

Vidas et razos : une fiction du chant

Jean-Michel Caluwé

Citer ce document / Cite this document :

Caluwé Jean-Michel. *Vidas et razos* : une fiction du chant. In: Cahiers de civilisation médiévale, 32e année (n°125), Janvier-mars 1989. pp. 3-23;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1989.2426>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1989_num_32_125_2426

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Résumé

La valeur des *vidas* et des *razos* est indissociablement liée à l'histoire de la poésie lyrique des troubadours. Elles apparaissent lorsque, dès le XIIIe s., les genres du grand chant courtois n'ont, pour assurer leur permanence, d'autre solution que de recourir à l'écriture. Il incombait alors à *vidas* et *razos* de justifier leur mise en livre, de donner un sens à leur mutation en fonction du contexte littéraire modifié, de les resémantiser par un commentaire qui les restitue dans leur idéalité. Initialement conçues comme glose, elles s'inscrivent en marge du texte lyrique et s'effacent devant lui. Cette glose, qui n'est en fait rien d'autre qu'une relecture narrative du discours lyrique, gagne toutefois rapidement en importance, commençant même par interférer avec la composition lyrique dont elle modifie le fonctionnement dans un sens narratif. A force d'explorer les virtualités narratives d'une fiction de la création poétique, *vidas* et *razos* finissent par se découvrir une vocation romanesque, pour progressivement se détacher de leur support lyrique et n'y voir plus qu'un prétexte au récit.

Abstract

The value of the *vidas* and *razos* is closely linked to the history of the lyric poetry of the troubadours. They appear from the 13th century onwards, when the genres of the grand chant courtois, in order to survive, resorted to writing. It was to be the task of *vidas* and *razos* to vindicate their transcription, to convey a sense to their mutation against the background of a modified literary context and, by means of a commentary, recreate the circumstances which were at their origins. At first conceived as glosses, they were only a marginal note, secondary to the lyric text. However, these glosses, initially no more than a narrative rewriting of the poems, soon gained in importance, interfering with the lyric text, thus modifying its function towards the narrative. By exploring the narrative virtuality of a fiction of the poetic creation, *vidas* and *razos* established a novelistic creation of their own, independent from their lyric support, which became a mere pretext to narrative.

Jean-Michel CALUWÉ

Vidas et razos : une fiction du chant

RÉSUMÉ

La valeur des *vidas* et des *razos* est indissociablement liée à l'histoire de la poésie lyrique des troubadours. Elles apparaissent lorsque, dès le XIII^e s., les genres du grand chant courtois n'ont, pour assurer leur permanence, d'autre solution que de recourir à l'écriture. Il incombait alors à *vidas* et *razos* de justifier leur mise en livre, de donner un sens à leur mutation en fonction du contexte littéraire modifié, de les resémantiser par un commentaire qui les restitue dans leur idéalité. Initialement conçues comme glose, elles s'inscrivent en marge du texte lyrique et s'effacent devant lui. Cette glose, qui n'est en fait rien d'autre qu'une relecture narrative du discours lyrique, gagne toutefois rapidement en importance, commençant même par interférer avec la composition lyrique dont elle modifie le fonctionnement dans un sens narratif. A force d'explorer les virtualités narratives d'une fiction de la création poétique, *vidas* et *razos* finissent par se découvrir une vocation romanesque, pour progressivement se détacher de leur support lyrique et n'y voir plus qu'un prétexte au récit.

The value of the *vidas* and *razos* is closely linked to the history of the lyric poetry of the troubadours. They appear from the 13th century onwards, when the genres of the *grand chant courtois*, in order to survive, resorted to writing. It was to be the task of *vidas* and *razos* to vindicate their transcription, to convey a sense to their mutation against the background of a modified literary context and, by means of a commentary, recreate the circumstances which were at their origins. At first conceived as glosses, they were only a marginal note, secondary to the lyric text. However, these glosses, initially no more than a narrative rewriting of the poems, soon gained in importance, interfering with the lyric text, thus modifying its function towards the narrative. By exploring the narrative virtuality of a fiction of the poetic creation, *vidas* and *razos* established a novelistic creation of their own, independent from their lyric support, which became a mere pretext to narrative.

La valeur des *vidas* et des *razos*, qu'on la considère d'un point de vue synchronique ou diachronique, est étroitement liée au problème de la transmission de la poésie troubadouresque. Leur apparition, au XIII^e s., coïncide, dans le Midi, avec une crise d'ordre politique, économique, social et culturel, crise qui semble affecter l'identité même de toute une civilisation et que par conséquent on situe volontiers dans le prolongement de la croisade albigeoise¹. Dès lors, le *lemosi*, comme langue idéale d'une *koinè* littéraire, se trouvait compromis². Au XIV^e s., c'est d'ailleurs le

1. Voir R. LAFONT et C. ANATOLE, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris, 1970, vol. I, p. 199-204. Les *vidas* et les *razos*, en particulier celles relatives à Raimon de Miraval et à Folquet de Marseille, font à plusieurs reprises état des événements qui traumatisèrent la *Proensa*. On ne peut nier, comme dit G. FAVATI, *Le biografie trovadoriche, tesli provenzali dei secc. XIII e XIV*, Bologne, 1961, p. 91, que «l'ispirazione generale sia delle *vidas* sia delle *razos*, e quindi, prima ancora, dei testi da cui esse derivano, si può senz'ombra di partigianeria definire antifrancese in tutti gli accenni di carattere politico che vi si riscontrano». Voir également E. R. WILSON, *The Meeting of Fact and Fiction in an Old Provençal «Razo»*, «L'Esprit créateur», XIX, 1979, p. 89 et ss.

2. E. R. WILSON, *The Lyrics of Old Provençal Prose : Generic Movements of Space and Time in the Vidas and Razos*, Princeton, 1977, p. 31 et 41.

terme *proensal* qui s'impose, signe que la culture d'oc avait subi une mutation³. Dans ces conditions, le système lyrique tel qu'il s'était stabilisé au XII^e s. ne pouvait plus se maintenir⁴. La conscience de quelque chose qui s'apparente au drame créait la nécessité de donner une histoire à la lyrique troubadouresque. Il s'agissait de la préserver de l'oubli. De toute façon, il fallait cet « accident », quelle que soit sa nature réelle, pour que la lyrique d'oc nous parvienne sous sa forme manuscrite. La médiation par l'écriture risquait cependant de dénaturer une manifestation littéraire dont la poétique reposait sur une circulation *senes breu de pargamina*. Comment concilier une poétique de l'immédiat avec une poétique de la médiation ?

En tant que métaphore de l'univers⁵, le livre propose un ordre soumis aux règles de la temporalité et de la causalité. Il s'organise selon un axe du devenir ; sa linéarité est téléologique. Il cache un sens qui ne peut être révélé qu'en regard de l'Histoire. Évidemment, la lyrique ne pouvait s'abandonner à un tel dessein sans présenter de résistances. Il incombait aux *vidas* et *razos* de les neutraliser. En d'autres termes, elles justifient l'intégration de la lyrique dans le livre. Leur rôle est de donner un sens (historique) à la poésie lyrique en fonction d'un contexte littéraire modifié. La perte du chant réclamait un commentaire⁶.

Vidas et *razos* ont incontestablement une valeur littéraire : relativement, par la position qu'elles occupent dans l'histoire de la littérature ; intrinsèquement, en tant qu'objet textuel à cohérence littéraire. Elles présentent à la fois un discours sur la littérature et un discours littéraire. La critique ne semble pas toujours avoir compris cela, même si elle s'accorde assez généralement pour voir dans ces textes « l'une des œuvres les plus importantes de notre ancienne littérature »⁷. Longtemps *vidas* et *razos* n'ont été utilisées que comme d'accessoires sources documentaires où l'on pouvait puiser des renseignements sur la vie des troubadours⁸. Ce n'est que plus tard, lorsque leur teneur historique a été mise en doute, qu'elles ont fait l'objet d'études qui devaient les réhabiliter, mais dans la seule perspective historique⁹. Le plus souvent on arrivait à la conclusion

3. Ni *vidas* ni *razos* ne parlent du *lemosi*. Dans la *vida* de Ferrari de Ferrara, par contre, on reconnaît une *lenga proensal* et un *trobador proensal*.

4. Voir à ce sujet *The Cracks in the Poetic Universe of the «canso»*, dans E. WILSON POE, *From Poetry to Prose in Old Provençal*, Birmingham, 1984, étude qui reprend les thèses de l'œuvre citée à la note 2. Pour ce qui est du rapport entre la lyrique occitane et le cadre historique, nous renvoyons, entre autres, à H. H. FRANKEL, *Poet's Biographies in Provençal and Chinese*, «Romance Philology», XVI, 1963, p. 387-401 ; — E. KÖHLER, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, «Cahiers civil. médiév.», VII, 1964, p. 27-51 ; — R. LAFONT et C. ANATOLE, *op. cit.* ; — M.-L. MENEGHETTI, «Enamoratz» e «fenhedors». *Struttura ideologica e modelli narrativi nelle biografie trobadoriche*, «Medioevo romanzo», VI, 1979, p. 271-302.

5. Cf. E. R. CURTIUS, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, 1956, p. 378 et ss ; — P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, p. 13-19.

6. Dans une étude remarquable, M. ZINK, *Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle du XIII^e s.*, «Cahiers civil. médiév.», XXV, 1982, p. 225-232, a montré la coïncidence de la perte du chant, c'est-à-dire, concrètement, dans les chansonniers, l'absence de notation musicale, et l'occurrence de commentaires biographiques.

7. Ch. CAMPROUX, *A propos des «vidas»*, «Gai Saber», n° 331, 1967, p. 392.

8. Parmi les exemples les plus connus, on retiendra F. DIEZ, *La poésie des troubadours*, Paris, 1845 et *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig, 1882 ; — K. BARTSCH, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, 1872 ; — O. SCHULTZ, *Zu den Lebensverhältnissen einiger Trobadors*, «Zeitschrift f. roman. Philol.», IX, 1885, p. 116-135 ; — J. ANGLADE, *Les troubadours*, Paris, 1928.

