pour mettre en évidence les terribles douleurs de l'amour[400], est le procédé employé pour « se découvrir » d'un amour et en « vêtir » un autre. La virulence de cette expression réside dans la « matérialisation » de la dame. Associée à un tissu dont on s'habille, sa suprématie est dégradée et avilie.

La dimension personnelle et narcissique dans ces propos est manifeste dans la volonté dont ils témoignent. La douleur de l'amant devient tellement agressive qu'elle vise à blesser la dame et lui faire ressentir le même mal qu'il endure pour son amour.

Irais-je gâcher ma promesse,
pourrais-je manquer à ma foi,
Quand mes rêves me montrent clairement
mon bonheur, toi et pas une autre ?
Ah ! si tout ce que je te garde d'amour
en recevait autant de toi !
Tes nuits, loin de moi, sont bien longues,
et longues les miennes, quand je ne t'ai plus.
Demande-moi ma vie, et je te la donne,
empêché que je suis de te dire non.
Le destin est entre mes mains,
puisque l'amour m'a remis entre les tiennes. (A.M, p. 46)

La particularité de cette pièce réside dans la contradiction frappante entre les trois parties qui la constituent. Dans les deux premiers vers, l'interrogation oratoire équivaut à un serment. Le poète, à travers ce procédé, insiste sur son dévouement à satisfaire sa dame et lui demeurer fidèle. Cet engagement est très vite contrebalancé par le souhait exprimé par les deux vers suivants. L'utilisation du substantif *al-hawā* (l'amour) ainsi que le jeu des pronoms rendent compte d'une construction chiasmatique qui sous-tend ce souhait. Le poète espère en effet que sa dame éprouve le même sentiment et que ses nuits soient aussi longues que les siennes. Dans les deux derniers vers enfin, le poète se représente comme ayant assujetti le destin. L'image de l'asservissement exprimée par le substantif *'abd* (esclave) jure avec celle de l'amant meurtri et terrassé par le chagrin. Le sacrifice auquel il fait allusion est lui-même assimilé à une sorte de faveur accordée volontiers par cet amant glorieux et triomphant de tout. Le verbe *salnī* est la forme injonctive du verbe « demander » *yas'al*, en arabe. Le poète exhorte donc sa dame à ce qu'il fasse don de sa vie.

De ce fait, l'on est en mesure de conclure que la sincérité du sentiment amoureux chez Ibn Zaydūn ne témoigne de l'authenticité de ses sentiments amoureux que dans la mesure où elle

400 Nous pensons à ce vers, par exemple : Tu m'as donné pour vêtement ce mal, cet habit de ténéèbres/ et tu me fais un lit des plis de la souffrance.

participe de son écriture personnelle et narcissique. Comme nous l'avons montré précédemment dans la partie occitane de notre corpus, la sincérité dans la *canso* est une sincérité d'ordre stylistique. En effet, l'exaltation des sentiments et la manière de les dire traduit une certaine conception de l'amour propre au poète.

> Je t'envoie mon salut, le salut de l'adieu,
> l'adieu d'une passion qui meurt avant son heure.
> Ce n'est pas de bongré que j'essaie d'oublier :
> la contrainte m'y force, non pas quelque héroïsme… (A.M, p. 88)

Ces deux vers sont extraits de la fin de l'une des *qasidas* où, désespéré, Ibn Zaydūn se plaint des déboires de l'amour et espère, amèrement reconquérir sa dame qui s'obstine à l'ignorer. Les adieux qu'il lui fait donc à la fin du poème traduisent l'ampleur du désespoir qui l'emplit. L'amertume est perceptible dans le recours à la métaphore de la mort précoce pour désigner le déclin de l'amour.

Néanmoins, cette sombre abdication à l'amour est aussitôt mise en doute pat le recours au verbe *salā* (oublier, se divertir). En effet, le poète a beau affirmer que sa renonciation est forcée, qu'il ne l'a pas choisie, la forme *tasallā*exprime exactement le contraire. Elle rend compte d'une nuance qui confère à l'action une dimension volontaire : quoiqu'il en dise l'amant s'efforce donc d'oublier son attachement à sa dame en occupant son esprit et en essayant de le divertir autrement que par le fait de penser constamment à sa bien-aimée. De ce fait, l'insertion proverbiale relève d'un emploi impropre. Exploitée dans un sens complètement opposé à l'idée qu'elle véhicule, cette insertion met en lumière « la formalité » de l'expression poétique d'Ibn Zaydūn.

> J'ai souffert de ta part au-delà de toute mesure,
> ô toi à qui j'ai tout donné…et qui me paies si mal !
> Tu m'as planté au cœur des rêves, et encore des rêves,
> autant d'espoirs déçus, sans rémission.
> Tu as changé : tout en toi, longtemps, me fut aussi doux que la brise,
> mais de légère, la brise est devenue tempête.
> Puissent tous mes efforts réussir, ma bonne volonté te plaire :
> pour cette cause, je n'ai rien ménagé de l'amour. (A.M, p. 93)

Cette formalité est entendue dans le sens de la conformité aux convenances poético-esthétiques dans l'expression de l'amour. Cette formalité est pourtant conjointe à une écriture personnelle qui se manifeste dans cette manière de les adapter, de les agencer différemment.

Dans cet extrait, nous nous intéressons particulièrement au dernier vers. Il vient clore une succession de trois autres où le poète crie sa fatigue et son exaspération. Le verbe *kafā* employé à la fin du premier hémistiche du vers initial joue le rôle d'une interjection que l'on pourrait traduire par « il suffit ». Ce vers ainsi que les suivants déclinent donc les souffrances excessives de l'amant.

La chute, au niveau du deuxième hémistiche du dernier vers produit un effet quelque peu suprenant. Le recours au verbe *anfaqa* (dépenser) confère à ces douleurs une dimension matérielle qui jure avec le ton plaintif et larmoyant du début. Matérialisées par l'image de la dépense, les sentiments du poète sont d'autant plus avilis. L'adjectif *saraf*(en vain) accentue la valeur « vénale » des sentiments. Il traduit en effet le regret du poète de ne pas les avoir « investit » de manière plus profitable.

En définitive, nous nous reportons à ce commentaire d'Omar Merzoug dans sa tradition de quelques textes poétiques du troubadour de Cordoue :

> Dire qu'Ibn Zaydūn est un poète classique, c'est beaucoup accorder à la tradition. Parce qu'il appartient à une culture qui s'est affranchie de nombre de fanatismes, à une culture qui, de l'homme, n'a rien renié, ne renonçant pas plus au corps qu'à l'esprit, encore moins au divin, ou à l'humain, et pas davantage au politique qu'au social, Ibn Zaydūn par sa naissance, sa position, ses talents, s'est trouvé au confluent de richesses humaine et culturelle exceptionnelles. (…) S'il est vrai comme disait Mallarmé, que la poésie est affaire de mots, le lecteur doit alors éviter de soumettre les poèmes à la question comme le philosophe exténue le concept. (…)
> La poésie d'Ibn Zaydūn est comme celle de tout poète une expérience singulière[401].

2.1.2 La recherche du style

Dans *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, Henri Pérès cite al-Marrakuši qui déclare au sujet d'Ibn Zaydūn que « ses vers amoureux faisaient oublier Kuṯayyir-'Azza; ceux où ils décernaient la louange éclipsaient Zuhair Ibn Abi Sulma;et quand il étalait son orgueil, il planait au-dessus d'Imru'l-Qais »[402].Comparé ainsi à ses prédécesseurs orientaux, le talent du poète cordouan semble surpasser celui des maîtres qu'il admire et ne cesse d'imiter. Néanmoins, loin d'entraver son talent, la fascination d'Ibn Zaydūn pour ces poètes orientaux représente au contraire, un facteur primordial dans le succès et le rayonnement de sa poésie. Son *ghazal* particulièrement témoigne de la merveilleuse conciliation entre l'imitation de l'héritage classique et le reflet du mode de vie fastueux d'Al-Andalus.

Dans ce sens, Hafedh Reqiq souligne l'idée que contrairement à l'usage chez les poètes orientaux dont les productions poétiquessont très longues, les *qasidas* d'Ibn Zaydūn se caractérisent par la concision. Il note que sur un ensemble de cinq cent vers répartis en seize longs poèmes et quarante quatre pièces courtes, la longueur moyenne de ses textes n'excède pas le nombre minimal de sept vers pour qu'ils soient considérés comme des *qasidas*.

401 Omar Merzoug, *Une sérénité désenchantée*, traduit de l'arabe et présenté par Omar Merzoug, éd. Orphée/ la Différence, 1991, pp. 11-12.
402 Henri Pérès, *op.cit*, p. 46.

Ainsi, le poète cordouan privilégie les formes brèves dans l'écriture de son *ghazal*. Selon le critique, ce choix s'explique sans doute par les conditions de production de ses textes poétiques. Reqiq estime en effet que la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn est élaborée dans des circonstances furtives ou passagères. Sa poésie rend compte d'un vécu dont il témoigne sous forme de réactions, sans doute improvisées et auxquelles il ne consacre visiblement pas énormément de temps ou de réflexion. Cette concision est sans doute due aussi à sa volonté de se démarquer de ses prédécesseurs orientaux[403].

C'est donc à cette sorte de compromis entre l'héritage classique et la modernité que le poète cordouan doit le succès et le rayonnement de sa poésie. La concision qui lui est caractéristique contribue aussi à ce succès dans la mesure où l'économie de moyens confère à son style énormément d'expressivité.

Dans son commentaire de la structure des poèmes amoureux d'Ibn Zaydūn, Abdelwahab Chtiwi voit que leur concision affecte nécessairement leur contenu thématique. Conséquence de l'improvisation et de l'aspect « immédiat » de la production poétique, cette concision se manifeste même au niveau de l'organisation des motifs littéraires. Comme le texte est improvisé, l'écriture est instantanée dans le sens où elle n'offre pas au poète la distance et le recul nécessaire pour lui permettre d'en penser la structure au préalable. Ainsi, l'expression poétique se fait quasi systématiquement à partir des mêmes motifs littéraires. Dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn, Chtiwi en dénombre quatre en tout : l'exaltation de l'amour, les plaintes de l'amant, l'expression de ses désirs et aspirations ainsi que l'expression de la patience et la quête du réconfort[404].

La lāmeyya[405]d'Ibn Zaydūn composée sur le mètre *al mutaqārib*est l'un des exemples qui illustrent la pertinence de la répartition thématique d'Abdelwahab Chtiwi. Dans les six premiers vers, la *qasida* s'ouvre sur la description des sentiments du poète. Désespéré est abattu, il met l'accent sur sa loyauté en dépit du comportement injuste de sa dame qui privilégie les rivaux à ses dépens.

---

403 Hafedh Reqîq, *Le ghazal dans le dīwān d'Ibn Zaydūn,* éd. ṣāmid, Kairouan, 2003, p. 17.
Il est important de signaler cette divergence notable entre la composition poétique occitane et celle andalouse. Hafedh Reqîq nous renseigne sur la dimension spontanée et « immédiate » de la poésie improvisée d'Ibn Zaydūn. Les conditions de son élaboration ne ressemblent en rien à la composition des chansons d'amour occitanes. La composition poétique d'Ibn Zaydūn, même si elle ne demande pas moins d'efforts et d'application, n'est donc pas présentée comme une « manufacture », un « travail » laborieux nécessitant beaucoup d'efforts de la part du poète.

404 Abdelwahab Chtiwi dans son ouvrage *Le ghazal d'*Ibn Zaydūn. Profondeur de la performance et qualité de la construction, éd. Dounia, Sfax, 2004, p. 111.

405 L'usage, dans la versification arabe, est de nommer la *qasida* nom pas à partir de son premier vers mais selon la rime et le mètre. Ainsi, la lāmeyya est un poème construit sur la lettre *lām*, la nuneyya sur la lettre *nūn*, la rāyya sur la lettre *rā'*... Cela traduit en effet l'importance de la rime qui donne une sorte d'identité au poème, le distinguant ainsi par des caractéristiques propres qui le différencient des autres.

Si le désespoir vient fracasser tes rêves,
si tu te plais aux manigances et plus encore aux faux procès,
Si quelque envieux te dit à l'oreille des mensonges sur moi
et que tu répondes sans détour à ces approches,
Si tu te laisses prendre aux charmes trompeurs de l'inimitié,
abuser par des calomnies, des faux-semblants,
Si tu fais bon visage à ceux qui te parlent ainsi de moi
et que, dès l'abord, tu sois avec eux tout sourire,
Qu'importe : je m'en tiens, autant que je vivrai,
toujours, jalousement, à mon devoir d'aimer. (A.M, p. 29)

A partir du septième vers, l'anaphore de l'interrogation oratoire met l'accent sur les plaintes de l'amant. Il reproche à sa dame son indifférence obstinée qui le torture et rend absurdes tous les efforts qu'il déploie pourtant pour l'agréer.

Je te garde, je suis ton fidèle qui veille
à ne pas galvauder ce lien précieux qui nous unit,
Quand tu t'ingénies, toi, à troubler le plus pur des serments,
quand tu fais tout pour que tu déclines un amour exemplaire,
Rien pour lui épargner quelque dommage,
et ne te prives pas d'en bafouer la loyauté.
Si je regimbe et te fais reproche, peu t'importe de quoi :
tu enroules alors tout un écheveau d'arguments,
A croire que tu es née pour débattre avec des théologiens,
et rompre à l'art de la controverse. (A.M, p.87)

Suite aux plaintes et à l'exaltation des sentiments, le poème s'achève sur l'expression des désirs. L'amant aspire en effet au soulagement de ses douleurs atroces.

Ne m'en veuille pas si je rêve : puisse Celui qui prend
aux rênes de l'amour tous ceux-là qui s'y refusaient
M'ouvrir la douceur de ces rouges lèvres
et guérir mon mal quand je vois ces yeux. (A.M, p. 87)

Les répercussions de « l'écriture instantanée » propre à la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn concernent également la simplicité et la fluidité de la langue. Faisant appel à un niveau d'utilisation commun et ordinaire, le poète use d'un langage « immédiat » dans le sens où il répugne à la complexité et à la recherche d'un lexique rare ou pompeux.

Y-a-t-il une voix pour répondre à qui t'appelle,
un médecin pour qui se plaindre de toi,
De toi, toujours proche quand tu n'es pas là,
présente lorsque tu t'en vas ?
Comment pourrait t'oublier un amant
dont son aimée est la parure ?
Tu es, à tout prendre, la brise
que l'on accueille de plein cœur.
Je sais, par cette conviction intime
sur quoi se fonde assurément la vérité,

Que la beauté tient son secret
de ce qui se cache aux plis d'une robe. (A.M, p. 105)

Les champs lexicaux employés dans cette courte pièce de six vers rendent compte de la simplicité caractéristique de la langue d'Ibn Zaydūn. La revendication d'une réponse et l'aspiration au remède du mal d'amour sont exprimés, dans le premier vers, par les termes *dāʿī* (locuteur, qui appelle), *muǧīb* (interlocuteur, qui répond), *šākī* (qui se plaint), *ṭabīb* (médecin). Ces termes, à l'instar de tous ceux employés dans cette pièce, relèvent d'un usage presque quotidien de la langue arabe[406].

Toutefois, ne nous méprenons-nous pas sur le sens de ces observations. Il ne s'agit pas de « minimiser » les qualités de l'œuvre pu poète andalou comme il ne s'agit pas non plus de les « surestimer ». Notre intérêt est de déceler les marques d'un style qui caractérise son écriture de l'amour. L'improvisation, la concision et la simplicité sont donc les propriétés structurelles qui distinguent l'écriture du *ghazal* chez Ibn Zaydūn.

Ces caractéristiques sont à l'origine d'un véritable foisonnement rhétorique. Les commentateurs et les critiques intéressés par l'étude de sa poésie amoureuse sont unanimes. Ils mettent en évidence la richesse stylistique de cette poésie. Les cinq premiers vers de sa *nuneyya* rendent compte de cette richesse.

Voici l'heure : oubliées nos rencontres, la douceur de se voir,
tout s'est défait, je suis loin, tu es loin,
Et ce matin qui nous salue sonne notre séparation,
il est là, il nous annonce des temps de mort.
Qui nous assigne ainsi à l'exil, au chagrin,
jouets d'un sort qui prend sa vie à notre ruine ?
Le temps, qui s'écoulait réunissant nos rires,
n'est plus aujourd'hui que celui de nos pleurs.
Les jaloux nous voyaient nous abreuver d'amour, ils enrageaient,
criaient : « Qu'ils en étouffent ! », et le sort : « Qu'il en soit ainsi ! ». (A.M, p. 19)

L'ingéniosité du poète est d'emblée perceptible par le choix du terme placé à l'attaque du poème. *Aḍḥā* est une forme verbale employée pour rendre compte d'un changement. La valeur temporelle de ce verbe sous-tend en effet ce changement par l'opposition qu'elle établit entre deux temporalités différentes, le passé et le présent en l'occurrence. Ainsi, toutes les significations développées ultérieurement y sont déjà annoncées. L'opposition entre un passé

406 Les choix lexicaux d'Ibn Zaydūn dans cette pièce particulièrement, mais aussi dans l'ensemble de son œuvre poétique, nous fait penser aux mêmes caractéristiques de la poésie de Jacques Prévert. Il est évident que les deux univers poétiques ne sont pas à rapprocher. Mais nous décelons dans l'usage d'une langue simple, dépourvue d'apparat et de recherche, la même familiarité que le lecteur moderne ressent à la lecture de la poésie de Prévert. L'improvisation et l'immédiateté de la composition poétique d'Ibn Zaydūn provoque, nous semble-t-il, le même effet sur le public de l'époque.

heureux et un présent décevant est donc l'idée principale du poème. Au fil des vers, cette idée est déclinée par la réitération des figures de l'opposition comme les antithèses et les oxymores. En plus de l'antithèse *at-tanāʿī* (la séparation), *tadānīnā* (notre compagnie, notre proximité) et de l'oxymore *luqyānā*(notre rencontre), *taǧāfīnā* (notre séparation), le vers liminaire de la *qasida* est ponctué par le parallélisme entre les deux hémistiches.

L'image de la mort qui préfigure la séparation des amants au lever du jour est corroborée par une allitération en *ḥa.* En arabe, la lettre rend compte de la tristesse et joue le rôle d'une interjection qui mime en quelque sorte les soupirs dus au deuil. En cohérence avec cette représentation de la mort, la métaphore de l'habit file la métaphore du deuil au niveau du troisième vers. Le *dahr* (le temps), tenu pour responsable de la séparation des amants, les « habille » ainsi d'une douleur qui, comme le deuil, les mine et les épuise. Mise au service de la métaphore filée, l'opposition des verbes *yuḍḥikunā* (nous fait rire), *yubkīnā* (nous fait pleurer) fait des amants les victimes d'un temps cruel et sans merci. Dans le dernier vers de cet extrait, la métaphore de l'eau, élément nourricier aux connotations relatives à la création, à la prospérité et à l'abondance est détournée de sa symbolique. Dans le premier hémistiche du cinquième vers, le verbe *tasāqīnā* renvoie à l'ivresse et à l'enchantement. Substitut de la boisson avec laquelle ce verbe est le plus souvent employé dans la poésie bachique, *Al hawā*, c'est-à-dire l'amour, devient « la boisson » enivrante dont les amants s'abreuvent mutuellement. Dès le début du vers, cette heureuse représentation est contrecarrée par l'emploi du verbe *ġīẓa* (ressentir de la haine, de la jalousie). Ce sentiment est à l'origine du détournement de la symbolique de l'eau. Associé au verbe *daʿaw* (ils ont prié, souhaité) attribué aux ennemis, il met l'accent sur l'envie et l'animosité que le bonheur des amants suscite en eux. En exauçant leur prière de les voir s'étouffer de bonheur, le *dahr* s'associe aux ennemis des amants. Ainsi, la malveillance des envieux et l'hostilité du *dahr* apparentent le breuvage à une boisson maléfique qui leur fait du tort. L'ivresse et l'enivrement de l'amour sont transmués en douleur et amertume.

> Tu es là, mais tu m'évites, tu prends tes distances,
> tu te refuses à qui ne peut se passer de toi.
> Le meilleur de toi, c'est cette eau que tu m'as donnée à boire,
> cette eau fraîche dont je me suis gorgé jusqu'à plus soif.
> Alors, toi qui m'es tout, pourquoi ne pas en finir avec ces reproches,
> atteindre à cette paix où je tends de toutes mes forces ?
> Il ne faut pas que des obsessions, des pensées pernicieuses
> viennent gâcher tout ce qu'il y a entre nous de sûr, de pur. (A.M, p. 84)

Nous retrouvons dans cet autre extrait la même exploitation de la symbolique de l'eau. Le verbe *saqaytinī* (donner à boire), au même titre que le verbe *tasāqīnā* renvoie à une valeur négative. Substitut de l'eau, le substantif *hağriki* est matérialisé par l'action de boire. Désignant d'habitude une eau claire et rafraîchissante, *az-zulāl al bārid* devient une boisson maléfique puisque c'est à cause de cette boisson que le poète *yašraq*, c'est-à-dire qu'il boit de travers et manque de s'étouffer. Il est intéressant de noter que, parallèlement au verbe *aḍḥā*, un autre verbe de même sens est employé dans le deuxième vers. *Aṣbaḥtu* est en effet le terme employé pour rendre compte aussi bien du détournement de la symbolique que du changement survenu dans la vie des amants. Comme en témoigne le premier vers, les couples antithétiques *bāʿadti* (tu as quitté)*, ġayra mubāʿidi* (qui ne te quitte pas) ; *zahadti* (tu renonces) *laysa bizāhidi*(qui ne renonce pas à toi) témoignent des comportements symétriques des deux amants. Alors que le poète s'évertue à demeurer fidèle et loyal, sa dame le quitte et renonce à lui. Elle l'abreuve de séparation et de douleur.

Nous constatons, à l'issue de l'étude de ces deux extraits que le poète recourt presque à l'identique, aux mêmes procédés de style. Le parallélisme ainsi que les figures de l'opposition comme l'antithèse et l'oxymore semble caractériser son écriture poétique. Nous nous reportons dans ce sens aux observations de Hafedh Reqiq :

> La caractéristique prépondérante du *ghazal* d'Ibn Zaydūn est la construction binaire des textes. Ils s'appuient en effet sur des couples d'oppositions portant sur l'amant et l'aimée, ou les deux ensemble ; le présent et le passé ; le plaisir et la souffrance ; la compagnie et la séparation ; ce qui est apparent et ce qui est dissimulé ; ce qui est caché et ce qui est dévoilé …Tout ceci nous autorise à penser que l'antagonisme est l'essence même de la construction du texte poétique dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn[407].

Nous adhérons à ces observations auxquelles aboutit notre étude du style poétique propre à Ibn Zaydūn. Ce style particulier est le plus souvent exprimé dans toute sa splendeur dès le premier vers de la strophe.

> J'étais cher à tes yeux…et je ne vaux plus rien,
> tu m'as longtemps porté aux nues…tu me rabaisses. (A.M, p. 97)

Ce premier vers de l'une des pièces courtes du poète témoigne de ces observations. Les quatre termes *arẖastinī* (tu me dévalorise)*, aġlaytinī* (j'étais cher à tes yeux)*; ḥaṭaṭtinī* (tu me raisses), *aʿlaytinī* (tu m'as porté aux nues) expriment deux couples d'antonymes qui, en plus d'établir le parallélisme entre les deux hémistiches du vers, rendent compte de la déchéance de l'amant. Lui qui était auparavant valorisé et porté aux nues, est à présent dégradé et diminué aux yeux de sa dame hautaine et méprisante. Les exemples de ce genre abondent

407 Hafedh Reqîq, *op.cit,* p. 24.

dans l'œuvre du poète cordouan. Nous pourrions appliquer ces remarques aux vers liminaires de la quasi-totalité de ses poèmes d'amour[408].

L'étude du style dans l'écriture personnelle de l'amour chez Ibn Zaydūn s'explique donc par l'improvisation et l'immédiateté qui imposent au poète-amant une esthétique particulière. Du point de vue de la structure et du contenu, la concision est à l'origine des caractéristiques de son *ghazal*. Usant d'un langage simple mais d'une grammaire extrêment riche et agrémentée, Ibn Zaydūn se caractérise par un style qui privilégie les oppositions et les antagonismes. La prédominance de cet emploi dans sa production poétique est sans doute le moyen qui lui permet d'asseoir la dimension lyrique de son écriture, en dépit de sa concision et de son immédiateté. Le génie du poète, selon les critiques et commentateurs de sa poésie, réside en effet dans sa capacité à maîtriser brillemment les différentes ressources de la langue arabe en faveur d'une grande expressivité.

Avant de comparer l'étude du style d'Ibn Zaydūnà la partie occitane de notre corpus, nous sommes en mesure d'affirmer que les qualités stylistiques de la poésie des troubadours ne peuvent être appréciées de la même manière. Des divergences notables distinguent cette poésie de celle d'Al-Andalus.

Nous l'avons signalé à plusieurs reprises dans les étapes précédentes de notre travail, les trois troubadours occitans sur lesquels nous travaillons, Bernard de Ventadour et Guillaume IX plus particulièrement, conçoivent la *canso* comme une fabrication, une « manufacture ». L'insistance sur le labeur et l'effort déployé dans la « trouvaille » de la chanson est entièrement opposée à l'écriture immédiate et spontanée d'Ibn Zaydūn[409].

Véritable artisan du verbe, le troubadour aspire à la suprématie que lui confère son statut de poète. Il se doit en effet de chanter mieux que tous les autres troubadours.

Non es meravelh s'eu chan Melhs de nul autre chantador, Que plus me tra.l cors vas amor E melhs sui faihz a so coman. Cor e cors e saber e sen E fors' e poder e ai mes. Si.m tira vas amor lo fres Que vas autra part no.m aten. (M.L, p. 60)	Ce n'est point merveille si je chante mieux que tout autre troubadour, car plus fortement le cœur m'attire vers l'amour et je suis bien mieux soumis à ses commandements. Cœur et corps, savoir et sens, force et pouvoir, j'y ai tout engagé. Et le frein me tire tellement vers l'amour que je ne prête attention à rien d'autre.

408 Les couples antinomiques ponctuent également ces vers extraits des incipits de deux courtes pièces : Vas-tu me fuir avec ton butin, cette lettre,/ moi qui n'ai mérité d'être fui ni spolié ?/ Est-il normal que je t'offre un amour sans réserve,/ et que toi, tu m'imposes le pire des tourments ? (A.M, p. 69).
Secret ou ébruité, le fait est là : je t'aime./ Mon excuse, c'est toi ; qui pourrait m'en blâmer ?/ Le méchant peut veiller, chercher à me surprendre:/ moi, je reste à dormir à l'ombre du bonheur, (A.M, p. 99)

409 Nous rappelons au lecteur notre interprétation de la notion de « performance ». Le troubadour se perçoit en effet comme un artisan, un fabricant de mots et de poésies parfaitement construites et merveilleusement déclamées. L'écriture par l'allusion fréquente au *mestier* est apparentée à un labeur, un véritable travail de création.

La valeur superlative de la comparaison *Melhs de nul autre chantador* accorde au poète la primauté par rapport à tous les autres troubadours. S'il se voit comme le « meilleur », c'est parce que, dans sa soumission à l'amour, il n'épargne aucun moyen lui permettant d'accéder à cette suprématie. Comme il le précise, le prix c'est d'engager tout ce qui est en son pouvoir dans l'assujettissement à l'amour. *Cor e cors e saber e sen*/ *E fors' e poder e ai mes,* coeur et corps, savoir et sens, force et pouvoir témoigne du concours du labeur et de l'inspiration dans la « fabrication » de cette suprématie. Le troubadour, dans cette strophe, insiste donc sur l'harmonie qui doit relier la meilleure dame, le meilleur sentiment et la meilleure parole pour que le poète-amant soit également le meilleur troubadour.

Ainsi, la quête du meilleur ne concerne pas seulement la représentation de l'amour et des amants. Le meilleur est également un élément stylistique majeur dans la construction de la *canso.*

Greu en sabrai mo melhs chauzir, Si sas belas faissos mentau, Que res mas lauzars no.m abau E sas grans beutatz essernir. Res mais no m'en dezasegura! Pois tant es douss' e fin' e pura, Gran paor ai qu'azesme sa valor ; E lauzenger volon mo dan d'amor E diran l'en be leu adiramen.	Lorsque je veux évoquer sa belle figure, c'est à peine si je sais choisir les meilleurs termes, alors que rien ne me sied mieux que chanter ses louanges et reconnaître sa grande beauté. Rien ne me rend plus inquiet ! Puisqu'elle est si douce et noble et pure, je crains fort qu'elle ne prenne conscience de sa valeur, et les médisants cherchant à nuire à mon amour pourraient aisément inciter son courroux.
Doncs lor deuri'eu be servir, Pois vei que re guerra no.m vau. Que s'ab lauzengers estau mau, Greu.m poiria d'amor jauzir. Per leis es razos e mezura Qu'eu serva tota creatura; Neis l'enemic dei apelar senhor, C'ab gen parlar conquer om melhs d'amor Tot lo pejor ad ops de be volen. (M.L, p. 108-110)	Je devrais donc bien les servir, puisque les combattre ne me sert de rien ; et si je suis méchant avec les médisants, difficilement pourrai-je jouir d'amour. Pour lui plaire, il est juste et convenable que je m'abaisse devant toute créature ; même mon ennemi, je dois le nommer « mon sire », car avec un noble langage on convertit mieux les adversaires de l'amour à vouloir le bien.

Compte tenu du sens véhiculé dans cette strophe, la rime *dezasegura-pura* est très significative. Elle rapproche en effet l'inquiétude du poète de la raison qui la provoque. Intervenant au terme d'une accumulation décrivant la dame, l'adjectif *pura* (pure) clot son portrait sur une qualité supérieure, extrêmement valorisante. Cette pureté, d'après ce que nous en dit le poète, est sensée caractériser aussi les termes employés pour décrire ses qualités morales. Les deux premiers vers de la première strophe suggèrent donc l'idée de la

correspondance entre le langage et son référent. De ce fait, l'inquiétude du poète s'explique par la crainte de ne pouvoir choisir le lexique adéquet pour témoigner de la douceur, de la noblesse et de la pureté de sa dulcinée.

Cette adéquation nécessaire entre le langage et son référent est présentée, à la fin de la strophe, comme une obligation qui incombe à l'amant ; d'où son inquiétude de ne pouvoir remplir ce devoir. Le groupe nominal *gran paor*, à l'évocation de la valeur de la dame, accentue ce qui n'était que trouble et inquiétude. Atrribué à la dame, le verbe *azesmar* (estimer, évaluer) lui confère le rôle de juge. C'est à elle que revient en effet de juger si le langage de son soupirant la dépeint fidèlement et s'il traduit sa vraie valeur.

Le choix des termes employés pour décrire la dame a donc une importance capitale dans la *canso.* Il peut garantir à l'amant de triompher de ses ennemis et les empêcher de nuire à son amour. Lorsqu'il affirme à la fin de la deuxième strophe *C'ab gen parlar conquer om melhs d'amor/ Tot lo pejor ad ops de be volen* (avec un noble langage on convertit mieux les adversaires de l'amour à vouloir le bien) il met l'accent sur le pouvoir séducteur du *gen parlar*. En l'opposant au verbe *guerreiar* dans les deux premiers vers de la deuxième strophe, le poète revêt le langage de l'amour d'une valeur pacifiste et bienfaisante. Pour jouir de l'amour, il faut donc que le poète adopte le langage qui lui convient.

Ainsi, la pureté du verbe, selon cette strophe réside dans le pouvoir de séduire autant que dans celui de combattre la guerre et l'animosité. Le *gen parlar* apparaît de ce fait comme un langage qui permet de dompter la personne humaine et d'apprivoiser la violence et l'agressivité qui la caractérisent[410].

Tan er gen servitz per me Sos fers cors, durs et iratz, Tro del tot si' adoussatz Ab bels dihz et ab merce ; Qu'eu ai be trobat legen Que gota d'aiga que chai, Fer en un loc tan soven, Tro chava la peira dura. (M.L, p. 118)	Aussi longtemps servirai-je noblement son cœur sauvage, dur et courroucé, jusqu'à ce qu'il soit tout à fait attendri par les belles paroles et la compassion ; car j'ai trouvé dans mes lectures que la goutte d'eau qui tombe frappe si souvent en un lieu qu'elle creuse la pierre dure.

C'est justement le sens mis en avant dans ces vers. Le poète y fait part de son intention de toujours servir sa dame. Malgré *sos fers cors, durs et iratz*, il ne renonce pas à l'aimer. Il s'engage au contraire à la servir jusqu'à ce qu'elle soit adoucie sous l'effet de la compassion et des belles paroles, *tro del tot si 'adoussatz/ ab bels dihz et ab merce.* L'amant est alors convaincu que les beaux discours peuvent transformer le cœur d'une dame. Mis à part la rime

410 Cette représentation corrobore l'idée que l'amour est à l'origine de la vertu. Dans l'exemple que nous venons d'étudier, le rapport à la vertu se fait par le biais de la parole. C'est le registre pur et pacifique qu'il inspire à l'amant qui lui permet d'accéder à la primauté et devenir un amant et un poète meilleur.

iratz-adoussatz, la métaphore de l'eau creusant la pierre dure corrobore cette conviction. Ainsi, le poète-amant s'emploie donc à châtier sa langue et à sélectionner le meilleur discours pour courtiser sa dame. La valeur esthétique du chant courtois ne relève donc pas d'un embellissement accessoire. Elle représente au contraire un critère fondamental dans l'appréciation de la valeur du poète-amant. C'est par le biais de son chant, entre autres, que ce dernier se rend digne d'éprouver pour la meilleure dame qui soit, un sentiment aussi pur que les termes choisis pour l'exprimer.

Ja mos chantars no m'er onors Encontrar gran joi c'ai conques, C'ades m'agr' ops, si tot s'es bos, Mos chans for melher que non es. Aissi com es l'amors sobrana, per que mos cors melhur e sana, deuri, esser sobras lo vers qu'eu fatz sobre totz chans, e volgutz e chantatz (BDV, p. 199)	Jamais mon chant ne méritera honneur, comparé à la grande joie que j'ai obtenue ; car, bien qu'il soit bon, je sentirai toujours le besoin de faire mon chant meilleur qu'il n'est. Tout comme l'amour, par lequel mon cœur s'améliore et guérit, trône souverainement, ainsi les vers que je compose devraient surclasser toutes les chansons jamais imaginées et chantées.

Aissi com est la tournure adverbiale employée pour introduire ou rappeler une comparaison. Elle est utilisée dans cette strophe au début du cinquièmevers. Sa position médiane met l'accent sur l'analogie qu'elle exprime. Dans les quatre premiers vers qui précèdent cette expression, le poète rend compte d'une première comparaison, introduite par la préposition *encontral*. *Mos chantars* (mon chant) y est comparé à *gran joi*. L'adjectif *gran* souligne l'inégalité ou l'inadéquation entre le chant et la joie. Aussi *bos* (bon) qu'il soit, il n'est pas à la hauteur de la joie du poète. L'inadéquation est donc à l'origine de la régulation du chant. Assimilée à un besoin désigné par le substantif *ops* (nécessité), le poète s'emploie à rendre son chant meilleur, *mos chans fos melher que non es.*

Au début du cinquème vers, *aissi com* reprend le sens de la première métaphore, rappelée en ces termes *es l'amors sobrana,/ per que mos cors melhur' e sana*. Le verbe *sobranar*, attribué à l'amour, désigne le pouvoir qui lui donne son effet sur le cœur du poète. Désigné par *gran joi* au début de la strophe, cet effet est repris dans les derniers vers par les verbes *melhurar* (s'améliorer) et *sanar* (s'assainir, se purifier). Ainsi, les vers du poète, *lo vers qu'eu fatz* doivent également triompher, à la manière de l'amour, et dépasser tous les autres vers.

Au-delà de l'analogie qu'elle établit entre l'amour et l'écriture qui doit le refléter et être à son image, l'intérêt de la comparaison est d'insister, nous semble-t-il, sur les effets de l'amour. Il n'influence pas seulement le cœur du poète mais aussi ses vers. Comme le cœur, ils doivent aussi *melhurar* et *sanar*, devenir meilleurs en se purifiant.

L'attention accordée au meilleur langage, au meilleur verbe n'est pas aussi marquée dans les chansons des troubadours antérieurs à Bernard de Ventadour. Dans les chansons de Jaufré Rudel par exemple, cette attention est quasiment inexistante. Nous en avons relevé une seule occurrence à la fin de sa chanson *No sap chantar qui so non di.*

Bos es lo vers, qu'anc no.i falhi, Et tot so que.i es ben esta; E sel que de mi l'apenra Gart se no.l franha ni.l pessi ; Car si l'auran en Caersi En Bertrans e.l coms en Tolza,	Bon est ce « vers », car jamais je n'échouai [dans cet art] : tout ce qui s'y trouve y est à sa place ; que celui qui de moi l'apprendra se garde bien de le briser et de le mettre en pièces : tel l'auront en Quercy sire Bertrand et le comte dans le pays de Toulouse.
Bos es lo vers, e faran hi Calque re don hom chantara, (A.J, p. 16)	Bon est ce « vers », et ils y feront [là-bas [où ils sont] quelque chose dont on chantera.

Lorsque le poète-amant affirme que jamais il n'a échoué dans l'art de composer des vers, l'accent est plus mis sur la qualité de la composition que sur le langage employé dans cette composition. En outre, lorsqu'il recommande à ceux qui reprendront son chant de ne pas le mettre en pièce, Jaufré Rudel fait allusion à sa maîtrise de l'art de composer des vers. Ses chansons sont tellement bien faites qu'elles ne tolèrent ni modification ni changement. Toute intervention ruinerait donc l'harmonie parfaite de sa construction. Ainsi, le vers est conçu bien plus comme un chant, une construction d'ensemble que comme une organisation et un choix stylistique. L'accent est d'ailleurs mis sur l'aspect mélodique du chant comme nous avons tenté de le montrer dans notre lecture de la chanson.

Dans les chansons de Guillaume IX, par contre, l'allusion au meilleur en référence au génie poétique du troubadour est contrecarrée par un lexique particulièrement grivois. A la fin de sa chanson *Farai un vers pos mi sonelh*, le langage employé est loin d'être pur et châtié[411]. Par ailleurs, les jeux de mots obscènes et les nombreuses allusions érotiques n'empêchent pas le troubadour de se vanter de ses mérites de poète et d'amant à la fois. C'est même cette façon propre à lui de joindre à un lexique « précieux » et courtois, le recours à un vocabulaire éminemment sensuel[412] qui fait toute sa singularité.

411*Tant las fotei com auziretz:/ Cent e quatre-vinz et ueit vetz, / Que a pauc no.i rompei mos corretz/ e mos arnes ;/ E no.us puesc dir lor mala vegz/ Tan gran m'en pres.*
Je les foutis, il faut me croire, / Cent quatre-vingt-huit fois, tant que, / Pour un peu, je rompais ma bride/ Et mon harnais ;/ Je ne peux dire mon état/ Tant j'ai pris cher. (Nous citons dans cet exemple l'édition de Katy Bernard des chansons du duc d'Aquitaine, *Le néant et la joie*).

412 Nous pensons précisément aux jeux de mots érotiques dans le cycle des compagnons. En plus de la métaphore du cheval, la chanson *Companho, tant ai agutz d'avols conres.* « La dame y est réduite, sans autre forme de procès, à son sexe, à son con ».

2.2 Vers une « conscience » auctoriale

Pour introduire son étude sur *La subjectivité littéraire*, Michel Zink s'interroge sur la notion qu'il définit en ces termes

> Mais que faut-il entendre par subjectivité littéraire ? Non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience[413].

Comme en témoigne le critique dans l'ouvrage cité, parler de subjectivité à propos de la littérature médiévale n'est plus considéré comme une lecture anachronique. A un moment où l'écriture se détache de l'hégémonie du latin, parallèlement à l'essor des langues romanes vernaculaires, un changement notoire est perceptible au niveau de la création littéraire de l'époque. Michel Zink identifie ce changement à « une conscience » dans le sens où c'est à partir de cette époque que la littérature commence déjà à se développer et s'identifier progessivement à « un acte dans lequel le sujet se connaît en tant que tel et se distingue de l'objet qu'il connaît[414] ».

Etant donné l'oralité essentielle de la littérature médiévale ainsi que son attachement viscéral aux anciennes littératures gréco-latines, l'énonciation et le sujet sont perdus dans une espèce de « polyphonie » où il est quasiment impossible de distinguer les contours d'un *je* auquel l'énonciation peut être clairement rattachée.

> Dans le texte poétique médiéval, l'énoncé est indissociable de l'énonciation, et celle-ci implique des facteurs personnels ou situationnels partiellement étrangers au système linguistique. Geste et voix constituent une certaine manière, pour le texte, d'être présent. La fonction situationnelle du langage s'en trouve fortement valorisée, résultant d'une tension infligée au discours pour qu'il se dépasse vers le difficile à dire, le sensible, l'action transformatrice. (…) Le texte, pour nous, s'identifie avec le livre, objet fabriqué, matériel, visuel. Pour la majorité des hommes du Moyen Age et durant la plus grande partie de cette époque, il est objet auditif, donc fluide et mouvant[415].

