

## Les chansons d'amour de Guiraut Riquier — à qui ?

Majorossy Imre Gábor

Selon le titre, on peut penser, que je voudrais éclaircir quelques problèmes philologiques, mais en réalité, je montrerai la possibilité d'une analyse parallèle du point de vue littéraire de deux poèmes du troubadour qui est considéré comme le dernier.

Après l'époque glorieuse que l'on peut lier au nom de Bernart de Ventadorn et à ses contemporains, l'évaluation publique de la poésie des troubadours changea radicalement. En 1277, l'archevêque de Paris condamna l'une des sources doctrinales de cette sorte de poésie, le traité *De amoribus* de Andreas Capellanus. Désormais, chanter l'amour adultère et célébrer les femmes mariées devinrent interdits, donc justement l'un des éléments indispensables de la *fin'amor* eut été éliminé. Il ne resta que l'admiration soit des jeunes filles, soit de la Vierge Marie. Car cette dernière entra dans le domaine de la poésie troubadouresque : quelque lignes de Cercamon et Jaufré Rudel peuvent déjà être interprétées comme des allusions à l'amour extraordinaire vers la Vierge. En effet, le but de la présente étude est de chercher le rapport étroit possible entre deux poèmes de Guiraut Riquier, l'un de la dernière génération des troubadours — même si ces poèmes semblent bien différents à première vue.

Du point de vue politique, Guiraut Riquier peut être considéré comme bienheureux. Après une jeunesse à Narbonne, il partit pour la Castille, pour un séjour de dix ans. En retournant, il fut bien accueilli par les cours du Midi, comme quelqu'un qui avait la plus vaste connaissance et expérience poétiques, aussi personnelles. Le fait même qu'à l'époque il existaient encore des cours seigneuriales qui accueillait des troubadours, démontre bien que la Croisade « domestique » menée par Simon de Monfort contre les Albigeois et, en général, contre les mouvements hérétiques du Midi, n'empêcha pas tout de suite les cadres de cultiver la poésie troubadouresque « traditionnelle ». La rencontre possible avec les conséquences de la Croisade mentionnée peut être supposée d'après les poèmes qui s'inscrivent plutôt dans le courant chrétien, et en plus, mystique de la poésie troubadouresque. En ce qui concerne la forme et le genre, ces œuvres sont sans doute des poèmes d'un troubadour, mais quant au message et aux images poétiques,

ils appartiennent à une sorte de poésie bien amoureuse *et* religieuse<sup>1</sup> en même temps.

Simple chanson amoureuse, joyeuse danse, le premier poème choisi date de 1276 — qu'on ne voudrait caractériser que brièvement dans cette petite étude. Si on jette un coup d'œil sur les deux chansons choisies, on s'aperçoit tout de suite de la différence de forme : le premier contient des vers de six syllabes, le deuxième des vers de dix. Comme conséquence, le premier — même d'après la structure des rimes — semble vraiment une chanson à danser, tandis que le deuxième paraît sans doute majestueux, presque hymnique — même d'après la structure plus complexe des rimes (abbacdd).

La première chanson représente bien son groupe de genre : la manifestation et l'articulation poétique d'un seul sentiment, bien profond, qui, le cas échéant, ne reçoit pas la réponse tellement aspirée. Les strophes sont finalement de longs soupirs adressés « régulièrement » à la dame aimée, et justement la série des phrases pleines d'expressions amoureuses sert comme preuve de l'amour du troubadour.

Quant au deuxième poème, cette fois-ci, je ne voudrais montrer que quelques éléments qui prouvent l'articulation artistique spéciale de l'amour envers la Vierge Marie. Ce poème est considéré en général, d'après le titre, comme chanson vraiment religieuse, adressée à la Vierge. Néanmoins, à part de la tradition des éditions,<sup>2</sup> il reste un problème concernant l'atmosphère du poème : tandis qu'il est plein d'amour exalté, de la consécration personnelle à la dame choisie, le rapport entre les amants semble quand même extraordinaire, justement à cause des traits de caractère de la dame. D'une part, ces traits dépassent absolument les clichés bien connus d'une dame, d'autre part, il n'y a aucun signe d'un quelconque amour charnel. Ces deux différences se donnent comme base pour une analyse qui tournera l'attention vers le caractère exceptionnel de la dame représentée.

