

La dame et le troubadour : «Fin'amors» et mystique chez Bernard de Ventadorn

In: Littérature, N°47, 1982. Le lit la table. pp. 12-30.

Citer ce document / Cite this document :

Huchet Jean-Charles. La dame et le troubadour : «Fin'amors» et mystique chez Bernard de Ventadorn. In: Littérature, N°47, 1982. Le lit la table. pp. 12-30.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/liitt_0047-4800_1982_num_47_3_2164

LA DAME ET LE TROUBADOUR « Fin'amors » et mystique chez Bernard de Ventadorn

*« Ja per drudaria
non m'am, que no's cove »*

(Lancan vei la folha,
v. 49-50).

*(Qu'elle ne m'aime pas d'amour
charnel puisqu'il ne lui convient
pas.)*

*« ...parler d'amour est en soi une
jouissance »*

J. Lacan.

Sans doute Bernard de Ventadorn est-il, aux yeux du grand public, le troubadour le plus connu. Son alouette (*Can vei la lauzeta mover*) fait pièce à la comtesse de Tripoli, l'objet de l'« amoér de lonh » de Jaufré Rudel (*Lanquan li jorn son lonc en may*), dans l'imaginaire littéraire. Populaire, Bernard de Ventadorn le fut dès le Moyen-Age, en témoigne le nombre de pièces conservées par les « chansonniers » qui lui sont attribuables. Quarante-quatre « cansos » retenues par M. Lazar dans son édition¹, ce qui est considérable au regard d'autres troubadours dont la tradition manuscrite n'a livré que quelques pièces (Jaufré Rudel, Cercamon, ...) ou seulement le nom (Eble II de Ventadorn) et incite à relire la totalité d'une œuvre occultée par le succès tapageur de quelques « cansos ».

Si le succès est le garant de la séduction d'une œuvre, il n'en désigne pas pour autant les enjeux, ce que révèle et enterre le travail de la langue nouée à l'inconscient. Quand la séduction – grâce aux tribulations des signes et des

1. Moshé Lazar, *Les chansons d'amour de Bernard de Ventadorn*, Paris, Klincksieck, 1966. Nos références aux textes renvoient à cette édition.

mots – maintient le regard et l'intelligence critiques à la surface du texte, son énigme recourt aux travestissements de l'imaginaire et se dévoie en mythe. Dans le cas de Bernard de Ventadorn, le mythe est tissé d'imaginaires « biographèmes » prélevés dans une « vida » et des « razos » tardives (XIII^e et XIV^e s.) – elles-mêmes amplifications narratives d'éléments empruntés aux « cansos » – qui viennent défaire l'anonymat scandaleux de textes livrés à la dérive de l'Histoire. Sans cette « vida » le succès de Bernard de Ventadorn eût été incontestablement moins important. La « biographie », en mettant en scène une traversée du « socius » par l'amour – des femmes puis de Dieu – comble fantasmatiquement les exigences de l'imaginaire social de laisser penser que le talent (nous prendrons aussi le mot dans son acception médiévale de désir) littéraire peut faire oublier l'origine sociale. Bernard de Ventadorn, nous dit-on, était fils d'un valet et d'une boulangère; né au château d'Eble II, il y fut nourri, choyé et éduqué par le vicomte et apprit à son école l'art du « trobar » puis s'énamoura de la vicomtesse, séjourna en Angleterre où il aima la duchesse de Normandie, revint toujours insatisfait, auprès de Raymond de Toulouse et mourut fort pieusement après avoir renoncé aux plaisirs terrestres et être entré dans l'ordre de Dalon². Une vie et une œuvre vouées à l'amour et aux femmes, une fin édifiante... Rien d'anormal à ce que le troubadour le plus célèbre aimât et fût aimé de la plus grande des reines : Aliénor d'Aquitaine (la duchesse de Normandie). Jean Markale y croit encore³. L'histoire contée par la « vida » serait belle, à défaut d'être totalement édifiante, si elle n'avait abusé d'éminents romanistes. C. Appel a cru pouvoir regrouper une partie des « cansos » de Bernard de Ventadorn en trois groupes de textes inspirés par des femmes différentes mais réelles, étrangement identifiées à partir des « senhals⁴ ». Malheureusement, plus de vingt pièces n'entrent pas dans ce plus qu'arbitraire découpage.

L'aveuglement de C. Appel serait à ranger au musée des aberrations philologiques s'il ne venait illustrer la séduction du texte et pointer le nœud de la question de l'œuvre de Bernard de Ventadorn : la « féminité » en tant qu'une, des femme(s) vienne(nt) en relancer la question. Deux, trois, dix... femmes? Peu importe. Elles se ressemblent toutes et communient dans une délicate et rayonnante beauté qui fait pâlir, par avance, celle des héroïnes romanesques qui viendront solliciter la mémoire culturelle en pays d'oïl : Iseut la blonde, Guenièvre ou Blanche fleur. L'œuvre de Bernard de Ventadorn est plus un affrontement sans cesse réitéré avec la « féminité » que le chant de la rencontre de femmes réelles dont les identités viendraient rassurer d'enfermer

2. Cf. J. Boutière et A. H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973, p. 20 à 25.

3. Jean Markale, *La vie, la légende, l'influence d'Aliénor, Comtesse de Poitou, Duchesse d'Aquitaine, Reine de France, puis d'Angleterre, Dame des troubadours et des bardes bretons*, Paris, Payot, 1979.

4. C. Appel, *Bernard von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar herausgegeben von C. Appel*, Halle, 1915. La critique du classement des pièces proposé par C. Appel a été judicieusement conduite par M. Lazar dans l'introduction de son édition des chansons de B. de Ventadorn, cf. *op. cit.*, p. 15-16.

toute question dans une biographie singulière ou un « roman familial ». Le secret de la réussite et du succès de Bernard de Ventadorn réside sans doute dans la reprise incessante de la question de « La Femme », au-delà de femmes singulières, ce point ultime d'une défiance à l'égard de la sexualité quand, au détour du dire amoureux, naît l'extase par laquelle le troubadour, à l'instar du mystique, s'annule dans la pure transparence d'une expression ajustée aux exigences du « trobar leu ». Cette rencontre du troubadour et de la « féminité » dans la langue sera pour nous l'occasion de réinterroger quelques notions clefs de la lyrique occitane sur lesquelles tout semble avoir été dit : l'« asag », le « senhal », le « joy » et avant tout celle de « topos poétique », à travers le panégyrique de la beauté de la Dame qu'on se plaît à renvoyer uniquement à son origine, la rhétorique médiolatine. Le formalisme de la « canso », dont s'est emparé la « poétique médiévale », ne baliserait-il pas plutôt les étapes d'une ascèse poétique, d'un rituel qui encadre la rencontre du troubadour avec cette figure de l'impossible qu'est la Dame et organise le processus de son anéantissement afin qu'écluse dans l'orbe de la « canso », le « joy », l'ineffable devenu pur ravissement, au bord de la jouissance?

« Je suis belle, ô mortel... »

Chez Bernard de Ventadorn, plus que chez tout autre troubadour (et ce n'est pas là un simple effet de l'étendue du corpus), la Dame se donne à voir. Le regard s'y arrête, tourne autour de cet objet qui le captive avant de faire retour sur soi. L'évocation – fréquente – du corps de la Dame impose l'image dans l'orbe du chant et oblige la voix à faire entendre le visible. Mieux, la voix devient regard, se charge par le déploiement de ses rythmes (ruptures et répétitions à l'intérieur de la structure métrique) de « musiquer » la fascination de l'œil et la déprise totale du sujet.