Cette fluidité insaisissable du texte littéraire à l'époque médiévale est beaucoup moins marquée dans la poésie courtoise. Engageant nécessairement un dialogue entre un amant et sa dame, cette poésie circonscrit l'énonciation par le cadre restrictif et contraiggnant de la relation amoureuse. Déterminée par un nombre important de normes et de codes, la *fin'amor* s'inscrit d'emblée dans le cadre d'une énonciation restreinte. De nature à la fois sentimentale

413 Michel Zink, *op.cit*, p. 8.
414 Définition de « conscience » donnée par le Petit Robert, éd. 2013.
415 Paul Zumthor, *op. cit*, pp. 56-57.

et sensuelle, l'expression de l'amour courtois témoigne nécessairement d'un sujet qui prend conscience de lui-même au moment même de la performance poétique. C'est en effet la conscience du public qui lui donne une épaisseur réfrentielle et lui permet de se différencier non seulement de l'objet dont il parle mais aussi du public qui assiste à la performance en sa qualité de lecteur ou d'auditeur.

2.2.1 Du « je » au « vous »

Dans son article *l'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Age,* Patrizio Tucci met en lumière les facteurs ayant contribué, dès le courant du XIII[e] siècle, à valoriser l'écrivain et glorifier son art. Il affirme dans ce sens que « la mise à découvert des conditions pratiques de production des textes [et] l'emploi de la matérialité de l'écriture comme objet littéraire » rendent compte des prémices d'une conscience auctoriale qui, dès lors, émerge progressivement de la littérature médiévale.

Au niveau de la poésie courtoise, ces prémices se développent à partir de l'écriture personnelle qui « tend à se désigner comme le produit d'une subjectivité, à donner l'impression de tremper dans les accidents et les contingences du réel, même si le *je* est encore loin de se poser formellement en tant que plan de référence de l'énoncé »[416].

Cette subjectivité « précoce », il est vrai, ne confère pas au *je* la consistance requise pour que l'entité référentielle de l'énoncé soit entièrement formée de manière à se distinguer du *je,* auteur du texte poétique. Compte tenu de cette espèce de réel illusoire et incertain dans lequel l'énonciation baigne en permanence, compte tenu également des références biographiques et de la nature de leur interférence avec le chant courtois, la voix du poète peine à se différencier d'une sorte d'écho inhérent à la parole elle-même[417].

Toutefois, au vu de sa complexité, on ne peut ignorer la consistance subjective que l'entité énonciative du chant courtois acquiert dès l'instant où la parole poétique est conçue comme un dialogue, une communication. Patrizio Tucci précise à ce propos : « On sait que le schéma caractéristique du lyrisme courtois, tant d'oc que d'oïl, consiste en un discours adressé à un vous par un je innommé, et tenu dans un ici et maintenant aspatial et atemporel »[418]. Les

416 Patrizio Tucci, « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Age », pp. 265-268

417 Nous pensons aux *vidas* et *razos* et à leur lien avec le texte poétique dans les chansonniers des troubadours. Cette forme de conservation des textes est révélatrice de la complexité de ce *je*. La nature fictionnelle de ces *vidas* et *razos* insère le poème dans une structure d'ensemble où le *je* poétique et le *je* narratif tendent à se différencier.

418 Patrizio Tucci, *op. cit,* pp. 263-277.

propos de Tuzzi, dans cet article reprennent ceux de Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale* :

> La poésie médiévale est poésie-en-situation : et cette situation est inscrite dans le code, à une profondeur telle que le texte nous paraît d'une extrême pauvreté en indices y renvoyant explicitement. La relation texte-auditeur implique une confrontation concrète : un dialogue réel entre personnages offerts à la vue et au contact l'un de l'autre. La poétique médiévale est ainsi une poétique de l'effet : elle tend à remplir une attente, *hic et nunc*, et cette attente comporte des constantes connues, qui entrent dans le jeu[419].

Ainsi, de par sa nature lyrique exaltant les sentiments relatifs à l'amour d'une dame, le chant poétique courtois implique nécessairement un allocutaire. Du fait de sa nature mélodique également et des conditions de sa transmission orale, omniprésentes au moment de la performance poétique, cet autre auquel elle s'adresse donne tout son sens à la prise de parole. Le chant courtois se construit en effet comme une rhétorique destinée à plaire. De ce fait, la dame et le « public » participent de cette subjectivité qui donne sa consistance au *je* du poète.

Ben vuelh que sapchon li pluzor D'est vers si's de bona color, Qu'ieu ai trag de mon obrador : Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor, Et es vertaz, E puesc ne traire.l vers auctor Quant er lassatz. (J.C.P, p. 100)	J'aspire à ce que la plupart sache De cette chanson si elle est bien colorée Que j'ai sortie de mon atelier : En ce métier, j'emporte la fleur, C'est vérité vraie, Et je puis en prendre à témoin cette chanson Quand elle sera lancée.

Nous ne reprendrons pas l'analyse de l'insistance sur les mérites du poète et sa parfaite maîtrise du métier de troubadour. Nous nous intéressons au sens véhiculé par les termes *sapchon* et *li pluzor* en particulier.

Dans cette strophe initiale, l'emploi des pronoms marque d'emblée le statut du *je* poète, confirmé par le verbe *voler* (vouloir). Le chant courtois s'ouvre donc sur une affirmation qui confère d'emblée au poète une certaine autonomie et une autorité même. *Benvuelh*, je veux souligne cette volonté, présentée de prime abord comme l'enjeu de la parole poétique. La subordonnée complétive *que sapchon li pluzor* précise l'objet de cette volonté mise en avant. Le pluriel auquel renvoie le syntagme nominal *li pluzor* expose la volonté du poète et la projette nécessairement sur une entité plurielle qui le différencie parcequ'il exerce sur elle la volonté qu'il exprime.

419 Paul Zumthor, *op.cit,* p. 58.

Par ailleurs, l'emploi conjonctif de *si* dans le deuxième vers *D'est vers si's de bona color,* (si ce vers est de bonne couleur) corrobore l'expression de ce « pouvoir ». Il semblerait que la valeur hypothétique qu'il suggère traduit l'interrogation du poète qui livrerait à cette multitude de gens le soin de « juger » de la couleur de son vers. Cette hypothèse est non seulement rejetée, elle est employée aussi pour mettre l'accent sur les talents du poète. Les termes *obrador, mestier* et *flor* véhiculent une vérité dont le poète est d'emblée convaincu : il emporte la fleur de ce métier. Il en est le « maître » absolu. La rime *vertatz-lassatz* consolide la conviction du poète. Associée à une « vérité », elle ne peut donc pas être mise en doute. Le fait que le vers soit *autor*, le témoin et le garant de cette vérité, est l'argument présenté pour appuyer cette idée : le talent du troubadour est incontestable.

Ainsi s'explique le recours au verbe *saber* (savoir). *Ben vuelh que sapchon li pluzor* traduit donc le rôle que la performance attribue au public : il doit, telle est la volonté du poète, témoigner de son talent et le confirmer. C'est donc la sollicitation du public qui confère aux chansons de Guillaume IX une épaisseur et une supériorité émanant de la performance poétique elle-même. Le poète compose son chant pour témoigner de son talent. Celui-ci n'a de valeur que dans la mesure où il est confirmé par ceux qui le reçoivent de lui. C'est dans ce cadre, nous semble-t-il, que s'inscrivent ses « chansons aux compagnons[420]».

Dans ce cycle, le ton grivois prédomine. Le poète, à trois reprises, feint de demander conseil à ses compagnons. Mais il réussit très vite à détourner l'objet de ses propos, faussement sérieux. « Le grand seigneur parodie la position de suzerain qu'il doit adopter dans tout conseil plénier. Il ne demande pas conseil à ses chevaliers sur des questions d'ordre chevaleresque ou juridique mais sur des questions érotiques[421] ». Ces chansons uniques en leur genre marquent d'autant plus la singularité du troubadour que nous y décelons également le même pouvoir que le poète excerce sur son public à travers la sollicitation de l'approbation de la performance poétique.

Dans la première chanson de ce cycle, la métaphore chevaline est l'image employée pour se référer aux deux femmes au sujet desquelles le poète interroge ses compagnons. Ne pouvant « les chevaucher ensemble car elles ne se supportent pas[422] », il demande conseil à ses amis.

420 Katy Bernard, *Le Néant et la joie. Chansons de Guillaume d'Aquitaine,* éd. Fédérop, 2013, p. 38.
421 *Id*, p. 39.
422 *Ibid*, p. 39.

La deuxième chanson du cycle se présente également « comme une parodie d'argumentation judiciaire ». Le troubadour s'y emploie à ridiculiser les maris jaloux qui tiennent leurs femmes captives sous l'emprise des gardes.

De Gimel ai lo castel e.l mandamen E per Niol fauc ergueill a tota gen : C'ambedui me son jurat e plevit per sagramen. (K.B, p. 42)	De Gimel, j'ai le château et le gouverne, Et de Nieul m'enorgueillis auprès de tous Car tous deux me sont fidèles et attachés par serment.

Non n'i a negun de vos ja.m desautrei, S'om li vedava vi fort per malavei, Non begues enanz de l'aiga que.s laisses morir de sei. Chascus beuri'ans de l'aiga que.s laises morir dessei ! (K.B, p. 49)	Il n'y a aucun de vous qui le niera : S'il est privé de vin fort par maladie, Il boira de l'eau au lieu de se laisser mourir de soif.

Nous reconnaissons dans ces strophes sur lesquelles s'achèvent les deux premières chansons du cycle, la même propension du poète à l'auto-glorification. *A tota gen*, dans la première, nous évoque *li pluzor* de l'extrait précédent. Associée au verbe *enorgolhir* (s'enorgueillir), l'expression traduit le plaisir du poète. Il prend goût à « s'afficher » et « exhiber » devant ses compagnons, l'amour et la fidélité *d'ambedui*. L'indéfinition du pronom se référant à Gimel et Nieul, ses fidèles serviteurs, nous autorise à y lire une allusion probable aux deux chevaux sur lesquels porte l'interpellation des compagnons. A l'avant dernière strophe en effet, le poète qui s'adressait à ses *companho* au début, en appelle à leur qualité de *cavalier* (chvaliers) juste au moment où il nomme ces chevaux Agnès et Arsen. Au terme de sa chanson, rien ne nous empêche donc de penser qu'il se félicite aussi bien pour son pouvoir de seigneur que pour son talent d'amant et de grand séducteur.

L'orgueil démesuré du poète et la mise en valeur exacerbée de son *moi* est également manifeste dans le recours à l'expression *Non n'i a negun de vos ja.m desautrei.* L'emploi négatif du verbe *autreiar* (refuser, ne pas accorder, contester), soutenu par l'adjectif indéfini *negun* (aucun) est un procédé qui marque la primauté de la parole du poète. De même que la rime *vertatz-lassatz* de l'extrait précédent, ce procédé la présente comme une vérité incontestable. De fait, les *companho* sont gommés. Leur interpellation n'a de l'intérêt que dans la mesure où elle confirme et appuie la parole du poète. Ainsi, ces compagnons ne sont qu'un prétexte, un motif littéraire qui permet de mettre en scène la parole singulière du poète. Cette singularité est d'on ne peut plus explicite dans la dernière chanson du cycle.

Companho, tant ai agutz d'avols conres	Compagnons, jai eu tant de mauvaises denrées
Qu'ieu non puesc mudar no.n chan e que no.m pes :	Que je ne puis m'empêcher de chanter et d'en être amer ;
Enpero no vueill c'om sapcha mon afar de maintas res.	Et pourtant je ne veux pas qu'on sache mon fait en maintes affaires.
E dirai vos m'entendensa, de que es :	Je vais vous dire ce que je pense de cela :
No m'azauta cons gardatz ni gorcs ses peis,	Je n'aime pas les cons bien gardés ni les viviers sans poissons,
Ni gabars de malvatz homes c'om de lor faitz non agues.	Ni les vanteries des lâches quand elles ne reposent sur rien.
(J.C.P, p. 82)	

Compte tenu de l'objet de cette chanson traitant du sexe féminin, il nous paraît évident que le vers *enpero no vueill c'om sapcha mon afar de mainta res* (et pourtant je ne veux pas qu'on sache mon fait en maintes affaires) a une valeur érotique qui appuie l'auto-glorification du poète. Sa volonté est de faire savoir au plus grand nombre autour de lui qu'il est un seigneur et un séducteur exceptionnel. Mais il n'aspire nullement à ce que *li pluzor* partagent avec lui la même renommée et les mêmes prouesses. Le vers *E dirai vos m'entendensa, de que es* (Je vous dirai ma pensée sur ce point) fait de l'*entendensa* (la pensée, l'opinion) l'élément soumis au partage avec lesdits compagnons. Le troubadour n'enseigne pas à ses compagnons une vérité incontestable. En leur parlant de ce qu'il pense des *cons*, il les invite à adopter le même point de vue. Selon lui, *les cons* ne doivent pas être « gardés » parce que *si c[om] autra resen merma, qui.n pana, e cons en creis.* Contrairement à toute autre chose qui diminue par emprunt, le *con,* lui, augmente. C'est la raison pour laquelle le troubadour estime que c'est lui faire une grande injustice que de le garder précieusement. L'interpellation des compagnons dans cette dernière chanson a donc pour but de solliciter l'adhésion des amis à cette opinion, manifestement grivoise. L'idée qu'elle suggère est de pouvoir « chevaucher » les *cons* à volonté sans être importuné par la surveillance absurde des gardiens.

Ainsi, l'on est en mesure de conclure que les compagnons sont un motif littéraire ingénieux dans les chansons de Guillaume IX. Le troubadour poitevin y recourt afin de mettre en valeur la parole poétique. Destinés uniquement à « écouter » et confirmer ses propos, les compagnons représentent le public auquel la performance poétique est présentée. Sa singularité réside dans la manière ostentatoire et exacerbée de mettre en scène le *je* du poète. Ce dernier est constamment rattaché à une veine érotique et grivoise qui ne peut être appréhendée, selon katy Bernard, sans tenir compte de sa portée éducative. La critique voit en effet qu' « en parodiant son rôle de grand seigneur auprès de ses compagnons, [Guillaume IX]

ne cesse de l'exercer en les éduquant »[423]. Le rire provoqué par ses innombrables jeux de mots et allusions lubriques met en lumière la critique des maris jaloux par exemple.

La mise en scène du *je* et l'exacerbation du *moi* poète et amant est également omniprésente dans la poésie de Bernard de Ventadour. En plus de l'exaltation des sentiments, le *je* se démarque dans ses chansons à partir de la distinction par rapport à un *vous* omniprésent.

De cor m'a, coras se volha Ve.us me del chantar garnit, Pois sa fin'amors m'o assol. (M.L, p. 134)	De tout cœur suis-je sien, quand elle veut. Vous me voyez disposé à chanter, puisque son noble amour me le consent.

L'emploi du verbe *garnir* (armé, muni de garnison, de tout le nécessaire) dans cette *tornada* assimile le *chantar* à une garnison, un appareil nécessaire à la performance poétique, rendue possible grâce au consentement de la dame. Le verbe *asolver* (délier, libérer, absoudre) corrobore l'expression de ce consentement dont dépendent la *fin'amors* et le *chantar*. Leur concomittence est exprimée par la subordonnée temporelle *coras se volha* (quand elle veut). Cette circonstance semble ainsi assujettir et l'amour et le chant à la performance poétique. Ce dernier est d'ailleurs évoqué dès l'instant où la volonté de la dame est mise en avant. Le pronom personnel *vous* conforte donc l'idée de la performance. Le *je* du poète se distingue de ce *vous* auquel le chant s'adresse.

En proensa tramet jois e salutz E mais de bes c'om no lor sap retraire; E fatz esfortz, miracles e vertutz, Car eu lor man de so don non ai gaire, Qu'eu non ai joi, mas tan can m'en adutz Mos Bels Vezers e'n fachura, mos drutz, E'n Alvernhatz, lo senher de belcaire. Mos Bels Vezers, per vos fai Deus vertutz Tals c'om no.us ve que no si'ereubutz Dels bels plazers que sabetz dir e faire. (M.L, p. 94)	J'envoie en Provence joie et saluts, et plus de bien que je ne saurai leur dire ; je m'évertue, je fais des efforts et des miracles puisque je leur envoie ce dont je n'ai guère moi-même, car je n'ai de joi sinon celle que m'accorde mon Beau-Voir et Sire-Enchanteur, mon ami, et Sire Auvergnat, le seigneur de Beaucaire. Mon Beau-voir, pour l'amour de vous, Dieu fait ce miracle que personne ne peut vous voir sans être ravi des choses plaisantes que vous savez dire et faire.

Le verbe *trametre* (transmettre, envoyer) accompagné d'une précision spatiale au premier vers témoigne de la démarquation du *je* poète. Le sens même du verbe rend compte de la

423 Katy Bernard, *op.cit*, p. 51.

distance. La transmission de la joie témoigne d'une cible, d'un objectif situé nécessairement en dehors de la sphère sémantique et référentielle du *je.* La construction du verbe *mandar* (envoyer) avec le pronom *lor* conforte cette idée. Par ailleurs, le vers *E fatz esfortz, miracles e vertutz* (je fais des efforts, des miracles) traduit la dimension « consciente » de cet objectif ciblé par le troubadour. Le poète déploie tous les efforts possibles pour y arriver. Outre l'objectif d'atteindre la Provence grâce à son chant, tout le mal qu'il trouve à émouvoir lui vient *deso don non ai gaire*, de ce qu'il n'a guère lui-même. Ne possédant pas de joie, la tâche d'en « fabriquer » devient plus difficile à réaliser[424].

Ainsi, la distinction entre le *je* et le *vous* s'opère à partir de la transmission même du chant. « Le plus de bien » transmis en joie et en saluts excède la joie dont le poète ne bénéficie que guère. Le verbe *retraire* (dépeindre, exposer, raconter) met en lumière cette distinction majeure entre les pronoms. Il donne au *je* poète le rôle d'un locuteur qui assume sa création. C'est par le biais de la parole en effet que le poète expose et dépeind les sentiments qui lui font défaut.

Dans les trois derniers vers de la chanson *Be m'an perdut lai enves Ventadorn*, la réitération du substantif *vertutz* est significative. D'abord employé au sens de force et d'effort, il renvoie ensuite au miracle, confirmé par l'évocation de *Deus*. Le miracle dont il s'agit réside donc dans l'influence de la dame sur celui qui l'admire. *Ereubutz* (transporté de joie, très heureux) est l'adjectif qui décrit cet émerveillement extraordinaire. Le miracle est l'ébahissement par les belles paroles et les belles actions de sa dame que le poète-amant éprouve quand il la contemple. Dans ce sens, le *senhalBels Vezers* met en lumière l'importance de la vision et son rôle primordial dans le fait de ressentir et d'exprimer de la joie. L'expression *per vos fai Deus vertutz* fait de la bien-aimée la bénéficiaire principale de la création miraculeuse de Dieu. Cette affirmation succédant à la strophe que nous venons de commenter ne nous empêche pas de considérer la chanson elle-même comme le miracle en question. Compte tenu de la signification du *senhal* ainsi que des règles inhérentes à la *fin'amor*, l'admiration de la dame, illusoire et fictive, est le fruit de l'imagination et des

424 Nous tenons compte dans notre observation de la restriction *Qu'eu non ai joi, mas tan can m'en adutz/ Mos Bels Vezers* (car je n'ai de joie sinon celle que m'accorde mon Beau-Voir). Même s'il bénéficie d'un tant soit peu de joie, le poète ne possède pas tout le *bes* (bien) qu'il s'efforce de dépeindre dans son chant. L'intérêt de notre commentaire de cette strophe est de montrer que le *je* poète se précise dans l'effort même de la composition poétique. Entre le peu qu'il a et le plus qu'il tente d'exposer et de transmettre à travers son chant, le poète s'affirme. Il se positionne ainsi comme un locuteur conscient et réagissant par rapport à sa propre création.
Nous soulignons, par ailleurs, la juxtaposition de trois joies différentes. Accordées par Beau-voir, par sire-enchanteur et par le seigneur de Beaucaire, elles ne peuvent référer toutes à la satisfaction due à l'amour. Le sens de cette juxtaposition, nous semble-t-il, est l'énumération de toutes les causes qui peuvent procurer au poète-amant l'agrément et le plaisir qu'il souhaite. En dehors de ces causes essentielles, aucune autre raison ne peut lui apporter autant de contentement.

efforts de composition du poète. Par conséquent, le *vous* auquel il s'adresse n'est autre que sa bien-aimée. Celle-ci représente donc à la fois la muse qui préside à la performance poétique et le public auquel revient le devoir de l'apprécier et de la juger. C'est de ce jugement essentiellement que dépend en effet la valeur du poète-amant.

Ma chanson apren a dire, Alegret ; e tu, Ferran, Porta la.m a mo Tristan, Que sap be gabar e rire. (M.L, p. 166)	Alegret, apprends à chanter ma chanson ; et toi, Ferran, porte-là à mon Tristan, qui sait si bien se moquer et se rire.
Chansoneta, ar t'en vai A Mo Frances, l'avinen, Cui pretz enans' e melhura E digas li que be.m vai, Car de Mo Conort aten Enquera bon' aventura. (M.L, p. 118)	Chanonnette, va-t'en maintenant chez Mon Français, aux manières avenantes, dont le mérite augmente et s'accroît. Et dis-lui que je vais bien, que j'attends encore de Ma-Consolation la bonne fortune.

L'intérêt de ces deux extraits qui représentent les *tornadas* de deux chansons différentes de Bernard de Ventadour est l'expression de la transmission du chant. Le verbe *portar* dans la première, *anar* dans la deuxième rendent compte de la nécessité de faire circuler le chant. Que ce soit par l'entremise d'un messager comme dans le premier extrait ou de façon spontanée par le biais de l'interpellation du chant lui-même, la sollicitation d'un public semble inhérente à la performance poétique. Celle-ci ne peut être accomplie sans public. Le pronom *li* est le substitut du *vous* que nous avons noté dans l'extrait précédent. Mais en dépit du changement de pronom, le destinataire demeure le même. En témoignent les *senhals* employés pour le désigner tout en maintenant son identité discrète. *Mo Tristan, Mo Frances*, *Mo conort* renvoient en effet à la bien-aimée du poète-amant. L'enjeu de la transmission dont elle fait l'objet n'est pas relatif à la joie. *Gabare rire* dans la première *tornada*, *bon'aventura* dans la deuxième en témoignent. Le choix des termes est même assez différent de celui de l'extrait précédent.

L'évocation de la dame dans la première *tornada* inspire au poète la critique de sa « coquetterie [425]». *Gabar e rire* rendent compte de sa légèreté et de son manque de sérieux en amour. Le rappel de ces caractères au moment où le poète aborde la transmission de son chant n'est pas fortuit. Il semble défier sa bien-aimée. Il paraît inconcevable, après la réception de la chanson, qu'elle continue à railler son soupirant et se moquer de son amour. La subordonnée *que sap gabar e rire* décrit le caractère de celle qui doit recevoir la chanson apprise par les

425 Nous empruntons ce terme à Moshé Lazar par lequel il interprète l'exprssion *gabar e rire.*

jongleurs. Un sens de défi se dégage de cette précision. Le poète semble mettre à l'épreuve l'esprit critique et railleur de sa dame. La *tornada* suggère en effet l'idée que la dame ne pourrait se moquer de cette chanson. Le poète en a tellement bien arrangé la structure qu'elle échappe à son rire moqueur[426].

Dans la deuxième *tornada*, le groupe nominal *bon'aventura* semble avoir un sens différent du jugement et de l'appréciation. Complément du verbe *atendre*, ce groupe répond à une attente formulée après la transmission du chant à la dame. La personnification de la *chansoneta* la revêt du rôle de messager. Elle établit un lien entre le poète-amant et sa bien-aimée. Elle lui apprend qu'il va bien et qu'il est toujours dans l'attente de la « bonne fortune ». Allusion implicite au *guerdon*, à la récompense sensuelle tant convoitée par l'amant, *bon' fortuna* traduit un jugement appréciatif dans la mesure où l'octroi de la récompense en question dépend de ce jugement. Le poète-amant ne peut en aucun cas jouir d'un baiser ou de quelques privautés si sa dame n'apprécie pas ses talents aussi bien d'amant que de poète. Ainsi, dans sa sollicitation au terme de sa composition poétique, le poète-amant invite sa dame à ne pas le ridiculiser en se moquant de sa performance poétique. L'appréciation qu'il lui revendique est un jugement favorable qui valorise ses compétences et récompense ses efforts. C'est dans ce sens que la dame de Bernard de ventadour joue le même rôle que les compagnons du comte de Poitiers. Premier public qui reçoit la chanson, leur revient le devoir de l'apprécier en mettant en valeur les mérites du troubadour, à la fois amant et poète à succès.

Quoique variable dans sa manière de s'exprimer dans les chansons d'amour occitanes, la représentation du public dans la *canso* est l'un des éléments majeurs qui rendent compte de la « conscience » du *je* poète. Il se positionne en effet par rapport à cet autre auquel s'adresse la performance poétique et duquel émane nécessairement la valorisation des mérites à la fois d'amant et de poète du troubadour. C'est dans la mise en scène que s'accomplit donc le *je* de la *canso* en tant que locuteur assumant sa prise de parole.

Dans la partie andalouse de notre corpus, la représentation du public qui reçoit la chanson n'est pas aussi clairement présente dans l'élaboration du texte poétique. En effet, de prime abord, le *je* poète est conscient de sa singularité. Assumant pleinement la prise de parole subjective, il ne dépend pas autant que le *je* occitan du contexte présidant aux conditions de son élaboration. Se positionnant d'emblée comme un locuteur à part entière, le *je* poète dans

426 L'idée d'une chanson parfaitement structurée est exprimée dans les chansons de Bernard de Ventadour. Citons par exemple la *tornada* de sa chanson *chantars no pot gaire valer* : *Lo vers es fis e naturaus/ e bos celui qui be l'enten;/ e melher es, qui.l joi aten.*
La chanson est parfaite et vraie, et bonne pour celui qui l'entend bien, et est encore meilleure pour celui qui attend la joie.

le poème d'amour andalou n'a nullement besoin de s'adresser à un *vous*, à un public extérieur pour gagner en substance. Le *moi* dans le *ghazal* andalou d'Ibn Zaydūn est un moi qui ne peine pas à se présenter comme le « plan de référence de l'énoncé ».

Vas-tu me fuir avec ton butin, cette lettre,
moi qui n'ai mérité d'être fui ni spolié ?
Est-il normal que je t'offre un amour sans réserve,
et que toi, tu m'imposes le pire des tourments ?
Toi qui m'es tout, tu ne sais que baisser les yeux
pour ne pas me voir quand je te cherche derrière ton voile.
Quand tu me quittes, ton cœur me laisse,
là où battait la vie, les stigmates de l'âge qui vient.
Rends à ton serment bafoué le respect
qui te vaudra récompense à foison.
Si tu rechignes encore, peut-être, avec le temps,
l'honoreras-tu de bon cœur et sans compter… (A.M, p. 69)

Dans cette pièce de six vers, le contraste est flagrant entre le début et les deux derniers vers. Ce contraste appuie notre lecture du *je* poète dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn. L'interrogation oratoire dans les deux premiers vers souligne les plaintes de l'amant ainsi que sa réprobation du comportement de la dame. Les verbes *tahğurunī, taġṣibunī, tasumunī* rendent compte de ces significations indissociables. En outre, le substantif *ʿaḏāb* sur lequel s'achève le deuxième vers accentue la souffrance du poète-amant par le placement à la rime. Les deux vers suivants dramatisent cette souffrance. A travers l'image des cheveux blancs, le poète met en évidence « les stigmates de l'âge » dus à l'indifférence de sa bien-aimée. Froide et impassible, elle continue à le torturer par son obstination à l'ignorer.

Au moment où la pièce est sur le point d'être achevée, la souffrance dramatique du poète-amant est interrompue par la forme injonctive du verbe rendre, *a'āda*. Sur un ton étonnemment ferme, le poète invite sa dame à honorer sa parole et respecter son engagement envers lui. L'évocation de la récompense dans le deuxuème hémistiche du cinquième vers est d'autant plus étonnante que le poète y fait allusion à la récompense. Même si la construction de la phrase arabe n'indique pas clairement l'attribution de la récompense par le poète-amant, cela représente tout de même un retournement de situation assez troublant. Le poète se substitue à la dame et lui dérobe son statut de souveraine à qui revient le pouvoir de mettre l'amant à l'épreuve et de récompenser, selon son bon jugement, sa fidélité et ses mérites de *fin'amant.* C'est la dame qui se trouve sommée de respecter son serment afin de mériter la récompense. Le dernier vers de la pièce confirme ce retournement. Confiant, le poète-amant est presque persuadé de la complicité du *dahr*. Avec le coucours favorable de ce dernier, il se voit presque déjà contenté par sa dame qui, un jour ou l'autre, n'aura d'autre choix que de se plier à sa volonté et faire ce qu'il lui demande.

L'intérêt de la chute dans cette pièce n'est pas autant dans le changement de ton que dans l'assurance et la détermination du poète. En dépit de l'interpellation de la bien-aimée et de l'expression exacerbée de la souffrance, il a le pouvoir de retourner la situation à son profit. Les péripéties de l'amour ne lui échappent pas puisqu'il finit par les orienter dans un sens qui donne de lui une image glorieuse et triomphante.

Si tu me disais « Meurs », je ne répondrais « Non »,
ô juge inique à qui un juste sacrifierait sa vie !
Tu m'as donné de ta rancune tant de preuves
que me voilà promu héros des histoires d'amour.
En me quittant, tu as revêtu mon corps tout entier
d'une robe…d'honneur ? non pas mais de langueur.
Qu'il suffise à ta main de me compter parmi ses prises,
à tes yeux de m'avoir, avec d'autres, tué
Choisis, comme il te plaît, de me fuir, de me voir :
moi, de toute ma vie, je n'oublierai ni ne me lasserai.
Que vive ta promesse, et je verrais les jours
m'apporter le sourire d'un bonheur toujours neuf,
Oui, le temps saurait bien me prêter assistance,
de mes rêves épars me tendre le bouquet…
Je n'ai pas d'autre espoir que celui de te plaire, ô toi mon espoir,
et de tout autre espoir, pur toujours, je m'interdis l'accès. (A.M, p. 101)

Cette *qasida* obéit presque à la même structure que la pièce précédente. Le ton plaintif et l'exagération de la souffrance sont contrebalancés par le sens des trois derniers vers. Le champ lexical du bonheur et de la satisfaction se substitue à ceux de l'injustice, de la mort et des douleurs physiques. La gradation des substantifs *surūr, ğaḏlān, muqtabil* dans le deuxième hémistiche du sixième vers représente une sorte d'irruption soudaine. Les souvenirs des amours heureuses surviennent de manière inopinée, quasi involontaire. L'expression initiale *suqyā li ʿahdika*est d'ailleurs employée pour introduire une remémoration ou l'évocation d'un événement particulièrement marquant.

Ainsi, le sens de cette remémoration ne peut qu'être interprété comme l'expression du *moi* du poète. Ne supportant plus davantage d'humiliation de la part de sa dame inhumaine, il s'évertue à ne donner de lui-même qu'une image magistrale et dominante. La complicité du destin qui lui prête assistance en rendant possibles toutes ses aspirations confirme l'idée de cette représentation élogieuse[427]. En cela, Ibn Zaydūn agit quasiment à la manière du duc

427 Nous nous reportons dans cette lecture à l'étude de Hasnâ Aqdah, « Le narcissisme et ses manifestations dans le *ghazal*d'Ibn Zaydūn », In *Revue de l'université de Damas*, vol. n°29, n°1+2, 2013, pp. 189-224.
Cette représentation glorieuse du *moi* est l'un des éléments constitutifs de la tendance narcissique observée par la critique dans l'œuvre du poète.
Nous ne nous appuyons sur cette étude que dans la mesure où cette représentation est conforme à notre lecture du *je* poète. Bien évidemment, nous n'entendons aucunement les notions du *je* et du *moi* dans un sens philosophique ou psychocritique. Nous les abordons seulement du point de vue de l'énonciation. Ce

d'Aquitaine. Bien que ses éloges soient exempts d'érotisme et de lubricité, sa manière de se représenter dans ses poèmes met en valeur un personnage grandiose. Sa suprématie est manifeste dans la maîtrise de l'art de composer des vers. Elle témoigne de ses capacités d'amant et de poète.

Tu prends du plaisir à me tourmenter
et tu vas, envers moi, au bout de la violence,
Moi qui pourrais donner ma vie pour toi, moi dont le cœur
abrite assez d'amour pour se sacrifier.
Tu es la vie pour un amant
sûr de périr pour peu que tu changes.
On lui pardonnerait de t'oublier, mais non :
bien loin de t'oublier, il te donne sa vie.
Mais toi, tu détruis ce qui lie l'amour à la foi jurée,
comme, à la rose, la fraîcheur de la nuit complice.
Où en sont tes protestations de fidélité,
quand tout n'est plus rien qu'apparence ? (A.M, p. 94)

Dans les trois premiers vers de cette pièce, la sollicitation de la dame est différente de celles que nous avons notées dans les extraits précédents. Le verbe sur lequel s'ouvre la pièce l'incrimine en lui attribuant le vice de la rancœur. Outre l'injustice et ses effets sinistres subis, amèrement par le poète, sa dame, à l'instar de ses ennemis, se réjouit de ses supplices. Ce portrait extrêment cruel s'oppose à celui d'un amant qui meurt d'amour et de désir. Comme en témoigne le premier hémistiche du quatrième vers, la forme négative du verbe *salā*(oublier, abandonner), le poète ne peut renoncer à l'amour de sa bien-aimée. Cette affirmation est pourtant mise en doute par la structure hypothétique du second hémistiche. *Laʿaḏartuhu fa biki eftadā* représente la proposition principale de cette structure, appelée en arabe « réponse de la condition ». Le sens de cette principale, au cas où le poète viendrait à se délier de l'amour de sa dame, est de lui donner raison. Le verbe *ʿaḏara* signifie en effet ne pas reprocher, pardonner et admettre l'excuse ou l'argument avancé. La lettre *fa* introduit une proposition causale qui conforte la pertinence de la condition. Si le poète renonçait à l'amour de sa dame, il serait excusable. Sa renonciation ne pourrait lui être reprochée parcequ'en agissant de la sorte, il ne ferait que suivre son exemple.

Malgré le recours au pronom de troisième personne, le *je* du poète prédomine. La distanciation suggérée par l'emploi de ce pronom est cohérente avec le sens exprimé. L'abdication étant défendue et admissible, le poète la rend effective malgré la construction hypothétique. Le choix du pronom de troisième personne constitue donc le premier pas de

sont les entités représentatives du locuteur et de la manière avec laquelle il se présente dans l'énoncé qu'il produit.

cette renonciation. Même si elle demeure envisageable sur le plan du sens, le poète a déjà renoncé à sa dame sur le plan de l'écriture. La conjugaison du verbe *ḍayyaʿa*(perdre) au passé appuie cette idée. La renonciation du poète à l'amour en impute la responsabilité à la dame. Compte tenu du pronom enclitique dans la constuction du verbe, la dame est le sujet grammatical du verbe *ḍayyaʿti* (tu as perdu). La nuance de sens qui le différencie de son synonyme *aḍāʿa*est le caractère irréversible de la perte qu'il désigne.

Ainsi, le poète apparaît à la fin de cette pièce dans toute sa force et sa primauté. Avec une adresse ingénieuse en effet il arrive à renoncer à l'amour de Wallada tout en reportant sur elle la responsabilité d'une telle renonciation[428].

Qui fera savoir au gracieux rameau, au bel astre
élevé par la nuit à sa perfection,
Combien je dois de gratitude au temps qui va,
pour ce qu'il a fait, pour ce qu'il m'offrit avec cet amour.
Dieu sait pourtant qu'on me témoigne une froideur, une rancune
où je ne peux pas voir un accident sans importance.
Je n'aurais pu emplir davantage mes yeux
de Jupiter, ni plus les détourner de Saturne,
Pour celle que j'ai toujours abritée
dans les plis de l'amour, et toujours contentée de mes bonnes grâces.
Voici la vérité, je m'exprime sans fard :
si tu me disais « Meurs », je ne répondrais « Non ». (A.M, p. 104)

Le même contraste entre les quatre premiers vers et les deux derniers suscite notre intérêt pour cette pièce. Elle s'ouvre sur une requête qui d'emblée corrobore la distanciation du poète par rapport à sa bien-aimée. Le susbtantif *mubliġ* désigne un messager, une sorte de médiateur. Il s'agit donc dans cette pièce d'un message que le poète entend transmettre à sa dame à travers la médiation d'un autre locuteur. Les métaphores de l'astre et du rameau identifient la bien-aimée au destinataire du message en question. Ainsi, contrairement à d'autres pièces qui s'ouvrent sur l'interpellation de la dame, le poète dans celle-ci exprime d'emblée son intention de prendre distance. Contrairement à l'interpellation rapprochant nécessairement les deux amants, la médiation du messager telle qu'elle est formulée dans cette pièce traduit un rejet, une renonciation à l'amour. Précisant le contenu du message adressé à la dame, le deuxième vers de la pièce explicite cette renonciation. Complice du poète le *zaman* requiert sa gratitude pour ce qu'il lui a offert. Les connotations de cette heureuse association entre le poète et le destin contraste également avec beaucoup d'autres où

428 Tous les éditeurs et les commentateurs de la poésie d'Ibn Zaydūn sont unanimes quant aux reproches que Wallada faisait à son soupirant. Au début de leurs émois, sa légèreté déconcertante contrastait avec la passion fébrile de Wallada. Fougueuse et pleine d'enthousiasme, elle s'est sentie extrêmement humiliée par l'attirance d'Ibn Zaydūn qui semblait s'affadir davantage alors qu'elle ne bridait point ses ardeurs.
L'ingéniosité du poète dans cette inversion de la situation amoureuse est de placer Wallada dans la situation de l'amant.

l'amant meurtri se présente comme la victime du destin qui se ligue avec la bien-aimée et s'accorde avec elle pour le torturer[429]. Cette nouvelle alliance implique donc la substitution du poète à sa bien-aimée. Si le poète ne fait pas grand cas de l'indifférence de Wallada, s'il l'évite comme on éviterait un mauvais présage pour jouir des belles promesses de Jupiter, c'est parce que le *zaman* a largement contribué à lui rendre plus acceptable l'idée de l'oublier. Tel est en effet le sens de la substitution métaphorique de Jupiter à Saturne dans le texte en langue arabe.

Néanmoins, l'interpellation de la dame au début du conquième vers rompt avec la distanciation initiale. Le contraste est d'autant plus marqué que l'expression *mā zilt*est employée pour rendre compte d'une durée ininterrompue. Ainsi, la distanciation du poète qui chercherait à renoncer à l'amour de Wallada est contrebalancée par cette expression qui accentue, au contraire, la constance de cet amour. Le sens du sacrifice véhiculé par le dernier vers discrédite davantage la distanciation annoncée au début de la pièce. L'amour indéfectible et constant du poète pour sa dame est présenté au dernier vers comme une « vérité ». Elle n'est pourtant pas aussi pure et aussi lumineuse qu'il n'y paraît.

Lorsqu'il recourt à la métaphore de l'habit pour souligner la constance de son attachement à sa dame, le poète évoque l'ombre de l'amour, *ẓill al hawā.* Les connotations de l'ombre nous évoquent l'obscurité, le secret et sont généralement associées à ce qui est confus ou incertain. De même, la métaphore de la boisson dans l'expression *ūsaqqīh ar-riḍā*est également ombrageuse. La paronymie entre *ʿalal* (l'eau qu'on boit une deuxième fois) *ʿilal* (maladies, souffrances) nous évoque les connotations négatives de l'abreuvement. En effet, si l'intention du poète est d'abreuver sa dame d'amour et de volupté, rien ne nous empêche d'y voir une allusion au sens contraire. Etant donné le choix des termes dans ce vers, nous pouvons affirmer que le poète suggère l'idée d'une boisson qui n'a pas toujours le même goût à chaque fois. En effet, si la première fois qu'elle est bue, elle a le goût de la satisfaction, les autres fois que cette boisson est bue auront le goût amer du chagrin.

Ainsi, l'amour que le poète feint de souligner au terme de cette pièce n'est qu'une façon de mettre l'accent sur le *je* du poète. S'il a commencé par se présenter comme un amant à succès, malgré la renonciation à l'amour de Wallada, le poète ne peut achever son texte sans s'octroyer le même succès en tant que poète. L'affirmation de l'amour à la fin de la pièce est à interpréter dans ce sens. Strictement langagière, elle témoigne des mérites du poète. Son triomphe réside dans le fait de maîtriser ses propos. Malgré tous les contrastes qui la caractérisent, sa parole est limpide et parfaitement assumée.

429 Nous pensons par exemple à ce vers extrait de la *nuneya* : Les jaloux nous voyaient nous abreuver d'amour, ils enrageaient, *** criaient : « Qu'ils en étouffent ! » et le sort : « Qu'il en soit ainsi ! »

Tu fais peu de cas de ceux qui t'aiment,
    et ceux qui te conseillent, tu les tiens pour des sots !
Tu te complais si fort au mal qu'on dit de moi
    que je me complairais, moi, pour un peu, à t'oublier.
Mais Dieu soit loué, qui vient me révéler
    en tous tes discours autant de méprises,
Pour qu'enfin l'oubli, avec ce qu'il traîne,
    soit mis en déroute par l'amour vainqueur. (A.M, p. 32)

L'évocation de la bien-aimée n'est employée dans cette pièce que dans le but de servir l'expression du *moi* du poète. Dès le premier vers, la lettre *ya*, en plus de l'interpellation, accentue le sens des adjectifs *mustaḫiffan, mustaġiššan.* La préfixation de ces adjectifs accentue l'inculpation de la dame. Les vices qu'elle attribue à ses prétendants sont avilissants et injustes ; ils ne leur correspondent pas. C'est donc à tort qu'elle les accuse de trahison. Le pluriel des substantifs *ʿāšiqīh* (ses prétendants)*, nāṣiḥīh* (ses conseillers) suggère une certaine redondance. La dame est encore plus injuste et cruelle qu'elle semble taxer de trahison tous ses prétendants et conseillers. Son portrait paraît donc d'emblée extrêmement péjoratif.