Au cours de tout le poème on retrouve une gradation, une évolution des expressions quant à la qualité spirituelle et émotionnelle de la dame.<sup>3</sup> Depuis la condamnation de l'amour du passé qui n'était qu'une folie,

« Qu'ieu nomnava per amor ma folía » (~, 3)

<sup>1</sup> Plus tard, on verra la tendance particulière de la Chanson à la Vierge. Toute une hypercompensation, les dernières strophes du poème attribuent pratiquement un caractère de divinité à la Vierge, ce qui de nouveau semble une série d'affirmations hérétiques — de l'autre extrémité. . .

<sup>2</sup> Jusqu'ici il n'existe pas d'édition complète des œuvres de Riquier.

<sup>3</sup> On ne veut pas s'avancer trop vite, tout de même, au milieu de la première strophe un D majuscule démontre l'importance de cette dame : « Mas era-m fai Amors tal Don'amar, » (~, 4)

Guiraut arrive sans doute à une sorte de « divinisation » de la dame :  
« Quar per s'amor crey cert que totz bes venha. » (~, 48)

Tout le poème peut être donc interprété comme prise de position contre le passé (caractérisé par la *fol'amor*) et pour le présent (caractérisé par la *fin'amor*). Car il n'y a que trois lignes qui nous rappellent le passé ; le reste, c'est-à-dire, quarante-sept lignes traite du présent, l'amour envers la Dame exceptionnelle. Qu'elle possède de cette qualité, cela devient clair même par l'atmosphère des premières strophes. Le personnage du troubadour est tellement sous-évalué que l'on suppose que la Dame doit être quelqu'un de vraiment extraordinaire. L'essentiel de la première strophe est la présentation de l'insuffisance personnelle, du fait d'être indigne de La<sup>4</sup> louer, mais la description du futur espéré montre bien le talent raffiné de Guiraut Riquier,

« Quar per s'amor esper en pretz montar  
Et en honor et en gran manentia  
Et en gran gauch ; » (~, 9—11a)

car l'extrait ci-dessus contient les notions les plus importantes du *fin'amor* et de la poésie chevaleresque. *Pretz*, *honor*, *manentia*, *gauch* — prix, honneur, gloire et joie : justement tout ce qui était essentiel pour les troubadours-chevaliers. Guiraut les choisit et les regroupe d'une façon vraiment subtile, car les quatre noms possèdent au moins deux sens, donc tous les goûts, toutes les tendances<sup>5</sup> et tous les prédécesseurs<sup>6</sup> retrouvent leur idéal parmi eux.

L'obligation de l'amour est aussi mentionnée un peu plus haut :

« doncx en als non deuria Mos pessmens ni mos dezirs estar ; »  
(~, 11b—12)

Même si peut-être n'est-ce pas tout à fait clair à première vue, cette deuxième énumération, si petite soit-elle, souligne l'exclusivité de cette sorte d'amour : bien qu'il soit possible de retrouver ailleurs quelque chose comme l'amour, en réalité, selon l'enseignement de la *fin'amor*, pour lui ce serait

<sup>4</sup> Pour faire allusion à l'orthographe du poème, qui met *Dona* (« Don'amar », ~, 4), je mets un L majuscule. Le problème est tout pareil au titre de toute la chanson, donc, c'est celle à la Vierge vraiment, ou bien ce n'est qu'une tradition, disons, pieuse.

<sup>5</sup> On peut penser soit à la distinction entre l'amour chevaleresque et l'amour courtois, soit à celle entre *trobar pla* et *trobar ric*.

<sup>6</sup> Il est probable que parmi les troubadours contemporains et même pour le public, la notion du *joy* (ici : *gauch*) était bien connue, justement grâce à l'activité poétique de Bernart de Ventadorn, le plus grand personnage de la première génération des troubadours.

beaucoup mieux si tout ce qui appartient au sens et aux émotions ne *deuria* pas être ailleurs. Car l'amour contient tout : *pešmens* et *dezir*, sens et cœur.

La troisième strophe renforce encore le caractère spécial, divin de la Dame, et en même temps, elle est composée de quelques tournures bien traditionnelles de la poésie amoureuse. Bien que l'attribution totale et beaucoup plus claire ne figure que dans la septième strophe, là, on retrouve une allusion de deux lignes qui, après une analyse bien profonde, se montre sans doute comme préparation, introduction pour le sommet du poème.

