

Procédés textuels de qualification de la femme dans les poèmes courtois

Lect. univ. dr. Mirela Drăgoi

“Dunarea de Jos” University of Galati

Abstract: Starting with the 12th century, the courteous society grants the woman with a new role together with the changing of gender relations. This is a deeply enrooted in the historical, social and political background from the „second feudal age and it has an aristocratic and elitist meaning. The woman’s newly acquired statute is perfectly illustrated by the collective imaginary of the 12th - 14th centuries and it stands for the main theme of troubadours’ literary creation. A brief presentation of several feminine characters from courteous lyrical texts points out the main features of the moral and esthetical doctrine set in medieval France as well as the basic aspects of an authentic and rich art.

Key words: courteous lyricism, Middle Ages, feudality, aristocracy, feminine character.

Pendant le deuxième âge féodal, la femme jouit d’une grande importance sociale. Elle réussit, par le nouveau rôle que la société courtoise lui assigne, à changer les rapports des sexes et à produire des modifications dans les mœurs. On assiste dans cette période à une prééminence de la femme dans le domaine moral et intellectuel, car, par son instruction et par l’intérêt qu’elle accorde aux arts, elle propose un nouveau style de vie à l’intérieur de la cour royale et seigneuriale. En outre, ses attributions ne se résument pas à un embellissement des mœurs et des châteaux, car elle participe effectivement à l’administration du fief. Ce terme, forgé à partir du mot latin « feodum », désigne la terre concédée par le suzerain à son vassal par un acte symbolique appelé « cérémonie d’investiture ». C’est par cette procession que s’établissent des liens personnels entre deux membres des couches sociales dominantes, pour rappeler publiquement l’existence d’une relation de féodalité entre elles. Le vassal doit servir la justice et la paix et s’oblige à aider et à conseiller son suzerain. En échange, le seigneur lui assure la possession paisible d’un fief dont le revenu lui permet de vivre noblement et de s’équiper pour la guerre.

L’adjectif « courtois » (*cortois*, de l’ancien français « court » – cour) date depuis le milieu du XIII^e siècle et désigne tout ce qui appartient à une cour, royale ou seigneuriale. Il définit tout un système idéologique fondé sur la fin’amor occitane, sur une sorte de religion de l’amour, tout en renvoyant à toutes les qualités spirituelles et physiques qui caractérisent les gens de cour : l’élégance, la politesse, la générosité, l’art de parler etc. En tant que phénomène social, culturel et littéraire à la fois, l’amour courtois (*Fin’Amors*, *Amistat*, *bon amors*, *Amor valen*) retrouve ses racines solides dans le climat historique, social et politique du XII^e siècle et représente de ce point de vue « l’aboutissement extrême du raffinement de la courtoisie » par la coordination de « l’élément féminin », de « l’élément chevaleresque » et de « l’élément savant ». [1]

L’idéologie de la fin’amor se trouve également à la base des romans courtois, sous la forme d’une soumission totale du chevalier à sa Dame dans le cadre d’un amour nécessairement adultère (*l’amor mixtus*). Ce « sentiment absolu » apparaît d’abord comme une tentative de transposer dans le domaine des relations amoureuses le respect de la chevalerie et les rapports de vassal à suzerain, « sans se confondre avec la passion fatale et aveugle, car la raison et la volonté y interviennent. » [2]

Par son essence aristocratique et donc élitiste, il s’oppose totalement à l’amour gaulois. La dame aimée et son amant ont une bonne éducation et possèdent des qualités comme : « valor » (vertu, éclat seigneurial), « ricors » (puissance), « pretz » (honneur, mérite), « paratge » (noblesse), « mezura » (contrôle de soi, patience, humilité, dont le contraire est la « leujaria » - l’imprudence, la légèreté), « blandimen » (art de complimenter), « largueza » (générosité), « jovens » (ferveur), covivensa (tolérance) etc. Tout cela engendre

le « joy » – la joie de vivre, un sentiment exaltant, de tonalité souvent mystique, qui exprime l'union des cœurs des deux amants.