La beauté du corps, c'est d'abord sa blancheur :

« que genser cors no crei qu'el mon se
mire :
bels e blancs es, e frescs e gais
e les e totz aitals com eu volh e dezire. »
(*Be m'an perdut lai enves ventadorn,*
v. 16-18.)

« je ne crois pas qu'un corps plus noble
puisse se donner à voir au monde, il est
beau et blanc, jeune, plaisant et lisse ».

et sa lumière dont l'éclat ne reluit que par la mise en jeu d'une différence, l'imperfection de la neige qui, à côté d'elle, semble terne :

« sos cors es belhs et bos
e blancs sotz la vestidura
– eu non o dic mas per cuda –
que la neus, can ilh es nuda
par vas lei brun' et escura ».

(*A! tantas bonas chansos,*
v. 35-40.)

« son corps est beau, bon et blanc sous les
vêtements (je ne le dis que par supposition)
si bien que la neige, lorsqu'il est dénudé,
paraît à côté de lui brune et obscure ».

La beauté, résumée à la blancheur, constitue un seuil au-delà duquel le regard ne peut se porter. Ce suspens se nourrit de la fascination pour que le signifiant du désir s'absente. La beauté est la butée du regard ou la taie qui aveugle, mais ce temps d'arrêt se marque par un silence, une pose de la voix dans le temps de la diction, pour que continue à se tramer, derrière le voile de lumière qui fait limite, le mystère du désir. La beauté ne peut être que souffrance :

« Gensor de leis no poc faire Beltatz,
per qu'eu m'en ai gran pen'e gran tre-
balha. »

(*Per melhs cobrir lo mal pes e'l cossire,*
v. 23-24.)

« Beauté n'a su former plus belle femme
qu'elle, ce qui me procure un dur tourment
et une grande angoisse. »

pour celui qui, appelé à la contempler, la sait insaisissable d'y pressentir la dimension de leurre qui la définit. L'écran de la beauté arrête le regard, le fixe et surprend le désir et, s'il ne meurt pas à son contact et poursuit sa course, ce n'est qu'au prix d'un dédoublement, une part restant appendue à la forme blanche, captée par l'éclat, à la fois lumière et fragment.

La beauté est leurre, à plus d'un titre, et le regard du troubadour, de s'y arrêter, oublie le sexe. Le regard fasciné par l'éclat ne peut/veut pas voir le sexe et la blessure que pour tout homme il représente. Chez Bernard de Ventadorn, la fonction apotropaïque de la beauté se repère au glissement métonymique qui figure le déplacement du regard se détournant du corps (et du sexe) pour embrasser le visage :

« Qui be remira ni ve
ohls e gola, fron e faz,
aissi son finas beatatz
que mais *ni menhs no i cove*, »

(*Conortz, era sai eu be,*
v. 41-44.)

« Pour qui contemple bien ses yeux et son
cou, son front et son visage, sa beauté est
si parfaite que *rien n'y est de trop ni rien
n'y manque*. »

visage qui, en retour, témoigne, de la supposer superlative, de la beauté du corps :

« Qui ve sas belas faissos,
ab que m'a vas se atraih
pot be saber atrazaih
que sos cors es bels e bos
e blancs sotz la vestidura. »

(*A! tantas bonas chansos,*
v. 33-38.)

« Celui qui voit sa belle figure, avec laquelle
elle m'attira à elle, peut savoir avec cer-
titude que son corps est beau et bon et
blanc sous les vêtements. »

La mesurer à l'aune de celle du visage permet l'économie de l'angoissante découverte du sexe féminin, ce vide où l'homme anticipe sa propre castration. Au travers du panégyrique de la beauté du visage, le troubadour rêve d'un corps plein, sans manque, sans sexe, non châtré. D'où, sans cesse, la volonté de contempler le corps nu afin de s'assurer qu'il reste lisse, sans blessure :

« Si no'm aizis lai on ilh jai,
si qu'eu remir son bel cors gen,
donc, per que m'a failh de nien? »
(*Lonc tems a qu'eu non chante i mai*,
v. 46-48.)

« Si elle ne me reçoit pas là où elle couche
afin que je contemple son beau corps noble,
pourquoi alors m'a-t-elle tiré du néant? »

Le désir – rappelé à l'envi chez de nombreux troubadours⁵ – de glisser les mains sous le manteau de la Dame pour la caresser (« queu la manei ») participe du même besoin de nier la possibilité que ce corps soit châtré. Le troubadour tente par là d'éluder la castration, la sienne et celle de la Dame qui, au bout du regard et de la voix, occupe la place de l'Autre. Position perverse qui rejoue dans la construction rituelle de la « canso » le désaveu de la castration de la mère à qui la langue offre un corps en ce temps de naissance du « lemozi » et du « roman ». Si, comme l'écrit Eugénie Lemoine, « la beauté qui se voit devient l'attribut de la femme dont le sexe n'est pas montrable⁶ », elle est métaphore du manque désavoué par le troubadour qui se refuse ainsi à considérer qu'il pourrait ne plus « l'avoir ». La beauté ne dissimule pas la place évidée, elle incite seulement le regard à se porter ailleurs et elle invite le troubadour à déposer le regard, comme l'on dépose les armes, pour préserver ce qui chez l'homme fait le prix de la vie, son sexe.

Voir dans le panégyrique de la beauté de la Dame un « topos poétique », repris, affiné par chaque troubadour, le lieu où, par l'inscription d'une légère différence, le troubadour va faire preuve d'originalité, de sa maîtrise dans l'art du « trobar », n'explique rien. La circulation d'un lieu commun poétique est, dans la lyrique occitane, transmission souterraine par la langue, d'un savoir inconscient concernant la sexualité, cette croix de l'être parlant pris dans le défilé de la castration et contre laquelle se dresse le fragile édifice de la « fin'amors ». La « canso » est chez Bernard de Ventadorn « icône » (dans la double acception, religieuse et esthétique, du terme; nous y reviendrons), espace cerné où la beauté de la Dame se donne à contempler afin que s'oublie la castration, nécessité et obstacle à la parfaite conjonction des partenaires si l'on en croit l'enseignement de Freud⁷. Derrière l'écran de sa beauté, la Dame s'absente, disparaît en tant que sujet susceptible d'être saisi par le désir. La forme (corps ou simple nimbe de lumière) nie en la Dame le partenaire sexuel possible. Si la beauté suscite le désir sexuel du troubadour, c'est pour mieux l'interdire, dans la mesure où elle est intangible, irréductible au corps et/ou au visage qui s'en fait/font le support. Pur semblant, elle autorise une économie de l'acte sexuel pour que ne s'y révèle pas le ratage qui le fonde.

5. Le motif apparaît chez Guillaume IX, le premier troubadour connu, « Enquer me lais Dieus viure tan/C'aja mas manz soz so mantel! » (*Ab la dolchor del temps novel*, v. 23-24.)

6. Eugénie Lemoine-Luccioni, « Symbole Ø » in *Lettres de l'Ecole freudienne*, 27 1977, p. 251.

7. Cf. *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1969 et plus particulièrement « La psychologie de la vie amoureuse », p. 29-80.

Vers une mystique profane?

