

6-18-2014

De négation et Création dans la Poésie Lyrique Amoureuse Occitane et Française au Moyen Âge

Maria G. Sanchez-Reyes
maria.sanchez_reyes@uconn.edu

Recommended Citation

Sanchez-Reyes, Maria G., "De négation et Création dans la Poésie Lyrique Amoureuse Occitane et Française au Moyen Âge" (2014).
Master's Theses. 616.
https://opencommons.uconn.edu/gs_theses/616

This work is brought to you for free and open access by the University of Connecticut Graduate School at OpenCommons@UConn. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of OpenCommons@UConn. For more information, please contact opencommons@uconn.edu.

De négation et Création dans la Poésie Lyrique Amoureuse Occitane
et Française au Moyen Âge

María Sánchez-Reyes

B.A. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the

Requirements of the Degree of

Master of Arts

At the

University of Connecticut

2014

APPROVAL PAGE
Masters of Arts Thesis

De négation et Création dans la Poésie Lyrique Amoureuse Occitane et
Française au Moyen Âge

Presented by
María Sánchez-Reyes, B.A.

Major Advisor _____
Anne Berthelot

Associate Advisor _____
Roger Célestin

Associate Advisor _____
Hassanally Ladha

University of Connecticut
2014

A Luna, mamá y papá, que siempre están.

Remerciements

À Anne Berthelot pour sa patience et son orientation ; au professeur Roger Célestin et au professeur Ally Ladha, membres de mon comité académique, et à tous les professeurs à l'Université de Connecticut avec qui j'ai eu la chance de travailler ;

À ma famille et à mes amis pour leur support et leur patience ;

Merci.

Table de matières

Introduction	1
La poésie créatrice	4
L'âge d'Ovide	8
Le printemps de vie et de mort	14
Considérations finales	31
Bibliographie	34

INTRODUCTION

Les études sur la littérature provençale de Giorgio Agamben ont permis d'établir une connexion entre l'avènement du langage et la mort. Dans son œuvre *Langage et mort*, il nous offre une analyse sur le paradoxe de l'art poétique qui crée et détruit de manière simultanée. De par son étymologie la poésie est créatrice —surtout par opposition à la philosophie qui est descriptive—, mais aussi, pour utiliser le langage, qui se veut un instrument qui fonctionne par différenciation et négation, la poésie est stérile et essentiellement vide de vie. En tout cas, c'est dans ces termes que l'œuvre d'Agamben introduit la poésie troubadouresque du douzième siècle.

Pendant une longue période, dite tradition poétique a été méprisée par la critique et qualifiée de non-sens ou même comme des exercices de style sans succès, mais grâce à des nouvelles lectures, dont celle de notre critique italien, nous pouvons en faire des approches plus critiques et dévoiler une conscience sur l'art de l'écriture qui fait preuve de la conception erronée qu'on tendait à avoir sur le Moyen Âge. Hélas, loin de vouloir justifier le choix d'étudier une tradition poétique qui est apparemment si loin de notre temps, le but du présent travail est de réviser deux traditions littéraires poétiques, la poésie amoureuse de Midi et celle des trouvères et leurs conceptions du discours poétique par le moyen même de leurs œuvres. Tout cela, en passant par des conceptions classiques sur la poésie.

Il faut aussi signaler qu'il n'est pas question ici de déterminer l'originalité ou même l'origine de la poésie lyrique de ces siècles. Pendant beaucoup de

temps, la critique littéraire a focalisé son intérêt dans des explications généalogiques des textes médiévaux ce qui risque d'avoir peu d'intérêt pour l'étude même du texte. Peut-être les explorations généalogiques servaient à maintenir un statut préférentiel de la littérature occidentale —européenne— sur le reste des lettres¹, mais aujourd'hui, espérons-le, nous sommes loin de vouloir trouver des sources ou des influences qui favoriseraient un ordre, non seulement chronologique, mais hiérarchique de la littérature, que nous prétendons à tout prix éviter.

S'il est important de connaître de manière plus ou moins générale les conditions dans lesquelles le surgissement d'un texte a eu lieu, il semble plus intéressant et enrichissant d'étudier la manière dans laquelle, dans des traditions littéraires différentes un certain phénomène esthétique —à savoir un courant littéraire, un mouvement poétique, entre autres— se produit. Dans ce présent travail, ce qui nous intéresse davantage est de comprendre la manière dans laquelle la conception de l'amour et sa relation avec le langage se rend évidente dans la poésie des troubadours, notamment dans les textes qui conforment notre corpus, en contraste avec les réarticulations de ces mêmes tropes dans la poésie lyrique française. Et puisqu'il est presque impossible de parler d'amour au Moyen Âge sans penser à Ovide, il faut faire appel à des visions sur l'amour présentes depuis l'époque classique et jusqu'à des textes plus tardifs comme

¹ Dans son article « Pride and Prejudice in Medieval Studies : European and Oriental » María Rosa Menocal critique l'apparemment inconsciente volonté de refuser les possibilités d'apparenter la lyrique troubadouresque —et même l'étymologie du verbe *trobar*—, à la tradition poétique arabe. On comprend cette posture dans un XIX^e siècle où l'hégémonie européenne était rarement contestée, mais de nos jours, que l'influence en littérature est un terme compliquée et parfois peu relevant pour l'étude approfondi d'un texte.

ceux de l'auteur de *Métamorphoses*. Pour ce faire, nous commencerons par explorer la conception ovidienne du sentiment propre à *Amor* comme une construction discursive. Finalement nous tenterons de réconcilier deux postures différentes vis à vis la poésie. La première serait considérée comme une démarche positive où la négativité du particulier est effacée et le « ceci » hégélien est dépassé. Cette vision contraste avec celle qui ne perçoit dans le discours qu'une coque vide, sans vie, comme conçue par Agamben. Ceci sous prétexte de réviser des textes lyriques des troubadours tels que Guillaume IX d'Aquitane, Jauffré Rudel et Guillelm de Montagnol, aussi bien que des trouvères comme Gace Brulé, Thibaut de Champagne et Guillaume de Vinier.

Dans la tradition classique, la poésie était généralement conçue comme le genre de création littéraire par excellence. En contraste avec la philosophie, qui était à la base une manière de décrire le monde et en porter des jugements, la poésie, se caractérisait pour être un genre constructif ou fictionnel. D'emblée, de par son étymologie, le mot poésie nous offre une interprétation sur la manière dont ce terme peut être compris. Provenant du nom *poiêsis*, du verbe *poiein* —qui veut dire « faire », « créer »—, le genre poétique, dans sa conception la plus élémentaire fait emphase sur son caractère créateur, surtout comparé à ce qui est « naturel », qui appartient au monde du réel. Moins précis que la conception moderne, selon laquelle l'étiquette « poésie » est destinée à des compositions en vers —même si cette idée est de moins en moins valable—, la *poésie*, dans sa plus vaste acception, était conçue comme une construction, une création. Ceci souligne de même l'aspect matériel de la poésie, qui converti le poète en un ouvrier ou un artisan qui crée un texte, mais qui, en contraste à ceux derniers, il créé verbalement, avec des mots.

