

Faculté de philosophie, arts et lettres

**Les *trobairitz* sous le prisme du genre : étude
d'un corpus de *cansos* composées par des
femmes**

Autrice : Caroline Dieu

Promoteurs·trices : Dominique Demartini (Paris III – Sorbonne
Nouvelle) et Mattia Cavagna (UCLouvain)

Année académique 2021-2022

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation
générale, à finalité approfondie

À Paris, et aux ami-es incroyables que cette année m'a apporté-es

Remerciements

Je souhaiterais remercier en premier lieu ma directrice et mon directeur de mémoire. Madame Demartini, je vous remercie pour votre disponibilité, vos conseils et votre enseignement qui m'ont permis d'enrichir mes analyses. Monsieur Cavagna, je vous remercie pour la genèse de ce projet ainsi que pour votre aide tout au long de ce travail, mais je vous remercie surtout de m'avoir transmis votre passion pour la littérature médiévale, et ce, dès le premier cours d'introduction à la philologie en première année. Plus globalement, je remercie tous mes professeurs et toutes mes professeuses, de l'UCLouvain et de Paris III – Sorbonne Nouvelle, de m'avoir permis de m'épanouir dans ma passion pour la littérature.

Je remercie ensuite mes amies Alexandra Deviliers et Maud Marcelin pour leur compagnie, nuits et jours, en bibliothèque ou dans « notre petit salon ». Merci de m'avoir relue, conseillée et surtout rassurée à de nombreuses reprises. Écrire ce mémoire fut compliqué, mais je le referais mille fois si c'était en votre compagnie.

En outre, je remercie mes amies Emmie Godart, Noémie Delbecque, Sasha Heider, Lise Mairesse et Émilie Lourtie pour leurs relectures et/ou leur soutien pendant la rédaction de ce travail et durant mes cinq années d'études.

Par ailleurs, je tiens à remercier Isabelle Ryckmans, de l'université des aîné·es, pour sa relecture minutieuse.

Enfin, je remercie Nancy Denis, ma mère, et Gaëtan Goubau, mon compagnon, pour leurs relectures, mais également pour le soutien indéfectible dont iels ont fait preuve durant ces cinq dernières années : je sais que je n'ai pas toujours été facile à supporter !

Table des matières

Note d'intention.....	4
Introduction - Les <i>trobairitz</i> : grandes oubliées de l'Histoire.....	7
Partie I : Quelques considérations théoriques	15
Chapitre 1 - Les <i>trobairitz</i> : personnages de papier ou réalité ?.....	15
I. Le terme <i>trobairitz</i>	15
II. Étudier les <i>trobairitz</i> : un chemin parsemé d'embûches	22
a) Peu d'informations biographiques	22
b) Un corpus au caractère restreint.....	23
c) Le cas des chansons anonymes	25
Chapitre 2 - Une relecture des <i>cansos</i> des <i>trobairitz</i> sous le prisme du genre.....	26
I. L'écriture féminine : apports et critiques d'un outil décrié.....	26
a) Émergence et définition de l'écriture féminine.....	26
b) L'écriture-femme	27
c) Limites du concept.....	28
d) Apports de l'ouvrage de Meg Bogin.....	29
II. <i>Male gaze</i> et <i>female gaze</i> : comprendre les différences entre la poésie des troubadours et celle des <i>trobairitz</i>	31
a) La notion de « point de vue » en littérature – une subjectivité inévitable	31
b) <i>Male gaze</i> et <i>female gaze</i> : définitions de ces outils transmédias	32
c) Le <i>female gaze</i> : un outil pertinent pour relire les <i>cansos</i> des <i>trobairitz</i>	34
Partie II : Analyse littéraire	37
Chapitre 3 - Analyse comparative : le corpus des <i>trobairitz</i> face à deux corpus, celui des troubadours et celui des « chansons de femme »	37
I. Cadre théorique et analytique.....	37
a) Le genre de la <i>canso</i>	37
b) Le genre de la « chanson de femme ».....	38
c) Un corpus défini.....	39
d) Les topiques comme cadre analytique	40
II. Des divergences au niveau structurel ?.....	41
III. Des divergences de topos ?.....	47
IV. Conclusion du chapitre	85
a) Tableau comparatif	85
b) Reprise des critères du <i>female gaze</i> :	87

Chapitre 4 - Excursus sur <i>Na Maria, pretz e fina valors</i> de Na Bieiris de Romans : la chanson d'une femme pour une femme	89
a) Auctorialité de la <i>canso</i>	89
b) Analyse formelle de la <i>canso</i>	91
c) Analyse topique de la <i>canso</i>	92
d) Amour spirituel ou amour saphique ? La question de la destinataire	94
Conclusion.....	99
Bibliographie.....	102
I. Textes utilisés	102
a) Anthologies de la lyrique courtoise	102
b) Autres œuvres citées	102
II. Études critiques :	103
III. Ressources linguistiques :	109

