

Guillaume IX, Chanson IX : Joy sans Dame

Autor(en): **Verhuyck, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **41 (1982)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-32121>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Guillaume IX, Chanson IX: Joy sans Dame

Voici, d'après l'édition Pasero¹, le texte de la 9e chanson de Guilhem de Peitieu (Guillaume IX d'Aquitaine):

MOLT JAUZENS, MI PRENC EN AMAR

- 1 Molt jauzens, mi prenc en amar
un joi don plus mi vueill aizir;
e pos en joi vueill revertir,
ben dei, si puesc, al meils anar,
qu'al meils or n'an, estiers cujar, 5
c'om puesca vezer ni auzir.
- 2 Eu, so sabetz, no'm dei gabar
ni de grans laus no'm sai formir;
mas si anc negus jois poc florir,
aquest deu sobre totz granar 10
e part los autres esmerar,
si cum sol brus jorns esclarzir.
- 3 Anc mais no poc hom faissonar
cors, en voler ni en dezir
ni en pensar ni en consir; 15
aitals jois non pot par trobar,
e qui be'l volria lauzar
d'un an no'i poiri' avenir
- 4 Tutz jois li deu humeliar
e tot'autr'amors obezir, 20
midons, per son bel acuellir
e per son bel douset esgar:
e deu hom mai cent tans durar
qui'l joi de s'amor pot sazir.
- 5 Per son joi pot malaus sanar, 25
e per sa ira sas morir,
e savis hom enfolezir,
e belhs hom sa beutat mudar,
e'l plus cortes vilaneiar,
e'l totz vilas encortezir. 30

¹ N. PASERO (éd.), *Guglielmo IX, Poesie*, Modena (S.T.E.M.-Mucchi) 1973, p. 221-3. Pour la traduction française, sur laquelle je me poserai des questions au cours de cette étude, je me permets de renvoyer à A. JEANROY (éd.), *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris (Champion) ²1927, *CFMA* 9, 21-24.

- 6 Pus hom gensor no'n pot trobar,
ni huelhs vezer, ni boca dir,
a mos obs la vueill retenir,
per lo cor dedins refrescar
e per la carn renovar, 35
que no puesca envellezir.
- 7 Si'm vol midons s'amor donar,
pres soi del penr'e del grazir
e del celar e del blandir
e de sos plazers dir e far 40
e de son pretz tener en car
e de son laus enavantir.
- 8 Ren per autrui non l'aus mandar,
tal paor ai c'ades s'azir;
ni ieu mezeis, tan tem faillir, 45
non l'aus m'amor fort assembler.
Mas ela'm deu mon meils triar,
pos sap c'ab lieis ai a guerir.

La chanson IX, on peut la considérer, après d'autres², comme un véritable hymne à la joie, et aussi comme la première chanson exemplaire d'une nouvelle conception d'amour.

On sait d'autre part³ que la lyrique courtoise est une poésie formelle⁴. Les *cansos* combinent en effet, dans une savante rhétorique, les *topoi*, les *loci communes* de l'amour naissant, tels que par exemple le thème printanier (précourtois!) avec ses motifs secondaires (mai, verdure, oiseaux, arbres, branches) plus ou moins obligatoirement incorporés.

Dans l'univers médiéval où tout est signe, ce printemps est le premier temps de l'amour. Le troubadour ne chante donc pas l'amour en général avec tous ses aspects, mais uniquement le *primum tempus amoris*, la première étape, le déclic du code vénérien. C'est ce qui ressort de la tournure inchoative du premier vers: *me prenc en*. Mais le printemps n'est pas seulement le premier temps de l'amour, il est aussi le premier temps du chant, car il ouvre le poème: les poètes décrivent d'abord le printemps, c'est-à-dire l'énamourment, et c'est seulement plus tard, dans ce cadre préétabli, qu'ils *trouvent* un objet à cet amour d'abord diffus.