Cette idée n'avait pas toujours de connotations positives. Certes les poètes dans un contexte classique étaient considérés come des créateurs mais l'imitation était ce qui caractérisait le plus leur activité. Ils étaient considérés comme des ouvriers de tout sorte de choses : « le soleil, et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les autres animaux, les plantes, les ouvrages de l'art » (Platon, XX). Pourtant il ne s'agissait que des mirages et des apparences qui ne constituent surtout pas des essences. Le mirage poétique est donc loin du réel,

ce sont des fantômes. Les créations d'un poète ne sont pas des vraies créations mais des beaux reflets qui fonctionnent comme des ornements.

Cette vision de la poésie comme mensongère nous rappelle une idée qui a été très répandue au Moyen Âge. Surtout dans la période des grandes continuations et écritures vers le XIII et XIV siècles, cette vision de la poésie proposait une opposition entre la littérature versifiée qui était particulièrement fictionnelle et celle qui était produite en prose. Cette dernière, grâce à sa proximité avec le format biblique, était considéré comme vérité ultime et était un degré plus près de la réalité. Ainsi, dans le livre XX de la *République*, on explique à Glaucon les effets que l'art a sur le réel et sur l'âme des lecteurs :

Que le même objet paraît droit ou brisé, convexe ou concave, lorsqu'on le voit hors de l'eau ou dans l'eau, à cause de l'illusion que les couleurs font au sens de la vue ; et de là évidemment une grande perturbation dans l'âme ? (Platon, 27).

D'une certaine manière, la poésie montre ce qui n'est pas. Admettons que Platon n'était pas très populaire au Moyen Âge, et surtout que ses textes ont été reçus de manière indirecte par des textes classiques postérieurs, or, sa vision sur l'art expliquerait la relation que l'on peut établir entre la poésie et le négatif, qui est présente dans quelques œuvres des poètes de Midi.

Loin de la conception platonicienne de la poésie, nous trouvons une tradition plus romantique où le rôle de la poésie et surtout celui du poète comme un sorte de prêtre laïque dont la fonction —s'il en a une— est de déchiffrer, voir de traduire le monde réel pour ceux qui ne seraient pas initiés à parler le langage des *choses muettes*. Il s'agit d'un système dont la fonction est de dire la réalité qui serait censée être accessible qu'à Dieu. D'une certaine manière, les poètes

seraient capables d'accéder au monde du réel, voilé par le langage. Pour certains, cette barrière, le langage, représente le seul contact avec ce monde.²

Dans son article « The Word at Heart: Aucassin et Nicolette as a Medieval Comedy of Language », Eugene Vance soutient qu'au Moyen Âge il y avait une profonde préoccupation et conscience sur la langue qui est à l'origine d'un changement d'épistème, entre autres, grâce à l'introduction de la notion du « Verbe » chrétien. Dans la tradition classique, la rhétorique autour du langage était plus ou moins définie et fournissait des fonctions déjà consolidées (Vance, 35). Nous pouvons être ou pas d'accord avec ce critique américain, mais ce qui nous intéresse davantage est qu'au Moyen Âge, surtout entre le XI et le XII siècles, la conscience du langage est devenue explicite : on avait besoin de nommer et verbaliser cette conscience sur la langue que l'on parlait et surtout, dans laquelle on écrivait. Accessoirement, les langues vernaculaires étaient en lutte constante pour affirmer leur place face à la menace omniprésente du latin comme langue littéraire. Dans cette période, la poésie —comprise comme littérature en général— a octroyé alors un poids spécial au langage, puisque écrire en autre langue que le latin était souvent un choix conscient. Ceci a été négligé pendant beaucoup de temps par la critique, par des raisons diverses, dont l'apparente absurdité produit de la construction à plusieurs niveaux, des *qui pro quos*, malentendus, entre autres.

² Des diverses traditions littéraires ont exploré l'idée de l'existence d'une réalité à laquelle la poésie et la littérature en général peuvent d'accéder. Parmi les plus récents nous trouvons Walter Benjamin, par exemple dans le texte « The Task of the Translator ».

II

Ovide était l'un des auteurs classiques des plus connus au Moyen Âge. On appelle souvent « *aetas ovidiana* », c'est à dire « l'âge ovidienne » ou « l'époque d'Ovide », la période comprise entre le XII et XIV siècles (Zink, *Dictionnaire*, 1031). Cette période est témoin de nombreuses traductions, adaptations et réinterprétations de ses œuvres. En effet, la conception amoureuse ovidienne dans des textes tels que *Ars Amandi*, *Remedia Amores*, *Metamorphoseon* et *Amores*, était de grand intérêt aux lecteurs médiévaux, dont les œuvres dévoilent des échos des grands mythes d'amour et de mort ovidiens.³ Aux alentours du XII siècle, nous avons des versions des épisodes des *Métamorphoses*, par exemple celle de Pyrame et Thisbé, Philomèle, et surtout celle de Narcisse (Zink, *Dictionnaire*, 1031). Il existe aussi des œuvres qui explorent et offrent un art d'aimer, naturellement inspirés du texte ovidien. Parmi les plus remarquables citons *De Amore* par Andréas Capellanus de la fin de XIIe siècle, la première partie du *Roman de la Rose*, de Guillaume de Loris, au XIIIe siècle, ainsi que l'*Art d'Aimer* de Jacques d'Amiens à la fin du XIIIe siècle, avec l'anonyme *Clef d'Amors* (Zink, *ibid*). À ces textes nous pouvons ajouter l'*Art d'amors*, les *Comandemanz d'Ovide* et le *Mors de l'espaule* non conservés, que Chrétien de Troyes affirme avoir écrit dans son préface à *Cligès*.

³ L'influence d'Ovide dans des poètes médiévaux a été révisée par des nombreux critiques. En ce qui concerne les premiers troubadours occitans, nous avons « The anxieties of influence: Ovid's reception by the early troubadours » par Leslie Cahoon et « Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura e Carestia », pour des auteurs tels que Bernart de Ventadorn et Raimbaut d'Aurenga —un peu plus tardifs— ; pour Marie de France nous avons « Echoes and reflections of enigmatic beauty in Ovid and Marie de France ». Pour l'œuvre narrative de l'auteur du Chevalier de la Charrette, « The influence of Ovid on Chrestien de Troyes » par Foster Guyer, entre autres. Finalement, le mythe de Tristan et Iseut a été associé avec la métamorphose de Pyrame et Thisbé.

C'est généralement cette vision d'Ovide et ces diverses œuvres sur l'amour, qui a marqué les poètes du Moyen Âge. Ceci se rend évident dans la constante utilisation de *topoi* ovidiens, qui semblerait signifier autant que ce que les textes mêmes exprimaient.⁴ Bien que *l'Art d'Aimer* ovidien ait été l'une des œuvres les plus lues au Moyen Âge, le reste des œuvres de ce poète latin n'a pas été méprisé. Certes, les *Métamorphoses* ont été capitales pour le corpus littéraire de cette période, même si certains récits ont été plus populaires que d'autres.