9. C'est le cas de G. PARIS, *Jaufré Rudel*, «Revue histor.», LIII, 1893, p. 225-260 ; — S. STRONSKI, *La légende amoureuse de Bertran de Born*, Paris, 1914 ; — G. BERTONI, *Come fu che Peire Vidal divenne imperatore*, «Giornale stor. d. letter. ital.», LXV, 1915, p. 49-50 ; — A. JEANROY, *Les «Biographies» des troubadours et les «Razos» : leur valeur historique*, «Archivum romanicum», I, 1917, p. 289-306 (repris dans *La poésie lyrique des troubadours*, Genève, 1973, vol. I, p. 101-149, que nous citons) ; — E. HOEPFFNER, *La biographie de Perdigon*, «Romania», LIII, 1927, p. 343-364 ; — A. SMIRNOV, *Contribution à l'étude de la vie provençale de Peire Vidal*, *ibid.*, LIV, 1928, p. 261-266 ; — R. LEJEUNE, *Ce qu'il faut croire des «biographies» provençales. La Louve de Pennautier*, «Moyen âge», X, 1939, p. 233-249 ; — B. PANVINI, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Florence, 1952 ; — M. DE RIQUER, *L'ancienne «vida» provençale du troubadour Guilhem de Berguedan*, dans *Actes et mémoires du I^{er} Congrès international de langue et littérature du Midi de la France*, Avignon, 1957, p. 56-67 ; — Ch. CAMPROUX, *op. cit.* ; — E. NÈGRE, *Les vies occitanes des troubadours*, «Gai Saber», n° 333, 1967, p. 483-487 ; — S. GUIDA, *Per la biografia di Gui de Cavaillon e di Bertran Folco d'Avignon*, «Cultura neolatina», XXXII, 1972, p. 189-210 et *Per il profilo biografico di Berenguer de Palazol*, «Medioevo romanzo», VI, 1979, p. 22-37. Cette liste est loin d'être exhaustive.

qu'on avait affaire à un mélange de fiction et de réalité. Les études individuelles se bornaient à évaluer leur impact réciproque dans chaque cas d'espèce¹⁰. L'approche dite historique n'est certes pas dénuée d'intérêt, mais elle ne peut pas être une fin en soi, sous peine de réduire les textes à l'état documentaire et d'oblitérer ainsi un de leurs aspects essentiels : leur fonctionnement littéraire¹¹.

La finalité des *vidas* et des *razos* étant d'introduire la poésie lyrique, elles se présentent, à proprement parler, comme des « pré-textes » ou, si l'on préfère, comme des « hors-d'œuvre ». Elles s'inscrivent en marge de la poésie lyrique, s'assimilent à la glose. Cela est d'ailleurs encore mis en exergue par le fait que, dans certains manuscrits, *vidas* et *razos*, à l'instar du nom de troubadour qui ouvre la rubrique, sont inscrites à l'encre rouge, pour ainsi dire notées en creux, tandis que les poèmes sont rédigés à l'encre noire¹². De la fonction de nos textes découlent non seulement cette espèce d'écriture cursive, mais aussi et corollairement une exigence formelle : le texte introducteur doit être bref. D'où le reproche que l'auteur de la *vida* de Guillem de la Tor adresse à son troubadour :

(1) Guillems de la Tor si fon joglars e fo de Peiregorc, d'un castel q'om ditz la Tor; e venc en Lombardia. (2) E sabia cansos assatz e s'entendia e chantava e ben e gen, e trovava. (3) Mas quant volia dire sas cansos, el fazia plus lonc sermon de la rason que non era la cansos¹³.

Aux yeux de l'auteur, Guillem de la Tor valorise donc trop les commentaires (*rason*), négligeant qu'ils ne doivent être que de simples préambules à la poésie lyrique.

Traditionnellement on définit la *vida* comme une notice biographique sur le troubadour et la *razo* comme un commentaire sur les circonstances d'un ou de plusieurs poèmes¹⁴. Mais étant donné que ces circonstances font partie de la vie du troubadour, *vidas* et *razos* sont amenées à interférer ou même à se confondre¹⁵. Il y a entre ces deux espèces de textes un continuel jeu de renvois et de correspondances de sorte que se crée un lien organique entre les divers textes¹⁶. Il en résulte une structure hiérarchisée qui, dans sa complexité, n'a peut-être d'autre finalité que de donner un sens

10. Voir l'introduction à bon nombre d'éditions de poèmes troubadouresques.

11. Une des premières études à avoir été menées dans ce sens est l'œuvre de J. ZANDERS, *Die altprovenzalische Prosanovelle. Eine literarhistorische Kritik der Trobador-Biographien*, Halle, 1913 («Romanist. Arbeiten», 2). Il voulait notamment démontrer «dass die Prosanovelle als eine literarische Gattung bei den Provenzalen schon existierte, ehe das übrige Abendland diesem literarische Zweige sich zuwandte» (p. 13).

12. E. R. WILSON, *The Lyrics of Old Provençal Prose*, *op. cit.*, p. 253 et ss. Comme le rappelle E. R. CURTIUS, *op. cit.*, p. 385, la fonction première de l'encre rouge, appelée *minium*, était d'éclaircir, voire d'illustrer les textes.

13. Nous avons adopté l'éd. de J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, Paris, 1973, p. 236. Désormais, nous nous y référerons en abrégé par *Biographies*.

14. A. JEANROY, *op. cit.*, p. 102; — A. H. SCHUTZ, *Were the «Vidas» and «Razos» Recited?*, «Stud. in Philol.», XXXVI, 1939, p. 565; — G. FAVATI, *La novella LXIV del «Novellino» e Uc de Saint Circ*, «Lettere italiane», XI, 1959, p. 148; — R. LAFONT et C. ANATOLE, *op. cit.*, p. 199-200; — *Biographies*, p. VII; — N. B. SMITH, *Figures of Repetition in the Old Provençal Lyric: A Study in The Style of the Troubadours*, Chapel Hill, 1976, p. 26; — M. EGAN, *The Vidas of the Troubadours*, New York/Londres, 1984, p. 113, etc. Quant à la composante «biographique» de ces textes, voir en particulier H. H. FRANKEL, *op. cit.*, p. 396-398 et P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 374-377.

15. «*Vidas» and «razos», notait M. EGAN, dans *Commentary, «vitae poetae» and «vida», p. 37, n. 7, «are not always distinct genres: sometimes, razos are biographical, vidas exegetic».**

16. Cela a amené G. FAVATI, *Le biografie trobadoriche* (et déjà avant, dans *La novella LXIV del «Novellino»*) à postuler, au moins pour certains textes, l'existence d'un «unico testo» original (p. 67). La majorité des «biographies» telles qu'elles nous sont parvenues, sont, selon lui, le résultat d'une compilation d'Uc de Saint Circ à partir de sources antérieures. Pour justifier ces sources, il allègue le fait que tous les événements relatés par les *razos* sont antérieurs à 1219 (ce qui n'est pas le cas pour les *vidas*, d'une facture postérieure à celle des *razos*). Il conclut en insistant sur l'importance de ces écrits originaux :

«E quegli scritti, che tutti preesisteranno alla data di compilazione della silloge (o zibaldone) di Uc de Saint Circ, poterono d'altra parte offrire, indipendentemente da essa, un abbondante materiale anche ad altri: a chi ne compose novelle per il *Novellino* e per i *Conti di antichi cavalieri* e per i commenti alla *Divina Commedia*, così come a coloro che ne comporono *vidas*, le quali furono premesse, col valore di ragguaglio biografico, alle sillogi di poesie che dei vari autori si accoglieranno nei vari canzonieri» (p. 67).

D'emblée, la filiation avec la nouvelle est établie.

à l'œuvre poétique en motivant sa cohérence par les interactions entre les circonstances de la vie et la création poétique.

Intégrés au livre, poésie lyrique et commentaire biographique ont partie liée. Leur transmission et réception réciproques sont celles du livre. Mais leur rapport au livre a un sens très différent : la poésie lyrique converge vers le livre ; *vidas* et *razos* émanent du livre. Leur rencontre dans l'espace du livre ne les empêche donc pas de référer à un tout autre code poétique.

A l'origine, *vidas* et *razos* ont sans nul doute dû être actualisées oralement. L'introduction de la *vida* de Guillem de la Tor est explicite à ce sujet. En outre, la fréquence des verbes *dire*, *auzir*, *entendre*, etc., verbes dont la fonction est le plus souvent phatique, confirment que nos textes ont effectivement pu se situer au niveau de la performance orale de la poésie lyrique. Néanmoins, telles qu'elles nous sont parvenues, elles font surtout valoir une poésie de l'écriture. Le recours à la prose n'est pas fortuit. Certes, nous avons affaire à une prose qui se cherche encore un statut littéraire¹⁷, mais au moins est-il assuré que nos œuvres s'investissent dans l'espace de l'écriture. Elles n'omettent d'ailleurs pas de valoriser son importance dans le processus de leur réalisation.

Vidas et *razos* obéissent à une tendance qui de plus en plus assimile l'œuvre au texte. Cela est particulièrement bien illustré par la *vida* de Ferrari de Ferrara, où l'écriture, en tant qu'activité littéraire, est intégrée à la fiction et où le livre est présenté comme la finalité de cette activité¹⁸.

Ainsi que l'avait remarqué l'auteur de la *vida* de Guillem de la Tor, les commentaires finissent par se distancier de la poésie lyrique. Cette émancipation passe par une actualisation des virtualités narratives qui étaient inscrites dans leur code. La *razo* surtout. Cédant à la pression du romanesque, elle invertira ses rapports avec la poésie lyrique pour ne plus voir en elle qu'un prétexte au récit. Mais, même si à la longue *vidas* et *razos* parviennent à se dégager de leur support lyrique, mutation considérable, elles resteront profondément marquées de son empreinte. Il ne pouvait en être autrement dès lors que cette poésie en constituait l'objet et la condition. La référence à la poésie lyrique, immanente à la poétique de ces commentaires, sera donc déterminante dans la structuration du récit biographique.

Un des intérêts majeurs de ces textes réside précisément dans la confrontation de deux codes littéraires très différents, l'un lyrique, l'autre narratif. L'analyse textuelle révélera comment deux types de poétiques apparemment incompatibles sont susceptibles de s'accorder dans un même espace. Nous nous arrêterons à deux textes qui de tous temps ont été salués comme des chefs-d'œuvre du genre : la *vida* de Jaufré Rudel d'après le ms. *I* et la *razo* de Guillem de Cabestaing d'après le ms. *P*. Ce ne sont peut-être pas les exemples les plus « purs » des modèles narratifs qu'ils représentent, mais probablement sont-ce parmi ceux qui ont été le plus loin dans l'exploration des virtualités du genre et qui, ce faisant, ont repoussé ses limites jusqu'aux confins d'autres genres.

*
**

Si les poèmes de Jaufré Rudel, et en particulier *Lanquan li jorn son lonc en mai*, n'ont cessé de susciter l'intérêt, la légende qui s'est constituée autour du nom du troubadour n'y est certainement pas étrangère. Cela dit, la *vida* qui a transmis cette légende n'a peut-être pas eu la renommée dont jouissaient d'autres récits biographiques, puisqu'elle n'a été conservée que par quatre manuscrits du XIII^e s., *ABIK*, et par une copie renaissanciste, *N*²¹⁹. Mais le récit relatif à

17. La question a fait l'objet de deux études : A. H. SCHUTZ, *Prose Style in the Provençal Biographies*, «*Philological Quarterly*», XXX, 1951, p. 179-185 ; — V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, *Il grado zero della retorica nella «vida» di Jaufré Rudel*, «*Studi mediolatini e volgari*», XVIII, 1970, p. 7-16.

