

**Carestia, Tristan, les troubadours
et le modèle de saint Paul :
encore sur *D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664)**

Luciano Rossi
Université de Zurich

1. Le modèle paulinien

Les deux chansons attribuables à Chrétien de Troyes, *Amors tençon et bataille* (RS 121) et *D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664) n'ont pas manqué de déconcerter les interprètes par leur fort degré d'abstraction. Il s'agit en réalité d'un véritable manifeste poétique développant une nouvelle théorie de l'amour et de l'écriture qui n'est pas sans prendre le contre-pied de la *fin'amor* troubadouresque d'une part et de la passion tristanienne de l'autre. Lire ces deux poèmes – auxquels Chrétien lui-même se référera dans ses romans – comme de simples variations sur le thème du service amoureux, ou comme une série de « lieux communs » propres au dit « grand chant courtois » équivaut à s'en interdire toute compréhension¹. En fait, c'est le réseau poétique et idéologique explicitement évoqué par l'auteur qui, seul, nous permet de saisir la valeur et les dimensions de son invention ; une invention,

1. C'est bien le cas de Mme Anne Berthelot qui, dans l'édition de la Pléiade des œuvres du poète champenois (CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. POIRION, Paris, Gallimard, 1994, pp. 1451-1457) nous fournit un exemple paradigmatique de ce qu'un commentaire ne devrait pas être : un aveu d'impuissance, associé à un mépris affiché de la bibliographie critique.

ne l'oublions pas, qui a marqué l'avènement du lyrisme dans la France du Nord en inaugurant par là une tradition poétique autonome.

Madeleine Tyssens a, dans ses travaux les plus récents, pleinement élucidé le sens de ces poèmes² ; les pages que je lui offre en hommage amical et dévoué ne sont, par conséquent, que de simples réflexions sur quelques modèles ayant inspiré Chrétien et qui pourtant ont été négligés ou seulement effleurés par la critique.

Et j'en viens au point le plus important. La strophe cinquième de *D'Amors qui m'a tolu a moi*, contenant la métaphore célèbre du *chier tans* ou disette amoureuse, véritable anagramme poétique de Chrétien lui-même³, a toujours été considérée comme le cœur du poème. Aurelio Roncaglia a indiqué⁴ la provenance ovidienne de ce concept (cf. surtout les *Remèdes à l'amour*, v. 841 : « Copia tollat amorem », tout comme les *Métamorphoses*, III 466 sq. : « ...quod cupio mecum est : inopem me copia fecit »). Mais il faut ajouter que, chez Chrétien, le thème classique de la pénurie d'amour est sublimé grâce au modèle paulinien de l'*ἀντάρχεια* (lat. *sufficiencia*) Cf. Paul, *Ad Philippenses*, 4, 10-13 :

Gauisus sum autem in Domino uehementer, quoniam tandem aliquando refluistis pro me sentire : sicut et sentiebatis, occupati autem eratis. Non quasi propter penuriam dico : ego enim didici in quibus sum sufficiens esse. Scio et humiliari, scio et abundare : ubique et in omnibus institutus sum, et satiari et esurire, et abundare et penuriam pati : omnia possum in eo, qui me confortat.

[J'ai éprouvé une grande joie dans le Seigneur, de ce que vous avez pu enfin renouveler l'expression de vos sentiments pour moi ; vous y pensiez bien mais l'occasion vous manquait. Ce n'est pas en vue de mes besoins que je dis cela, car j'ai appris à me suffire à moi-même avec ce que j'ai (à être content dans l'état où je me trouve).

2. M. TYSENS, « Les deux chansons de Chrétien de Troyes : propositions nouvelles », *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, I, 1993, pp. 195-206 ; « Lectures des chansons de Chrétien », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, 1998, II, pp. 1409-1422.

3. *Chier tans*, tout comme l'occitan *Carestia*, est un anagramme polyvalent de *Christian*. Cf. L. ROSSI, « La chemise d'Iseut et l'amour tristanien chez les troubadours et les trouvères », *Actes du III^e Congrès de l'A.I.E.O.*, Montpellier 1992, vol. III, p. 1131. Pour le motif du bonheur gagnant en saveur à être retardé, cf. aussi Cadenet (*BdT* 106, 8), *Ans quem jauzis d'amor*, v. 35 sq. : « Mais am ab carestia, / pauc e pauc, qu'a un lans / mon joi : ja! me tolria / leu mos sobretalans... » (« J'aime mieux éprouver avec parcimonie, peu à peu, ma joie que tout d'un trait. Certes, il me l'enlèverait vite l'excès de mon désir. »)

4. Au. RONCAGLIA, « Carestia », *Cultura Neolatina*, XVIII, 1958, pp. 121-137.

Je sais bien vivre dans l'humiliation tout comme dans l'abondance. Dans n'importe quelle condition⁵, j'ai appris à être rassasié et à avoir faim ; à nager dans l'abondance et à souffrir de la disette, car je peux tout, grâce à Celui qui me fortifie.]

Appliquer le concept paulinien de l'autarcie⁶ à sa théorie de l'amour et de l'écriture est l'authentique innovation de Chrétien, dans la mesure où cela lui permet de proposer l'idée d'un service amoureux parfaitement autoréférentiel et d'un dévouement « charitable », qui a comme seule récompense le fait de pouvoir aimer.