Note d'intention

L'idée constructiviste radicale selon laquelle nous ne pouvons connaître un objet qu'en le manipulant, en agissant sur lui, en le transformant, apparaît comme un fait avéré pour ce qui concerne tout particulièrement la poésie lyrique médiévale. L'éloignement temporel, l'étrangeté de la langue, l'opacité des textes exigent la participation d'intermédiaires qui rendent possible leur réception par un lecteur moderne. L'action de ces intermédiaires comporte, bien entendu, des bénéfices et des dangers.¹

Dans ce mémoire, nous avons « manipulé » la poésie des *trobairitz* avec notre vécu de lectrice du XXI^e siècle, de militante féministe, et, par conséquent, avec des outils issus des *gender studies*². Cette « transformation », comme l'explique Lopez Muñoz, produit une nouvelle réception pour le lectorat d'aujourd'hui. Néanmoins, comme le signale le spécialiste espagnol, cette perspective engendre des risques. En effet, si tout au long de la tradition, les écrits de femmes ont été niés et parfois attribués à des hommes, il serait désormais dangereux d'appliquer le même procédé dans l'autre direction, c'est-à-dire d'attribuer aveuglément tous les textes à des femmes. Nous sommes tout à fait consciente de ce risque et c'est pour cette raison que, dans ce mémoire, nous ne cherchons aucunement à prouver qu'il s'agit d'hommes ou de femmes derrière les textes attribués aux *trobairitz*. Nous partirons du postulat qu'il s'agit d'autrices derrière nos poétesses, car nous avons besoin d'un point de départ pour notre analyse, sans toutefois nier la possibilité qu'il s'agisse d'hommes. Autrement dit, nous poserons un point de vue sur les textes qui ne les enferme pas dans une lecture strictement « féminine », mais nous réfutons également l'angle mort de la critique qui postule le masculin comme « critère par défaut ». C'est pour ces raisons que nous parlerons plutôt de « regard féminin » ou de « regard masculin » (résultant de *female gaze* et *male gaze*), et non d'écriture féminine ou masculine.

En outre, un manque d'objectivité pourrait nous être reproché puisque ce mémoire est écrit du point de vue d'une jeune femme occidentale, militante féministe, du XXI^e siècle. À ce propos, nous souhaitons nous rattacher à la ligne de conduite de Donna Haraway en revendiquant une

¹ LOPEZ MUÑOZ Juan Manuel, « La mémoire des "chansons de femme" : objets, lieux et agents. Bref aperçu diachronique des anthologies de poésie française médiévale » dans DAHAN-GAIDA Laurence (dir.), *Théorie, Littérature, Epistémologie*, Vincennes, Presses de l'université de Vincennes, 2009 (Mémoire, savoir, innovation, n°26), pp. 45-73 (ici p. 45).

² « Les études de genre constituent un domaine de recherche pluridisciplinaire qui vise à étudier les minorités ethniques et sexuelles, elles se développent principalement depuis les années quatre-vingt, et se divisent en cinq pôles d'analyse : intersectionnalité, queer, masculinité(s), postcolonialisme et agentivité (agency) » selon l'article de LASSERRE Audrey, « Littérature » dans RENNES Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2021, pp. 426-435.

« objectivité comme rationalité positionnée »³, c'est-à-dire la conscience que notre savoir est « situé » au sens étymologique du terme⁴.

La recherche féministe théorique et militante a constamment essayé de s'accorder sur la question de ce que nous pourrions entendre par le terme curieux et inévitable d'« objectivité ». Nous avons consommé beaucoup d'encre toxique et d'arbres réduits à l'état de papier pour décrire ce qu'*ils* voulaient dire et combien cela *nous* était préjudiciable. Ce « ils » imaginaire recouvre une sorte de conspiration invisible de scientifiques et philosophes mâles repus de subventions et de laboratoires ; et le « nous » imaginaire désigne les autres, les « incorporées », contraintes d'avoir un corps et un point de vue fini, donc inévitablement disqualifié et pollué dans toute discussion sérieuse.⁵

Il est désormais question de considérer les études établies par les femmes sur les femmes comme pouvant être objectives, au même titre que les études menées par les hommes. Haraway tend à pratiquer une « objectivité qui privilégie la contestation, la déconstruction, la construction passionnée, les connexions en réseau, et l'espoir d'une transformation des systèmes de connaissance et des façons de voir »⁶ afin de fournir « des récits plus justes du monde, c'est-à-dire une "science" »⁷.