18. A ce sujet, nous avons présenté, le 4 septembre 1987, une communication au II^e Congrès International de l'Association Internationale des Études Occitanes à Turin.

19. R. T. PICKENS, *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto, 1978, p. 53-59.

la vie de Jaufré Rudel a dû circuler sous d'autres formes et le nom du troubadour devait en tout cas être associé à l'amour de loin²⁰. C'est ce dont témoigne, entre autres, un *parlimen* composé par Guiraut de Salanhac et Peironet :

c'amors dels huouills no'i vai si'l cors no'i sen
e ses los huouills pot lo cors francamen
amar cellui q'anc non vic a presen,
si cum Jaufres Rudels fetz de s'amia. (vv. 37-40)²¹

La critique est unanime pour reconnaître dans la *vida* de Jaufré Rudel un mélange de fiction et de réalité. Tantôt on a insisté sur la prédominance de l'une, tantôt sur celle de l'autre, mais dans tous les cas on a accepté l'influence de l'œuvre lyrique. Examinons donc la distribution de la *vida* et de l'œuvre poétique dans les manuscrits susnommés.

Dans les cinq manuscrits, la *vida* n'introduit que trois *cançons* différentes : *Quan lo rossignols el foillos* (P.-C. 262, 6), *Quan lo rius de la fontana* (P.-C. 262, 5) et *Lanquan li jorn son lonc en mai* (P.-C. 262, 2), soit les trois poèmes qui commencent par une surbordonnée temporelle²². A en juger par leur récurrence dans bon nombre de manuscrits, ce sont aussi ceux qui ont eu la préférence du moyen âge²³. Le schéma suivant rend compte de leur ordre dans les cinq manuscrits :

	A	B	I	K	N ²
<i>Quan lo rossignols</i>	1	1	3	3	1
<i>Quan lo rius</i>	3	3	2	2	Ø
<i>Lanquan li jorn</i>	2	2	1	1	Ø

La coordination de la *vida* et de ces trois poèmes est, selon R. T. Pickens, motivée par un thème commun :

The theme of *amor de lonh* is prominent in the poems transmitted in the manuscripts containing the *vida* (Songs I, II and V). In fact, except for realistic details such as the identity of the *amor*, the location of the poet's tomb in the temple, and the lady's grief, most of the biography may be considered a narrative transformation and concretization of the dreams suggested by Song V alone («Lanquan li jorn son lonc en may») ²⁴.

La proximité de la *vida* et de *Lanquan li jorn*, remarquée par toute la critique, se manifeste surtout dans *IK*, où la *canço* est immédiatement rattachée à son « pré-texte ».

On reconnaît souvent dans la *vida* de *IK* une version supérieure à celle de *AB*²⁵. Mais, phénomène curieux, cette *vida* est mise en regard de la lecture que les mss *B* et *C* proposent de *Lanquan li jorn*, selon qu'est préférée l'édition d'A. Jeanroy ou celle de R. Lejeune²⁶. Loin de

20. Voir F. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*, p. 47-48 ; — S. BATTAGLIA, *Jaufre Rudel e Bernardo di Ventadorn. Canzoni*, Naples, 1949 ; — M. DE RIQUER, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelone, 1975, vol. I, p. 153.

21. Éd. M. DE RIQUER, *op. cit.*, vol. II, p. 790.

22. M. ALLEGRETTO, *Il luogo dell'amore. Studio su Jaufre Rudel*, Florence, 1979, p. 25-26, a insisté sur la similitude de l'exorde de *Quan lo rius* et de *Quan lo rossignols*.

23. Voir A. PILLET et H. CARSTENS, *Bibliographie des troubadours*, New York, 1968, n° 262 ; — R. T. PICKENS, *op. cit.*, p. 6. On peut par ailleurs se demander si la *vida* n'a pas contribué au succès de ces trois poèmes.

24. *Op. cit.*, p. 53-54.

25. V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, *op. cit.*, p. 24 ; — *Biographies*, p. 16 ; — E. WILSON, *The Lyrics of Old Provençal Prose*, p. 152.

26. A. JEANROY, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, 1924 ; — R. LEJEUNE, *La chanson de l'« amour de loin » de Jaufré Rudel*, dans *Studi in onore di Angelo MONTEVERDI*, Modène, 1959, vol. I, p. 403-443 (repris dans *Littérature et société occitane au moyen âge*, Liège, 1979, p. 185-219 que nous citons). Il ne s'agit pas d'éditions qui reproduisent la *lectio* médiévale, puisqu'elles tendent à l'« épurer » de ses « fautes ». Lire à ce propos les remarques judicieuses de R. T. PICKENS, *Jaufré Rudel et la poétique de la mouvance*, « Cahiers civil. médiév. », XX, 1977, p. 323-337.

nous l'intention de contester leur valeur. Toutefois, il nous paraît préférable d'étudier l'interaction entre la *vida* et la poésie lyrique dans le (con)texte concret d'un manuscrit donné plutôt que de recourir à un poème idéal. Aussi fonderons-nous notre investigation sur l'actualisation du chansonnier *I*, si « imparfaite » soit-elle²⁷. Cette option ne nous interdit d'ailleurs nullement de considérer les autres versions. Leur mise en regard permettra même de mieux évaluer les contraintes réciproques entre *vida* et *cansos* et de mesurer plus précisément l'éventuelle influence d'une relecture narrative sur la texture lyrique.

Il ne fait pas de doute que *Lanquan li jorn* a été adapté en vue de son intégration dans le chansonnier *I*. La différence avec les autres versions saute aux yeux. Les trois poèmes qui y figurent sont rendus isomorphes : outre l'amorce syntaxique identique et une thématique commune, ils sont tous trois élaborés sur cinq strophes de sept vers. Cette harmonisation de la forme saisit les trois poèmes dans un mouvement circulaire et leur permet de se superposer autour du motif central de l'*amor de lonh*. Au regard de la *vida*, ce ne seraient alors que des variantes d'une même expérience.

Une dernière raison a présidé à notre choix pour le chansonnier *I* : l'initiale de *Lanquan li jorn* est enluminée d'une miniature représentant le troubadour mort ou mourant entre les bras d'une dame²⁸. Se situant en marge du textuel, entre la *vida* et le poème, la miniature est une lecture supplémentaire, selon un code différent, qui recoupe les deux textes et les met en scène. Le « hors-texte » devient « inter-texte ». Relecture à partir de la *vida*, elle préstructure la lecture du poème en le représentant. Par la même occasion elle lui confère une dimension spatiale : celle de sa mise en livre.

Rien dans le poème lyrique ne justifie la première phrase de la *vida*, phrase parfaitement stéréotypée, caractéristique du texte biographique²⁹. Le nom sur lequel ce genre de textes s'ouvre invariablement est celui du « signataire » du poème assimilé au *je* de l'énonciation lyrique. Tout se passe donc comme si la *vida* voulait donner une réalité concrète à ce qui, dès le XIII^e s., risquait de ne plus être qu'un nom sans substance.

Le poème lyrique repose sur une tension discursive, tension dont le point de départ est l'irréductibilité des pronoms de la première et de la troisième personne. Or, ce qui dans la lyrique n'était que pronom, donc dépourvu de référent et n'ayant d'autre motivation que discursive, reçoit, dans la biographie, une épaisseur référentielle et une valeur historique. Dans le discours lyrique, le *eu* et le *elha* sont médiatisés par le verbe *amar* à l'indicatif présent de la première personne, verbe qui rend un processus sans début et sans fin. *Vidas* et *razos* préfèrent le verbe *s' enamorar*, plus ponctuel, conjugué à la troisième personne du prétérit. Cette morphologie verbale, celle même du récit³⁰, suppose une particularisation. L'amour infini-indéfini du grand chant courtois se trouve défini par le récit. Le passage du (*eu*) *am* à (*el*) *s' enamoret* est fonctionnel de la transition d'un genre littéraire à un autre, d'un discours lyrique à un discours narratif, du chant au récit.

La forme verbale *s' enamoret* inaugure une diégèse, un contexte temporel et spatial où le nom propre peut prendre la consistance d'un personnage. Le cadre temporel n'est guère spécifié ; il est vaguement connoté comme passé idéal. Le contexte spatial s'étend autour de deux pôles : *Blaia* et *Tripol*, lieux que le récit convertira en métonymies de l'origine et de la destination, de la naissance et de la mort. Toute la fiction est montée sur cette opposition.

27. Pour les poèmes, nous adoptons l'éd. de R. T. PICKENS ; pour la *vida*, celle de *Biographies*, p. 16-19.

28. R. T. PICKENS, *op. cit.*, p. 170.

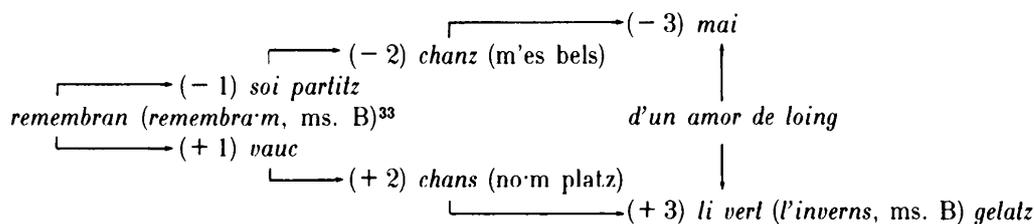
29. Pour une analyse structurale du début des *vidas*, nous renvoyons à M. EGAN, *The Old Provençal Vidas : A Textual Analysis*, Michigan, 1976, p. 56 et ss.

30. Cf. É. BENVENISTE, *Les relations de temps dans le verbe français*, dans *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, 1966, p. 237-250 ; — H. WEINRICH, *Les temps et les personnes*, « Poétique », XXXIX, 1979, p. 338-352.

Le poème lyrique, on le sait, tire parti d'un système d'oppositions qui infléchit le discours dans un mouvement circulaire. Ce jeu d'oppositions est particulièrement poussé dans *Lanquan li jorn*, poème dont tous les éléments significatifs, selon P. Zumthor, «se répartissent entre deux champs sémantiques, correspondant aux motifs de l'amour et de la distance»³¹. Prenons la première strophe :

Lan quan li jorn son lonc en mai
 M'es bels dous chanz d'auzels de loing,
 E qan mi soi partitz de lai
 Remembran d'un' amor de loing.
 Vauc de talan embroncs /e/ clis,
 Si que chans ni flors d'albispis
 No'm platz plus que li vert gelatz.