L'historien littéraire Emmanuèle Baumgartner considère que ce thème de l'amour parfait, fin et délicat ne représente dans la conception des poètes courtois que « la métaphore d'une autre quête : celle du poème qui rendrait dans sa plénitude la jouissance éprouvée par l'amant du verbe à « trouver » l'expression la plus parfaite ». [3] Leur but essentiel serait donc « l'extase de l'invention poétique ».

La « canso » est la forme maîtresse de la lyrique occitane, étant considérée comme le modèle canonique du genre. Ses strophes sont construites sur des structures très variées : les « coblas unissonans » reprennent les mêmes rimes, tandis que les « coblas doblas » et les « coblas singulars » contiennent des rimes qui changent toutes les deux strophes et, respectivement, qui représentent une seule unité strophique. Sa dernière strophe s'intitule « tornada » en langue d'oc et « envoi » chez les trouvères. Cette forme poétique a donc une structure très bien définie et une thématique riche, construite sur quelques motifs essentiels : la « reverdie » (l'ouverture printanière) ; la louange de la beauté, de la « valeur » et du « prix » de la dame ; l'expression alternée de la douleur et de la joie du poète-amant ; les invectives contre les rivaux (les « losengiers », espions du couple et/ou détracteurs du poète) etc.

Il faut quand même observer que le discours amoureux « esthétisé, ritualisé et moralisé » des troubadours ne représente pas leur unique centre d'intérêt. Leur répertoire contient, au contraire, des sujets moraux, religieux ou politiques, abordés dans :

- la chanson de croisade, composée pour encourager les chevaliers à prendre part aux guerres saintes organisées contre les infidèles. Elle est inscrite dans la catégorie du sirventé et prend la forme d'un sermon chanté, dont le but vise à décourager les athées, les lâches et les débauchés. (ex. Marcabru, *Pax in nomine Domini!*, Thibaud de Champagne, *Seigneurs sachiez qui or ne s'en ira*, Conon de Béthune, *Le pèlerin d'outre-mer*) ;

- la chanson pieuse, écrite sur le modèle des chansons courtoises, pour honorer Dieu et la Vierge ;

- le planh (de « planctus » – déploration), composé à l'occasion de la mort d'un prince ou d'un autre personnage politique, chanté en décasyllabes sur une mélodie grave, aux accents tragiques. Il contient trois parties: l'expression des sentiments de douleur du poète, la présentation des mérites du personnage disparu et la demande d'aide et d'indulgence auprès de Dieu. (Ex : Gaucelm Faidit, *Planh sur la mort de Richard Coeur-de-Lion*).

- le sirventé (serventois) est un poème de circonstance mettant en œuvre des problèmes de l'actualité sur un ton souvent satirique ou moralisant. La forme des vers, les rimes et les couplets ressemblent aux traits de la chanson courtoise, mais, à l'opposé de celle-ci, il n'exprime pas un sentiment individuel, mais un état affectif partagé par plusieurs personnes. (ex. Bertrand de Born, *Ben me plaît le gai temps de Pâques*).

Les troubadours sont poètes et musiciens à la fois, dont le nom dérive du latin médiéval « trobar » ou « tropare » – « trouver ». Le sens étymologique de ce terme renvoie au développement des « tropes » [4], dès 1150, au nord du domaine occitan. Ces poètes créent des types de vers, de rimes, de modèles strophiques et des motifs littéraires qui se trouvent à la base de la poésie occidentale. Leur œuvre, surtout lyrique, chante le printemps, les fleurs, l'amour heureux, l'amour lointain ou perdu. Les historiens littéraires ont identifié l'existence de trois « classes » de troubadours, reflétant trois conceptions de l'art poétique: *le trobar leu* (composition simple, poésie facile), qui privilégie la clarté et la sobriété, supposant une versification simple et un contenu transparent, facilement compréhensible (ex. Jaufré Rudel, Bernard de Ventadour) ; *le trobar clus* (composition fermée, hermétique, art extrême, obscur, réservé aux initiés), qui exprime le raffinement des concepts liés à la courtoisie par un vocabulaire ambigu, supposant une métrique compliquée ; c'est une poésie hermétique,