Le second hémistiche du deuxième vers présente donc la conséquence inéluctable d'un tel portrait : le poète légitime son abdication à l'amour et la justifie par le portrait de Wallada. L'évocation de Dieu confère une dimension salutaire à l'abandon de l'amour et révèle en outre la gravité de la situation du poète s'il s'était résigné à aimer cette femme cruelle.

Par conséquent, nous pouvons affirmer que l'expression du *je* poète dans les poèmes d'Ibn Zaydūn est perceptible dans sa façon de se représenter comme un « héros » triomphant de l'amour et de Wallada. La complicité du destin nous autorise à y voir comme une sorte de revanche qui permet au poète de « sublimer » par l'écriture ce dont le personnage a toujours souffert, à savoir l'humiliation de l'amour, de l'exil et de la prison.

2.2.2 Vers d'autres voies d'expression

Notre analyse des trois notions fondamentales de la *fin'amor* l'amour, le poète et le texte met le doigt sur ce que Michel Zink appelle « une tension à l'intérieur du lyrisme courtois ». Relative au statut du *je* et à la question de subjectivité, cette tension témoigne d'une caractéristique fondamentale de la littérature médiévale qui s'est beaucoup développée au courant du XIII^{ème} siècle. Il s'agit de « l'évolution de l'idée même de littérature ». Le chant courtois représente un témoignage très significatif de cette évolution. Ecriture conventionnelle obéissant à une forme et une structure régies non seulement par les codes esthétiques et rhétoriques, le lyrisme courtois est soumis aussi à des normes sociales. Conventionnelle et

stéréotypée, cette écriture lyrique tend progressivement à se différencier en mettant en scène la voix et la figure du poète. C'est à partir de « l'exaltation de l'individu » si chère au Moyen Age, que la littérature médiévale accorde « une importance et un sens nouveaux à la place du sujet dans l'œuvre » poétique.

> L'évolution déjà signalée, de la doctrine de la pénitence, les supputations incessantes sur le salut individuel, le lien personnel et sentimental que chacun est invité à entretenir avec l'humanité du Christ, à travers le culte de la Vierge, la dévotion, surtout franciscaine, à la crèche et à Jésus enfant, la multiplication des traités, ou pour mieux dire des manuels de contemplation qui doivent permettre à chacun d'accéder aux états mystiques en associant chaque heure de sa journée aux scènes de la vie terrestre du Christ et aux souffrances de sa Passion : tout cela suppose une attention à soi-même scrupuleuse, émue et tourmentée, dont on mesurera les conséquences littéraires jusqu'aux frontières de l'autobiographie. Le confluent des courants intellectuels et religieux invite ainsi la littérature à la réflexion du moi[430].

Dès l'instant où le sujet commence à appréhender le monde « à travers un point de vue », le texte poétique est marqué par la subjectivité. Celle-ci se définit donc dans la lyrique courtoise dans cette capacité nouvelle du chant à se distancer progressivement de sa circularité et de son enfermement. C'est en ces termes que Michel Zink rend compte de l'expression de la subjectivité dans la lyrique des troubadours :

> La circularité du chant, qui ne désigne rien d'autre que lui-même, le refus de presque tout lien avec une subjectivité particulière ou avec une anecdote, la poétique formelle de la variation limitée à l'intérieur d'un cadre immuable, qui fait appel à la mémoire littéraire du public, dont dépend la saveur de la chanson, la présence de la mélodie, par laquelle elle s'abandonne à son interprète, tout cela permet au public de faire totalement sien le poème et de placer sa propre subjectivité derrière un je qui désigne si peu la personnalité du poète. Mais en même temps, ce poète s'interdit les facilités de l'imagerie qui éveillerait les échos les plus forts dans le public le plus large et se pose en unique bénéficiaire de son poème. Il attire l'attention sur son travail et sur son talent comme preuve de son amour, il proclame sa sincérité. Bref, il paraît suggérer qu'il y a place quelque part hors du poème, dont les règles, qu'il respecte scrupuleusement, l'excluent, pour une biographie du poète, autrement dit pour une autre fiction qui, à la différence de celle du poème, serait biographique[431].

Comme nous avons tenté de le montrer dans les pages précédentes, malgré sa conformité aux codes de l'écriture de l'amour, le *je* poète se démarque de ce cadre conventionnel. L'écriture et le style d'un côté mais aussi la voix de ce *je* révèlent la conscience d'un moi qui émerge et tente de s'imposer progressivement comme « plan de référence de l'énoncé ». Ce

430 Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Puf, 1985, p. 20.
431 *Id*, p. 57.

que nous avons appelé précedemment, la « consistance » du *je* poète, c'est le fait d'envisager une référence « extérieure » au cadre restreint du chant courtois. . Subjectif donc et de plus en plus individualisé, le *je* poète tend à se détacher du poétique.

Comme en témoigne l'analyse de Michel Zink, ce détachement du *je* de son univers poétique, entre autres facteurs, est dû à l'influence de facteurs spirituels qui ont beaucoup contribué à cette « attention à soi-même », et à cette « réflexion du moi » dans la littérature courtoise. Renvoyant donc à une entité extérieure au cadre référentiel du texte poétique, le *je* détaché du poète se réfère non pas autant à l'amant qu'à l'auteur. L'image de ce dernier travaillant son texte révèle dans le chant d'amour courtois, les conditions de sa propre élaboration.

Cette image est assez complexe dans le mesure où elle rend compte également des limites du détachement du *je* poète. Il est contraint en effet par les restrictions de « la forme obligée d'une écriture dont le code ne renvoie qu'à elle-même ». « Jamais transgressée », cette forme ne permet qu'une ouverture partielle du *je.* Il n'est jamais complètement détaché de l'univers poétique et auto-référentiel de la chanson.

Ainsi, « l'anecdote du moi » et l'ouverture de la chanson sur l'écriture biographique est constamment freinée par « l'abstraction généralisatrice ». La personnalisation de l'écriture à travers l'aspect anecdotique du *moi* semble confortée, dans un certain sens, par la généralisation. Authentifiée et sincère, l'expérience amoureuse est valorisée et l'amant devient le héros d'une histoire dont le retentissement est exemplaire. Toutefois, cette généralisation reflète la confusion de la « conscience auctoriale » et de son énonciation.

> L'abstarction généralisatrice de la chanson courtoise, loin d'être la conséquence d'un repli du langage sur lui-même et du refus de tout référent étranger à l'énonciation, est donc au contraire le signe d'une confusion entre celle-ci et la conscience où elle s'élabore, et se veut la preuve de la sincérité du poète, qui, pour être crédible, doit faire la preuve que l'amour est insensible aux aléas et aux accidents du monde extérieur. En faits d'accidents, il ne reste donc au poème que ceux de la rhétorique, et c'est paradoxalement le souci de la sincérité amoureuse, c'est-à-dire de la conformité de l'amour et du chant, qui a pour résultat de mettre en avant le personnage du poète, non comme amoureux, mais comme auteur, ainsi qu'on l'a montré plus haut par d'autres voies[432].

Ainsi, la généralisation dans le chant courtois marque les limites de l'expression de la subjectivité. L'anecdote personnelle et la valorisation du moi sont aussitôt recadrées par les contraintes formelles qui ne tolèrent pas encore l'expression de l'individualité. Même s'il

432 Michel Zink, *Ibid,* p. 54.

commence à s'ouvrir sur sa propre existence, le sujet médiéval est insuffisemment conscient pour se délier complètement de l'appartenance à un groupe, à une collectivité.

La notion de « vérité », souvent invoquée dans les chants courtois, est sans doute l'un des motifs littéraire qui rendent compte de cette « tension à l'intérieur de la lyrique courtoise ». Gage de sincérité, témoignant des sentiments du poète-amant, la « vérité » inscrit la référence à une « réalité » propre au poète-amant dans un cadre général. Cette vérité renvoie nécessairement à la « matière connue », principe fondamental de toute création littéraire au Moyen Age.

Il s'agit, dans les trois extraits suivants, d'étudier cette notion de vérité dans son rapport avec l'anecdote du moi. Le soupirant insiste sur le caractère indéféctible et puissant de ce qui l'attache à sa dame malgré les peines que cet attachement implique. L'expression est appuyée par le recours au substantif *ver, vertat* (la vérité) qui souligne la sincérité des sentiments exaltés.

Del major tort qu'eu anc lh'agues, Vos dirai, si.us voletz, lo ver : Amara la, s'a leis plagues, E servira.lh de mo poder. Mas no s'eschai qu'ilh am tan paubramen; Pero be sai c'assatz for'avinen, Que ges amors segon ricor no vai. (M.L, p. 222)	Je vous dirai, si vous voulez, la vérité sur le plus grand tort que je lui puisse faire : je l'aimerai si la chose lui plaît, et la servirai de tout mon être. Il ne lui plaît peut-être d'aimer en bas lieu, mais je sais bien que cela lui conviendrait assez, car l'amour n'est guère fonction de la richesse.

L'interpellation du public par l'emploi de pronom *us* (vous) ainsi que l'allusion à la vérité *vos dirai*, *si us voletz, lo ver* témoignent de la conformité de l'énonciation aux exigences de la tradition médiévale. *Lo ver* rend compte en effet de cette « matière connue » grâce à laquelle la communication de l'auteur avec son public est rendue possible. Le poète précise d'emblée que l'attente du lecteur ou de l'auditeur est sur le point d'être comblée. Le syntagme nominal *el major tort* corrobore la promesse de la chanson en faisant du tort le sujet principal sur lequel repose l'aveu de la vérité.

Toutefois, le sens contextuel de *tort* est entièrement opposé à son sens dénotatif. Cette opposition est d'ailleurs confirmée par le rapport symétrique entre le substantif *tort* et le verbe *amar,* placés respectivement au début du 1er et du 3ème vers. La vérité sur le plus grand tort que le poète se propose de révéler dans cette strophe est identifiée à l'amour. Projetés à l'avenir, les verbes *amar* et *servire* expriment un engagement. L'amant déclare solenellement être prêt à consacrer tout ce qui est en son pouvoir à l'amour et au service de sa dame, *amara la, E servira.lh de mo poder.*

Ainsi s'explique donc l'opposition initiale entre le tort et l'amour. Le poète-amant détourne le substantif de sa valeur communément admise afin d'appuyer l'expression de son dévouement. Il se heurte pourtant à la réticence de sa dame lorsqu'il ajoute *s'a leis plagues, Mas no s'eschai qu'ilh am tan paubramen.* Le doute que la dame rejette son prétendant en raison de sa pauvreté est écarté. Les deux derniers vers de la strophe rendent compte en effet de l'assurance du poète. La conjonction *pero* et l'adverbe *be* ainsi que l'adjectif *avinen* rendent compte de son assurance. Il est convaincu en effet qu'en dépit de sa situation pécuniaire, sa dame ne le rejettera pas car l'amour, pense-t-il, n'est pas « fonction de richesse ».

La valeur causale de ce vers le rattache à l'expression de l'assurance du poète-amant, persuadé par le bon accueil de sa dame malgré son bas lignage. Cet élément de « tension » propre à l'histoire des amours personnelles de l'amant est envahi en quelque sorte par la généralisation caractérisant la cause avancée. L'indétermination des substantifs *amors* et *ricor* témoigne de l'idée que, malgré l'écart que constitue sa situation pécunaire, les liens entre l'amant et sa dame demeurent soumis aux normes qui président à l'amour courtois. C'est dans ce sens en effet que « l'abstraction généralisatrice » témoigne des limites de la subjectivitée exprimée dans le chant d'amour courtois.

Merces es perdura, per ver, Et eu non o saubi anc mai, Car cilh qui plus en degr'aver, No.n a ges, et on la querrai ? A ! can mal sembla, qui la ve, Qued aquest chaitiu deziron Que ja ses leis non aura be, Laisse morrir, que no l.aon ! (M.L, p. 182)	En vérité, la compassion est perdue- et moi je n'en savais rien jusqu'ici-, car celle qui devrait en avoir le plus n'en a guère ; et où donc irai-je en chercher ? Hélas ! comme il semble impossible, pour qui la voit, de croire qu'elle laisse mourir, sans lui porter secours, ce malheureux consumé de désir qui sans elle n'aura jamais de salut !

Les limites de la subjectivité sont également marquées dans cette strophe par le passage à la généralisation. De prime abord, l'évocation de la vérité, *per ver* est associée au pronom de 1ère personne comme en témoignent les verbes *eu non o saubi* et *on la querrai.* La vérité que ces verbes dévoilent est relative à l'amoindrissement de la merci de la dame. Elle est sans doute devenue encore plus cruelle pour son soupirant, abattu par son acharnement à le faire souffrir. L'interjection ainsi que le syntagme nominal *aquest chaitiu deziron* rendent compte de l'amertume du soupirant, renforcée d'ailleurs par l'emploi de la forme exclamative.

Néanmoins, malgré la valeur référentielle du pronom démonstratif, ce syntagme traduit une généralisation perceptible dans le recours à la subordonnée relative *que ja ses leis non aura be* (qui sans elle n'aura jamais de salut).

Même si l'adjectif substantivé *chaitiu* est déterminé par l'adjectif *deziron* et la valeur référentielle du démonstratif *aquest*, la relative appuie cette détermination par la caractérisation du désir inassouvi et qui partant, devient davantage impérieux et fébrile. Toutefois, à l'instar du pronom *leis* et de la relative *qui la ve*, la relative *qui ja ses leis non aura be* consacre la généralisation des propos du poète-amant. Tous les éléments déterminatifs en effet dans cette strophe, même s'ils renvoient à l'expérience amoureuse propre à l'amant, n'appuient pas suffisemment sa dimension subjective et personnelle. L'expression demeure au contraire imprégnée par une généralisation qui « détermine si peu la personnalité du poète ». L'indéfinition de la vérité, en dépit de sa détermination, admet en fait d'innombrables subjectivités. « Tout cela permet au public de faire totalement sien le poème et de placer sa propre subjectivité derrière [le] je » du poète-amant.

S'eu en volgues dire lo ver, Eu sai be de cui mou l'enjans : D'aquelas qu'amon per aver E son merchadandas venaus ! Messongers en fos eu e faus ! Vertat en dic vilanamen, E peza me car eu no.n men ! (M.L, p. 64)	Si je voulais en dire la vérité, je sais bien d'où vient la fourberie : de celles qui aiment pour de l'argent et sont des marchandes vénales ! Ah, si je pouvais mentir et être hypocrite ! Je dis honteusement la vérité, et j'en ai le cœur lourd parce que je ne mens pas !

L'emploi des pronoms dans cette strophe met en lumière la frontière très subtile entre la voix personnelle du poète et toutes celles qui peuvent admises à sa place en raison des effets de la généralisation. Dans les deux premiers vers, les verbes *s'eu volgues* et *eu sai be* traduisent une connaissance. *L'enjans* (la fourberie) que le poète est sur le point de dévoiler représente le contenu de la vérité qu'il partage avec son public. L'intimité de la confession, sinon de l'aveu de cette vérité est aussitôt interrompue par l'empli pluriel du pronom *aquelas* et du substantif*merchandandas* (marchandes). Ce pluriel confère d'emblée une dimension généralisante à la fourberie qui pourtant s'annonçait comme propre à un amant et à une dame vénale en particulier. De ce fait, associé de nouveau à la vérité, soulignée d'ailleurs par le sens redondant de la proposition *eu no.n men* (je ne pens pas), le pronom de 1ère personne ne peut avoir la même valeur que son emploi initial au début de la strophe. De par la nature même de l'amour courtois, l'évocation « plurielle » des dames implique le même pluriel quand il s'agit de[s] amants. Ainsi, même si l'emploi demeure singulier, le *je* à la fin de la strophe est un je « derrière » lequel nous pouvons aisément reconnaître une infinité de sujets s'appropriant l'expression de la fourberie en question.

Ainsi, fil conducteur entre les trois extraits étudiés, cette notion de vérité caractérise les propos du poète dans la mesure où elle est systématiquement associée au verbe dire. Toutefois, la généralisation qu'elle implique ramène nécessairement la subjectivité du poète à ce cadre de référence commun entre l'auteur et son public.

Dans la première strophe, *vos dirai si.us voletz lo ver*, la sollicitation du public ne traduit pas une requête. Le poète, comme nous l'avons noté dans le cycle des compagnons de Guillaume IX, ne s'attend pas à l'adhésion de son public pour confirmer le génie dont témoigne la performance poétique elle-même. Bernard de ventadour s'adresse au public pour lui confier une « vérité » sur le poète et l'histoire de ses amours. Le verbe *amar* associé aux pronoms *ieu* et *ilh* rend compte des méandres de cette histoire. Le verbe *saber,* conjugué au passé dans le vers *Et eu non o saubi anc mais* en rend compte également. L'allusion à un temps antérieur à celui de l'énonciation participe de la construction d'une « anecdote du moi ». Sa vraisemblance est perceptible dans l'évolution connotée par le passage du passé au présent mais aussi dans la projection au futur *No.n a ges, et on la querrai ?*

Ainsi, l'évocation de la vérité dans ces trois strophes représente un gage de sincérité et d'authenticité par rapport à ce qui est dit de l'amour. La figure du poète est mise en évidence dans la *canso* à partir de la construction anecdotique. Cependant, la généralisation prédominante dans les trois extraits, marque les limites de la subjectivité exprimée dans la lyrique courtoise. Notons à ce sujet, les observations de Michel Zink à propos de l'expression de la sincérité.

> Le grand chant courtois se veut « sincère ». Et cette revendication de la sincérité est la plus insistante chez les poètes les plus éloignés de la confidence personnelle ou de l'anecdote (…) Parmi les lieux communs en honneur dans la chanson courtoise, celui qui consiste à affirmer que seul l'amant sincère peut être bon poète est l'un des plus fréquents. Son expression la plus célèbre se trouve chez le troubadour Bernard de Ventadour, mais il apparaît encore plus souvent dans le Nord. L'affirmation par le poète de la sincérité de son amour ne dément pas le caractère formel du jeu poétique défini plus haut[433].

Ainsi, les aboutissements de notre analyse de la poésie de Bernard de Ventadour sont confirmés par les observations du médiéviste. Nous pouvons donc conclure, à la lumière de ces observations, que faisant partie de ceux qui ne cessent d'alléguer la « sincérité » de leurs propos, Bernard de Ventadour appartient aux troubadours qui en sont les plus éloignés.

433 Michel Zink, *op.cit,* 51-52.

Même si les deux autres troubadours occitans de notre corpus n'insistent pas autant sur la « sincérité » de ce qu'ils expriment dans leurs chansons, on ne peut ptétendre en conséquence que leur poésie est plus « sincère ». La comparaison de leurs chansons avec celles de Bernard de Ventadour montre que la généralisation y joue le même rôle. Elle interrompt la sujectivité du poète et freine l'épanouissement d'une écriture personnelle constamment rattachée aux codes sociaux-poétiques de la littérature médiévale.

Ja no sera nuils hom ben fis Contr'amor si non l'es aclis, Et als estranhs et als vezis Non es consens, Et a totz sels d'aicels aizis Obediens. Obediensa den portar A motas gens, qui vol amar, Ecoven li que sapcha far Faigz avinens, E que.s garten cort de parlar Vilanamens. (A.J, p. 18-19)	Nul ne peut étre assuré de triompher de l'amour s'il ne se soumet en tout à sa volonté, s'il n'est complaisant envers les étrangers comme envers les gens du lieu, attentif aux caprices de tous ceux qui habitent ce séjour [celui de la femme aimée]. II doit être attentif aux caprices de bien des gens, celui qui veut aimer ; il lui faut régler sa conduite de façon à plaire, et se garder, dans les cours, de parler en vilain.

Domna fai gran pechat mortal Qe noama cavalier leal ; Mas si es monges o clergal, Non a raizo : Per dreg la deuri' hom cremar Ab un tezo. (A.J, p. 9)	Elle fait un grand péché, un péché mortel, la dame qui n'aime pas un loyal chevalier ; si celui qu'elle aime est un moine ou un clerc, elle a tort : on devrait la brûler sur des tisonsardents.

Dans ces deux extraits, la généralisation ne déroge pas au sens qu'elle véhicule dans les chansons de Bernard de Ventadour, précedemment étudiées. Les deux premières strophes interviennent à la fin de la chanson *Pus Vezem de novel florir*. Les quatre premières strophes de cette chanson sont extrêmement subjectives au sens où le *je* poète exalte ses sentiments de joie et de souffrance. Amoureux mais déçu, le poète-amant déplore une destinée qui le tourmente chaque jour davantage, *a totz jorns m'es pres enaissi/ Qu'anc d'aquo qu'amiey non jauzi* (Telle a toujoursétc madestincc que dece que j'aimais je n'ai pu jouir). Le mal-être du troubadour acquiert une valeur différente dès l'évocation du proverbe à la fin de la 4ème strophe *E si.l reproviers me diz ver/ Certanamens:/ A bon coratge bon poder/ Qui's ben suffrens* (et pourtant le provcrbc me dit vrai qui dit : « Boncourage produit grand pouvoir, quand on sait paticnter »). Outre l'allusion à la vérité, toujours associée au verbe *dire*, le substantif *reprovier* (proverbe) engage l'énonciation dans une voie différente de la voix du poète. La généralisation inhérente à la signification du termeest déclinée par la suite dans les

dernières strophes de la chanson. *Nuils hom* (nul homme) et *sui vol amar* (qui veut aimer) admettent en plus de celle du poète toute voix qui prendrait à sa charge l'expression proverbiale de la vanité de l'amour.

La 2ème strophe de la chanson *Farai un vers pos mi sonelh* diffère du premier extrait car elle intervient au début de la chanson. Elle semble donc investie d'une signification différente. Portant sur la dame, elle apporte des précisions déterminantes par rapport à l'anecdote racontée dans la chanson. *Qe no ama cavalier leal* est le type de dame concerné, selon le poète, par la condamnation au bûcher. Cette sélection d'une catégorie particulière de dames implique nécessairement la vérité qui lui est opposée et qui s'applique aux dames évoquées ultérieurement dans la chanson. Toute dame qui aime un *cavalier leal* ne commet pas de péché mortel. Il n'y a donc aucune raison pour qu'elle soit condamnée au bûcher.

Ainsi, la généralisation initiale dans cette chanson introduit une vérité non moins différente de celles notées dans les extraits précédents. En encadrant le récit de son aventure charnelle avec Agnès et Ermessen, le troubadour devance les jugements négatifs susceptibles de condamner les mœurs des deux femmes. En énonçant cette règle générale devant sous-tendre le jugement attendu, le poète oriente d'emblée son public vers une vérité connue. L'adhésion qu'il espère obtenir ainsi produit un effet qui atténue d'emblée les marques de l'anecdote personnelle. Celle-ci est présentée en effet de manière à ce que tout récepteur puisse s'y identifier aussi bien au poète qu'aux autres protagonistes, féminines en l'occurrence.

Avant d'aborder la question des limites de l'expression de la subjectivité dans la partie andalouse de notre corpus, nous tenons à signaler l'absence de l'allusion à la vérité dans les chansons de Jaufré Rudel. Cela veut-il dire, d'après les mêmes observations de Michel Zink que nous évoquions plus haut, que le prince de Blaye serait le troubadour le plus sincère ? Et par conséquent, cette absence traduirait-elle dans sa poésie une expression qui serait la plus subjective des trois troubadours occitans ?

Il nous semble que la réponse à ces questions est à puiser dans l'amour de loin, caractéristique des chansons du troubadour. Cette absence de l'allusion à la vérité, nous semble-t-il, est en cohérence avec l'ensemble de son univers poétique. L'éloignement de la dame étant tellement exacerbé, le poète ne peut alléguer la vérité en raison du caractère propre à son expérience amoureuse. La réalité ou l'existence même de la bien-aimée est par essence l'objet d'un quelconque flottement dans ses chansons. Jaufré Rudel ne peut donc pas prétendre à « l'anecdote du moi ». La part de subjectivité dans ses chansons relève donc de l'imagination qui lui permet de créer cette figure féminine et de tisser à son sujet les contours d'une expérience amoureuse « vraisemblable ». De ce fait, la distinction entre l'imaginaire et

le réel dans ses chansons relève d'une tâche ardue, quasiment insurmontables. Comme en témoigne Moshé Lazar, parlant de Bernard de Ventadour

> Les limites entre *le vécu dans la réalité* et *le vécu dans l'imagination* sont dans toute poésie (et dans toute âme sensible) si fugaces, si inextricablement mêlées, qu'il est difficile, impossible même, de les distinguer. En fait, elles ne demandent pas à être distinguées, et l'art consiste justement dans cette fusion entre le réel et l'imaginaire, dans cette métamorphose de la vie vécue et de la vie imaginée[434].

Comme nous avons essayé de le montrer précédemment, la poésie d'Ibn Zaydūn épouse les sinuosités de sa vie amoureuse, sociale et politique. Qu'elles soient amoureuses, élégiaques ou sithyrambiques, ses poésies sont beaucoup inspirées de son vécu et de son expérience personnelle. Cette imprégnation personnelle est présente dans son *ghazal*, plus particulièrement propice à l'exaltation du moi.

> Parle-moi, librement : je ne vais pas partir.
> Ne crains de moi ni que j'oublie, ni que je te remplace.
> Toublier ? Mais comment, lorsque, privé de toi, je ne trouve
> aucun goût à la vie et que, loin de toi, toujours à toi je pense,
> Toi qui me fais périr d'aimer, m'accables de douleur,
> me brises de désir et ne sais me donner que ce mal ?
> Si j'avais trahi et m'étais mis en tête d'oublier,
> comment aurais-je su, toi présente, toi mon espoir, ce qu'est l'espoir ?
> Aussi bien ne me suis-je attaché qu'à toi seule :
> à une autre jamais je n'ai offert ta place. (A.M, p. 24)

Dans cette pièce comme dans celles qui lui sont attribuées, c'est la figure du poète blessé, et se plaignant de l'amour qui prédomine. Dans ce sens, la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn est manifestement « une poésie de l'anecdote du moi ».

Néanmoins, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est dans cet excès de centralisation sur le moi que résident les limites de l'expression subjective. En effet, même si la voix personnelle dans l'œuvre poétique du troubadour reflète les épruves douloureuses de sa vie, la fidélité du texte au vécu demeure insuffisemment déterminée pour que la référence à l'expérience personnelle soit aisément reconnue.

> Je recommande à Dieu celle à qui je voue un amour sans défaut,
> que l'on voudrait, quoi que j'y fasse, blâmer, sâlir, déshonorer.
> Je fais, moi, mon bonheur d'une maîtresse volage, qui oublie son serment
> et n'offre à mon désir que déception sur déception.
> Du voile qui le dérobait mon rêve dépouille ce corps,
> pour la joie de mes yeux et la douceur de ce que j'écoute,
> O lune parfaite qui paraît à l'horizon de que quelque royaume
> et monte, souveraine, resplendir au plus haut !
> Je paie cher tant de bouleversantes images, où se cache

434 Moshé Lazar, *op. cit*, p. 11.

la tentation la plus perverse : travailler à ma propre mort. (A.M, p. 43)

Dans cette pièce où le poète recommande sa dame à Dieu, le verbe employé en langue arabe appartient à la même famille que le substantif *al wadāʿ*, désignant l'adieu. Le premier vers annonce donc l'enjeu de la pièce. Le poète fait part à sa dame de son intention de la quitter. Ainsi, l'écart entre l'œuvre poétique et l'expérience personnelle se traduit par l'opposition. « L'anecdote du moi » est même inversée dans le poème. Les biographes du poète cordouan sont en effet unanimes sur ce point. C'est Wallada qui a fini par se séparer d'Ibn Zaydūn en raison de son indifférence et de son indélicatesse.

Par ailleurs, compte tenu des détails biographiques, l'on a tendance à identifier la dame à Wallada alors qu'en vérité cela traduit une simple présomption de notre part. Même si elle est très souvent décrite voire surdéterminée, à aucun moment dans la poésie d'Ibn Zaydūn la bien-aimée n'est identifiée à Wallada. Les innombrables périphrases et les qualités qui la décrivent sont extrêmement généralisantes. Répondant à un certain idéal de beauté, elles peuvent être appliquées à n'importe quelle femme que le poète a connue. Les détails biographiques auxquels l'on se réfère souvent dans la lecture de sa poésie ne nous rensignent pas sur d'autres femmes. En plus de ce que l'on sait de sa vie, sa poésie semble entièrement dédiée à l'amour d'une femme unique. Mais nous ne disposons pas des outils permettant de confirmer cette hypothèse. De ce fait, Wallada représente, à nos yeux, le type de la dame aimée.

Par ailleurs, la référence au poète-amant est également sujette aux effets de la généralisation. Dans les quatre extraits que nous citons ci-dessous, le pronom personnel est associé respectivement aux substantifs *al maẓlūm* (l'opprimé)*, al ʿāšiq* (l'amoureux)*, al mutayyam* (l'amoureux) et *al maẓlūm* encore une fois.

Rends à ton serment bafoué le respect
qui te vaudra récompense à foison.
Si tu rechignes encore, peut-être, avec le temps,
l'honoreras-tu de bon cœur et sans compter. (A.M, p. 69)

Je ne me suis jamais repenti de t'aimer :
Dieu châtie un amant en proie à ce regret ! (A.M, p. 106)

Si tu me traites mal, où serait-donc ma faute ?
L'esclave n'a qu'un droit : c'est se conduirebien. (A.M, p. 70)

Il me plaît d'être sous ta loi, quoi qu'il advienne,
pour peu que tu me dises : « C'est moi qui fais la loi ! » (A.M, p. 99)

Nous reconnaissons dans la réitération d'*al maẓlūm* une « extension » de « l'anecdote du moi » à tout amant éconduit qui souffre amèrement l'injustice du rejet et de l'indifférence de sa bien-aimée.

Ainsi, à l'instar du *je* subjectif et personnel qui s'exprime dans la *canso* occitane, le *je* du poète andalou est également extensible à tout amant dont le vécu et l'expérience personnelle semblable facilitent l'identification à la figure du poète-amant. Les limites de la subjectivité qui rend compte de la conscience auctoriale dans la lyrique courtoise sont donc marquées par les effets de la généralisation. Cela est sans doute dû à l'universalité du sentiment amoureux. En parlant de son propre vécu sentimental, tout amant interpelle nécessairement tout amant qui vit et ressent la même chose.

Chapitre 3 : Le roman d'Amour

Commentant la sincérité caractéristique de la lyrique poétique chez Bernard de Ventadour, Moshé Lazar estime que

> Les limites entre le *vécu dans la réalité* et *le vécu dans l'imagination* sont dans toute poésie (et dans toute âme sensible) si fugaces, si inextricablement mêlées, qu'il est difficile, impossible même, de les distinguer. En fait, elles ne demandent pas à être distinguées, et l'art consiste justement dans cette fusion entre le réel et l'imaginaire, dans cette métamorphose de la vie vécue et de la vie imaginée[435].

Cet art auquel il renvoie est assez représentatif de la lyrique des troubadours dont l'intérêt réside entre autres dans cette confusion entre le vécu et l'imaginaire. L'écriture étant tributaire d'un cadre essentiellement conventionnel, la voix du poète peine à se distinguer comme l'expression d'une subjectivité délivrée du milieu contraignant de son élaboration. Cette voix réussit pourtant à acquérir des accents personnels qui contribuent à la construction progressive d'un plan de référence en dehors du chant courtois. Cette « extériorisation » du *je* est perceptible dans la complexité énonciative caractéristique du chants courtois.

La conservation des *cansos* dans les chansonniers des troubadours obéit à une présentation déterminante pour le genre même de cette lyrique. De nature narrative, *vidas* et *razos* encadrent généralement le texte poétique du troubadour, tel qu'il nous est parvenu dans les chansonniers. L'intérêt de ces formes de narration brève réside dans la manière avec laquelle les *cansos* y sont insérées. En voulant attribuer une « histoire » aux troubadours dont on connait souvent très peu de choses, les auteurs des *vidas* et *razos* puisent leur fond documentaire dans le contenu même des œuvres poétiques auxquelles ils se réfèrent. Ainsi, l'écriture même des *vidas* et *razos* s'inscrit dans une sorte de dépendance essentielle à l'œuvre poétique. Par conséquent, celle-ci est présentée comme élément fondamental d'un environnement scriptural complexe et assez problématique.

L'imminence de la chanson d'amour est exprimée par l'usage quasi systématique d'un présent aspatial et atemporel. Ce présent inscrit pourtant davantage la chanson dans les circonstances inhérentes au moment de l'énonciation. Quel qu'en soit le locuteur, l'absence même d'ancrage circonstanciel la conditionnant par une référence précise sous-tend en quelque sorte sa « polyphonie » essentielle. La polyphonie est entendue dans le sens de l'adaptation aux conditions d'élaboration du chant à chaque moment et à chaque espace, définis uniquement par l'énonciation même de la chanson.

435 Moshé Lazar, *op. cit*, p. 11.

Telle qu'elle nous est parvenue, cette énonciation « absolue » est pourtant rattachée à une situation l'englobant dans un récit cadre où la référence s'inscrit dans un passé nécessairement antérieur à la performance poétique. Il s'agit des *vidas* et *razos* qui confèrent à la *canso* un ancrage biographique. Insérée dans une « histoire », la *canso* est conçue ainsi comme « dénuée » de sa dimension poétique. Faisant partie d'une trame narrative, elle participe de la construction fictionnelle de la forme hybride d'une écriture qui se veut biographique. Le personnage du *je* émerge ainsi de cette association du poétique et du romanesque. Le poète devient le « héros » de sa propre histoire. C'est de la confusion de ces deux esthétiques différentes qu'émerge le nouveau genre du roman courtois.

3.1 Le poème et la fiction

Dans son article « L'archéologie du portrait d'écrivain », Patrizio Tucci commente en ces termes l'insertion de la *canso* dans la structure narrative des *vidas* et *razos* :

> il ne s'agit pas de présenter l'oeuvre à travers l'homme, démarche propre au portrait d'écrivain à venir ; il s'agit plutôt de projeter une oeuvre sur son auteur, de modeler un auteur d'après son oeuvre, sinon même d'inventer la vie d'un auteur à partir de son oeuvre[436].

L'intérêt des *vidas* réside donc dans le fait qu'elles participent de deux genres distincts lyrique d'un côté, narratif de l'autre. La manière avec laquelle ces deux genres sont articulés est au cœur de cette relation de dépendance entre l'aspect narratif et l'aspect poétique.

Ces propos mettent en lumière l'importance qu'on commence à accorder à l'auteur dans la littérature occitane du Moyen Âge. Cette importance est exprimée notamment par ce lien manifestement confus qu'on tente d'établir entre un auteur et son œuvre.

Par ailleurs, d'après ces propos, ce lien traduit l'émergence d'une conscience auctoriale. L'insertion de la *canso* dans les *vidas* et les *razos* rend compte de cette conscience. Elle témoigne en effet d'une volonté de « modeler » l'auteur, de le représenter de manière à ce qu'il soit « identifiable » à sa vie comme à son œuvre.

Comme en témoigne Patrizio Tucci, il n'est pas exclu que l'enchevêtrement du poétique et du narratif soit mis au service d'une « invention ». Dans ce sens, l'écriture narrative et fictionnelle prévaut et le poème ne compte plus pour lui-même. Il est subordonné à la fiction dont l'intérêt est de raconter la vie de l'auteur et le présenter à partir de ce qu'il a écrit. son oeuvre. Ainsi, le poème d'amour courtois s'inscrit dans le cadre d'un roman d'amour. Par conséquent, la narration dans le poème participe de l'écriture de ce roman.

436 Patrizio Tucci, *op. cit,* p. 269.

3.1.1 La narration dans le poème

La relation d'amour courtois est presque systématiquement représentée selon un schéma ternaire. En plus des deux amants, elle inclue nécessairement un tiers. Cet « intrus » est identifié soit au mari, soit à des groupes de gens mal inentionnés comme les délateurs, les rivaux et les envieux. Dans tous les cas, ils sont les ennemis du poète et de sa dame.

Ben estai a domn'ardimens entr'avols gens e mals vezis; e s'arditz cors no l'afortis, greu pot esser pros ni valens; per qu'eu prec, n'aya membransa la bel'en cui ai fiansa, que no.s chamje per paraulas ni.s vir, qu'enemics c'ai fatz d'enveya morir (M.L, p. 71)	La hardiesse sied bien à la dame, parmi les gens vils et les méchants voisins; et si un cœur hardi ne la soutient, elle sera difficilement noble et valeureuse; j'implore donc la belle, en qui j'ai confiance, de s'en souvenir et qu'elle ne se laisse changer ni dériver par les rumeurs, afin que je fasse mourir d'envie les ennemis que j'ai.

Cette strophe extraite de l'une des chansons de Bernard de Ventadour traduit les rapports d'animosité qui opposent les amants à leurs *enemics.* Les expressions *evols gens* (les gens vils) et *mals vezis* (les méchants voisins) sont les périphrases qui décrivent leur caractère maléfique. Les adjectifs *avols* et *mals* insistent en effet sur leur vilénie qui se traduit en termes de *paraulas* (paroles). Contrairement à ce qu'il semblerait de prime abord, ces « paroles » apparemment inoffensives et sans conséquence notable sur les amants exigent pourtant *ardimens* (hardiesse) et *afortis* (encouragement) pour que la dame leur résiste. Non qu'elle soit fragile mais c'est parce que ces paroles ont un tel pouvoir qu'elles peuvent bien l'amener à *camjar* (changer) et à *virar* (se détourner) de son soupirant. Aussi, ce dernier cherche-t-il à faire mourir d'envie ces ennemis en incitant sa dame à tenir tête à leurs diffamations.

Dans le même orde d'idées, Ibn Zaydūn réprouve la faiblesse de Wallada à qui il reproche sa complaisance avec ses ennemis

> Avais-je mérité tant de regards jaloux,
> ces complaisances pour tous ceux-là qui me haïssent ?
> J'étais désespéré, mais comptais sur le sort, qui est changement même,
> désespéré, oui, mais sans complaisance au désespoir. (…)
> Comme moi, le fidèle, garde la foi jurée :
> l'honneur veut que l'on rende autant qu'on a reçu (…)
> Réponds-moi, soutiens-moi et parfais
> ce courage que je puise en toi depuis toujours ! (A.M, pp. 19-23)

Dans les deux premiers vers de cet extrait, le reproche fait à Wallada de satisfaire ses ennemis aux dépens de son amant est formulé sur un ton qui met en valeur la déception et l'amertume qu'il ressent. Comme le souligne l'expression *mā ḥaqqūnā* (nous ne méritons pas), le poète met l'accent sur l'injustice du comportement de Wallada avec ses ennemis, désignés par les substantifs *kāšiḥ* (ennemi), *ḏū ḥasad* (envieux), repris dans la traduction par la périphrase « tous ceux qui me haïssent ». Le recours aux verbes *aqarra* (satisfaire), *asarra* (contenter) accentue le dépit du poète-amant par le sens qu'il donne à la complaisance de Wallada. La locution verbale *aqarra 'aynahu* désigne le fait de contenter quelqu'un et lui donner ce qu'il veut au point que ses yeux se ferment. Cette fermeture a une valeur symbolique qui corrobore le sens de la plus grande satisfaction. En effet, le contentement désigné par cette expression est tel que la personne ne ressent plus le besoin de convoiter autre chose. La fermeture des yeux est ainsi une métaphore du comblement. Cette complaisance envers les ennemis, extrêmement blessante pour l'amant, justifie l'exhortation sur laquelle s'achève l'expression du reproche. Le verbe *dāna* (croire en quelque chose) et le substantif *inṣāf* (justice, équité) montrent que la dame est invitée à se comporter de manière plus intègre et plus honnête.

La représentation de ces ennemis participe de la construction narrative de l'amour dans le chant courtois. Ces personnages accentuent en effet la tension dramatique entre deux énergies opposées.

Mout mi tenon a gran honor Tug silh cui ieu n'ey obeditz Quar a mon joi suy revertitz : E laus en lieys e Dieu e lor, Qu'er an lur grat e lur prezen, E, que qu'ieu m'en anes dizen, Lai mi remanh e lay m'apays.	Ceux-là dont j'ai suivi les conseils me tiennent à grand honneur d'être revenu à ma joie : je l'en loue, elle et Dieu et eux qui ont maintenant ce qu'ils désiraient- car je le leur offre- et, quoi que je puisse me dire, je me tiens et là je me satisfais.
Mas per so m'en sui encharzitz, Ja no.n creyrai lauzenjador, Qu'anc no fuy tan lunhatz d'amor Qu'er no.n sia sals e gueritz. Plus savis hom de mi mespren, Per qu'ieu sai ben az escien Qu'anc fin'amors home non trays.	Puisqu'ainsi je me suis mis à un plus haut prix (j'ai accru ma valeur), jamais plus je ne croirai les séducteurs, car jamais je n'ai été si éloigné d'amour (coupable), si bien que maintenant j'en suis sauf et guéri. Plus sage que moi peut se tromper, mais je sais bien maintenant, de façon sûre, que jamais noble amour n'a trahi personne.
Mielhs mi fora jazer vestitz Que despolhatz sotz cobertor E puesc vos en traire auctor La nuyet quant ieu fuy assalhitz. Totz temps n'aurai mon cor	Mieux m'eût valu coucher tout habillé que dévêtu sous couverture ; et je puis, à ce sujet, invoquer le témoignage de cette nuit où je fus assailli ; toujours j'en aurai le cœur dolent, car ils s'en allèrent

dolen, Quar aissi.s n'aneron rizen, Qu'enquer en sospir e.n pantays. (A.J, p. 10-11)	ainsi, en riant, ce qui fait que j'en soupire encore, tout plein d'émoi.