Évoquant le traditionnel *Natureingang* dans la perspective du souvenir, l'exorde se dispose de façon systématique autour du vers central. Le verbe *remembrar*, noyau génétique de la strophe, est à la base d'un mouvement d'éloignement généralisé et orchestre la mise en place d'un jeu d'oppositions. Le souvenir contient l'idée d'une opposition entre le présent et le passé. Il est déjà distanciation. Lexicalisé au vers central par *loing*, le mouvement d'éloignement est continué aux deux vers jouxtant, qui rappellent encore l'opposition temporelle : *soi partitz* (v. 3) et *vauc* (v. 5). Au deuxième vers, le *je* se situe de façon positive dans le prolongement du chant, tandis qu'à l'avant-dernier vers ce même rapport est négativisé. Aux deux vers extérieurs, enfin, nous avons une indication saisonnière opposée : *mai* /vs/ *inverns*³². La structuration de la strophe repose sur une tension qu'on peut schématiser de la façon suivante :



S'articulant autour de *remembrar*, le poème suggère, au niveau sémantique, une absence. Tout converge vers cette idée. Les cinq dernières syllabes des vers 2 à 4 en fournissent, dans leur rapport paradigmatique, une belle illustration :

chanz d'auzels de loing
 soi partitz de lai
 un'amor de loing

On a, à la fin de chaque syntagme, comme un écho qui révèle une absence : *de loing*, *de lai*, *de loing*. La répétition des mêmes vocables crée d'ailleurs l'impression d'un vide conceptuel³⁴. En outre, les compléments déterminatifs, n'ayant pas de référent, ne peuvent que connoter l'absence. L'adverbe *lai* du troisième vers, répété aux vers 13 et 24, ne désigne pas, comme l'affirment R. Lejeune et A. Burger, «le pays de l'amour lointaine»³⁵. *Lai* est incapable de désigner quoi que

31. P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, 1963, p. 216.

32. Dans la plupart des mss nous avons la lectio *l'inverns gelatz*.

33. La lecture du ms. B, *remembra'm*, est de loin supérieure à celle de notre ms., parce qu'elle esquisse, à partir du motif du souvenir, un progressif investissement du *je* dans le monde extérieur.

34. Ce n'est pas sans raison que P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 209-210, voyait dans l'exorde un manque de cohésion sémantique.

35. R. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 200 ; — A. BURGER, «*Lanquand li jorn son lonc en mai*» : une chanson d'amour et de croisade, dans *Mélanges R. Crozet*, Poitiers, 1966, p. 779.

ce soit. Il est signe d'absence. Ce n'est pas sans raison que *lai* ne s'inscrit jamais dans une proposition à l'indicatif présent. Il renvoie soit au passé (v. 3), soit au futur (vv. 13 et 24). Toujours il marque une distance par rapport à la situation présente du *je*, l'antagonique *sai* avec lequel il constitue un binôme qui traverse toute l'œuvre rudélienne comme une métonymie du jeu entre présence et absence, affirmation et négation.

Au niveau de la « fiction » poétique, *lai* cristallise les tensions de l'*amor de lonh*. D'ailleurs, la distribution du verbe qui l'introduit, *partir de*, comprend aussi bien *amor* que la dame. Au vers 29 de *Quan lo rossignols*, *amors* est complément :

Amors, alegre'm part de vos

Notre poème, aux vers 15-16, maintient l'ambiguïté :

Iratz et jausens me'n partrai
Qan verai cest'amor de loing

Aux vers 13-14, le *je* lyrique formule encore le souhait :

Que lai el renc del/s/ Sarracis
Fos eu per leis caitius clamatz

Lai est relayé par *leis*, qui renvoie grammaticalement à *amor* mais qui réfère tout autant à la dame absente. *Lai*, domaine de l'idéal, résume toutes les aspirations du *je*. Ces aspirations étant amoureuses, l'adverbe peut se confondre métonymiquement avec l'objet de la quête amoureuse : la dame, c'est-à-dire *elha*³⁶. La fusion est réalisée dans *Quan lo rossignols* :

Greu er cui mais i ateingna
S'amors non la'm fai remaner (vv. 13-14)

La peut être analysé tantôt comme adverbe-complément circonstanciel, tantôt comme pronom personnel-complément d'objet direct de *remaner*. On le voit, *lai*, *elha* et *amors* ne cessent de se correspondre métonymiquement à l'extrémité d'une ligne de tension dont l'autre extrémité est occupée par le *je*³⁷.

Eu/elha, sai/lai, pres/loing, vezis/londanz, iratz/jausens, mals/ben, inverns/mai... tout le poème élabore un jeu où affirmation et négation se neutralisent, une « dialettica affermazione-negazione »³⁸, où chaque proposition, prise dans ce mouvement circulaire, finit inévitablement par s'inverser. De la sorte, les mots se trouvent dans l'impossibilité de dénoter. Toute ouverture référentielle est obstruée. D'où le caractère insistant des négations dans ce genre de poésie dont la vocation est de représenter dans l'absence. Notre poème met à l'œuvre une poétique du non-lieu, poétique en vertu de laquelle il serait possible de réduire la « fiction » lyrique à cette seule formule : l'amour (n')a (pas) (de) lieu.

Le fonctionnement métaphorique de la poétique du non-lieu est désambiguïté par la *vida*. Les éléments de la texture lyrique, organisés de façon paradigmatique, sont redispuestos syntagmatiquement. La tension qui infléchissait le discours lyrique sur lui-même est récupérée par la fiction en vue d'un récit à raconter. La *vida* se propose de réaliser les aspirations du *je* lyrique en leur donnant un contexte, une histoire, donc une portée événementielle. Elle s'efforce de resémantiser le poème en le représentant.

36. La proximité des étymons de *lai* (← *illac*) et de *elha* (← *illa*) renforce la parenté des deux termes.

37. Parmi les caractéristiques de l'œuvre de Jaufré Rudel, M. ALLEGRETTO (*op. cit.*, p. 81) signale précisément l'assimilation de la dame à l'amour et le recours au pronom personnel de la troisième personne comme procédé de distanciation, en étroite corrélation avec le *lai*. Voir aussi L. S. CRIST, *Dieu ou ma dame : The Polysemic Object of Love in Jaufré Rudel's « Lanquan li jorn », « Marche romane », XXIX, 1979, p. 61-75.*

38. M. ALLEGRETTO, *op. cit.*, p. 43.

La configuration *eu — sai — amar — elha — lai* du discours lyrique est narrativisée, c'est-à-dire linéarisée, en : *Jaufres Rudels de Blaia s'enamoret de la contessa de Tripol*. D'une ambiguïté maximale nous passons à l'univocité, d'une poétique du non-lieu à une poétique du lieu³⁹. L'opposition spatiale *Blaia/Tripol* est le ressort du récit. Elle fournit à l'histoire ce dont elle a besoin pour se réaliser : une distance à franchir, un obstacle à surmonter. Alors que le discours lyrique ne peut fonctionner qu'en maintenant l'équidistance entre *sai* et *lai*, le récit, lui, ne progresse qu'en réduisant la distance entre les deux pôles. La dynamique du récit se confond avec le but que le personnage principal s'est proposé d'atteindre : *per voluntat de leis vezer*, proposition qui relie un avant, *ses vezer*, et un après, *tro qu'el l'agues vista*. Le récit dure effectivement le temps que Jaufré Rudel voit la comtesse de Tripoli.

Ce n'est qu'à la phrase 4 que le récit se met véritablement en marche : *se croset e se mes en mar*. Il y a relation d'une action qui exploite le motif de la croisade peut-être sous-jacent à quelques poèmes de Jaufré Rudel⁴⁰. Ainsi la *tornada* de *Quan lo rossignols* pourrait-elle être comprise comme l'annonce d'une participation à la croisade :

Amors, alegre'm part de vos
Per so car vau mon miellz querren,
E son d'aitan aventuros
Qu'enquar n'aurai mon cor jauçen
La merce de mon bon guren
Que'm vol e m'apel' e'm deigna
E m'a tornat en bon esper.

Les mss *M e^o C E* ajoutent une strophe plus explicite :

E qui sai reman delechos
E Dieu non sec en Bellien
Non sai com sia ja mais pros
Ni com si veinha ha gerimen,
Q'ieu crei e sai mon escien
Qe cell cui Jhesu Crist seinha
Segura colpa pot tener.

Le motif trouve également des résonances dans *Lanquan li jorn* :

Que lai el renc del/s/ Sarracis
Fos eu per leis caitius clamatz (vv. 13-14)

et

A! con fora dreigs pellegris
Si ja mos focs ni mos tapis
Fos per sos bels oillz remiratz! (vv. 19-21)

Ce qui dans le poème n'est que métaphore et hyperbole donne lieu à une action. Cette action, ironie du sort, conduira le personnage principal à la mort, mort inexplicée, peu héroïque, à peine digne d'un récit. Précisément à partir du moment où le récit s'émancipe, le protagoniste fait

39. La localisation est liée à l'identification des pronoms. Le lieu fait partie intégrante de l'identité des personnages. N'oublions pas que la plupart des noms des troubadours sont composés d'un prénom et d'un toponyme.

40. On a souvent cru reconnaître des chansons de croisade dans certains poèmes de Jaufré Rudel. Cf. F. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*, p. 51 ; — G. PARIS, *op. cit.*, p. 237 ; — L. SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, dans *Études de style*, Paris, 1970, p. 84 ; — R. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 207 et ss ; — A. BURGER, *op. cit.*, p. 780 ; — L. T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge, 1975, p. 61, etc. Cela a été contesté par J.-C. PAYEN, « *Peregris* » : de l'« amor de lonh » au congé courtois. *Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade*, « Cahiers civil. médiév. », XVII, 1974, p. 247 et ss et par M. ALLEGRETTO, *op. cit.*, p. 50, n. 7.

défaut. Dès la phrase 4 Jaufré Rudel cesse d'être agent. A peine le troubadour se met-il en quête qu'il est emporté par les événements.

Le récit prend donc fin là où il est amorcé, mais non pas sans se raccorder une dernière fois à son support lyrique. Le troubadour est transporté *per mort* en *un alberc* avant de rendre l'âme et d'être enterré *en la maison del Temple*. Cette ultime destination du personnage sollicite les deux dernières strophes de *Lanquan li jorn* :

Dieus que fes tot quant es e fai
 E formet nostr'amor de loing
 Mi don poder q'enquerra lai
 /Eu/ remir cest'amor de loing
 Veraiamen en tal/s/ aisis
 Si que la cambra e'l jardis
 Mi semblon maisos e palatz!
 Ben para jois qant li querrai
 Per amor Dieu l'alberc de loing,
 E s'a lei platz, albergarai
 Pres de lei, si be'm soi de loing.
 Adonc para'l parlamenz fis
 Quan druz londanz er tan vezis,
 Ab bels ditz jauzira solatz.