« Pus ylh me vol, si-m vuelh, qu'ieu no poiría  
Entendr'en leys, si de lieys no-m venía ; » (~, 18–19)

Il s'agit donc de l'amour du troubadour dont la condition est l'amour de la Dame. Ce rapport des amours, le fait que l'un (le divin) est la condition de l'autre (l'humain) peut être connu de quelque part. Notamment, c'est justement le cas des amours en parenthèses. Selon la doctrine et la tradition chrétiennes, l'amour de l'homme n'est qu'un don de Dieu, la conséquence de l'amour de Dieu.<sup>7</sup> Étant donné que les auteurs contemporains, et parmi eux Guiraut Riquier aussi, connurent sans doute bien la Bible, surtout le Nouveau Testament, — mais en même temps c'était la traduction *Vulgate* de Saint Jérôme qui fut largement répandue —, l'idée sur l'initiative de Dieu dans le domaine de l'amour était beaucoup plus connue et présente qu'elle ne l'est aujourd'hui.<sup>8</sup> La primauté de l'amour divin est renforcée par un autre élément surnaturel : par la grâce ; et encore par un cliché amoureux notamment, par l'échange des cœurs :

« Doncx per s'amor dey ben la mía dar ;

<sup>7</sup> Les preuves textuelles se trouvent dans la première épître de Saint Jean : « Nous, nous aimons, parce que lui, le premier, nous a aimés. » (1Jn 4,19) ; et plus avant : « Voici ce qu'est l'amour : ce n'est pas nous qui avons aimé Dieu, c'est lui qui nous a aimés. . . » (1Jn 4,10a — textes cités selon la Traduction Œcuménique de la Bible). Le problème, c'est qu'au Moyen Âge, l'accent était plus fort sur la primauté de Dieu quant à l'amour. Car le texte de la traduction *Vulgate* mit pour le deuxième cas aussi prior : « In hoc est charitas : non quasi nos dilexerimus Deum, sed quoniam ipse prior dilexit nos, . . . » — qui fut omis dans les traductions ultérieures et officielles, rédigées d'après le Concile de Trente (1545–1563 ; version « Sixto-Clémentine »).

<sup>8</sup> Ne pas à oublier d'une part le fait qu'on est beaucoup plus avant les premières traductions de la Bible en langues maternelles (ce n'est qu'en 1523 où la traduction du Nouveau Testament en français parut par Lefèvre d'Étaples) — d'autre part le fait que la vaste majorité de la population ne sait pas lire. . . La connaissance de la Bible n'était possible que par les images dans les églises (« *Biblia pauperum* ») et par les lectures à haute voix.

Quar yeu no puesc ses ella re valer,  
Ni puesc a lieys, sal d'onrar, pro tener ; » (∼, 20–22)

En choisissant bien les formules, le poète relie deux sphères : la consécration amoureuse et la soumission religieuse. Les deux résultent de l'impression de l'incommensurabilité des personnages, et le caractère séculaire et religieux se trouvent très proches l'un de l'autre, car l'amour n'est qu'une manifestation concrète de la religion.

Le raffinement de la composition montre fort bien, que la deuxième, la troisième et la quatrième strophes sont étroitement liées : à la fin de chaque strophe, c'est d'une part la notion de la *fin'amor* (2–3.), d'autre part la personne de la *Midons* (3–4.) qui orientent l'attention.

Le motif mentionné un peu plus haut de l'amour comme manifestation de la grâce divine sert comme explication et préparation bien cachée en même temps de la conclusion du poème. La strophe précédente et la présente sont liées aussi par le motif de l'honneur qui devient ici motif-clé. Les deux renforcent encore la différence fondamentale, disons presque ontologique, entre les deux figures : la Dame paraît appartenir définitivement à la sphère divine, mais le troubadour n'est que quelqu'un qui est pareil à un humain.<sup>9</sup>

Le sommet du poème, la divinisation se prépare : non seulement l'être, mais aussi l'activité de l'amant ne vaut pas grand chose. Car

« Tant a d'onor que pus non y cabría,  
E tant de ben que res no-l creysseria : » (∼, 26–27)

Et enfin l'humiliation de soi-même est couronnée par la confession de la vérité sur le sens de *tropar* :

« Yeu prenc l'onor, quar non puesc dir mas ver. »<sup>10</sup> (∼, 29)

Là donc, à peu près au milieu du poème, le débat entre la consécration personnelle dans la religion et la vocation artistique dans la *fin'amor* semblait décidé. Cependant, si le poème était chargé de didactisme, il pourrait se terminer là. Car désormais, continuer, c'est une contradiction.