Dans ces trois strophes extraites de sa chanson *Belhs m'es l'estius e.l temps floritz*, Jaufré Rudel raconte les péripéties d'une mésaventure qui a failli lui faire perdre l'amour de sa dame. Le choix du verbe *revertir* (retourner), placé à la rime avec le verbe *obedir* (obéir) suggère une situation antérieure dans laquelle le poète aurait mal agi en obéissant à de mauvais conseillers. Même si le bilan de cette mésaventure semble extrêmement avantageux pour le poète-amant, l'affirmation de la deuxième strophe *Ja no.n creyrai lauzenjador* (jamais plus je ne croirai les séducteurs) sous-tend l'expression d'un remords. L'amant est certes enchanté par les effets du verbe *escarzir* (rendre plus cher, renchérir). Pardonné, prisé et encore plus valorisé, il est tout de même très affecté par l'énorme risque qu'il a pris en couchant nu auprès de sa dame. *Anc no fuy tan lunhatz d'amor* (jamais je n'ai été si éloigné d'amour) rend compte du remord à travers le sens de l'adjectif *lunhatz.* Etant donné la caractéristique de l'*amor de lonh* de Jaufré Rudel, il ne peut renvoyer à l'éloignement spatial. L'éloignement suggéré dans le vers rend compte de la culpabilité de l'amant. C'est son écart de conduite qui justifie son fourvoiement et sa culpabilité.

Dans ce sens, la coordination des adjectifs *sals e gueritz* (sauf et guéri) corrobore l'expression du remords et du repentir. L'image de l'amant aguerri, outre la signification métaphorique assimilant « la faute » à une maladie, insiste sur les retombées de cette mauvaise expérience sur ses intentions ainsi que sur son rapport à sa dame. A travers cette image en effet l'amant s'efforce de recouvrer l'état initial de ses amours en susbtituant à l'adjectif *lunhatz* la jouissance de l'apaisement.

Néanmoins, malgré la plénitude du recouvrement désigné par les verbes *remanher* (demeurer, rester) et *apaysar* (apaiser), le poète aguerri soupire encore lorsqu'il se rappelle la fameuse nuit où il a été ridiculisé. Les vers *Totz temps n'aurai mon cor dolen, / Qu'enquer en sospir e.n pantays* (toujours j'en aurai le cœur dolent, j'en soupire encore, tout plein d'émoi) rendent compte de l'angoisse et du chagrin qu'il continue à ressentir, malgré le dénouement heureux. Les sentiments de l'amant s'expliquent par la conscience qu'il a acquise suite à cette expérience douloureuse. Il est désormais convaincu de la nécessité de lutter contre les outrages des ennemis. Leur air faussement amical et bienveillant exige de lui davantage de méfiance et d'attention. Ainsi, les deux énergies opposées dans la relation courtoise sont celles de l'amant et de ceux qui le haïssent. Alors qu'il veille par sa loyauté et sa fidélité au maintien et à la constance de son amour, ses adversaires s'efforcent de nuire à cet amour et

font tout pour le détruire. Par conséquent, quels que soient ces personnages mal intentionnés, ils contribuent à une construction narrative du chant courtois. L'influence troublante qu'ils exercent sur les amours du poète l'affecte irrévocablement.

Tout comme Jaufré Rudel, victime de machinations et de railleries, l'amant dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn est souvent confronté à l'hostilité de pareils personnages ennemis. Toutefois, leur adversité, loin d'être préjudiciable, est pourtant mise au service de l'exaltation lyrique de l'amour et des seniments du poète.

> Je me refuse à croire qu'un ennemi puisse avoir barre sur moi :
> si je fais ton bonheur, il est contre lui la plus sûre des armes.
> (A.M, p. 56)

> Si le désespoir vient fracasser tes rêves,
> si tu te plais aux manigances et plus encore aux faux procès,
> Si quelque envieux te dit à l'oreille des mensonges sur moi
> et que tu répondes sans détours à ses approches,
> Si tu te laisses prendre aux charmes trompeurs de l'inimitié,
> abuser par des calomnies, des faux-semblants,
> Si tu fais bon visage à ceux qui te parlent ainsi de moi
> et que, dès l'abord, tu sois avec eux tout sourire,
> Qu'importe : je m'en tiens, autant que je vivrai,
> toujours, jalousement, à mon devoir d'aimer. (A.M, p. 29)

Dans ces deux extraits, les ennemis sont désignés par les trois substantifs *ʿaduw* (ennemi), *ḥasud* (envieux) et *ʿidā* (ennemis). L'accumulation de ces termes a un effet hyperbolique. Elle accentue l'expression de l'hostilité entre l'amant et ses opposants. Cette hostilité est d'ailleurs corroborée par le recours à un lexique significatif. Les termes *silāḥ* (arme) et *ġalaba* (vaincre) renvoient à un combat où l'amant est vaincu par l'injuste légèreté de Wallada. Son empressement pour contenter les ennemis de son soupirant les rend invincibles.

Dans le deuxième extrait, la défaite de l'amant est exprimée par le recours au lexique de la séduction. Les termes *nāğā* (appeler) *rāqa* (plaire) *siḥr* (charme) *ġarra* (séduire) *zūr* (faux semblant) ne contreduisent aucunement le sens du combat relevé dans l'extrait précédent. Ce champ lexical du ravissement le conforte au contraire. Réprouvant sa défaite[437] et ne

437 Nous tenons à signaler que contrairement à tous les autres troubadours de notre corpus autant occitans qu'andalou, Guillaume IX ne parle jamais de *lauzengiers*ou d'ennemis dans ses chansons. S'identifiant à un maître confirmé dans l'art d'aimer et de composer des vers, le troubadour a une image tellement haute de lui-même qu'il ne conçoit même pas l'éventualité de pareilles menaces. Ses amours sont imperturbables et même quand il évoque de façon passagère les intrigues des envieux, c'est pour les éradiquer aussitôt. C'est ainsi qu'il en parle dans sa chanson *Ab la dolchor del temps novel* : *Qu'eu non ai soing 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'aven la pessa e.l coutel.*
Je n'ai nul souci de ces chuchotages étranges qui pourraient me séparer de mon Bon Voisin. Je sais ce qui en est des paroles et de ces brefs discours qui vont se répandant ; tels autres peuvent se vanter de leur amour ; nous, nous en avons la pièce et le couteau [c.à-d. nous pouvons jouir du nôtre].

supportant pas l'idée d'être ridiculisé aux yeux de sa dulcinée, l'amant présume qu'elle est obnubilée par les rivaux. Ils réussissent à détourner de lui son amour et son attention. Ainsi, le sens du combat est suggéré dans ce deuxième extrait par l'idée de rivalité entre l'amant et ses ennemis. Cherchant pareillement à « séduire » la bien-aimée, ils se disputent le « trophée » de son amour.

Cette rivalité dans laquelle nous reconnaissons une allusion à Ibn 'abdous, l'ennemi redoutable d'Ibn Zaydūn, joue le même rôle que la mésaventure de Jaufré Rudel. En effet, la folle initiative de l'amant et sa hardiesse en couchant nu auprès de sa dame auraient pu lui être fatales. Elle aurait pu les lui reprocher et mettre fin à leur union. Si ce n'est point le cas et si l'amant a quand même réussi à regagner les faveurs de sa dame c'est grâce à la *fin'amor.* Sa valeur accrue même en dépit de sa maladresse, il la doit à son amour. Sachant agréer sa dame et lui plaire comme elle le mérite, elle a jugé bon de récompenser et de valoriser l'amour noble et distingué que son soupirant lui a toujours témoigné. C'est sans doute à cette valeur que Bernard de Ventadour fait allusion lorsuq'il emploie la métaphore de la goutte d'eau qui finit par creuser la pierre dure[438].

Tout comme Jaufré Rudel donc, Ibn Zaydūn ne se laisse pas abattre par les machinations de ses rivaux. Wallada a beau être séduite et enchantée par leurs propos, il veille à la constance de son amour qu'il maintient pur et imperturbable. Dans le dernier vers du deuxième extrait que nous citons ci-dessus, l'accent est mis sur l'immuabilité de son amour. La proposition négative *lam azal* constitue une rime interne. Réitérée à la fin des deux hémistiches, elle appuie l'affirmation de l'amant. Dans ce sens, le choix du verbe *zāla*est très significatif. La forme négative du verbe souligne l'idée de constance et d'immuabilité qui, de par la conjugaison du verbe, devient presque éternelle. L'homonymie avec le substantif renforce le sens du verbe. Le substantif *azal*désigne en effet un temps immémoriel, une durée extensible et indéterminée à tel point qu'on en ignore le commencement. Ainsi, l'ensemble de ces procédés souligne l'idée que le moindre changement n'est même plus concevable. La fermeté et la détermination du poète sont sens d'ailleurs corroborées par le verbe *ubaqqīhi* (je le maintiens, je le préserve) et le substantif *ḥifẓ* (soin, attention, précaution).

Concernant cette lutte de l'amant contre ses rivaux et ennemis, nous avons constaté que chez tous les troubadours de notre corpus, l'hostilité se traduit en termes de « paroles », de rumeurs. Essentiellement langagière donc, cette hostilité est elle-même l'un des facteurs qui

438 *Tan er gen servitz per me/ Sos fers cors, durs et iratz,/ Tro del tot si' adoussatz/ Ab bels dihz et ab merce ;/ Qu'eu ai be trobat legen/ Que gota d'aiga que chai,/ Fer en un loc tan soven,/ Tro chava la peira dura.*
Aussi longtemps servirai-je noblement son cœur sauvage, dur et courroucé, jusqu'à ce qu'il soit tout à fait attendri par les belles paroles et la compassion ; car j'ai trouvé dans mes lectures que la goutte d'eau qui tombe frappe si souvent en un lieu qu'elle creuse la pierre dure.

contribuent à l'évolution narrative. Les propos des adversaires sont mis au service de l'affirmation de la parole poétique en faveur de l'amour. La tension que créent ces paroles hostiles constitue en effet un moteur narratif qui situe l'essentiel de l'action sur le plan des émotions. Le propre de « l'anecdote du moi » dans le chant courtois est donc de défendre l'amour en résistant à toutes les forces qui cherchent à le détruire. Dans ce sens, la dimension lyrique du chant courtois constitue une sorte de « plaidoyer » de l'amour. En alléguant la sincérité de ses sentiments et en se montrant fidèle à son engagement pour sa dame malgré toute l'oppression qu'il subit, l'amant courtois assure la pérennité et la constance de ce noble sentiment.

L'étude de notre corpus occitan nous amène au constat suivant : le troubadour a besoin de l'adversité ; elle est indispensable à l'épanouissement de son amour. Il a beau s'en plaindre, c'est de l'adversité qu'il se « nourrit » et agrémente son chant lyrique.

De dezir mos cors no fina Vas selha ren qu'ieu pus am; E cre que volers m'enguana Si cobezeza la.m tol; Que pus es ponhens qu'espina La dolors que ab joi sana ; Don ja non vuelh qu'om m'en planha. (A.J, p. 3)	Mon cœur ne cesse d'aspirer vers cet objet que j'aime entre tous, et je crois que ma volonté me trahit si convoitise me l'enlève ; car elle est plus poignante qu'épine, la douleur qui guérit par la joie [d'amour] ; et voilà pourquoi je ne veux pas qu'on m'en plaigne.

Le sens de cette strophe est clairement exprimé dans les deux derniers vers où l'attachement de la *fin'amor* à l'épreuve de la douleur est clairement avoué. L'association de *la dolors* à la construction négative du verbe *planher* (plaindre) ne signifie pas un rejet. Le poète semble repousser tout témoignage de compassion pour la souffrance qu'il ressent. Or, le sens véhiculé par cette association de la douleur et de la plainte est tout différent. Le *dezir* sur lequel s'ouvre la strophe est la notion cruciale de cette association particulière de la douleur à la plainte. Moteur irrésistible, le désir représente une force, un élan constant qui ne cesse de pousser l'amant « vers cet objet qu'il aime par-dessus tout », *Vas selha ren qu'ieu pus am*.

La complexité de ce désir inhérent à la *fin'amor* est mise en avant dès l'instant où il est question de *cobezeza.* Désignant aussi bien la convoitise que la cupidité, ce terme renvoie à toute l'adversité à laquelle le désir du poète est forcément confronté. Qu'elle se manifeste dans l'hostilité d'un ennemi ou dans la cruauté d'une dame récalcitrante, l'infortune de l'amant est la raison principale des douleurs qu'il subit amèrement. Comme en témoigne le verbe *toldre*, ces circonstances malencontreuses lui ravissent la joie et la plénitude dues à l'assouvissement de ses désirs.

En outre, la complexité du désir n'est pas seulement le résultat d'une satisfaction tellement convoitée mais jamais accomplie. Elle est aussi la conséquence du *volers* de l'amant. Dans ce sens, la rime *m'enguana* (me trahit)-*m'en planha* (on m'en plaigne) trahit l'idée que la douleur de l'amant n'est point une fatalité. S'il refuse qu'on l'en plaigne c'est parce qu'il recherche « volontairement » cette douleur plus poignante que l'épine. Elle est en effet le meilleur garant de la joie d'amour. Sans les douleurs de la privation et de l'adversité, cette joie n'aurait aucune *sabor*, elle serait fade et insipide. La douleur contribue donc à maintenir toujours aussi forts et vivifiants l'amour et le désir inextinguibles du *fin'amant.*

Dans la chanson *Lo gens tems de pascor,* Bernard de Ventadour pleure la joie perdue et se plaint de la fourberie de sa dame. Le ton est donné dès les deux derniers vers de la strophe printanière : *Mas eu que planh e plor,/ c'us jois no m'a sabor* (sauf moi qui me lamente et pleure, car nulle joie n'a de saveur pour moi). La souffrance du poète est d'emblée placée à un tel niveau qu'elle ne peut que s'accroître au fil de la chanson. Dès le début de la strophe suivante, le verbe *clamar* (se plaindre) associé à *senhor* confère à la plainte une dimension « officielle ». L'interpellation des seigneurs, reliée à cette plainte, renvoie à une sorte de réquisitoire, énoncé par l'amant en face d'un tribunal de seigneurs, auxquels revient le devoir de juger la bien-aimée, accusée de trahison. L'accumulation *pen e dolor e dan* au début de la troisième strophe insiste aussi bien sur la souffrance de l'amant que sur l'inculpation de sa bien-aimée. S'il a souffert et souffre encore c'est parce qu'il « ne change pas continuellement comme font les femmes ».

Excédé par l'obstination de sa dame à le tromper en ne lui accordant pas le *baizar guizardos*, le baiser de récompense qu'il lui réclame, le soupirant la critique et se plaint d'elle. Toutefois, son indignation ne l'incite en aucun cas à la rébellion ou au rejet de cette souffrance injuste. La rime en *–an* dans la troisième strophe est constituée à partir des termes *dan* (dommage), *gran* (grand), *tan* (tant) et *afan* (effort pénible, fatigue, malheur, chagrin…). La proposition négative dans laquelle le terme est employé *no m'o tenh ad afan*, « je ne le considère pas comme un tracas », rejoint le même sens exprimé dans la chanson de Jaufré Rudel. Loin de considérer donc cette souffrance comme une calamité, Bernard de Ventadour se résigne volontairement à souffrir, à la manière du prince de Blaye. Même s'il n'y a aucune allusion au *volers* dans sa chanson, l'amant se montre tout de même content de ses souffrances. En se comparant aux autres, il est conscient que c'est la qualité de son amour qui lui vaut sa suprématie et sa distinction. Il affirme en effet que jamais un amant n'aimât mieux que lui.

A l'instar d'Ibn Zaydūn et de Jaufré Rudel donc Bernard de Ventadour a le mérite d'opposer à l'adversité et aux douleurs insupportables qu'elle lui impose la force, la constance et la pureté d'un amour qui ne bronche pas. Dans ce sens, Ibn Hazm commente en ces termes la résistance de l'amant à ce qu'il appelle « les désastres de l'amour » :

> L'amour a ses désastres. En premier lieu, les gens qui le désapprouvent et qui sont de plusieurs sortes (…). Puis viennent ceux qui désapprouvent en ne se lassant jamais de condamner. C'est un prêche calamiteux, un fardeau écrasant (…). J'en ai aussi connu un qui adorait si fort, d'une passion si vaste, que la désapprobation lui était devenue la chose au monde la plus aimable, parcequ'elle faisait voir à ses critiques le peu d'effet qu'ils produisaient, et le plaisir qu'il prenait à ne pas les suivre, ou à prolonger la résistance à leurs blâmes, avant de les balayer, comme un monarque ses ennemis, ou un habile polémiste dans un débat victorieux. Il jouissait tant de ces situations que souvent il suscitait délibérément la désapprobation, par des propos qui ne pouvaient manquer de la faire naître. J'ai fait là-dessus des vers :
> J'aime par-dessus tout le blâme et le reproche,
> Car j'y entends un nom qui me dit l'espérance.
> Comme un vin pur, je bois ce reproche, et buvant
> De mon maître le nom, j'en garde la saveur[439].

Ainsi, comme l'affirme Ibn Hazm, l'amant suscite délibérément les situations de désapprobation parce qu'il prend du plaisir à leur résister. S'il recherche cette résistance c'est parcequ'elle lui permet d'apprécier son amour « imperturbable » et « victorieux ». De ce fait, la désapprobation des ennemis contribue à la construction narrative du chant courtois dans la mesure où elle fait de cette appréciation le nœud de l'histoire qu'il raconte. Afin d'aboutir à cette jouissance victorieuse, le chant courtois suit une évolution linéaire et s'achemine progressivement d'une situation initiale à une situation finale.

Luenh es lo castelhs e la tors On elha jay c sos maritz, Et si per bos cosselladors Cosselhan no suy enantitz — Q'autre cosselhs petit m'en vau, Aitant n'ay fin talan corau, — Alres noy a mais del murir, S'alqun joy non ay en breumen.	Lointains sont le château et la tour où elle repose, elle et son mari, et si je ne suis secouru par le conseil de bons conseillers, — car j'estime peu tout autre conseil, tellement je la désire en mon coeur, — je n'ai plus qu'à mourir, à moins quequelque joie, sans tarder, me vienne d'elle. (A.J, p. 7)
Ma voluntatz s'en vai lo cors, La nueit el dia esclarzitz, Laïntz per talant de son cors, Mas tart mi ve e tart mi ditz : « Amicx, fa s'elha, gilos brau	Ma volonté s'en va, en hâte, là-bas, et de nuit et dès que le jour brille, attirée par le désir que j'ai d'elle ; mais, après maints retards elle revient et me dit : « Ami, me dit-elle (ma dame), les jaloux

439 Ibn Hazm, *op. cit*, pp. 91-92.

An comensat tal batestau Que sera greus a departir, Tro qu'abdui en siam jauzen. »	grossiers ont commencé telle lutte qu'il sera bien difficile d'apaiser, de sorte qu'ensemble nous soyons comblés de joie ».
Per so m'en creis plus ma dolors Car non ai lieis en luecs aizitz, Que tan no fau sospirs e plors Qu'us sols baizars per escaritz Lo cor no.m tengues san e sau. Bona es l'amors e molt pro vau, E d'aquest mal mi pot guerir Ses gart de metge sapien. (A.J, pp. 8-9)	De cela s'accroît ma douleur que je ne possède pas madame en lieu approprié ; car mes soupirs et mes pleurs ne sont pas tellement amers qu'un pauvre petit baiser, sans plus, ne pût rendre mon coeur sain et sauf. Bon est cet amour, grande est sa valeur et de ce mal, elle (ma dame) peut me guérir, sans que je recoure à un savant médecin.

Nous reproduisons dans cet extrait la 3ème, la 6ème et la 7ème strophe de la chanson *Pro ai del chan essenhadors* de Jaufré Rudel. Suite à un début fidèle aux enjeux de la strophe printanière introduisant les circonstances de l'énonciation poétique, l'adjectif *luenhs* marque « la signature » du prince de Blaye. Décrivant un constat présenté comme réél, cet adjectif exprime également les implications affectives de cette réalité présumée. Les termes *talan*, *murir* et *joy* rendent compte du désir accablant l'amant de ces douleurs dues au manque et à l'éloignement de la bien-aimée. L'expression de la plainte engagée dans cette strophe évolue en crescendo au fil des strophes. L'évocation de « tous les habitants du royaume où a été élevée celle qui fait [la] joie » du poète accentue le sens du manque et donne à l'éloignement une dimension encore plus douloureuse. La distance qui sépare l'amant de sa dulcinée est d'autant plus pesante qu'elle est entourée de « seigneurs » envers lesquels, même de loin, il n'hésite pas à témoigner de son respect. L'aliénation de la distance est sans doute la raison pour laquelle l'amant se sent « déraciné ». Alors que son corps erre là où sa dame n'est pas, son esprit vole à sa rencontre. Ce déchirement incarne le malheur de l'amant qui supporte mal l'affreuse séparation de sa dame.

Le choix du substantif *voluntatz* au début de la 6ème strophe nous renvoie au même sens de *volers* dans la chanson de Bernard de Ventadour. Extrêmement significatif, ce terme accentue le déchirement de l'amant qui, torturé par le désir, se réfugie dans la représentation onirique. Ne serait-ce que de manière illusoire, l'éloignement de la dame y est aboli par la douce proximité que la communication verbale établit avec l'absente. Cette proximité « volontairement » provoquée par le poète-amant est en définitive aussi décevante et douloureuse que la distance. Le rêve se transforme en cauchemar dès qu'il est question de *gilos* (jaloux). Le terme *batestau* (lutte, combat) corrobore notre lecture de la lutte de l'amant contre la désapprobation et l'adversité. Ces entraves au rapprochement de la dame relèvent de la « volonté » de l'amant. Même s'il semble tendre à l'apaisement de l'imagination et du rêve,

son désir est de cultiver non seulement le manque occasionné par la distance mais aussi l'hostilité de ses rivaux et ennemis. C'est dans ce sens en effet que nous interprétons le sens de *voluntat* au début de la strophe.

De ce fait, si Jaufré Rudel au même titre que Bernard de Ventadour appelle l'adversité et veille à ce que l'histoire de ses amours soit parsemée d'embûches, c'est parce que la confrontation et la victoire sur ces obstacles en révèlent la valeur et le prix. L'amant n'est parfait que parce que son amour est pénible et douloureux.

Dans sa chanson *Gent estera que chantes* la volonté du poète-amant est exprimée dès le début de la 2ème strophe, *Mas fals lauzenger engres/ m'an lunhat de so pais* (les faux et fâcheux médisants m'ont éloigné de sa contrée). L'évocation des médisants d'emblée impose la méfiance à l'amant. Il doit protéger son amour des mauvaises langues qui le guettent. C'est la raison qui l'amène à formuler cette résolution :

E car me don espaven Vau queren cubert viatge, Per on vengues a lairo Denan leis, ses mal resso. (M.L, p. 202)	Et puisque j'en suis effrayé, je vais chercher une voie secrète qui me permette de venir furtivement chez elle sans nuire à sa renommée.

A partir de cette 2ème strophe, la couverture du secret et de la méfiance prévaut dans la suite de la chanson. D'une strophe à l'autre, la discrétion et l'hésitation paralysent l'amant qui, troublé par le désir, avoue sa couardise. La crainte des médisants l'empêche d'oser « se présenter devant » sa dame. En dépit de l'image suggérée par la dernière strophe, l'amant n'est guère moins éloigné de sa dame. Le substantif *preizo* (prison) ainsi que le verbe *auzar* (oser) employé à la forme négative montrent que la génuflexion et les mains jointes traduisent la résistance de l'amant à la tyrannie de l'adversité. Tout comme Jaufré Rudel, c'est dans l'intimité de l'illusion et du rêve que l'amant, sans risquer de nuire à sa dame et à lui-même, jouit un instant de sa présence et d'une certaine proximité avec elle.

Ibn Zaydūn, conformément aux troubadours occitans, témoigne de la même attitude face à l'hostilité de ses ennemis. Dans les deux extraits que nous citons ci-dessous, il prend clairement le parti de la prudence afin de protéger son amour.

Je me tiendrai content d'un regard, d'un clin d'œil,
Je me satisferai d'un salut, fût-il bref,
Je ne voudrai pas plus que je ne peux rêver,
pas plus que ce bonheur : sentir tes yeux sur moi.
Je te garde à l'abri de vilaines pensées,
te mets plus haut que ce qui peut me traverser l'esprit,
Et me méfie de ceux qui nous observent, nous épient :
l'amour veut la prudence, s'il aspire à durer. (A.M, p. 89)

Voyant que tu m'es proche ainsi qu'un doigt des autres doigts,
faisant partie de moi comme l'âme du corps,
On a voulu me nuire, me desservir auprès de toi,
les braises de l'amour ont fait flamber les cœurs hostiles.
Eh bien, que l'on se fâche ! Je ne ferai à personne la joie
de rompre une promesse scellée pour toi et pour toujours.
Si tu es loin, alors, et de toutes mes forces,
je baisserai les yeux pour ne plus voir qui que ce soit. (A.M, p. 74)

Substitut de l'imagination et du rêve, le souvenir des amours révolues, dans le *ghazal* du poète cordouan, est l'échappatoire qui permet à l'amant de faire face à l'adversité et à l'hostilité des ennemis de l'amour.

D'entre tous les mortels, c'est à toi que tend mon bonheur,
c'est toi, jour après jour, qui occupes mes rêves.
Chaque fois qu'un souci vient assaillir mon âme,
ton souvenir suffit à ma joie, à ma vie.
Me passer de toi, qui m'es tout ?
Autant, assoiffé, me passer d'eau claire :
Je me garde ; si quelque intrigant ne s'en mêle, un espoir
qui va prendre racine et porter les fruits de la réussite.
Je me refuse à croire qu'un ennemi puisse avoir barre sur moi :
si je fais ton bonheur, il est contre lui la plus sûre des armes.
Si la main du destin, par un temps difficile,
furtivement te révèle à mes yeux,
Je vois le soleil perçant sous ton voile
et, dans ton corps qui ploie, une branche de saule.
Ah ! Si mon désir pouvait m'emporter jusqu'à toi !
Et comment voler, quand on vous a coupé les ailes ?
Mais peu m'importe d'être avec toi oi loin,
peu m'importe le jour, de rencontre ou d'exil :
Il me suffit que mon rêve te voie,
Où que tu sois, matin ou soir.
Je te dois cette âme jamais exempte de tristesse,
ce cœur jamais libéré de l'amour.
Ah ! Dis-moi bonjour, au moins de temps en temps,
et quand ce ne serait qu'en un souffle du vent ! (A.M, p. 56)

Dans les trois premiers vers de cette *qasida*, l'évocation des amours du poète est placée sous le signe de la souffrance. Même s'il s'agit de plénitude et de bonheur, la patience fait allusion à sa réistance au désir qui trouble son bonheur et accentue son mal. C'est le sens corroboré par l'expression du souhait au 4ème vers. Associée à l'espoir, la métaphore de la patience qui porte ses fruits, désigne incontestablement la satisfaction sensuelle du désir.

A peine est-il envisagé que ce souhait est aussitôt détruit par l'évocation de l'ennemi. Le verbe *aʿğaba* (étonner, surprendre) ainsi que le temps verbal employé confèrent au procès de la défaite un aspect définitif et accompli. D'un vers à l'autre, le souhait du désir contenté est à

peine formulé que l'amant est terrassé par la rivalité. Par conséquent, l'analogie entre les troubadours occitans et andalou nous semble, de ce fait, indubitable. Ils recherchent délibérément cette rivalité qu'ils mettent en avant pour anéantir les tentations de l'amant. Cette volonté de confronter l'amour à la difficulté est d'ailleurs confirmée par cette *qasida*. Le sens du verbe *ğalaṯka* (éclaircir, faire apparaître) est quasiment neutralisé par l'adverbe *eḥṯilāssan* (en secret, en cachette). Cet emploi oxymorique des deux termes est décliné par les deux hémistiches du 7ème vers. Synonyme de *ğalaṯka*, le verbe *ra'ytu (*j'ai vu) ne remplit pas le sens qui lui est généralement attribué car le *niqāb* désigne justement tout ce qui se porte pour esquiver le regard des autres en le cachant. De même, le verbe *yarfulu* dément l'action de voir puisqu'il désigne l'observation de la dame, de dos, alors qu'elle s'éloigne.

De ce fait, le souhait ainsi avorté participe de l'accroissement du désir et partant, des souffrances de l'amant. Le substantif *chawq* (désir) ainsi que la métaphore de l'envol d'un oiseau aux ailes coupées décrivent sa situation misérable. Les oxymores *wiṣāl* (lien, proximité) *eğtināb* (évitement) ; *dunuw* (rapprochement)*, intizāḥ* (éloignement) traduisent son déchirement. Il est tiraillé par l'opposition entre l'amour et le désir, l'espoir et l'abstinence. Suite à cette représentation du tiraillement affligeant, la réaffirmation inlassable de l'amour ne peut qu'être extrêmement intense. Le parallélisme des deux hémistiches du 11ème vers marque, sur le plan syntaxique et mélodique, la force et la résistance d'un sentiment immuable. Par ailleurs, la sollicitation d'un bonjour « transmis par un souffle du vent » invite la dame à récompenser même par une manifestation infime de sa clémence, la persévérance exemplaire de son soupirant.

Ainsi, qu'il soit occitan ou andalou, le texte poétique repose sur une construction narrative. Loin d'être accessoire, la représentation de l'adversité dans cette narration est recherchée et volontaire. Elle contribue même à appuyer la construction narrative dans la mesure où elle conforte le statut de *pafait amador*. Par le biais des « forces négatives », elle l'incite à soutenir son amour et le défendre. De par la résistance de l'amour à tout ce qui cherche à le détruire, l'adversité est cœur de cette tension dramatique qui souligne l'amour et le valorise.

3.1.2 L'insertion narrative du poème

La critique et la philologie qui s'intéressent à la littérature courtoise du Moyen Age ont tendance à dissocier l'étude de son expression poétique de sa forme romanesque et narrative, alors que l'une et l'autre sont quasiment contemporaines et connaissent un large développement à la même période. Cette dissociation ne correspond pourtant pas à l'état dans

lequel les compositions poétiques des troubadours ont été conservées. De nature narrative, *vidas* et *razos* encadrent généralement le texte poétique du troubadour tel qu'il nous est parvenu dans les chansonniers. L'intérêt de ces formes de narration brève réside dans la manière avec laquelle les *cansos* y sont insérées. En voulant attribuer une « histoire » aux troubadours dont on connait souvent très peu de choses, les auteurs des *vidas* et *razos* puisent leur fond documentaire dans le contenu même des œuvres poétiques auxquelles ils se réfèrent.

Cette « histoire » qui se veut biographique accentue ainsi l'enchevêtrement du personnel et de l'artistique. La vie et l'œuvre du poète-amant se confondent à tel point qu'il est de plus en plus mal aisé de les démêler. Les frontières entre l'une et l'autre sont en effet très subtiles et si peu définies. De ce fait, l'insertion narrative de la *canso* opère une sorte de glissement du poétique au romanesque. Présentée comme l'élément fondamental d'un environnement scriptural complexe et assez problématique, la chanson d'amour courtois s'inscrit dans une sorte de dépendance essentielle avec l'expérience et le vécu du poète-amant.

Qu'elles soient brèvesou relativement plus développées, la majorité des *vidas* obéissent à la même structure. Elles commencent par le nom et les origines du troubadour, sa production poétique, avec des citations éventuellement, et finissent par évoquer les circonstances de sa mort. Les *vidas* semblent en effet réduire la biographie du poète à son expérience amoureuse. Tous les autres aspects de son existence étant occultés, ils sont probablement considérés comme insignifiants et très peu dignes d'intérêt. Le début de la *vida* de Bernard de Ventadour par exemple, illustre cette focalisation.

Bernartz de ventadorn si fo de Lemoisin, d'un chastel de Ventador, de paubra generation, fils d'un sirven e d'una fornageira, si con dis Peire d'Alvergne de lui en son chantar, quan dis mal de tot los trobadores	Bernard de Ventadour était originaire du Limousin, d'un château de Ventadour, de basse extraction, fils d'un serf et d'une boulangère, comme l'affirme Peire d'Auvergne à son sujet dans sa chanson où il dit des méchancetés sur tous les troubadours :
Lo terz Bernartz de Ventador[n], Qu'es meindre d'En Borneil un dorn ; En son paire ac bon sirven Que portav'ades arc d'alborn ; E sa mair' escaudava.l forn, e.l pair'adusia l'essermen.	Le troisième, Bernard de Ventadour, Moindre d'une paume que Borneil, Eut en son père un bon serf Qui portait toujours arc de genêt ; Sa mère chauffait le four Et le père apportait les sarments.
Mas de qui qu'el fos fis, Dieus li det bella persona et avinen, e gentil cor, don fo el comensamen gentilessa, e det lis en e saber e cortesía e gen	Mais de qui qu'il fût le fils, Dieu lui donna une belle et charmante apparence et un noble cœur, foyer originel de la noblesse, et lui donna intelligence et sagesse, courtoisie et noble parler ; il

parlar; et aveia sotilessa et art de trovar bos motz e gais sons[440].	avait la finesse et l'art de composer de bonnes paroles et des mélodies allègres.

De prime abord, Bernard de Ventadour est présenté du point de vue de son appartenance à la région du Limousin, au château de Ventadour. Son biographe s'intéresse ensuite à sa descendance, *de paubra generation.* Il parle ensuite de la servitude de ses parents. Ce bref préambule est suffisant pour attribuer à la figure du poète, une naissance, un vécu et un passé qui font de lui un personnage dôté d'une histoire. Toutefois, les promesses de cet incipit sont aussitôt interrompues par la description du poète. Les traits qui lui sont attribués ne décrivent pas autant une personne qu'un personnage. L'accumulation de tout ce que « Dieu lui donna »,

bella persona et avinen, gentil cor, sen e saber, cortesía e gen parlar, sotilessa et art de trovar bos motz e gais sons renvoit beaucoup moins au fils de la boulangère qu'au *fin'amant* tel qu'il se présente dans ses chansons. Ces adjectifs mettent en avant les qualités morales ainsi que les talentsartistiques du poète. De prime abord, une adéquation harmonieuse est établie entre sa sagesse, son intelligence et la finesse de ses compositions. Ainsi, ce début de la biographie du troubadour est manifestement inspiré de son œuvre poétique comme en témoigne cette strophe initiale de sa chanson *Chantars no pot gaire valer.*

Chantars no pot gaire valer, si d'ins dal cor no mou lo chans; ni chans no pot dal cor mover, si no i es fin'amors coraus. Per so es mos chantars cabaus qu'en joi d'amor ai et enten la bouch' e.ls olhs e.l cor e.l sen. (M.L, p. 64)	Rien ne sert de chanter si le chant ne vient du fond du cœur, et le chant ne peut venir du cœur s'il n'y a en lui un noble et cordial amour. Pour cette raison mon chant est parfait, parce que j'engage dans la joie d'amour la bouche et les yeux, le cœur et la raison.

La suite de cette brève présentation du poète corrobore notre lecture de sa *vida* extrêmement imprégnée du contenu de l'œuvre poétique qu'elle se propose d'adapter à une écriture narrative et biographique. L'évocation de son seigneur, vicomte de Ventadour est employée pour introduire ses amours. Le fait de préciser que le seigneur appréciait les chansons du poète qui *s'enamoret* de sa femme met en place la triade classique, conformément à la représentation de l'amour selon la doctrine courtoise. Ainsi, le recours au substantif *domna* identifie la femme du seigneur aussi bien à la maîtresse de maison qu'à la dame du poète-amant, son soupirant et son serviteur. Par conséquent, le vicomte est d'emblée identifié au mari jaloux. Son courroux lorsqu'il s'aperçut de l'intrigue amoureuse liant son serviteur à sa propre femme et la décision qu'il prit de l'enfermer pour mettre fin à cette union contestée confirme le rôle qui lui est attribué.

440 Nous nous reportons à la *vida* du troubadour telle qu'elle est présentée dans l'édition de Moshé Lazar.

Par la suite, la biographie ne s'arrête pas à cette anecdote. Tous les détails précisés sont orientés vers l'issue de cette histoire. En effet, dès l'instant où Bernard de Ventadour est séparé de la femme de son seigneur, un noyau diégétique est créé. La narration évolue en effet dans le sens du dénouement de cette tension due à l'intervention hostile du mari. C'est alors, nous apprend le biographe, que Bernard de Ventadour *se'n issi e se'n anet en Normandia*, *a la dukessa qu'era adonc domna dels normans* (il en sortit et s'en alla en Normandie, auprès de la duchesse qui était alors maîtresse des Normands). La plénitude de l'amour partagé est vite retrouvée. La suite du récit décrit les deux personnages jouissant du bonheur de s'aimer. Ce bonheur est aussitôt troublé par un nouvel événement. Le mariage de la duchesse et son départ pour l'Angleterre avec son mari la séparent de son amant. De nouveau, Bernard de Ventadour est forcé de se déplacer. Il se mit au service du comte de Toulouse. Après la mort de ce dernier, le poète *abandonet lo mon e.l trobar.* Il entra dans l'ordre de Dalon et y vécut jusqu'à sa mort.

Ainsi, l'on se rend compte que la *vida* de Bernard de Ventadour, en dehors de sa pauvre descendance, ne nous apprend pas plus que ce que l'on sait déjà du poète à travers sa production poétique. Sa *Vida* s'apparente même à une sorte de « reformulation » ou de « réécriture » de son œuvre poétique[441]. Cette réécriture des *cansos* des troubadours débouche sur une forme narrative très brève par moments. C'est le cas par exemple de la *vida* du duc d'Aquitaine.

> Lo coms de Peitieus si fo uns dels majors cortes del mon e dels majors trichadors de dompnas, e bons cavalliers d'armas e larcs de dompneiar ; e saup ben trobar e cantar. E anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas. Et ac un fill, que ac per moiller la duquessa de Normandia, don ac una filla que fo moiller del rei Enric d'Englaterra, maire del rei Jove e d'en Richart, e del comte
>
> Le comte de Poitiers fut l'un des plus grands de ce monde et un des plus grands trompeurs de dames, il était un bon chevalier d'armes et un grand séducteur ; il sut bien composer et chanter. Et il alla longtemps par le monde pour abuser les dames. Et il eut un fils qui eut pour femme la duchesse de Normandie. Il en eut une fille qui fut l'épouse du roi Henri d'Angleterre, la mère du Jeune roi, de sire Richard et du comte Geoffroy de

441 Comme le signale Moshé Lazar, « il ne fait presque plus aucun doute, comme l'a si bien montré Zingarelli, que les faits relatés par Peire d'Auvergne sur l'humble origine de Bernard et le métier de ses parents ne sont qu'une caricature grotesque de certains motifs poétiques chers à notre poète et de certaines images qui reviennent très fréquemment chez lui ». (p. 55, note n°1 de la biographie poétique) L'éditeur des chansons du troubadour voit dans cet extrait de sa chanson *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* la source des origines modestes qui lui sont attribuées : C'anc no.m gardei, tro fui en mei la flama,/ que m'art plus fort, no.m feira focs de forn ; (sans y prendre garde avant que je ne sois au milieu de la flamme, qui me consume plus fortement que ne ferait le feu d'une fournaise).
De même, nous pourrions interpréter cette allusion à la reine des Normands comme la raison de son identification à l'une des dames courtisées par le troubadour dans sa biographie : *Huguet, mos cortes messatgers/ chantatz ma chanso volonters/ a la reïna dels Normans* (Huguet, mon courtois messager, chante de bon cœur ma chanson à la reine des Normands).

Jaufre de Bretaingna[442]. Bretagne[443].

De prime abord, l'on remarque l'absence de toute allusion à la naissance ou aux origines du troubadour. Il est directement identifié comme « l'un des plus grands courtois de ce monde et un des plus grands trompeurs de dames ». Ainsi, l'existence du troubadour est réduite à son statut d'amant *cortes*, *trichador* et qui *saup ben trobar e cantar*. Malgré sa concision, ce début est, à bien des égards, fort semblable à la *vida* de Bernard de Ventadour. Les traits qui décrivent le poète sont aussi extrêmement fidèles à la représentation qu'il donne de lui dans ses chansons, en particulier *Farai un vers pos mi somelh* et *Ben vuelh que sapchon li pluzor*.