Par ailleurs, en proposant un travail sous le prisme des *gender studies*, il nous semblait nécessaire d'utiliser l'écriture inclusive, appelée également langage non sexiste, qui « utilise différentes techniques, graphiques et syntaxiques pour assurer une égalité des représentations entre les femmes et les hommes et lutter contre le sexisme et les inégalités de genre »⁸. Ce type d'écriture se caractérise notamment par l'accord du « nous » d'humilité au féminin, par l'utilisation de binômes (ex : lecteurs et lectrices) et par l'utilisation du point médian. Notons également que ce choix est motivé par les recommandations des institutions universitaires. En effet, depuis 2017, le Conseil académique de l'UCLouvain préconise l'utilisation de l'écriture inclusive « pour toutes les communications et textes officiels » afin que chaque personne se sente considérée⁹.

³ HARAWAY Donna, « Savoirs situés: la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste Cyborg et autres essais*, éd. et trad. par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils Éditeur, 2007, pp. 107-142 (ici p. 127).

⁴ VALENTINI Andrea, « Un médiéviste peut-il être un (post)féministe ? Pour une lecture « située » de la tradition manuscrite du *Livre de la cité des dames* », dans VICTORIN Patricia (dir.), *Lire les textes médiévaux aujourd'hui : historicité, actualisation et hypertextualité*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 57-68 (ici p. 60).

⁵ HARAWAY Donna, *op.cit.*, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁸ LOISON Marie, PERRIER Gwenaëlle Perrier et NOÛS Camille, « Introduction. Le langage inclusif est politique : une spécificité française ? », *Cahiers du Genre*, vol. 69, n°2, 2022, pp. 5-29.

⁹ UCLouvain.be, « Communication inclusive » [en ligne], accessible sous : <https://uclouvain.be/fr/decouvrir/egalite/ecriture-inclusive.html> (page consultée le 3 août 2022).

A contrario, les points médians insérés dans les extraits en ancien occitan ne participent pas de l'écriture inclusive. Ce sont des signes diacritiques repris dans les transcriptions d'Angelica Rieger dont nous avons, en effet, respecté la typologie (majuscule, apostrophe, virgule, point médian). C'est également le cas pour les traductions (majoritairement celle de Pierre Bec, mais parfois aussi celle de Jean-Charles Huchet ou de Jeanne Faure-Cousin). Enfin, la mise en exergue en gras dans les extraits est personnelle.

Introduction - Les *trobairitz* : grandes oubliées de l'Histoire

Pendant longtemps, l'histoire littéraire a été écrite par des hommes pour des hommes, réduisant les femmes à un faible pourcentage dans l'index des noms propres. Il faut tout de même signaler que certaines érudites ont apporté des contributions majeures à la réflexion sur l'histoire de la littérature au fil des siècles. Nous pouvons, par exemple, citer Louise de Kéralio, qui a écrit vers la fin du XVIII^e siècle la *Collection des meilleurs ouvrages françois, composés par des femmes, dédiée aux femmes françoises*¹⁰, ainsi que Fortunée Briquet, qui a publié au début du XIX^e siècle le *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et des Étrangères naturalisées en France, connues par leurs écrits ou par la protection qu'elles ont accordée aux gens de lettres, de la monarchie jusqu'à nos jours*¹¹. Enfin, nous pouvons également mentionner Louise d'Alq qui a édité vers la fin du XIX^e siècle une *Anthologie des femmes écrivains, poètes et prosateurs depuis l'origine de la langue française jusqu'à nos jours*¹². Malgré les publications de ces femmes savantes, et de tant d'autres qui ne seront pas citées ici, les hommes occupent majoritairement l'histoire littéraire et véhiculent souvent leurs préjugés sur la « femme autrice » soit en minimisant leur place dans les ouvrages, soit en dévalorisant leurs œuvres. C'est un fait que nous aurons l'occasion de constater ultérieurement, notamment dans un extrait de l'*Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson¹³. Les anthologies constituées par les femmes citées précédemment sont d'ailleurs pratiquement introuvables, du moins dans les bibliothèques belges, alors que les textes d'histoire littéraire comme ceux écrits par Gustave Lanson ou par Jean Larnac sont facilement accessibles. Le reproche qui peut être fait à ces derniers ouvrages est la minimisation de la place des femmes dans la littérature au fil des siècles, mais également la dépréciation du talent de ces dernières alors que chaque siècle regorge d'autrices dont l'écriture possède des qualités indéniables. Il aura probablement fallu attendre l'émergence du féminisme, et l'écriture d'essais comme *A room of One's own*¹⁴ de Virginia Woolf, pour assister à un véritable questionnement sur l'existence de ces femmes autrices, sur la réalité de leurs conditions d'écriture et sur leurs

¹⁰ KÉRALIO Louise-Félicité de, *Collection des meilleurs ouvrages françois composés par des femmes, dédiée aux femmes françoises*, Paris, Lagrange, 1786-1789, 13 vol.