Quant aux références à saint Paul, l'importance de la lecture des épîtres, dans le déroulement du calendrier liturgique, est bien connue⁷. De son côté, Jean-Guy Gouttebroze a démontré de façon très persuasive que les vv. 47-50 du prologue de *Perceval* s'inspirent d'une lecture de l'*Apostolus*⁸. Par contre, considérer comme simplement « approximative » l'allusion à l'Épître aux Corinthiens (*Ad Corinthios*, I VII, 8-9) faite par Fénice aux vers 5308-5313 du *Cligès*⁹ correspond à ne pas comprendre la richesse de la recommandation « melius est enim nubere quam uri » [« mieux vaut se marier que de brûler »], pour un personnage qui, après le faux mariage avec Alis et la fausse mort, grâce à une nouvelle union, est censé renaître de ses propres cendres !

Une fois éclairé la polysémie du concept de *chier tans*, on peut, je crois, mieux saisir la richesse de la chanson, dont je me bornerai à analyser deux strophes :

5. En effet, l'expression grecque ἐν οἷς εἶμι, traduite en latin « in quibus sum », dans la *Vulgata*, signifiait plutôt « Unter welchen Leuten ich auch lebe » (cf. O. GLOMBITZ, « Der Dank des Apostels », *Novum Testamentum*, VII, 1964, pp. 135-141).

6. À entendre au sens étymologique de « satisfaction intérieure », « modération », opposée à l'avidité insatiable. Cf. A.J. MALHERBE, « Paul's self-sufficiency (Philippians 4-11) », J.T. FITZGERALD (éd.), *Friendship, Flattery, and Frankness of speech. Studies on Friendship in the New Testament World*, Leiden-New York-Köln, E. J. Brill, 1996 (Supplements to *Novum Testamentum*, vol. LXXXII), pp. 125-139.

7. Cf. Dom F. CABROL et dom H. LECLERC, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. V, Paris, 1922, article *Épître*, p. 261.

8. Cf. J.-G. GOUTTEBROZE, « *Sainz Pos lo dit et je le lui*. Chrétien de Troyes lecteur », *Romania*, t. CXIV, 1996, pp. 524-535.

9. « De vostre oncle qui cerroit dons / que je si li fusse an pardons / Pucele estorse et eschapee ? / Mes les comandement saint Pol / fet boen garder et retenir : qui chaste ne se vialt tenir, / sainz Pos a feire bien anseigne si sagement que il n'an preingne / ne cri ne blasme ne reproche », cf. CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. POIRION, cit., p. 301, et le commentaire de P.F. DEMBOWSKI, aux pp. 1163 sq.

I.

D'Amors, qui m'a tolu a moi¹⁰
 n'a soi ne me veut retenir,
 me plaing ensi, qu'adés otroi 3
 que de moi face son pleisir.
 Et si ne me repuis tenir
 que ne m'en plaingne, et di por quoi : 6
 car ceus qui la traissent voi
 souvent a lor joie venir
 et g'i fail par ma bone foi. 9

Dans la première strophe, Chrétien reprend le thème de la dépossession de soi du poète, qui est la proie de l'amour : il ne lui reste que son seul désir, il n'existe plus à lui-même et le monde extérieur est aboli ; l'allusion aux vv. 13 sq. de *Can vei la lauzeta mover* est évidente et intentionnelle (« tout m'a mo cor e tout m'a se / e me mezeis e tot lo mon » : « Elle m'a enlevé mon cœur, / elle s'est dérobée à moi, / elle m'a pris à moi-même et m'a enlevé le monde entier... »). Au v. 4, l'expression *son pleisir*, « son bon plaisir », indique ce qui plaît à Amour (et à la Dame) ; par contre, au v. 8, *lor joie* se réfère à la joie de ceux qui trahissent Amour et qui sont capables de le servir *a gas* « en badinant ». Puisque celui qui sait *gabare e rire* est par antonomase Raimbaut d'Aurenga¹¹, c'est contre l'attitude de celui-ci que polémique Chrétien.

Pour en venir à la quatrième strophe, Raimbaut d'Aurenga, au v. 27 de *Non chant per auzel ni per flor*, s'était attribué l'absorption du philtre avec une image empruntée à la tradition classique : « Car ieu begui de la amor¹² » ; la réplique de Chrétien est directe :

IV.

Onques du buvrage ne bui
 dont Tristranz fu enpoisonnez,
 mes plus me fet amer que lui 30
 fins cuers et bone volonte.

10. Manuscrits : K, N, P¹, X (attribué à Gace Brulé), H (dans la section de Moniot d'Arras) ; C, T, R (avec mélodie), a (attr. à Chrétien), L (avec notes musicales, mais sans rubrique), P² (avec notes musicales, mais sans rubrique), U (portée vide, sans rubrique ancienne), V (avec notes musicales, mais sans rubrique).

Versification : six strophes, chacune de neuf vers octosyllabiques. *Coblas doblas* isométriques ; *capcaudadas* (par chaque couple, la dernière rime d'une strophe est reprise comme première de la strophe suivante). Schéma métrique : AB AB BA A BA. La musique est conservée.