Dans notre chanson IX pourtant le printemps est encore tout abstrait, ne s'est pas

² A. JEANROY, *op. cit.*, p. XVIII; A. J. DENOMY, *Jois Among the Early Troubadours: Its Meaning and Possible Source*, *Mediaeval Studies* 13, (1951), 177-217; R. NELLI, *L'érotique des troubadours*, Paris (10/18) 1974, 2 vol., t. I, p. 167; R. R. BEZZOLA, *Guillaume IX et les origines de l'amour courtois*, *R 66* (1940-1), 145-237, notamment p. 225 et 227.

³ R. GUIETTE, *D'une poésie formelle en France au moyen âge* (1949), rééd. Nizet 1972; R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges (Tempel) 1960; L. M. PATERSON, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975.

⁴ Pour un *status questionis* des études occitanes, cf. R. BOASE, *The Origin and Meaning of Courtly Love, A critical study of European scholarship*, Manchester (University Press) 1977, surtout p. 109-111.

encore incarné dans les *topoi* rhétorico-naturalistes. Le printemps ici est d'un grand archaïsme: *me prenc en* (v. 1), *florir* (v. 9), *granar* (v. 10). Le thème vernal est lui-même à peine éclos.

Quoi qu'il en soit, quelque soit le degré de formalisme dans cette poésie, celui qui veut gloser cet exemplaire chant IX (champ neuf), doit s'interroger sur le sens de l'*amor* et sur le sens du *joy*⁵. Il se doit d'établir sérieusement le rapport entre *joy* et *amor*, comme par exemple Nelli et Denomy l'ont essayé:

«... Joie ... est la naissance, la présence de l'Amour et le *poète s'en émerveille*»⁶.

«To speak in the language of the later scholastics, one might say that joy is to Courtly Love in the natural order as grace is to charity in the supernatural order.»⁷

Ces définitions que j'admire n'épuisent pourtant pas le problème qui est probablement inépuisable⁸. On a beaucoup écrit au sujet du mystérieux concept de *joy* (que les textes associent souvent à *Joven* et *Pretz*). Pensons e. a. au livre de Camproux⁹ pour qui *joy* est à la fois *joie* et *jeu*, toujours élément civilisateur. Pour ce qui concerne Guillaume IX, le fait qu'il a eu une correspondance avec Gilbert de la Porrée¹⁰, pourrait donner du corps à une interprétation plus platonicienne¹¹, si l'on se souvient que l'éros de Platon est le mouvement de l'âme qui tend vers le Beau.

Afin de mieux comprendre cette chanson IX (chanson neuve), il faut être, après tant d'autres chercheurs, attentif aux appellatifs¹² utilisés dans la chanson IX pour désigner l'objet du désir: le substantif *midons*¹³, les adjectifs possessifs, et les pronoms personnels, tantôt masculins, tantôt féminins, à une raison d'au moins 75% pour le genre masculin.

⁵ V. p. ex. P. BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, Avignon (Aubanel) 1970, p. 27-35.

⁶ R. NELLI, *op. cit.*, I, p. 167.

⁷ A. J. DENOMY, *op. cit.*, p. 217.

⁸ L. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge (University Press) 1978, p. 37, dit, à propos du poème IX: «This joy is transcendental.»

⁹ C. CAMPROUX, *Le Joy d'Amor des Troubadours, jeu et joie d'amour*, Montpellier (Causse et Castelnaud) 1965.

¹⁰ C. CAMPROUX, *op. cit.*, p. 55; J. C. PAYEN, *Littérature française, Le Moyen Age, I, Des origines à 1300*, Paris (Arthaud) 1970, p. 136.

¹¹ Gilbert de la Porrée (1076-1154), célèbre évêque de Poitiers, disciple de Bernard de Chartres, fut même inquiété au concile de Reims en 1148, à cause de son platonisme, mais ne fut pas condamné: cf. N. M. HARING, *The Case of Gilbert de la Porrée, Bishop of Poitiers (1142-1154)*, *Mediaeval Studies* 13 (1951), 1-40; et M. L. COLKER, *The Trial of Gilbert of Poitiers (1148): A Previously Unknown Record*, *Mediaeval Studies* 27 (1965), 152-183. Dans son cours (non publié) à l'université de Gand (Belgique) en 1961, le professeur R. Dragonetti proposait déjà une interprétation platonicienne des poèmes I et IV de Guillaume IX.