L'adjectif*trichador* ainsi que le verbe *enganar* dansla proposition *Et anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas.* (Et il alla longtemps par le monde pour abuser les dames) sont très probablement inspirés de la première chanson. En effet, le poète se fait passer pour un pèlerin et prétend être muet pour échapper à la méfiance d'Agnès et d'Ermessen. Par ailleurs, la deuxième chanson où il affirme « emporter la fleur » aussi bien du métier de troubadour que du statut d'amant est sans doute la source de la proposition *ben saup trobar e cantar*. Ces verbes reprennent en effet les affirmations du poète dans cette chanson :

Ben vuelh que sapchon li pluzor D'est vers si's de bona color, Qu'ieu ai trag de mon obrador : Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor, Et es vertaz, E puesc ne traire.l vers auctor Quant er lassatz. (J.C.P, p. 100)	J'aspire à ce que la plupart sache De cette chanson si elle est bien colorée Que j'ai sortie de mon atelier : En ce métier, j'emporte la fleur, C'est vérité vraie, Et je puis en prendre à témoin cette chanson Quand elle sera lancée.

L'intérêt des *vidas* réside donc dans le fait qu'elles participent de deux genres distincts, lyrique d'un côté, narratif de l'autre. La manière avec laquelle ces deux genres sont articulés est au cœur de cette relation de dépendance entre l'aspect narratif et l'aspect poétique.

A ce propos, dans son livre *Les amours du poète. Poésie et biographie dans la littérature du XIII^e^ siècle*, Daniel Lacroix commente en ces termes l'insertion de la poésie lyrique dans les *vidas* des troubadours

442Nous nous reportonsà la *vida* du comte de Poitiers dans l'édition de Katy Bernard.

443 Les commentateurs de cette *vida* signalent l'erreur du biographe qui a confondu la mère et la fille en prétendant que « son fils eut pour femme la duchesse de Normandie ». Katy Bernard rend compte de cette erreur en ces termes dans son édition des chansons du troubadour « Jamais Ainor de Châtellerault qui épousa le fils de Guillem ne fut la duchesse de Normandie. Ce fut sa fille, Aliénor d'Aquitaine qui le devint en épousant Henri Plantagenêt, duc de Normandie, qui sera par la suite couronné roi d'Angleterre. L'auteur de la *vida* a confondu ici la mère et la fille ». p. 23.

> …l'insertion poétique prend un sens nouveau dès lors que le récit où elle apparaît raconte la vie du poète qui est censé avoir composé les pièces citées. Non seulement les poèmes sont attribués à un auteur figuré dans l'histoire sous forme de personnage de plein droit, mais ils constituent les bases mêmes de cette histoire du fait que le poème, écrit généralement à la première personne, est pris comme source d'information permettant de reconstituer l'ensemble des faits et gestes du héros. Les poèmes cités perdent alors le plus souvent de leur spécificité formelle et s'intègrent dans le récit d'une vie sous forme de commentaire personnel ou de monologue accompagnant l'action, en une sorte de discours rapporté plus élaborée esthétiquement que le discours direct[444].

Dans ces observations, Daniel Lacroix met l'accent sur le glissement du locuteur au personnage, héros de sa propre histoire. Ce glissement est effectué à partir de l'enchâssement des éléments poétiques dans une sorte de récit-cadre. Le jeu des pronoms et les temps verbaux en sont les principaux facteurs.

Dans les deux *vidas* de Bernard de Ventadour et du comte de Poitiers, le fait de nommer les deux poètes au début de leurs biographies respectives marque un changement notoire par rapport à l'écriture de la *canso.* Le poète n'y est défini que par le fait d'aimer et de dire son amour. La *vida*, en le nommant, en précisant les détails relatifs à sa naissance, à sa famille, fait qu'il devient un « autre » par rapport à cette entité nouvelle.Celle-ci intervient pour s'approprier le rôle de celui qui dit, qui raconte. Ainsi, le « je » est un autre en quelque sorte dans la mesure où la valeur référentielle de cette entité change complètement dès lors que la *canso* est insérée dans le récit biographique. L'emploi des pronoms de troisième personne *li*, *el*, *lui* témoigne donc de l'introduction de cette nouvelle entité. Extérieure au poème, elle se substitue au poète qui ne « parle » plus. Elle se charge de dire et de raconter sa vie et son œuvre. Dans ce sens, les temps verbaux employés dans la *vida* établissent un rapport d'antériorité qui rend compte de l'enchâssement de deux temporalités différentes.

Alors que le présent est l'indice d'une réalité énonciative déterminée par l'ici et maintenant dont dépend le récit, le passé renvoie à une réalité désignée par la parole poétique. La temporalité, au même titre que l'identification par le nom, représente donc un ancrage, la référence à une réalité. Celle-ci est perceptible en effet dans la distinction entre l'énonciation et l'histoire insérée qui dépend, par conséquent, du cadre narratif englobant. En la citant, il confère à la *canso* la réalité dont elle dépend selon la logique même de la narration. A ce propos, Michel Zink parle d' « histoire douteuse »dans sa *Subjectivité Littéraire.*

444 Daniel Lacroix, *Les amours du poète. Poésie et biographie dans la littérature du XIIIe siècle,* Slatkine érudition, 2004, p. 158.

C'estl'histoire, selon lui, qui permet à l'auteur de passer de « la vérité du passé à la vérité du roman dont (il, l'écrivain) est le seul garant[445]».

En outre, figure idéalisée et quasiment allégorique, la dame qui échappe à toute identification dans la *canso* est représentée différemment dans la *vida*.A partir du moment où il la nomme, le récit dénature cet aspect abstrait de l'esthétique courtoise, rattrapée par la réalité et la vraisemblance. En effet, la *domna* est ainsi quasiment dépourvue de sa souveraineté et de sa grandeur. Décrivant ce « dévoilement » dans *L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Age,* Patricio Tucci estime que « tout se passe comme si le choix biographique dispensait de toute discrétion[446] ».

Par ailleurs, la fidélité aux détails biographiques installe la *vida* dans une sorte de forme figée, non moins contraignante que la forme de la *canso* elle-même. Comme nous l'avons signalé précédemment, presque toutes les *vidas* s'ouvrent sur la naissance et les origines du poète. Elles abordent ensuite les détails de son expérience amoureuse avant de finir sur les circonstances de sa mort. A prtir de cette structure, les récits biographiques qui ont pour ambition de rapporter fidèlement le vécu du poète, construisent « l'illusion » de la réalité.

Néanmoins, ce n'est qu'à partir du moment où elle s'en libère que la *vida* peut prétendre au statut fictionnel et romanesque. C'est le cas de ces récits qui se développent en dehors des éléments d'information, puisés initialement dans le texte de la *canso.*La *vida* de Jaufré Rudel est assez représentative de ce tissage fictionnel qui part du poème pour le dépasser.

Les chansons du prince de Blaye ne contiennent presque pas de détails biographiques pouvant alimenter l'histoire de sa *vida,*si ce n'est qu'il est un bon trouveur et qu'il est follement épris d'une dame lointaine. Ce motif de l'amour de loin a été particulièrement significatif dans ses *cansos* pour inspirer à son biographe l'histoire de ses amours tragiques avec la Comtesse de Tripoli. Le périple entrepris par le troubadour pour la rencontrer, sa maladie pendant le voyage, la comtesse qui accourt à sa rencontre, le troubadour qui meurt dans ses bras et puis la comtesse qui, le jour même, décide de se faire nonne pour lui rendre hommage sont les différentes étapes de cette construction biographique. Dans son article *Vidas et rasos, une fiction du chant*, Jean Michel Caluwé décrit ainsi l'écriture fictionnelle de la *vida*

> le fonctionnement métaphorique de la poétique du non-lieu est désambigüisé par la vida. Les éléments de la texture lyrique, organisés de façon paradigmatique sont redisposés syntagmatiquement. La tension qui infléchissait le discours sur lui-même est récupérée par la fiction en vue d'un récit à raconter. La *vida* se propose de réaliser les aspirations du « je » lyrique en leur donnant un contexte, une histoire, donc une portée

445 Michel Zink*, op. cit*, p. 38.
446 Patrizio Tucci, *op. cit*, p. 269.

> événementielle. Elle s'efforce de resémantiser le poème en le représentant[447].

La tension dramatique qui donne son aspect légendaire à l'histoire réside dans cette fin tragique du troubadour qui perd la vie au moment même où l'espoir de la rencontre lui est enfin accordé. Il finit donc par être séparé de la comtesse alors qu'elle n'a jamais été aussi proche de lui. Dans une société encore fort imprégnée du sentiment religieux, ce récit biographique érige le personnage de Jaufré Rudel en véritable héros de l'amour. Ces propos de Daniel Lacroix dans *Les amours du poète* corroborent notre lecture.

> Il fallait encore, outre l'apport narratologique des insertions lyriques, que sur un plan idéologique l'image des artistes fût suffisamment valorisée pour qu'un héros qui fût poète parût digne d'intérêt aux yeux du public aristocratique. Ce qui fait le genre de la vie de poète n'est donc pas la citation de poèmes, mais la présence d'un héros qui a parmi de multiples belles qualités le talent de s'exprimer en vers[448].

Comment pourrait-on comparer notre corpus occitan à la poésie andalouse quand le phénomène narratif des *vidas* et des *rasos* est caractéristique de la lyrique occitane ? Comment peut-on parler d'un roman d'amour alors que nous ne connaissons pas de production narrative attribuée à Ibn Zaydūn, si l'on ne compte sa correspondance et les nombreuses lettres qu'il a écrites aves différentes intentions. A première vue, ces interrogations certes légitimes peuvent suggérer une certaine faiblesse de notre perspective comparatiste. Elles pourraient traduire en effet les limites de notre étude. La divergence notoire entre les lyriques occitane et andalouse du point de vue de la narrativisation du discours poétique serait à même de mettre en doute l'ensemble de notre réflexion.

Toutefois, aussi étonnant que cela puisse paraître, nous ne sommes pas en train d'extrapoler ou de forcer l'interprétation lorsque nous prétendons que le même phénomène de narrativisation du discours poétique s'est également produit avec l'œuvre du poète de Cordoue. Nous ne disposons pas de forme narrative semblable à celles occitanes, « dédiées » il est vrai à la reconstitution de sa biographie. Néanmoins, de nombreux facteurs ont contribué à l'enchevêtrement du personnel et de l'artistique au sujet de son expérience amoureuse.

Si, malgré les apparences, l'analogie se maintient du point de vue du roman de l'amour c'est parce que la raison essentielle qui préside au glissement du poétique au romanesque n'est point d'ordre générique. Comme nous avons essayé de le montrer plus avant dans le cadre de cette partie, ce sont surtout les considérations esthétiques et scripturales qui président

447 Jean Michel Caluwé, « Vidas et razos. Une fiction du chant », In *Cahiers de civilisation médiévale,* 32e année, (n°125), Janvier-Mars, 1989, p. 9.
448 Daniel Lacroix, *op. cit*, p. 163.

à cette ouverture de l'énonciation lyrique sur la subjectivité du moi ainsi que sur la prise de conscience. Dès l'instant où le *je* se détache de lui-même et des conditions qui l'enferment dans un cadre de référence commun, la parole se libère et la réalité n'est plus perçue du point de vue de la sincérité mais de l'illusion. Dans ce sens, l'écriture fictionnelle rend compte de la conscience de l'auteur. Sa parole n'est pas nécessairement le reflet d'une réalité. Elle se présente comme une certaine image, une représentation parmi tant d'autres de cette réalité.

Dans le même ordre d'idées, Tahar Labib Djedidi aborde la dimension romanesque de *La poésie amoureuse des Arabes* d'un point de vue également comparatiste.

> Évidemment, les Arabes n'avaient pas connu un roman d'amour formellement comparable à celui de Tristan. Mais il y a un ensemble considérable de récits qui, considéré dans sa totalité, pourrait constituer, sans rien ajouter de l'extérieur, une structure globale aisément comparable du point de vue thématique et même au niveau des grandes séquences, avec les structures de certains romans où la destinée de l'aventure amoureuse est semblable à celle décrite dans le roman de Tristan[449].

Même si la comparaison avec le roman de Tristan ne représente pas d'intérêt particulier pour nos recherches, nous retenons tout de même de cette observation l'idée que la structure globale ainsi que l'aspect thématique constituent les facteurs essentiels du glissement du poétique au romanesque dans la poésie arabe et andalouse en l'occurrence. L'identification de cette structure globale à « un ensemble considérable de récits » conforte notre lecture et nous autorise de fait à parler de narrativisation du discours poétique au sujet de l'expérience amoureuse d'Ibn Zaydūn. Le récit le plus célèbre dans le roman d'amour du poète cordouan est sans doute sa *Risāla hazleyya*. Composé pour tourner en dérision son pire ennemi, Ibn 'Abdous, ce texte est la conséquence d'une longue succession d'événements relatifs à l'histoire de ses amours avec Wallada.

Dans les différentes éditions du *diwān* d'Ibn Zaydūn, les éditeurs[450] ne manquent pas de rappeler cet ancrage circonstanciel[451] tel que l'ont rapporté les historiens d'Al-Andalus dans

449 Tahar Labib Djedidi, *op. cit*, p. 70.

450 Nous nous reportons principalement aux éditions de Karam Bostani, de Kamel Kilani, de Youssef Farhat et d'Ali Abdeladhim.

451 Concernant cet ancrage biographique, souligné par les historiens d'Al-Andalus, nous attirons l'attention sur la parenté avec la présentation des *cansos* dans les chansonniers des troubadours. D'après l'expression de Patrizio Tucci, cet ancrage ne cherche pas à « présenter l'œuvre à travers l'homme, démarche propre au portrait d'écrivain à venir, il s'agit plutôt de projeter une œuvre sur son auteur, de modeler un auteur d'après son œuvre, sinon même d'inventer la vie d'un auteur à partir de son œuvre ». Patrizio Tucci, *L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Age,*In *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 2011, n°63, p. 269.
Même si des auteurs comme Ibn Bassām ou Al Muqqarī abordent les amours du poète en historiens soucieux de transmettre fidèlement ce qu'ils considèrent comme une réalité historique, rien ne nous empêche d'appréhender leur témoignage, certes de facture documentaire indéniable, avec suffisemment de méfiance. Leurs témoignages ne sont certainement pas exempts d'une dimension littéraire et par conséquent fictionnelle, plus ou moins distante par rapport à cette réalité.

leurs œuvres monumentales[452]. Dans l'édition du *diwān* par Karam Al Bostani par exemple, une longue note précise le contexte biographique présidant à la composition des poèmes satiriques parlant d'Ibn 'Abdous et s'adressant à lui. Dans sa synthèse historique, Al Bostani précise sa référence à Ibn Hayyān, à Ibn Bassām ainsi qu'à d'autres historiens.

Le rappel biographique commence par l'évocation de la haine qui s'est vite substituée à la grande amitié d'Ibn Zaydūn et Ibn 'Abdous. Pour l'amour de Wallada, ils étaient vite devenus les pires ennemis. Pour remonter aux détails de leur terrible adversité, l'auteur du *diwān* se réfère aux introductions d'Al Muqqarī et Ibn Nabāta.

Au commencement, Ibn Zaydūn et Wallada étaient épris l'un de l'autre. La princesse se montrait même assez avenante. Tenant un salon littéraire, férue de littérature et d'arts, elle se comportait en femme passionnée vivant au rythme des plaisirs mondains. On lui reprochait même son attitude quasiment scandaleuse dans une société pourtant connue pour son laxisme et sa grande ouverture d'esprit. Ce caractère est d'ailleurs à l'origine des suspicions du poète. Il l'accuse de le tromper avec son ancien ami. Ce dernier avait sollicité l'intérêt de Wallada à travers la médiation d'une femme envoyée pour parler de lui à la princesse. Dépitée par les accusations de son amant, Wallada qui ne cessait de « le tourner en bourrique », finit par lui donner satisfaction. Furieux, Ibn Zaydūn riposte. Considérant cette manœuvre comme une vile provocation de la part de Wallada, il riposte donc en composant donc son pamphlet.

Bien qu'il soit composé, au nom de Wallada, en réponse aux sollicitations d'Ibn 'Abdous, la forme discursive[453] du pamphlet représente un argument fondamental dans notre lecture de la narrativisation du discours poétique.

Tout d'abord, la dimension narrative de ce pamphlet est étroitement liée à toutes les péripéties qui l'ont précédé. Sans l'identification du personnage qui en fait l'objet, sans comprendre les causes de sa composition, on ne peut en saisir le sens. L'amant blessé et trahi, yn déverse avec une énergie impressionnante toute la colère et la haine que lui inspire la vilenie de ses ennemis. A la lecture de ce pamphlet dont il n'existe malheureusement pas de traduction, à notre connaissance, on ne peut qu'être marqué par l'ingéniosité de l'écriture. On est tellement entraîné par le caractère odieux du personnage d'Ibn 'Abdous qu'on ne se rend même pas compte à quel moment on adhère au point de vue du poète. L'on se substitue

452 Nous pensons aux éminents historiens d'Al-Andalus à l'instar d'Ibn Nabāta et Ibn Hayyān. Mais les deux historiens les plus célèbres sont sans doute Abū al-ḥasan ʿalī Ibn Bassām al-šantarīnī auteur d'*Al-ḏaḫīrā fī maḥāsin ahl al-ǧazīrā* et šihāb al-dīn aḥmad ibn muḥammad al-muqqarī al-talamsānī auteur de *Nafḥ aṭ-ṭīb miṅuṣn al-Andalus ar-raṭīb.*

453 A l'origine, ce que nous appelons « pamphlet » est une *Ris*āla, c'est-à-dire une lettre. La situation énonciative propre au genre épistolaire suppose en effet un émetteur et un récepteur d'un message qui recquiert une réponse, une communication même si celle-ci est effectuée en différé.

presque à l'auteur car plus on avance dans la lecture du texte et plus en prend le personnage en horreur.

Ainsi, la personne se transforme en personnage sous l'effet de l'hyperbole et du grossissement caricatural. Le regard déformant de l'auteur pousse l'abomination jusqu'à ses limites les plus obscures. De ce fait, le texte se « décolle » littéralement de la réalité. Il représente ainsi le facteur qui permet au *je* de prendre distance par rapport à lui-même.

Contrairement à l'écriture de la *vida*, aucune entité nouvelle ne fait iruuption dans l'univers énonciatif de l'expérience amoureuse. L'hyperbole, la surdétermination et le grossissement caricatural permettent au poète non pas de se dédoubler mais de changer de statut[454]. Dès l'instant où il se transforme en « narrateur », racontant sa propre histoire, le poète prend distance par rapport à son « identité » d'amant. Il devient un narrateur qui créé des personnages et qui construit une fiction. Le fait que le texte du pamphlet soit écrit au nom de Wallada témoigne de cette distanciation par rapport au moi du poète.

Par conséquent, le poète est différent du troubadour puisqu'il n'est pas le héros de sa propre histoire. L'écriture du pamphlet montre que le poète est l'auteur de son histoire. Il la raconte en mettant en scène un récit et des personnages qui donnent l'illusion de la réalité.

En plus de cette lettre satirique, la correspondance d'Ibn Zaydūn telle qu'elle nous est parvenue à travers les ouvrages historiques atteste d'une production épistolaire qui a joué un rôle déterminant dans l'histoire de ses amours avec Wallada. Certaines renvoient même à quelques détails anecdotiques relatifs par exemple la discorde causée par le personnage de 'Otba ou le regret du poète pour avoir battu sa bien-aimée.

> Si ma main venait à te frapper,
> si malgré moi je te faisais souffrir,
> je le paierai, j'en jure, de ma vie,
> de mes biens, de tel ou tel de ma descendance.
> Fie-toi à mon serment, à ma constance,
> à un cœur qui ne sait penser rien de mal,
> et sache bien, si quelque jour te met en peine,
> qu'il sera suivi d'heureux lendemains. (A.M, p. 63)

En définitive, nous pouvons donc affirmer la parenté des lyriques andalouse et occitane du point de vue de l'écriture fictionnelle. Si la narrativisation débouche pareillement sur le roman du moi dans les deux esthétiques de la *fin'amor*, la différence de l'occitane par rapport à

454 Nous nous référons à ces procédés qui marquent l'écriture de ce texte satirique. Le poète y brosse un portrait extrêmement abominable de son rival. Avant même de réprouver la médiation de la femme qu'Ibn 'Abdous avait envoyée en messager à Wallada pour solliciter ses faveurs, Ibn Zaydūn, au nom de celle-ci, accumule dès les premières lignes de sa *Risala* les pires qualifications pour décrire son rival. Il est fou, ignorant, vil, maladroit, trompé par un orgueil mesquin et aveuglé par la lumière du jour. Sa précipitation est comparée à celle des mouches et des papillons attirés par la boisson et le feu…

l'andalouse réside dans le statut du *je.* Inséré dans une forme narrative l'englobant, ce *je* se transforme en un personnage. Héros de sa propre histoire, il est subordonné à une nouvelle entité qui se charge de raconter et de dire cette histoire qui lui appartient.

Sans passer par une insertion narrative, le glissement du poétique au narratif se fait dans la lyrique andalouse sans intervention extérieure. Le poète est lui-même l'auteur de sa propre histoire. C'est lui qui façonne les personnages et construit l'illusion référentielle en prenant distance de sa propre réalité.

3.2 Autorité(s) et mutations

Comme le souligne Tahar Labib Djedidi, les études qui s'appuient sur la notion de « reflet » pour appréhender les rapports entre « l'univers littéraire et le monde réel » occultent « la dimension symbolique » de la littérature. En essayant de reconnaître l'écho de leurs propres « préoccupations sociales » dans la production littéraire, ces études expriment « les soucis excessifs de tirer de l'œuvre des renseignements purement historiques. (…) puis la tendance d'expliquer tout par un facteur historique prédominant ». Ainsi, l'écueil principal reproché à ces études abusives est de vouloir « éclairer l'œuvre par des données historiques elles-mêmes déduites de l'œuvre[455]». En mettant l'accent sur ces écueils, les observations de Tahar Labib Djedidi attirent l'attention sur la dimension symbolique de la création littéraire et poétique en particulier. L'idée qu'il souligne rejoint celle de Riffaterre dans l'introduction de son article « l'illusion référentielle » à propos de la signification du « langage poétique [qui] diffère de l'usage linguistique commun ».

> un poème dit une chose et veut dire autre chose. La poésie, ajoute-t-il, exprime des idées et des choses de manière indirecte. Même la description la plus naturelle n'est pas un simple énoncé de fait : elle se présente comme un objet esthétique aux connotations affectives[456].

Cette manière indirecte d'aborder le monde et les choses invite le lecteur à être attentif au sens de « l'imitation ». En effet, la représentation du réel d'après le langage poétique n'est en fait qu'une « illusion ».

> La représentation littéraire de la réalité, la mimésis, n'est que l'arrière plan qui rend perceptible le caractère indirect de la signification. Cette perception est une réaction au déplacement, à l'altération ou à la construction du sens[457].

455 Tahar Labib Djedidi, *op.cit*, p. 32.
456 Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle » (article publié dans l'ouvrage collectif *Littérature et réalité*, publié aux éditions Points, 2015, p. 91.
457 *Id.*

Ainsi, la signification indirecte du langage poétique s'appuie non pas sur « le reflet » de la réalité mais sur une « mimésis » illusoire. Cette « illusion référentielle » est due, nous semble-t-il, à cette distanciation du poète, exprimée par la narrativisation et l'écriture fictionnelle du chant courtois. L'ouverture du poème sur le roman de l'amour renc compte en effet d'un changement de « statut » puisque le poète, essentiellement locuteur, devient « un personnage ». Selon Michel Zink, ce passage de l'élocution à la narration ainsi que la distanciation du *je* sont symptomatiques d'une « prise de conscience », d'un point de vue qui émerge et essaie de s'établir en tant que tel. Dans son étude sur « la subjectivité littéraire », le médiéviste interprète ce point de vue, cette « subjectivité émergente » comme les prémices de la littérature. Consciente d'elle-même, sa naissance, selon lui, est à dater à partir de ce moment là :

> La subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagée entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage. Montrer le moment et les conditions de cette prise de conscience dans les premiers siècles de la littérature française, c'est-à-dire au Moyen Age, ce n'est pas seulement se livrer à une étude sur la littérature médiévale, c'est éclairer l'ensemble de la littérature française et de son développement[458].

Ainsi, ces références critiques convergent dans le sens d'une même lecture de la littérature méciévale. La poésie courtoise telle qu'elle se présente à partir du corpus que nous étudions est l'expression d'un point de vue qui rend compte des premiers états de la littérature française à ses débuts[459]. L'esthétique de la *fin'amor* traduit donc un point de vue sur la société, la religion et la littérature médiévales entre le X^{e} et le XIII^{e} siècles.

458 Michel Zink, *op. cit,* pp. 8-9.

459 Cette observation ne tient pas compte de la littérature arabe.Même si elle demeure intimement rattachée à la question de subjectivité et au même rôle que M. Zink lui attribue dans la « naissance » de la littérature, il nous semble que la littérature arabe a connu ses débuts bien avant l'âge d'or de l'Espagne musulmane au XIe siècle.

Comme en témoigne Régis Blachère dans son *Histoire de la littérature arabe des origines jusqu'au XVe siècle*, la genèse de la littérature arabe est extrêmemnt complexe. Elle suit une longue évolution, au confluent d'innimbrables facteurs. Le plus influent est sans doute l'avènement de l'Islam. En effet, « le *Coran* va imposer sa langue comme idiôme supérieur ». La langue qui se développe, les nouvelles représentations dues au contact de la nouvelle religion ainsi que les répercussions de cette grande efferscence sur les modes d'expression sont à prendre en considération dans l'étude de la naissance d'une littérature arabe. (Vanrie A. Blachère (Regis). Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XVe siècle de J.-C. (compte rendu), In *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 48, fasc. 2, 1970, pp. 497-500)

3.2.1 Fin'amor et désir

Dès lors qu'il s'agit de l'amour d'une dame, le désir est prépondérant dans le chant d'amour courtois. Qu'il soit reconnu, explicite ou renié et dissimulé, il est constamment exprimé. La célébration de l'amour et l'exaltation des sentiments sont systématiquement rattachés à ce penchant sensuel qui motive la patience de l'amant et son aspiration à une récompense ultime.

Mout m'es greu que ja reblanda Celeis que vas me s'orgolha, Car si mos cors re.lh demanda, No.lh platz que mot m'i responda. Be m'auci mos nescis talans, Car sec d'amor los bels semblans E no ve c'amors lh'atenda. (M,L, p. 172)	Il m'est très pénible de servir encore celle qui envers moi se montre si orgueilleuse, car lorsque mon cœur lui demande quelque chose, elle ne daigne même pas répondre un mot. Mon désir insensé me tue insensiblement, car il poursuit les belles apparences de l'amour et ne voit guère que l'amour lui prête attention.

Qui es-tu donc pour que le plein soleil ou un souffle embaumé
m'inspirent la pensée de ton visage et de tes lèvres ?
Jai soif de ta bouche. Ah ! Que son eau vive
sait bien m'abreuver, de désaltérer !
Si mes larmes jaillissent à la plainte d'une pleureuse,
c'est parce que je l'entends chanter mon deuil à moi.
Loin de celle que j'aime, épuisé de chagrin,
je la veux toujours là, tout près, qui me console.
Et ceci encore : si, toi partie, je dénoue le fil d'une longue patience,
je me revois aussi dénouant à plaisir ta ceinture… (A.M, p. 65)

Le désir est désigné respectivement par les termes *re* (chose) et *talan* (désir, penchant, envie) dans l'extrait de Bernard de Ventadour et par le champ lexical du corps de l'aimée dans celui d'Ibn Zaydūn. L'évocation des lèvres, de la salive ainsi que de la taille représentent les contours du souvenir qui ravive les blessures de l'amant, trahies par ses larmes abondantes. La métaphore du deuil et la mort suggérée par le personnage de la pleureuse sont mis au service de l'exagération de ces douleurs, causées par l'intensité du désir. Ce dernier n'est pas moins souligné dans les vers de Bernard de Ventadour. Outre les substantifs *talan* et *re*, l'expression du désir est accentuée par l'adjectif *greu* (pénible, douloureux), les verbes *aucire* (tuer), *seguir* (suivre) ainsi que le syntagme *bels semblans* (beau semblant, belle apparence). Très fréquente dans la poésie occitane, cette expression trahit la grande beauté de la bien-aimée. Elle rend compte aussi de son charme irrésistible. C'est dans ce sens en effet que le verbe *seguir* peut être interprété : il révèle l'envoûtement de l'amant, obnubilé par la beauté de sa dame.

Quelle que soit la manière de l'exprimer, le désir est pareillement ressenti et exprimé par les auteurs de notre corpus. Il a quelque chose de puissant qui asservit l'amant. En proie à cette force qui s'accroît à mesure que la dame est distante, le poète-amant n'a que les yeux pour pleurer et les jours pour compter, dans la patience et l'espoir de parvenir à étancher sa soif en gagnant les faveurs de sa dulcinée. Ainsi, le désir prépondérant représente un pilier fondamental dans la doctrine et l'esthétique de la *fin'amor*. Son caractère impérieux et inévitable préside et conditionne même les rapports que le poète-amant entretient avec la société, la religion et la littérature.

3.2.2 Société et désir

> O toi, si loin, mais qui loges aux tréfonds de mon cœur,
> les plaisirs de ton monde te fon oublier ton sujet, ton esclave !
> Tu te distrais, t'amuses à des badinages,
> et son souvenir ne t'occupe guère.
> Vivrai-je assez longtemps pour espérer ? Peut-être : c'est au temps d'en juger,
> au destin de savoir, et aux jours de le dire. (A.M, p. 58)

Les métaphores de l'esclave et de l'amour qui loge dans les tréfonds du cœur véhiculent l'idée principale dans ces trois vers. La bien-aimée est représentée dans un rapport de supériorité à son soupirant. Elle le domine parce qu'elle est dôtée d'un pouvoir. Celui-ci est obligé de se soumettre à elle. Elle détient en effet « la chose » qu'il désire. L'affirmation de l'assujettissement de l'amant à sa dame corrobore l'intensité de son désir. L'expression de l'espoir sur lequel s'achève la pièce rend compte de ce pouvoir de la dame désirable et désirée. Elle le puise en effet de ces grâces qu'elle n'accorde pas et pour lesquelles elle prolonge sciemment l'attente interminable de l'amant. L'accumulation des substantifs *layālī* (nuits), *dahr* (temps, destin) et s*ayyām* (jours) marque la constance immuable de la soumission du poète à sa bien-aimée. Son pouvoir est inaliénable parce que, comme le destin, il a quelque chose de providentiel. Echappant à son contôle et ne pouvant s'y soustraire, l'amant se résigne à « souffrir » patiemment l'hégémonie de sa bien-aimée.

Cette hégémonie de la dame, assez fréquente dans notre corpus aussi bien occitan qu'andalou[460], témoigne d'une certaine vision de la hiérarchie des sexes ; vision selon laquelle les pouvoirs sont redistribués.

460 Nous avons remarqué l'absence de substituts au nom de la bien-aimée dans la poésie d'Ibn Zaydūn. L'usage du *senhal* y est perceptible dans l'emploi fréquent du pronom personnel masculin, même lorsqu'il

Nous avons remarqué l'absence de substituts au nom de la bien-aimée dans la poésie d'Ibn Zaydūn. L'usage du *senhal* y est perceptible dans l'emploi fréquent du pronom personnel masculin, même lorsqu'il s'agit de l'interpellation de l'aimée. De même, quand il se réfère à elle par des métaphores ou des périphrases, l'accord se fait le plus souvent au masculin. Citons, à titre d'exemple :

> Serai-je malmené sans autre raison, banni sans autre péché
> qu'un abandon à un amour passionné et sincère ?
> C'est le matin, je viens me plaindre et me retrouve, un peu plus tard, objet de haine,
> j'attends de toi quelque faveur, et n'y gagne que des reproches.
> Tu es toute ma vie : même quand tu me blesses,
> ta place en mon cœur, c'est l'eau douce pour ma soif.
> Sans toi, il ne connaîtrait pas cette angoisse d'aimer,
> ce flux, trop contenu, qui se résout en larmes infinies.

Le pronom personnel dans les expressions « j'attends de toi quelque faveur », « tu es toute ma vie », « tu me blesses », « ta place », « sans toi » est la traduction du pronom enclitique *ka* qui, en arabe, est un pronom objet masculin singulier. Il renvoie à l'allocutaire auquel s'adresse l'énonciateur.

Qu'il soit *midons*, *senhor*, *bels vezer*, *mos cortes* ou autre, dans la poésie des troubadours, outre sa conformité au code courtois de la discrétion, le *senhal* rend compte d'une grande valorisation de la dame. Identifiée au « sexe fort », elle acquiert, à travers son pouvoir, le rôle et le statut qui sont généralement l'apanage de l'homme dans la société médiévale. Dans son article, « L'énigme du *senhal* », Federico Saviotti explique ainsi cette lecture, inspirée des travaux de M. Riquer et d'E. Vallet :

> En revanche, il [E. Vallet] développe une intuition de Martin de Riquer qui, en sortant du cadre des procédés littéraires, allait chercher le modèle le plus proche des éloquents surnoms des troubadours dans ceux qui étaient employés publiquement, à la même époque, pour désigner les grands seigneurs féodaux (la dynastie des 'Taillefer', par exemple, ou Richard 'Cœur de Lion'), contrairement à ce qu'on a l'habitude de croire-argumente Vallet- la fonction de ces noms fictifs n'est pas celle de cacher une identité, mais celle de la rendre reconnaissable pour un public averti, à l'instar des

---

s'agit de l'interpellation de l'aimée. De même quand il se réfère à elle par des métaphores ou des périphrases, l'accord se fait le plus souvent au masculin. Nous citons, à titre d'exemple :
Serai-je malmené sans autre raison, banni sans autre péché***qu'un abandon à un amour passionné et sincère ?/ C'est le matin, je viens me plaindre et me retrouve, un peu plus tard, objet de haine,***j'attends de toi quelque faveur, et n'y gagne que des reproches./ Tu es toute ma vie : même quand tu me blesses, ***ta place en mon cœur, c'est l'eau douce pour ma soif./ Sans toi, il ne connaîtrait pas cette angoisse d'aimer, ***ce flux, trop contenu, qui se résout en larmes infinies.
Le pronom personnel dans les expressions « j'attends de toi quelque faveur », « tu es toute ma vie », « tu me blesses », « ta place », « sans toi » est la traduction du pronom enclitique *ka* qui, en arabe, est un pronom objet, masculin singulier et qui renvoie à l'allocutaire auquel s'adresse l'énonciateur.

enseignes chevaleresques, dont ces *senhals* partageaient l'étymologie (c'est-à-dire la commune dérivation du mot latin SIGNUM[461].

L'observation de Saviotti nous intéresse parce qu'elle met en lumière « la visibilité » acquise par la femme sur le plan social. « La rendre reconnaissable pour un public averti », grâce à son statut de *domna*, fait d'elle l'égale de l'homme.

En agradar et en voler Es l'amors de dos fis amans. Nula res no i pot pro tener, Si.lh voluntatz non es agaus. E cel es be fols naturaus Que, de so que vol, la repren e.lh so que no.lh es gen. (M.L, p. 66)	L'amour de deux nobles amants est le plaisir et le désir réciproques. Rien de bon ne peut sortir, si les volontés ne sont identiques. Et il est fou de naissance, celui qui censure ce que veut la dame et exalte ce qui lui déplaît.

Le sens exprimé dans les quatre permiers vers de Bernard de Ventadour semble véhiculer une conception différente du désir. L'adjectif *egaus* (égaux), mis à la rime à la fin de ces vers et rimant avec *amans* semble insister sur une relation d'égalité entre l'amant et sa dame. Il n'est donc visiblement pas obligé de se soumettre à elle. L'adjectif *egaus* vient clore par cette idée d'égalité le sens véhiculé par les verbes *agradar* (plaire, être agréable), *voler* (vouloir) les substantifs *amor* et *voluntatz*. Cette égalité concerne donc les sentiments et la volonté des amants qui, selon ces vers, sont placés au même plan et bénéficient de la même importance. Aucune hiérarchie n'est donc établie entre la dame et son prétendant.

La fin de la strophe donne pourtant à cet emploi un sens tout différent. Le syntagme *fol naturaus* identifie à un « fou de naissance » celui *que de so que vol la repren*. Par effet de contradiction donc, la sagesse est identifiée au comportement de celui qui ne s'oppose pas à la volonté de sa bien-aimée. Comme le souligne le duc d'Aquitaine, est bien sage celui qui se conforme à ses caprices et essaie constamment de la satisfaire. De ce fait, « l'égalité » des deux amants est à percevoir dans le sens d'une conformité qui « oblige » l'amant en quelque sorte à s'orienter nécessairement dans le sens de ce que veut sa dame. C'est sans doute la raison pour laquelle Moshé Lazar traduit l'adjectif *egaus* par « identiques ». L'intérêt de la strophe est donc de souligner que l'amant ne doit pas vouloir ce qui ne correspond pas à la volonté de sa bien-aimée.

La conformité de l'amant à la volonté de sa dame est également très appuyée dans la poésie amoureuse d'Ibn Zaydūn. Leur lien amoureux est toujours conçu comme un rapport « hiérarchique » favorisant l'hégémonie de la bien-aimée. Le vocabulaire qui en témoigne est inspiré du vocabulaire juridique. Souvent, le poète fait appel aux notions d'injustice et

461 Federico Savietti, « L'énigme du *senhal* », In *Medioevi*, n°1, 2015, pp. 101-121

d'oppression pour en rendre compte. Ce lexique est indissociable des notions de « contentement » et de « satisfaction » qui mettent l'accent sur la soumission de l'amant à sa dulcinée.

> Quand aux mauvais esprits, ma réponse est fort simple :
> je vis heureux de la tyrannie de ma maîtresse, heureux ! (A.M, p. 44)

> Tu m'as donné de ta rancune tant de preuves
> que me voilà promu héros des histoires d'amour. (A.M, p. 101)

> Rends à ton serment bafoué le respect
> qui te vaudra récompense à foison. (A.M, p. 69)

> [ce pauvre cœur] Qui m'assigne à vouloir pour toujours t'obéir
> et dirait non si je lui commandais de t'oublier ! (A.M, p. 106)

> Tu fais tout pour me mettre en colère, et moi tout, vraiment tout,
> pour te plaire, et je ne gémis pas quand tu me fais violence. (A.M, p. 73)

> Il me plaît d'être sous ta loi, quoi qu'il advienne,
> pour peu que tu me dises : « C'est moi qui fais la loi ! » (A.M, p. 99)

Les termes *ǧur*(injustice), *ẓulm* (oppression), *ẓālim* (injuste, qui opprime), *yasẖatu* (traiter avec indignation) dans le texte originel sont traduits par les expressions « tyrannie », « rancune », « être sous ta loi », « tu me fais violence ». Ils constituent le champ lexical employé pour se référer à la bien-aimée. Elle est identifiée à un tyran dont le pouvoir se confond avec l'injustice et la cruauté qui le caractérisent. De même, les verbes *raḍītu*(j'ai accepté), *afdīhi*(faire un sacrifice pour rendre hommage à quelqu'un),*lā ataẓallamu*(je ne me plains pas) et les substantifs *ʿabduka*(ton esclave), *ṭāʿatikom* (t'obéir) traduisent l'obédience et la subordination de l'amant. Assimilé à un serviteur, il se contente de « souffrir » l'injustice et la cruauté de sa souveraine. Ainsi, s'explique donc le pouvoir de la dame.

> Elle remplit deux fonctions : d'une part, offerte jusqu'à un certain point par celui qui la tient en son pouvoir et qui mène le jeu, elle constitue le prix d'une compétition, d'un concours permanent entre les jeunes hommes de la cour, attisant parmi eux l'émulation, canalisant leur puissance agressive, les disciplinant, les domestiquant. D'autre part, la femme a mission d'éduquer ces jeunes. La fine amour civilise, elle constitue l'un des rouages essentiels de la jeunesse, une école. Dans cette école, la femme occupe la place du maître. Elle enseigne d'autant mieux qu'elle aiguise le désir[462].

462 George Duby, *Mâle Moyen Age. De l'amour et autres essais*, éd. Flammarion, coll. Champs, 2010, p. 47

« Cette hiérarchie nécessaire » au « rapport pédagogique » dans lequel « l'image de la dame » se confond avec « celle du maître » a des implications sociales relatives aux institutions matrimoniale et féodo-vassalique. La *fin'amor*, en ce qu'elle est un « déversement de l'amour hors du couple conjugal », attribue à la *domna* un rôle social non moins important que celui du maître ou du mari. Maîtresse et souveraine, la dame courtoise représente le pilier d'une construction « parallèle » où l'amour et le désir ne sont pas mis au ban, au contraire. Ils sont considérés comme des facteurs d'élévation morale et de vertu. La quête de la perfection ainsi que l'apprentissage acquis par l'amant représentent les principaux enjeux du lien amoureux. Ce dernier se conçoit dans la *fin'amor* un processus qui conduit l'amant vers le meilleur : la meilleure dame, le meilleur sentiment et le meilleur amant sont également tributaires du « meilleur » désir.

3.2.3 Religion et désir

Dans *Mâle Moyen* Age, George Duby décrit la situation médiévale et le rapport que ses institutions, matrimoniale et religieuse en l'occurrence, entretiennent avec le désir.