11. Cf. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 102 ss.

12. Voir, ci-dessous, la n. 32.

Bien en doit estre miens li grez,
 qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
 fors que tant mes euz en crui
 par cui sui en la voie entrez
 dont ja n'istrai n'ainc n'en recrui. 36

L'obligation à aimer du locuteur vient de *fin cuer* et *bone volonte*. Il ne faut cependant pas, comme on l'a fait trop souvent, interpréter cette expression au sens moderne du terme, dans la mesure où un choix libre et autonome ne serait pas pensable dans ce contexte. *Volente*, ici, est synonyme d'amour et correspond à l'*intentio bona* d'Abélard. Mais, pour compliquer les choses, au v. 34 l'allusion aux yeux s'enrichit d'un à renvoi au modèle ovidien ; cf. *Amores*, III, XI, vv. 48 sq. : « Perque tuos oculos, qui rapuere meos, / quidquid eris, mea semper eris : tu selige tantum / me quoque velle velis anne coactus amem ! » [« Par tes yeux qui ont captivé les miens, / quelle que tu sois, tu seras toujours ma bien-aimée ; choisis seulement si tu veux que je t'aime volontairement ou par contrainte »]. Après avoir fait appel à cette *auctoritas* embarrassante, Chrétien s'oppose, au v. 36, à la *recreantise* de ses confrères occitans (cf. Raimbaut : « Ar sui partitz de la peior » ; Bernart : « Aissi'm part de leis e'm *recre* ») : en effet, le Champenois n'est pas renégat en amour.

Dans la cinquième strophe, comme nous venons de le voir, l'expression *chier tans* équivaut parfaitement à l'occitan *carestia*, « disette »¹³ :

V.

Cuers, se ma dame ne t'a chier,
 ja mar por cou t'en partiras ;
 tous jours soies en son dangier, 39
 puis qu'empris et comencié l'as.
 Ja, mon los, plenté n'ameraz,
 ne por **chier tans** ne t'esmaier ; 42
 biens adoucist par delaier,
 et quant plus desiré l'auras,
 plus t'en er douls a l'essaier. 45

Wendelin Förster¹⁴ a rapproché les vers 43-45 d'un passage du *Chevalier au lion*, éd. Förster, vv. 2515 sq. Lors de la Saint-Jean, Arthur arrive à la Fontaine

13. Cf. *Ystoire de la male marastre*, éd. par E. RUNTE, Tübingen, Niemeyer, 1974, p. 72 : « Le porvi au mieus qu'il pot, tant qu'il le jeta dou *chier tans* et de la grande famine... »

14. KRISTIAN VON TROYES, *Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken*, Halle, Niemeyer, 1914, p. 204.

avec sa cour. Yvain triomphe de Keu ; puis, on s'adonne aux fêtes et aux jeux. Quant à Gauvain, après avoir fait la cour à Lunete, il cherche à entraîner Yvain dans les tournois en lui conseillant de savourer plus tard les plaisirs de l'amour. Mais un tel conseil n'est valable que pour les jeunes chevaliers non mariés et se révèle catastrophique pour Yvain qui perdra l'amour de sa femme :

Biens adoucist par delaiier,
et plus est buens a essaiier
uns petiz biens quant il delaie,
qu'uns granz, que l'an adés essaie.
Joie d'amor, qui vient a tart,
sanble la vert busche qui art,
qui de tant rant plus grant cholor
et plus se tient an sa valor,
con plus se tient a alumer.
(*Chevalier au Lion*, éd. Förster. vv. 2515-2523).

Le bonheur gagne en saveur à être attendu, et on a plus de plaisir à goûter un plaisir qui se fait attendre qu'une grande félicité dont on jouit immédiatement. La joie d'amour qui met du temps à s'épanouir ressemble à la bûche encore verte que l'on met à brûler et qui donne d'autant plus de chaleur et dure d'autant plus longtemps qu'elle a été difficile à allumer.

On a également comparé les vers 43-45 à un passage célèbre de l'*Ars Amatoria* (III, 573 sq.) :

Ignibus heu lentis uretur, ut umida faena,
ut modo montanis silva recisa iugis.

Ce rapprochement est valable seulement à condition de savoir qu'ici Ovide se réfère à l'amant âgé et usé, dont la puissance est plus lente à se manifester, mais d'autant plus efficace... Encore une fois, donc, l'*auctoritas* est évoquée sous une forme ironique.

2. Le débat avec les troubadours et le *senhal* de Tristan

À la problématique soulevée par Bernart de Ventadorn dans les chansons dédiées à son *Tristan*, concernant la nécessité d'une reconnaissance sans laquelle le poète serait condamné au silence, Raimbaut d'Aurenga répond que la seule motivation concevable pour le *trobar* est l'amour charnel ; sans nier complètement cette affirmation, Chrétien éloigne dans le temps l'assouvissement de la passion et explique que c'est le désir lui-même la seule récompense de l'écriture.

Dans la strophe IV de *Tant ai mon cor ple de joya* (BdT 70, 44), vv. 37-48, Bernart de Ventadorn rapproche ses peines d'amour de celles de Tristan l'Amant-malheureux :

IV.

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
esobre l'esponda :
plus trac pena d'amor
de Tristan l'Amador,
quen sofri manhta dolor
per Izeut la Blonda.