¹¹ BRIQUET Fortunée, *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et des Étrangères naturalisées en France, connues par leurs écrits ou par la protection qu'elles ont accordée aux gens de lettres, de la monarchie jusqu'à nos jours*, Paris, Gillé, 1804.

¹² ALQ Louise d', *Anthologie des femmes écrivains, poètes et prosateurs depuis l'origine de la langue française jusqu'à nos jours*, Paris, Bureau des causeries familiales, 1893.

¹³ LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française. Remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau*, Paris, Hachette, 1966.

¹⁴ WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Penguin Books, 2004 [1928].

productions. Les ouvrages qui s'intéressent aux autrices, comme celui de Virginia Woolf, ont engagé une revalorisation des écrivaines contemporaines et de celles des siècles antérieurs. Néanmoins, cette revalorisation concerne souvent les autrices des XVI^e et XVII^e siècles et occulte totalement, ou presque, les autrices plus anciennes.

Il n'est pas surprenant de constater que le même phénomène – la marginalisation des écrivaines féminines – se vérifie aussi dans le contexte littéraire qui fera l'objet du présent travail, à savoir la tradition lyrique des XII^e et XIII^e siècles, nonobstant le fait que la proportion de femmes troubadours – que la tradition a nommées *trobairitz*¹⁵ – par rapport aux hommes n'est pas vraiment différente de celle des femmes autrices dans la littérature universelle jusqu'à une époque relativement récente¹⁶. Ce mémoire s'intéresse donc aux *trobairitz*, à ces femmes poètes présentes dans le monde courtois et aristocratique aux XII^e et XIII^e siècles en Occitanie¹⁷.

Si nous reprenons les manuels et anthologies d'histoire littéraire susmentionnés, nous constatons que la place consacrée aux écrivaines médiévales varie en fonction du genre des érudit·es qui écrivent à leur sujet. Ceux écrits par les femmes évoquent plusieurs autrices médiévales, dont les plus célèbres sont Marie de France et Christine de Pizan, mais elles ne sont pas les seules. Nous y retrouvons souvent les *trobairitz*, mais également d'autres femmes comme Hildegarde de Bingen, Héloïse du Paraclet, ou quelques *trouveresses*. Cependant, les manuels écrits par les hommes ne relatent pas les mêmes informations concernant ces autrices et ce sont ces ouvrages qui ont été le plus diffusés. En effet, dans l'*Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson, les *trobairitz* sont à peine évoquées dans les lignes suivantes : « Les femmes ont eu aussi une part considérable dans la création de la poésie provençale : bien plus encore que dans le Nord, elle fut leur œuvre, et reçut d'elles sa matière et son objet »¹⁸. Dans ce passage, Lanson reconnaît explicitement que les femmes ont joué un rôle important, ce qui prouve ses connaissances à ce sujet. Il est donc d'autant plus surprenant de constater que cette affirmation reste quelque peu isolée par rapport au contenu de son ouvrage. En effet, aucun nom de poétesse n'est donné et le vocable *trobairitz* n'est pas énoncé. Plus loin dans son manuel, Lanson présente enfin Christine de Pizan et son attitude misogyne devient alors tout à fait explicite et explique l'absence des *trobairitz* dans son étude :

¹⁵ Nous reviendrons sur la genèse de ce terme dans le premier chapitre de ce mémoire.

¹⁶ BEC Pierre, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°87, 1979, pp. 235-262 (ici p. 236).

¹⁷ L'Occitanie est une région du sud de la France – des cartes de l'Occitanie médiévale sont disponibles en annexes de ce travail.

¹⁸ LANSON Gustave, *op.cit.*, p. 86.