> Cette situation explique la puissance d'une forme idéologique. Idéologie à plusieurs faces, évidemment. Elle tient pour nécessaire, providentielle, la soumission naturelle de la femme à l'homme. La femme doit être gouvernée. Cette certitude trouve son appui dans les textes de l'Ecriture sainte et propose l'image exemplaire de la relation homme-femme. Cette relation doit être hiérarchique, prenant sa place dans l'ordre hiérarchique universel : l'homme doit tenir en bride les femmes qui lui sont confiées, mais les chérir aussi, et les femmes doivent à l'homme qui a puissance sur elles la révérence. Un tel échange de *dilectio* et de *reverencia* institue l'ordre à l'intérieur du groupe domestique, et d'abord dans ce qui forme le noyau de ce groupe, le couple conjugal. Mais, de la relation entre l'époux et l'épouse, les moralistes d'Eglise jugent volontiers que cet autre sentiment, différent de la *dilectio*, qu'ils appellent en latin *amor*, doit être exclu, parce que l'amour sensuel, le désir, l'élan du corps, c'est le trouble, le désordre ; normalement, il doit être rejeté hors du cadre matrimonial, dans l'espace du jeu, de la gratuité, et c'est la place qui lui est faite par ce divertissement de société que nous appelons l'amour courtois. Le mariage est chose sérieuse ; il exige l'austérité ; la passion ne doit pas être mêlée aux affaires conjugales[463].

La contradiction entre la lecture chrétienne du désir et la place qui lui est accordée dans l'esthétiquede la *fin'amor* est particulièrement marquée dans cette distinction entre « la passion » et « les affaires conjugales ». « La soumission naturelle de la femme à l'homme » et

463 George Duby, *Mâle Moyen Age. De l'amour et autres essais*, éd. Flammarion, coll. Champs, 2010, p. 121

le fait de devoir « la tenir en bride » trahissent dans le commentaire de l'historien, les caractéristiques de la lecture chrétienne du désir.

Il est intéressant de noter que dans la religion musulmane également le désir fait l'objet d'une lecture négative qui obéit presque à la même représentation de tout ce qui relève des tentations physiques et matérielles, avilissantes et fortement réprimées. L'idée est clairement soulignée dans le Coran. Les versets 14 et 15 de la troisième sourate, incitent le bon croyant à la chasteté et à la piété.

« Pour les Hommes, ont été parés [de fausses apparences] l'amour des voluptés tirées des femmes, [l'amour] des fils, des qintâr thésaurisés d'or et d'argent, [l'amour] des chevaux racés, des [bêtes de] troupeaux et des terres cultivables. C'est [là] jouissance de la Vie Immédiate, alors qu'auprès d'Allah est beau lieu de retour. Dis [aux croyants] : ''Vous aviserai-je de ce qui est meilleur que cela ? Pour ceux qui auront été pieux, seront, auprès de leur Seigneur, des Jardins sous lesquels couleront les ruisseaux, où, immortels, ils auront des épouses purifiées et satisfaction d'Allah''. Allah est clairvoyant sur [ses] serviteurs ».

De ce point de vue, l'esthétique de la *fin'amor* représente une construction « parallèle » qui subvertit le sens de l'Ecriture sainte[464]. La hiérarchie des sexes, inspirée de « l'ordre hiérarchique universel » est corrompue par le renversement de situation, à l'œuvre dans l'amour courtois. Souveraine grâce au désir qu'elle prodigue, la dame se substitut à l'homme qu'elle prive de sa supériorité originelle, selon les conceptions chrétiennes[465]. Cette subversion est d'autant plus marquée qu'elle repose essentiellement sur le désir. Tel qu'il se présente dans la doctrine de l'amour courtois, il constitue le point de discorde majeur entre la *fin'amor* et la religion. L'esthétique de la *fin'amor* s'attaque à la religion en quelque sorte en

464 Nous nous reportons aux réflexions de Denis de Rougemont à ce sujet dans *L'amour et l'Occident.* L'auteur met en avant les raisons pour lesquelles la poésie des troubadours a été confondue, selon otto Rahn, avec l'hérésie des Cathares. « Est-ce pure coïncidence, si les troubadours comme les cathares glorifient- sans toujours l'exercer- la vertu de chasteté ? Est-ce pure coïncidence si, comme les « purs » ils ne reçoivent de leur Dame qu'un seul baiser d'initiation ? Et s'ils distinguent deux degrés dans le *domneii* (le *pregaire*, ou prière, et l'*entendeire*) comme on distingue dans l'Eglise d'Amour les « croyants » et les « parfaits » ? Et s'ils raillent les liens du mariage, cette *jurata fornicatio*, selon les cathares ? Et s'ils invectivent les clercs et leurs alliés féodaux ? Et s'ils vivent de préférence à la manière errante des « purs » qui s'en allaient deux par deux sur les routes ? Et si l'on retrouve, enfin, dans certains de leurs vers, des expressions tirées de la liturgie cathare ? » Denis de Rougemont, *Lamour et l'Occident,* éd. Librairies Plon, 1972, p. 91. Il est évident que les considérations relatives aux Cathares ne nous intéressent pas dans le cadre de notre travail. Nous ne nous reportons à ces propos que dans le but de mettre en avant les raisons de l'hostilité de l'Eglise envers l'amour courtois et la *fin'amor.* C'est uniquement dans ce sens que le même traitement réservé aux cathares et aux troubadours nous importe.

465 Dans la religion de l'Islam, les sexes ne sont pas appréhendés du point de vue de cette hiérarchie universelle. Eve a beau être créée à partir de l'un des flancs d'Adam, les exégètes sont unanimes quant à l'interprétation de l'expression *nafswāhidā* (personne unique). Cette expression revient souvent dans le Coran dans les passages où il est question de la Création du genre humain.

Hommes !, soyez pieux envers votre Seigneur qui vous a créés [*à partir*] *d'une personne unique, dont, pour elle, Il a créé une épouse et dont Il a fait proliférer en grand nombre des hommes et des femmes ! Soyez pieux envers Allah à propos duquel vous vous interrogez !* [*Respectez*] *vos liens de consanguinité ! Allah, envers vous, est observateur*. Le *Coran*, Sourate n°IV, verset 1

réhabilitant le désir, sensé être à l'origine du « trouble » et du « désordre ». Même si l'union charnelle des amants est constamment repoussée, les penchants sensuels de l'amant qui n'aspire qu'à cet aboutissement du lien amoureux sont réorientés dans le sens du contrôle et de l'apprivoisement de ces penchants. Les notions de « parcours », d' « effort » et de « récompense » participent de cette construction nouvelle. En brisant le ban social, elles se dissocient des lectures religieuses du désir. Elles répugnent à l'exclusion et à la négation pure et simple de cette part sombre de l'homme. A travers l'amour, la *fin'amor* propose une lecture constructive. Par le biais de la soumission à l'hégémonie de la dame, incarnation parfaite de tout ce que le désir a d'attirant, la doctrine de l'amour courtois offre un enseignement et un apprentissage à l'amant. Elle l'accompagne et le guide au lieu de le « punir ».

De ce fait, on peut affirmer comme le souligne Erich Koehler, que « les liens qui unissent la superstructure poétique à l'infrastructure sociale » s'expliquent par la morale d'une classe.

> Il y a donc, (…), un rapport très net entre les efforts de l'amant courtois, sur le plan de la formation de la personnalité, et les efforts d'ascension sociale de la petite noblesse non nantie, un rapport derrière lequel il nous est permis d'entrevoir une des forces qui ont amené l'éclosion de la poésie des troubadours[466].

En dehors des considérations sociologiques que traduisent les termes de Koehler, nous nous intéressons particulièrement à l'expression de la morale propre à cette nouvelle classe nobiliaire. Inspirée certes des modèles religieux et féodo-vassalique, cette morale est une morale foncièrement humaine. Reposant sur une tension permanente entre le désir et sa satisfaction, elle transforme cette tension en une énergie motivante et évolutive. Cette morale « révolutionne » les conceptions religieuses du désir et les « dépasse » dans la mesure où elle tire le meilleur profit de ce qu'elles rejettent et jugent comme avilissant et répréhensible. Au moyen de cette tension, l'amant courtois acquiert, par l'effort et la contrainte de l'épreuve, les qualités de la mesure, de la patience, de la continence, de la persévérance… les mêmes vertus en somme, valorisées par les religions qui appellent à une discipline, devenue manifestement beaucoup trop contraignante et restrictive. Il nous semble en effet que cette morale « foncièrement » humaine n'est en définitive que la lecture personnelle d'un esprit religieux qui se heurte aux différentes mutations caractérisant aussi bien l'Occitanie que l'Espagne musulmane.

Selon les historiens Al waṭwāṭ et Ibn ḫaldūn, « l'effondrement de la dynastie Omeyyade en Espagne » et le morcellement du territoire en « petites dynasties locales » est principalement dû à « l'affaiblissement de l'esprit de corps particulier aux tribus arabes ». « L'excès du bien-

466 Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », In *Cahiers de civilisation médiévale*, 7e année (n°25), Janvier-mars 1964, pp. 27-51

être, selon Al waṭwāṭ, ouvrit la voie de l'insubordination et de l'hypocrisie » et a mis fin à l'obéissance au souverain. Néanmoins, « le brassage des éléments ethniques » constitutifs d'un tissu social extrêmement riche et varié a beaucoup contribué à « un nouvel esprit de solidarité nationale ». Henri Pérès, rejoignant les deux historiens, pense tout de même qu'en dépit de ce morcellement symptomatique d'un grand déchirement, « une population andalouse » très hétéroclite était pourtant unie dans la diversité et la différence.

Au sein de ce paysage politique des plus instables, la tradition Omeyyade qui consistait à apporter aide et protection à tous les talents artistiques et poétiques plus particulièrement, a été maintenue. Elle est même devenue une nécessité pour tous les dynastes des Taifas. Il fallait asseoir le rayonnement et l'autorité de leurs états même si « leurs cours ne sont que de petits cénacles qui vivent dans la terreur du roi chrétien auquel ils paient un tribut annuel ». Cet engouement pour les arts et les plaisirs, devenu caractéristique d'Al Andalus débouche sur un certain relâchement des mœurs. Il est manifeste par exemple dans le rapport que les andalous entretenaient avec le vin. Qu'il s'agisse de *ẖamr* ou de *nabīḏ*, dont ils ont fait d'ailleurs des synonymes, ils en buvaient « jusqu'à l'ivresse tapageuse ». Cette soif insatiable de plaisir et cet empressement pour en jouir se résorbent souvent par de pieuses rétractions et des manifestations de regret.

> Innombrables sont les vers qui prouvent que, pour beaucoup d'entre eux, à une jeunesse dissipée a succédé une vieillesse rangée et qu'ils sont allés même beaucoup plus loin, jusqu'à renier toutes leurs folies de jeunesse. Le vieillard, tel que nous le concevons, se retourne, en souriant, vers les années d'insouciante activité. Chez les Andalous, il y a, au contraire, comme une fureur de tout briser, un acharnement à « effacer » tous les souvenirs qui se rattachent à une époque, lointaine pourtant, mais mauvaise en soi[467].

Ce malaise qui marque la représentation de la vieillesse dans la poésie andalouse va de pair avec une ferveur religieuse fort significative. Ce retour à une vie rangée, précisément au moment où de nombreux indices[468] rappellent à l'homme la finitude, la mort et l'idée du jugement dernier, *al ḥisāb*, trahit l'autorité qu'exercent encore sur les esprits, les références religieuses musulmanes[469]. En effet, c'est par un fort désir de repentir et par une crainte

467 Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle*, p. 452

468 On pense à toutes les manifestations physiques de la vieillesse comme l'apparition des rides et des cheveux blancs.

469 La poésie qui exalte cette thématique du retour à Dieu, de la piété après une vie dépensée dans la jouissance et les plaisirs est la poésie du *zuhd*. Comme en témoigne Henri Pérès, le thème général en est : « les plaisirs de la vie sont éphémères; il faut penser à la vie future et craindre Dieu ». Nous reproduisons, entre autres, deux exemples qu'il cite pour illustrer cette poésie du repentir :

Quand j'ai vu la canitie (šaib), j'ai eu la certitude que c'était un moniteur (naḏir) qui venait annoncer à mon corps que son édifice allait s'effondrer.

insurmontable des feux de l'enfer que le vieillard assagi s'efforce, durant le peu de temps qui lui reste à vivre, de racheter les écarts de sa jeunesse. Eminemment circonstanciels, ces sentiments sont exacerbés par un contexte historique belliqueux. Dans ce sens, les guerres saintes jouent un rôle prépondérant dans la recrudescence du sentiment religieux à Al Andalus. Jean Flori, en essayant de redéfinir les « Croisades » à la lumière de leur évolution historique, estime que l'élargissement du sens pouvant leur être donné, incluse également les expéditions des chrétiens en Espagne musulmane.

> Désireux de ne pas affaiblir la chrétienté sur son flanc occidental, il [Urbain II] tente alors de revaloriser à leurs propres yeux le combat des guerriers espagnols contre *al-Andalus* en attribuant à leur lutte sur place les mêmes promesses de récompenses spirituelles qu'à ceux qui vont combattre en Orient[470].

Ces « promesses de récompenses spirituelles » pour lesquelles les guerriers espagnols combattent volontiers les Sarrasins nous évoquent les mêmes aspirations de nombreux troubadours comme Bertran de Born. Ils ont dû renoncer à leur statut d'amant et de poète pour embrasser une carrière religieuse, dédiée au repentir et au service de Dieu. Ces retraites austères dont la décision était souvent prise vers la fin de la vie, ressemblent curieusement à celles des vieux troubadours andalous qui, arrivés à l'âge de la vieillesse, décident de se ranger et d'effacer par un comportement religieux et une contrition exemplaires tous les écarts de leur jeunesse dissolue. La crainte du Jugement Dernier pour les uns ou l'espoir d'une récompense expiatoire pour les autres représentent en fait les mêmes raisons pour lesquelles ces troubadours « repentis » finissent par se conformer à un esprit religieux, suffisemment puissant et influent pour qu'ils s'en détachent.

Dans ce sens, l'esthétique de la *fin'amor*, nous semble-t-il, représente les prémices d'une philosophie différente de l'esprit religieux. Qu'il s'agisse du Dieu des Chrétiens ou du Dieu de l'Islam, l'idéalisation de la dame et la réhabilitation du désir à travers la mission d'initiation qui lui est conférée rendent compte d'une certaine appropriation de l'idée de la puissance de Dieu. En prenant soin de ne pas « dénaturer » l'entité divine par l'assimilation à la figure féminine, les troubadours conçoivent une divinité plus « consciente » et « plus attentive » à leurs personnalités, à leurs défauts comme à leurs qualités. Cette vision « personnelle » de la religion reconnaît leurs mérites, récompense leurs efforts et les

---

Lorsque les plantes vertes commencent à blanchir, c'est une indication (dalīl) que par la moisson (istiḥṣad) on va les anéantir. Ibn 'Abd al 'Aziz, le prince de Valence
— La vie est brève, dit Abu-l-Walîd al-Bâgî; pourquoi ne pas en être avare et ne pas la passer dans la piété et dans l'obéissance de Dieu ! (Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle*, pp. 452-453

470 Jean Flori*, Pour une redéfinition de la croisade*, In *Cahiers de civilisation médiévale*, 47e année (n°188), Octobre-décembre, 2004, pp. 329-349

accompagne dans leur parcours spirituel. Leurs défaillances et leurs faiblesses d'hommes ne leurs sont pas reprochées. Elles sont transformées au contraire en une force spirituelle qui les pousse dans le sens du dépassement et de l'amélioration.

Dans ce sens, l'expression du désir dans la poésie courtoise représente un espace de liberté et de libération. C'est à travers « le plaisir du texte » en effet que le désir est « consommé », satisfait et que la performance poétique participe de cette substitution de l'expression personnelle au cadre de référence commun.

3.2.4 Création poétique et désir

Dans son article « L'amour courtois entre fauteuil et divan : Pour une lecture poétique de l'amour de transfert », J.M. Vivès explique dans ces propos l'expression de « l'impossibilité du rapport sexuel » dans l'écriture :

> L'amour courtois donne forme à l'impossibilité du rapport sexuel. Ainsi, la cause du désir se trouve déplacée « dans » la Dame qui devient ce dont l'accès appelle la médiation d'un espace de jeu destiné à garantir la marge indispensable à la relance indéfinie du désir. L'amant doit alors en passer par le jaillissement de la trouvaille poétique- par le *trobar*- pour jouir de la Dame. Le chant courtois se décline en autant d'énigmes dont le sens réside dans la vertu « néantisante » de leur énonciation : « Je ferai un poème de pur néant, il ne sera ni de moi ni d'autres gens, il ne sera ni d'amour ni de jeunesse ni de rien autre, je l'ai composé en dormant sur un cheval » (…) écrit Guillaume IX d'Aquitaine. A force d'annuler toute représentation de la Dame, le troubadour en fait une création *ex-nihilo*, c'est-à-dire la seule chose qui puisse être posée à partir de rien[471].

L'enjeu de cette explication est de mettre en évidence une caractéristique majeure du texte poétique courtois. Face à l'ajournement indéfini de l'union charnelle des corps malgré un désir constamment aiguisé, le texte poétique devient la médiation, l'espace où l'indicible se livre constamment, inlassablement. « La vertu néantisante » de l'énonciation est donc de créer à partir de rien la figure d'une Dame dont le désir se satisfait de la création elle-même. Celle-ci semble de reproduire indéfiniment : à chaque fois que le désir est relancé, la dame est recréée. Figure magistrale et idéalisée, la dame est une représentation de l'entité divine dans le texte poétique. Créée « à partir de rien », la dame témoigne de l'appropriation de l'esprit religieux par le troubadour. Créature textuelle par excellence, la dame ne dépend que de l'énonciation, de l'image que lui confère le *je*, sujet et auteur du texte poétique. Cette création,

471Jean-Michel Vivès, « L'amour courtois entre fauteuil et divan : pour une lecturepoétique de l'amour de transfert », In*Cliniques méditerranéennes*,2011/2 (n° 84), p. 9-18

s'explique par « l'activité sublimatoire » propre aux œuvres d'art selon Lacan. Cité par Jean Michel Vivès, le disciple de Freud affirme

> Bien sûr les œuvres d'art imitent les objets qu'elles représentent, mais leur fin n'est justement pas de les représenter. En donnant l'imitation de l'objet, elles font de cet objet autre chose. Ainsi, ne font-elles que feindre d'imiter. L'objet est instauré dans un certain rapport à la chose qui est fait à la fois pour cerner, présentifier et absentifier. […] plus l'objet est présentifié en tant qu'imité, plus il nous ouvre cette dimension où l'illusion se brise et vise autre chose[472].

Ce rapport à « l'objet », au réel que l'acte de la création « présentifie » et « absentifie » est sans doute une autre manière de désigner, dans le jargon de la psychanalyse, ce que Riffaterre définit comme « l'illusion référentielle ». De ce fait, la description idéalisée de la dame, apparentée à une figure imposante et solennelle donne l'illusion de référer à la bien-aimée du poète alors qu'elle « vise autre chose ». La dimension personnelle de l'écriture poétique dont les prémices commencent à se mettre en place au moyen de « l'illusion référentielle » concerne donc une certaine représentation de la puissance divine et du rapport de l'homme à cette puissance. L'enjeu de la figure de la dame, inaccessible, parfaite, indifférente et cruelle est l'appropriation de cette entité mystérieuse qui fascine l'homme médiéval même si elle échappe à son entendement. La présence et l'accessibilité qui lui sont conférées par le biais de la création littéraire témoignent de cette appropriation, de cette volonté de saisir l'insaisissable et d'appréhender de plus près ce « mystère de la création ». Comme le souligne cette citation de Freud dans l'article de Jean Michel Vivès, c'est paradoxalement cette tension entre le désir et sa satisfaction qui rend ce rapprochement possible.

> Il est facile de constater que la valeur psychique du besoin amoureux baisse dès que la satisfaction est rendue aisée. Il faut un obstacle pour pousser la libido vers le haut, et là où les résistances naturelles contre la satisfaction ne suffisent pas, les êtres humains, de tout temps, en ont intercalé de conventionnelles pour pouvoir jouir de l'amour[473].

A la lumière de cette affirmation freudienne, la dame peut être considérée comme une allégorie de la divinité. Afin de l'appréhender, le troubadour a donc besoin de l'intercession de ces obstacles naturels. L'abstraction et l'inaccessibilité caractéristiques de la divinité ne suffisent pas dans la mesure où elle est présentée à l'homme médiéval à travers « un cadre de référence commun ». Le monde ecclésiastique et les autorités religieuses aussi bien chrétiennes que musulmanes se présentaient au public le plus large comme les seuls garants «

472Jean-Michel Vivès, « L'amour courtois entre fauteuil et divan : pour une lecture poétique de l'amour de transfert », In *Cliniques méditerranéennes*,2011/2 (n° 84), p. 7

473Jean-Michel Vivès, « L'amour courtois entre fauteuil et divan : pour une lecture poétique de l'amour de transfert », In *Cliniques méditerranéennes*,2011/2 (n° 84), p. 2

légitimes » et « officiels » du rapport de l'homme avec Dieu et d'une seule lecture commune qui explique et régit les termes de ce rapport[474].

Ainsi, nous interprétons la tension permanente entre le désir et sa satisfaction dans le chant d'amour courtois comme « les résistances conventionnelles intercalées » entre l'homme médiéval et Dieu. Visant autre chose, ces résistances sont présentes afin de permettre au poète-amant de jouir de l'amour de Dieu non pas selon ces représentations conventionnelles mais selon sa propre vision, comme il l'entend et comme il le conçoit. C'est donc ce sens que s'exprime donc l'idée d' « une religion personnelle » dans l'esthétique de la *fin'amor*.

Cet « autre » que le *je* poète devient dès lors que l'expérience personnelle commence à se substituer au « cadre de référence commun », témoigne d'une subjectivité émergente. Par l'effet de distanciation par rapport au réel, elle se détache de ce cadre référentiel contraignant pour appréhender le monde et les choses à partir d'un regard « différent ». C'est dans ce sens que l'illusion référentielle et la fiction du moi donnent à l'écriture une dimension libératrice. De ce point de vue, le Moyen Age représente le berceau d'une modernité en devenir.

474 Nous pensons par exemple aux lectures des textes sacrés et des préceptes relatifs aux deux religions chrétienne et musulmane. Le rapport du croyant à Dieu comme le rapport entre les sexes sont des questions révélées au public à travers la médiation des hauts dignitaires. Souvent mêlés à des considérations politiques étroitement liées au pouvoir et à la domination, ces derniers exerçent une certaine autorité sur les coyances religieuses qu'ils maitrisent et orientent en fonction de ces considérations.

Conclusion de la trsoisième partie

L'aboutissement de notre réflexion au terme de cette troisième partie nous mène à insister sur l'importance de la notion de désir dans l'écriture de l'amour courtois. Sans nous hasarder dans des perspectives « lacanisantes » pour le moins fortement contestées[475], nous ne pouvons que souligner la dimension psychologique et personnemlle d'une écriture qui, déjà à l'époque médiévale, interroge le rapport de l'homme à sa nature à travers la notion de désir.

En dehors de ses aspects social et religieux, l'élévation impliquée par l'enjeu initiatique de l'amour témoigne d'une dimension culturelle qui commence à s'établir à travers la volonté d'assujettir les pulsions sensuelles de l'amant. En effet, comme nous pensons l'avoir suffisamment démontré, le désir amoureux n'est présent dans le poème d'amour courtois que dans le seul but de servir une écriture qui s'appuie à dessein sur les innombrables contraintes de cette présence.

La culture préconisée par l'amour courtois consiste en une conduite fondée sur l'ensemble des valeurs morales qui constituent la *cortezia*. Fidélité, contenance, loyauté, patience et sincérité invitent l'homme médiéval à faire preuve de contrôle et de retenue. La maîtrise des débordements avilissants de la personne humaine ainsi que l'engagement pour la vertu représentent les finalités de « l'action civilisatrice[476]» de l'amour courtois. Sentiment d'attachement indéfectible à une dame, l'amour acquiert une épaisseur éthique et s'apparente à un principe d'élévation spirituelle et de vertu.

Par ailleurs, la sophistication et l'originalité de l'amour courtois se manifestent également à partir de l'exercice éprouvant de la création poétique. A l'image de la thématique amoureuse, la structure formelle ainsi que la construction stylistique du poème témoignent d'une fabrication, d'une *poïétique* non moins contrainte que le sujet qu'elle aborde. Minutieusement étudiée par Dominique Billy, la composition du chant d'amour courtois est considérée par le linguiste et spécialiste de la métrique romane comme un véritable travail d' « artisanat[477] ».

> La poésie lyrique des troubadours (…) est, on le sait, l'une des plus importantes et des plus originales qui soient, du fait d'un goût particulier (…) pour les structures formelles. (…) La grande singularité des troubadours ne se limite pas à la construction de la strophe : elle réside également dans cet art né et pratiquement disparu avec eux, qui consistait

475 L'expression est empruntée à Pierre Bec dans son article « Du son poétique médiéval à la
476 L'expression est empruntée à Eric Brogniet dans son article « l'influence des poètes arabes préislamiques… »
477 article de Dominique Billy, « l'art des troubadours conçu comme un artisanat ».

> à tisser entre les couplets de leurs chansons des réseaux de timbres ou de mots-rimes selon des règles extrêmement précises[478].

Hormis l'essor de la langue vernaculaire entrain de s'établir pour la prospérité[479], la culture de l'amour courtois véhicule une vision différente de l'homme, de la société et de la littérature, en l'occurrence poétique. L'affranchissement progressif de toute forme d'autorité- sociale et religieuse principalement- accablant l'esprit et la pensée de l'homme médiéval contribue à l'émergence et à l'affirmation d'une voix personnelle tendant à devenir de plus en plus individualisée. Cette re-découverte de l'homme et de sa singularité constitue les prémices d'une modernité qui, bien des siècles plus tard, continue à interroger le désir, la nature humaine ainsi que le rapport de l'homme à la société et au monde qui l'environne.

478 article de Dominique Billy, « l'art des troubadours conçu comme un artisanat ».
479 Allusion à l'analyse de Thoms Hinton dans son livre *Paroles gelées. Voices of vernacular authority in the troubadour vida corpus*

Conclusion générale

Au terme de notre étude comparative, l'observation et l'analyse des corpus poétiques occitan et andalou nous amène à certifier que malgré tout ce qui les oppose du point de vue de la langue, de la culture et de l'histoire, les *fin'amor* occitane et arabo-andalouse obéissent au même fonctionnement. Elles sont pareillement régies par les trois piliers intrinsèquement liés de la dame, de la vertu et de l'écriture.

Cette articulation repose sur des représentations très voisines de la femme dans des sociétés ou les mêmes mutations semblent se produire. A travers la revalorisation de la femme rehaussée au même rang que l'homme, le désir sensuel est réhabilité. Cette réhabilitation traduit la volonté d'installer une nouvelle échelle de valeurs. Les faiblesses de l'âme humaine, jadis incarnées par la femme, ne sont plus bannies ; sa part obscure est reconsidérée. Elle représente même le tremplin d'une purification spirituelle qui replace les accomplissements de l'homme au cœur des croyances religieuses. La dimension initiatique de l'amour, origine et principe de toutes les vertus, ainsi que la foi en les mérites de celui qui aime rendent le paradis perdu plus accessible. La possibilité de se racheter et l'espoir de la rédemption prouvent que la damnation n'est pas irrévocable. Grâce à la persévérance, l'homme peut plier le destin à sa volonté. Le parcours initiatique de l'amant courtois vise la transformation de la nature matérielle et avilissante de l'homme en une raison bienfaisante orientée vers le bien et la vertu. La quête du meilleur sur laquelle elle s'appuie traduit un point de vue, une distanciation. L'individu qui émerge progressivement et tente d'échapper à l'autorité du conventionnel et du collectif se délie de ce cadre de référence commun, de ces versions « officielles » du monde, servies par les autorités qui le gouvernent. Être d'amour et de passion, cet individu prend conscience de lui-même. En se déliant, il se découvre et se raconte. C'est ce qui ouvre la voie de la subjectivité et de l'écriture personnelle. Dès l'instant où la voix du poète est individualisée, elle ne relève plus de ce cadre de référence commun reflété par le texte poétique. Ce dernier devient l'espace où le monde se conçoit désormais à la mesure de l'humain.

Au terme de notre travail, nous pouvons nous autoriser à penser qu'à la lumière de leurs convergences, nos recherches apportent un nouvel éclairage au rapprochement problématique des *fin'amor* occitane et andalouse. Nous estimons avoir présenté suffisamment d'éléments pour soutenir que ce rapprochement devrait être appréhendé différemment. En termes d' « influence arabe-andalouse sur les troubadours[480]», la critique se focalise souvent sur l'aspect structurel des chants d'amour courtois. La plupart des travaux qui se sont intéressés à cette

480 A.R. Nykl, « L'influence arabe-andalouse sur les troubadours », In *Bulletin Hispanique*, tome 41, n°4, 1939, pp. 305-315.

question reviennent presque systématiquement sur les formes strophiques des genres musicaux des *muashshahs* et *zajals* andalous[481].

Même s'il n'aborde pas les mêmes considérations relatives à la problématique thèse arabe des origines du lyrisme roman, l'intérêt de notre travail est de mettre en évidence les convergences thématiques et stylistiques des deux poétiques andalouse et occitane de l'amour. Constamment abordées du point de vue de la question des origines de la poésie des troubadours, ces convergences ne nous semblent pas suffisamment étudiées et soulignées par la critique.

Ainsi, comme le fait remarquer Arié Shippers dans sa préface de *La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine* d'A. R. Nykl, « comparer la poésie romane d'amour à la poésie arabe d'amour (au lieu d'étudier chacune isolée dans sa propre tradition) donne une idée des similitudes et des différences entre elles, augmente notre connaissance de toutes deux, et nous incite à faire l'exposé de leurs caractéristiques[482]».

Nous nous appuyons donc sur le bilan de notre lecture comparative afin de présenter les aspects de ce rapprochement auxquels la critique devrait s'intéresser davantage.

Dans un premier temps, nous avons construit notre lecture de la figure centrale de la dame aimée sur les trois axes principaux du manque, du désir et du mal d'aimer. Nous avons constaté que le sentiment de manque affecte de la même manière l'amant occitan et l'amant andalou. L'absence de l'aimée inaccessible donne lieu à toute une rhétorique où la création poétique tente de pallier par la parole redondante et excessive au vide qui la caractérise. En essayant de conférer cette consistance à la dame sans la nommer, la parole poétique se focalise sur la description de ses attributs physiques.

Toutefois, nous avons noté que cette description ne correspond pas à la description de la dame andalouse qui est décrite de manière plus accentuée. Ses charmes sont plus détaillés. Quoi qu'il en soit, toujours associée à une beauté parfaite dans un cas comme dans l'autre, la description physique de la bien-aimée et de son corps gracieux attise l'expression du désir. L'écriture érotique manifeste est cependant plus explicite dans le texte poétique occitan où la référence au baiser convoité et à la nudité de la dame est plus fréquente. Le rôle de la nature

481 Nous évoquons à titre d'exemple les travaux de Pierre le Gentil sur « la strophe zadjalesque, les kharjas et le problème des origines du lyrisme roman ». Pour réaffirmer, comme il le dit, « avec plus de fermeté que jamais le bien-fondé de la théorie hispano-arabe », il s'appuie sur l'usage de la forme strophique, les *kharjas*, des genres musicaux du *mouashshah* et du *zajal* « antérieurs aux premières chansons datées des troubadours méridionaux ».
Pierre Le Gentil, « La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman », (premier article) In *Romania*, tome 84 n°333, 1963. pp. 1-27.
Pierre Le Gentil, « La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman », (deuxième article) In *Romania*, tome 84 n°334, 1963. pp. 209-250.

482 Aloïs Richard Nykl, *La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine*, Carrefour Ventadour, 2005, p. 17.

dans cette écriture érotique lancinante est quasiment identique dans les deux poétiques de l'amour. Plus qu'un cadre propice à la projection des sentiments du poète amoureux, la nature est beaucoup plus sollicitée dans la poétique andalouse afin de mettre l'accent sur la beauté parfaite de la dame et sur le désir qu'elle inspire.

Confronté au caractère implacable de l'aimée et constamment projeté vers un futur incertain, le désir dans la *fin'amor* andalouse et occitane obéit à la même représentation. Admis en principe, il est pourtant refoulé puisque la doctrine de l'amour courtois repousse la consommation charnelle vers un horizon ultime que l'amant n'est pas sûr de jamais atteindre. Cette dimension paradoxale est au cœur de la dialectique du mal et de la patience. A défaut de pouvoir satisfaire ses désirs et soulager ses souffrances, le poète se résigne à patienter et se complaît dans l'amplification de sa douleur. C'est dans ce sens que l'expression de la souffrance délectable, dramatisée par la complainte et l'image de la mort, devient une véritable lyrique de l'amour.

Dans un deuxième temps, notre lecture de la vertu s'articule autour de la valeur initiatique de la *fin'amor* et de ses trois aspects social, éthique et spirituel. Le propre de l'amour courtois est d'attribuer à la dame une importance capitale et un statut extrêmement privilégié. Occitane ou andalouse, la bien-aimée est idéalisée. Souveraine et puissante, elle tient son adorateur à sa merci. De son côté, vassal et fidèle serviteur, l'amant s'engage à lui obéir humblement et en toute loyauté. Même si la hiérarchie sociale imposée aux amants est à bien des égards inspirée de l'organisation féodo-vassalique de la société occitane, il nous paraît important de signaler que pareille organisation régit de même les relations de supériorité et de soumission des amants andalous. Ce type de relation hiérarchique favorisant l'hégémonie de la dame aimée remonte à la période archaïque, avant l'avènement de l'Islam. Dans *L'esprit courtois dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, notant l'absence « à l'origine, de poésie d'amour indépendante chez les Arabes[483]», Jean Claude Vadet considère le *nasīb* comme « le cadre idéal pour toute la tradition courtoise de langue arabe ».

> Le *nasīb* contribue à dégager le portrait de la Dame, cruelle et douée de toutes les perfections dont puisse s'éprendre un Bédouin. Coquette, cruelle, pudique, facilement effarouchée, mais assez maîtresse d'elle-même pour mesurer soigneusement ses faveurs, telle paraît être la Dame du *nasīb.* Malgré les dissonances de sa composition, on ne peut s'empêcher de reconnaître à ce *nasīb* une certaine cohérence en dépit de tout. Car, la Dame qui domine l'Amant par sa situation, ses caprices, sa mauvaise foi, ressemble un peu à cet amour situé trop loin- dans le temps comme dans l'espace- pour qu'on y parvienne autrement que par le souvenir. Malgré la réalité de la vie du désert qui transperce çà et là, malgré de timides allusions

483 Jean Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, éd. Maisonneuve et Larose, 1968, p. 25.

> à l'ambiance sociologique, la Dame semble déjà subordonnée au souvenir. Cela aussi restera une constante de la *cortezia* arabe qui cultivera toujours plus ou moins, et avec des variantes selon les époques, le Souvenir aux dépens de la Présence réelle[484].

Nous décelons donc dans cette description du *nasīb* l'allusion à ces principes fondamentaux sur lesquels s'appuie également la *fin'amor* occitane. Outre le caractère cruel et capricieux, la domination de la dame aimée dans la poésie arabo-andalouse est confortée aussi bien par son appartenance sociale que par le statut que lui confère le prétendant lui faisant la cour. L'auteur du *Traité de l'amour et des amants*, commente en ces termes l'attachement de l'amant courtois à sa bien-aimée :

> J'ai foulé le tapis des califes, j'ai siégé au conseil des rois. Je n'y ai jamais rien constaté qui approche la crainte révérencieuse que l'amant montre à son aimé. J'ai vu les vainqueurs tenir à leur merci la vie d'un chef ennemi, j'ai vu gouverner les ministres, j'ai partagé l'heureuse outrecuidance de ceux qui dirigent l'État ; mais je n'ai jamais observé d'exultation plus intense, de joie plus rayonnante que celle d'un amant certain du cœur de son aimé, assuré du penchant qu'on a pour lui et de l'affection qu'on lui porte. J'étais là quand on faisait paraître en présence des souvenirs des gens qui avaient à se disculper. J'ai eu en face de moi des hommes accusés d'avoir partagé les pires crimes avec des rebelles et des tyrans. Mais je n'ai rien vu de plus humble qu'un amant interdit devant celui qu'il aime avec égarement, quand il est irrité, aveuglé par la colère et submergé par l'injustice[485].

Ainsi, nous pouvons affirmer qu'un service amoureux reposant sur la soumission de l'amant caractérise la *fin'amor* arabo-andalouse[486]. La crainte révérencieuse de l'amant, sa joie et son exultation ainsi que son humilité et son égarement quand il est submergé par l'injustice représentent également les principaux thèmes abordés dans la poésie amoureuse à Al Andalus.

L'observation de pareilles convergences est sans doute la raison principale qui a conduit des historiens tels que Pierre Guichard à s'intéresser aux structures sociales d'Al Andalus à l'époque médiévale. « L'existence de structures de type 'féodal'[487]» dans cette société est un

484 *Id*, p. 59-60

485 Ibn Hazm, *Le collier de la colombe. De l'amour et des amants*, traduit de l'arabe, présenté et annoté par G.Martinez Gros, ActesSud, 1992, pp. 127-128.

486 Dans ce sens, nous pensons aux célèbres couples amoureux, devenus légendaires dans la culture arabe. Antar, Majnun, Kuthayr et Jamil comme beaucoup d'autres sont des poètes qui doivent leur célébrité à l'amour qu'ils ont chanté dans leurs œuvres poétiques, devenues des chefs-d'œuvre et des monuments représentatifs de cette culture.

487 Pierre Guichard, « Le problème de l'existence de structures de type "féodal" » dans la société d'al-Andalus (l'exemple de la région valencienne) » In *Structures féodales et féodalisme dans l'Occident méditerranéen (Xe-XIIIe siècles). Bilan et perspectives de recherches*. Actes du Colloque de Rome (10-13 octobre 1978) Rome : École Française de Rome, 1980. pp. 699-726.

problème qui se pose étant donné l'importance de l'ancrage social dans le fonctionnement et l'expression de la *fin'amor* tant andalouse qu'occitane.

Étudiant l'exemple de la région valencienne, l'historien s'appuie sur les études de Pedro Chalmeta (*Le problème de la féodalité hors de l'Europe chrétienne* : *le cas de l'Espagne musulmane* dans le tome II du colloque hispano-tunisien, Madrid, 1973 ; *Structures sociales « orientales » et « occidentales » dans l'Espagne musulmane*) pour soutenir l'idée que « les comparaisons ponctuelles qui peuvent être établies entre société féodale occidentale et société andalouse ne permettent en aucun cas de conclure à une identité de structure, car les éléments éventuellement analogues sont intégrés à un système social différent[488]». Ceci ne l'empêche pourtant pas d'admettre que certains « éléments classiques de la 'féodalité' islamique – *l'iqtâ'* [489]» pourraient autoriser une lecture féodale de la structure de régions rurales ; hypothèse qu'il écarte totalement en ce qui concerne les milieux urbains.

Du fait de cette hypothèse peut- être, Pierre Guichard pense qu' « avant de pouvoir constater utilement des ressemblances et des différences, il faut en effet s'interroger de façon plus positive sur la nature propre de cette société, que l'on devrait pouvoir définir autrement que comme non-féodale[490]». Il exhorte d'ailleurs les arabisants à « pousser éventuellement loin l'étude des textes » afin de réunir un certain nombre d'éléments qui permettraient de construire une connaissance suffisante de l'organisation sociale d'Al Andalus avant de pouvoir la comparer par la suite à d'autres structures.

Dans ce sens, nous rejoignons l'avis de Pierre Guichard et regrettons que les philologues et historiens arabes ou orientalistes se soient si peu intéressés à l'étude des structures sociales de l'Espagne musulmane, *l'iqtâ'* en l'occurrence. Cela a constitué en effet l'une des difficultés que nous avons rencontrées dans la préparation de notre travail. Féodal ou non, nous avons une idée incomplète et imprécise de l'organisation du tissu social d'Al Andalus entre le XI^{e} et le XII^{e} siècle. Notre interprétation des aspects social, éthique et spirituel de la *fin'amor* s'est heurtée à un manque de ressources en ce qui concerne la société andalouse. Si nous nous sommes appuyée sur les innombrables études critiques de la structure féodale de la société occitane[491], nous n'avons pu faire de même au sujet de la société d'Al Andalus. Rarement étudiée, sa structure sociale fait souvent l'objet de descriptions générales qui se contentent d'en relever quelques principaux traits.

488 Pierre Guichard, *op, cit,* p. 700.
489 *Id*, p. 702.
490 *Ibid*, p. 701.
491 Nous citons par exemple l'ouvrage d'Hélène Débax , *La féodalité languedocienne. XIe-XIIe siècles. Serments, hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel*, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

A ce sujet, il nous semble que notre travail appelle un tel approfondissement et consolide l'avis de Pierre Guichard sur l'importance d'une étude consacrée à la société de l'Espagne musulmane entre le XIe et le XIIe siècle. Comme le suggère l'historien, une étude sociologique du *iqtâ'* ne peut qu'enrichir et éclairer efficacement les lectures hypothétiques.