Grosso modo, le texte des *Métamorphoses* constitue une explication chronologique de la création du monde et de différents éléments qui y existent. Parmi les récits les plus connus et réécrits au Moyen Âge, nous trouvons l'histoire de Narcisse, l'épisode de Pyrame et Thisbé, la métamorphose de Philomèle, entre autres. Ce que ces textes sembleraient avoir en commun est leur construction comme devenirs tragiques d'un être en un autre, la métamorphose d'un élément dans un autre. De même, le langage et la signification, sembleraient être un fil connecteur entre ces histoires. Prenons l'exemple de l'histoire amoureuse de Pyrame et Thisbé. Il s'agit d'un couple dont la situation familiale n'est pas favorable à maintenir une relation publique, ce qui les pousse à avoir des rencontres en cachette. Un jour, avant son rendez-vous

⁴ Le nom des personnages décrits dans des œuvres d'Ovide, comme les *Métamorphoses* es parfois directement cité, comme dans la chanson de Thibaut de Champagne « *Tout autresi con l'ente fait venir* », où les noms de Pyrame et Thisbé apparaissent dans ses vers ; soit de manière plus implicite comme dans le chantefable d'*Aucassin et Nicolette*, où les amants quand étant emprisonnés trouvent une fissure dans le mur qui les sépare et peuvent parler, tout comme Pyrame et Thisbé l'ont fait a travers du mur qui divisait leurs maisons. Ceci permet de voir une sorte de construction *rhizomatique* où un seul élément renvoie —donc signifie— à un autre monde de signifiants.

avec Pyrame dans la forêt, Thisbé rencontre une lionne de la quelle elle arrive à échapper, non sans laisser déchirer sa robe blanche et en laisser un morceau de tissu par terre. Peu après, Pyrame trouve ce drap couvert de sang et se suicide parce qu'il croit lire dans ce drap que son amie a été assassiné par la bête, qu'il voit de loin. Thisbé arrive enfin auprès de Pyrame mourant et avec la même épée elle se suicide à son tour, priant aux dieux de marquer les mûres de l'arbre voisin de la couleur pourpre de leur sang. Cet arbre sera un signe de leur mort dorénavant.

Pourtant, ce qu'il y a de plus tragique dans cette histoire n'est peut-être pas la mort de ces deux jeunes amants, mais plutôt le fait que devant les yeux de Pyrame étaient les signes qu'il fallait bien interpréter pour échapper à la fin tragique. Or, même s'il n'a pas réussi et cet objet a signifié sa propre mort, ce qui arrive à survivre est ce signe qui, certes, n'est pas l'objet initial, mais conserve toujours un élément qui le rattache au malheureux couple. Ce discours montre les qualités créatrices de la poésie qui par le moyen du langage fait surgir des nouveaux éléments par sa seule évocation, comme tout le long des récits des *Métamorphoses*, le monde et des choses qui y existent apparaissent grâce au langage.

D'autre part, *Amores* d'une certaine manière correspond à la mise en pratique des préceptes exposés dans *Ars Amandi*. Dans ce texte de dix-neuf élégies, le poète décrit quelques caractéristiques propres à l'amour, qui était le thème central de l'élégie romane et qui a connu son essor grâce à Ovide. Même si nous pouvons trouver certaines élégies qui se rapprochent davantage de la

conception la plus classique de l'élégie, puisqu'elles traitent des thèmes tels que la mort, des scènes mythologiques, des rites païens, entre autres, le plus souvent tout aboutit à des diverses manifestations des sentiments propres à Amour, Cupidon ou Venus.⁵ Or ce qui semblerait plus pertinent à ce présent travail, dans l'œuvre d'Ovide est qu'elle est d'une certaine manière énoncée à travers deux discours. Le premier, qui est celui qui est le plus couramment utilisé est celui qui rappelle le discours amoureux de la courtoisie troubadouresque. Dans ce cas, le poète se présente comme un amant sincère qui souffre pour l'amour de sa dame. Le deuxième discours serait plus proche de celui que l'on décrit parfois comme anti-courtoisie au Moyen-Âge. Dans ce ton, le poète trompe sa dame plusieurs fois et le poète chantage la servante avec qui il est infidèle, pour qu'elle ne dise rien à sa maîtresse. D'ailleurs, il n'existe pas un patron qui puisse être distingué pour privilégier l'utilisation d'un ton ou de l'autre et les deux postures sont aussi importantes dans l'ouvrage. Il est évident que ces deux subjectivités sont des constructions discursives tout comme l'amour de celui que les émet. Selon le discours l'amant peut être le plus sincère et la dame la plus belle, soit il peut être un « coureur de jupons », et avoir plusieurs femmes, comme on décrit parfois Guillaume IX d'Aquitaine dans les *Vidas*.

Pourtant, l'amant n'est rien de plus que ce qui existe dans le texte. Ce texte, donc, au-delà de montrer le caractère psychologique d'une personne qui est amoureuse et qui agit de manière plutôt irrationnelle, nous pouvons

⁵ Chez Ovide, et surtout pour des poètes antérieurs à Ovide, il existait une différence très remarquable entre les trois divinités, étant Amour la divinité de l'amour comme sentiment, Cupidon équivalait à l'amour plus charnel et sa mère Vénus, était considéré comme la divinité de la beauté et la fertilité. Pourtant, cette séparation auparavant si fixe a terminé par s'estomper.

apercevoir que le poète se soucie peu des normes morales —tels que ne pas tromper sa dame— et que ce qui lui intéresse davantage est la création littéraire, la construction discursive de l'existence de l'amant. La qualité bibliographique du texte est très loin d'être intéressante, et ce qui monte à la surface est la capacité d'écrire avec succès un poème profondément cynique à côté d'un qui témoigne les plus tendres sentiments amoureux. Accessoirement, la pratique des joutes verbales, où le thème était une contrainte était une pratique usuelle dans les grandes cours au Moyen-Âge, permettait aux troubadours et trouvères de montrer leurs acrobaties langagières. On se rend vite compte que les associations bibliographiques aux œuvres de son auteur ne tiendraient pas de bout surtout dans ce cas-ci, à cause des contraintes thématiques ou même terminologiques. Après tout, l'œuvre tend le plus souvent à dépasser temporellement son auteur.

Finalement, la vogue ovidienne est arrivée enfin à son terme, aux débuts du xiv siècle grâce à l'œuvre qui a signifié la domestication et christianisation d'un des poètes les plus subversifs de l'époque classique, dont le titre parle pour lui-même : *Ovide moralisé*. Cet ouvrage propose une lecture qui selon l'auteur — ou auteurs— serait la correcte, surtout comparée à toutes les interprétations précédentes des mythes ovidiens. D'emblée la section sur la cosmogonie explique comment il faudrait comprendre la création du monde qui dans les *Métamorphoses* est présenté comme produit de nombreux dieux. On nous explique alors qu'il ne faudrait pas penser que l'existence de plusieurs dieux est possible, puisque il s'agit de la qualité tripartite de Dieu et que c'est lui le seul

créateur du monde et des corps et formes qu'y existent. Tous les mythes cosmogoniques ont été liés à la *Genèse*, et la plupart de mythes où les personnages mythiques apparaissent ont été allégorisés pour être associés à des qualités humaines ou parfois divines —à savoir Apollon pris comme la sagesse ou Cupidon comme l'amours courtois, entre autres.