Elle me donne une raison d'espérer¹⁵,
mais cela me sert peu,
car elle me fait ainsi balloter
comme le navire sur l'onde.
De la mélancolie qui m'opprime,
je ne sais où me cacher.
Toute la nuit elle me fait me démener et m'agiter
au bord de mon lit.
Je supporte plus de peines d'amour
que n'en eut Tristan l'Amoureux,
qui endura mainte douleur
pour Iseut la Blonde.

Non seulement dans la première strophe de sa chanson, le troubadour limousin s'était attribué, en polémiquant, les fonctions de ce mythique rossignol-amoureux que Marcabru avait célébré dans *Bel m'es quan la rana chanta* (BdT 293, 11), mais ici il se compare à Tristan, c'est-à-dire au héros le plus « subversif » de la tradition romanesque. Le Limousin crée ainsi une association destinée à se graver à jamais dans l'esprit de ses confrères. Il devient d'une part le chanteur par excellence de l'oiseau, *Rosignol* lui-même, d'après le *senhal* inventé plus tard par Raimbaut d'Aurenga¹⁶, et d'autre part

15. « Je nourris un espoir certain à son sujet. »

16. Dans les vers mentionnés de la *vida* du troubadour. Cf. M.-R. JUNG, « À propos de la poésie lyrique d'oc et d'oïl », *Studi Provenzali e Francesi* 84/85, L'Aquila, 1986, p. 22, n. 32.

il est *Tristan*, au même titre que son ami Raimbaut. C'est pourquoi, en évoquant l'amour tristanien, troubadours et trouvères n'oublieront plus dorénavant de se référer en même temps aux poèmes de Bernart de Ventadorn¹⁷. Quant aux allusions à la légende des amants de Cornouailles, repérables dans *Tant ai mo cor ple de joia*, les érudits préférèrent, à l'heure actuelle, ériger le scepticisme en corps de doctrine¹⁸. Je crois que l'accumulation de motifs caractéristiques de la version « courtoise », mais surtout l'expression *Tristan l'Amador* (à la rime avec *dolor*), n'est pas sans rappeler la version de Thomas. Il s'agit là d'un véritable « surnom » qu'il faudrait écrire avec la majuscule : en effet, chez Thomas, c'est Tristan lui-même qui, dans l'épisode de la blessure fatale, insiste sur cette appellation tout à fait emblématique, dans la mesure où elle renvoie en même temps à l'amour et à l'amertume¹⁹. Le fragment de Carlisle²⁰, récemment découvert, avec son triple jeu de mots sur *la mer*, *l'amer* « l'amertume » et *l'amer*, « l'aimer, l'amour » (jeu qui nous a été également transmis par Gottfried von Straßburg), confirme l'hypothèse d'un lien étroit entre la chanson de Bernart et le roman. En fait, même si les éditeurs ne s'en sont pas aperçus, au v. 96 apparaît pour la première fois le surnom *Li Amerus* :

Il en sunt tu[it] lié e joius
fors sul Tristran l[i]Amerus²¹.

Il ne faut pas oublier non plus que, si *Tristan* est appelé par Bernart de Ventadorn *l'Amador*, le poète lui-même, grâce à un processus d'identification qui devient total, se définit *l'Amair* (v. 54). Le *senhal* de Tristan apparaît encore quatre fois dans le chansonnier du Limousin :

17. La mention d'Iseut, définie comme « la Blonda », dans les vv. 5 s. du prologue du *Cligès* de Chrétien, où le surnom « la Blonde » est à la rime avec *aronde*, n'est pas sans rappeler notre chanson.

18. À ce propos, voir les observations de Fr. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972 (Memorias R.A.B.L.B., XIV), pp. 461-465, et surtout l'étude de D. A. MONSON, « Bernard de Ventadorn et Tristan », *Mélanges P. Bec*, Paris, C.É.S.C.M., 1991, pp. 385-400, qui cependant semble ignorer la bibliographie critique la plus récente.

19. « Par grant reisun mostré l'avez / que jo dei aler ove vus, / quant jo sui *Tristan le Amerus* » (vv. 1011-1013).

20. Cf. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, éd. publiée sous la direction de Chr. MARCHELLO-NIZIA, Paris, Gallimard, 1995, pp. 123-127.

21. *Ibidem*, p. 125. Comme on vient de le voir, au v. 96 il faudrait imprimer *amerus* avec A majuscule ; par conséquent, la n. au v. 2353 (« Savet me vus enseigner / Le castel Tristran li Amerus »), *ibidem*, p. 1276, « c'est la première fois que l'on nomme ainsi Tristan » est inexacte.

1. Ma chanson apren a dire,
Alegret, e tu, Ferran,
porta la m a mo Tristan
que sap be gabar e rire.
(*Amors e que'us es vejaire*, 70, 4, vv. 57-64 ; Frank, 263:1)²².
2. Tristan, si no'us es veyaire,
mais vos am que no solh faire
(*Lo rossinhols s'esbaudeya*, 70, 29, vv. 61-62 ; Frank, 382:97)²³.
3. Amics Tristans, car eu no'us posc vezer,
a Deu vos do, cal que part que m'esteya
(*Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, 70, 42, vv. 53-54 ; Frank, 571:5)²⁴.
4. Tristans, ges non aurtz de me,
qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on ;
de chantar me gic e'm recre,
e de joi d'amor m'escon
(*Can vei la lauzeta mover*, 70, 43, vv. 57-60 ; Frank, 407:9)²⁵.