L'avis de Pierre Guichard qui écarte complètement l'hypothèse d'une structure féodale en Espagne musulmane est soutenu par les auteurs de l'article « L'amour à la cour des Abbassides. Un code de compétence sociale[492]». Ils s'appuient en effet sur des éléments relatifs aux codes auliques pour soutenir l'idée que, du temps du califat de Baghdad, l'amour est à l'origine d'une « culture raffinée », identifiée dans les sources arabes au *adab* et au *zarf* :

> L'homme ne doit aimer qu'une femme à la fois, souvent donnée pour inaccessible, quand bien même elle est en réalité sous la coupe de son soupirant : il en va ainsi de ces courtisans amoureux de leurs esclaves à l'éducation raffinée (*jawâri*). Il faut aussi exprimer tous les tourments du désir et manifester l'ensemble des symptômes associés au mal d'amour (*'ishq*). Au-delà des signes traditionnels du tourment amoureux, amaigrissement, pâleur et insomnie, l'amour est censé transformer le soupirant. *Topos* assurément ancien, mais la métamorphose excède ici les effets temporaires de la maladie d'amour. Désormais, l'amour doit imposer à l'être aimant un bouleversement à la fois radical, profond et durable, selon un processus non seulement admis mais célébré : l'amour donne naissance au parfait courtisan. Considéré comme la clé de voûte du raffinement, l'amour acquiert une fonction sociale reconnue, comme le souligne une très riche tradition (…) Loin d'être un simple moment de tourments, on a ici clairement affaire à une transformation durable et structurelle, qui inclut toutes les composantes de l'*adab*- la culture raffinée- et doit devenir partie intégrante de la personnalité. (…) ce terme désigne un code global de comportement raffiné incluant bonnes manières, modes de relations humaines, vêture, alimentation et soins corporels ; il implique l'habileté à se plier aux règles de la conversation et la maîtrise active des modèles littéraires, en particulier la poésie. Rien de solitaire ou d'individuel dans l'apprentissage de ce complexe qui est la marque distinctive de l'élite abbasside : la médiation sociale joue à plein puisqu'on atteint au *zarf* en courtisant l'aimée dont les faveurs s'obtiennent grâce au raffinement, dans une relation qui fournit le cadre de la transformation. L'amour fait donc figure de ressort pour l'apprentissage de la compétence culturelle[493] ».

Cette culture de l'amour civilisateur qui correspond à une description précise du fonctionnement de la *fin'amor* n'a pas d'équivalent chez les califes omeyyades, selon les auteurs de l'article[494], même si elle affiche quelques parentés avec les cours européennes du Nord et les manifestations de l'amour à l'époque antéislamique.

---

492 Gadi Algazi, Rina Drory, Marie-Pierre Gaviano, « L'amour à la cour des Abbassides. Un code de compétence sociale », In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55e année, n° 6, 2000, pp. 1255-1282.
493 *Id.*
494 *Idid.*

Ces conclusions nous semblent quelque peu abusives. D'emblée, la réflexion entame la lecture comparative entre les cours européennes et la cour abbasside. Sans donner de précision quant à cette classification, elle semble inclure Al Andalus dans les cours dites « européennes », ce qui, nous semble-t-il, fausse les remarques avancées par la suite. Étant à la fois européenne et arabe, Al Andalus est occultée et ne sous semble pas bénéficier de l'attention qu'une telle étude devrait lui accorder.

Nous pensons qu'on ne peut adhérer à l'affirmation des auteurs que « la culture raffinée » de l'amour tel qu'ils l'analysent dans la cour abbasside serait sans équivalent chez les omeyyades. L'on connaît en effet l'influence considérable que les cours abbassides ont exercée sur les différentes manifestations du pouvoir, au niveau de tous les aspects de la vie dans les cours omeyyades à Al Andalus. Témoignage avéré de cette influence, la création littéraire, ne peut en être exclue surtout que les auteurs reconnaissent à la littérature « au sens large d'activité textuelle- (…) un rôle capital dans la transmission du code[495]».

Les aboutissements de notre lecture comparative s'inscrivent donc dans la continuité de ces recherches qui s'intéressent à l'histoire et à la culture de l'Espagne musulmane. Même si nous ne disposons pas des qualifications requises nous permettant de l'entreprendre par nous-mêmes, notre travail de recherche a le mérite d'interagir avec ces études, notamment sur les plans sociologique et historiographique.

Par ailleurs, autant que les structures sociales, la manière avec laquelle la morale sociale et la morale religieuse affectent la conception et l'expression de l'amour courtois représente également l'un des aspects rarement abordés par la critique[496]. Dans le cadre de la deuxième partie de notre travail, nous avons constaté le même attachement de la doctrine de l'amour courtois à la quête du meilleur. En effet, chez le troubadour occitan comme chez le poète-amant andalou, le texte poétique est assimilé à l'argument par le biais duquel l'adorateur d'une dame témoigne du processus de son ascension. A la perfection de sa personnalité et de son caractère, paré de toutes les qualités de sincérité, de loyauté, de vaillance et de grandeur d'âme correspondent la beauté du verbe, le choix de l'expression et le poème ingénieux. Dans ce sens, nous avons noté la fréquence des références métatextuelles nettement plus explicites dans les *cansos* des troubadours. La composition poétique est décrite comme un véritable

---

495 *Id.*

496 Nous pensons aux travaux de Pierre Guichard et d'Erich Koehler par exemple.
Pierre Guichard, « Les Arabes ont bien envahi l'Espagne : les structures sociales de l'Espagne musulmane » *In Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 29e année, N. 6, 1974. pp. 1483-1513.
Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *In Cahiers de civilisation médiévale*, 7e année (n°25), Janvier-mars 1964. pp. 27-51.
Ces deux articles constituent des références sur lesquelles nous nous sommes appuyée dans notre travail. Toutefois, rares sont les études sociologiques et le sont encore plus celles qui soient faites à partir d'une lecture comparative des contextes méridional et hispanique.

travail, un labeur pour la réalisation duquel le poète déploie tous les efforts requis dans le seul but de contenter sa dame par l'hommage et la distinction que lui valent, autant que son amour, sa verve et son génie poétique. Cette représentation de la fabrication poétique est cependant beaucoup moins présente dans le *ghazal* d'Ibn Zaydūn qui, au contraire, se veut plus simple, plus spontané et naturel. Toutefois, même s'il n'est pas aussi explicitement signalé que dans les chants des troubadours, l'effort demeure manifeste dans la particularité de son style poétique. Il privilégie la pertinence de l'expression et l'innovation des images poétiques classiques.

Ainsi, les *fin'amor* andalouse et occitane ont ce quelque chose de grand, de solennel et même de sacré non seulement parce qu'elles impliquent une élévation spirituelle mais aussi parce que cette élévation est indissociable des principales considérations communes aux deux religions monothéistes de l'islam et du christianisme. Pour devenir meilleur, le troubadour est en effet convaincu que son aspiration doit nécessairement être rattachée à un être supérieur et parfait dont la fonction est de guider ses pas sur la voie de la rédemption. En se mettant au service de sa dame pour laquelle il voue un véritable culte, l'amant se débarrasse de ses péchés. Il fait le sacrifice de la renonciation et se purifie dans l'espoir de reconquérir le paradis perdu. Dans ce sens, l'image du martyr de l'amour est un gage de sincérité et d'engagement de la part du poète-amant. Son parcours s'apparente indubitablement à celui de l'être humain tel qu'il a été reconstitué et décrit dans les récits fondateurs des deux religions musulmane et chrétienne.

Cette évocation des récits originels nous semble déterminante. Elle peut être exploitée comme un indicateur très significatif de l'influence de ces religions sur les représentations de l'amour. Une étude pareille nous semble même cruciale particulièrement à une époque où l'avènement de l'islam et son extension en France et en Espagne a suscité une large atmosphère de résistance et de rivalités[497].

Nous pensons donc que notre travail attire suffisamment l'attention sur ce que nous pourrions considérer comme une sorte de « déterminisme socioreligieux ». Omniprésent et extrêmement influent, le discours religieux a donné naissance à une conception de l'amour dont les

497 Nous nous reportons dans cette remarque aux notes de l'auteur du livre *The legacy of Islam* (l'héritage de l'Islam). Il pense que les rapports conflictuels entre les deux religions monothéistes ont commencé à s'adoucir à partir de la fin du onzième siècle et au courant du douzième siècle lorsque les représentations de l'islam, du prophète et des musulmans ont commencé à changer vers une appréciation plus objective et plus « rationnelle » de cette nouveauté qui jusque-là était difficile à admettre pour les chrétiens endurcis. Depuis qu'ils ont commencé à s'intéresser au phénomène « mahométan » en tant que tel, dans sa vérité, l'apport de la civilisation musulmane sur les plans littéraire, culturel, philosophique et économique a commencé à paraître au grand jour grâce, en particulier, aux efforts des penseurs et hommes de religion chrétiens. Joseph Schacht, Clifford E. Bosworth, *The legacy of Islam*, Presses Universitaires d'Oxford, 1979.

contours ne sont que le reflet et l'expression de son enracinement dans les références sociales et religieuses du contexte de sa naissance. Les nombreuses convergences que nous soulignons entre les deux conceptions andalouse et occitane de l'amour sont donc bien la preuve qu'en Espagne ou en France, le discours religieux a eu la même importance et les mêmes répercussions.

Dans la troisième partie de notre travail, nous nous sommes intéressée à l'expression poétique et aux enjeux de l'écriture de l'amour. Le désir est le premier axe de notre réflexion. Véritable source d'énergie pour le poète-amant, il est animé par la dimension paradoxale de l'amour courtois. C'est en effet grâce à cette vacillation entre l'exaltation et le refoulement du désir que le poète jouit du plaisir de dire et d'écrire l'amour. Celui-ci n'est qu'un prétexte mis au service de la créativité et de la performance poétique. Ainsi, émanant non pas de la dame mais du poète lui-même, le désir d'aimer et d'écrire l'amour aboutit à une écriture personnelle. Rattaché certes au poète et à ce qu'il raconte de son expérience amoureuse, le poème se détache progressivement de la part conventionnelle de l'amour et de ses codes pour donner naissance à la voix propre au poète. Ce détachement ouvre la voix/e à d'autres formes d'expression qui, dans la tradition occitane, tâtonnent et hésitent entre une écriture poétique et une écriture fictionnelle.

Au niveau du *ghazal* d'Ibn Zaydūn, le détachement s'opère également par rapport à la littérature arabe classique dont « le troubadour de Cordoue » est fortement imprégné. L'écriture personnelle d'Ibn Zaydūn réside dans le roman de ses amours avec Wallada sous une forme qui s'inspire certes de l'héritage ancien mais qui est surtout marquée par tout ce qui caractérise la vie littéraire et artistique d'Al-Andalus. L'observation du *diwān* du poète nous autorise à penser que son existence, ses tribulations et ses aléas, sont reflétés presque intégralement dans toutes les pièces qu'il a composées qu'elles soient des élégies, des panégyriques ou des poèmes d'amour.

Nous pensons que ces mutations qui s'opèrent au niveau de la manière d'écrire l'amour sont l'expression de cette relation problématique entre l'expérience vécue de l'auteur et son œuvre littéraire. Cette relation est d'autant plus problématique lorsque, émergeant d'une collectivité qui lui a constamment dicté ses codes, l'auteur prend conscience de lui-même et de la singularité de sa création poétique. Cette conscience constitue l'idée principale de toute création littéraire ultérieure. C'est dans ce sens que la poésie courtoise et occitane, progressant dans le sens de son déclin, annonce et préfigure l'ensemble de toute la littérature moderne jusqu'à nos jours.

Quoi qu'il en soit, nous achevons notre travail avec la conviction que le rapprochement de la poésie courtoise d'oc et peut-être même de la poésie d'oïl aussi demeure un sujet très vaste qui dépasse largement notre modeste contribution à le souligner et le mettre en avant. Plusieurs pistes de recherche et de réflexion sont encore à explorer. Nous espérons avoir un tant soit peu réussi à éveiller l'intérêt et la curiosité d'autres chercheurs qui continueront à creuser dans le sens de ces rapprochements.

Du point de vue de l'histoire littéraire par exemple, il nous semble que l'avènement de l'islam, événement majeur dans la culture arabe, a certainement bouleversé les mœurs de l'Arabie, en particulier au sujet de l'amour et de son expression. Les manifestations littéraires et poétiques de ce bouleversement peuvent être analysées par rapport aux effets de la religion chrétienne et de son influence considérable sur l'expression de l'amour dans la poésie occitane. Une étude semblable peut être particulièrement significative dans le contexte des Croisades et des guerres de religion. Dans ce sens, la poésie des trouvères également peut être considérée comme un élément de comparaison avec la lyrique arabo-andalouse. Il serait intéressant d'interroger en effet la nature des relations de cette poésie avec cette lyrique. La situation géopolitique de la poésie courtoise d'oïl par rapport à la poésie occitane pourrait éventuellement jouer un rôle déterminant dans ces relations.

Par ailleurs, dans le cadre d'une perspective plus large et plus complète des deux poétiques de l'amour, l'analyse des caractères communs et différentiels des deux *fin'amor* objet de la comparaison, est parfaitement envisageable. En plus de la *canso* dont nous nous sommes contentée dans notre travail, des genres poétiques tels que les *tensos* et les *sirventès* occitans peuvent être comparés à des genres poétiques semblables de la lyrique andalouse. Les satires et les panégyriques notamment présentent suffisamment de parentés avec les genres poétiques occitans et peuvent donc être inclus dans cette analyse.

Bibliographie

I. Anthologies de la poésie des troubadours

FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours, XII^e^-XIV^e^ siècle*, Orléans, Paradigme, 2010, 694 p.

GOUIRAN, Gérard, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Publications de l'université de Provence, 1985, (2 tomes)

LARCHER, Pierre, *Les Mu'allaqât. Les sept poèmes préislamiques,* préfacés par André Miquel et traduits et commentés par Pierre Larcher, Fata Morgana, coll. Les immémoriaux, 2015, 136 p.

LAVAUD, René et NELLI, René, *Les troubadours*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, 1127+1085 p.

MONTEIL, Vincent-Mansour, *Abû-Nuwâs. Le vin, le vent, la vie,* Actes Sud, 1998, 208 p.

PETIT, Odette et VOISIN, Wanda, *Poèmes d'amour de 'Omar Ibn Abî Rabî'a*, PubliSud, 1999, 272, p.

THUILLAT, Jean-Pierre, *Haut et fort. Chansons de Bertran de Born*, Fédérop, coll. Littérature occitane, 2018, 207 p.

ROSENBERG, Samuel et TISHLER, Hans, *Chansons des trouvères*, Le livre de poche, coll. Lettres gothiques, 1995, 1088 p.

ZUCHETTO, Gérard, *La tròba: l'invention lyrique occitane des troubadours, XII^e^-XIII^e^ siècles : anthologie commentée du trobar*, Montseret, Éditions Tròba Vox, 2017, 811 p.

II. Corpus et éditions de référence

Guillaume IX

BEC, Pierre, *Le comte de Poitiers, premier troubadour*. *À l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Presses Universitaires de La Méditerranée-Université de Montellier III, 2010, 280 p.

BERNARD, Katy, *Le néant et la joie*. Chansons de Guillaume d'Aquitaine, Fédérop, 2016, 118 p.

JEANROY, Alfred, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, Honoré Champion, 1913, 45 p.

PAYEN, Jean-Charles, *Le prince d'Aquitaine: essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris, H. Champion, 1980, 214 p.

Jaufré Rudel

JEANROY, Alfred, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Honoré Champion, coll. Classiques français du Moyen Âge, 1965, 37 p.

Bernard de Ventadour

LAZAR, Moshé, *Bernard de Ventadour, Chansons d'amour*, Carrefour Ventadour, 2001, 311 p.

Ibn Zaydūn

ABDELAḌIM, Ali, *Dīwan Ibn Zaydūn et ses lettres*, Le Caire, éd. Maison de la Renaissance du Caire, 1980, 809 p.

AL BOSTĀNĪ, Karam, *La poésie d'Ibn Zaydūn*, Beyrouth, éd. Librairie Ṣāder, 1951, 310 p.

AL FAḫURĪ, Ḥannā, *Dīwan Ibn Zaydūn*, Beyrouth, Maison Al Ǧīl, 1990, 526 p.

AL KĪLĀNĪ, Kāmel et ḪALĪFA, Abderrahman, *Ibn Zaydūn*, Egypte, éd. Imprimerie Mustafa al Bābī al Ḥalābī, 1932, 436 p.

FARHĀT, Youssef, *Dīwan Ibn Zaydūn*, Beyrouth, éd. Maison du Livre Arabe, 1994, 347 p.

III. Poétique et *fin'amor*

AKEHURST, F. R. P., « Les étapes de l'amour chez Bernard de Ventadour », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 16 / 62, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1973, p. 133-147.

AKEHURST, Frank Ronald Powell, *A Comparative Study of Two Twelfth Century French Poets, Bernart de Ventadour and Gace Brulé*, Denver, Université du Colorado, 1967, 178 p.

ARIÉ, Rachel, « Ibn Hazm et l'amour courtois », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 40 / 1, 1985, p. 75-89.

AUBRY, Pierre, *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, Paris, H. Champion, 1907, 38 p.

AURELL, Martin, « *Fin'amor*, *wadd* et féodalité dans la lyrique des troubadours », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge : Nouvelles approches.* Actes du colloque de l'Université de Nantes, 25-27 mars 2004, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 77.

BALADIER, Charles, DAVID-MENARD, Monique, IOGNA-PRAT, Dominique, [et al.], « L'amour au Moyen Âge. Autour du livre de Charles Baladier, Éros au Moyen Âge. Amour, désir et *delectatio morosa* », *Médiévales*, vol. 20 / 40, 2001, p. 133-157.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Trouvères et *Losengiers* », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 25 / 99, 1982, p. 171-178.

BAYLE, Antoine, *La poésie provençale au Moyen âge*, Nîmes, C. Lacour, 1991, 411 p.

BEC, Pierre, « Du son poétique médiéval à la lettre du pseudo-exégète », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 29 / 115, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1986, p. 243-255.

Burlesque et obscénité chez les troubadours: pour une approche du contre-texte médiéval, Paris, Stock, 1984, 247 p.

Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale: 1961-1991, Caen, Paradigme, 1992, 387 p.

« La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 11 / 44, 1968, p. 545-571.

« Le Problème des genres chez les premiers troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 25 / 1, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1982, p. 31-47.

BECK, Jean, « Les mélodies des troubadours et des trouvères français du XIe au XIVe siècle », *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. 53 / 3, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1909, p. 221-222.

BILLY, Dominique, « L'art des troubadours conçu comme un artisanat », *Langue française*, vol. 99 / 1, Paris, Larousse, 1993, p. 5-25.

« De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'*endecasillabo* italien », *Revue des langues romanes*, CXX, janvier 2016, p. 89-111.

BLACKBURN, James, « An Analysis of the Vocabulary of William of Aquitaine », *Romania*, vol. 97 / 387, 1976, p. 289-305.

BLAKESLEE, M. R., « *Lo dous jocx sotils*: la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 28 / 2-3, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1985, p. 213-222.

BONNET, Marie-Rose, « Le nu chez quelques troubadours », *Le nu et le vêtu au Moyen Âge : XII^e^-XIII^e^ siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 29-45.

BOURGAIN, Pascale, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 147 / 1, p. 231-282.

BRIFFAULT, Robert, *Les Troubadours et le sentiment romanesque*, Paris, Editions du Chêne, 1945, 211 p.

The Troubadours, Bloomington, Indiana University Press, 1965, 296 p.

BROGNIET, Éric, « L'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les troubadours de langue d'oc » [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2017.

BRUCKNER, Matilda Tomaryn, « Jaufré Rudel and Lyric Reception: The Problem of Abusive Generalization », *Style*, vol. 20 / 2, Presses de l'université de Pennsylvanie, 1986, p. 203-219.

BRUNEL, C., « Sur l'identité de quelques troubadours », *Annales du Midi*, vol. 66 / 27, Toulouse, Privat, 1954, p. 243-254.

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève, « La formation des troubadours, hommes de savoir », *Cahiers de Fanjeaux*, vol. 35 / 1, 2000, p. 137-148.

BRYSON, Michael et MOVSESIAN, Arpi, « The Troubadours and *Fin'amor*: Love, Choice, and the Individual », *Love and its Critics*, Open Book Publishers, 2017, p. 121-194.

CADART-RICARD, Odette, « Le Thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours: De Guillaume IX a Cerveri de Girone », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 21 / 83, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1978, p. 205-230.

CALMETTE, Joseph, « Troubadours et amour courtois : Pierre Belperron. La joie d'amour. Contribution à l'étude des Troubadours et de l'amour courtois, Paris, Plon, 1948 », *Annales du Midi*, vol. 61 / 3, 1948, p. 221-231.

CALUWÉ, Jean-Michel, « *Vidas* et *razos* : une fiction du chant », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 32 / 125, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1989, p. 3-23.

CAMPS, Jean-Baptiste, « *Peirols si fo uns paubres cavalliers* : lire les troubadours dans les chansonniers A, I et K. », *Medioevo Romanzo,* 2012, 36 (2), p. 310-347.

CANETTIERI, Paolo, « La division strophique des chansons de troubadours. Entre métrique, musique et syntaxe », *Les Noces de Philologie et Musicologie: Textes et musiques du Moyen Age*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 569 p.

CAPDEVILA, Luc, CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, COCAUD, Martine, *Le genre face aux mutations: masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*. Actes du colloque international tenu en septembre 2002 à l'Université Rennes 2, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, 403 p.

CASAJUS, Dominique, « Poésie courtoise et rivalité amoureuse », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, Éditions de l'EHESS, mai 2010, p. 75-109.

CHABANEAU, Camille, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Privat, 1885, 204 p.

CHAGUINIAN, Christophe, « L'*alba* dans le système des genres troubadouresques. Réflexions sur le rapport des troubadours à la production non troubadouresque », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 50 / 198, 2007, p. 131-147.

CHAILLOU, Christelle, *Faire le mot et le son: une étude sur l'art de trobar entre 1180 et 1240*, Université de Poitiers, 2007, 592 p.

CHOLAKIAN, Rouben Charles, *The Troubadour Lyric: A Psychocritical Reading*, Manchester University Press, 1990, 224 p.

CLUZEL, Irénée, « Jaufré Rudel et "l'amor de lonh" ; essai d'une nouvelle classification des pièces du troubadour », *Romania*, vol. 78 / 1, Paris, Société des amis de la Romania, 1957, p. 86-97.

CULLIN, Olivier, « La Mémoire et la musique au Moyen Age », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 49 / 194, 2006, p. 143-161.

DAUVOIS, Nathalie, « Essai de définition d'une éthique du genre lyrique à travers les poèmes à la lyre », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, vol. 57 / 1, Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 2003, p. 13-25.

DE BRUYNE, Edgard, « Deux études d'esthétique médiévale », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 47 / 15, 1949, p. 410-417.

DENOMY, A. J., « *Jois* Among the Early Troubadours: Its Meaning and Possible Source », *Mediaeval studies*, 1951, p. 177-217.

« *Jovens* : the Notion of Youth among the Troubadours, its Meaning and Source », *Medieval studies*, 1949, p. 1-22.

« Courtly Love and Courtliness », *Speculum*, vol. 28 / 1, janvier 1953, p. 44-63.

DIEZ, Friedrich, *La poésie des troubadours*, Paris, J. Labitte, 1845, 422 p.

DREVET, Patrick, « Le désir de dire », *Philosophiques*, vol. 21 / 2, Société de philosophie du Québec, 1994, p. 549-561.

EGAN, Margarita, « Commentary, *vita poetae*, and *vida*; Latin and Old Provençal "lives of poets" », *Romance Philology*, vol. 37 / 1, 1983, p. 36-48.

« *Razo* and *novella* », *Medioevo romanzo*, vol. 6 / 2-3, 1979, p. 302-314.

Les Vies des troubadours, Paris, Union générale d'éditions, 1985, 212p.

FRAPPIER, Jean, « Aspects de l'hermétisme dans la poésie médiévale », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 15 / 1, 1963, p. 9-24.

FRAPPIER, Jean, « Sur un procès fait à l'amour courtois », *Romania*, vol. 93 / 370, 1972, p. 145-193.

« Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e^ siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 2 / 6, 1959, p. 135-156.

« Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11 / 1, 1959, p. 134-158.

FRITZ, Jean-Marie, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011, 472 p.

FULL, Bettina, « Jeu de mots et forme dans la poésie médiévale – Guillaume IX d'Aquitaine et les Fatrasies d'Arras », *Jeux de mots et créativité*, Bettina Full et Michelle Lecolle, De Gruyter, 2018, p. 13-42.

GAMBINO, Francesca, « L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 43 / 169, 2000, p. 33-90.

GOUIRAN, Gérard, *Études sur la littérature occitane du Moyen Âge*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, 322 p.

GRIMALDI, Marco, « La réception de la poésie politique des troubadours en Italie », *Revue des langues romanes*, CXX, Presses universitaires de la Méditerranée, janvier 2016, p. 69-87.

GROSS, Charlotte, « The cosmology of rhetoric in the early troubadour lyric. », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 9 / 1, 1991, p. 39-53.

GROSSEL, Marie-Geneviève, « La poétique du mot chez Thibaut de Champagne. », *Études champenoises*, vol. 5, 1986, p. 11-18.

« La table comme pierre de touche de la courtoisie : à propos de quelques *chastoiements*, *ensenhamen* et autres contenances de table. », *Banquets et manières de table au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, 1996, 562 p.

« Un Je protéiforme: Guiot de Provins tel que sa Bible le dévoile et le voile », *L'"Effet auteur" au Moyen Age: Actes du Colloque d'Amiens (mars 2001)*, Amiens, Centre d'Études Médiévales, Université de Picardie - Jules Verne, 2003, 96 p.

GÜELL, Monique et DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Age et du Siècle d'Or,* Edition bilingue français-espagnol, Toulouse, Éditions Méridiennes, 2008, 480 p.

HILTY, Gérald et CORRIENTE, Federico, « La fameuse cobla bilingue de la Chanson V de Guillaume IX », *Vox Romanica*, vol. 65 / 1, 2006, p. 66-71.

HINTON, Thomas, « “Paroles gelées”: voices of vernacular authority in the troubadour vida corpus », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 22, 2011, p. 75-86.

HOEPFFNER, Ernest, « Pour l'étude de Jaufré Rudel », *Romania*, vol. 63 / 249, 1937, p. 93-102.

HUCHET, Jean-Charles, *Essais de clinique littéraire du texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 1998, 211 p.

« L'*Entrebescamen* des mots et des corps. », *Médiévales: Langue, textes, histoire*, vol. 11, 1987, p. 111-127.

« La Dame et le troubadour: "*Fin'amors*" et mystique chez Bernard de Ventadorn », *Littérature*, vol. 47 / 3, 1982, p. 12-30.

L'amour discourtois. La "Fin'amors" chez les premiers troubadours., Toulouse, Privat, 1987, 224 p.

« L'écrivain au miroir dans les Vidas et le roman occitan. », *Le Moyen Age: Revue d'histoire et de philologie*, vol. 96 / 1, 1990, p. 81-92.

« La clinique littéraire, entre implication et application. », *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 90, 1992, p. 229-241.

IMBS, Paul, « De la *fin'amor* », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 12 / 47, 1969, p. 265-285.

HUGLO, Michel, « La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 25 / 99, 1982, p. 197-203.

JEANROY, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkine, 1973, 374 p.

KLINGEBIEL, Kathryn, « Onomastique des troubadours, prolégomènes à une nouvelle approche », *Actes des colloques de la Société française d'onomastique*, vol. 12 / 1, 2004, p. 113-122.

LACROIX, Daniel, *Les amours du poète: poésie et biographie dans la littérature du XIIIe siècle*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, 284 p.

« L'insertion poétique dans les œuvres narratives du XIII^{e} siècle. II. Le domaine roman », *Littératures*, vol. 35 / 1996, p. 189-216.

LAFONT, Robert, « Le "Midi" des troubadours : Histoire d'un texte », *Romantisme*, vol. 12 / 35, 1982, p. 25-48.

LAURU, Didier, « De l'amour courtois au passage à l'acte sexuel », *Figures de la psychanalyse : Logos Ananke*, vol. 36 / 2, 2018, p. 117-129.

LE VOT, Gérard, « Notation, mesure et rythme dans la *canso* troubadouresque », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 25 / 3-4, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1982, p. 205-217.

« Réalités et figures: La Plainte, la joie et la colère dans le chant aux XII^e^-XIII^e^ siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 46 / 184, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2003, p. 353-380.

LEE, Charmaine, « La vida di Guglielmo IX. », *Medioevo romanzo*, vol. 12 / 1, 1987, p. 79-87.

LEFÈVRE, Yves, « Jaufré Rudel, professeur de morale », *Annales du Midi*, vol. 78 / 77, 1966, p. 415-422.

LEFÈVRE, Yves, « L'amour c'est le paradis : Commentaire de la chanson IX de Guillaume IX d'Aquitaine », *Romania*, vol. 102 / 407 (3), Paris, Société des amis de la Romania, 1981, p. 289-305.

LEJEUNE, Rita, « L'extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine. », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis. Paris: S.E.D.E.S. et C.D.U. Réunis*, 1973, p. 485-503.

« La part de sentiments personnels dans l'œuvre du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine. A propos de la poésie "Ab la dolchor del temps novel". », in *Orbis Mediaevalis: Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Bern, Francke, 1978, p. 241-252.

« La femme dans les littératures française et occitane du XI^e^ au XIII^e^ siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 20 / 78,1977, p. 201-217.

L'HÉRISSON, Fernande, *La légende de Jaufré Rudel, prince de Blaye. Suivi de Chansons de Jaufré Rudel*, Cressé, Éditions des Régionalismes, EDR, 2014, 69 p.

MÉJEAN-THIOLIER, Suzanne, *L'archet et le lutrin: enseignement et foi dans la poésie médiévale d'oc*, Paris, l'Harmattan, 2008, 446 p.

Voici l'arbre d'amour: nature et culture dans la poésie médiévale d'Oc, Paris, l'Harmattan, 2018, 469 p.

MENEGHETTI, Maria Luisa, « De l'art d'éditer Jaufré Rudel. », *Cahiers de civilisation médiévale, Xe-XIIe siècles*, vol. 34 / 134, 1991, p. 167-175.

« El botín, el honor, el linaje : la carrera de un héroe épico. », in *Epopeya e historia*, Barcelona, Argot, 1985, p. 203-221.

Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo., Modène, Stem Mucchi Editore, 1984, 421 p.

« Ideologia cavalleresca e politica culturale nel “Roman de Brut”. », *Biblioteca dell'"Archivum Romanicum" - serie I: storia, letteratura, paleografia*, vol. 123, 1975, p. 26-48.

« Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara. », in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Stem Mucchi Editore, 1989, 1537 (in 4 vols.) p. III:853-871.

« “Enamoratz” e “fenhedors”. Struttura ideologica e modelli narrativi nelle biografie trobadoriche. », *Medioevo romanzo*, vol. 6 / 2-3, 1979, p. 271-301.

« Palazzi sotterranei, amori proibiti. », *Medioevo romanzo*, vol. 12 / 3, 1987, p. 443-456.

« Una vida pericolosa. La “mediazione” biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel. », *Cultura neolatina: Bollettino dell'Istituto di filologia romanza*, vol. 40 / 1-3, 1980, p. 145-163.

« “Joie de la Cort”: intégration individuelle et métaphore sociale dans “Erec et Enide”. », *Cahiers de civilisation médiévale, X^e^-XII^e^ siècles*, vol. 19 / 76, 1976, p. 371-379.

MEYER, Paul, « Le salut d'amour dans les littératures provençale et française », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 28 / 1, Paris, De Decourchant, 1867, p. 124-170.

« La langue du Midi de la France et ses différents noms », *Annales du Midi*, tome 1, n°1, 1889,p. 1-15.

MICHEL, Alain, *La parole et la beauté: rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel, 1994, 458 p.

MONSON, Don A., « Jaufré Rudel et l'amour lointain : Les origines d'une légende », *Romania*, vol. 106 / 421 (1), Librairie Droz, 1985, p. 36-56.

« The Problem of *Midons* Revisited », *Romania*, vol. 125 / 499, 2007, p. 283-305.

MOORE, John C., « “Courtly Love” : A Problem of Terminology », *Journal of the History of Ideas*, vol. 40 / 4, Presses Universitaires de la Pennsylvanie, 1979, p. 621-632.

MOROLDO, Arnaldo, « Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XII^e^ et XIII^e^ siècles (à suivre) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 26 / 102, 1983, p. 147-167.

« Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XII^e^ et XIII^e^ s. (suite et fin) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 26 / 103, 1983, p. 239-250.

MOUCHET, Florence, « Un référent musical ? La réception des mélodies de troubadours par les trouvères », *Revue des langues romanes*, CXXIV, Presses universitaires de la Méditerranée, décembre 2020, p. 323-349.

MUSSOU, Amandine, « L'inquiète joie des troubadours », *Vacarme*, vol. 78 / 1, 2017, p. 74.

NELLI, René, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Édouard Privat, 1963, 373 p.

NOACCO, Cristina, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », *Pallas. Revue d'études antiques*, Presses universitaires du Mirail, mai 2012, p. 147-167.

PASTRÉ, Jean-Marc, « Valeur mythique de la nudité dans quelques romans médiévaux de France et d'Allemagne », *Le nu et le vêtu au Moyen Âge : XII^e^-XIII^e^ siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 271-282.

PENNEL, Audrey, « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'*otiositas* féminine à la fin du Moyen Âge », *Questes*, n°37, 2018, p. 69-86.

PERFETTI, Lisa R., « Crusader as lover: the eroticized poetics of crusading in medieval France », *Speculum: A Journal of Medieval Studies*, vol. 88 / 4, 2013, p. 932-957.

PHAN, Chantal, « La tornada et l'envoi : fonctions structurelles et poïétiques », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 34 / 133, 1991, p. 57-61.

POE, Elizabeth Wilson, *From Poetry to Prose in Old Provençal : The Emergence of the "Vidas", the "razos", and the "Razos de trobar"*, Birmingham, Summa Publications, 1984, 142 p.

« At the boundary between *vida* and *razo* : the biography of Raimon Jordan. », *Neophilologus: An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*, vol. 72 / 2, 1988, p. 316-319.

PICKENS, Rupert T., « Jaufré Rudel et la poétique de la mouvance », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 20 / 80, 1977, p. 323-337.

REY-FLAUD, Henri, « La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois », *Figures de la psychanalyse*, vol. no7 / 2, 2002, p. 137-148.

RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of poetry*, Bloomington London, Indiana university press, 1978, 213 p.

RICŒUR, Jean-Paul, « Lacan, l'amour », *Psychanalyse*, n° 10, août 2007, p. 5-32.

ROBINSON, Cynthia, *Praise of song: the making of courtly culture in Al-Andalus and Provence, 1005-1134 A.D*, Leiden, Boston, 2002, 419 p.

RONCAGLIA, Aurelio, « Nouvelles perspectives sur les troubadours », *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, vol. 7 / 7, 1996, p. 361-368.

ROSENSTEIN, Roy, « Les Années d'apprentissage du troubadour Jaufré Rudel: De "l'escola N'Eblo" à la "segura escola" », *Annales du Midi*, vol. 100 / 181, Toulouse, Privat, 1988, p. 7-15.

ROUBAUD, Jacques, *La fleur inverse: l'art des troubadours*, Paris, les Belles lettres, 1994, 357 p.

SAVIOTTI, Federico, « L'énigme du '*senhal*' », *Medioevi*, vol. 0 / 1-2015, décembre 2015, p. 101-121.

« Sai et lai. Pour une géographie du désir chez les troubadours », *Atlante. Revue d'études romanes*, Université de Lille – Laboratoire CECILLE ULR 4074, avril 2020,.

SCHNELL, Rüdiger, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I) », *Romania*, vol. 110 / 437, 1989, p. 72-126.

SCHULZE-BUSACKER, Élisabeth, « En Marge d'un lieu commun de lapoésie des troubadours », *Romania*, vol. 99 / 394 (2), Paris, Société des amis de la Romania, 1978, p. 230-238.

« Les troubadours : le retour à la littérature », *Les troubadours*, Viella, 2003, p. 1000-1007.

STANESCO, Michel, « L'expérience poétique du « pur néant» chez Guillaume II d'Aquitaine », *Médiévales*, vol. 3 / 6, Presses et Publications de l'Université de Paris VIII, 1984, p. 48-68.

STUNAULT, Clémentine, « La Vierge dans la poésie des troubadours », *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs… au Moyen Âge*, éd. Sophie Cassagnes-Brouquet et Michelle Fournié, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, p. 109-120.

TOURY, Marie-Noëlle, *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Honoré Champion, 2001, 346 p.

TUCCI, Patrizio, « L'Archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Age », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 63 / 1, 2011, p. 263-277.

UHL, Patrice, *Anti-doxa, paradoxes et contre-textes: études occitanes*, Éditions l'Harmattan Université de La Réunion, 2010, 212 p.

« Que subsiste-t-il des chroniques latines du XII^{e} siècle dans la *Vida* provençale de Guillaume IX d'Aquitaine ? », Journées de l'Antiquité et des Temps Anciens 2012-2013, Faculté de lettres et sciences humaines, Saint-Denis, La Réunion, p. 135-150.

« Guillaume IX D'Aquitaine et la Sorcellerie de Babel. À Propos des vers arabes de la Chanson V (Ms. C) », *Arabica*, vol. 38 / 1, 1991, p. 19-39.

« Farai un vers, pos mi sonelh : la version du chansonnier C (B.N., Fr. 856), la cobla bilingue et le problème du lati ou Tarrababart saramahart dans Guillaume IX d'Aquitaine », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 33 / 129, 1990, p. 19-42.

VADET, Jean-Claude, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, G.P. Maisonneuve et Larose, 1968, 490 p.

TAYLOR, Robert Allen, *La littérature occitane du Moyen Age: bibliographie sélective et critique*, Toronto Buffalo, Presses de l'Université de Toronto, 1977, 166 p.

VINAVER, Eugène, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, 217 p.

VIVÈS, Jean-Michel, « L'amour courtois entre fauteuil et divan: pour une lecture poétique de l'amour de transfert », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 84 / 2, Érès, 2011, p. 9-18.

WARNER, Marina, *Alone of all her sex: the myth and cult of the Virgin Mary*, London, Pan Books, 1990, 423 p.

ZIMMERMANN, Michel, *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale : actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999*, École nationale des chartes, 2001, 596 p.

« Et je *t'empouvoirrai* » (*Potestativum te farei*), à propos des relations entre fidélité et pouvoir en Catalogne au XIe siècle », *Médiévales*, vol. 5 / 10, Saint-Denis, France, Presses et Publications de l'Université de Paris VIII, 1986, p. 17-36.

ZINK, Michel, « Corps visible, corps caché dans la poésie des troubadours », *Revue des langues romanes*, Presses universitaires de la Méditerranée, juin 2018, p. 107-123.

« "Et il fit les chansons que vous allez entendre et qui sont écrites ci-dessous" », in *Les troubadours*, Paris, Perrin, 2017, p. 19-33.

« Le Lyrisme en rond: Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 32 / 1, Paris, Association Internationale des Études Françaises, 1980, p. 71-90.

« Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIII^{e} siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 25 / 99, 1982, p. 225-232.

Poésie et conversion au Moyen Âge, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 342 p.

« Nature et sentiment », *Littérature*, vol. 130 / 2, 2003, p. 39-47.

ZUMTHOR, Paul, « Intertextualité et mouvance. », *Littérature*, vol. 41, 1981, p. 8-16.

« Le champ du romanesque. », *Europe: Revue littéraire mensuelle*, vol. 60 / 642, 1982, p. 27-36.

« Le Moyen Âge et la voix: les indices d'oralité. », in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Stem Mucchi Editore, 1989, xli, 1537 (in 4 vols.), p. IV:1515-1526.

« Litteratus / illitteratus. Remarques sur le contexte vocal de l'écriture mediévale. », *Romania: Revue consacrée à l'étude des langues et des littératures romanes*, vol. 106 / 1:421, 1985, p. 1-18.

« Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 2 / 8, Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, 1959, p. 409-427.

« Style and expressive register in medieval poetry. », *Literary Style: A Symposium*, London, Oxford University Press, 1971, p. 263-281.

« The text and the voice. », *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. 16 / 1, 1984, p. 67-92.

IV. Histoire et civilisation médiévales

1. Occitanes

ALBERA, Dionigi, « La Vierge et l'islam. Mélange de civilisations en Méditerranée », *Le Débat*, vol. 137 / 5, Paris, Gallimard, 2005, p. 134-144.

ANGLADE, Joseph, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen âge: des origines à la fin du XVe siècle*, Genève, Slatkine, 1973, 274 p.

Les troubadours de Toulouse ; [suivi de] Les troubadours et les Bretons, Genève, Slatkine Reprints, 1973, 209 p.

Les troubadours: leurs vies, leurs œuvres, leur influence, 3e édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1922, 328 p.

AUBERT, Marcel, « Ahsmann (H.-P.-J.-M.). Le culte de la Vierge et la littérature française du moyen âge, 1930 », *Bulletin Monumental*, vol. 89 / 3, 1930, p. 582-583.

AURELL, Martin, « Appréhensions historiographiques de la féodalité anglo-normande et méditerranéenne (XIe-XIIe s.) », *Die Gegenwart des Feudalismus. Présence du féodalisme et présent de la féodalité. The Presence of Feudalism.* Actes du colloque de Göttingen, 30 juin-1er juillet 2000*, dir. N. Fryde, P. Monnet, G. Oexle, Göttingen,* 2002, p. 175-194.

« Complexité sociale et simplification rationnelle : dire la stratification au Moyen Age », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 48 / 189, 2005, p. 5-15.

« Guillaume IX et l'Islam », Guilhem de Peitieus : duc d'Aquitaine et prince du trobar ». Actes du colloque de Poitiers, 12-13 septembre 2014, dir. Katy Bernard, Luc de Goustine, Ventadour, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2015, p. 69-125.