III

Le langage peut être conçu comme une relation dialectique entre le signe et le « réel » et à la base de cette relation est précisément une négation.⁶ De par sa nature vocative, le langage, tout comme la porte lacanienne, est toujours ce qu'il n'est pas. Pour Heidegger, la nature négative du langage réside dans l'échec de pouvoir saisir le « ceci » par les moyens de mots. Le résultat de la qualité vocative du langage est une absence perpétuelle : les mots ne sont que des coques vides, dépouillés de vie et de là nous comprenons la relation que Heidegger établit entre mort et langage. Or, la lecture des certains textes lyriques de troubadours et trouvères sembleraient reprendre des *tropes* classiques, alludant aux lieux, ou instances, originaux de la création du discours, qui pourraient par moments combler le manque de vie dans les mots. Si certaines traditions conçoivent la poésie comme un mode de construction, certaines œuvres des troubadours et des trouvères dévoilent une construction sur le négatif telle que Giorgio Agamben l'a décrite dans ses essais sur la poésie de Midi.

Dans ce présent chapitre nous allons réviser la manière dans laquelle les différents motifs amoureux sont construits dans des œuvres divers des poètes du XII et XIII siècles. Ainsi, nous allons réviser une lecture érotique des motifs qui sont fondamentalement liées à la conception du langage comme une manière d'échapper à cette relation imminente entre, encore, langage et mort. En effet, le

⁶ Cette conception du langage est proposée par des philosophes tels que Paul de Mann et Martin Heidegger avant lui. Cf. « The concept of irony » et *Language and Death*.

désir peut être défini comme la présence d'une absence, ce que les troubadours et trouvères ont bel et bien illustré dans une centaine de chansons amoureuses. Mais, le langage est déjà la présence d'une absence comme l'a éloquentement décrit Pipinus dans « *nomine est et re non est* ». ⁷ Où nous laisse alors cette énonciation ironique de l'être amoureux dans le texte poétique ?

« *Les mos fan di vers semblansa* » ⁸

Le motif printanier est l'un des plus usuels dans les œuvres des poètes de Midi et plus tard des poètes courtois en français. Ce motif consiste à présenter un décor printanier qui introduise le développement de la *canço*. Il s'agit d'une sorte de mise en ambiance amoureuse par le moyen de la description des éléments propres à l'arrivée du printemps. Parmi le chant des oiseaux, le reverdissement des arbres et l'épanouissement des fleurs, l'amant qui chante se prépare aussi à décrire les sentiments qu'il éprouve pour sa Dame, qui tout comme la nature, est belle et fraîche et inexistante. Ce n'est pas une nouveauté de dire que la dame à la quelle les troubadours et même les trouvères destinaient leurs œuvres, était en effet une construction ou une idéalisation d'une femme, muse congelée du poète. Des médiévistes, tels que Paul Zumthor et Daniel Poirion ont eu l'adresse de le signaler dans des œuvres diverses. Ainsi, j'assimile la dame à la nature puisque, si les poètes de Midi et ses héritiers du Nord, se soient peu soucié de l'existence de la femme aimée pour composer ses

⁷ « Le nom est un nom mais n'est pas de substance » dans *Death and Language* (Agamben, 73).

⁸ « Les mots ont l'apparence de la vérité », Marcabru (Dans *Anthologie des troubadours*, 91).

vers, il paraît peu probable qu'ils se soient préoccupé davantage pour attendre l'arrivée du Printemps pour se donner à la composition des chansons nouvelles, ou que la composition littéraire lyrique amoureuse se soit uniquement produite dans la période où la nature reverdie.

Avant de passer aux printemps des troubadours, il faut pourtant admettre que ce motif n'est pas exclusif à la poésie lyrique occitane. Le printemps —quoi qu'il arrive en mars, en avril ou en mai— est la saison du renouveau de la nature et par extension invite à célébrer la fécondité. Des pratiques culturelles orales tel que des chants et autres rituels dans cette période se produisent de manière quasi « universelle » et sont arrivées à nos jours par des fêtes et célébrations diverses (Nelli, 88). Loin de vouloir établir une étude sociohistorique, nous nous contenterons par nommer un autre exemple de poésie où le Printemps joue un rôle important, et non seulement dans la partie introductive de l'ouvrage. La célébration du « Premier mai » en Occitanie et Andalousie par des chœurs des femmes chantant le printemps et son abondance est une pratique commune qui pourrait justifier d'une certaine manière la tradition de l'importance donnée au printemps et au renouveau dans cette culture (Nelli, 48). De même, dans des œuvres plus anciennes comme les *Odes* d'Horace, nous trouvons des motifs printaniers pour exploiter le thème de l'éphémère de la vie : puisque *tempus fugit*, *carpe diem* et le printemps arrive à chaque année.

Dans les troubadours, l'arrivée du printemps se manifeste dans des formes très variées. Puisqu'il est celui qui est considéré comme le premier poète de Midi dont nous avons connaissance et preuves matérielles, commençons par

évoquer les introductions printanières de Guillaume IX prince d'Aquitaine, qui auraient pu établir le modèle à suivre. La première *cobla* de la *canço* « *Ab la dolçor del temps novel* » présente dès son premier vers le thème du renouveau de la nature :

Ab la dolçor del temps novèl	Par la douceur du temps nouveau
Fòlhon li bosc, e li aucèl	Les forêts se couvrent de feuilles et les oiseaux
Chanton chascus en lor latí	Chantent chacun dans leur langue,
Segon lo vers del nòvel chan ;	Selon la mélodie du nouveau chant :
Adonc està ben qu'òm s'aisí	C'est donc bien qu'on se dirige
D'aissò don òm a plus de talan.	Là où l'on a le plus envie. ⁹

La préposition « ab » ici, utilisé de manière similaire qu'en latin, introduit une relation de causalité entre l'arrivée du « *temps novel* » et le fleurissement de la nature. Il est important aussi de noter que les oiseaux chantent dans des différentes *latí*, qui désigne, quand il est associé à des oiseaux, leurs gazouillements, mais le plus souvent il est utilisé pour parler de la langue ou d'un discours.¹⁰ Le nouveau temps pousse donc les oiseaux à créer des diverses chansons. Il existe une relation d'équivalence entre printemps et chanter, composer, et par extension, écrire.

