

Valeria Russo

CONSERVATISME ET APOSTASIES
DANS UNE COMMUNAUTÉ POÉTIQUE DU XIV^e SIÈCLE :
LE *SIRVENTÈS* D'ARNAUT VIDAL DE CASTELNOU D'ARI

L'histoire des exordes du *Consistori del Gay Saber* est assez singulière. La poésie toulousaine naît sous l'impulsion de deux couches d'influence différentes, la première originelle et historique, la seconde artificielle et imposée : il s'agit, à proprement parler, de la combinaison entre un regard tourné vers le passé poétique et son imitation, et une réflexion novatrice qui est le fruit de circonstances contingentes. Pour comprendre l'existence de la *Sobregaya companhia*, il est indispensable de tenir compte des mécanismes qui ont permis l'alliance entre l'identité poétique des origines et la redéfinition d'une idéologie orthodoxe. Au sein de cette communauté littéraire, dont les normes et les frontières identitaires servent de cadre à l'expérience poétique, deux pôles s'affirment simultanément et se coordonnent dans la perspective de buts collectifs et extralittéraires.

Dans ce travail, nous essayerons de faire porter l'accent sur l'importance rétrospective du rôle du Consistoire dans l'interprétation de la *courtoisie* et de reformuler de nouvelles catégories critiques pour étudier la poésie toulousaine. Nous envisagerons les conséquences de la structure communautaire de ce groupe de lettrés sur sa première production. Les ambitions de son « manifeste », les *Leys d'Amors* de Guillaume Molinier, feront ensuite l'objet de notre analyse, la rhétorique de son prologue laissant émerger un clair projet d'alliance entre des buts artistiques et des contraintes idéologiques. Nous fixerons, enfin, l'orientation de ce parcours dans la pratique en observant la manière dont le nouveau code est adopté dans *Mayres de Dieu, verges pura*, le *sirventès* d'Arnaut Vidal de Castelnou d'Auri, première composition couronnée par les Jeux Floraux.

LE RÔLE HERMÉNEUTIQUE D'UN REPRÉSENTANT TARDIF DE LA TRADITION LYRIQUE OCCITANE

La poésie toulousaine du XIV^e siècle a rarement conduit les jugements de valeur de l'univers critique à d'heureux bilans. D'un côté, le nom du *Consistori*, souvent mentionné en lien avec les questions théoriques évoquées dans les *Leys d'Amors*, doit lutter contre le préjugé de décadence culturelle que, sous certains aspects, ce mouvement reflète indubitablement¹. Ce serait d'ailleurs une entreprise stérile de remettre en question l'idée que cette poésie vit une défaite face à la production des pères occitans.

D'autre part, réduire les compositions de cette communauté à une forme élémentaire et peu réussie de maniérisme empêche de remarquer que le programme de ces lettrés touche autant aux initiatives poétiques qu'aux faits intellectuels et politiques. Derrière le désir

1. Voir A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève / Paris, Slatkine, 1934, p. 280-310, où l'auteur se consacre à l'histoire du Consistoire dans le chapitre « La décadence ». Aussi, nous signalons la position bien sévère exprimée par Martin de Riquer dans l'ouvrage qui rapporte une histoire très intéressante et synthétique des Jeux Floraux (*Historia de la literatura Catalana*, Barcelone, Ariel, 1983).

certain d'imiter leurs prédécesseurs, les poètes de la génération posthume reformulent les contours d'une littérature aux traits inédits – qui représentent à la fois leur originalité et la seule condition de survivance du *trobar*. Ce dernier ainsi transformé – et converti –, la poésie toulousaine remodèle des *loci* fondamentaux de l'intégralité de la tradition *courtoise*, ce qui nous conduit à porter un regard différent sur le passé et à organiser un nouvel arsenal interprétatif de la poésie de l'époque classique.

CONSCIENCE DE LA STRUCTURE COMMUNAUTAIRE ET CONFIGURATION RÉGLEMENTAIRE

Quand ils fondent le *Consistori del Gay Saber*, les « sept troubadours » – appartenant aux rangs élevés de l'intelligentsia toulousaine – sont conscients de donner naissance à une communauté littéraire dotée d'un projet spécifique digne d'acquiescer une forme écrite : un texte théorique témoignera de leurs buts et expliquera leurs intentions.