énigmatique, qui se veut une meilleure traduction de l'essence de l'amour, mais qui rend le message obscur, accessible à une élite seulement. (ex. Marcabru, Raimbaut d'Orange et surtout Arnaut Daniel) et *le trobar ric* (composition riche, ayant à la base des recherches techniques virtuoses), qui envisage une correction extrême du langage et la perfection formelle. Cette dernière catégorie de créateurs porte également le nom de **trobar covert** (caché, secret) ou *trobar sotil* (raffiné, subtil). [5]

Toutes les catégories de créateurs médiévaux énumérées ci-dessus reflètent très bien dans leur œuvre l'importance que la femme acquiert dans la France des XII^e-XIV^e siècles. Dans ce qui suit, nous nous proposons d'illustrer la conception des troubadours et des trouvères là-dessus, à partir d'un corpus formé de cinq poèmes lyriques appartenant à des auteurs connus et/ou anonymes de la période envisagée. Ils ont eu le mérite de synthétiser les idées de l'imaginaire collectif médiéval pour refléter les aspects majeurs de l'idéologie courtoise, au centre de laquelle se trouve la « *domna* ».

La dame - maîtresse, « jamais vue et indifférente »

Le poème suivant prend la forme d'un « vers » – modèle pré-classique de la chanson courtoise, car on n'y peut pas faire de distinction entre la « *tornada* » et les « *coblas* ». Il appartient à un grand seigneur, Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127), dont le domaine s'étendait de la Loire aux Pyrénées. Son œuvre marque le début de la poésie lyrique née sur le sol de France. Il est considéré de son vivant comme un grand séducteur, un provocateur sans égal, qui a mené une vie débauchée.

A la douceur de la saison nouvelle, / Feuillent les bois, et les oiseaux / Chantent, chacun dans son latin / Sur le rythme d'un chant nouveau ; / Il est donc juste qu'on ouvre son cœur / A ce que l'on désire le plus.

De là-bas où est toute ma joie, / Ne vois venir ni messenger ni lettre scellée, / C'est pourquoi mon cœur ne dort ni ne rit. / Et je n'ose faire un pas en avant, / Jusqu'à ce que je sache si notre réconciliation / Est telle que je la désire.

Ce texte obéit du point de vue thématique aux conventions du lyrisme occitan (le poète exprime les sentiments ressentis devant la femme aimée et le désarroi du soupirant rejeté dans l'indifférence ou l'oubli), mais sa structure est plus linéaire que celle de la chanson courtoise. Observons dans ce sens les deux dernières strophes :

Encore me souvient du matin / Où nous mimes fin à la guerre, / Et où elle me donna un don si grand, / Son amour et son anneau : / Que Dieu me laisse vivre assez / Pour que j'aie un jour mes mains sous son manteau.

Car je n'ai souci des propos étrangers / Qui voudraient m'éloigner de mon « Beau-Voisin », / Car je sais ce qu'il en est / Des paroles et des brefs discours que l'on répand : / Mais nous en avons la pièce et le couteau. (Guillaume de Poitiers, *A la douceur de la saison nouvelle*, traduction d'Anne Berthelot) [6]

Dans la conception de Guillaume IX de Poitiers, duc d'Aquitaine, l'amour courtois reprend la structure de base du système féodal, mais place la dame dans la situation du seigneur (il interpelle la femme aimée avec les termes masculinisants « *senhal* » ou « *mi dons* » – « mon seigneur » pour suggérer qu'il est son serviteur). Il devient le vassal de « la dame parfaite », qu'il aime d'un « si bon amour » et à laquelle il parle avec une fraîcheur dépouillée, même licencieuse parfois.