Là où la beauté de la Dame fascine la vue, le troubadour

« ...mas jonchas li venh a so plazer
e ja no'm volh mais d'a sos pes mover ⁸ »

« mains jointes, livré à sa volonté, ne désire plus bouger de sa prosternation à ses pieds », comme le mystique transi par l'ineffable plaisir (ou souffrance) né de sa soumission extatique à la divinité. La critique a, depuis longtemps, souligné le caractère mystique de la poésie des troubadours. R. Bezzola pensait que l'amour courtois avait été créé de toutes pièces par Guillaume IX afin de satisfaire les élans mystiques des dames de la haute aristocratie fascinées par la propagande ascétique d'un Robert d'Arbrissel (1050-1117); il aurait proposé un idéal rival, épuré, ennobli, exalté, proche de la mystique⁹. Pour H. I. Marrou, le déploiement de la lyrique occitane et de l'éthique des troubadours serait indissociable de l'atmosphère spirituelle de l'époque illustrée par le mysticisme d'un saint Bernard ou par celui de l'école de Saint-Victor¹⁰. Tradition universitaire bien établie donc, qui risque cependant de verser la « fin'amors » et la lyrique des troubadours à l'actif de la seule religion. Pas plus que repérer un « topos poétique » dans le panégyrique de la beauté de la Dame, rapprocher les troubadours de saint Bernard n'est satisfaisant, sauf à goûter le plaisir de dresser le catalogue des points communs, à réduire l'inconnu au connu et à manquer ce qui les rapproche, le questionnement (différent en fonction de leur mode d'énonciation spécifique) de la différence sexuelle. Si comme l'a fait remarquer Jacques Lacan, la mystique n'est pas réductible « à une affaire de foutre ¹¹ », contrairement à ce que pensait le milieu psychiatrique contemporain de Freud, elle est néanmoins tout amour (« j'aime aimer » disait saint Bernard) comme la lyrique occitane, et l'extase qui la borde touche à la jouissance, mais à une jouissance non liée au « fait » sexuel. Nous tenterons de montrer que la « fin'amors », en tant que fiction codifiant les rapports du troubadour et de la Dame au cœur de la « canso », est une expérience, similaire mais non réductible, à la mystique et qu'y éclôt une jouissance « autre » autorisée par le franchissement de la différence sexuelle dans la langue.

1. *Rituel*

La Dame – comme la divinité – ne s'approche que dans la « crainte et le tremblement ». L'alcôve fait office de sanctuaire où se tient la divinité

8. *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, v. 40-41.

9. Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, Champion, 1944.

10. Henri Irénée Marrou, *Les troubadours*, Paris, Seuil, 1971.

11. Jacques Lacan, *Encore*. Séminaire XX, Paris, Seuil, 1975, p. 71.

profane, lieu étrange et dissuasif d'une approche pourtant souhaitée qui met à mal « bravoure » et « hardiesse », ces deux vertus éminemment viriles et chevaleresques :

« Deus! can aurai vassalatge
que denan leis me prezen?
Trop m'aten en voupilhatge. »

(*Gent estera que chantes*,
v. 32-34.)

« Dieu, quand aurai-je le courage de me
présenter devant elle? J'hésite trop en ma
couardise. »

L'approche n'est pas voyage, au sens d'un déplacement qui conduirait le troubadour aux pieds de la Dame, mais plutôt voyage immobile où l'espace et le temps s'annulent dans la soumission volontaire au service d'amour et dans la reconnaissance de l'absolu pouvoir de la Dame (« vostre franc senhoratge »). L'immobilité dira la fascination et il n'est pas d'autre mouvement que celui de joindre les mains et de se jeter à genoux aux pieds de celle dont la beauté emplît le regard au point, dans l'aura lumineuse d'un visage, de croire voir surgir Dieu :

« Domna, 'l genzer c'ans nasques
e la melher qu'eu anc vis,
mas jonchas estau aclis,
a genolhos et en pes,
el vostre franc senhoratge. »

(*Ibidem*, v. 37-41.)

« Dame, la plus belle qui naquit jamais et
la meilleure que j'ai jamais vue, je me
soumets humblement à votre pouvoir, mains
jointes, à genoux ou debout. »

Que la Dame vienne à la place de Dieu ne ferait pas problème si un corps, dans sa matérialité la plus insistante, ne s'inscrivait au lieu où résonne habituellement le seul Verbe et si ce corps ne se donnait, au-delà de la contemplation, à toucher, à cerner d'une caresse dans l'expérience de l'« asag » (ou « assai ») que l'on peut – en perdant toutes les connotations sexuelles que le morphème tire de son utilisation dans le contexte de la « fin'amors » – traduire par « essai », voire « épreuve ». René Nelli a décrit en ces termes l'« asag » : « La Dame conviait son ami à le rejoindre dans un lieu secret où elle se livrait à sa discrétion. Ils étaient tous deux dévêtus, mais avant de lui permettre de s'allonger auprès d'elle, la Dame lui faisait jurer – *c'était le côté rituel de cette cérémonie* (c'est nous qui soulignons) – qu'il ne prendrait point d'autres privautés que celles qui s'accordaient avec “mezura” et le droit d'amour [...]; que de façon générale, il ne prendrait aucune initiative, s'abstiendrait du “fait” et s'appliquerait à obéir à son amie ¹². » Cette description, outre qu'elle insiste – à tort – sur la réalité de l'« asag », souligne l'aspect rituel de cette étrange cérémonie, « messe noire », qui tient le « fait » en suspicion pour mieux valoriser les plaisirs préliminaires. Bernard de Ventadorn, transi par un désir dont il ne saurait

12. René Nelli, *L'érotique des troubadours*, rééd., Paris, U.G.E., 10/18, 1974, t. 2, p. 45.

se montrer le maître, rappelant que sa vie est tout entière suspendue à ce rituel érotique, en précise les étapes :

« Ara cuit qu'e' n morrai
del dezirer que'm ve,
si'lh bela lai on jai
no m'aizis pres de se,
qu'eu la maneï e bai
et estrenha vas me
so cors blanc, gras e le. »

(*Pois preyatx me, senhor,*
v. 30-36.)

« Présentement, je crois que je mourrai du désir qui me saisit, si la belle ne m'accueille auprès d'elle, là où elle couche, afin que je la caresse, la baise et étreigne contre moi son corps blanc, charnu et lisse. »

Quatre temps distincts et successifs, signes savamment gradués d'un abandon éludé de la Dame, constituent le rituel de l'« asag » : l'« aizimen » (l'accueil) où le désir et le troubadour sont reconnus par la Dame, « manejar » (les caresses), « baizar » (les baisers) et « estrenhar » (l'étreinte). « Caresser », « donner des baisers » et « étreindre » sont moins les manifestations tangibles d'une maîtrise de la « Mezura » (la « mesure » mais aussi la « maîtrise de soi »), que les signes d'un simulacre ritualisé de l'acte sexuel. Dans l'étreinte, les corps s'approchent mais ne se conjoignent pas, ne copulent pas au sens où ils ne font pas lien, « rapport ». Et les partenaires de feindre d'y pouvoir quelque chose en appelant à la rescousse « Mezura », cette pierre d'angle de l'érotique troubadouresque, quand l'union reste au seuil.