Les poésies de ces hommes cultivés sont strictement vouées à la proclamation publique et s'organisent autour des compétitions lors des Jeux Floraux : cependant, bien que le chant s'exécute hors de l'espace du groupe poétique, le noyau créatif et l'idéologie dans laquelle il est plongé surgissent à l'intérieur des *moenia* de la communauté. La coutume, décrite dans les *Leys d'Amors*, de l'exécution privée dans le « jardin », peut plutôt être considérée comme une étape préalable à la performance en public. De ce point de vue, il semblerait raisonnable d'interpréter l'exigence de proclamer, critiquer et corriger les chansons avant la représentation, comme une volonté de les soumettre à un premier filtre, voire de contrôler leur conformité aux principes de la communauté². Il suffit de réfléchir à la dénomination que les membres choisissent, ce terme portant le sens d'« assemblée judiciaire » mais aussi d'« assemblée d'ecclésiastiques »³. En tant que communauté, donc, ces nouveaux troubadours s'allient pour accomplir un programme et se donnent une tâche concrète : ils sont chargés de rendre la parole à l'art lyrique occitan de l'âge d'or et de créer les circonstances requises pour une véritable renaissance, ce qui se produit pour la première fois en 1323 lorsque ce groupe, la *Sobregaya companhia dels VII trobadors de Tholoza*, annonce sa première compétition poétique, censée ensuite se répéter annuellement.

2. Voir L. Kendrick, «The Consistori del Gay Saber of Toulouse (1323-CIRCA 1484)», A. van Dixhoorn, S. Speakman Sutch (dir.), *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe* (2 vols.), Leiden / Boston, Brill, 2008, p. 17-32. Voir aussi S. Galano, « Gay saber e leys d'amors. L'armonia del grande Canto Cortese », *Testi e linguaggi*, 5, 2011, p. 185-207.

3. Les attestations de ce substantif sont rares en apr. Le DOM ne signale que deux att. : *LeysAmA* f. 132 « Vas lo *concistori*, joyos / aney retrayre mas cansos » (1328-56) et *CathAp*, f. 204 (1417-1424) ; le FEW 2, 1073a s.v. CONSISTORIUM date la première att. de 1380 (Pans) ; en lat. il est attesté depuis le IX^e siècle (voir Nierm 255 s.v. *consistorium*), alors qu'en afr. on le retrouve depuis ca. 1176 (voir TL 2, 739 s.v. *consistoire*). Le mot est polysémantique, indiquant à la fois « assemblée de dignitaires ecclésiastiques (cardinaux) », « assemblée de fonctionnaires revêtus d'un pouvoir juridique », « assemblée (en général) » ou, par méton., « lieu où se tiennent les assemblés ». Le *Consistori* pourrait avoir exploité ce polysémantisme dans le choix de sa dénomination : d'un côté, cela pouvait signaler la pratique d'un jugement poétique et normatif que les animateurs du groupe opèrent au sein de la congrégation, préalablement à la performance publique ; et, de l'autre, le champ sémantique auquel renvoie le terme évoque le respect des règles de l'orthodoxie, auxquelles les élues de cette communauté circonscrivent leur fonction.

L'effort est plus coûteux que l'effet, puisqu'au début du xv^e siècle le cercle cède face à la francisation du Midi, bouleversement qui suit, dans toutes les régions du Sud de la France, la lutte violente contre l'hérésie cathare. Pour la deuxième fois, la même vague politico-culturelle assaille la poésie occitane qui se renverse sur ses principes créateurs. En effet, depuis 1471 les compositions françaises avaient été admises dans les Jeux Floraux. À côté de l'occitan, la langue française sera dorénavant prédominante : la tentative de renaissance de la poésie des troubadours a cédé la place à la (véritable) Renaissance⁴.

Néanmoins, l'abandon contraint de l'occitan auquel fait face le Midi et la disparition forcée de la culture qui l'accompagne, ne sont probablement pas les seules raisons de l'échec de ce mouvement de reconquête littéraire. Au sein de cette communauté se produit indubitablement une fracture. Les troubadours rassemblés dans le Consistoire de Toulouse se déclarent successeurs des grands maîtres occitans, mais ne réussiront jamais à acquérir le statut d'héritiers légitimes⁵.

Si l'on doit chercher le point de rupture plus troublant, la disparition des troubadours professionnels est, du point de vue sociologique, un fait notable⁶ : pour cette nouvelle génération de poètes les compétitions étaient à la fois le lieu de rivalités raffinées, voire de divertissements recherchés, et l'occasion de s'abandonner aux plaisirs poétiques, comme une pratique simplement délassante. Parmi ces hommes – qui se distinguent seulement par le fait d'être des lettrés – on compte également des prêtres. La concurrence lyrique n'est plus ressentie comme une opportunité propice au débat, à la reformulation, comme une circonstance en même temps performative et professionnelle telle qu'elle l'était à l'époque classique. L'élaboration poétique voit s'arrêter son parcours de raffinement parce que les limites imposées par l'autorité de l'ancienne poésie sont consolidées par une seconde codification, encore plus stricte : les *Lays d'Amors*, adoptées au sein du Consistoire même, finissent par ne laisser guère de marge à la liberté de formulation et de création. La priorité est donc donnée à l'esprit normatif : c'est pourquoi on juge nécessaire de mettre par écrit des règles précises – ce qui est accompli dans l'œuvre de Guillaume Molinier entre 1328 et 1338⁷.