Avant de fournir des conclusions sur ce motif, illustrons encore la présence du motif printanier dans un autre poète de Midi qui, bien qu'il est plus tardif, il est presque aussi connu que le duc d'Aquitaine. Jaufré Rudel est un poète de Blaye, qui est célèbre pour avoir introduit dans le répertoire de la

⁹ À moins d'indiquer le contraire la traduction des poèmes de troubadours cités dans ce travail son miennes. Ici révisée par le texte de Pierre Bec (*Anthologie des troubadours*, 75-76). J'ai décidé aussi de traduire ces œuvres parce qu'il me paraît convenable de garder la forme versifiée pour contraster les deux textes et aussi pour montrer la manière dans laquelle j'interprète ces textes.

¹⁰ Entrée « lati » dans *Le dictionnaire de l'Ancien français*. Même si ce n'est pas de l'occitan, la définition de l'ancien français sert de repère, et montre que ces deux acceptions du mot « lati » étaient considérablement incérées dans l'imaginaire médiéval français.

poésie dite courtoise, le motif de l'« *amor de lohn* », un amour lointain et inaccessible supposément inspiré par ses sentiments envers la comtesse de Tripoli (*Les vies*, 120). D'ailleurs, nous savons de nos jours que ceci est un mythe créé par des poètes du XIII^e siècle qui se sont inspirés dans ses œuvres. En ce qui concerne ses œuvres, sept sur huit poèmes qui lui sont attribués débutent par une introduction printanière, à la façon de Guillaume IX.¹¹ Rudel reprend donc ce thème par l'évocation des oiseaux et des fleurs mais il ajoute un autre élément qui nous rappelle un des personnages de la mythologie classique préférés au Moyen Âge. Voici les vers liminaires de « Quan lo rius de la fontana » :

Quan lo rius de la fontana	Quand le ruisseau de la fontaine
S'esclarzís, si com far sòl,	Deviens plus claire, comme il est sa coutume,
E par la flors aigentina	Et quand l'égantier fleuri,
E'l rossinholetz el ram	Et que le petit rossignol sur la branche
Vòlf e refranh et aplana	Reprend et module, adoucie
Son dous chantar et afina,	Et affine sa douce chanson
Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.	Il convient que moi, je reprenne la mienne. ¹²

Ici, la fontaine, tout comme les fleurs et les oiseaux, semble déclencher la création de la chanson du poète. Cette fontaine, qui est très sédimentée avec une longue tradition littéraire, nous renvoie à la fontaine de Narcisse qui a été reprise dans un des romans qui se présente comme un art d'aimer courtois : *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Dans cette œuvre la fontaine où Narcisse s'est noyé dans le mythe ovidien, possède des caractéristiques nettement similaires à celle de Jaufré Rudel. Dans l'œuvre de Guillaume de

¹¹ Curieusement le seul poème de Rudel conservé qui ne commence pas par des allusions au printemps ou à la fraîcheur du temps est « *Non sap chantar qui so non di* » une *canço* qui illustre la tautologie de la conscience de soi, qui va être décrite par G.W.F. Hegel, quelques siècles plus tard, par le moyen de la prononciation de « Je suis Je ».

¹² Texte révisé par la traduction d'Alfred Jeanroy, vv. 1-7 (Bec, ADT, 81).

Lorris l'amant-narrateur, avant de tomber amoureux de la Rose et après avoir traversé un des plus féconds jardins décrits dans la littérature du XIII^e siècle française, il déclare :

Ades me plot a demorer,
A la fontaine remirer
Et ses cristaus qui me mostroient
.C. mile choses qui paroient

À ce moment-là il me plut de rester
à regarder la fontaine
et dans les cristaux, qui me montraient
et faisaient apparaître cent mille choses.¹³

La fontaine possède des qualités transformatrices et créatrices, puisque grâce à elle des choses, notamment les roses, apparaissent devant les yeux de l'amant. En effet, la fontaine est une source de vie qui permet même la naissance de la composition du poète dans le roman courtois, tout comme dans la *canso* de Rudel. Il s'agit d'un reflet qui permet de fracturer la subjectivité et donne lieu à la formule « puisque la fontaine est claire, je chant » ou autrement dit puisque le « je » est confronté à l'autre il écrit ?

En dépit de l'apparence décorative des éléments associés à l'abondance de la nature, ceux-ci ne fonctionnent pas seulement comme une mise en ambiance amoureuse du poète et des récepteurs de la *canso* ; il sembler exister une connexion de causalité entre la création littéraire et la création dans la nature —notamment la naissance des fleurs et la présence des *rossinholetz*— par un déplacement métonymique. Il est vrai que le motif des oiseaux et surtout celui du rossignol lié à l'écriture a été largement exploré dans des nombreuses œuvres au Moyen âge —à savoir Marie de France et d'autres poètes du Nord de la France—, or ici ce motif semblerait ne pas être qu'un simple décor, puisque

¹³ *Roman de la Rose*, vv. 1600-1603.

c'est ce qui permet le poète —ou le « je » poétique— de prendre vie. En effet, sa vie commence, tout comme le printemps, au début de son œuvre.

D'ailleurs, le lien entre printemps et écriture et l'érotisme, qui sont souvent articulées ensemble, montre d'un côté la capacité de la poésie pour créer à partir du pur néant comme, affirmait le duc d'Aquitaine, mais ceci nous laisse en même temps avec un décor printanier qui paraît être de plus en plus aride. D'un côté l'exubérance de la nature rappelle la fécondité et le désir amoureux, mais aussi se veut très ironique puisque comme nous l'avons mentionné auparavant, ce printemps n'est pas.

Il va presque de soi d'affirmer que le « grand chant courtois » est presque complètement consacré à l'amour : la description de ses symptômes, ses sources et ses inconstances. Dans son introduction à *L'érotique des troubadours*, René Nelli décrit le discours courtois de Midi comme une théorisation extrême de l'amour grâce à la constante évocation de l'« instinct sexuel », ce avec quoi Michel Foucault serait très d'accord.¹⁴ Nous allons contester plus tard cette description de l'amour dit courtois, or pour le moment, cette vision permet d'expliquer la raison pour laquelle la femme, supposée objet du désir du poète, tend à disparaître de la scène amoureuse, comme nous l'avons mentionné auparavant. L'une des caractéristiques les plus remarquables et, d'ailleurs, objet de nombreux études critiques, est le manque de présence de

¹⁴ « En dépit des variations que les circonstances lui ont imposées, l'Érotique provençale est sans doute le système le plus efficace qui ait jamais été imaginé pour réduire l'instinct sexuel *tout en l'exaltant*, et pour permettre ainsi à l'amour de se dépasser selon sa propre loi, de se purifier en s'approfondissant » (Nelli, 13).

la dame aimée, soit parce qu'elle semblerait être pure idéalisation d'une femme parfaite, soit parce qu'elle est représentée de manière fragmentée, presque fétichisée —loin de la femme comme sujet— soit à cause des circonstances sociales dans lesquelles ce sorte de poésie est apparu.¹⁵