Simulacre et dérision ont partie liée; ils mettent l'accent sur ce qui ne va pas, soulignent l'imposture de la méconnaissance travestie en vérité avérée. Le simulacre met les signes à nu et les fait fonctionner à plat, la dérision les excède. L'« asag » participe des deux : il étale les signes qui conduisent au « fait », mais bouleverse leur économie dans la mesure où il les oblige à fonctionner à vide, en excès, de ne pas leur donner le référent obligé et attendu : l'acte en tant qu'ouverture sur la jouissance. Le rituel, dans son codage extrême, appelle un autre registre (disons pour faire image le « religieux ») qui, déconstruit par le caractère sexuel du contexte, fait excès et agit en retour d'annuler la belle ordonnance du rituel. Celui-ci révèle l'« in-pertinence » du « fait » et, simultanément, encadre perversement, sans la moindre possibilité d'un surgissement de l'inconnu ou du hasard, le simulacre de ce qui fait défaut, le « rapport » comme terme supposé de l'acte. Le rituel courtois de l'« asag » installe un corps de femme en lieu et place de la divinité. Corps qui appelle le regard dans l'attente d'une caresse. Quelle caresse sinon celle qui, de relayer le regard scrutateur, s'assurera dans sa trajectoire du lisse du corps, de sa plénitude sans faille et sans blessure (« so cors blanc, gras e le »). Le geste prend le relais du regard appelé par la beauté et se donne le même but : désavouer la castration de la Dame afin d'éluder la sienne car là est ce qui fait obstacle à l'« un-ion ». Là est l'enjeu véritable de l'« asag » dont la ritualisation rappelle qu'il a partie liée d'une part avec la mystique et d'autre part avec la perversion. Faut-il préciser que la « fin'amors » n'est pas plus, au sens strict, une perversion qu'une

mystique? Voie tierce, elle fait jouer chaque structure pour s'en jouer et en déjouer les embûches, soit les effets de sérieux... Est-ce pour autant croire à la réalité de l'« asag », à son institutionnalisation dans la civilisation courtoise comme l'ont fait nombre de critiques et, en tout premier lieu, R. Nelli? Soulignons que dans la « canso » *Pois prevatz me, senhor* de Bernard de Ventadorn l'« asag » reste hypothétique, dépendant du caprice de la Dame, en somme désiré, plus « scénario » construit au même titre que fantasme par le désir que réalité effective. L'« asag » n'apparaît que dans la « canso », il reste une construction poétique sans répondant dans la réalité sociale (où sont les documents non littéraires attestant son institutionnalisation?)¹³; ses enjeux n'en sont que plus importants. La caresse (« manejar ») ne suscite aucun émoi, ne fait pas éclore la jouissance clitoridienne qui soumettrait l'homme à un rythme féminin comme le suggère Christine Maillet¹⁴, elle n'est porteuse que de mots par lesquels le troubadour reconstruit l'intégrité d'un corps textuel, sans blessure, en cette place occupée dans la langue par la Dame.

Rituel encore dans la composition de la « canso » dont la disposition des strophes encadre l'apparition de la Dame. Paul Zumthor rappelait que la seule unité stable de la « chanson » était la strophe¹⁵ mais que la disposition de ces strophes restait marquée par la « mouvance »; chaque récitant, au gré de son désir ou d'une volonté signifiante déterminée, pouvait en modifier l'ordre. Les seuls éléments fixes sont l'exorde, contenu dans la première strophe (on y trouve une évocation de la nature, un motif printanier ou autre, ou bien une courte introduction dans laquelle le troubadour annonce ses intentions ou fait connaître les circonstances du chant), et le ou les envoi(s) (« tornadas »), généralement adressé(s) à un protecteur ou à une Dame, le plus souvent différente de celle qui fait souffrir/chanter le troubadour. Il arrive que les « tornadas » soient absentes de certains manuscrits¹⁶.

Les « cansos » de Bernard de Ventadorn nous semblent construites autour d'un noyau central – les trois, quatre ou cinquième strophes suivant les pièces – qui circonscrivent l'espace où va apparaître le corps de la Dame, corps le plus souvent suggéré par l'insistance du regard dont il est porteur. Ainsi sur

13. La croyance en la réalité de l'« asag » conduit à un amalgame de vérités douteuses. Ainsi R. Nelli n'hésite pas à affirmer que l'« asag » était une épreuve imposée à l'homme par la femme et assurant la « prépondérance symbolique du sexe féminin » (*op. cit.*, p. 29), affirmation immédiatement suivie d'une étrange justification physiologico-psychologique. « Il faut reconnaître d'ailleurs que l'« asag » correspond parfaitement à la sensibilité féminine – plus lente à s'émouvoir que la masculine – » (*Ibid.*, p. 25-26). Où faut-il chercher la suprématie de la Dame sinon dans les « cansos » et non dans l'histoire médiévale où l'on peut les voir féales d'une sexualité masculine qui ignorait la « mezura » et la continence.

14. Christine Maillet, « L'amour courtois » in *Lettres de l'École freudienne n° 14*, Paris, 1975. Une lecture des textes et non du seul livre de R. Nelli aurait permis à C. Maillet de percevoir que la Dame reste une entité intangible, incertaine, une forme blanche appendue au regard du troubadour, de précaire durée.

15. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 193.

16. Sur la composition de la « canso » cf. Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960.

vingt-cinq « cansos »¹⁷ évoquant le corps et/ou le regard de la Dame, l'apparition de l'élément fascinant a lieu dix fois à la troisième strophe, six fois à la quatrième et cinq fois à la cinquième. Une brève description de *Can vei la lauzeta mover* (pièce n° 31 de l'édition de référence, M. Lazar a adopté l'ordre des strophes donné par la plupart des manuscrits) illustrera notre propos. Cette « canso » comporte sept strophes de huit octosyllabes et une « tornada »; chaque strophe illustre une idée précise dont l'énoncé se divise en deux parties égales, bipartition tant syntaxique que rimique (abab, cdcd). La première strophe constitue une variation sur le motif de l'évocation de la nature : une alouette volant vers le soleil s'abandonne à la « joie » et suscite la jalousie du poète. La seconde évoque l'amour de « je » et le dessaisissement qui lui est consécutif. La Dame apparaît à la troisième strophe, cause de l'amour, elle est réduite aux yeux qui font miroir et dans lesquels le troubadour – à l'instar de Narcisse (v. 24) – est appelé à venir mourir. La strophe suivante dénonce la tromperie des femmes qui refusent d'aider le poète contre la belle indifférente qui le fait souffrir. La cinquième souligne l'arbitraire des décisions de la Dame et la disgrâce du poète, la sixième déplore la disparition de la complaisance. La dernière, enfin, annonce un renoncement au service de la Dame et un départ prochain. La « tornada », centrée autour du « senhal » « Tristan », rappelle la strophe précédente, l'abandon de la Dame et du plaisir de chanter. La troisième strophe constitue bien le cœur de la « canso »; le regard, à quoi se réduit ici la Dame, est cause de l'amour (str. 2) et des souffrances qu'il engendre, souffrances qui nécessitent des remèdes donnés par les autres femmes (str. 4) ou par la Dame porteuse du regard (str. 5). Le défaut de remède amène le troubadour à renoncer à l'amour et au chant (str. 5,6 et « tornada »). Les strophes n'ont d'autre fonction que d'encadrer la troisième, le surgissement du regard de la Dame. Elles constituent les étapes d'un rituel conduisant à ce qui fait événement et qui, ensuite, gère les traces de sa disparition. Le regard, devenu miroir fait image (et ce n'est pas un mot) de l'émergence de la Dame et de la disparition concomitante du sujet appelé à s'y contempler :

« Anc non agui de me poder
ni no fui mes de l'or' en sai
que'm laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai. »

(v. 17-20)

« Je n'eus plus pouvoir sur moi-même et
je ne m'appartins plus dès l'instant où elle
me laissa regarder dans ses yeux, en ce
miroir qui me plaît beaucoup. »

Les strophes suivantes mettent l'accent sur la volonté d'anéantissement du troubadour en soulignant le renoncement à la Dame et au chant, son exil dans la langue. Le rituel cerne donc un événement fulgurant, dont la fulgurance est à la limite ineffable, approchable seulement en ses traces, événement qui

17. Les dix-neuf autres « cansos » n'ont pas été retenues (4-5-6-7-8-24-28-29-32-33-34-35-39-40-41-42) dans la mesure où elles n'évoquent pas directement le corps de la Dame. De même, n'ont pas été retenues les deux « tensons », le dialogue, fictif ou réel, imposant une composition particulière liée à l'alternance dans la prise de parole. Pour superficiel que soit ce sondage, il n'en reste pas moins indicatif de porter sur plus de la moitié des « cansos » attribuées à Bernard de Ventadorn.

fait date pour un sujet qui s'en trouve à jamais marqué : déchirure du ciel par laquelle Dieu parle enfin au mystique, éclair du regard de la Dame un instant posé sur le troubadour... C'est, dans l'un et l'autre cas, un moment où le monde vacille pour le sujet qui se sent appelé à disparaître pour que règne ce qui fait sa joie et son malheur.