Comme l'a souligné Michael Kähne²⁶, les *tornadas* contenant ce *senhal* dans les pièces 4, 29 et 42 ne sont attestées que par quatre mss sur treize, quatre sur quinze et un sur quatorze. Qui plus est, dans ces trois cas, il s'agit toujours

22. « Alegret, apprends à chanter ma chanson, et toi, Ferran, porte-la à mon Tristan, qui sait si bien se moquer et se rire ». L'envoi qui précède est dédié à la Domna, qui, elle aussi, ne fait que se moquer et se rire. Citation ovidienne aux vv. 35-37 (« que nuls om no pot ni auza / enves Amor contrastar ; / car Amor vens tota chauza / e forsa m de lieis amar »). Le binôme *gabar e rire* renvoie également au rire à peine étouffé d'Hélène promettant à son époux qu'elle aurait soin de son hôte troyen, Paris (OVIDE, *Héroïdes*, XVII, v. 161).

23. « Tristan, même si cela ne vous semble guère, je vous aime bien plus que je ne le faisais ». L'envoi qui précède est dédié à « Mon Auvergnat », c'est-à-dire à un autre mécène, Raimon V de Toulouse, qui, au dire du poète, ne devrait pas se séparer d'« En Belvezer de Belcaire ». Citations ovidiennes aux vv. 45 sq. (« Car cel sec Amors que s'esdui / e cel l'enchaussa qu'ela fui »). Ici le poète est capable de composer de beaux vers, même s'il n'est pas amoureux.

24. « Ami Tristan, puisque je ne peux vous voir, je vous recommande à Dieu, partout où je me trouve. » Le premier envoi est consacré à *Bel Vezzer*, voire à une dame protectrice du poète, lors du séjour de celui-ci à *Belcaire* et à *la Mura* (probablement en Dauphiné, cf. éd. Appel, pp. XLVI et sq.). Ici nous avons une situation complexe, qui s'inspire des modèles ovidiens, où l'auteur avoue une trahison à sa dame.

25. « Tristan, vous n'aurez plus rien de moi, / car je m'en vais, misérable, je ne sais où / Je cesse de chanter et renie le service, / et je vais me cacher loin de Joie et d'Amour. »

26. M. KÄHNE, *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn*, 2 vol., München, Fink, 1983, t. II, p. 247.

d'une seconde tornada qui vient s'ajouter à un premier envoi mieux attesté dans la tradition manuscrite. Kähne y voit des rajouts tardifs par l'auteur lui-même à des pièces déjà publiées. Le seul poème contenant l'envoi à *Tristan* ayant été composé uniquement à l'intention de Raimbaut est donc *Quan vei la lauzeta mover*.

Après avoir « recyclé », en les envoyant à « son Tristan », ses pièces « profanes » 4, 29 et 42, qu'il avait déjà publiées et dédiées à d'autres mécènes²⁷, Bernart offre donc à « son Tristan » une dernière chanson qui clôt le cycle. Il s'agit d'une sorte de palinodie, où l'auteur exprime son désespoir et sa déception à l'égard du *trobar* et de l'amour « ovidien » qu'il avait exaltés dans ses compositions précédentes, en annonçant un long silence poétique. Si les trois pièces s'inspiraient d'Ovide, avec des citations explicites, les points de repère de la *Lauzeta* sont plus riches. Tout d'abord, sur le plan métrique, alors que les autres chansons nous présentent des schémas qui sont fort probablement l'invention de Bernart lui-même ou des poètes de sa génération, la *Lauzeta* s'inspire ouvertement d'un modèle célèbre : *Bel m'es can son li frug madur* de Marcabru (*BdT* 293, 13), véritable hymne à une variété toute particulière de *fin'amor*. Comme Linda Paterson l'a récemment démontré²⁸, celle de Marcabru est une « pièce de chantre » dont la sophistication musicale et la charpente idéologique peuvent être rapprochées du *Vers del Lavador* ; ce n'est pas par hasard, donc, si en dédiant à son ami Raimbaut sa palinodie, Bernart de Ventadorn reprend le schéma métrique (et probablement la mélodie) de son ancien « rival » Marcabru.

À son tour, le poète d'Orange, dans son *gab*, ne manque pas de saisir l'allusion à la chanson du Gascon et l'utilise à sa manière. Si la cible directe de Raimbaut est la chanson de l'alouette, sa « caution » littéraire est l'incipit de l'*Ars Amatoria*, I, vv. 25 sq. :

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes, / Nec nos aerie
uoce monemur auis, / Nos Venerem tutam concessaque furta
canemus... – [Je n'irai pas, Phébus, prétendre faussement que tu
m'a inspiré ce traité ; ce ne sont pas non plus les chants ni les vols
d'un oiseau qui m'ont instruit... / Ce que nous chanterons c'est
l'amour qui ne frappe pas la loi...]