La première de cette insupportable lignée de femmes auteurs, à qui nul ouvrage sur aucun sujet ne coûte, et qui pendant toute la vie que Dieu leur prête, n'ont affaire que de multiplier les preuves de leur infatigable facilité, égale à leur universelle médiocrité.¹⁹

L'intitulé du livre de Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*²⁰, laissait penser que son auteur donnerait une plus grande place aux *trobairitz* et fournirait une meilleure étude à leur sujet. C'est, en effet, ce que l'on attendrait d'un ouvrage dédié aux femmes de la littérature française. Néanmoins, nous arrivons pratiquement au même constat que précédemment puisqu'à peine deux pages sont consacrées aux *trobairitz*, insérées dans un chapitre dédié à Marie de France (qui n'est pourtant pas associée à ce groupe de poétesses). Ces deux exemples permettent de constater que ces poétesses ont été généralement occultées de l'histoire littéraire écrite par les hommes ou du moins, fortement minimisées²¹. Christine Planté observe à ce propos que plus une histoire littéraire est courte, plus les femmes en sont exclues²². Pour vérifier son propos, il a dès lors fallu s'intéresser à des études d'histoire littéraire plus conséquentes telles que l'ouvrage collectif *l'Histoire littéraire de la France* qui contient plus de quarante volumes, chacun composé d'environ sept cents pages. Peu de femmes y sont présentées, mais nous retrouvons tout de même certaines *trobairitz* : Azalaïs de Porcairagues, la Comtesse de Die, Marie de Ventadour, Clara d'Anduza, Dame Isabelle, Dame Iseus de Capion, Dame Almuc de Châteauneuf et Dame Lombarda²³. Huit *trobairitz* sont donc reprises sur la petite vingtaine que nous connaissons aujourd'hui. Il s'agit d'une donnée assez encourageante si l'on prend en compte le fait que les autres poétesses n'étaient probablement pas connues à l'époque et si l'on compare avec les ouvrages de Larnac et Lanson qui sont postérieurs et qui n'abordent pas davantage de *trobairitz* pour autant. Cependant, il faut souligner que les articles portant sur les autrices mentionnées sont assez succincts – ils comptent entre une et quatre page(s) –, et concernent parfois plus leurs compagnons de vie qu'elles-mêmes. De plus, ils insistent davantage sur leur rôle de protectrices que sur leurs œuvres, ou encore donnent des jugements de valeur dépréciatifs à leur sujet. Prenons par exemple l'article sur Azalaïs de Porcairagues : « ce succès était dû à son sexe, et peut-être à sa beauté plus qu'à

¹⁹ *Ibid.*, p. 167.

²⁰ LARNAC Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929 (Les documentaires).

²¹ La Comtesse de Die constitue probablement une exception parmi les femmes troubadours puisqu'elle est souvent la seule à être mentionnée, dans les rares cas où elle l'est, notamment dans les deux anthologiques de poèmes de troubadours que nous utiliserons dans le troisième chapitre : BEC Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Avignon, Aubanel, 1970 et JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, 2^{ème} éd., Paris, A.G. Nizet, 1974 [1927], (Les classiques d'Oc).

²² PLANTÉ Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103, n°3, 2003, pp. 655-668 (ici p. 658).

²³ *Histoire littéraire de la France*, les *trobairitz* mentionnées sont présentées respectivement dans les volumes suivants : 13 (1814), p. 422 ; 15 (1820), p. 446-447 ; 17 (1832), p. 558-562 ; 19 (1838), p. 447-480 ; *Ibid.* p. 496-499 ; *Ibid.*, p. 601-602 ; *Ibid.*, p. 603.

son talent »²⁴. Le même constat vaut aussi pour des ouvrages plus spécifiques sur la poétique du Moyen Âge comme le texte de Robert Sabatier, *La poésie du Moyen Âge*, dans lequel certaines *trobairitz* sont citées, mais seulement pour insister sur leur rôle de protectrices et d'inspiratrices des troubadours²⁵.

Si nous prêtons attention aux idées reçues du grand public sur le Moyen Âge (notamment influencées par des blockbusters tels que *Games of Thrones*), nous pouvons avoir l'impression qu'aucune femme n'a pu accéder à l'écriture lors de la période médiévale (il est parfois difficile pour les non-spécialistes de comprendre que le Moyen Âge était une période de grande prospérité artistique, il est donc d'autant plus inconcevable d'imaginer des femmes écrire à l'époque). C'est ce qu'explique Giuseppe Sergi dans son ouvrage *L'idée de Moyen Âge*²⁶ :

À croire que les milieux non spécialisés n'ont que faire de la réalité et qu'il leur faille un Moyen Âge inventé : celui qui a pris corps dans l'imaginaire collectif au fil des siècles. En fait, deux grandes fonctions sont actuellement assignées au Moyen Âge. Celle de constituer un « ailleurs » - ailleurs négatif fait de pauvreté, de famines, d'épidémies, de désordres publics, des abus des grands propriétaires terriens à l'encontre des paysans, de superstitions populaires et de corruption du clergé [...]²⁷