2. *Tout et/ou Rien*

La survenue de la Dame, corps d'ivoire ou simple regard, signe la disparition du troubadour pris dans une logique de l'évanouissement, voire de l'anéantissement. Elle emplit le regard de celui qui la voit et dans le même temps s'efface dans la « crainte et le tremblement » :

« Can eu la vei, be m'es parven
als olhs, al vis, a la color,
car aissi tremble de paor
com fa la folh contra'l ven. »

(*Non es meravelha s'eu chan,*
v. 41-44.)

« Quand je la vois, on s'en aperçoit à mes
yeux, à mon visage, à mon teint, parce que
je tremble comme fait la feuille exposée
au vent. »

Cet effacement sera métaphorisé plus loin par la perte du « sens » et de la parole, par la régression à l'état d'« infans » :

« Non ai de sen per un efan,
aissi sui d'amor entrepres »

(*Ibid.*, v. 45-46.)

« Je n'ai même plus l'intelligence d'un
enfant tant je suis sous la domination
d'amour. »

Se perd dans le même temps la possibilité de symboliser cette expérience du dessaisissement, d'annulation d'un sujet devenu littéralement « rien » pour que perdure le « tout » de la Dame. La folie guette au détour d'une telle expérience; la débâcle de l'identité survient quand le regard de la Dame se détourne et se pose sur un autre objet au gré de son caprice :

« Li seu belh olh traïdor,
que m'esgardavon tan gen,
s'atressi gardon alhor,
mout i fan gran falhimen. »

(*Era'm cosselhatz, senhor,*
v. 41-44.)

« Si ses beaux yeux perfides, qui jadis me
contemplaient avec tant de gentillesse,
regardent ailleurs de la même manière, ils
commettent une faute bien grave. »

Le troubadour touche là à l'impossible, à l'insupportable, à un au-delà de la souffrance et du langage approchable seulement par une extravagance qui incite Bernard à restituer sur lui le souvenir de ce regard dont l'absence est littéralement crucifiante :

« mas d'aitan m'an mout onrat
que, s'eron mil ajostat,
plus gardon lai on eu so,
c'a totz aicels d'eviro. »

(*Ibid.*, v. 45-48)

« mais ils m'ont aussi fait ce grand honneur
que lorsque mille personnes étaient assem-
blées, ils regardaient plus de mon côté que
vers tous les autres à l'entour. »

Accepter de n'être « rien » pour que la Dame soit « tout » mais conserver cependant au mot « rien » la trace de positivité qu'appelle l'étymologie, n'« être rien », comme on dit un « petit rien », un reste, fait de l'arrêt momentané du regard de la Dame (cf. v. 47), telle nous semble se définir la logique de l'anéantissement à l'œuvre chez Bernard de Ventadorn. Le « rien » du sujet, ce sera aussi le simple frémissement de la feuille ou de la branche cédant aux impulsions du vent, au souffle de la Dame, à la Dame devenue souffle, « anima ».

« E s'a leis platz que'm retenha,
far pot de me so talen,
melhs no fa'l vens de la rama
qu'enaissi vau leis seguen
com la folha sec lo ven. »

(*Amors. enquera'us preyara,*
v. 29-33.)

« Et s'il lui plaît de me retenir, elle peut
faire de moi ce qu'elle veut, mieux que ne
fait le vent avec la branche, car je la suis
comme feuille qui suit le vent. »

Une feuille, pas même un sujet, en somme « rien », un battement, un frémissement qui viendra témoigner de la puissance du souffle... Et ce souffle le troubadour l'entend en son nom « vent-a-dorn », il n'est « rien » que ce souffle qui délicieusement le transit et l'abolit. La Dame? du « vent »... un « vent » qui a « tornat¹⁸ » a « tourné » et s'est « détourné » pour mieux faire « tourner » la tête...

3. Le « senhal »

Un nom vient parfois, dans la/les « tornada(s) », donner un semblant d'identité à la Dame restée énigmatique tout au long de la « canso », distante derrière le voile de son absence tissé du désir du troubadour. Faut-il, à propos du « senhal », parler de nom? Il n'a pas la dimension d'arbitraire propre au nom, n'assigne aucune identité à l'être qu'il est censé désigner mais, au contraire, renforce l'énigme, crypte un énoncé plus qu'il ne révèle un secret. « Bel Vezer », « Mos Aziman » ne sont que des signifiants qui renvoient à un/des sujet(s) dont l'identité reste incernable, précisément parce qu'elle n'importe pas. Ils enclosent à jamais, dans la « lettre » qui les constitue, ce qui importe dans la rencontre avec la Dame au sein de la « canso » : un regard (« Bel Vezer »)¹⁹ et/ou le sentiment qu'il/elle suscita (« Mos Conortz »). La volonté de repérage de l'identité réelle de la Dame supposée désignée par le « senhal » procède soit d'une critique qui confond lecture des textes et recherche des « clefs » – et le moins qu'on puisse dire est qu'elles n'ont pas ouvert beaucoup de serrures – soit d'un écrasement

18. Jeu autorisé par les rimes des vers 1 et 3 de la pièce n° 9, « Be m'an perdut lai enves Ventadorn/[...]et es be dreihz que ja mais lai no torn ».

19. M. Lazar traduit « Bel Vezer » par « Beau Voir » qu'on pourra entendre soit comme « beau à voir », « belle à regarder » ou la « beauté même » soit comme « beau regard », le regard étant ce qui permet l'action de voir.

réaliste dont l'œuvre de Bernard de Ventadorn n'a pu faire que les frais ²⁰.

Dans l'infinie distance où elle se tient, la Dame n'a pas/plus de nom, ou plus exactement il est improférable comme celui de Dieu pour le mystique. Aucun nom ne peut venir symboliser cette part d'impossible qu'est la Dame. Dans l'après-coup de la faillite du langage à dire ce qu'est la Dame, seul reste le « senhal », plus chiffre (« Béatrice est un neuf » dira Dante dans *la Vita Nova*) que nom. Il fonctionne comme une relique (à l'horizon, une possible fétichisation) venant à la place de l'absente, substitut d'une perte ou d'une absence. Le « senhal » n'éclôt que dans l'orbe d'un impossible à dire. Il est la fragilité même, un embryon délicieux de langage, toujours menacé comme le sujet qui y accroche son désir dans cette lutte inégale avec la Dame.