La dame lointaine, distante et/ou absente (« *domna de lonh, svelte et gracieuse* »)

La femme imaginée par Jaufré Rudel ressemble à une princesse lointaine et énigmatique qui défie sans cesse le désir inassouvi du poète:

Lorsque les jours sont longs en mai / Me plaît le doux chant d'oiseaux lointains / Et quand je suis parti de là / Me souvenant d'un amour lointain / Lors m'en vais si morne et pensif / Que ni chants ni fleurs d'aubépine / Ne me plaisent plus qu'hiver gelé. (...)

Jamais d'amour je ne jouirai / Si je ne jouis de cet amour lointain, / Je n'en sais de plus noble, ni de meilleur / Et nulle part, ni près ni loin; / De tel prix elle est, vraie et parfaite / Que là-bas au pays des Sarrasins / Pour elle, je voudrais être appelé captif! (...) (Jaufré Rudel, *Chansons*) [7]

Cette belle « canso » est formée de sept unités strophiques (« coblas ») de longueur égale, suivie d'une demi-strophe finale (« tornada »). Jaufré Rudel (XII^e siècle) est prince de Blaye, seigneur de Pons et de Bergerac et vassal des comtes d'Angoulême. Il impose dans la littérature française le « thème de l'absence », en tant que forme idéalisée du sentiment amoureux. Poète de l'amour lointain, il crée également un type féminin devenu célèbre, celui de la dame absente. La mélodie de ses strophes réussit à créer une atmosphère de litanie incantatoire, qui transpose parfaitement les chimères d'un amour impossible.

La femme-vertu, source de « joy », de vie et de raison

Bernard de Ventadour, l'un des plus célèbres troubadours, est d'origine assez humble (ses parents étaient les serviteurs d'Ebles II le « Chanteur »). Après avoir quitté le château de Ventadour, il suit Aliénor d'Aquitaine (la descendante de Guillaume IX de Poitiers) à la cour d'Henri II Plantagenêt en Angleterre. L'ensemble des vers de sa « chanson de la lauzeta » (l'alouette) figurent parmi les pièces poétiques les plus connues du Moyen-Âge:

Quand je vois l'alouette mouvoir / De joie ses ailes dans un rayon (de soleil), / Si bien qu'elle s'oublie et se laisse choir / A cause de la douceur qui l'envahit, / Las! j'ai si grand envie de ceux / Que je vois joyeux, / Je m'émerveille que sur le champ/ Mon cœur ne fonde en moi de désir.

Hé! Las! Je croyais tant savoir / D'amour, et j'en sais si peu! / Car je ne peux m'empêcher d'aimer / Celle dont je n'aurai jamais aucun profit. / Elle m'a pris mon cœur, elle m'a pris à moi, / Et elle avec moi et tout le monde; / Et en priant tout, elle ne me laisse rien / Sauf désir et cœur brûlant. (...) Tristan, vous n'aurez plus rien de moi, / Car je m'en vais, malheureux, je ne sais où; / Je renonce à chanter, je renie le chant / Et je me cache loin d'amour et de joie. (Bernard de Ventadour, *Quand vey la lauzeta mover, Quand je vois voler l'alouette*, traduit du provençal en français) [8]

Dans les quatre premiers vers, le poète associe dans une atmosphère légère le renouveau de la nature et la rencontre amoureuse. Le cadre traditionnel de cette « reverdie » est le temps des Pâques, dont les éléments indissociables sont le chant des oiseaux, les feuilles et les fleurs nouvelles. La femme créée par Bernard de Ventadour est source de « soupirs profonds », de destruction psychique et même de mort physique. C'est à cause d'elle que le poète, « ce pauvre plein de désir », choisit l'exil et l'oubli définitif de ses semblables.