En tout cas, la *cortezia*, terme adopté au XIXe siècle grâce à Gaston Paris, est une valeur qui a apparemment justifié cette disparition graduelle de la dame. Grâce à une transformation en une figure destinée à être idolâtrée dans un piédestal haut et loin du poète, la femme est censée avoir perdu de l'importance dans les œuvres de lyrique courtoise. Or, on peut se demander si cette femme a été à ses débuts le vrai objet de la poésie. Il se peut que le vrai sujet de la poésie soit l'Amour, comme célébration de la vie et de la création. Après tout, les premiers poèmes de ce « genre » poétique sont le plus souvent qualifiés d'« anti-courtois » et parfois ce qu'on considère comme « l'érotique Occitane » se trouve loin de ce qui sera désigné plus tard comme de la lyrique courtoise. Dans les premières œuvres de Guillaume IX nous ne trouvons pas un vrai objet du désir qui soit défini ou assez mis en valeur comme pour que nous le qualifions comme objet de la *canso*. Certes, il y a du désir et, peut-être, de l'amour dans le poème, et ils sembleraient être l'origine et sujet de la création littéraire, or ce qui caractérise ces poèmes plutôt que l'existence d'une femme aimée serait son absence. Après tout, comment on peut définir le désir sinon par une absence.

¹⁵ Nous parlons ici des justifications qu'on a voulu offrir au fait que le nom —ou quelque trait— de la dame soit toujours absent, en affirmant que c'était pour cacher son identité qu'elle avait intérêt à garder secrète pour appartenir à la classe noble.

Nous pouvons trouver des nombreux arguments pour montrer l'absence de la dame dans les poèmes des troubadours aquitains. Commençons par le fait que dans plusieurs de ces poèmes lyriques l'existence d'une dame ou de l'objet aimé, tout simplement, n'est même pas mentionnée. Des poètes chantent l'amour et leurs symptômes mais parfois cet amour n'est pas « projeté » vers personne. Dans d'autres poèmes cet objet est désigné par des pronoms personnels qui donnent lieu à d'énormes ambiguïtés, surtout dû au fait qu'en ancien occitan —et en ancien français aussi— le genre d'« *amors* » est féminin. De plus, cet objet est parfois alludé par une périphrase, telle que « *ço qu'ieu vau deziran* » (« ce que je désire le plus »), sans préciser de qui ou de quoi il s'agit exactement. Finalement, comme il a été souligné par Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale*, en général la dame n'apparaît qu'en apostrophe, évoquée comme par accident, et elle ne constitue ni un sujet ni un objet grammatical (208). Et si l'on considère que cette femme n'existe que discursivement, c'est à dire dans le texte et articulée par le langage, si elle n'existe pas grammaticalement, est-ce qu'elle existe, tout court ? Si ces œuvres sont essentiellement des poésies amoureuses, comment expliquer leur existence si l'objet qui serait censée inspirer ce sentiment n'est pas ? Souvent, dans le contexte des poètes de la cour de l'époque on établissait une équivalence entre bien chanter et bien aimer. Celui qui n'était pas capable de faire un bon « vers » n'aurait pas pu connaître le vrai amour, l'amour parfait. Ne serait-ce pas plus intéressant de considérer à l'envers cette croyance parmi les troubadours, qui dictait à la Descartes « j'aime donc j'écris » ?

L'eau de la fontaine de Rudel nous revient à l'esprit, puisque de la claire fontaine, de l'eau transparente l'objet aimé ou même l'amour semble apparaître pour la première fois. Plus explicitement, nous pouvons citer la *canso* d'où provient le vers employé par Giorgio Agamben « *farai un vers de drayt nien* », qui du pur néant, de l'eau transparente, il produit un poème, qui, certes, n'est pas la plus éloquente ou convaincante *canso* amoureuse de la lyrique provençale mais constitue, quand même une des œuvres qui fait preuve davantage de la poétique, dans un sens esthétique, puisqu'il ne donne pas de justifications biographiques ou psychologiques à son œuvre et au contraire, il parle du processus par le moyen duquel elle, la dame, commence à exister :

Amig'ai eu, non sai qui s'es :	J'ai une amie, je ne sais pas qui elle est:
c'anc no la vi, si m'aut fes ;	car je ne l'ai jamais vu, par ma foi ;
ni.m fes que.m plassa ni que.m pes,	elle n'a rien fait que me plaise ou déplaise.
ni no m'en cau [...]	et peu m'importe [...]

Anc non la vi et am la fort ;	Jamais je ne l'ai vu et je l'aime fort ;
anc no n'aic dreit ni no.m fes tort ;	jamais elle me fit justice ni ne me fit tort ;
quan non la vei, be m'en deport...	quand je ne la voit pas, je me divertis...

Par le moyen du discours donc, cette dame particulière dont le poète est amoureux commence à exister et nous permet de proposer la formule renversée « j'écris donc j'aime ».

Finalement, dans sa « *vida* », Guilhelm de Montagnagol est décrit comme un « *bon torbador et grant amador* » qui avait une dame pour qui il a composé « *maintas bonas chazos* ». Ceci aide à illustrer l'inquiétude qui a provoqué le manque de la présence de l'être aimée, qui poussa aux biographes des troubadours, quelques siècles plus tard, à jongler avec les vers des ceux derniers, et les étirer afin de trouver les motifs ou même les origines de leur

écriture. Ils ont cherché sans succès dans des femmes réelles. Mais peut-être la création discursive d'une dame ne peut être confronté que par la création d'une narrative telle que les *Vidas et Razos* qui au XIII^e siècle ont cherché à forcer une particularité aux poèmes.

« *Et par amors chantent amanz chançons* »¹⁶

Les trouvères sont les héritiers directs des troubadours de Midi. En gros, ils sont l'équivalent de ces poètes occitans en français. Admettons que, si la langue « occitane » dans laquelle la plupart des manuscrits des troubadours nous sont parvenus, est une sorte de construction amalgamée des différents dialectes dans lesquels ces poètes se sont exprimés, le français des trouvères n'est moins artificiel. Ainsi, vouloir trouver des pistes définitives dans le langage utilisé dans ces œuvres sur les différences conceptuelles entre les poètes d'Oc et les poètes d'Oïl, motivation initiale de ce travail, se rendrait difficile. Mais ce qui est certain est que ces différences linguistiques ont du être déterminantes pour l'interprétation et l'expression des visions de monde de ces deux régions de la France. Ceci est évident surtout dans des diverses expressions qui ont fleuri en Europe après les troubadours, tels que le *Dolce Stil Novo* et les *Minnesänger*, qui, même s'ils sont des équivalents des troubadours en Italie et Allemagne

¹⁶ « Et par amour, les poètes chantent des chansons », v, 4 (*Chansons des trouvères*, 229). À moins d'indiquer le contraire, toutes les chansons des trouvères et leurs traductions proviennent de l'édition de Rosenberg, *Chansons des trouvères*.

respectivement, ils ont offert des nouvelles lectures et interprétations des *cansos* des occitans, ainsi que des formes nouvelles pour transmettre ces lectures.