4. En outre, en 1513 le groupe adopte une nouvelle appellation (*Collège de rhétorique et de poésie françaises*) et la « violette d'aur » est attribuée à une poésie en français.

5. Voir F. de Gélis, *Histoire critique des Jeux Floraux*, Genève / Paris, Slatkine, 1981.

6. M. de Riquer, *Historia de la literatura Catalana*, Barcelone, Ariel, 1983, p. 521.

7. C'est une datation ayant des contours encore flous, comme l'a souligné Beatrice Fedi (« Il canone assente: l'esempio metrico nelle *Lays d'Amors* fra citazione e innovazione », Fassò A., Formisano L. (dir.), *Interpretazione dei trovatori. Atti del Convegno*, Bologne, Pàtron Ed., 2000, p. 159-186) : « Delicata è anche la definizione di una cronologia relativa delle tre stesure (fatto salvo il punto fermo del 1356 come termine dell'ultima redazione in prosa), affidata quasi esclusivamente alla possibilità di individuare allusioni a fatti storici coevi nella trama degli esempi metrici [...]. Lo stato attuale delle ricerche farebbe supporre che le *Flors* ed il testo originario di T7 siano redatti pressapoco attorno agli anni 1328-38... », *Ibid.* p. 161. Sur la question des diverses rédactions et des sources de l'œuvre, nous signalons l'article de N. Pasero, « Sulle fonti del libro primo delle *Lays d'Amors* », *Studi Romanzi*, 34, Rome, Società Filologica Romana, 1965, p. 125-185.

LA PRESCRIPTION INTERNE : LE MANIFESTE

Ces règles assument un statut extra-littéraire, puisqu'elles ne se bornent pas seulement à reconstituer la norme linguistique et la régularité des genres, mais elles ciblent l'essence profonde de cette poésie, voire l'esprit même des auteurs qui peuvent la composer. En d'autres termes, les *Leys d'Amors* n'envisagent pas uniquement la mise au point d'un programme littéraire, mais elles tentent plus précisément de dessiner un projet à la fois artistique et moral, élaborant un modèle éthique spécifique qui caractérise les adeptes de cette doctrine.

Dans une profusion de consignes pratiques et de modèles exemplaires, la visée est l'établissement et le rétablissement de l'acte artistique selon les paramètres classiques, mais le prologue de cette œuvre contient également la plupart des notations d'ordre moral et intellectuel. Les trois « cauzas » qui ont amené à la création de ce code expliquent clairement l'ambivalence du projet :

La p̄ymiera cauza per que foro trobadas aquestas leys d'amors : et aquestas leys d'amors fam per so que ayssi hom puesca trobar plenieramen compilat e ajustat tot so que denan era escampat e dispers.

Le segon cauza : et encaras per outra razo, per so quel sabers de trobar lo qual havian tengut rescost li antic trobador et aquo meteysh quen havian pausat escuramen. Puesca hom ayssi trobar claramen, quar ayssi poyra hom trobar motz essenhamens et motas doctrinas, las quals degus dels anticz trobadors non han pauzadas, jaci ayso que sian necessarias ad atrobar.

La terza cauza : l'autra razos es per refrenar los avols deziriers els dezonestz movemens dels enamoratz e per essenhar de qual amor devon amar.

Premier motif qui a fait rédiger ces lois d'amour. Nous avons fait ces lois d'amour, afin que chacun puisse trouver entièrement réuni et rangé avec ordre ce qui auparavant était éparé et disséminé.

Second motif. Nous avons eu encore une autre raison. C'est afin que cette science de trouver, que les anciens troubadours avaient tenue cachée, ou qu'ils n'avaient traitée qu'obscurément, puisse être clairement connue de tous. Aussi l'on pourra voir bien des règles et bien des doctrines qui n'ont été posées par aucun des anciens troubadours quoiqu'elles soient nécessaires pour trouver.

Troisième motif. La dernière raison a été pour réprimer les désirs insensés et les mouvements déshonnêtes des amoureux, et pour enseigner de quel amour ils doivent aimer⁸.