¹² J'emploie ce mot dans un sens différent de celui qu'on peut trouver dans le *Dictionnaire de Linguistique*, Paris (Larousse) 1973. J'entends ici par *appellatif* aussi bien le terme utilisé pour interpellé quelqu'un, que le substantif qui nomme l'interlocuteur interpellé, de même que les adjectifs et pronoms renvoyant à ce nom.

¹³ cf. W. M. HACKETT, *Le problème de «midons»*, dans: *Mélanges J. Boutière*, Liège (Soledi) 1971, vol. I, p. 285-294.

Pourquoi parler d'une femme aimée au masculin ? Cette question primordiale, on se l'est posée tant de fois qu'elle est devenue presque classique dans le domaine des études occitanes. Voici la réponse toute prête de la critique traditionnelle qu'on retrouve dans presque tous les manuels, toutes les études et introductions.

Le troubadour parle de sa bien-aimée au masculin parce que la soumission de l'amant à la dame est comparée à la relation féodale entre vassal et suzerain. De même le don de soi en amour est comparé à l'hommage féodal. On y ajoute le plus souvent que l'amour courtois étant secret parce qu'adultère, le poète cache le nom de la dame dans un *senhal*, c'est-à-dire un pseudonyme courtois qui dissimulera d'autant mieux l'identité de la dame mariée s'il comporte un nom masculin. Tout ce que les occitanistes ont déjà écrit sur *midons* (le grand problème des chansons courtoises)¹⁴, se situe presque toujours¹⁵ dans cette perspective¹⁶.

Dans un article détaillé, Rita Lejeune a étudié le vocabulaire féodal chez Guillaume IX: tout comme Jeanroy, elle traduit *mi dons* qui signifie «mon seigneur», par «ma Dame»¹⁷. Cette traduction pour le moins étonnante aux yeux d'un lecteur pur, est donc une extrapolation basée sur le raisonnement «par la féodalité».

Mais si l'on fait table rase de toute indoctrination préalable, il faut se dire que devant un texte qui présenterait par exemple 50% d'appellatifs masculins et 50% d'appellatifs féminins, on ne peut faire basculer la balance dans un sens ni dans un autre. En d'autres mots: les termes féminins sont-ils là pour désigner des personnages masculins, ou *vice versa* ?

Si, par exemple, on accepte l'explication féodale pour justifier la présence d'appellatifs masculins, on pourrait, par un subterfuge analogue, prétendre, avec autant de droit, que l'amour des troubadours implique une référence à un substrat homosexuel, mais que l'emploi d'un mot féminin, par-ci, par-là, devrait dissimuler leur homosexualité.¹⁸

¹⁴ cf. G. M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève (Droz) 1975, p. 29-37.

¹⁵ R. NELLI, *o. c.*, I, p. 188, parle de «masculinisation honorifique de la femme».

¹⁶ cf. p.ex. R. R. BEZZOLA, *op. cit.*, p. 229, qui ajoute pourtant: «Je ne serais pas éloigné de l'assimiler à l'appellation de Dieu, née ici de l'exaltation de cette mystique profane», mais qui parle aussi de *midons* au féminin, tout comme p. ex. L. TOPSFIELD, *op. cit.*, p. 36-39. Ajoutons que *midons* n'apparaît qu'une seule fois dans un autre poème de Guillaume IX (III, 9). On sait par ailleurs que W. M. HACKETT, *op. cit.*, p. 290-4, a mis en doute l'hypothèse féodale.

¹⁷ R. LEJEUNE, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, in: *Comunicazione letta all' VIII Congresso di studi romanzi* (Firenze, 3-8 aprile 1956), Firenze (Sansoni), p. 227-248 (p. 232); reproduit dans R. LEJEUNE, *Littérature et société occitane au moyen âge*, Liège 1979, p. 103-120.