La « belle » des chansons de toile

La chanson de toile (chanson d'histoire, romance, chanson à filer, broder, tisser) est l'une des plus anciennes de la littérature française. C'est un poème à forme variable qui évoque l'amour malheureux d'un personnage féminin travaillant à son métier à tisser (c'est d'ailleurs ce qui donne le nom de chanson de « toile »). Elle n'est pourtant pas composée par de petites fileuses de lin, mais par des poètes et des musiciens accomplis. La belle dame s'y lamente en général sur son entrée au couvent ou sur la mort ou l'absence de son amant. Chaque strophe du poème se termine par un refrain :

Belle Douette à la fenêtre s'assied, / Lit en un livre, mais cela ne lui tient pas à cœur; / Il lui ressouvient de son ami Doon, / Qui en d'autres terres est allé combattre en des tournois. / Et maintenant en ai chagrin.

Un écuyer aux degrés de la salle / Est descendu, a déposé son bagage. / Belle Douette les degrés en descend, / Ne pense pas ouïr mauvaise nouvelle. / Et maintenant en ai chagrin. (...) (*La Belle Douette*; traduction de G. Picot in *La Poésie lyrique au Moyen Age*, tome I, Larousse, 1965) [9]

La plainte lyrique émane d'une femme simple et naturelle, dont la conception de l'amour est ramenée à des proportions plus humaines que celle de la dame inaccessible et supérieure des chansons courtoises classiques. De ce point de vue, la chanson de toile représenterait « l'antidote » du modèle canonique troubadouresque [10]. D'autre part, elle garde la forme régulière de la strophe et du refrain et la brièveté de l'ensemble de la chanson courtoise.

La « pastoure » et le motif de la requête d'amour

La pastourelle est un genre populaire qui se répand aux XII^e - XIII^e siècles dans l'aire linguistique de la langue d'oïl (donc au nord de la Loire) et plus particulièrement en Picardie. C'est un chant d'amour d'une structure strophique élaborée, qui fait alterner couplets et refrain. La pastourelle obéit à un schéma stéréotypé: au cours d'une promenade, le poète rencontre invariablement une bergère qui ne se laisse pas séduire. Le texte qui suit appartient à Marcabru (surnommé « pain perdu »), un simple jongleur :

L'autre jour, sous une haie / J'ai trouvé une bergère / Pleine de joie et de bon sens, / Portant cape et capuchon / Comme fille de vilaine, / Veste et chemise de toile, / Souliers et chausses de laine.
Je viens à elle à travers prés / - Fille, dis-je, tendre chose, / J'ai mal car vous pique le froid. / - Seigneur me dit la vilaine, / Grâce à Dieu et à ma nourrice, / Le vent peut bien m'ébouriffer, / Je suis gaie et bien portante. (...) (Marcabru, *L'autrier jost, una sebissa...*, *L'autre jour, sous une haie*). [11]

La première strophe apparaît comme un prélude narratif par rapport à la scène dialoguée de la strophe suivante. Elle contient un court portrait de la bergère, construit sur la description de ses vêtements simples et de son attitude. Par la réponse qu'elle donne à son galant amoureux, la jeune paysanne tourne en dérision l'éthique courtoise et toutes ses valeurs.

Conclusions

Les particularités sociopolitiques du monde occitan – l'importance accrue de la vie de cour, une grande ouverture d'esprit et la liberté des mœurs – ont favorisé la valorisation de la femme dans la société, surtout après la croisade contre les Albigeois (1208 – 1229).

Cette analyse des principaux traits du chant courtois, doublée d'un bref aperçu sur la création des plus connus troubadours et trouvères, illustre d'une part les éléments communs à la tradition courtoise et les aspects individuels, originaux de ces créateurs et d'autre part, fait ressortir l'image de la femme et son rôle dans la société courtoise des XII^e – XIV^e siècles.