27. Il s'agit en l'occurrence de *Bel Vezzer*, voire d'une dame protectrice du poète, lors du séjour de celui-ci à *Belcaire* et à *la Mura* (probablement en Dauphiné, cf. éd. Appel, pp. XLVI et sq.) et de *Mon Alvernhat*, c'est-à-dire de Raimon V de Toulouse, qui, lui, ne devrait pas se séparer d'« En Belvezer de Belcaire. »

28. C'est pourquoi, quant à sa composition, on pourrait envisager à la cour de Poitiers vers 1148, même s'il s'agit là d'une « hypothèse impossible à vérifier. »

À la différence d'Ovide, cependant, qui prétendait chanter les amours non coupables pour des jeunes filles non mariées, le troubadour élève un hymne à la passion tristanienne²⁹ :

I.

Non chant per auzel ni per flor³⁰
ni per neu ni per gelada,
ni neis per freich ni per calor
ni per reverdir de prada ;
ni per nuill aut'esbaudimen
non chan ni non fui chantaire,
mas per midonz, en cui m'enten,
car es del mon la bellaire.

8

[Je ne chante ni d'oiseau³¹, ni de fleur,
ni de neige, ni de gelée,
ni même de froid, ni de chaleur,
ni de reverdie de pré ;
ni de nulle autre gaité
je ne chante ni ne fus chanteur,
mais pour *midons*, vers laquelle
tout mon être s'élance,
car elle est du monde la plus belle.]

Dans la deuxième *cobla*, Raimbaut reprend le motif du « change » évoqué de façon tragique par Bernart. Face à la méchanceté de sa bien-aimée, le poète s'est séparé « de la peior c'anc fo vista ni trobada » (vv. 9 sq.) et s'est tourné vers une dame encore plus noble et plus belle, ayant surtout une « attitude accueillante » (v. 15, *bon talen*) envers lui. Voilà donc un « bon conseil » pour son confrère, vu le désespoir que celui-ci avait manifesté dans la chanson de l'alouette :

II.

Ar sui partitz de la peior
c'anc fos vista ni trobada,
et am del mon la bellazor
dompna, e la plus prezada ;
e farai ho al mieu viven :
que d'alres non sui amaire,
car ieu cre qu'ill a bon talen

12

29. Parmi les autres sources, il ne faut pas oublier Cercamon, *Ges per lo freg temps no m'irais* (112, 2), vv. 10 sq. : « Cuidas vos doncs qu'ieu sia gais / Per folha, se's par, ni per flor ? »

30. Mss. A, a.

31. L'occitan *per* introduit l'objet (l'oiseau) et le thème du chant (au sujet de...).

ves mi, segon mon vejaire. 16

[Maintenant, je me suis séparé de la pire
qui ne fût jamais ni vue ni trouvée (ou chantée)
et j'aime du monde la plus belle
dame, et la plus prisée ;
ainsi ferai-je toute ma vie :
de rien d'autre je ne suis amant,
car je crois qu'elle a une bonne inclination
envers moi, à ce qu'il me semble.]

La strophe troisième développe la parodie de la mystique courtoise. Le locuteur implore qu'il lui soit accordé le privilège (*jutgada honranssa*) non pas de « contempler » *midons*, mais de la tenir nue embrassée sous la couverture (l'amour *sotz cobertor* est un motif typique de la tradition tristanienne). Il s'agit, bien sûr, d'un *gab*, d'une galéjade, mais le locuteur le nie (*q'ieu non sui sobregabaire !*) :

III.

Ben aurai, dompna, grand honor,
si ja de vos m'es jutgada
honranssa que sotz cobertor
vos tenga nud'embrassada ; 20
car vos valetz las meillors cen,
q'ieu no'n sui sobregabaire !
Sol del pes ai mon cor gauzen
plus que s'era emperaire ! 24
[J'aurai, dame, très grand honneur,
si jamais de vous m'est accordé
le privilège que sous couverture
je vous tiens nue embrassée,
car vous valez les meilleures cent fois :
je n'exagère pas à ce sujet !
À la seule pensée, j'ai mon cœur joyeux
plus que si j'étais empereur.]

Dans la quatrième *cobla*, le locuteur prétend avoir « bu de l'amour »³² –

32. Selon Au. RONCAGLIA (« Les troubadours et Virgile », *Lectures médiévales de Virgile*, Rome, 1985, pp. 267-283, en part. à la p. 279), ce passage s'inspire de l'*Énéide*, I, 749, où Didon « longumque ... bibebat amorem ». « *Materia signata*, car l'amour n'est pas l'objet normal du verbe "boire" : l'image est typique, pleine d'intensité virgilienne. Mais entre la source latine et le troubadour d'Orange s'interpose – avec la même image, la même construction inhabituelle d'"amour" objet de "boire" – une

allusion polyvalente au philtre de la tradition tristanienne et à l'*Énéide* – ; donc il ne peut se dérober à l'obligation d'aimer, mais à sa façon :

IV.

De midonz fatz dompn'e seignor
cals que sia il destinada.
Car ieu begui de l'amor, 28
que ja us dei amar celada.
Tristans, qan la'il det Yseus gen
e bela, non saup als faire ;
et ieu am per aital coven
midonz, don no'm posc estraire. 32
[De *midons* je fais mon seigneur et mon maître,
quelle que soit sa destinée³³.
Puisque j'ai bu de l'amour,
je dois à tout jamais vous aimer en cachette.
Tristan, quand Yseut noble et belle
*la*³⁴ lui donna, ne sut faire autrement ;
et moi, j'aime de la même façon
madame, dont je ne puis me détacher.]