¹⁸ Bien sûr on peut faire valoir à juste titre que la féodalité était le climat quotidien des grands seigneurs et des premiers troubadours. Mais connaissons-nous si bien l'histoire de l'homosexualité? (cf. A. GAUTHIER, *La sodomie dans le droit canonique médiéval*, dans: *L'Érotisme au moyen âge*, Etudes présentées au *Troisième colloque de l'Institut d'études médiévales* (Ouvrage publié sous la direction de BRUNO ROY), Montréal (éd. de l'Aurore) 1977, p. 109-122). Au moment même où je termine cet article, j'apprends la parution de deux livres fondamentaux sur la question: M. GOODICH, *The Unmentionable Vice: Homosexuality in the Later Medieval Period*, Santa Barbara/California (Ameri-

La question des appellatifs masculins-féminins aurait intérêt à être réétudiée plus systématiquement sur un *corpus* plus vaste, afin de nous permettre de formuler, le cas échéant, d'éventuelles conclusions socio-littéraires. On pourrait ainsi se poser la question de savoir si la proportion des appellatifs masculins/féminins est la même avant et après la croisade albigeoise. Que faudrait-il croire par exemple si les statistiques montraient que les appellatifs masculins sont plus nombreux avant la croisade albigeoise, et qu'après cette croisade les appellatifs féminins deviennent plus fréquents? Que la croisade a réprimé un climat de tolérance morale en Occitanie? Je ne sais. Mais on pourrait se demander, ici encore, s'il n'est pas possible de remettre en question les poncifs des manuels.

D'après l'explication conventionnelle, c'est au début de la poésie occitane que la relation amoureuse est comparée à la relation féodale (ce qui donne beaucoup d'appellatifs masculins); ensuite, au 13^e siècle, les poèmes comparent davantage la relation amoureuse à la relation entre le chrétien et la Vierge Marie (ce qui donne davantage d'appellatifs féminins). On a donc réponse à tout. Mais, comme le début du 13^e siècle coïncide avec le début de la croisade albigeoise, on pourrait tout aussi bien mettre en rapport un éventuel glissement dans l'emploi des appellatifs avec le glissement de la tolérance à la répression. Mais n'anticipons pas et attendons les résultats des enquêtes à mener¹⁹.

J'espère que mes remarques ne seront pas comprises de travers. L'hypothèse homosexuelle ne reflète pas le fond de ma pensée; c'est tout juste pour moi une remarque méthodologique que m'inspire la seule hygiène mentale. Ce n'est donc pas que je veuille proposer une interprétation homosexuelle. Au contraire, comme on va le voir, l'interprétation que je veux évoquer ici, est plutôt d'ordre mystique. Mais je m'empresse d'ajouter aussi que, si je crois que l'étude des appellatifs de l'objet du désir mérite d'être menée à une plus large échelle, je ne préjuge en rien de ses résultats; cela signifie que ces conclusions pourraient tout aussi bien périmer certains clichés occitanistes qu'infirmier tout à fait ma mise en question. Ainsi la seule étude de la chanson VIII de Guillaume, *Farai chansoneta nueva* nécessiterait une autre analyse et mènerait à d'autres conclusions, étant donné que ce poème contient surtout des appellatifs féminins²⁰.

can Bibliographical Center – Clio Press), 1979; et P. COLEMAN, *Christian Attitudes to Homosexuality*, London (Society for Propagation of Christian Knowledge) 1980.

¹⁹ Voir p. ex. la terminologie féodale répertoriée par G. M. CROPP, *op. cit.*, p. 472–9. On sait que l'article de J. E. Blackburn, *An Analysis of the Vocabulary of William of Aquitaine*, *R 97* (1976), 289–305, porte plutôt sur les catégories lexicales, et ne traite donc pas de *midons* à part.

Le professeur G. Hilty a eu l'obligeance de me signaler que F. R. P. Akehurst, de l'université de Minnesota, possède sur ordinateur le lexique des troubadours.