Toutefois, certains poètes lyriques du Nord de la France sont toujours très apparentés aux poètes du Sud surtout en ce qui concerne la conscience de l'écriture et de quelques conceptions de l'amour et tant qu'exprimé à travers le chant. Temporellement, les trouvères n'ont pas été trop éloignés de ses voisins occitans, non plus. Si nous considérons les dates de naissance approximatives du premier troubadour —Guillaume IX d'Aquitaine qui a vécu approximativement entre 1071 et 1126— et Chrétien de Troyes, le premier trouvère connu, —qui aurait pu vivre entre 1135 et 1185— nous nous apercevons qu'il n'existe à peine qu'une cinquantaine d'années entre les périodes d'activité littéraire des deux poètes. Dans son article « Chrétien de Troyes e i trovatori : Tristan, Linhaura », publié en 1987, Luciano Rossi a signalé le lien entre l'œuvre lyrique de Chrétien de Troyes et Bernart de Venadorn et Raimbaut d'Aurenga, ce qui montre la proximité non seulement temporelle entre ces poètes, mais est aussi une preuve de leur proximité conceptuelle. De même, cette correspondance lyrique nous laisse voir beaucoup sur l'idée que ces poètes se faisaient de leur poésie.¹⁷

Selon Samuel N. Rosenberg, les poètes de langue d'oïl ont repris les idéaux amoureux de la *fin'amors* dans ses chansons et tout comme chez les trouvères, ils se sont soucié de la dame, objet de leur amour, moins que de tout ce qui était provoqué par ce sentiment. Il s'agit des poèmes d'une profonde

¹⁷ Moyen par lequel ils exprimaient leurs conceptions sur le langage, l'art, etc. *Grosso modo*, il s'agit d'une poétique.

exploration de la subjectivité du poète où, souvent, d'autres partis n'ont pas un rôle important puisque l'introspection bien qu'il implique un certain degré de dédoublement, en général tend à s'intéresser davantage du sujet qui émet le discours. Ne pas avoir un objet dans lequel déposer ses plus fins sentiments n'est peut être pas surprenant de nos jours, la mégalomanie d'un poète n'est pas extraordinaire et peut-être ne l'était pas non plus pour les récepteurs des œuvres du duc IX d'Aquitaine. Or, pendant longtemps on a fait une lecture de l'amour courtois comme une positionnement de la figure de la femme aimée au centre de l'univers du poète, renforcée par les histoires chevaleresques des siècles qui ont suivi les œuvres lyriques de Midi. Et c'est là qu'une lecture courtoise des *cansos* arrive à une impasse.

Tout de même, dans l'introduction de *Chansons des trouvères*, Rosenberg établit un « étroit rapport entre désir et créativité » dans les œuvres de ces poètes (10). Il faut remarquer aussi que dans plusieurs textes de trouvères les introductions printanières ont conservé leurs qualités créationnistes, comme raison d'écrire et chanter, même si il semblerait que peu à peu elles sont devenues des lieux communs comme des « images mnémoniques » statiques et stériles.¹⁸ Illustrons, d'abord par la chanson anonyme « *Al renover de la flor* », qui précisément commence par le

¹⁸ La notion de *topoi* comme des images mnémoniques vient d'Agamben, pour qui l'art poétique, *ratio inveniendi* semblerait perdre peu à peu la qualité de faire advenir le langage et les *topoi* deviennent des images figées, où le contact entre les mots et le monde n'est plus visible. Une sorte de fossile linguistique dont les traces de vie sont à peine visibles. D'ailleurs, il est clair que les poèmes des troubadours et trouvères servaient parfois à établir des dialogues entre les poètes, citons le cas de Chrétien de Troyes et Raimbaut d'Aurenga évoqué par Luciano Rossi, mais le fait que ces motifs soient devenus des *signaux*, n'empêche que ces motifs puissent être lus de manière différente.

renouvellement de la nature et continue ainsi par « *m'estuat chanter en sospirant* ». ¹⁹ La préposition « al » encore peut transmettre cette idée de causalité. La nature n'inspire pas seulement le poète à écrire, mais c'est en fait la raison d'écrire : c'est un besoin essentiel —*estuat*. Littéralement si le poète ne chante pas, il n'existe pas. Le deuxième exemple que nous allons utiliser pour montrer la relation du poète et l'introduction printanière est de Gace Brulé, un des trouvères de la première génération.

Les oxelés de mon paix
Ai oïs en Bretagne.
A lors chans m'est il bien avis
K'en la douce Champaigne
Les oï jadis,
Se n'i ai mepris.

Les oiselets de mon pays,
Je les ai entendus en Bretagne.
À écouter leur chant, je crois bien
que jadis je les entendis
dans ma douce Champagne,
Si je ne me trompe (vv.1-6).

Nous l'avions établi auparavant, il ne faut pas que ce soit le printemps pour que le poète chante. Gace Brulé paraît être encore plus ironique quand il chante, puisque même s'il est en Bretagne, il entend les oiseaux de Champagne. Dans les vers qui suivent cette *cobla*, le trouvère continue : « Ils m'on mis en un penser si doux / que je me suis mis à chanter ». ²⁰ Dans sa chanson ce poète champenois laisse voir la manière dans laquelle le *topos* de l'introduction printanière était devenu un élément *sine qua non* dans la poésie lyrique amoureuse. Pourtant, ici il semblerait que le motif printanier est devenu comme un élément fixe, une simple contrainte formelle ou un lieu commun. De même, le lien entre mémoire et création, avènement du langage est visible dans « *Les*

¹⁹ « Il me faut chanter, en soupirant », vv. 1-2 (*CdT*, 215).

²⁰ De « *Ils m'ont en si douls penseir mis / K'a chanson faire m'en seu pris* », vv. 7 – 8 (*ChdT*, 396).

oixelés de mon païx ».²¹ Dans *Language and Death*, Giorgio Agamben définit les *topoi*, comme les avènements originaux du langage, là où le discours humain s'érige et commence (68). Donc, ici le discours est né précisément dans cette chanson grâce à une sorte de déplacement métonymique, les madeleines se transforment en oiselets, et ils permettent le poète de commencer à créer ce monde qui s'érige devant lui, grâce au discours. D'une certaine manière, le printemps, le premier des temps représente donc ce moment premier où le langage devient et par ce moyen le monde est créé. La mémoire ne permet pas seulement de rapporter ce temps particulier que le poète évoque, mais elle agit comme déclencheur de tous les printemps du monde —en passant par celui de Bretagne et celui de Champagne.