Dès lors que le grand public s'obstine dans des préjugés dans lesquels tout comportement négatif est considéré comme « moyenâgeux »²⁸, il paraît difficile, en effet, de concevoir qu'une femme pouvait écrire dans ces conditions. Par ailleurs, les programmes d'enseignement du secondaire laissent peu de place à la littérature médiévale²⁹. Les propos de Christine Planté évoqués précédemment au sujet des ouvrages d'histoire littéraire³⁰ peuvent également s'appliquer à l'enseignement : plus c'est court, plus les femmes sont exclues. Les autrices médiévales sont donc très peu – trop peu – étudiées dans l'enseignement secondaire et, par conséquent, peu connues. De surcroît, même si de nombreux médiévistes avaient bien évidemment connaissance de toutes ces femmes autrices, les deux seules véritablement considérées en tant que telles sont Marie de France et Christine de Pizan. En conséquence, lorsque certains médiévistes écrivaient sur les *trobairitz*, ils les qualifiaient fréquemment d'écrivains médiocres. Ainsi, Alfred Jeanroy écrivait : « La plupart [des *trobairitz*] ne se sont

²⁴ *Ibid.*, 1814, 13 vol., p. 422.

²⁵ SABATIER Robert, *Histoire de la poésie française. La poésie du Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1975, pp. 185-186.

²⁶ SERGI Giuseppe, *L'idée de Moyen Âge*, trad. par Corinne Paul-Maïer, Paris, Flammarion, 2000.

²⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ OLIVIER Isabelle, « Enjeux et perspectives d'une culture médiévale au lycée », *Perspectives médiévales* [En ligne], n°36, 2015, consulté le 19 mai 2021. <http://journals.openedition.org/peme/8060>

³⁰ PLANTÉ Christine, *op.cit.*

exercées qu'à des genres inférieurs, n'exigeant qu'un médiocre effort (*tenson, partimen, cobla*) »³¹.

Heureusement, depuis les années 1970, de nombreux chercheurs et chercheuses s'évertuent à redonner une place aux *trobairitz* dans la littérature française. Le premier chercheur à véritablement s'y intéresser en France est Pierre Bec qui, en 1979, pose le constat suivant :

Il est curieux que la poésie amoureuse des *trobairitz* n'ait jamais fait l'objet d'analyses satisfaisantes et que, dans l'approche globale du phénomène troubadouresque, on les ait en général négligées.³²

Concernant l'analyse littéraire, nous nous baserons au demeurant sur les textes en ancien occitan, la langue originale des *trobairitz*, mais nous nous aiderons des traductions des *cansos* publiées par Bec en 1995 dans l'ouvrage *Chants d'amour des femmes-troubadours*³³, étude qu'il rééditera peu de temps avant sa mort, dans un format destiné à un plus grand public, sous le titre *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*³⁴. Presque contemporaine à Bec, Meg Bogin publie en 1976, aux États-Unis, *The Women Troubadours*³⁵, traduit en français deux ans plus tard par Jeanne Faure-Cousin et Anne Richou³⁶, permettant ainsi de faire connaître les *trobairitz* sur le continent américain. Bogin base son analyse en partie sur le concept « d'écriture féminine » sur lequel nous reviendrons dans le deuxième chapitre de ce travail, consacré aux outils issus des *gender studies*. En outre, nous nous sommes penchée sur le travail d'Angelica Rieger qui a rédigé, en 1991, une thèse sur les *trobairitz*³⁷. C'est une thèse importante qui est fréquemment utilisée par d'autres érudit·es, mais malheureusement, elle n'a jamais été traduite ni en français ni en anglais (la thèse étant rédigée en allemand). Toutefois, nous utiliserons les transcriptions des *cansos* établies par Rieger et qui font, aujourd'hui, autorité.

Depuis les années 2000, nous constatons que l'intérêt pour la littérature féminine croît considérablement. À ce propos, nous pouvons citer la monographie *Voix de femmes au Moyen*

³¹ BEC Pierre, *op.cit.*, p. 237.

³² *Ibid.*, p. 235.

³³ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, Paris, Stock, 1995.

³⁴ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, Gardonne, Fédérop, 2013.

³⁵ BOGIN Meg, *The Women Troubadours*, New York, Norton & Company, 1976.

³⁶ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, Paris, Denoël-Gonthier, 1978, (Femme), traduit de l'anglais par Faure-Cousin Jeanne et Richou Anne.

³⁷ RIEGER Angelica, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, éditions des Gesamtkorpus, 1991.