La première raison qui a rendu nécessaire l'axiomatisation des lois est la possibilité de trouver un savoir ordonné, classé par catégories, tandis qu'auparavant il était « éparé et disséminé » dans les textes. La doctrine du *trobar*, répandue sans aucun but didactique dans les chansons des anciens troubadours, a été « tenue cachée » ainsi que son essence : c'est pourquoi les *Leys* tentent d'en extrapoler la règle, de saisir la science que « les

8. Le texte et la traduction sont tirés de l'édition *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors* = *Les fleurs du gai savoir, autrement dites lois d'amour*, traduction de MM. d'Aguilar et d'Escouloubre, revue et complétée par M. Gatien-Arnoult, Toulouse, Paya (Monuments de littérature romane, publiés sous les auspices de l'Académie des jeux floraux, avec l'appui du Conseil municipal de la ville de Toulouse, et du Conseil général du département de la Haute-Garonne), 1841, t. I, p. 1-4. Par souci de clarté, on est intervenu sur la ponctuation du texte de l'édition ancienne.

anciens troubadours [...] n'avaient traitée qu'obscurément ». De cette même tentative – qui s'oriente clairement vers des buts plutôt abstraits – dérive la troisième raison, encore moins pratique que conceptuelle. L'enjeu est ici purement éthique et les *Leys* cherchent à réprimer, nous semble-t-il, les appétits érotiques trop déviants par rapport à la bienséance prophétisée à l'intérieur du code de la communauté, mais pas seulement : contre ces folles convoitises, le code se propose de fournir un prototype sentimental convenable qui serve de référence aux poètes/amants.

À côté de l'intention artistique qui vise à dégager et à illustrer le processus et les règles propres de la composition dans le style des troubadours, s'élève un deuxième but foncièrement opposé : dicter aux « aymadors » un code éthique et spirituel. S'engageant dans un double rôle fortement contraignant, le poète impeccable – créateur d'un produit littéraire, donc d'un objet purement idéal – doit aussi respecter l'image de l'amant parfait. Le sentiment imaginé et chanté, objet purement cérébral, assume ainsi un corps, une forme concrète et réelle dans la personne de l'auteur.

Cette prescription à la fois littéraire et morale est différente de celle que l'on rencontre dans le passé. Il ne s'agit plus du simple raffinement de l'amant qui doit aimer avec « mezura » – comme c'est souvent le cas surtout dans l'école moraliste. L'auteur des *Leys d'Amors* s'engage clairement à imposer une forme spécifique et univoque d'amour, expliquant « ce qu'est l'amour, et de quel amour doivent aimer les troubadours, fuyant et évitant tout mauvais désir et amour déshonnête »⁹. L'auteur énonce le code et le désigne comme seul et unique, de sorte qu'une volonté inédite d'uniformité émerge de ce texte qui confirme le statut perpétuel de ces règles, véritable manifeste de la communauté qu'elles représentent.

La restauration d'un esprit purifié est donc déclarée comme le but ultime de l'œuvre qui est réalisée à travers la formulation de règles grammaticales, stylistiques et rhétoriques. À l'obligation de régularité poétique, cependant, s'allie la nécessité d'une conformité éthique, et la visée censoriale et purificatrice des préceptes moraux dictés dans le prologue se reflète pleinement dans la production.

9. *En la quinta part pazarem algunas doctrinas mostran que deu hom far accordar un mot amb autre. E tornar lati en romans. E per qual manera pot hom haver entroductio e materia a far verses chansos e autres dictatz. E per qual manera deu hom sercar los rims per far alqu dictat mostran ques pedas e quays pedas. E ques amor. E de qual amor devon amar li aymador fugen e esquivan tot avol dezirier et amor dezonesta* ; « Dans la cinquième partie, nous établirons quelques doctrines montrant comment il faut faire accorder un mot avec un autre ; comment on doit traduire le latin en roman ; de quelle manière on peut se préparer et trouver matière à composer des vers, des chansons et autres ouvrages ; comment il faut chercher les rimes pour composer ; ce que c'est qu'une cheville, et quelles sont les chevilles, ce qu'est l'amour, et de quel amour doivent aimer les troubadours, fuyant et évitant tout mauvais désir et amour déshonnête », *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, t. 1, p. 6. Cet objectif est exprimé dans le plan qui occupe la dernière partie du prologue et explique la subdivision de l'œuvre en cinq parties : dans cette section, l'auteur affirme vouloir se consacrer tant à l'enseignement de techniques poétiques (l'accord des mots, la traduction d'une expression du latin au roman, la recherche des rimes) qu'à la représentation du sentiment qui doit accompagner cette poésie.

UN EXORDE CONFORME À LA NORME : *COURTOISIE* ET *ORTHODOXIE* CHEZ ARNAUT VIDAL

Le *sirventès*¹⁰ d'Arnaut Vidal de Castelnou d'Ari est le premier à gagner la « Violetta del aur »¹¹: ce dernier adhère très précisément aux contraintes qui fondent le projet de ce mouvement et son identité communautaire.