M. Akehurst, dont le travail est subventionné par le University Computer Center (Minneapolis), a eu l'amabilité de me faire parvenir les occurrences de (*mi/si*) *dons*, basées sur 1006 poèmes de 33 troubadours. Le dépouillement de ces données nécessiterait une étude qui dépasserait le modeste cadre de cet article monographique. Que M. Akehurst trouve ici l'expression réitérée de ma reconnaissance.

²⁰ Chanson VIII: *dona* v. 3, *dompna* 10, 19, 28; *lieys* 7, 11; *aquesta* 31.

La remarque que la poésie arabe chante, dans des termes semblables, le *sayddi/maula/mawlaye* (= mon seigneur)²¹, ne fait qu'établir une correspondance, ou tout au plus une origine possible, mais n'explique pas le fond du problème. Le couple *sayddi – midons* pourrait même nous obliger à repenser la masculinisation des appellatifs à une échelle plus large, interculturelle, voire anthropologique²².

Quoi qu'il en soit, si on relit, en toute honnêteté, le poème IX, il faut se rendre à l'évidence. Il n'y est pas question de dame, ni de *dompna*, ni de femme. C'est bien à tort que Jeanroy traduit *midons* (vv. 21 et 37) par «ma dame»²³: seule une extrapolation historico-littéraire peut justifier une telle traduction, mais certainement pas la linguistique. En outre tout lecteur se dira qu'il est hautement improbable qu'un poète s'adresse à la même personne, tantôt au masculin, tantôt au féminin, à l'intérieur d'un même poème. Pour que j'accepte le parti-pris féodal, il faudrait que le poète parle toujours d'une dame au masculin «féodal» dans un seul poème, à moins qu'il ne s'agisse d'un phénomène de transsexualité.

On lit trop les études et trop peu les textes mêmes. Si un même petit texte parle de quelqu'un tantôt au masculin, tantôt au féminin, une explication très candide s'impose: il s'agit de deux renvois distincts, l'un à un «personnage» masculin, l'autre à un «personnage» féminin.

Afin de débrouiller cet imbroglio, examinons dans le détail les appellatifs indiquant l'objet du désir. Procédons par strophe:

I. nihil. Aucun appellatif dans la première strophe. Mais le poète nous dit qu'il se prend à aimer un *joy* qui est probablement étincelle d'amour, jaillissement de la source (cf. l'inchoatif). Une description adéquate de ce jaillissement ne pourra être que tautologique, circulaire: *jauzens ... joy* (vv. 1–2), *revertir* (v. 3): cf. *no poc hom faissonar* (v. 13), *no pot par trobar* (v. 16).

Le *joy* est nécessaire, absolu, c'est le feu divin initial, geste de création qui crée la deuxième personne: l'autre. Cette conception printanière, explosive, de l'amour ne trouve pas sa traduction: la plénitude sémantique du mot *joy* est à la fois constat de carence et constat de congruence. Comme *joy* est à la fois jubilation et vide²⁴, il apparaît comme une ouverture: sa densité sémantique est transparence, c'est-à-dire accueil à la lumière: radiation théophanique de la source plutôt que jaillissement.

II. 10: *aquest*: pronom masculin renvoyant à *joys* du vers 9.

²¹ Pour ces mots arabes, voir N. PASERO, *éd. cit.*, p. 229–230; G. M. CROPP, *op. cit.*, p. 29; W. M. HACKETT, *op. cit.*, p. 285–6.

²² p. ex. dans la perspective brossée par G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris (Bordas) 1969.

²³ A la suite de Jeanroy, presque tout le monde traduira *midons* par «dame»; signalons, à titre de curiosité, le compromis proposé par J. ROUBAUD, qui traduit «ma seigneur» (J. ROUBAUD, *Les Troubadours, Anthologie bilingue*, Paris (Seghers) 1971, p. 61 et 69–71).

²⁴ Cf. l'absence et la lumière chez René Char.