*Âge : savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie*³⁸, éditée par Danielle Régnier-Bohler³⁹. Les *trobairitz* sont désormais également incluses dans des ouvrages plus généraux comme *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*⁴⁰ édité par Martine Reid dont la partie sur le Moyen Âge est rédigée par Jacqueline Cerquiglini-Toulet. La nécessité de travailler sur les autrices dans la littérature francophone est affirmée dans le passage suivant, issu de l'introduction de Martine Reid :

Les pages qui suivent constituent la première synthèse générale portant sur les femmes dans la littérature de langue française, telle que chaque époque l'a entendue et pratiquée du Moyen Âge à aujourd'hui.⁴¹

L'enseignement universitaire accorde d'ailleurs de plus en plus de place à l'étude de l'auctorialité féminine, et notamment l'auctorialité des autrices d'antan comme peuvent en témoigner, par exemple, les cours « Quand la Rose se met à parler... Voix de femme, voix d'autrice dans le texte médiéval » enseigné par Dominique Demartini et le cours « Sappho et ses sœurs : cette belle conception du Poète femme » enseigné par Mathilde Bertrand, tous deux donnés à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle. Ces deux cours ont apporté une contribution déterminante au présent travail.

De plus, afin de faire découvrir les *trobairitz* au grand public, Delphine Aguilera, qui a publié l'ouvrage *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les trobairitz*,⁴² chante et interprète les textes des poétesses à travers la France. L'auctorialité féminine est un sujet au cœur de l'actualité, y compris lorsqu'il s'agit d'autrices très anciennes ; cela étant probablement symptomatique d'un besoin, pour les femmes d'aujourd'hui, de chercher des modèles dans le passé afin de construire le présent et le futur. Le grand public tend également à s'y intéresser davantage : on le remarque notamment grâce au succès du dernier ouvrage de Titieu Lecoq, *Les grandes oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes ?*⁴³.

³⁸ RÉGNIER-BOHLER Danielle (éd.), *Voix de femmes au Moyen Âge : savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XIIIe-XVe siècle*, Paris, Laffont, 2006.

³⁹ Dans cet ouvrage, se trouvent les traductions des *cansos* de Jean-Charles Huchet qui pourront nous servir d'outil de comparaison pour les traductions de Pierre Bec. Les traductions de Jeanne Faure-Cousin, disponibles dans la traduction de l'ouvrage de Meg Bogin, seront également utilisées. Si l'analyse se focalise avant tout sur les poèmes en langue originale, les différentes traductions françaises en ont donné une interprétation qui a influencé notre analyse.

⁴⁰ REID Martine (éd.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, I*, Paris, Gallimard, 2020 (Folio essais).

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² AGUILERA Delphine, *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les trobairitz*, Paris, l'Harmattan, 2012.

⁴³ LECOQ Titieu, *Les grandes oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes ?*, Paris, L'Iconoclaste, 2021.

Nous souhaitons également signaler la parution à venir de TICRIZENIS Daphné, *Autrices. Ces grandes effacées qui ont fait la littérature*, tome 1, Marseille, éditions Hors d'atteinte, à paraître le 22 septembre 2022 qui abordera principalement les *trobairitz*.

Si, pendant de nombreux siècles, la littérature écrite par les femmes – particulièrement par les *trobairitz* – était très mal connue, tous ces éléments nous prouvent que la tendance change et que l'intérêt pour ces autrices continue d'augmenter. Par ailleurs, les *gender studies* ne cessent de croître et d'être mises en relation avec les études littéraires : « La littérature peut être considérée comme le lieu privilégié du genre, en se posant comme le lieu de subversion, de résistance ou d'une porosité du genre⁴⁴ ». Afin de justifier la nécessité d'une relecture des *trobairitz* sous le prisme du genre, nous souhaitons citer Martine Reid, spécialiste de la place des femmes en littérature :

Avant de pouvoir écrire une histoire littéraire où, enfin, les œuvres des hommes et des femmes seront prises en compte et traitées de la même manière, il reste à poursuivre la longue opération de monstration des talents des femmes dont on pensait, après plus de quarante ans de féminisme, qu'il n'était plus nécessaire. Si l'on veut cesser de faire des œuvres de femmes, une catégorie marginale et subsidiaire, le « genre », et tout ce qu'il implique, se révèle un opérateur indispensable, et intellectuellement fécond. Il permet de rendre justice à la production féminine, mais il rappelle aussi que celle-ci ne se conçoit qu'en dialogue avec la production masculine.⁴⁵

C'est dans cette lignée que s'inscrit ce mémoire dont le sujet s'est très vite imposé. En effet, il s'agissait de mêler une passion pour la littérature médiévale avec des préoccupations sociétales actuelles, à savoir les questions de genre et la place de la femme, et plus particulièrement, de la femme de lettres dans la société et dans l'histoire littéraire.