Il existe chez les trouvères une profonde conscience de l'écriture — comme pratique de création littéraire. En outre, les femmes, objets aimés continuent d'être une sorte de figure quasi mythique éloignée du poète dont l'attention est centrée sur ce que l'Amour fait de lui. Rosenberg mentionne encore que l'une des phrases des plus utilisées dans les textes des trouvères qui sont parvenus jusqu'à nos jours est la formule « *chater m'estuet* », il me faut chanter (*CdT*, 7). Ce besoin du poète pour le chant vient en apparence par l'Amour qu'il doit chanter. La relation entre poésie et désir n'est pas seulement thématique, mais il existe une connexion au-delà. Comme nous l'avons proposé quelques pages auparavant le langage est fondé sur une relation de négation qui

²¹ Remarquons que dans sa *canço de l'amors de Ionh* de Jaufré Rudel, la mémoire joue un rôle très important aussi. C'est en effet un souvenir ce qui déclenche l'œuvre poétique, puisque le poète se rappelle des temps où il était avec son amoureuse.

tend à nous laisser avec un sentiment de désespoir. Comment ne pas réagir de la sorte si cet idéal amoureux courtois qui a longtemps été conçu comme le plus pur et noble sentiment, est réduit à des compositions presque mécaniques sur des femmes inexistantes et des jardins arides ? C'est l'ironie qui permet d'échapper au particulier —*cette* femme, *ma* dame— et s'incérer dans l'universel : la vraie *fin amors* où des éléments apparemment vides et morts prennent vie à chaque lecture. D'ailleurs, les chansons sont présentées avec une agence propre de par leurs pouvoirs de se déplacer et de parler aux « destinataires » concrétisées dans les *tornadas* et leurs *sehnals* : « Chansonnette, tu iras en mon pays, / tu diras de ma part à celle qui m'a trahi / que je l'aimais loyalement et de bon cœur »²² le poète commande à sa création.

²² De « Chançonete tu iras en mon païs / Et me diras a cele qui m'a [si] trais / Que j'amoie loiausement et de bon cuer » vv. 28 – 30 (*ChdT*, 330).

Considérations finales

Peut-être les biographes des troubadours n'ont pas eu tort en faisant les « *vidas* » à partir des *cansos* de Midi, si nous considérons que le poème constitue la naissance d'une subjectivité, du « je », du poète, donc il paraîtrait normal que suite à la naissance du poète vienne la « vie ». Mais au même temps, le langage fonctionne par négativité. En termes hégéliens la réalité est tuée par le moyen des mots, puisque les mots nient et s'imposent sur l'objet.²³ Or, il faut aussi admettre que grâce à l'écriture l'objet est préservé dans sa négativité au même temps qu'il conserve sa mort potentielle, il devient universel. Dès qu'un texte est figé, il est d'une certaine manière mort, mais, après tout, n'est-il pas vrai qu'il est préservé, donc maintenu et actualisé —et « vivant »— à chaque fois qu'il est lu à nouveau ? Le texte mort redevient vivant à chaque lecture ou interprétation, dans le cas de chansons. Accessoirement, dans une chanson, d'apparence non amoureuse, de Thibaut de Champagne, dans la première *cobla* le poète déclare :

Mauvez arbres ne puet florir, Ainz seche toz et va crolant ; Et hom qui n'aime, sanz mentir Ne porte fruit, ainz va morant.	Un mauvais arbre ne peut fleurir mais il se dessèche et peu a peur s'écroule ; et un homme qui n'aime pas, sans mentir, ne porte pas de fruits, au contraire il se [meurt.
Fleur et fruit de cointe semblant Porte cil en qui naist amors.	Celui en qui l'amour naît, porte fleur et fruit de belle apparence (vv.1-6).

Il y a plusieurs lectures possibles de ces vers. La première qui paraîtrait être la plus canonique, puisque l'édition de Rosenberg nous présente cette pièce comme une chanson pieuse, nous permet de comprendre ce « fruit de nature »

²³ À cause de l'impossibilité du sujet de nommer le « ceci ».

comme l'objectivisation de l'amour divin et le salut de « celui qui se tourne vers Dieu ».²⁴ D'autre part, en faisant appel à toute la charge sexuelle que la *pomme* (fruit) porte autour, nous pouvons suggérer que le poème montre que, tout, simplement, si un homme n'a pas de descendance, des fruits, parce qu'il n'a pas aimé, sa vie termine avec lui, il n'aura pas de descendance, sorte de preuve de l'existence dudit homme. Finalement, rappelons nous de l'équivalence qui se fait entre chanter et aimer, le fruit, le produit de création pourrait être en effet le poème, qui contient la vie du poète, qui à sa fois ne meurt pas, contenu dans ce fruit, sa chanson. C'est l'amour qui pousse à « porter » des fruits et qui finalement termine par aider à échapper la mort.

De plus, la relation entre création, comme écriture et désir et érotisme ne réside pas dans le fait qu'il faut être amoureux pour écrire un *beau poème*. En revanche, on écrit pour créer un être amoureux, ou une prairie avec une fontaine et le chant des oiseaux. Ces éléments n'existent qu'à travers l'écriture, mais puisque comme nous l'avons expliqué auparavant, le langage réside dans cette négativité liée à la mort, cette négation et cette mort est niée à sa fois par le moyen de l'érotisme et la sensualité de ces œuvres. Si, comme un des premiers poèmes de Guillaume IX d'Aquitaine, cité par dans *Death and Language*, on peut faire un vers du pur néant, « farai un vers de dreyt rien », il paraît logique que l'on puisse créer tout un monde grâce au langage, si le « néant » (*nec entem*) est enfin quelque chose (Agamben, 74). Le désir est la présence d'une absence, donc la poésie lyrique érotique traduit exactement ce besoin d'établissement

²⁴ De « cil [...] qui a Dieu se tient » (v. 26, 614).

d'un lien entre l'objet désiré et le signe qui le représente, jusqu'à aboutir avec la mort du poète, du langage, qui fini et meurt chaque fois à la fin de son œuvre.

Bibliographie

Chansons des trouvères. Éd., trad. Samuel N. Rosenberg. Livre de Poche : Paris, 1995 (Lettres Gothiques, 4545).

Les vies des troubadours. Éd., trad. Margarita Egan. UGE : Paris, 1985 (10 :18, 1663).

AGAMBEN, Giorgio. *Language and Death*. University of Minnesota Press : Minneapolis, 1991.

BEC, Pierre. Éd. et notes. *Anthologie de Troubadours*. Paris: UGE, 1979 (10 : 18, 1341).

GUILLAUME de Lorris. *Le Roman de la Rose*. Trad., prés. et notes par Armand Strubel. Paris : Librairie Générale Française, 1992.

Hegel, WGF. *Fenomenología del espíritu*. FCE : México, 1966.

MENOCAL, María Rosa. « Pride and Prejudice in Medieval Studies : European and Oriental », *Hispanic Review*, Vol. 53, No. 1 (Winter, 1985), pp. 61-78.

NELLI, René. *L'érotique des troubadours*. UGE : Paris, 1974 (10 :18, 884).

PLATON. *La République*. Édition Kindle, 2005.

ROSSI, Luciano. « Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestía », *Vox Romanica* 46, 1987, p. 26-62.

VANCE, Eugene. « The Word at Heart: Aucassin et Nicolette as a Medieval Comedy of Language », Yale University Press, *Yale French Studies*, No. 45, Language as Action (1970), pp. 33-51.

WALTER, Philippe. *Chrétien de Troyes*. Paris: PUF, 1997 (Que sais-je ?).

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Du Seuil : Paris, 1972.