Les « senhals » sont nombreux dans l'œuvre de Bernard de Ventadorn : dix-huit des quarante-quatre « cansos » retenues par M. Lazar en ont au moins un et on n'y trouve pas moins de douze « senhals » différents ²¹. Un « senhal » – « Bel Vezer » – domine largement : neuf occurrences sur les vingt et une des autres « senhals ». Il y a là une évidente volonté non de dissimuler l'identité d'une Dame réelle, connue peut-être de l'auditoire, mais d'enclorre en ce presque signifiant ce qui importe pour le troubadour : un regard qui, de peser sur lui, le réduit à ce « rien » qui est encore quelque chose, battement de feuille au gré du souffle du vent... Le « senhal » arrête le regard de la Dame sur le troubadour comme le nom de Dieu celui de la divinité sur la créature transie, délicieusement annulée et maintenue, qu'est le mystique. Le « senhal » remplit dans l'économie signifiante des « cansos » de Bernard de Ventadorn, la fonction du nom de Dieu dans l'expérience mystique d'un J.-J. Surin ²² ou d'un saint Jean de la Croix ²³. Quand il apparaît, le « senhal » organise toute l'expérience du troubadour, il gère à l'envers le déploiement de la « canso » et surgit dans la « cauda » afin d'arrêter la mémoire sur cette nébuleuse signifiante, ténue et pourtant précieuse, d'avoir arraché un peu de ce « réel » (à prendre dans l'acception lacanienne d'impossible) de la Dame en maintenant l'énigme par le biais d'un cryptage.

Prégnant, le « senhal » « Bel Vezer » doit attirer l'attention vers ce qui se

20. On pense généralement, à la suite de R. Nelli, que le « senhal » a été emprunté à la lyrique arabe d'Espagne par les seigneurs troubadours (Guillaume IX, Eble II de Ventadorn) pour dissimuler l'identité de la femme qu'ils chantaient afin d'éviter la jalousie d'un mari trop attentif au respect de la fidélité conjugale. Le « senhal » devient, avec les troubadours de la seconde génération (Cercamon, Bernard Marti, Marcabru...), le signe d'une timidité de classe et d'un respect des troubadours de « paubra generacion » s'adressant à une Dame de haut parage (Cf. R. Nelli, *op. cit.*, t. 1, p. 183). L'explication est peu satisfaisante dans la mesure où elle fait appel à des réalités extra-textuelles et feint de croire que les rapports entre « eu » (je) et « mi dons » (ma Dame) sont dans la « canso », homologues, voire identiques, à ceux que le troubadour entretient dans la réalité sociale avec la femme du seigneur. De plus, la thèse de l'origine arabe fait l'économie d'une théorie des conditions d'acceptation culturelle et linguistique de l'implant.

21. On trouve entre autres « senhals » : « e'n Alvernhatz » (pièces 9-15-23), « Tristan » (7-23-31), « Bel Vezer » (5-7-9-17-23-24, deux fois en 16 et 24), « Mon Azimens » (18-29), « Mo Cortes », « Mon Escuder » (18), « Mo Conort » (15-33), « Mo Frances » (15-41), « Mon Romeu » (36), « Mos De-Cor » (36), « na Dous Esgar » (1) et un indécidable « e'n Fachura » (9) traduit par M. Lazar « Sire Enchanteur ».

22. Cf. Michel de Certeau, « Mélancolique et/ou Mystique J.-J. Surin » in *Analytiques*, n° 2, Paris, Bourgois, 1978.

23. Cf. Marie-Christine Hamon, « Le sexe des mystiques » in *Ornicar?* 20/21, Paris, 1980.

joue dans le temps de la transmission orale de la « canso ». On n'a pas assez remarqué, avant de se lancer dans la course aux identifications, que les deux labiales /b/ et /v/ qui l'ouvrent sont aussi à l'initiale des deux éléments du nom du troubadour : /b/ernard de /v/entadorn. Hasard? Non point dans le cadre d'une poésie aussi savamment élaborée. Le « senhal », outre qu'il a pu, dans le temps de la transmission, faire fonction de signature, apparaît comme le signifiant d'une parfaite coalescence du troubadour et de la Dame, le seul « un » qui montrera

« Comant dui cuer a un se tienent,
Sanz ce qu'ansamble ne parvient. »

pour reprendre les termes de Chrétien de Troyes ²⁴, seul « un » jamais inscriptible au chef de l'amour dans le temps où le troubadour le prononce. De là son extrême fragilité et son insondable énigme. A « re-jouir », à l'envi, oralement dans la répétition de la « canso », lors de sa transmission.

Perdre la Dame interdira la profération du « senhal » et la « copulation orale » qu'il permettait. Ce sera surtout pour le troubadour entrer dans l'exil du nom, du propre, qui servait à arrimer le « rien » du sujet :

« Be m'an perdut lai enves Ventadorn
tuin mei amic, pos ma domna no m'ama;
et es be dreihz que' ja mais lai no torn,
c'ades estai vas me salvatj' e grama. »

(*Be m'an perdut
lai enves Ventadorn,*
v. 1-4.)

« Tous mes amis, là-bas, du côté de Ventadour, m'ont à jamais perdu puisque ma dame ne m'aime pas; et il est juste que je n'y retourne jamais, car elle est toujours sauvage et dure à mon égard. »

La Dame se tient, inflexible et hautaine, dans le lieu qui donne son nom au poète. En renonçant à y retourner, il entre dans l'exil de son propre nom, à jamais improférable. Ainsi risque de s'effondrer le dernier rempart contre l'anéantissement total puisqu'en perdant son propre nom le troubadour perd le nom de celui qui lui tint lieu de père, Eble II de Ventadorn, et lui enseigna l'art du « trobar ». Perdre la Dame et le droit de proférer le « senhal » et perdre le « Nom du Père » constituent un même procès où le troubadour touche au terme de la logique de l'anéantissement.

4. Le « joy »

La traduction française de l'ancien provençal « joy » par « joie » est, une fois de plus, fallacieuse et pourtant inévitable ²⁵ en ce qu'elle tend à donner au mot une fausse étymologie (« joy » vient d'un latin « joculum » et non de

24. *Cligés*, v. 2791-2792, Éd. Alexandre Micha, C.F.M.A., Paris, Champion, 1975.

25. Ce qui implique qu'on lise les troubadours – comme tous les auteurs médiévaux – dans leur langue originale.

« *gaudium* ²⁶ ») et retire au vocable toutes ses connotations amoureuses et érotiques. La notion de « joy » (ou « joi ») apparaît dès les « vers » (au sens de « strophes », terme qui a précédé celui de « canso » pour désigner les poèmes des troubadours) de Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127) ²⁷; en dépit de son champ sémantique étendu, elle est liée d'une part à l'amour :

« D'Amor non dey dire mas be.
[...]

Pero leumens
Dona gran joy qui be'n mante
Los aizimens. »

(*Pus vezem de novelh florir*,
v. 7-12.)

« D'Amour je ne dois dire que du bien.
[...] Mais je sais qu'il donne aisément grande
« joie » à celui qui observe ses lois. »

et à la Dame :

« E deu hom mais cent ans durar
Qui'l joy de s'amor pot sazir.

Per son joy pot malautz sanar. »
(*Mout jauzens me prenc en amar*,
v. 23-25.)

« Celui-là vivra qui réussira à posséder la
joie de son amour.

Par la joie qui vient d'elle, elle peut guérir
le malade. »

et d'autre part à la « satisfaction », au « plaisir », voire à la « jouissance » :

« Ben deu quascus lo joy jauzir
Don es jauzens. »
(*Pus vezem de novelh Florir*, v. 5-6.)