Mayres de Dieu, verges pura,
Vas vos me vir de cor pur,
Ab speransa segura,
Tal qu'ab merse m'assegur
Que m'escur
Say, tan qu'a la fi s'atur
M'arma lay on gaugz s'atura;
Verges, ab dreyta mezura,
Prec preguetz Dieu no.m mezur,
Car per dreg, en loc escur,
M'arm'auria cambr'escura,
E car de vos no.m rancur,
Dels gaugz dels sels non endur.

Mère de Dieu, Vierge pure
Vers vous je me tourne de cœur pur,
Avec espérance sûre,
Telle que, avec merci, je m'assure

10. Dans la rubrique on lit : « Cirventes loqual fe' Arnautz Vidal dal Castel nou darri, e gazanhet ne la Violetta del aur, a Toloza : so es assaber la primera que s'i donet e fo en l'an MCCCXXIX ». Il est clair qu'il s'agit ici d'une définition stylistique insolite, comme l'a aussi souligné A. Jeanroy, qui a écrit qu'il est « très abusivement qu'on lui a donné le nom de sirventés » (*Les joies du gai savoir*, Toulouse, Privat, 1914, p. 337). Il faut toutefois respecter la définition que le témoin nous a léguée, tenant compte de la possibilité qu'à l'époque tardive les genres lyriques parviennent à un haut degré d'oscillation. L'assimilation de nouvelles thématiques dans les formes métriques et stylistiques anciennes pourraient avoir causé une forte hésitation devant l'exigence d'une définition catégorique.

11. Cf. A. Thomas, « Arnaut Vidal premier lauréat des Jeux floraux », *Annales du Midi*, 32, 1920, p. 305-338. Il faut signaler que la critique ne s'est que rarement et superficiellement consacrée à la production lyrique de cet auteur. Arnaut Vidal a aussi composé un roman d'aventure envers lequel la littérature critique a montré plus d'intérêt, avec deux éditions critiques : *Guillaume de la Barre, roman d'aventures par Arnaut Vidal de Castelnaudari publié pour la première fois d'après le manuscrit unique appartenant à Mgr le Duc d'Aumale*, par P. Meyer, Paris, Firmin Didot (Société des anciens textes français), 1895 ; *Le livre des aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra*, édité et traduit par G. Gouiran, Paris, Champion (Textes et traductions des classiques français du Moyen Âge, 5), 1997. On dispose aussi d'une quantité adéquate d'études : I. G. Majorossy, « Mostra huey cum yest poderos. Der religiöse Gegensatz in Guilhem de la Barra (Arnaut Vidal de Castelnaudary) und Willehalm (Wolfram von Eschenbach) », E. Egedi-Kovács (dir.), *Byzance et l'Occident: rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Budapest, Collège Eötvös József, ELTE, 2013, p. 183-207 ; P. Meyer « Guillaume de la Barre, roman d'aventure composé en 1318 par Arnaut Vidal de Castelnaudary; notice accompagnée d'un glossaire, publiée d'après le manuscrit unique, appartenant à M. le marquis de La Garde », *Revue de Gascogne*, 1867 et 1868, Publ. à part: Paris, Franck, 1868 ; M.-F. Notz ; « Un roman du romanesque: Le livre des aventures de monseigneur Guillem de la Barra », D. Bohler (dir.), *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Cahiers du Léopard d'Or, 11, 2006, p. 109-116). Voir aussi F. Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz, 1981, p. 12.

Que je me purifie
Ici, tant qu'à la fin se fixe
Mon âme là où joie est fixée ;
Vierge, avec juste mesure,
Je vous prie que vous priez Dieu qu'il ne me mesure pas
Car par droit, en lieu obscur,
Mon âme aurait chambre obscure;
Et pour que de vous je ne me plaigne pas,
Que des joies du Ciel je ne sois pas privé¹² !

La composition reproduit le paradigme de la requête d'amour qui s'énonce après l'évocation du sentiment amoureux et la louange de la femme aimée. Le poème est composé de cinq strophes de structure identique : quatre vers de huit syllabes, un vers plus court de trois et huit vers de huit syllabes avec des rimes grammaticales (cinq désinences féminines et huit masculines), imbriquées toujours de la même façon (1-3, 2-4, 5-6-9-10-12-13, 7-8-11). La sixième strophe, qui constitue une sorte d'envoi à la Vierge d'Uzeste et qui se clôt avec la formule conclusive de la prière¹³, ne compte que huit vers composés selon la même structure que la partie finale des *coblas* précédentes.

Sur l'ensemble du texte, la première *cobla* se révèle la plus significative. Dans le reste des strophes, la tension créative se réduit drastiquement et l'adaptation originale à la rhétorique classique se perd en faveur d'un discours stylistiquement plus neutre et centré sur l'intonation d'une prière, où les traits caractéristiques de la première partie se répètent sans aucun renouvellement déterminant. La première strophe, en revanche, qui inaugure le réemploi du vocabulaire lyrique *courtois*, montre clairement des caractères topiques de l'époque classique à côté de signes d'altération.