« La chevalerie urbaine en Occitanie (fin Xe -début XIII^e siècle) », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 238 / 1, 1997, p. 71-118.

« La cour Plantagenêt : entourage, savoir et civilité », *Civilisation Médiévale*, vol. 8 / 1, 2000, p. 9-46.

La vielle et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle, Aubier, 1989, p. 379.

BEC, Pierre, « Troubadours, trouvères et espace Plantagenêt », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 29 / 113, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1986, p. 9-14.

BIGET, Jean-Louis, *Hérésie et inquisition dans le Midi de la France*, Paris, Picard, 2007, 247 p.

BLOCH, Marc, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1994, 702 p.

BLOCH, R. Howard, « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident », *Les cahiers du GRIF*, vol. 47 / 1, 1993, p. 9-23.

BOISSONNADE, Prosper, « Les premières croisades françaises en Espagne. Normands, Gascons, Aquitains et Bourguignons (1018-1032) », *Bulletin hispanique (Bordeaux)*, vol. 36 / 1, 1934, p. 5-28.

BONNASSIE, Pierre, *La Catalogne: du milieu du X^e à la fin du XI^e siècle : croissance et mutations d'une société*, Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1975, 1045 p.

BONNASSIE, Pierre et TOUBERT, Pierre, *Hommes et sociétés: dans l'Europe de l'An Mil : actes du colloque international, Conques, 19-21 mai 2000*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, 439 p.

BORDES, Richard et GASC, Jean-Louis, *Troubadours et cathares en Occitanie médiévale*, Cahors, Hydre, 2004, 191 p.

BOUYER, Louis, LECLERCQ, Jean et VANDENBROUCKE, François, *La spiritualité du Moyen âge*, (« Histoire de la spiritualité chrétienne tome 2 »), Paris, les éd. du Cerf, 2011, 718 p.

BRUNNER, F., « Le Vide: "Expérience spirituelle en Occident et en Orient" », *Revue de Théologie Et de Philosophie*, vol. 22 / n/a, Revue de Théologie Et de Philosophie, 1972, p. 267.

CABRÉ, Miriam, « Politique et courtoisie à l'automne des troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Université de Poitiers, 2021, p. 113-124.

CHAILLEY, Jacques, « Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine », *Romania* Paris, 1872, vol. 76 / 302 (2), Librairie ancienne Honoré Champion, 1955, p. 212-239.

COHEN, Gustave, *Histoire de la chevalerie en France au Moyen Age*, Paris, Richard-Masse, 1949, 225 p.

COLLOMP, Denis, GALENT-FASSEUR, Valérie, GOUIRAN, *La chrétienté au péril sarrasin*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, 280 p.

COLONNA, Vincent, « Amours d'Orient et d'Occident, le miroir brisé », *La pensée de midi*, vol. 17 / 1, Marseille, Actes sud, 2006, p. 78-85.

CROUCH, David B., « When was chivalry? Evolution of a code », *Knighthood and Society in the High Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 2020, 350 p.

DÉBAX, Hélène, *Les sociétés méridionales à l'âge féodal (Espagne, Italie et sud de la France Xe-XIIIe s.): hommage à Pierre Bonnassie*, Toulouse, CNRS, 1999, 433 p.

DUBY, Georges, *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, 523 p.

Mâle Moyen âge: de l'amour et autres essais, Nouvelle édition, Paris, Flammarion, 2010, 270 p.

DUHAMEL-AMADO, Claudie, *Genèse des lignages méridionaux. 1. L'aristocratie languedocienne du X^e^ au XII^e^ siècle*, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2001, 534 p.

DUQUESNE, Jacques et HOUZIAUX, Alain, *La Vierge Marie: histoire et ambiguïté d'un culte*, éd. de l'Atelier, 2006, 148 p.

DUPIN, Henri, *La courtoisie au Moyen Age: d'après les textes du XII^e^ et du XIII^e^ siècle*, Paris, Armand Picard, 1931, 167 p.

DUMITRESCU, Maria, « Èble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 11 / 43, 1968, p. 379-412.

EVERGATES, Theodore, *Aristocratic Women in Medieval France*, University of Pennsylvania Press, 1999, 292 p.

FAURIEL, Claude, « De la poésie provençale en Italie », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 4 / 1, 1843, p. 23-41.

FLORI, Jean, « La formation des concepts de guerre sainte et de croisade aux XI^e^ et XII^e^ siècles : prédication papale et motivations chevaleresques », *Regards croisés sur la guerre sainte : Guerre, idéologie et religion dans l'espace méditerranéen latin (XI^e^-XIII^e^ siècle)*,

Daniel Baloup et Philippe Josserand, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, p. 133-157.

« Pour une redéfinition de la croisade », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 47 / 188, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2004, p. 329-349.

GÉLIS, François de, *Histoire critique des jeux floraux: depuis leur origine jusqu'à leur transformation en académie : 1323-1694*, Genève Paris, Slatkine, 1981, 436 p.

GENICOT, Léopold, « Les recherches relatives à la noblesse médiévale », *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, vol. 61 / 1, 1975, p. 45-68.

GENICOT, Léopold, « La Noblesse au Moyen Age dans L'ancienne "Francie": Continuité, Rupture ou Évolution? », *Comparative studies in society and history*, vol. 5 / 1, Cambridge, Presses de l'Université de Cambridge, 1962, p. 52-59.

GLENCROSS, Michael, « La Représentation de la littérature française du Moyen Age dans l'historiographie romantique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 47 / 1, Paris, Association internationale des études françaises, 1995, p. 193-213.

GUILHIERMOZ, Paul, *Essai sur l'origine de la noblesse en France au Moyen âge*, Paris, A. Picard et fils, 1902, 502 p.

HAMON, André Jean Marie, *Notre-Dame de France ou Histoire du culte de la Sainte Vierge en France, depuis l'origine du christianisme jusqu'à nos jours*, H. Plon, 1866, 576 p.

HARVEY, Ruth E., « The wives of the 'first troubadour', Duke William IX of Aquitaine », *Journal of Medieval History*, vol. 19 / 4, Routledge, 1993, p. 307-325.

HEATHCOTE, A. A., « The Medieval Literature of Western Europe. A Review of Research, Mainly 1930-1960 », *The Modern Language Review*, vol. 63 / 1, 1968, p. 141-142.

HERBIN, Jean-Charles et GROSSEL, Marie-Geneviève, *Croisades ? : Approches littéraires, historiques et philologiques*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, 267 p.

HUCHET, Jean-Charles, *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une clinique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 239 p.

« Psychanalyse et littérature médiévale : rencontre ou méprise ? (À propos de deux ouvrages récents) », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 28 / 110, 1985, p. 223-233.

« Obscénité et "fin' amor" (Le Comte de Poitiers, premier troubadour). », *Revue des Langues romanes*, vol. 88 / 2, 1984, p. 243-266.

« Quelle histoire pour la littérature occitane du Moyen-Âge ? », *Littératures*, vol. 18 / 1, 1988, p. 7-23.

JEANROY, Alfred, *Histoire sommaire de la poésie occitane des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1973, 184 p.

« La première génération des troubadours. Conflits de pensée et recherche de formes », *Romania*, vol. 56 / 224, Société des amis de la Romania, 1930, p. 481-525.

« Le soulèvement de 1242 dans la poésie des troubadours », *Annales du Midi*, vol. 16 / 63, Toulouse, Privat, 1904, p. 311-329.

JUGIE, Martin, « La première fête mariale en Orient et en Occident, l'Avent primitif », *Revue des études byzantines*, vol. 22 / 130, 1923, p. 129-152.

KAEUPER, Richard W., « Martin Aurell . The Lettered Knight: Knowledge and Aristocratic Behaviour in the Twelfth and Thirteenth Centuries », *The American historical review*, vol. 124 / 2, avril 2019, p. 723-724.

KIM JI-HYUN, Philippa, « L'amour de Gaston Paris : une lecture décadente du *Chevalier de la Charrette* ? », *The french review*, vol.83, n°3, février, 2010, p. 589-606.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane, DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident. [2]. Le Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2002, 692 p.

KOEHLER, Erich, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 7 / 25, 1964, p. 27-51.

KRISPIN, Arno, *Les troubadours et l'État toulousain avant la croisade (1209):* actes du colloque de Toulouse, 9 et 10 décembre 1988, Bordeaux, W. Blake, 1995, 244 p.

LACHAUD, Frédérique, « Littérature de civilité et "processus de civilisation" à la fin du XII^{e} Siècle : Le cas anglais d'après l'Urbanus magnus », in *Les échanges culturels au Moyen Âge : XXXII^{e} Congrès de la SHMES (Université du Littoral Côte d'Opale, juin 2001)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 227-239.

LEJEUNE, Rita, *Littérature et société occitane au moyen âge*, Liège, Marche Romane, 1979, 490 p.

« Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 1 / 3, 1958, p. 319-337.

LOEB, Ariane, « Les relations entre les troubadours et les comtes de Toulouse (1112-1229) », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, vol. 95 / 163, 1983, p. 225-259.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales*, vol. 36 / 6, 1981, p. 969-982.

LUCKEN, Christopher, « Le Moyen Âge ou la fin des temps. Avenirs d'un refoulé : Altérités du Moyen Age », *Littérature*, 2003, p. 8-25.

MEYER, Paul, *Les derniers troubadours de la Provence*, Genève Marseille, Slatkine Reprints Laffitte Reprints, 1973, 207 p.

« VII. Alphonse X a-t-il concédé une ville libre aux troubadours réfugiés en Castille ? », *Romania*, vol. 10 / 39, Société des amis de la Romania, 1881, p. 405-406.

NELLI, René, « Le catharisme vu à travers les troubadours », *Cahiers de Fanjeaux*, vol. 3 / 1, 1968, p. 177-197.

PALAZZO, Éric, PRAT, Dominique Iogna et RUSSO, Daniel, *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Beauchesne, 1996, p. 623.

OURLIAC, Paul, « Troubadours et juristes », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 8 / 30, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1965, p. 159-177.

PATERSON, Linda Mary, *Le monde des troubadours: la société médiévale occitane de 1100 à 1300*, Montpellier, Les presses du Languedoc, 1999, 358 p.

PAYEN, Jean-Charles, « L'humanisme médiéval et la redécouverte de l'individu en Occident du Xll^{e} siècle à la fin du XIII^{e} siècle », *Cahiers de Fontenay*, vol. 39 / 1, 1985, p. 95-106.

ROUSSELOT, Pierre, *Pour l'histoire du problème de l'amour au Moyen Age*, Münster: Aschendorff, 1907, 122 p.

ROUSSET, Paul, « Yves Lefèvre. La femme au Moyen Âge en France dans la vie littéraire et spirituelle », *Histoire mondiale de la femme*, Université de Lyon, CNRS et ENS de Lyon, 1967, p. 487. [compte rendu].

SÉNAC, Philippe, « Histoire et archéologie de l'Occident musulman : stratigraphie d'une recherche française », *Histoire et archéologie de l'occident musulman (VIIe-XVe siècle) : Al-Andalus, Maghreb, Sicile*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, p. 9-17.

SÉNAC, Philippe, « Les Carolingiens et le califat abbasside (VIII^{e}-IX^{e} siècles) », *Studia Islamica*, 2002, p. 37-56.

SLANEY, Frances, « Maquillage, sexualité et culte de la Vierge Marie en Occident », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 10 / 3, 2003, p. 81-90.

TAVERA, André, « Les troubadours, "gens du voyage" », *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 431-449.

ZUMTHOR, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale : (VI^{e}-XIV^{e} siècles)*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, 344 p.

WOLFF, Philippe, *Histoire du Languedoc*, Toulouse, Privat, 1967, 540 p.

2. Andalouses

ABBAS, Ihssan, *Histoire de la littérature andalouse*. *L'époque des Taifas et des Almoravides*, éd. As-suruq, Beyrouth, 1997, 420 p.

AQDAH, Hassna, « Le narcissisme et ses manifestations dans le *ghazal* d'Ibn Zaydun », *Revue de l'université de Damas*, vol. n°29, n°1 et 2, 2013, p. 189-224.

ALAOUI, Amina, « Poésie et musique arabo-andalouse : un chemin initiatique », *La pensée de midi*, vol. 28 / 2, Marseille, Actes sud, 2009, p. 71-90.

ALGAZI, Gadi, DRORY, Rina et GAVIANO, Marie-Pierre, « L'amour à la cour des Abbassides. Un code de compétence sociale », *Annales*, vol. 55 / 6, 2000, p. 1255-1282.

BAKOUCH, Mohamed, « Intertextualité et création », *La clé des langues* [en ligne], Lyon, ENS de Lyon et DGESCO, 2009.

BENABOUD, M., « L'historiographie d'Al-Andalus durant la période des États-Taifas », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 40 / 1, 1985, p. 123-141.

BENNIS, Mohammed, « La poésie amoureuse arabe et la passion pour l'Autre », *Poésie*, vol. 160-161 / 2-3, trad. Rodrigue Marques de Souza, Paris, Belin, 2017, p. 137-153.

BERQUE, Jacques, *Les Arabes d'hier à demain*, 3 éd. revue et Augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 330 p.
BERQUE, Jacques, *L'Orient second*, Paris, Gallimard, 1970, 436 p.

BLACHÈRE, Régis, « Le ġazal ou poésie courtoise dans la littérature arabe », in *Analecta*, Beyrouth, Presses de l'IFPO (Institut Français du Proche Orient), 2014, p. 277-294.

Analecta, Damas, Institut français de Damas, 1975, 490 p.

BOUSQUET, Georges-Henri, *La morale de l'islam et son éthique sexuelle*, Paris, Maisonneuve, 1953, 154 p.

L'Éthique sexuelle de l'Islam, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, 243 p.

BURESI, Pascal, « Nommer, penser les frontières en Espagne aux XIe -XIIIe siècles », vol. 75, Casa de Velázquez, 2001, p. 51.

CATAFAU, Aymat, « L'histoire renouvelée d'une société de frontière: Sénac (Philippe), La frontière et les hommes (VIII^{e}-XII^{e} siècle). Le peuplement musulman au nord de l'Ebre et les débuts de la reconquête aragonaise, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000 », *Annales du Midi*, vol. 113 / 235, Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 2001, p. 377-379.

DHIF, Chawqi, *Ibn Zaydun*, éd. Dar Al Ma'aref, coll. Nawabegh Al Fikr Al 'arabi, Le Caire, 1970, 126 p.

DOZY, Reinhart, *Histoire des Musulmans d'Espagne: jusqu'à la conquête de l'Andalousie par les Almoravides (711-1110)*, Nouvelle édition revue et mise À jour, Leyde, Librairie et imprimerie E. J. Brill s.a., 1932, 281 p.

Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen âge, édition revue et Augmentée, Leyde, E. J. Brill, 1881, 480 p.

DU N-NÛN TAHA, A., « Importance des voyages scientifiques entre l'Orient et l'Andalus », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 40 / 1, 1985, p. 39-44.

GHAZI, Mhammed Ferid, « Un groupe social: "Les Raffinés" (Ẓurafā') », *Studia islamica*, vol. 11 / 11, janvier 1959, p. 39-71.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, *La transmission de savoirs licites et illicites dans le monde hispanique, XII^e^-XVII^e^ siècles: hommage à André Gallego*, Toulouse, CNRS, Université Toulouse-Le Mirail, 2011, 576 p.

GUICHARD, Pierre, « II. Les taifas andalouses du XI^e^ siècle », *L'Espagne et la Sicile musulmanes : Aux XI^e^ et XII^e^ siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 17-21.

« Les Arabes ont bien envahi l'Espagne : les structures sociales de l'Espagne musulmane », *Annales*, vol. 29 / 6, 1974, p. 1483-1513.

« Les Mozarabes de Valence et d'Al-Andalus entre l'histoire et le mythe », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 40 / 1, 1985, p. 17-27.

GUICHARD, Pierre et LAGARDÈRE, Vincent, « La vie sociale et économique de l'Espagne musulmane aux XI^e^-XII^e^ siècles à travers les fatwā/s du Mi'yār d'Al-Wanšarīšī », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 26 / 1, Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 1990, p. 197-236.

JEANROY, Alfred, « Les troubadours en Espagne », *Annales du Midi*, vol. 27 / 107, 1915, p. 141-175.

LECOMTE, Gérard, « Chapitre VIII. Ibn Qutayba et la poésie », *Ibn Qutayba (m. 276/889) : L'homme, son œuvre, ses idées*, Beyrouth, Presses de l'IFPO (Institut Français du Proche Orient), 2015, p. 397-420.

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, *La civilisation arabe en Espagne. Vue générale.*, Paris, G.P. Maisonneuve, 1961, 208 p.

L'Espagne musulmane au X^ème^ siècle : institutions et vie sociale, Paris, Maisonneuve et Larose, 1996, 272 p.

MARIN, Manuela, « Ifriqiya et Al-Andalus, à propos de la transmission des sciences islamiques aux premiers siècles de l'Islam. », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 40 / 1, 1985, p. 45-53.

MAZZOLI-GUINTARD, Christine, « Les Normands dans le Sud de la péninsule Ibérique au milieu du IXe siècle : aspects du peuplement d'al-Andalus », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 103 / 2, 1996, p. 27-37.

« Cordoue, Séville, Grenade : mythes et réalités de la coexistence des trois cultures », *Horizons maghrébins*, vol. 61 / 1, 2009, p. 22-29.

MOHAMED-NOUR, Amel Moussa, « L'art rhétorique de la nuneyya d'Ibn Zaydun », *Revue des Sciences Sociales et Économiques*, 1e année, n°1, p. 1-13.

PÉRÈS, Henri, *La Poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle: ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire. 2e édition*, Paris, A. Maisonneuve, 1953, 541 p.

PRÉMARE, Alfred-Louis de, « Multiple Andalus », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 40 / 1, 1985, p. 3-8.

REQIQ, Hafedh, *Le ghazal dans le diwan d'Ibn Zaydun*, Kairouan, éd. Samid, 2003, 130 p.

SAID, Ahmad Mahmoud, « Les caractéristiques de la créativité dans la poésie andalouse. L'exemple du poème Adha'l tana'î badîlan men tadânîna », *Revue de l'université des Arts et des Sciences Humaines*, Taiba, 5e année, n°9, 2016, p.671-762.

SCHIPPERS, Arié, « La poésie de la nature en Al-Andalus », *La France latine,* Revue d'études d'oc, 140(1), p. 115-128.

SÉNAC, Philippe, « Les Carolingiens et le Califat abbasside », *Studia Islamica*, 2002, n° 95, 2002, p. 37-56.

SIMONI, Eva et DJEDIDI, Tahar Labib, « La Poésie amoureuse des Arabes: Le Cas des ʿUḏrites Contribution à une sociologie de la littérature arabe », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 99 / 2, American Oriental Society, 1979, p. 365-366.

TAVANI, Giuseppe, « Une Provence hispanique. La Galice médiévale, forge de la poésie lyrique péninsulaire », *Romania*, vol. 126 / 501, 2008, p. 4-17.

UHL, Patrice, « Wallada : une *trobairitz* d'Al Andalus », *Travaux et documents*, 2000, Glanes, p. 21-38.

VADET, Jean-Claude, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, G.P. Maisonneuve et Larose, 1968, 490 p.

V. Influences et problématique des origines

ABBASSA, Pr Mohammed, « Les sources de l'amour courtois des troubadours », *Annales du Patrimoine*, septembre 2008, p. 7-14.

ABU-HAIDAR, J. A., *Hispano-Arabic literature and the early Provençal lyrics*, Richmond, Surrey, Curzon, 2001, 266 p.

BARET, Eugène, *Les troubadours et leur influence sur la littérature du Midi de l'Europe: avec des extraits et des pièces rares ou inédites*, Nîmes, C. Lacour, 1991, 483 p.

BEECH, George T., « Troubadour contacts with Muslim Spain and knowledge of Arabic : New evidence concerning William IX of Aquitaine », *Romania*, vol. 113 / 449/450 (1/2), Paris, Société des amis de la Romania, 1992, p. 14-42.

BOUTET, Dominique, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 295 p.

CLUZEL, Irénée, « À propos des origines de la littérature courtoise en Occident », *Romania*, vol. 81 / 324, 1960, p. 538-555.

« Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 4 / 14, 1961, p. 179-188.

DIMITRESCU, Maria, « Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale (Contribution à l'étude du problème) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 9 / 35, 1966, p. 345-354.

JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age : études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Honoré Champion, 1989, 540 p.

KAY, Sarah, « The contradictions of courtly love and the origins of courtly poetry: the evidence of the *lauzengiers* », *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 26 / 2, 1996, p. 209-253.

LE GENTIL, Pierre, « La strophe zadjalesque, les *khardjas* et le problème des origines du lyrisme roman (premier article) », *Romania*, vol. 84 / 333, 1963, p. 1-27.

LEMAY, Richard, « À propos de l'origine arabe de l'art des troubadour », *Annales*, vol. 21 / 5, 1966, p. 990-1011.

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, « Les troubadours et la poésie arabo-andalouse », *La pensée de midi*, vol. 1 / 1, Marseille, Actes sud, 2000, p. 20-25.

MEYER, Paul, « Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours », *Romania*, vol. 19 / 73, 1890, p. 1-62.

« De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romans », *Romania*, vol. 5 / 19, 1876, p. 257-268.

NYKL, Alois Richard, « L'influence arabe-andalouse sur les troubadours », *Bulletin hispanique*, vol. 41 / 4, 1939, p. 305-315.

Hispano arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours, Genève, Slatkine, 1974, 416 p.

La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine, , Carrefour Ventadour, coll. Trobar, 2005, 112 p.

PARIS, Gaston, *Esquisse historique de la littérature française au Moyen Âge: depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle*, Paris, A. Colin, 1907, 319 p.

REYNAUD, Georges, « La lutte chrétienne contre le pouvoir musulman en Occident ou l'origine ibérique de la croisade d'Orient », *Horizons maghrébins*, vol. 14 / 1, Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 1989, p. 79-82.

RICO, Francisco, « Les premiers textes de lyrique romane », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 151 / 2, 2007, p. 811-820.

VI. L'occitan et la langue des troubadours

BLASCO FERRER, Eduardo, « La désinence de la 3p. du présent de l'indicatif en occitan médiéval (estai, fai, plai, vei) : étude typologique, textuelle et étymologique », *La désinence de la 3p. du présent de l'indicatif en occitan médiéval (estai, fai, plai, vei)*, Viella, 2003, p. 1000-1024.

BRUCKER, Charles, « La qualification adjectivale dans la poésie lyrique médiévale: l'Ecole sicilienne et la lyrique occitane », *Verbum: Revue de linguistique*, vol. 3 / 2, 1980, p. 169-181.

BURIDANT, Claude, *Lexique 17/ La morphologie dérivationelle dans l'ancienne langue française et occitane* : Actes de la Table ronde organisée le 24 mai 2002 à l'Université Marc Bloch de Strasbourg par le centre de Linguistique et Philologie Romane et l'UMR SILEX, Presses Universitaires Septentrion, 2006, 160 p.

CROPP, Glynnis M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, 509 p.

GIORDAN, Henri, « Occitanie : langue, culture, lutte des classes », *L'Homme et la société*, vol. 28 / 1, 1973, p. 133-145.

HELLER-ROAZEN, Daniel, « Des Altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Âge », *Littérature*, vol. 130 / 2, 2003, p. 75-96.

HUCHET, J. C., « *L'amor de lonh* du grammairien », *Langues Médiévales*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1985, p. 64-79.

JEANROY, Alfred, « La langue des troubadours », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 78 / 1, 1934, p. 75-76.

LEWENT, Kurt, « Contributions à la lexicographie provençale », *Romania*, vol. 71 / 283 (3), Librairie Droz, 1950, p. 289-329.

MEYER, Paul, « La langue romane du Midi de la France et ses différents noms », *Annales du Midi*, vol. 1 / 1, 1889, p. 1-15.

NELLI, René, *Histoire secrète du Languedoc*, Paris, Albin Michel, 1978, 222 p.

PAYEN, Jean-Charles, « A propos du "vocabulaire courtois des troubadours". Problèmes méthodolologiques », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 21 / 82, 1978, p. 151-155.

ROTHWELL, W., « La géographie linguistique et le médiéviste », *Romania*, vol. 89 / 354 (2), janvier 1968, p. 194-209.

RIVIÈRE, Jean-Claude, « Situation des langues d'oc », *L'Information grammaticale (Paris)*, vol. 14 / 1, PERSÉE, Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 1982, p. 11-16.

SALVAT, Joseph, « Provençal ou Occitan ? », *Annales du Midi*, vol. 1 / 1, Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 1989, p. 18-30.

SPITZER, Leo, « Trouver », *Romania*, vol. 66 / 261, 1940, p. 1-11.

VII. Dictionnaires et usuels

CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans: rites, mystique et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1995, 500 p.

GHEERBRANT, Alain et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes*, Paris, Seghers, 1974, 391 p.

GRENTE, Georges, ZINK, Michel et HASENOHR, Geneviève, *Dictionnaire des lettres françaises. Tome I. Le Moyen Age*, Édition entièrement revue et mise à jour, Paris, Librairie Générale Française, 1992, 1506 p.

IBN MANDHOUR, *Lissan Al 'Arab*, Beyrout, éd. Dar Sader, 2010. (15 tomes).

LEVY, Emil, *Petit dictionnaire provençal-français*, Nîmes, C. Lacour, 2005, 387 p.

RAYNOUARD, François-Just-Marie, *Lexique roman*, Genève, 1838. 6 vol.

REY, Alain et HORDÉ, Tristan, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, 1381 p.

REY, Alain, *Le petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, 2017, 2837 p.

Index des poèmes cités

1. Poèmes occitans

Auteur	Poème	Page
Aimeric de Belenoi	*Dame fleur*	301
Arnaud de Tintignac	*Lo jois començ' en un bel mes,*	108
Arnault de Mareuil	*Bel m'es quan lo vens m'alena*	81
Bertran de Born	*Domna, pois de mi no.us chal de*	78
Bernard de Ventadour	*A ! tantas bonas chansos*	123, 365
	Ab joi mou lo vers e.l commens	375, 38, 40, 41, 462
	Amics Bernartz de Ventadorn	47
	Amors, e que.us es veyaire ?	71
	Amors, enquera.us preyara	267, 332
	Anc no gardei sazo ni mes	132
	Ara no vei luzir soleh	40
	Be m'an perdut lai enves Ventadorn	440
	Be.m cuidei de chantar sofrir	396, 397
	Bel m'es can eu vei la brolha	154
	Bel m'es qu'eu chan en aquel mes	162, 312
	Bernart de Ventadorn, del chan	190
	Can l'erba frescha' e.lh folha par	381, 96
	Can la freid'aura venta	159
	Can lo boschatges es floritz	324
	Can lo dous temps comensa	252
	Can par la flors josta.l vert folh	348, 96
	Can vei la flor, l'erba vert e la folha	216, 245, 246, 247, 221, 231, 364, 323
	Can vei la lauzeta mover	412
	Chantars no pot gaire valer	170, 171, 453
	Conortz, era sai eu be	330
	E mainh genh se volv e.s vira	367, 253
	En cossirer et en esmai	133
	Era.m cosselhatz, senhor	169
	Estat ai como m esperdutz	201, 208, 254
	Gent estera que chantes	232, 471
	Ges de chantar no.m pren talans	295, 388, 389, 397
	Ja mos chantars no m'er onors	157, 431
	La douza votz ai auzida	47
	Lanc tems a qu'eu no chantei mai	390, 82, 199, 331, 439, 55
	Lancan folhon bosc e jarric	111
	Lancan vei la folha	110
	Lancan vei per mei la landa	198
	Lo gens tems de pascor	163, 468, 49, 50
	Lo rossinhols s'esbaudeya	159, 239, 387
	Lo tems vai e ven e vire	410, 48,
	Non es meravelha s'eu chan	158, 274

	Pel doutz chan que.l rossinhols fai	122, 382, 406
	Per melhs cobrir lo mal pes e.l cossire	155, 156, 223, 276, 360
	Pois preyatz me, senhor	243, 246, 292, 331, 334
	Tant ai mo cor ple de joya	177, 209, 119
	Tuih cil que.m preyon qu'eu chan	348,
Cercamon	*Quant l'aura doussa s'am arzis*	21, 95, 128, 153
Folquet de Marseille	*Vers Dieus, el vostre nom e de santa Maria*	316,
Gui et Elias d'Ussel	*Ara.m digatz vostre semblan*	6
Guillaume IX	*Ab la dolchor del temps novel*	65, 116, 117, 150,197, 465
	Ben vuelh que sapchon li pluzor	33, 92, 172, 176, 270, 372, 373, 383, 435, 436,477
	Companho faray un vers … covinen	269
	Farai chansoneta nueva	317, 336, 372, 390, 408, 85, 136, 166, 195, 206
	Farai un vers de dreyt nien	373, 388, 136, 137, 208
	Farai un vers pos mi sonelh	432,456, 23, 318
	Mout jauzens me prenc en amar	415, 416, 136, 138, 151, 194, 218, 288, 29, 337
	Pos de chantar m'es pres talentz	315
	Pus vezem de novel florir	415, 416, 455, 52, 104,151,175, 176
Guiraut Riquier	*Ieu cujava soven d'amor chantar*	186
Jaufré Rudel	*Belhs m'estius e.l temps floritz*	290
	Lanquan li jorn son lonc en may	97, 166, 177, 197, 211, 53
	No sap chantar qui so non di	122, 171, 175, 197, 273, 416, 432, 32
	Pro ai del chan essenhadors	135, 192, 259, 272, 470, 72
	Quan lo rius de la fontana	371, 64, 66, 136
	Quan lo rossinhols el folhos	46, 64, 83, 106, 107, 271,
Marcabru	*Dirai vos senes dobtança*	211, 21, 95, 127, 153
Perdigon	*Los mals d'amor ieu ai ben tot après*	129, 130
Rigaut de Barbézieux	*Atressi com Persavaus*	8

2. Poèmes arabes

L'auteur	Le poème•		La page
Ibn Zaydūn	Vais-je être dépouillé, comme un vêtement, de nos rencontres,	aʾaslbū mīn wiṣālik mā kusītū	148, 365, 418
	Un amour oublié revient à ma mémoire	ʿāaūadtu ḏikr al-hawā min baʿdī nisīānī	310, 89
	Voici l'heure : oubliées nos rencontres, la douceur de se voir,	aḍḥā al-tanāʾī badīlā mīn tdānīnā	425, 51, 124, 278
	Comprenez-moi : j'ai affaire à une maîtresse	ʿaḏīrī min ḫalīlin īstaṭīlū	357, 404, 56, 63, 234
	Tu me fais souvenir des anciens et beaux jours	āḏkartinī sālif al-ʿaīš al-laḏī ṭābā	341, 354, 418, 458, 490
	Que tu sois loin de moi ou là, à mes côtés	aġāʾibaẗūn ʿannī ūa ḥāḍirẗūn maʿī	34, 99, 140
	Cet amour qui m'engage, elle le prend à la légère	Aǧid-dū man ahwāhū fīl-ḥūb ʿābiṯū	141, 234, 328, 101
	Ne sois donc pas avare, donne-moi ce qui reste	ahdī ilaīā baqīāẗ al-miswākī	102
	Mon amour, tu le sais t'a fait la part fort belle,	aḥīn ʿalīmta ḥaẓaka mīn ūdādī	140, 202, 283
	Le sort va-t-il me condamner à la solitude, quand je t'ai pour compagnie,	aī ūḥšunī al-zamān ūa antī unsī	339, 141
	O belle lune où se noient,	Aīhā āl badr al-laḏī	147, 63
	Un salut sincère à l'étang du Miel,	ʿalā al-ṯaġab al-šahdīī mīnnī taḥīaẗūn	376, 377
	Ah ! si seulement je te trouvais là, seule avec moi !	al-ā laīta šiʿrī hal ūṣādifū ḫūlūẗ ān	100, 284
	Pourquoi briser ce lien entre nous ? D'où te vient cette mogue	ʿalāma ṣaramta ḥablaka mīn ūaṣūl ī	201
	Ton bonheur me serait un joyau hors de prix	Amma wā riḍākī faʿilq mā lahū ṯaman	365, 49, 101, 143
	Irais-je gâcher ma promesse,	annā ʾūaḍīʿū ʿahdak	143, 420
	Tu es la raison de la mélancolie, le secret des larmes	āntī maʿnā al-ḍānā ūā sirr āldumūʿī	63, 139
	J'étais cher à tes yeux… et	arḫaṣtīnī mīn bāʿd mā	146, 329, 427

• Nous avons choisi de nous référer aux poèmes d'Ibn Zaydūn à partir de la transcription en arabe et de la traduction du début de chaque premier vers.

je ne vaux plus rien,	aġlaītīnī	
Tu prends du plaisir à me tourmenter	ašmattī bī fīkī al-ʿīdā	445, 143,340
Je recommande à Dieu celle à qui je voue un amour sans défaut,	astaūdiʿ ū al-l āha man ūṣfī al-ūidād lahū	458, 143
Vas-tu me fuir avec ton butin, cette lettre,	atahğaranī ū taġṣib ū nī kitābī	163, 428, 443, 458, 490, 49
Serais-je malmené sans autre raison, banni sans autre péché	aʾūğfā bilā ğurmīn ūa ūqṣā bilā ḏanbī	305
Tu es là, mais tu m'évites, tu prends tes distances,	bāʿadt i bīl iʿrāḍī ġaīra m ū bāʿid	311, 426, 164
Il ne tient qu'à toi que ce secret-là demeure entre nous	baīnī ūa baīnak mā laū šiʾtā lam īaḍiʿī	329
Du fond de l'orient le vent se lève, et l'exilé, là-bas,	ġarībūn biʾaqṣā al-šarqi īaškuru lilṣābā	75
Je paie de tes froideurs le temps de nos rencontres	ğāzītinī ʿan tamādī al-ūaṣl i hiğrānā	87, 163, 234, 263
Fête des offrandes ou de fin de jeûne, aucune ne m'apporte de joie :	ḫalīlaīa lā faṭrūn īasūrū ūa lā aḍḥā	343
Coule mon sang, coule autant que tu veux,	īā damʿū ṣūb mā šʾita an taṣūbā	401, 139, 177, 178, 326
O gazelle en qui se confondent	īā ġazālān ğūmiʿt fīhī	164, 178, 234
Devant toi, le rameau le plus vert, le plus tendre rend les armes.	īā muḫğīl al-ġuṣn al-fīnānī īn ḫaṭarā	144, 337
Toi qui me laisses assoiffé d'un rendez-vous promis,	īā muʿṭišī min ūiṣāl kuntū wāridahū	89
Toi qui oublies celui qui meurt de te connaître,	īā nāsīān lī ʿalā ʿrafānāhī talafī	419, 225
O toi si loin, mais qui loges au tréfonds de mon cœur,	īā nāziḥān ūa ḍamīrū al-qlbī maṯwāhū	225, 329, 487
O lune qui te lèves à l'occident	īā qamrān maṭalʿuhu al-maġrib	63, 215
D'entre tous les mortels, c'est à toi que tend mon bonheur	ilīki mīn al-ʾanāmī ġdā irtīāḥī	337, 465, 472, 50, 125
Si tu me traites mal, où serait donc ma faute ?	in sāʾa fīʿlūka bī famā ḏanbī anā	458
Si ma main venait à te frapper,	īn takūn nāltkī bīlḍarbī īadī	483
C'était à Zahrâ'…Je te	inī ḏakartūkī b īl-zahrāʾ	114, 345, 378

revois, je te désire…	mūštāqā	
Je veux, et si souvent ! sans qu'on veuille de moi,	kam ḏā ūrīdū wa lā ūrādū	248, 308
Parle-moi, librement : je ne vais pas partir.	kamā tšāʾū fa qūn lī lastū mūntaqīlā	327, 457
Si l'âge te fais jeune comme un croissant de lune	laʾin kunta fī al-sinn tirb al-hilālī	63, 89, 249
Si le désespoir vient fracasser tes rêves,	laʾin qaṣr al-īʾasū mink al-ʾamal	424, 465, 29
Ce n'est pas le dépit qui la fait m'éviter, elle que j'aime,	lam īakun haǧra ḥabībī ʿan qīlā	418, 227, 228
Voyant que tu m'es proche ainsi qu'un doigt des autres doigts,	lammā taṣaltī tīṣāl al-ḫīlbī bīlkabīdī	329, 472
Si tu me disais : « Meurs », je ne répondrais « Non »,	lū kān qaūlūk mūt : mā kān raddī lā	490, 165, 229, 444
T'en coûterait-il trop de me prendre en pitié,	mā ḍarra laū an-naka lī rāḥim	165, 178
Qui fera savoir au gracieux rameau, au bel astre	man mubliġūn ʿanī al-badr al-laḏī kamūlā	228, 446, 89
Ah ! te souffler-mais quand ?- tout ce qui vit en moi,	matā abuṯukī mā bī	296, 76
Il faut dire à qui m'impose cette rupture	qūl limān dānā bihaǧrī	124
J'aime mes ennemis puisque tu es des leurs,	Sā ūḥibūn aʿdāʾī liʾan-nakā minhūm	145, 203, 490
Je me tiendrai content d'un regard, d'un clin d'œil,	saʾaqnaʿū mīnkī bīlaḥẓ al-baṣar	366, 471
Secret ou ébruité, le fait est là : je t'aime.	sīrrī ūa ǧahrī annī hāʾīmū	490, 428, 458
O mon bourreau, repose-toi sur moi : tout ce dont tu fais fi,	ṯiqī bī īā mūʿaḏibatī fa innī	141, 218
Elle est brise embaumée qui vient guérir mon mal,	ūa rāmišť īušfī al-ʿalīla nasīmuhā	88
Je suis tout à toi ; alors patiente, ne me repousse pas	Fadaītūkī īn ta'jalī bīl ǧafā	280, 365, 424

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE 1

PREMIÈRE PARTIE 27
LA DAME : FIGURE CENTRALE DES TENSIONS DE L'AMOUR

Introduction de la première partie 28
Chapitre1 : La femme et le manque 32
1.1 L'amant et la distance 34
1.1.1 Les ennemis de l'amour 36
1.1.2 L'espace et le temps hostiles 45

1.2 Dire l'absence de l'aimée 57
1.2.1 Rhétorique de l'absence 61
1.2.2 Le besoin de communication 69

Chapitre 2 : La poétique du désir 78
2.1 Le corps désiré 80
2.1.1 Portraits : Rhétorique de la beauté 82
2.1.2 « L'érotique » des troubadours 90

2.2 Expressions du désir 102
2.2.1 De la dame à la nature 104
2.2.2 La parole, vecteur symbolique du désir 116

Chapitre 3 : Le mal d'aimer 127
3.1 Souffrir et patienter 128
3.1.1 L'amour et la mort 131
3.1.2 La délectation de la souffrance 144

3.2 L'amertume et la plainte 157
3.2.1 Les doléances de l'amour 158
3.2.2 La lyrique courtoise 168
Conclusion de la première partie 183

DEUXIÈME PARTIE 185
LE CHEMIN DE LA VERTU

Introduction de la deuxième partie 186
Chapitre 1 : Amour courtois et féodalité 189
1.1 La primauté de l'aimée 192
1.1.1 La dame rétive 194
1.1.2 La dame idéale 204

1.2 La seigneurie de la dame 216
1.2.1 Vassalité de l'amant 218
1.2.2 L'amour, un engagement indéfectible 228

Chapitre 2 : L'éthique courtoise 239
2.1 Les vertus de l'amour 240
2.1.1 Le parfait amant 241
2.1.2 Le parcours initiatique 252

2.2 L'amour et la sincérité 267
2.2.1 L'argument du texte 268
2.2.2 Amour courtois et *fin'amor* 285

Chapitre 3 : L'amour sacré 301
3.1 Le culte de l'aimée 303
3.1.1 Le poète est le pécheur 304
3.1.2 Service amoureux et médiation 317

3.2 Rédemption et récompense 330
3.2.1 Amour et sacrifice 331
3.2.2 Le paradis perdu 340
Conclusion de la deuxième partie 351

TROISIÈME PARTIE 353
DE LA CHANSON AU ROMAN : LES ENJEUX DE L'ÉCRITURE POÉTIQUE

Introduction de la troisième partie 354
Chapitre 1 : Écriture et désir 357
1.1 Les paradoxes de l'amour courtois 360
1.1.1 De l'amour et de ses codes 362
1.1.2 Formalisme et expression 369

1.2 « Le plaisir du texte » 381
1.2.1 Le prétexte de l'amour 385
1.2.2 Gloire et performance 394

Chapitre 2 : Le poète et l'écriture 406
1.1 La subjectivité du poète 409
1.1.1 Du conventionnel au personnel 411
1.1.2 Le recherche du style 422

1.2 Vers une conscience « auctoriale » 433
1.2.1 Du « je » au « vous » 434
1.2.2 Vers d'autres voies d'expression 448

Chapitre 3 : Le roman d'Amour 460

3.1 Le poème et la fiction 461
3.1.1 La narration dans le poème 462
3.1.2 L'insertion narrative du poème 473

3.2 Autorités et mutations 484
3.2.1 *Fin'amor* et désir 486
3.2.2 Société et désir 487
3.2.3 Religion et désir 491
3.2.4 Création poétique et désir 496
Conclusion de la troisième partie 499

CONCLUSION GÉNÉRALE **502**

Bibliographie **513**
Index des poèmes cités occitans **537**
Index des poèmes cités andalous **539**