Ainsi que l'a démontré R. Lejeune, *Lanquan li jorn* tire sa résonance harmonieuse non seulement de la répétition du mot *loing* à la fin des vers 2 et 4 de chaque strophe, mais également de la reprise du syntagme *amor de loing* dans chaque couplet⁴¹. Il n'y a cependant que les chansonniers *B* et *E* pour observer rigoureusement cette disposition. Notre version, au moment de se clôturer, brise cet équilibre en préférant, là où *amor de loing* semblait devoir s'imposer, *alberc de loing*⁴². « Du coup, estime R. Lejeune, ce n'est pas seulement la logique du schéma qui s'en trouve atteinte ; la logique de la pensée en souffre aussi »⁴³. L'altération s'expliquerait par la volonté des copistes d'éviter une « répétition maladroite » avec le début du vers où figure déjà le mot *amor*⁴⁴. Cela n'est pas impossible, mais d'autres facteurs ont dû entrer en ligne de compte. Pour les apprécier, il convient de replacer la transformation dans son contexte. Elle intervient dans le prolongement de l'évocation, à la fin de la strophe précédente, d'un *locus amoenus* où l'*amor de loing* pourrait avoir lieu⁴⁵. Les lieux communs *cambra* et *jardis* y sont associés, par généralisation, à la demeure : *maisos e palatz*. L'*alberc de loing*, s'insérant dans le même champ sémantique, rappelle bien entendu le *locus amoenus*, converti en métaphore de la destination du pèlerin d'amour. Le poème se termine donc sur la promesse d'un séjour auprès de la dame aimée.

C'est en somme la *vida* qui accomplira cette promesse en réunissant les deux amants dans un *alberc*, celui de la comtesse de Tripoli. Dès lors, on peut se demander si ce n'est pas précisément la proximité de la *vida* qui a favorisé, à la fin du poème, la leçon *alberc de loing*. Et ne pourrait-on pas également faire valoir une influence de la *vida* au vers 28 où nous lisons : *Mi semblon maisos e palatz*, alors que le ms. *B* propose : *Mi resembles totz temps palatz*? L'adjonction de *maisos* à *palatz* rappelle singulièrement la *maison del Temple* du texte biographique.

41. *Op. cit.*, p. 188-189.

42. *Lectio* qu'on retrouve dans les autres mss en alternance avec *ostal de loing*.

43. *Op. cit.*, p. 190.

44. *Ibid.*, p. 191.

45. On aura remarqué qu'*aisis* relaie le *lai*, deux vers plus haut, confirmant une fois de plus les connotations d'idéalité que revêt *lai*. Quant à la valeur d'*aisis*, dans ce passage, nous recommandons R. DRAGONETTI, « *Aizi* » et « *aizimen* » chez les plus anciens troubadours, dans *Mélanges M. DELBOUILLE*, Gembloux, 1964, p. 145-149.

Quand on mesure combien le poème selon le ms. *I* diffère, dans sa structuration, de celui du ms. *B*, par exemple, il y a tout lieu de croire à une pression paradigmatique de la *vida* sur l'organisation du poème, poème qui en l'occurrence se termine sur l'évocation de ce qui constitue le centre narratif de notre récit biographique. Dans l'esprit du copiste, du moins au moment de la transcription, la *vida* devait préexister au poème. Il était donc presque inévitable que la proximité d'une issue narrative à l'impasse lyrique marque la relecture de *Lanquan li jorn*. Le poème, finalement, annonce lui-même la possibilité d'une solution narrative en transformant, aux derniers vers, le *je* en un quasi-personnage : le *drutz londanz*.

Quan drutz londanz er tan vezis : voilà, pour ainsi dire, le programme de la *vida*. Il est réalisé à la phrase 5, point culminant du récit, quand la dame prend le troubadour entre ses bras. La miniature qui, dans le ms. *I*, illumine le poème, trouve son équivalent dans la *vida*. Le récit est accompli. Le personnage principal a atteint son but. Le poème a enfin son histoire.

La quête aboutit, mais elle se solde par la mort du troubadour : *el mori entre sos bratz*. La fiction réunit un instant les deux amants pour finalement les séparer à jamais. Le motif de l'*amor de lonh*, indispensable au fonctionnement de la lyrique, est récupéré par la fiction. L'amour demeure plus que jamais impossible.

Le récit s'achève sur un des procédés de transformation habituels, à savoir la transposition de la métaphore lyrique en une anecdote narrative. En l'occurrence : mourir d'amour⁴⁶. On en trouve un exemple dans *Pro ai del chant enseignadors* :

Alres no'y a mais del murir
S'alqun joy no n'ai en breumen (vv. 23-24)

Un autre, bien plus intéressant, est donné à lire dans *No sap chantar qui'l so no di* d'après la version du ms. *C*. Il recouvre les cinquième et sixième strophes :

Un'amor lonhdana m'auci
E'l dous dezirs propdas m'esta,
E quan m'albir qu'ieu me n'an la
En forma d'un bon pellegri,
Mey voler son siey anc issi
De ma mort, qu'estiers no sera.

Peironet, passa riu; di li
que mos cors a lieys passara,
E si li platz, alberguar m'a,
Per que'l parlamen sera fi.
Mal me faderon mi pairi
S'amors m'auci per lieis que m'a. (vv. 25-36)

Aucune des deux strophes n'apparaît dans une autre version du poème. Elles ont comme trait particulier de rappeler *Lanquan li jorn* : dans la cinquième strophe, par le traitement du motif de l'*amor de lonh* et, surtout, par l'allusion au *pellegri*; dans la strophe suivante, par le collage de trois vers — les vers 33-35 — issus de *Lanquan li jorn*⁴⁷. La dimension que prend soudain la métaphore « mourir d'amour » nous amène encore à nous demander si la version du chansonnier *C*, de loin postérieure aux quatre grands chansonniers qui contiennent la *vida*⁴⁸, n'a pas pu être marquée par cette dernière. Certes, une influence directe est à exclure, puisque *A B I K*, d'une

46. Cf. M.-L. MENEGHETTI, *Una «vida» pericolosa. La mediazione biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel*, «Cultura neolatina», XL, 1980, p. 150.

47. Pour le détail, consulter R. T. PICKENS, *op. cit.*, p. 225, notes.

48. *C* date du XIV^e s., alors que *A B I K* sont du XIII^e s. Voir C. BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Genève, 1973, p. 43.

part et C, d'autre part, ne ressortissent pas à la même tradition⁴⁹. Mais peut-être la circulation anecdotique du motif de l'*amor de lonh* a-t-elle pu justifier la nouvelle dimension que reçoit la métaphore «mourir d'aimer», dès lors chargée de connotations inédites par l'existence d'un intertexte narratif.

La *vida* du troubadour est inconcevable sans le motif de l'*amor de lonh*. La vie du troubadour tient au fait de ne pas avoir vu la dame. Dès qu'il la voit, il meurt. Cela est emblématique du statut du troubadour, qui n'existe que dans la mesure où il chante, mais qui ne peut chanter qu'un *amor de lonh*, c'est-à-dire un amour impossible. Si cet amour vient néanmoins à se réaliser, le troubadour n'a plus de raison d'être. Aussi la *vida*, en réalisant le rêve lyrique de Jaufré Rudel, n'avait-elle d'autre issue que de faire mourir le troubadour. Jaufré Rudel est la victime de la fiction de sa propre vie.

*
**

En affirmant que la *vida* de Jaufré Rudel n'avait d'égale que dans le récit biographique de Guillem de Cabestaing, Diez ne faisait que confirmer l'intérêt commun que les deux légendes ont toujours suscité⁵⁰. La plus belle preuve en est la postérité littéraire qu'elles ont connue, d'ailleurs souvent conjointement⁵¹, comme dans le *Triunfo Cupidinis* de Pétrarque :

Giaufrè Rudel ch'usò la vela e'l remo
a cercar la sua morte, e quel Guiglielmo
che per cantare à'l fior de'suoi di scemò. (IV, vv. 52-54)⁵²

Ces légendes se rapportent à deux troubadours dont l'œuvre, d'une extension et d'une intention comparables, s'inscrit dans la plus haute tradition du grand chant courtois. Quand G. Paris observait néanmoins que la *vida*, davantage que l'œuvre poétique elle-même, avait contribué à la renommée de Jaufré Rudel⁵³, Mila y Fontanals avait déjà noté : «Guillermo de Cabestanh se cuenta entre los más célebres trovadores, lo que est debido no tanto al mérito indisputable de sus poesias, como a la romancesca historia que imaginó o transcribió el biógrafo provenzal»⁵⁴.

Selon la critique, ces deux textes biographiques n'ont cependant pas la même attitude à l'égard de l'œuvre poétique qu'elles glosent. Alors que la *vida* de Jaufré Rudel est visiblement inspirée par la poésie, la filiation entre les textes biographiques et la poésie de Guillem de Cabestaing n'est pas des plus évidentes⁵⁵. C'est là, à première vue, une chose assez curieuse, car les *razos* de Guillem de Cabestaing insèrent des fragments de poésie lyrique. Ce n'est pas le cas pour la *vida* de Jaufré Rudel.

Dans leur édition, J. Boutière et A. H. Schutz répartissent les divers manuscrits relatifs à la vie et à l'œuvre de Guillem de Cabestaing selon quatre versions⁵⁶ :

49. Cf. R. T. PICKENS, *op. cit.*, p. 16-19; — D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in Lengua d'Oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, 1961, p. 43-82.

50. F. DIEZ, *op. cit.*, p. 46.

51. Au sujet de la postérité littéraire du récit se rapportant à Guillem de Cabestaing, voir F. HÜFFER, *Der Trobador Guillem de Cabestanh. Sein Leben und seine Werke*, Berlin, 1869, p. 23-25; — H. HAUVETTE, *La 39^e nouvelle du Décaméron et la légende du «cœur mangé»*, «Romania», XLI, 1912, p. 184-205; — J. ZANDERS, *op. cit.*, p. 113-117.

52. Éd. F. NERI, G. MARTELOTTI, E. BIANCHI, N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca. Rime — Triunfi e poesie latine*, Milan/Naples, 1951, p. 503.

53. G. PARIS, *op. cit.*, p. 225.

54. M. MILA Y FONTANALS, *De los trovadores en España*, Barcelone, 1861. Nous citons la rééd. de 1966, p. 413.

55. F. HÜFFER, *op. cit.*, p. 25; — F. DIEZ, *op. cit.*, p. 76; — A. LANFORS, *Le troubadour Guilhem de Cabestanh*, «Annales du Midi», XXVI, 1914, p. 353; — A. JEANROY, *op. cit.*, p. 118; — R. LAFONT et C. ANATOLE, *op. cit.*, p. 203; — M. DE RIQUER, *op. cit.*, vol. II, p. 1065.

56. *Biographies*, p. 530-555.