L'invocation est donc adressée à la Vierge (v. 1) : c'est elle qui remplace la « *domna* ». « *Midons* », le *senhal* masculin, a succombé et a cédé la place à d'autres appellations au cas régime¹⁴. La profession de foi, élément traditionnel de la déclaration d'amour sans bornes des troubadours, prend ainsi le ton d'un véritable *credo* religieux. La « *mezura* » (v. 8) ne désigne plus l'effet du respect d'un code de comportement mais l'évaluation de la pureté de l'âme chrétienne – par la Vierge et par Dieu. La qualité qui permet au poète d'adresser sa prière aux cieux, c'est la pureté de son cœur (v. 2), vertu qui est présentée comme déjà acquise au préalable, contrairement au raffinement de la *fin'amor* de l'âge classique, qui était conçue comme l'étape finale d'une initiation très longue (voire infinie) que devait entreprendre l'amant/poète. Le noyau de la composition, c'est-à-dire la requête des attentions de la part de la femme aimée – la Vierge – est d'ailleurs subordonné à la demande de garantie d'accès au Paradis (v. 6). La pièce se déplace donc immédiatement

12. V. 1-13. Pour le texte et la traduction nous nous référons à l'édition *Les joies du gai savoir*, p. 3-6.

13. Le sanctuaire de Notre-Dame d'Uzeste se trouve « à quelque soixante lieues de Castelnaudary ». L'on a supposé que, dans son enfance, le poète avait été consacré à son culte (C. Chabaneau, « Origine et établissement de l'Académie des Jeux floraux de Toulouse », *Histoire générale de Languedoc*, t. X, Toulouse, Privat, 1885, p. 177-208).

14. La Vierge est aussi appelée « *Dona* » au vocatif. Au cas régime « *nostra dona* » semble être prédominant. Cf. *Verges humils, on totz fis pretz s'atura* de Astorc de Galhac au v. 20 (« Vela de mar, gentil *Dona*, benigna », *Les joies du gai savoir*, p. 13). Pour le traitement du terme dans la flexion, voir Don A. Monson, « The Problem of *Midons* Revisited », *Romania*, 125, 2007, p. 283-305.

dans la sphère spirituelle, dimension à laquelle renvoie également la « speransa » (v. 3)¹⁵. En ce qui concerne plus spécifiquement le lexique, « gauz » (v. 7, 13) est privilégié au lieu de « joy »¹⁶. L'emploi de ce dernier terme très ambigu – qui cristallise assurément autour de lui une portion du problème interprétatif de cette poésie – était chez les troubadours le signe d'adhésion à l'idéologie complexe qui caractérisait leurs compositions. C'est pourquoi le fait de préférer un mot étymologiquement plus proche du *gaudium* chrétien au « joy » – qui était opaque tant par son sens que par sa dérivation – semble le signe du refus de se placer dans la lignée directe de la *fin'amors*¹⁷.

À plusieurs reprises, Arnaut Vidal se contente d'adopter le lexique des troubadours dans les limites imposées par l'orthodoxie et renonce de ce fait au ton de ses prédécesseurs frôlant le voluptueux. La reprise stylistique demeure néanmoins une priorité évidente du poème et se manifeste nettement dans le vocabulaire qui se révèle ici très conservateur, presque à la limite de la préciosité et de l'affectation. Le schéma métrique se révèle également banal. Bien que la rime grammaticale soit employée davantage à l'époque tardive¹⁸, il faut toutefois remarquer qu'elle se retrouve significativement chez Marcabru – *Contra l'ivern que s'enansa* (293.014) – qui se sert en outre du même mot-rime « esperans » / « esperansa » dans les deux formes¹⁹.

Le succès de cette tentative d'adaptation du vocabulaire classique à la matière religieuse témoigne assurément de la flexibilité du discours typique de la lyrique *courtoise*, voire de son ambivalence intrinsèque. La coexistence indubitable du sens spirituel et du discours charnel dans les poèmes occitans est la condition même qui permet à Arnaut Vidal de

15. Un mot qui dans la lyrique occitane était soit un pseudonyme de la Dame, soit un terme signalant la volonté d'ascension, contre la « mala speransa ».