- III. 17: *.l*: renvoie à *joys* du vers 16.
- IV. 19: *li* (= *joys* d'après la traduction de Jeanroy; peut-être aussi *mi dons* du vers 21).
 21: *Mi dons*: signifie «mon seigneur». (On pourrait dire que *belh aculhir* fait penser le médiéviste à *Bel Accueil*, tout féminisé, dans le *Roman de la Rose*; on pourrait dire que *belh plazent esguar*, au vers 22, indique l'amour dit courtois qui pénètre l'âme par l'oeil. Mais ce ne sont là qu'extrapolations que je m'efforce justement d'éviter).
 24: *s'amor*: l'amour de *mi dons*.
- V. 25: *son joy* et, au vers 26, *sa ira*: de *mi dons* (v. 21), ou, plus indirectement, de *l'amor* (v. 24) de *mi dons*.
- VI. 31: *gensor*: genre impossible à déterminer morphologiquement. Mais on peut croire que *gensor*, au-delà de la strophe V, se rapporte à *amor* (v. 24), si du moins on peut considérer la strophe V comme une énumération rhétorique destinée à mettre en valeur la vertu magique de *s'amor* de *mi dons*.
 33: *la* se rapporte également à *amor* (considérée ici comme fontaine de jouvence: cf. *refrescar* 34, *renovellar* 35, *no envellezir* 36). C'est le premier mot féminin indiquant l'objet du désir: le substantif *amor* est féminin en ancien provençal comme en ancien français.
- VII. 37: *mi dons s'amor*: cf. 24.
 40–41–42: *sos – sos – son*: de *mi dons* (v. 37).
- VIII. 43 et 46: *l'*: toujours *mi dons*
 44: *s'*: idem
 47 et 48: *elha* et *lieys*: pronoms féminins qu'on peut rapprocher le plus simplement du monde à *amor* du vers 46.

Dès lors toutes les lignes de force que j'ai voulu évoquer plus haut convergent pour se refermer en vase clos.

D'abord il n'est pas question de femme dans ce poème. L'amour est encore total, l'amour est encore une *Gestalt*, n'a pas encore comme objet une personne physique: le C.O.D. d'*amar* est *joy*. On dirait que l'abstraction archaïque (gauche? magique?) dans la description de l'amour correspond à l'archaïsme²⁵ du discours printanier.

Ensuite, dans la première moitié du poème, jusqu'au vers 20, il n'est question que de *joy*, et dès le début, le troubadour nous a déclaré qu'il n'aime pas une personne, mais un *joy*. Le Seigneur, le *Dominus* indiqué par *mi dons* (v. 21) est présenté comme *joy* par excellence (vv. 19–20).

Mais il y a plus. Admettons que le poète chante une femme physique, comme le veulent la plupart des philologues: qu'est-ce que cela changerait à notre interprétation? Guillaume IX a sans doute connu des femmes. Mais même si on chantait la femme physique, on cherche toujours, dans le discours amoureux, à mythifier l'objet

²⁵ R. NELLI, *op. cit.*, p. 169.

du désir. Et, à travers le corps charnel, c'est toujours l'âme de l'autre qu'on cherche à atteindre (sans quoi il ne serait pas question d'Eros, et sans quoi le processus littéraire ne serait pas déclenché). Et l'autre apparaît comme un «autre monde», un au-delà.

En outre, même l'expérience sexuelle la plus ouvertement avouée (ce qui est bien loin d'être le cas ici) n'exclut pas, on le sait depuis Bataille, des implications plus lointaines: on cherche à «éterniser le désir»²⁶.

Comme le dit l'auteur italien Italo Calvino²⁷:

«Ainsi, depuis toujours, le jeune homme court vers la femme; mais qui l'entraîne ainsi? Est-ce bien l'amour qu'elle lui inspire? N'est-ce pas plutôt l'amour qu'il se porte à lui-même, la quête d'une assurance d'exister que seule la femme peut lui fournir?»