1. mss <i>F^b, I, K</i> : 11 phrases (<i>I</i>)	} <i>vidas</i> du XIII ^e s.
2. mss <i>A, B, N²</i> : 18 phrases (<i>A</i>)	
3. mss <i>H, R</i> : 22 phrases (<i>H</i>)	} <i>razos</i> du XIV ^e s.
4. ms. <i>P</i> : 108 phrases	

Le récit minimal, celui que toutes les versions ont en commun, est agencé sur le traditionnel triangle érotique : Guillem de Cabestaing fait la cour à l'épouse de son seigneur. Celui-ci, informé de la relation adultère, enferme sa femme et tue le troubadour. Le récit aurait pu en rester là, puisque la *vida*, comme nous l'avons vu, est un genre programmé pour se clore sur la mort du troubadour. Prolongé au-delà, il empiète sur les limites du genre. C'est ce qui se produit dans toutes les versions quand elles s'étendent sur la légende du cœur mangé⁵⁷ : le mari, après avoir arraché le cœur de l'amant mort, le donne à manger à son épouse, laquelle se tue quand lui est révélée la vérité. Les versions les plus tardives se voient encore adjoindre un épilogue⁵⁸. Le roi d'Aragon, ayant entendu l'histoire tragique des deux amants, châtie son vassal, Raimon de Castel Rossillon, après quoi il fait ériger un monument à la mémoire des deux victimes. L'adjonction de ce dernier épisode a probablement été dictée par un souci de vraisemblance⁵⁹, autant dire par l'attente du public qui, habitué au code de la *fin'amor* et donc à un type de jeu littéraire bien spécifique, ne pouvait voir triompher le jaloux.

La *razo P* ne s'ouvre plus sur la présentation stéréotypée du troubadour, comme cela est le cas dans toutes les autres versions, mais sur celle des deux autres actants du triangle érotique : le seigneur Raimon de Rossillon et son épouse Margarida. Le nom du troubadour n'est plus le début absolu du texte, tout comme il cesse d'en être le sujet immédiat. Guillem de Castaing, devenu complément du verbe *avenc*, est différé jusqu'à la troisième phrase, introduit comme s'il n'était plus que l'«accident» devant mettre le récit en marche. Les qualifications attributives du troubadour, essentielles au genre, n'apparaissent d'ailleurs plus que dans une relative, n'ont donc plus qu'une importance secondaire. Léger changement de perspective, mais combien significatif quand il desserre les liens avec le modèle générique et dégage le récit de son assise. La *razo P* ne se soumet pas au processus d'objectivation historique. Guillem de Castaing cesse d'être légitimé par l'Histoire. Sa vie devient romanesque. Cette mutation va de pair avec une mutation de l'identité des personnages, rendue de façon métonymique par un changement dans leur nom. Guillem de Cabestaing devient Guillem de Castaing, Raimon de Castel Rossillon est désormais Raimon de Rossillon, tandis que son épouse ne s'appelle plus Seremonda mais Margarida⁶⁰.

Dès le début, le récit est tendu par l'imminence du meurtre sur la personne du troubadour. Par un subtil jeu de tension et de détente il crée un suspense, l'illusion que Guillem de Cabestaing pourra

57. La légende du «cœur mangé» semble avoir été assez répandue au moyen âge. On trouvera plus de précisions chez G. PARIS, *Le Roman du châtelain de Coucy*, «Romania», XII, 1879, p. 342-377; — M. H. PATZIG, *Zur Geschichte der Herzmäre*, Berlin, 1881; — J. E. MATZKE, *The Legend of the Eaten Heart*, «Modern Language Notes», XXVI, 1911, p. 1-8; — H. HAUVETTE, *op. cit.*; — J. ZANDERS, *op. cit.*, p. 113-117; — A. LANGFORS, *op. cit.*, p. 199 et ss; — H. J. NEUSCHÄFER, *Die Herzmäre in der altprovenzalischen Vida und in der Nouvelle Boccacios*, «Poetica», II, 1968, p. 38-47; — D. BUSCHINGER, *Le «Herzmaere» de Konrad von Wursburg et la légende du cœur mangé*, dans *Le récit bref au moyen âge*, Amiens, 1980, p. 263-276; — A. A. PERRY, *More on the Image of the Eaten Heart*, «Romance Notes», XXI, 1980, p. 234-237.

58. Pour le détail et pour la filiation entre les divers mss, on peut se rapporter à F. HÜFFER, *op. cit.*, p. 14-22; — E. BESCHNIDT, *Die Biographie des Trobadors Guillem de Capestaing und ihr historischer Werth*, Marbourg, 1879, p. 8-15; — F. DIEZ, *op. cit.*, p. 73 et ss; — J. ZANDERS, *op. cit.*, p. 118-127; — A. LANGFORS, *op. cit.*, p. 200-213; — B. PANVINI, *op. cit.*, p. 71-83; — M. ZINK, *Le premier type. De l'alternance à l'insertion*, «Perspectives médiévales», III, 1977, p. 17-18; — M. COTS, *Notas históricas sobre el trobador Guillem de Cabestany*, «Bolet. Real Acad. Buenas Letras de Barcelona», XXXVII, 1977/78, p. 24-25.

59. E. BESCHNIDT, *op. cit.*, p. 14; — A. LANGFORS, *op. cit.*, p. 213.

60. Les noms originaux ont pu être mis en rapport avec des personnages historiques (voir A. LANGFORS, *op. cit.*, p. 349-353 et M. COTS, *op. cit.*, p. 25-39 : Guillem de Cabestaing = Guillelmus de Cabestan ou Guillem de Cabestany, Seremonda = Saurimonde de Peralada, Raimon de Castel Rossillon = Raymond de Castell-Rossello). Les noms de la *razo P*, en revanche, rappellent singulièrement ceux de la nouvelle 39 du *Décameron* (Guillem de Castaing = Guiglielmo Guardastagno, Raimon de Rossillon = Guiglielmo Rossiglione; la dame n'est pas nommée).

échapper à son destin⁶¹. Ce qu'il y a de remarquable dans ce récit, c'est que les transformations narratives sont articulées autour d'une récupération fictionnelle du chant par l'exploitation du rapport de causalité entre l'amour et le chant, rapport qui était inscrit dans le fonctionnement poétique du grand chant courtois. Notre texte thématise ce rapport, y trouve son ressort : le chant perdra le troubadour après l'avoir fait exister. Le rapport de consécution entre le chant et la mort du troubadour est explicite dans la version du ms. *R* :

E'l cantar per qu'el muri comensa :
 Lo dos cossire
 que'm don'Amors soven.
 Et aysi a de sa obra⁶².

L'intrigue se noue quand Guillem de Cabestaing se range sous les ordres de Raimon de Rossillion. Il plaît tant au seigneur que celui-ci l'attache au service de sa femme, laquelle finit par succomber au charme et aux imprécations de son serviteur, lui déclare son amour et lui donne les preuves de sa sincérité. Le troubadour est au comble du bonheur. Le texte suggère un rapport entre son état et le chant :

(17) De /s/i enan fo del/s/ servenz d'Amor e comenset de trobar cobletas avinenz e gaias, e danzas e cansos d'avinent cantar.

Le récit instaure un équilibre provisoire qui, dans la fiction, repose sur la dissimulation. Cet équilibre, cependant, ne dura pas car :

(29)...duret non longamen, qe lausiniars, cui Dieus air, commenseront de s'amor parlar, ez anar devinan per las chansos qe G/uillelm/ fasia, disen q'el s'entendia en ma dompna Margarida.

La traditionnelle indiscretion des *lausengiers* (qui dans la poésie lyrique jouent virtuellement le rôle d'opposants) bouleverse les rapports entre les personnages. La suite de l'intrigue repose sur l'interprétation que les médisants donnent des *cansos* de Guillem, car c'est en fonction d'elle que le mari, récepteur non seulement des *cansos* de Guillem, mais également de leur glose, agira. En somme, les médisants restituent une *razo* aux poèmes du troubadour.

A partir de ce moment, Raimon de Rossillion ne pense plus qu'à perdre son vassal. Un jour, le sachant parti seul à la chasse, il décide d'exécuter ses projets. Quand Raimon rejoint Guillem, lorsqu'on s'attend à assister au meurtre, il engage inopinément une conversation avec le troubadour, mais conversation, on s'en rend vite compte, qui décidera du sort du troubadour. Raimon pose trois questions savamment graduées qui font monter le suspense : (première question) Allez-vous me dire la vérité? Le troubadour répond par l'affirmative. Quant à la deuxième question, voilà comment elle est développée par le texte :

(49) Et mon senhor Raimon demandet Guillelm : (50) «Si Dieus e fes vos vallia, avetz dopna per cui cantatz ni per cui amor vos destringna?» (51) Guillelm respon : (52) «Seigner, e com canteria, s'amor no'm destrign/i/a?» (53) Sapchatz de ver, mon segnor, c'amor m'a tot en son poder.» (54) R/aimon/respon : (55) «Ben o voill creire, q'estiers non pogratz tan gen chantar...

C'est donc le troubadour lui-même qui, dans sa réponse, met en évidence l'équation lyrique entre l'amour et le chant. Le mari de Margarida surenchérit en observant que les *cansos* de Guillem ne

61. Même si Guillem de Castaing n'a pas le même statut que Guillem de Cabestaing, ce qui devrait nous amener à accepter l'existence de deux personnages distincts, nous assimilerons désormais, essentiellement pour des raisons de commodité, Guillelm de Castaing au nom de notre troubadour. Quant aux deux autres personnages du triangle érotique, nous conserverons le nom que la *razo P* leur a donné.

62. *Biographies*, p. 541.

peuvent tenir leur perfection que de l'amour⁶³. Troisième et dernière question, qui découle des deux précédentes : Qui aimez-vous? Guillem proteste et refuse de répondre. Voilà une situation particulièrement profitable à l'intrigue : le récit est focalisé sur le mari jaloux qui interroge sur l'objet de son amour celui qui est en même temps l'amant de sa femme et son vassal. En tant que vassal, Guillem est tenu de dire la vérité à son seigneur, mais en tant qu'amant il doit éviter de compromettre celle qu'il aime. Guillem se trouve dans une impasse, lié par deux serments de fidélité aussi impératifs l'un que l'autre. Il doit soit briser le serment d'amour contracté envers sa dame et donc la perdre (dans les deux sens du mot), soit contrevenir au serment féodal et risquer d'être banni de la cour, donc séparé de sa dame. Le problème est insoluble. Le récit, finalement, opte pour la solution la plus dramatique : l'amant cède devant les obligations du vassal et enfreint la promesse de discrétion.

Raimon insiste tant auprès de Guillem que ce dernier n'a d'autre issue que de répondre. C'est l'instant où le suspense atteint son point culminant, moment aussitôt contrebalancé par une détente, quand Guillem dit aimer Agnes, la sœur de Margarida. Guillelm s'en sort donc par un mensonge, provisoirement du moins, car Raimon demande presque aussitôt à son vassal de l'accompagner chez Agnes. Là, on assiste à un scénario similaire, un jeu de questions et de réparties identique à ce qui précédait. A la question finale « Qui aimez-vous? », Agnes prononce le nom de Guillem. C'est donc par un mensonge parallèle à celui de Guillem qu'elle met un terme au suspense. Se doutant du fin fond de l'histoire, elle voulait éviter de compromettre les deux amants.