<sup>9</sup> Son humilité permet de supposer qu'il est similaire à une bête. . . N'oublions pas qu'au Moyen Âge — donc plus avant le réveil de l'individu dans la Renaissance —, mais surtout dans toute la tradition chrétienne être une bête aux yeux du Dieu n'est pas du tout déshonorant. Toute une série de lieux du texte montre, que par rapport à Dieu, l'homme n'est qu'une bête.

<sup>10</sup> Le texte me semble extrêmement sincère : jusqu'ici tout cela n'était qu'un rôle obligatoire pour tous les troubadours, mais désormais cela paraît impossible et inauthentique. Il faut donc exprimer la vérité, et de plus pour le moment, il n'y en a pas de plus grande. (Le texte de la traduction en français moderne me semble trop souple.)

Par le fait que Guiraut Riquier continue tout de même la louange, du point de vue formel, il s'engage vraiment dans une contradiction, mais d'un point de vue plus profond, il retrouve une issue pour continuer, pour rendre encore possible et authentique l'être comme poète.

L'authenticité dans ce cas-là, veut dire en même temps une sorte d'excellence morale personnelle, qui est le don gratuit de la Dame. Encore un pas vers la divinisation de la figure louée : même la capacité de rester fidèle aux lois du Dieu dépend de l'attention personnelle à Elle :

« No puesc pecar, que Midons mi sovenha. » (~, 32)

Les signes qui montrent un procédé vers la divinisation de la Vierge Marie se multiplient pas à pas. Dans la strophe suivante, la plupart du texte est occupée par la description des attributs divins, dont le centre est la beauté parfaite de la Dame — pour nous rappeler que l'on lit/écoute un poème troubadouresque... Le sommet de la gradation se trouve dans la cinquième strophe où la fréquence des adjectifs et toute l'énumération des caractéristiques essentielles préparent l'invention poétique personnelle, l'expression par laquelle le troubadour contribue à la louange traditionnelle. Dans la sixième strophe se présente la nouveauté, par laquelle le troubadour dédie la révérence illimitée du poète pour la Dame :

« Ma dona puesc nomnar *ben per dever* Mon 'Belh Deport', » (~, 42)

Les trois mots en italique prouvent que les cinq strophes précédentes n'étaient qu'une longue préparation pour oser mettre ce nouvel élément de litanie. Cet acte semble sans doute un signe de la fierté du troubadour : lui aussi fait quelque chose pour le culte, pour la création et la perfection de cette énumération.<sup>11</sup> La fierté est double : d'une part poétique, d'autre part religieuse ; à cause de la capacité de louer d'une façon nouvelle et à cause de la participation à la louange même. Quant à l'interprétation<sup>12</sup> donc, ce

<sup>11</sup> Ce qui paraît bien clair, c'est que l'énumération dans la cinquième strophe ressemble à une litanie. En même temps, les traits sont plus « forts » et préparent les dernières strophes. Car deux noms, parmi ceux qui figurent ici, sont des attributs du Saint Esprit (*sen, saber*).

<sup>12</sup> Avant de continuer, il vaut la peine de se souvenir de l'importance de l'image du *port* au Moyen Âge. Symbole du repos, de la tranquillité, de l'abri contre toutes sortes de dangers et de tribulations du monde, le port représenta tout d'abord le salut, la vie éternelle dans l'au-delà. Dans le mot-clé du poème soit le public de l'époque, soit le lecteur d'aujourd'hui découvrent aisément l'élément du port qui lance toute une série d'associations intérieures. Information toute supplémentaire : n'oublions pas qu'à l'époque la navigation maritime signifiait cabotage du littoral. Pour les navires, contre les tempêtes de la mer, les seuls refuges, c'étaient les ports.

qui semble probable, c'est la forte opposition entre l'état actuel et tout ce qui est représenté par la Dame. L'expression est inhabituelle, en elle-même aussi. Le soulagement, le réconfort n'est pas seulement agréable, ou en plus joli, gai, mais : beau. L'adjectif et le nom appartiennent l'un à l'autre, et portent sans doute quelque chose de plus, à cause de quoi justement cette expression s'avéra convenable pour l'auteur, refléta la *intentionem auctoris*.