Le narcissisme qui achève de rendre tout désir circulaire et infini, est probablement présent dans tout Eros littéraire. Les lacaniens ne disent-ils pas que ce qu'on désire, c'est le désir de l'autre? Maurice Clavel développe une idée semblable:

«L'homme est un animal malade de langage, lequel transforme en lui le *besoin* fini et pacifique de l'animal, en *demande* d'amour, d'éros, indéterminée, ou du moins incompatible avec un objet particulier, défini, qui le satisfasse et l'apaise.»²⁸

Sommes-nous si loin ici de l'*amar* du *joy*, l'amour sans objet concret, de Guillaume IX, et de la circularité de son chant: «*jauzens ... joi*»? Le médiéviste pourrait penser aussi à la célèbre parole de saint Bernard commentant le Cantique des Cantiques: «*amo quia amo, amo ut amem*».

Le premier mot féminin²⁹ n'apparaît qu'au vers 24: et c'est le fameux concept d'*amor*. Tout en tenant compte des *topoi* purement rhétoriques des *adunata* (ou *impossibilia*) de la strophe V, nous voyons que la strophe VI continue à développer l'idée d'*amor*, d'après le motif de la fontaine de jouvence, succédant à celui de l'amour-panacée de la strophe V.

Les deux dernières strophes, VII et VIII, sont très importantes et contiennent en quelque sorte la clé du poème, puisqu'elles révèlent enfin le rapport qu'il y a entre *joy* (masculin) et *amor* (féminin). C'est par l'*amor* médiatrice qu'on arrive à *joy*, à *Mi Dons Joy* qui est *Joy de Joy*. C'est *amor* qui mène au *joy* superlatif et originel: *mi dons*.

Pour cette chanson IX du moins il est inutile de supposer que le masculin renvoie à une réalité féodale (ou homosexuelle) et que le féminin renvoie en dernier lieu à une Vierge catholique. Qu'importent ces noms au niveau de l'innommable. En nous contentant de la circularité du chant, disons que la notion d'*amor* apparaît ici comme le canal de rédemption, le chemin par lequel on arrive à *joy*. *Joy* est l'aboutissement,

²⁶ R. NELLI, *op. cit.*, p. 166.

²⁷ ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente* (1959), traduction française *Le chevalier inexistant*, par MAURICE JAVION, Paris (Seuil) 1972, p. 87.

²⁸ Dans *Le Nouvel Observateur* n. 502, 24 juin 1974, p. 60.

²⁹ Si l'on veut bien excepter *tota ricor* (20) qui n'est qu'une métaphore, une image servante, et non un appellatif primaire du désir.

amor est l'itinéraire; c'est comme une mystique Carte du Tendre: l'auteur exprime d'abord un désir: il veut *joy*. Pour réaliser ce désir, il cherche un chemin: pour arriver au plus beau *joy*, il veut choisir le plus beau chemin,

al mielhs anar (v. 4).

Et justement le *joy* révèle le chemin qui mène à lui:

vol mi dons s'amor donar. (v. 37)

Ce chemin, c'est l'amour. Amour à deux sens: amour de *mi dons Joy de Joys*, et en même temps amour du poète.

Cet amour procure lui-même *joy d'amor* (v. 24): cette circularité nous rappelle la parole forte de maître Eckhart: «la voie par laquelle je le connais est la même voie par laquelle il me connaît». *Joy* est donc origine (*me prenc en*) et aboutissement (*rever-tir*). *Amor* le véhicule. Car telle est la force d'*amor*: le dernier vers le dit clairement: c'est d'*amor* qu'il faut attendre le salut, la rédemption qui assainit et sanctifie:

Pus sap qu'ab lieys ai a guerir.³⁰

L'*amor* seule mène à monsieur *Joy*. Car, comme le disent les mystiques orientaux, «pour un pas que je fais en Sa direction, Il fait cent pas en ma direction».

Leiden

Paul Verhuyck

³⁰ Dès lors les vers 7 et 8 acquièrent un accent émouvant de sincère humilité, et on pourrait proposer une trauction différente de celle de Jeanroy: «Moi, vous le savez, je n'ai aucune raison de me glorifier ni de m'attribuer de grandes louanges». En n'étant rien, il peut s'ouvrir au tout. En se perdant, il peut *trobar*.