« Il est juste que chacun savoure la joie
qui lui est départie. »

qui, de toute façon, reste indicible et scelle la faillite du langage :

26. Charles Camproux voit dans « joy » une continuation à peu près régulièrement phonétique du latin « joculum » désignant un « petit jeu », un « jeu agréable » ou « aimable ». En dialecte limousin « joculum » aurait dû normalement donner « joyl ». C. Camproux pense que le cas régime a été aligné sur le cas sujet « joi » (« joyl » + s > « joi »), réduction facilitée par la volonté d'éviter l'homonymie avec « joyl » issu de « lolium », « l'ivraie ». Cf. *Le « joy » des troubadours*, Montpellier, 1965, p. 124-125. Pour M. Lazar, le mot « joy » serait issu d'un télescopage entre le produit de « joculum », dérivé de « jocum », signifiant « badinage » et au pluriel « ébats » et un « joi » issu de « jocula », pluriel neutre, pris dans le sens de « cadeaux », « récompenses », « prix octroyé à celui qui a bien joué le jeu ». Cf. *Amour courtois et « Fin'amors »*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 103. C. Camproux donne au mot le sens de « joie agissante » et transforme la notion en « activité, en force de vie », « en force de la nature, celle qui, à toutes les époques, a soutenu le véritable humanisme contre les déviations des hommes et de la société » (*op. cit.*, p. 173). Sous la plume de M. Lazar, le concept de « joy » devient vite une auberge espagnole : « Il pouvait exprimer le sommet de la jouissance amoureuse ou l'exaltation du désir d'amour, représenter le corps de la Dame ou simplement son nom, traduire les sensations éveillées par un regard ou un baiser, concrétiser encore l'émerveillement devant la nature printanière et l'union de toutes les créatures; mais il pouvait aussi bien n'être que l'un des éléments constituant la courtoisie, c'est-à-dire de l'idéal social et moral du chevalier », *op. cit.*, p. 116.

27. Sur Guillaume IX, cf. Jean-Charles Payen, *Le Prince d'Aquitaine (Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique)*, Paris, Champion, 1980. Nos références renvoient à l'édition des pièces de Guillaume IX fournie par Alfred Jeanroy, Paris, C.F.M.A., 2^e éd., 1972.

« Anc mais no poc hom faissonar
Co's, en voler ni en dezir
Ni en pensar ni en cossir;
Aitals joys no pot par trobar,
E qui be'l volria lauzar
D'un an no y poiri'avenir. »

(*Mout jauzens me prenc en amar,*
v. 13-18.)

« Jamais homme n'a pu se figurer quelle
est (cette joie), ni par le vouloir ou le désir,
ni par la pensée ou la fantaisie; telle joie
ne peut trouver son égale, et celui qui
voudrait la louer dignement ne saurait de
tout un an y parvenir. »

Si l'expression de Guillaume « lo joy jauzir » lie sémantiquement la notion de « joy » et celle de « jauzimen », les six « cansos » d'attribution certaine à Jaufré Rudel²⁸ tentent de préciser la nature de ce lien tout en essayant de le dénouer. Une rapide étude statistique des occurrences respectives des mots *joy* et *jauzimen* (et du verbe *jauzir*) laisse apparaître une quasi-égalité dans la représentation (quatorze occurrences de *joy* et dix-huit de *jauzimen*). Faut-il en déduire une équivalence sémantique? Cette égalité relative des deux vocables donne plutôt à penser qu'ils sont en concurrence ainsi que les notions qu'ils supportent. Que le verbe « jauzir » ou le substantif « jauzimen » n'apparaissent, le plus souvent, que dans des phrases négatives :

« Ben sai c'anc de lei no'm jauzi,
Ni ja de mi no's jauzira. »

(*No sap chantar qui so non di,*
v. 25-26.)

« Je sais bien que jamais d'elle je n'ai joui,
que jamais de moi elle ne jouira. »

implique que le « joy » s'élève à la place évidée par la disparition et/ou l'insuffisance du « jauzimen » ou vienne à titre de supplément d'une autre nature.

« Jauzir » a souvent le sens – bien que son spectre sémantique ne soit pas fixe en ancien provençal – de « prendre du plaisir physique » (cf. les vers cités « Ben sai c'ans de lei no'm jauzi/Ni ja de mi no's jauzira »), de jouir « sexuellement ». Jouissance mesurable à l'empan de celle que le troubadour a déjà éprouvé en tant qu'homme, jouissance masculine, d'organe donc, niée, suspendue (cf. le système des négations) parce qu'incompatible avec l'infinie distance dans laquelle est maintenue la Dame, et peut-être secrètement suspectée d'insuffisance, voire d'être cause d'un « ratage » dont garantit la mise à distance de l'objet d'amour. Le « joy » prend naissance au cœur de cette faille qui affecte le « jauzimen » et vient, au titre de supplément et de déplacement de ce qui dans le sexuel s'avère inadéquat, en tant que jouissance d'une autre nature.

Le « joy » n'est plus chez Bernard de Ventadorn articulé à la notion de « jauzimen »; il a conquis son autonomie afin de signaler la faillite du « jauzimen » et du type de jouissance que le vocable signifiait. Le « joy » est souvent évoqué chez Bernard dans l'envoi; venant de l'extérieur, il saisit le troubadour qu'il

28. *Les chansons de Jaufré Rudel*, Éd. Alfred Jeanroy, Paris, C.F.M.A., 2^e éd., 1974.

dépossède de lui-même (« daus totas partz sui de joi claus e sens », « je suis cerné et ceint de joie ²⁹ ») sans qu'il puisse en rendre compte ou en marquer l'intensité :

« Qui sabia joi qu'eu ai,
que jois fos vezutz ni auzitz,
totz autre jois fora petitz
vas qu'eu tenc, que'l meus jois es grans »
(*Pel doutz chan que'l rossinhols fai*,
v. 8-11.)

« Si l'on savait la joie que j'ai – à condition
que la joie pût être vue et entendue – toute
autre joie paraîtrait infime comparée à la
mienne, puisque ma joie est immense. »

Ces vers précisent, par le biais de l'optatif, que le « joy » reste non seulement hors de toute saisie langagière mais incernable par les « sens », aucun signe ne vient jamais sur le corps en marquer l'émergence ou en signer la disparition. Comme la Dame, mais d'une manière infiniment plus radicale, il touche au « réel », à ce qui, au-delà de toute symbolisation, reste insaisissable et se définit comme faillite du sens, perte, évanescence. Que faire d'une telle notion? Rien, littéralement, sauf à rappeler le scandale de ce qui se donne comme dessaisissement, perte du sens ou encore « joui-sens ». Pur ravissement, le « joy » reste en deçà du discours, il a donc partie liée avec la jouissance. Mais quelle jouissance puisqu'il semble résolument coupé du « fait » sexuel, surgi au détour de la contemplation mystique de la Dame? Autre jouissance quand la jouissance de l'Autre s'avère impossible, de l'autre sexe tout aussi bien de prendre racine au cœur du « jauzimen », tristement réductible à la jouissance masculine. Aussi est-ce pourquoi le troubadour ne peut rien en dire sauf qu'il l'éprouve et en est baigné (« daus totas partz sui de joi claus e sens »). Moment inouï où la différence sexuelle cesse d'être pertinente, un homme la traverse de se trouver littéralement saisi d'un « sorplus » de jouissance qui le verse tout entier du côté de la féminité. Supplément à entendre aussi comme au-delà du « jauzimen », point que Guillaume IX essayait déjà de situer par une dérisoire arithmétique de la futution dans *Farai un vers, pos mi sonelh* :

« Tant las fotei com auzirets :
Cen e quatre vint e ueit vetz,
Q'a pauc no'i rompei mos corretz
E mos arnes ³⁰. »

(v. 79-81.)