Une interprétation d'analyse profonde se pose comme solution possible : selon nos connaissances et probablement celles de Guiraut Riquier, l'idéal poétique était de louer les traits de caractère de la dame aimée, et du point de vue extérieur, et du point de vue intérieur. Jusqu'au point examiné, la majorité des expressions de la louange oriente l'attention aux valeurs intérieures de la Dame chantée, c'est-à-dire, selon la tradition : de la Vierge Marie. Bien que la louange de sa beauté extérieure semblât étrange à son personnage, il était inévitable pour un troubadour de ne pas mentionner au moins, que la Dame louée, en plus de ses valeurs intérieures, était vraiment belle — d'un point de vue terrestre. Ainsi peut-on voir derrière cette expression étonnante une dévotion amoureuse personnelle cachée, toute pure, envers la Dame, la Mère du Dieu, l'idée et l'archétype de toutes les femmes chrétiennes. Cependant, Guiraut Riquier dépasse ce point. Que cet amour soit vraiment divin, montre bien la dernière ligne de la septième strophe, déjà citée plus haut, qui est, à mon avis, la pointe du poème :

« Quar per s'amor crey cert que totz bes venha. » (~, 48)

L'amour représente donc l'origine de tout ce qui est bien dans le monde, soit ici-bas, soit dans l'au-delà. En ce qui concerne donc l'activité et la fonction essentielle de la Dame, elle est présentée comme si elle était toute pareille à Dieu. Ainsi s'agit-il d'une hypercompensation de la part du poète qui, pour éviter tout soupçon d'hérésie, tâche de rapprocher la poésie de la *fin'amor* à la poésie religieuse, mystique.<sup>13</sup> Tout cela réussit si bien, que Guiraut Riquier tombe dans une autre hérésie : au lieu de pratiquer la *fin'amor* traditionnelle, condamnée il y a des années, il divinise la Dame, la Vierge Marie, ce qui est aussi quand même bien contraire à la doctrine orthodoxe. Par rapport à la ligne ci-dessus, l'envoi met un pas en arrière parce qu'il ne supplie que de l'intercession...

Guiraut Riquier semble partir de l'une « extrémité » et arriver à une autre : de participer à la conception des poèmes troubadouresques conventionnels, jusqu'à la satisfaction des nouvelles exigences, influencées

<sup>13</sup> Les deux adjectifs ne sont pas du tout interchangeables. Je mets *mystique*, car il s'agit d'une rencontre mystérieuse et d'un rapport amoureux entre le poète et la dame ; cette dernière, en plus, est la personne féminine la plus importante du christianisme.

peut-être par des considérations idéologiques. La question appelle une réponse : la satisfaction prouvée par cette chanson qui est appelée par la tradition « à la Vierge » et qui est vraiment pleine d'allusions et d'attributs « divins » est réellement un acte de prise de position pour le tour religieux de la poésie des troubadours ? Peut-être motivé par la peur, par l'instinct ? Ou bien, au contraire, ce n'est qu'un jeu dans lequel le poète affirme : voilà, je suis même capable d'achever un « exercice » de cette sorte. Ce qui est derrière n'est pas important, et en plus, c'est incontrôlable. S'il le faut vraiment, il chante la Vierge sous la forme d'un poème troubadouresque. La possibilité d'une interprétation ironique paraît être soutenue par le grand nombre des adjectifs et, en général, attributs qui accentue le caractère exceptionnel de la personne louée. Il y en a trop, c'est pourquoi on se pose la question de savoir s'il ne s'agit pas en réalité d'une sorte d'ironie, bien cachée derrière les louanges.

Du point de vue littéraire, ce qui compte, c'est le résultat, le produit artistique. On a montré la possibilité de comparer deux chansons d'amour bien différentes à première vue — et bien pareilles quant au talent poétique. Justement, c'est ce qui est important : la capacité de retrouver les formes, les cadres authentiques pour communiquer le message qui ne peut partir que de tel ou tel auteur. Même s'il y a plus de dix ans entre les naissances de deux œuvres, d'après des analyses plus profondes, on voit sans doute que Guiraut Riquier, au lieu de disparaître ou de terminer son activité poétique, retrouva le chemin de la fidélité à son idéal de l'amour.



## II. Linguistique