La cinquième *cobla* développe le motif de la « chemise d'Iseut » en tant que symbole d'une virginité sacrifiée non pas à l'époux, mais à l'amant. Ici le troubadour se réfère vraisemblablement à l'épisode des « Deux Chemises », qui apparaît chez Eilhart von Oberg (vv. 2897-2958), dans la *Saga norroise* (chap. 47), chez Gottfried von Straßburg (vv. 12809-12837) et qui figurait également chez Thomas d'Angleterre. D'après la version fournie par Eilhart, Iseut, ayant peur que Brangien ne la trahisse en révélant le secret de la nuit

fois encore le *Roman d'Eneas* : « De l'un an l'autre anbat l'amor / chascuns en boit bien a son tor / qui plus le bese plus en boit » L'interposition du roman ne joue pas pour la matière, les personnages, la trame narrative : elle joue aussi bien pour les images et les tournures de style ! » Il faut cependant ajouter que la même image est repérable chez Gautier de Châtillon, poème 23, *Dum flosculum tenera*, strophe troisième : « Dum flores inspicerem, / aures cantu pascere, / relabor medullitus / in amorem veterem, / languet michi spiritus / et cor bibit venerem » (*Die Lieder Walters von Châtillon*, éd. K. STRECKER, Berlin, Weidmann, 1925, p. 39).

33. Mais aussi « à qui qu'elle soit destinée » avec une référence plus explicite à l'épisode de Brangien dans le lit nuptial et une allusion au probable mariage de sa bien-aimée.

34. Avec référence à l'*amor* (féminin en ancien occitan) et à la chemise de l'héroïne.

des noces, forme le dessein de mettre à mort sa suivante. Celle-ci, pour se sauver, envoie un message chiffré à sa maîtresse en confirmant sa fidélité³⁵ :

V.

Sobre totz aurai gran valor
s'aitals camisa m'es dada
cum Yseus det a l'Amador,
c'anc mais non era portada. 36
Tristan ! Mout presetz gent presen :
d'aital sui eu enquistaire !
Si l me dona cill cui m'enten,
no us port enveja, bels fraire. 40
[Sur tous j'aurai grande valeur³⁶,
si une telle chemise m'est donnée
comme Yseut la donna à l'Amant,
qui jamais n'avait été portée.
Tristan, vous avez beaucoup goûté ce noble cadeau :
moi, j'en sollicite un même !
Si celle vers laquelle tout mon être s'élançe,
me le donne, je ne vous porterai envie, cher frère.]

À souligner, dans la sixième strophe, le renvoi à l'épisode de la nuit des noces (passage que le fragment de Carlisle du roman de Thomas nous a restitué), où Brangien remplace sa maîtresse dans le lit nuptial en sacrifiant sa virginité ; au v. 46 l'expression « hom que nasques de maire » est délibérément ambiguë, car Tristan est né grâce à une césarienne :

VI.

Vejatz, domna, cum Dieus acor
dompna que d'amar s'agrada.
Q'lseutz estet en gran paor,
puois fon breumens consellada : 44
qu'il fetz a son marit crezen
c'anc hom que nasques de maire
non toques en lieis. – Mantenen
atrestal podetz vos faire ! 48

35. Cf. EILHART VON OBERG, *Tristrant*, éd. p. D. BUSCHINGER, Göppingen, 1976, pp. 228 sq. ; D. BUSCHINGER, *Le Tristrant d'Eilhart von Oberg*, 2 vol., Lille-Paris 1975 ; pour l'ensemble de la tradition comprenant les versions en prose, cf. S. GAUNT, « Did Marcabru know the Tristran legend ? », cit. ; L. ROSSI, « La chemise d'Iseut », cit.

36. « Je serai le plus prisé de tous. »

[Voyez, madame, comment Dieu secourt
une dame qui se plaît à aimer.
Car Yseut était en grand effroi,
mais elle fut vite conseillée :
elle fit croire à son mari
que jamais homme né de mère
ne l'avait touchée. Maintenant,
vous pouvez en faire autant !]

La *tornada* met en scène un mystérieux interlocuteur, censé se rendre auprès de la bien-aimée, afin d'apporter de la joie au poète :

VII.

Carestia, esgauzimen
m'aporta d'aicel repaire
on es midonz, qe'm ten gauzen
plus q'ieu eis no'n sai retraire. 52
[Carestia, réjouissance
apporte-moi de la demeure
où est *midons*, qui me tient joyeux
plus que je ne saurais le raconter.]

Comment déchiffrer le *senhal* de *Carestia* ? Si Raimbaut, comme nous venons de le voir, s'est référé à Bernart en l'appelant *Tristan*, il ne peut pas le nommer en même temps *Carestia*, comme le prétend Costanzo Di Girolamo³⁷. L'érudit fonde son hypothèse *facilior* sur le v. 40 de la chanson *Amics Bernart de Ventadorn* (BdT 70, 1), « Faih ai longa carantena », qui serait la preuve d'une disette amoureuse subie par Bernart lui-même. Raimbaut se serait adressé au Limousin avec ce *senhal*, en le priant de lui envoyer son *esgauzimen* et celui-ci aurait répliqué, dans la chanson de l'alouette, qu'il ne devait plus rien attendre de lui et aurait exprimé tout son désarroi ; jamais il ne serait donc question de Chrétien dans ce débat.