Tout semble rentré dans l'ordre et un nouvel équilibre s'instaure entre les personnages, quand, de retour chez lui, Raimon raconte tout à sa femme. Bouleversée par le récit, celle-ci convoque Guillem pour lui faire d'amers reproches. Agnes et Guillem parviennent à redresser la situation à leur avantage en racontant ce qui s'est réellement passé. La dame se laisse convaincre, mais non pas sans exiger de Guillem qu'il compose une chanson prouvant son amour pour elle. Guillem obtempère et compose un poème qui est partiellement reproduit par la *razo*. Raimon entend incidemment la chanson et, comme dit le texte, *entendet e creset que de sa molher l'agues facha* (phrase 94).

Ainsi, après avoir entendu *Lo dous consire* et après l'avoir interprété dans le sens que le troubadour lui avait indiqué — et avant lui, les *lausiniers* — Raimon tue son vassal. Si la *razo*, en tant que genre, se veut interprétation de la poésie lyrique, toute la fiction elle-même tourne autour de l'interprétation des *cansos* de Guillem de Cabestaing. Les actions des opposants sont motivées par les *razos* qu'ils trouvent aux *cansos*.

A la différence de la *vida*, la *razo* marque sa plus grande solidarité avec la poésie lyrique en se disposant autour de passages versifiés⁶⁴. A deux reprises le récit de Guillem de Cabestaing s'ouvre à la poésie lyrique. Dans les deux cas il s'agit de l'insertion d'une strophe, c'est-à-dire le fragment d'un ensemble qui existe indépendamment de l'assise narrative, fonctionnant dans un contexte différent et bien antérieur. Le fragment est donc coupé de son contexte original et implanté dans un contexte nouveau.

63. C'était aussi la conviction du biographe de Daude de Pradas :

e fez cansos per sen de trobar, mas non movian d'amor, per que non avian sabor entre la gen, ni non foron cantadas. (Biographies, p. 233)

Un raisonnement analogue intervient dans la *vida* d'Aimeric de Peguillan :

(2) Apres cansos e sirventes, mas molt mal cantava. (3) Et enamoret se d'una borgesa, soa visina. (4) Et aquella amors li mostret trobar. (5) E fetz de leis maintas bonas cansos. (Biographies, p. 425)

64. Il y a bien entendu des exceptions. La *vida* d'Arnaut Daniel, pour n'en citer qu'une, incorpore des vers du troubadour.

Vers le milieu du récit, la prose est entrouverte par la troisième strophe de *Ab joi mou lo vers e'l comens* (P.-C. 70, 1) de Bernard de Ventadour. La *razo* cite donc un troubadour autre que celui auquel elle est rattachée. Il s'ensuit que le *je* de l'énonciation lyrique — assimilé par la fiction à Bernard de Ventadour — ne coïncide pas avec le *je* de l'énoncé narratif. C'est néanmoins au niveau de l'énoncé que la strophe est actualisée, puisqu'elle est assumée par Guillem. A ce niveau, le destinataire du passage lyrique est Raimon de Rossillion :

(57) Vos m'o digatz, qe sabes q'En Bernard de Ventadorn dis ...

Par cette citation, Guillem s'en remet à l'autorité de la plus haute tradition troubadouresque. Toutefois, ce n'est pas tant la *canso* qu'une partie de son contenu qui compte. La *canso* n'est d'ailleurs pas réalisée telle quelle dans la diégésis. Guillem veut seulement convaincre Raimon qu'il ne convient pas de révéler l'identité de sa dame. Pour ce faire, il se rapporte à un poème d'amour fameux, qui fait l'éloge de la dame sans la nommer et qui de surcroît insiste sur l'obligation de la discrétion. La strophe est adoptée à titre d'*exemplum*.

Le deuxième cas d'intégration lyrique, un fragment de *Lo dous consire* (P.-C. 213, 5) de Guillem de Cabestaing, n'a pas la même valeur que le premier. Le passage, relayé par le narrateur anonyme, est adressé directement au public présent de la *razo*. Par le contexte auquel il est rattaché, il crée chez ce public une attente qui déterminera sa réception prochaine de la *canso*.

A l'opposé du cas précédent, le *je* de l'énonciation lyrique coïncide avec le *je* de l'énoncé narratif. Au niveau de la diégésis, la *canso*, effectivement composée et chantée par Guillem de Cabestaing, trouve son premier destinataire chez Margarida. La *canso* répond d'ailleurs à une demande de la dame. La strophe n'est plus le simple rappel d'une idéologie qui donne tournure à l'intrigue : elle est le point d'orgue du récit. La performance orale, tout en consacrant définitivement le troubadour, met un terme à sa carrière.

Les deux fragments lyriques n'ont pas le même statut du fait que le récit les greffe à un niveau hiérarchique différent. La strophe de *Ab joi mou lo vers e'l comens* est intercalée dans l'énoncé, assumée discursivement par un personnage. Il s'agit d'une citation⁶⁵. Générée par la fiction, sa fonction est d'illustrer un moment narratif. Les vers de *Lo dous consire*, allégués par le narrateur, affleurent au niveau de l'énonciation et mettent en question le statut même de la *razo*. Les vers ne sont plus seulement donnés comme paroles d'un personnage, mais comme un fait d'écriture. Le narrateur fait état d'un texte à venir, texte qui dans le chansonnier suit la *razo*. Il s'agit toujours de justifier la place de la *canso* dans le manuscrit. Par la correspondance qui s'établit ainsi entre le fragment lyrique incorporé à la *razo* et le texte qui lui est extérieur, la *canso* est reconnue comme matrice textuelle.

A l'instar du premier cas d'insertion lyrique, le texte en prose ne reproduit, dans le second cas, qu'une strophe du poème. Mais alors que là le récit n'actualisait que la strophe, ici, la strophe, et encore bien l'exorde, est une synecdoque de ce qui a été réalisé *in extenso* par le troubadour. On en trouve une confirmation dans le ms. *R* :

G/uilhelm/ de Cabestanh ac gran dolor, don fes una canso :

Lo dos cossire
Que'm don'Amors soven.

E can R/aimon/ entendet la canso, crezet que fos de sa molher, car dis en una cobla :

Tot can fas per temensa
Devetz en bona fey
Penre, neys can no-us vey.

Et aquest mot entendet car En G/uilhem/ non la podia vezer⁶⁶.

65. Cf. J. CERQUIGLINI, «Un engin si subtil». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e s.*, Genève, 1985, p. 24.

66. *Biographies*, p. 538.

Cette *razo* ne transcrit pas l'exorde ; elle se borne à rappeler le poème dont elle extrait cependant quelques vers qui la justifient et préparent la suite du récit, insistant ainsi sur le rôle de la *canso* dans son aboutissement. Raimon de Rossillion, devenu destinataire du poème⁶⁷, l'explique par les circonstances de la vie du troubadour. La *canso*, à ses yeux, reflète ce qui se passe au niveau de la diégèse.

Comment le seigneur de Rossillion a-t-il pu en arriver à cette façon de voir ? En d'autres mots, qu'est-ce qui permet de rattacher le poème à la fiction ou qu'est-ce qui rend la *canso* susceptible d'avoir inspiré la *razo* ou, encore, en quelle mesure ce qui concerne le *je* lyrique est-il également valable pour le personnage Guillem de Cabestaing ?

Lo dous consire, exemple typique du grand chant courtois, peut être ramené à quelques propositions qui tiennent du lieu commun : (1) Madame, vous êtes la plus belle et je vous aime plus que tout au monde, (2) même si les apparences ont pu être différentes, (3) ces apparences étaient d'ailleurs dictées par les circonstances, (4) ayez donc pitié de moi, (5) car je souffre et je vous aime plus que tout au monde. Voilà, en résumé, le contenu du poème. Ce résumé laisse déjà apparaître que le poème, en se réalisant, crée un fiction diffuse autour de sa propre réalisation : le poème se présente notamment comme un « après » qui doit rémunérer un « avant ». C'est précisément cet « avant » que la *razo* essaiera de reconstituer.

La première strophe, celle même qui figure dans notre *razo*, contient déjà tous les paradigmes sémantiques du poème. Dès les premiers vers, le poème semble fonder la place qu'il occupe dans le récit. Guillem est effectivement soucieux :

Lo dous cossire
Que'm don'Amors soven,
Dona'm fai dire
De vos maynh ver plazen. (vv. 1-4)⁶⁸

Par la suite, il s'avère même que la dame fait souffrir l'amant :

Tout m'avetz rire
E donat pessamen :
Pus greu martire
Nulhs hom de mi no sen (vv. 20-3)

Cet état d'âme est corrélé avec l'allusion répétée à un incident qui a dû troubler la relation entre la dame et le poète-amant :

Vostre cors car e gen,
Cuy ieu dezire
Mais que no fas parven.
E si tot me desley
Per vos, ges no'us abney (vv. 6-10)

Ce qui suit est plus explicite :

S'ieu ja'l cor vire
Ves autr'entendemen (vv. 18-9)

et :

Qu'autra joy no m'adutz :
Q'una non porta benda

67. Dans la *lornada* du poème apparaît un 'N Raimon comme premier destinataire.

68. Nous avons adopté l'édition d'A. LANGFORS, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris, 1924, p. 13-18. On observera que, au vers 4, le biographe a modifié *plazen* en *plagen* pour encore mieux accorder la *canso* à la *razo*.

Qu'ieu'n prezes per esmenda
 Jazer ni fos sos drutz,
 Per las vostras salutz (vv. 41-5)

La nature de l'incident ne fait plus l'ombre d'un doute. La *razo* y fait écho à la phrase 89 :

De zo ac la dompna gran tristessa toda la nuoig ; et l'e/n/deman mandet per G/uillelm/ e si lo receup mal, ez apellet lo fals e traïtor.

Nous avons vu comment Margarida, prêtant foi au récit de son mari, était restée interloquée, convaincue de la culpabilité de son *fin amant*. Ce qui dans la poésie lyrique n'a forcément pas de référent, reçoit soudain, par l'intégration dans un contexte narratif, une consistance pseudo-événementielle. Ce qui dans la lyrique n'était que contrariété stéréotypée à l'amour du *je* est suppléé par une fiction.

L'accusation de la dame repose sur un malentendu et Guillem proteste de son innocence :

(90) Et G/uillelm/ li clamet merce, si com hom que non avia colpa d'aisso q'ella l'acassonava, e dist li tot zo com era /e/stat a mot a mot.