Les créateurs présentés ci-dessus cultivent en général un code amoureux pessimiste, mais très militant et moralisateur. Les types féminins retrouvables dans leur création ont des traits physiques semblables (elles sont sveltes, élancées, elles ont la peau blanche, le teint frais), mais différent par leurs attitudes mentales. Les femmes situées au centre de la lyrique courtoise incarnent tour à tour l'indifférence totale, la tendresse profonde, la volonté droite, la dévotion aveugle ou la douleur de la séparation. Mais, en dépit de ces différences, elles reflètent parfaitement l'image d'une doctrine morale et esthétique nettement établie en France à partir du XII^e siècle, d'un système idéologique raffiné, qui a réussi à créer un art varié, riche, authentique et délicat.

Les femmes illustrent dans le mouvement culturel courtois les deux pôles de la création littéraire – la production et la réception, elles en sont l'objet et le sujet et, le plus souvent, leurs poèmes retenus par l'histoire littéraire pour leurs combinaisons rythmiques tout-à-fait remarquables rendent ces « trobaïritz » célèbres dans le monde entier.

Notes

[1] Cf. Constantin Pavel, *Genres et techniques littéraires dans la France médiévale*, Ed. Demiurg, Iasi, 1998, p. 45.

- [2] *Ibidem*, p. 49.
- [3] Emmanuèle Baumgartner, *La Littérature française du Moyen-Âge*, Dunod, Paris, 1999, p. 27.
- [4] Les « tropes » sont de « petits passages versifiés et chantés insérés dans les mélodies liturgiques » (Cf. Emmanuèle Baumgartner, *op. cit.*, p. 25).
- [5] Cf. Constantin Pavel, *op. cit.*, p. 49.
- [6] Ce texte est reproduit dans ****Littérature - textes et documents. Moyen-Âge - XVI^e siècle*, coord. Henri Mitterand, Anne Berthelot, François Cornillat, Nathan, Paris, 1988, p. 42 .
- [7] Cet échantillon textuel est extrait de l'anthologie *** *Le Moyen-Âge et le XVI^e siècle en littérature*, coord. Xavier Darcos, Jean-Pierre Robert, Bernard Tartayre, Coll. « Perspectives et confrontations », Hachette, Paris, 1987, pp. 130-131. Le poème, traduit par Albert Pauphilet, est intégré sous cette forme dans l'ouvrage *Poètes et Romanciers du Moyen-Âge*, Coll. « La Pléiade », Gallimard, 1952.
- [8] Cf. ****Littérature - textes et documents. Moyen-Âge - XVI^e siècle*, éd. cit., pp. 43-44.
- [9] Cf. *** *Le Moyen-Âge et le XVI^e siècle en littérature*, éd. cit., pp. 128-140.
- [10] Cf. P. Bec, *La Lyrique française au Moyen-Âge*, Ed. Picard, 1977, cité dans *** *Le Moyen - Âge et le XVI^e siècle en littérature*, éd. cit., p. 138.
- [11] http://lettres.ac-bordeaux.fr/moyenage/Poesie_m.htm

Bibliographie

- Baumgartner, Emmanuèle *La Littérature française du Moyen-Âge*, Paris, Dunod, 1999.
- ****Littérature - textes et documents. Moyen-Âge - XVI^e siècle*, coord. Henri Mitterand, Anne Berthelot, François Cornillat, Paris, Nathan, 1988.
- *** *Le Moyen-Âge et le XVI^e siècle en littérature*, coord. Xavier Darcos, Jean-Pierre Robert, Bernard Tartayre, Coll. « Perspectives et confrontations », Paris, Hachette, 1987.
- http://lettres.ac-bordeaux.fr/moyenage/Poesie_m.htm.
- Pavel, Constantin, *Genres et techniques littéraires dans la France médiévale*, Iasi, Demiurg, 1998.