16. Nous nous bornerons ici à signaler que la question du sens du mot demeure encore très floue. Il suffit de signaler que M. de Riquer, à son époque, en a formulé une définition pertinente, tout en faisant le point sur la situation critique et interprétative : « Consideremos [...] el fundamental concepto de *joi*, sobre el que tanto se ha escrito y tanto se ha divagado, y con razón, porque es constante en la poesía de los trovadores y, como es natural, sufre cambios de matiz y puede no significar exactamente lo mismo en un poeta que en otro. [...] ». Il cite ensuite Frappier, qui trouve dans la *fin'amors* un compromis entre le sens ésotérique et l'idée de bonheur charnel. Il poursuit : « Si bien comúnmente se admite que *joi* es la derivación pictavina de *gaudium* (paralela del francés *joie*), que podría haber contribuido a estabilizar Guilhem de Peitieu (distinta de la solución más provenzal, *gaug*, que con el sentido de “gozo” es voz también muy frecuente en los trovadores), hay que tener bien en cuenta la tesis de Camproux que supone origen distinto y genuinamente propio de lengua de oc a ambas palabras : *gaug* deriva de *gaudium*, pero *joi* derivaría de *joculum*, de *jocus*, “juego”, más o menos relacionado con *jocular*, “juclar”. » (*Los trovadores*, Barcelone, Ariel, 1975, p. 89).

17. Nous signalons, en outre, la présence de certaines affinités sonores et lexicales avec *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (29.14). Il s'agit précisément de la récurrence du son des consonnes roulées, de l'emploi des deux termes « arma » et « cambra » symboliquement juxtaposés, la proximité lexicale et graphique des termes clés « verga » / « verges » (au v. 4 dans *Lo ferm voler*, se répétant systématiquement dans toutes les strophes de la sextine ; au v. 11 dans *Mayres de Dieu*) ; nous remarquons aussi l'analogie du timbre et de la structure phonétiquement complexe de l'intégralité d'un vers. (*Arnaut Daniel / Canzoni*, éd. M. Perugi, Florence, Galluzzo (Corpus des Troubadours), 2015). La question du rapport entre ces deux poèmes, néanmoins, nécessite d'une analyse bien plus profonde et précise qui fera l'objet d'une étude ultérieure.

18. M. de Riquer, *Los trovadores*, p. 57.

19. Le texte, dont le manuscrit C de la tradition est le seul témoin, présente d'ailleurs un contenu très flou, oscillant entre un discours misogyne et une apologie de l'amour *fin*. Dans ce seul témoin, par ailleurs, la *canço* de Marcabru, de manière significative, se situe immédiatement après un poème d'argument religieux de Daude de Pradas.

chanter une « dona » qui soit la « verges », de choisir un seul et unique registre, le religieux, sans devoir modifier ses caractéristiques formelles, mais en censurant seulement les éléments inévitablement équivoques.

LA *FIN'AMORS* DÉFINITIVEMENT DÉVIÉE DE LA LAÏCITÉ

Cette censure rhétorique, d'ailleurs, n'agit pas uniquement au niveau individuel. Il est remarquable de constater que les changements qui se produisent au sein de la poésie d'Arnaut Vidal sont communs à la majorité des chansons du Consistoire. Ces poètes se proclament « Mainteneurs d'Amour » mais leur code n'impose pas seulement le respect des conventions formelles qui les relient à la tradition littéraire précédente, il ordonne aussi d'observer l'orthodoxie religieuse. Ainsi la *fin'amor*, élément équivoque et énigmatique par définition, se canalise dans la voie univoque du culte de la Vierge. Ayant incontestablement acquis l'héritage de la génération qui les précédait, ils peuvent mériter l'appellatif de « mainteneurs » puisqu'ils ont exploité la dimension d'ambiguïté qui caractérisait la poésie de l'époque classique pour la redéfinir dans la forme la plus appropriée aux normes collectives – que la communauté s'était elle-même attribuées.

On pourrait opposer à une telle hypothèse que cette redéfinition a pu être la conséquence d'une incompréhension du sens original de la *fin'amors*. Le code normatif représentant un projet littéraire concret confirme néanmoins l'existence d'un dessein foncièrement réfléchi et prémédité : le Consistoire envisageait de transformer et manipuler l'éthique de la poésie ancienne, pour que l'ambiguïté ne subsiste plus et pour que cette nouvelle école respecte, une fois pour toutes, les dogmes de la foi et les interdits de la politique.

Tres cauzas son necessarias tostemp en far obra, e si la una da quelas defalh, l'obra no pot venir a complimen ni a perfetio.

Volers es la primera cauza lequals pauza lo fondamen de tota obra.

Sabers es la otra cauza lequals bastish lobra segon son dever.

Poders es la tersa cauza que dona acabamen a lobra. E cant poders hy falh, petit podon las otras cauzas et quar aquestas tres cauzas degus no pot aver ses Dieu, quar tug li be veno de Dieu e ses luy res far nos pot.

Trois choses sont nécessaires en tout temps pour faire un ouvrage : et si l'une d'elles manque, l'ouvrage ne peut arriver à sa fin, ni à sa perfection.