Paraphrase en prose de ce qui dans le poème donnait :

Quar vos qu'ieu plus envey
 D'otra qu'el mon estey
 Desautorc e mescrey
 E dezam en parvensa :
 Tot quan fas per temensa
 Devetz em bona fey
 Penre, neus quan nous vey (vv. 24-30)

Voilà les termes par lesquels le poète-amant escompte éclaircir le malentendu. Il évoque le traditionnel motif de la *temensa* afin d'expliquer certaines apparences contraires à l'amour. C'est donc, en seconde instance, l'exigence de la discrétion qui a réglé le comportement du troubadour, par quoi son poème prend appui sur celui de Bernard de Ventadour. Considérés dans leur seul cadre lyrique, les vers ne signifient rien de bien précis. Mais dans la bouche de Guillem de Cabestaing, c'est-à-dire impliqués dans une histoire, ils ont valeur d'aveu. A tout le moins pour Raimon de Rossillion.

Le récepteur de la *canso* qui a la *razo* à l'esprit, à ces vers ne peut que superposer une interprétation narrative, celle même que Raimon leur avait donnée en y reconnaissant une allusion évidente à la situation amoureuse du troubadour. La *canso* permet au mari de soudain comprendre toute l'intrigue ; le dernier vers de la deuxième strophe se rapporte au fait que Margarida a été enfermée ; la *temensa*, il en est la cause ; la *parvensa*, c'est la dissimulation chez Agnes. Et il ne fait nul doute que l'interprétation du mari, qui repose sur le présupposé d'une équation entre la vie et le chant, est exacte, car on retrouve le présupposé à la base de la demande de la dame quand elle exige de son amant

(92) q'el degues far una chanson en la qal el mostres qe non ames outra dopna mas ella.

Guillem s'acquitte si bien de sa tâche que le mari de Margarida saura exactement pourquoi et pour qui le troubadour chante. Guillem devient la victime de son chant. Il ne survit pas à l'épreuve de la fiction qui trouve sa fin dans la dramatisation de la métaphore lyrique « mourir d'amour ».

Le schéma quasi narratif qu'on a extrait du poème s'applique parfaitement à la *razo*, de sorte que la *canso*, intégrée dans la linéarité du récit, double rétrospectivement celui-ci sur le mode allusif. La *razo*, en fondant sa fiction sur un rapport de causalité entre l'amour et le chant, c'est-à-dire, au

niveau diégétique, entre la vie et la poésie, se souvient de sa propre origine. De même que la *razo* essaie de reconstituer une tranche de vie du troubadour d'après les données narratives de son œuvre, la chanson est-elle, au niveau diégétique, justifiée par la vie du troubadour-personnage. Dans la fiction, ce personnage est généralement écarté. *Vidas* et *razos* se terminent souvent sur un échec. Ce genre de récit, contrairement à d'autres alors à la mode, voit triompher le mari jaloux. Cela répond à une nécessité du genre. *Vidas* et *razos* veulent rendre compte de la vie du troubadour et elles le font par le biais des poésies lyriques, œuvres qui dans l'ensemble chantent un amour malheureux, voire impossible. Justifiant l'œuvre par la vie, la biographie ne pouvait que faire mention d'un amour malheureux, sans issue. Le dénouement du récit est programmé par la fonction du genre.

*
**

Vidas et *razos* racontent l'histoire de la poésie lyrique et s'identifient avec cette histoire. La prose donne un référent à ce qui n'en a pas. Le système autoréférentiel ou non-référentiel de la poésie lyrique se voit superposer un système pseudo-référentiel. Les données du registre lyrique sont contextualisées en fonction de l'Histoire. Le *je* lyrique, transformé en *il*, est identifié et nommé, projeté dans un destin personnel. M. Zink résume le fait en ces termes :

Les *vidas* et les *razos* des troubadours, en élargissant, si elles ne la brisent pas, la circularité du chant jusqu'à englober la figure du chanteur qu'elles en dégagent, écrivent un roman du poète à côté, autour et à partir du poème, ou plus exactement un roman du *moi* que l'on suppose caché derrière le *je* du poème⁶⁹.

Ce qui n'était qu'une voix est revêtu d'une «corporéité même fictive»⁷⁰. On n'a donc pas de biographie au sens où on l'entend actuellement. La voix s'incarne et le troubadour devient l'emblème d'un lieu et d'une époque idéaux : la *Proensa* à l'époque où *on era iay*, dirait Raimon Vidal de Besalu.

A l'origine, *vidas* et *razos* n'ont d'autre vocation que de fournir une glose à la poésie lyrique, c'est-à-dire de lui ajouter un sens actuel. Cette glose, toutefois, ainsi que le démontre la *vida* de Guillem de la Tor, gagne rapidement en importance. De l'idéal narratif de la *brevilas* on passe à celui de l'*amplificatio*. Doublant le discours lyrique, le commentaire finit par le dépasser et ce consécutivement à la création d'une fiction qui englobe la lyrique. Se découvrant une poétique qui leur soit propre — et à laquelle l'écriture ne contribue pas peu — *vidas* et *razos* en viennent à ne plus voir dans la poésie lyrique qu'un prétexte à leur propre justification. Dès lors, elles cessent de s'appuyer sur le seul intertexte lyrique ; elles se créent une intertextualité narrative. Entre divers textes se forme un réseau de relations chronologiques et causales. La modification des rapports entre «texte» et «pré-texte» suppose une évolution littéraire à la base de laquelle M. Zink reconnaît une prise de conscience de la littérarité des *vidas* et *razos* :

Certes, la nature même et l'organisation des chansonniers consacrent le primat du lyrique sur la narration en prose. Mais certains, en développant les *vidas*, témoignent de la séduction du roman et de la tentation, pour une critique littéraire qui se transforme en création littéraire, de bâtir un roman sur une œuvre lyrique, en tirant de façon aléatoire une personnalité, qui deviendra le personnage romanesque, du *je* de la poésie lyrique⁷¹.

69. M. ZINK, *Musique et subjectivité*, p. 229.

70. P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, p. 177.

71. *Le premier type. De l'alternance à l'insertion*, p. 18.

Cette évolution est possible aussitôt que naît la conscience que la vie du troubadour peut donner lieu à une *estoria*⁷², qu'elle peut faire l'objet d'un livre. Le narrateur de la *vida* de Savaric de Malleo précise ainsi au sujet de son protagoniste :

(9) E dels sieus bons faichs se poria far un gran libre, qui lo volgues escrire⁷³...

Les textes relatifs à la vie de Guillem de Cabestaing montrent bien comment le genre investit le champ narratif. A ce propos, l'adjonction de l'épisode de la vengeance, qui ne saurait aucunement être justifié par l'intertexte lyrique, est particulièrement significative. Elle élargit les limites d'un genre qui traditionnellement se termine sur l'éviction du troubadour. Elle fait pencher la *razo* vers le *castiagilos*, autant dire vers la nouvelle.

Cette nouvelle, peut-être en est-il question précisément au début de l'épisode de la vengeance :

(101) Aiqest mal fo sabutz per tota Catalogna, e per todas las terras del rei d'Aragon, e per lo rei Anfos e per tot[z] los barons de las encontradas⁷⁴.

La version des mss *A B N*² n'autorise plus le moindre doute :

(14) E la novella cors per Rossillon e per tota Cataloigna q'En Guillems de Cabestaing e la dompna eran enaissi malamen mort e q'En Raimons de Castel Rosillon avia donat lo cor d'En Guillem a manjar a la dompna⁷⁵.

L'aventure, avant de se fixer dans une *razo*, circule par le Roussillon et par la Catalogne sous forme de « nouvelle » et trouve une destination dans la cour du *rei Anfos*, nom qu'on rencontre encore comme point de convergence du *contar* dans les *novas* occitanes. Cette nouvelle, évoquée en marge de la *razo*, a finalement dû passer en Italie⁷⁶ et trouver un récepteur dans la personne de Filostrato, personnage-narrateur du *Décameron*, qui, désigné « roi » de la quatrième journée, prend le neuvième récit à son compte :

Dovete adunque sapere che, secondo che raccontano i provenzali, in Provenza furon già due nobili cavalieri, de' quali ciascuno e castella e vassali aveva sotto di sé : e aveva l'un nome messer Guiglielmo Rossiglione e l'altro messer Guiglielmo Guardastagno⁷⁷.

Si Filostrato fait allusion à la circulation d'un récit (*secondo che raccontano i provenzali*), Boccace, lui, a dû adopter une des *razos* relatives à Guillem de Cabestaing comme intertexte de sa *novella*⁷⁸.

La propension de la *razo* pour la nouvelle caractérise surtout les mss *E, H, R* et *P*. *Vidas* et *razos*, généralement plus développées que dans d'autres manuscrits, y occupent d'ailleurs une section indépendante. Ces manuscrits semblent leur réserver un espace narratif. Ce n'est certainement pas un fait du hasard si les termes *novela* ou *nova* apparaissent de préférence dans ces manuscrits tardifs. Parmi les exemples les plus représentatifs, signalons la *vida* de Raimon de Miraval :

(18) Aqestas novellas foron auzidas per todas aqelas encontradas loing e pres ; et avenc a saber ad un valen baron de Cataloigna qe avia nom N'Uget de Mataplana, q'era mout adreichz e bons trobaire mout amics de Miraval⁷⁹.

72. *Biographies*, p. 92.

73. *Ibid.*, p. 220.

74. *Ibid.*, p. 549.

75. *Ibid.*, p. 532.

76. Le ms. *P* est italien !

77. V. BRANCA, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, Florence, 1976, p. 315.

78. Lire à ce sujet, F. HÜFFER, *op. cit.* ; — G. PARIS, *Le Roman du Châtelain de Coucy* ; — H. HAUVETTE, *op. cit.* ; — H. J. NEUSCHÄFER, *op. cit.*

79. *Biographies*, p. 380-381.

Uc de Mataplana, récepteur d'*aqestas novellas*, réapparaîtra, lui aussi, dans une nouvelle, investi d'une fonction analogue à celle qu'il a dans la *razo* : *So fo e'l temps* de Raimon Vidal de Besalu. Dans le ms. *P* figure le seul cas où, au niveau de l'énonciation, la *razo* est appelée *nova* :

(1) /E/ra vau dizen — e vos aujatz riccha nova — enaisi con venc ad un/s/ chevaliers, castellans d'un ric chastel⁸⁰.

La *razo*, en fait, ne se rapporte plus à la vie de Lanfranc Cigala. Le troubadour n'est plus guère que le témoin d'une aventure. Son rôle se limite à celui de récepteur de ce qui deviendra une *nova*. Il n'apparaît qu'à la fin de la *razo*, en ces termes :

(19) Aqesta rason saup Lanfranc Cichala tot enaisi com el/a/ fon.

Cela illustre bien l'évolution du genre. Les circonstances de la vie du troubadour sont reléguées à l'arrière-plan. Le lien avec la poésie lyrique est relâché. Le poème n'est plus qu'un alibi pour l'élaboration d'un récit. La *razo* est en passe de se transformer en nouvelle.

Jean-Michel CALUWÉ
Rijksuniversiteit
Blandijnberg 2
B-9000 GENT

80. *Ibid.*, p. 571.