Même si la *carantena* n'est pas tout à fait assimilable à la *carestia*³⁸, la proposition de M. Di Girolamo a eu beaucoup de succès, surtout auprès des philologues italiens³⁹, séduits par la simplicité de ce raisonnement. Quant à

37. Cf. C. DI GIROLAMO, *I Trovatori*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1989 (voir également la trad. catalane de cette anthologie : *Els trobadors*, València, Ed. d'Alfons el Magnànim, 1994).

38. Il s'agit, au pied de la lettre, d'une période de deuil de quarante jours, ce qui, sur le plan métaphorique, coïncide avec l'abstention de l'amour.

39. Pour n'en mentionner que quelques-uns, cf. A. FRATTA, « Un "groviglio" di voci : Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernhe », *Medioevo*

moi, je continue de penser que les allusions à *Tristan* des deux troubadours occitans ne sont qu'une variante du procédé que Stanislaw Stronski a appelé « pseudonyme réciproque⁴⁰ » (comme le prouve par ailleurs l'allocution directe au héros romanesque, dans la cinquième strophe de *Non chant* et l'appellation *bels fraire*). Quant à Chrétien, il a bien compris le jeu en répondant au surnom de *Carestia* avec l'invention du *chier tans* (qui enrichit l'*interpretatio nomini* du Champenois lui-même)⁴¹. Ce réseau raffiné est trop riche en suggestions pour qu'on puisse l'attribuer au hasard.

On pourrait d'ailleurs ajouter des considérations supplémentaires d'ordre historique. L'appellation *douce dame* employée par Chrétien au v. 51 de son poème paraît des plus neutres, cependant, on pourrait y voir une allusion à la *bona contessa d'Urgel*, évoquée dans la *vida* de Raimbaut d'Aurenga, comme la dame jamais vue et aimée *de lonh* par le troubadour, dont le prénom était vraiment *Douce*.

Ermengaud VII, dit de Valence (Valencia), qui régna de 1154 à 1183 [et qui était lié à la maison de Champagne], avait épousé cette dame qui était la fille de Roger-Bernard I^{er}, comte de Foix, lui-même fils de Roger III et de Chimène, (...) fille de Raimond-Bérenger III, comte de Barcelone, et sœur aînée de Raimond-Bérenger IV, dit le Jeune⁴².

Chrétien connaît très bien ce dernier (dont il mentionne le sceau), tout comme son fils, Alphonse II, dans la *Charrete*, vv. 5797-5802 :

E veez vos celui après
qui an son escu pres a pres
a mise une aigle et un dragon ?
C'est li filz le roi d'Arragon
qui venuz est an ceste terre
por pris et por enor conquerre.

Romanzo, XVIII, 1993, pp. 3-30 ; L. MILONE, *El trobar « envers » de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998, pp. 95-98 et 187-192. Pour un avis différent, voir L. LAZZERINI, « L'"allodetta" e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil Novo », *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 165-188.

40. S. STRONSKI, « Les pseudonymes réciproques », *Annales du Midi*, XXV, 1913, pp. 288-297.

41. Voir S. KAY, « Who was Chrétien de Troyes ? », *Arthurian Literature*, XV, 1997, pp. 1-35.

42. A. SAKARI, « À partir de la *vida* de Raimbaut d'Orange », *Revue des langues Romanes*, XCVI, 1992, pp. 15-31.

En effet, dans l'écu du fils du roi d'Aragon, les spécialistes ont reconnu le blason qui apparaît dans un sceau de 1157 de Raimon Bérenger IV (roi d'Aragon), contenant justement un aigle et un dragon⁴³. Le personnage décrit par Chrétien est donc Alfons I, fils de Ramon Berenguer, né en 1152, roi d'Aragon sous le nom d'Alphonse II, de 1164 à 1196, poète et mécène célèbre, ami des troubadours Giraut de Borneil, Raimbaut d'Aurenga et Gaucelm Faidit. Ce n'est pas par hasard que le chevalier à ses côtés est cet Ignaure dont le nom n'est pas sans faire allusion à Raimbaut d'Aurenga lui-même⁴⁴. N'oublions pas que le schéma métrique de la pièce du Champenois a été repris de celui de la chanson du troubadour Gaucelm Faidit (dédiée par son auteur à Raimbaut d'Aurenga avec le pseudonyme de *Linhaure*), *Si tot m'ai tarzat mon chan* (BdT, 167, 53 ; Frank, 296:1), unique dans la tradition occitane.

Une fois de plus, pour conclure, je suis convaincu qu'Aurelio Roncaglia avait raison de penser qu'avec le *senhal* de Carestia dans la *tornada* de son *gab*, Raimbaut ne peut se référer qu'à Chrétien de Troyes : celui-ci, ne l'oublions pas, venait d'illustrer son aversion pour l'abondance en amour dans la première partie d'*Erec et Enide*⁴⁵.

43. Cf. G. J. BRAULT, *Early Blazon*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 27.

44. Cf. I. DE RIQUER, « *Linhaure*. Cent ans d'études sur un *senhal* », *Revue des langues Romanes*, XCVI, 1992, pp. 41-68.

45. Cf. C. SEEBAS-LINGGI *Lecture d'Erec. Traces épiques et troubadouresques dans le conte de Chrétien de Troyes*, Berne, Lang, pp. 218-247.