Vouloir est la première chose : elle pose le fondement de tout l'ouvrage.

Savoir est la seconde chose : elle dispose l'ouvrage comme on le doit.

Pouvoir est la troisième chose : elle donne à l'ouvrage son exécution ; et quand le pouvoir manque, les autres choses servent peu.

Mais ces trois choses, nul ne peut les avoir sans Dieu : car tous les biens viennent de Dieu, et sans lui, rien ne peut se faire.²⁰

Le programme apparaît donc bien défini : continuer à faire de la poésie, mais à condition qu'elle oublie ses tons lascifs, qu'elle renonce à ses expressions vagues et ambivalentes et qu'elle se pose entièrement sous l'égide de l'amour divin, pour Dieu et pour la Vierge.

20. *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, t. 1, p. 3.

La *fin'amors* n'est pas une valeur en soi : elle définit un ensemble de valeurs « sublimées et sublimant ». À cause de son caractère très strict, poétiquement codifié et abstrait, la critique a eu du mal à s'accorder sur une interprétation unanime. Ainsi, on a pu assister à la naissance de plusieurs écoles interprétatives : certaines voix lisant dans la valeur de la *courtoisie* un ensemble de termes métaphoriques pour parler de l'amour charnel ont disputé avec d'autres interprétant la *fin'amors* comme une métaphore de la dévotion à la Vierge et de l'ascension au Paradis. On peut toutefois prouver que les deux sens ont coexisté et que à la suite d'un événement externe et traumatique, l'un des deux ait pris le relais.

Dans la phénoménologie de la *fin'amors* de la première production des troubadours, nous devons faire face à un problème interprétatif qui s'impose comme un obstacle presque infranchissable à une définition précise et fixe. La production qui lui succède (et particulièrement le XIV^e siècle) détient l'honneur et la responsabilité d'avoir vu naître des poètes qui sont à la fois des imitateurs et des interprètes de la tradition à laquelle ils se rattachent. Parmi ces exemples de réception, la « Sobregaya Companhia » représente un témoin significatif, parce qu'au sein de cette communauté poétique le savoir hérité s'organise et les connaissances acquises sont interprétées dans une forme strictement codifiée, qui construit un rapport dynamique entre le regard tourné vers le passé et la réflexion novatrice. Dans le cadre de cette codification – représentée par les *Leys d'Amors* – nous pouvons observer à la fois la volonté de se rapprocher de la tradition précédente, celle des troubadours de l'âge classique, et une nécessité de remaniement. Dans ce jeu de réappropriation en même temps fidèle et originale – voire dans cette hésitation programmatique entre la conservation des termes traditionnels et la manipulation de leur sens – on assiste au triomphe de l'uniformité et au refus de l'ambiguïté profane.

BIBLIOGRAPHIE

Textes

Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors = Les fleurs du gai savoir, autrement dites lois d'amour, traduction de MM. D'AGUILAR et d'ESCOULOBRE, revue et complétée par M. GATIEN-ARNOULT, Toulouse, Paya (Monuments de littérature romane, publiés sous les auspices de l'Académie des jeux floraux, avec l'appui du Conseil municipal de la ville de Toulouse, et du Conseil général du département de la Haute-Garonne), 1841.

Les joies du gai savoir, édition et traduction de A. JEANROY, Toulouse, éd. Privat, 1914.

Études critiques

FEDI B., « Il canone assente: l'empio metrico nelle *Leys d'Amors* fra citazione e innovazione », FASSÒ A., FORMISANO L. (dir.), *Interpretazione dei trovatori, Atti del Convegno*, Bologne, Pàtron, 2000.

GALANO S., « Gay saber e leys d'amors. L'armonia del grande Canto Cortese », *Testi e linguaggi*, 5, 2011, p. 185-207.

GÉLIS F. de, *Histoire critique des Jeux Floraux*, Genève / Paris, Slatkine, 1981.

JEANROY A., *La poésie lyrique des troubadours*, Genève / Paris, Slatkine, 1934.

- KENDRICK L., « The Consistori del Gay Saber of Toulouse (1323-CIRCA 1484) », DIXHOORN A. van, SPEAKMAN SUTCH S. (dir.), *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe* (2 vol.), Leiden Boston, Brill, 2008.
- NIERMEYER J. F., *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, Brill, 1954.
- RIQUER M. de, *Historia de la literatura Catalana*, Barcelone, Ariel, 1983.
- RIQUER M. de, *Los trovadores*, Barcelone, Ariel, 1975.
- THOMAS A., « Arnaud Vidal premier lauréat des Jeux floraux », *Annales du Midi*, 32, 1920, p. 305-338.
- ZUFFEREY F., *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz, 1981.