« Je les ai foutues autant de fois que vous
allez l'entendre : cent quatre-vingt-huit fois
si bien que je faillis m'y rompre les braies
(lit. mes courroies et mon harnais ³¹) »

29. *Can l'erba fresch'e'lh folha par*, v. 7.

30. Les manuscrits qui contiennent cette « canso » de Guillaume IX ne donnent pas tous le même nombre de coïts. Le manuscrit N ne compte que « quatre-vingt-huit fois ». On peut savoir gré à A. Jeanroy d'avoir choisi le manuscrit C qui, d'ajouter une centaine, souligne l'absurdité de l'exploit sexuel auquel s'astreint Guillaume espérant par là cerner cette jouissance féminine non réductible à la jouissance phallique.

31. Traduire Guillaume IX ou Marcabru n'est certes pas facile; on peut cependant regretter que certains romanistes reculent devant l'obscénité de quelques pièces. Ainsi A. Jeanroy préfère ne pas traduire les vers cités, J.-Ch. Payen propose de son côté une traduction édulcorée : « Tant las fotei com auzirets » devient « je les pris autant de fois que vous allez entendre ». La pièce ne figure d'ailleurs pas dans nombre d'anthologies des œuvres de troubadours. Fidèle à la pudibonderie du début du siècle, Jeanroy l'ignore (*Anthologie des troubadours*, Paris, Nizet, 1974, 2^e éd.), ainsi que Jacques Roubaud (*Les Troubadours*, Seghers, 1980).

Le troubadour, dans l'ignorance de ce qui le traverse, cherche cependant à situer le « joy » dans une extériorité radicale, une altérité souvent figurée par un oiseau. Rien ne saurait mieux en donner une idée que la fameuse alouette qui s'inscrit dans une série métonymique qui contient déjà le rossignol (*Can l'erba fresch'e'lh folha par*) et l'hirondelle (*Tan ai mo cor ple de joya*) :

« Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai,
que s'oblid' e's laissa chaser
per la doussor c'al cor li vai. »

(*Can vei la lauzeta mover*,
v. 1-4.)

« Quand je vois l'alouette mouvoir de joie
ses ailes contre les rayons du soleil, perdre
conscience et se laisser choir à cause de
la douceur qui pénètre son cœur. »

La perte de conscience (« que s'oblid' »), le dessaisissement (« e's laissa chaser »), la douceur/plaisir qui envahit le cœur (v. 4) sont autant de symptômes qui essaient de centrer le « joy » en l'objectivant en un oiseau, immédiatement envié par le troubadour (« ai! tan grans enveya m'en ve », v. 5). Le troubadour ne peut parler du « joy » qu'en s'en séparant ou dans l'après-coup de sa perte. La totalité de la « canso » évoquera d'ailleurs le regret d'avoir perdu le « joy », de ne plus l'éprouver et de ne plus participer à la féminité de la Dame que métaphorise l'alouette en sa délicieuse défaillance. Ailleurs le rossignol (lié métonymiquement à l'alouette) est plus indulgent, il fait partager – grâce à son chant – le « joy » au troubadour :

« e'l rossinhols autet e clar
leva sa votz e mou so chan,
joi ai de lui »...

(*Can l'erba fresch' e'lh folha par*,
v. 3-5.)

« le rossignol entonne son chant à claire et
haute voix, la « joie » me vient de lui... »

D'un oiseau l'autre surgit l'évidence de la fragilité du « joy », effet d'une grâce innommable, il reste suspendu au franchissement aléatoire de la différence des sexes, à la réussite toujours incertaine pour un homme de la contradiction apportée à son sexe, à la dévotion totale à la Dame, incidence imprévue de la dialectique retorse du « rien » qu'est devenu en sa contemplation le troubadour.

Bernard de Ventadorn, plus qu'aucun autre troubadour, a insisté sur la liaison très étroite du « joy » et du chant, au point de faire du premier l'origine du second :

« Ab joi mou lo vers e'l comens
et ab joi reman e fenis. »

(*Ab joi mou lo vers e'l comens*,
v. 1-2.)

« La joie inspire et ouvre mon chant, et
avec la joie il continue et s'achève. »

D'un bout à l'autre (« comens »/« fenis »), la « canso » est imprégnée de cette

« autre jouissance » dont elle est le produit même si elle ne parvient qu'à la mi-dire. Sidéré par le « joy », le troubadour est saisi par le chant qui le traverse, un chant venu d'ailleurs, derrière lequel il s'efface, prêtant sa voix à ces paroles aussi radicalement autres que cette jouissance. Il prend le relais du rossignol pour recueillir en la musique du vers un chant qui sans lui resterait inouï parce qu'inaudible. Peu importe le thème du chant (« mas no sai de que ni de cui »), il s'agit seulement de recueillir l'écho d'une voix, de la faire entendre après en avoir été saisi (« la dousa votz ai auzida »). La « canso » devient dès lors l'espace poétique où – au-delà du sens – la voix du troubadour se résorbe dans celle de la Dame, où un homme traverse la différence des sexes pour faire entendre le murmure de la voix de celle qui occupe la place de l'Autre, dans le bruissement des ailes de l'alouette allitéré dans le poème (« sas alas ») et dans un langage secret :

« Parlar degram ab cubertz entresens,
e, pus no'ns val arditz, valgues no' s gens. »
(*Can l'erba fresch'e'lh folha par*,
v. 47-48.)

« Nous devrions nous parler à l'aide d'un
code secret, et puisque l'audace ne nous
vaut rien, que nous vaille notre ingénio-
sité! »

encore à inventer. Le « trobar clus », après Bernard de Ventadorn, en codifiera les mystères, balisant les voies d'une ascèse poétique qui conduit l'homme à faire parler la femme en sa bouche.

Au terme de l'œuvre de Bernard de Ventadorn, la « fin'amors » a atteint son point de perfection. D'autres, plus tard – Raimbaut d'Orange, Arnaut Daniel, Peire Cardenal – en rouvriront la question avec plus de métier, d'habileté stylistique. Mais la « trouvaille » qu'appelle à l'étymologie le mot « trobar », s'est à jamais fixée dans l'image de l'alouette « s'ignifiant » aux rayons du soleil. Métaphore simple et superbe du « joy » qui transit le troubadour au détour de l'extase née de la contemplation de la beauté de la Dame, métaphore encore d'une « autre jouissance » qui invite le poète à sa propre « disparition illocutoire » pour que la Dame soit « tout » (et « toute » dirait Lacan) et, au-delà, à traverser dans la langue la différence des sexes pour s'ouvrir à la voix de l'Autre. Cette image a suffi à faire le succès de Bernard de Ventadorn, lourde d'une vérité restée informulée et pourtant approchée chaque fois que le texte est récité ou lu. Paradoxe de la transmission qui assure le succès de ce qui importe sans jamais fournir la moindre explication. Une image peut faire passer l'essentiel à la condition qu'on ne s'évertue pas à arrêter son parcours et son pouvoir de fascination qui, dans l'oubli de soi, délivre de la croix de ce qui dans la sexualité s'écrit en « un-passe » en la transformant en « topos poétique », en ce cimetière de l'imaginaire où l'attend déjà la « Comtessa de Tripol » de Jaufré Rudel avant que ne la rejoigne la « semblance » des gouttes de sang sur la neige devant lesquelles muse et s'oublie Perceval, voyant là les joues de Blanche fleur, la bien-nommée.