Ce mémoire portera donc sur les œuvres des *trobairitz*, qui seront étudiées sous le prisme du genre. Nous le diviserons en deux parties : une première partie théorique et une seconde, plus conséquente, qui porte sur l'analyse de textes. La première partie débutera par un chapitre qui abordera la présentation des *trobairitz*, du peu d'informations biographiques que nous possédons (principalement grâce à des *vidas* et des *razos*) et du corpus de textes qui nous est parvenu. Nous y discuterons des problèmes engendrés par un corpus au caractère si restreint et écrit par des autrices dont l'existence même est remise en question. Nous évoquerons également l'origine du terme *trobairitz* qui prend sa source dans le roman *Flamenca*⁴⁶. Le deuxième chapitre abordera certains outils issus des *gender studies*, notamment le concept d'« écriture féminine » dont nous soulignerons à la fois les avantages et les limites. Les notions que nous

⁴⁴ BOURCIER Sam (Marie-Hélène), « préface », dans Guyonne LEDUC *Comment faire des études*, LEDUC Guyonne, *Comment faire des études-genres avec de la littérature : Masquereading*, Paris, l'Harmattan, 2014, pp. 9-31.

⁴⁵ REID Martine, « L'histoire littéraire au prisme du « genre » », *Le français aujourd'hui*, vol. 193, n°2, 2016, pp. 25-32.

⁴⁶ *Flamenca*, éd. par François Zufferey, trad. par Valérie Fasseur, Paris, Le livre de poche, 2014 (Lettres Gothiques).

utiliserons plus précisément afin d'établir notre analyse sont le *male gaze*, conceptualisé par Laure Mulvey en 1975⁴⁷, et le *female gaze*, emprunté à Iris Brey⁴⁸.

La seconde partie est elle-même constituée de deux chapitres. Le premier, central dans notre travail, est une analyse topique comparative entre le corpus des *trobairitz*⁴⁹ et un corpus défini de poèmes troubadouresques, mais également avec un corpus du genre des « chansons de femme ». En effet, selon de nombreux chercheurs et chercheuses, notamment Pierre Bec et Merritt R. Blaskeslee, les *trobairitz* se sont beaucoup inspirées du genre dit de la « chanson de femme » et leurs *cansos* se situeraient dans un entre-deux, entre la *canso* troubadouresque traditionnelle et la chanson de femme. Selon Blaskeslee, les femmes troubadours auraient, en effet, utilisé les normes formelles de la *canso* masculine en les combinant avec les thématiques de la chanson de femme⁵⁰. Nous tenterons d'analyser dans quelle mesure cette affirmation correspond vraiment à la poésie des *trobairitz*. Enfin, l'ultime chapitre consistera en un excursus dédié à la chanson *Na Maria, pretz e fina valors* de Na Bieiris de Romans qui pourrait être la première chanson de la lyrique occitane écrite par une femme, pour une femme.

L'objectif de ce travail est d'apporter une contribution à la connaissance du corpus des *trobairitz* en tirant profit des acquisitions les plus modernes de la critique littéraire et des *gender studies*. Nous souhaitons mettre en avant l'expérience des amours courtoises d'un point de vue féminin. « Puisque les femmes troubadours ont maintenant un public, espérons que d'autres voix s'élèveront pour leur rendre pleine justice »⁵¹.

⁴⁷ MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, 1975, pp. 6-18.

⁴⁸ BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020.

⁴⁹ Treize *cansos* attribuées, par la critique, à des auteurs femmes.

⁵⁰ BLASKESLEE Merritt R., « La chanson de femme, les *Héroïdes* et la *canso* occitane à voix de femme » dans *Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele*, Caen, Centre de publications de l'université de Caen, 1990, pp. 67-75 (ici p. 74).

⁵¹ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 80.

Partie I : Quelques considérations théoriques

Chapitre 1 - Les *trobairitz* : personnages de papier ou réalité ?

Les « *lais* » de Marie de France ne sont probablement pas d'elle, et c'est sans doute Abélard qui a écrit les lettres d'Héloïse.⁵²

Les « *trobairitz* » ne sont peut-être après tout qu'une « fiction littéraire ». ⁵³

Étudier les poèmes des *trobairitz* sous le prisme du genre, c'est, entre autres, s'interroger sur la plume qui se cache derrière : les *trobairitz* sont-elles réellement des femmes qui ont existé ou sont-elles des personnages de papier au même titre que Clotilde de Surville⁵⁴ ? L'objectif de ce chapitre n'est pas de répondre à cette question avec certitude – ce qui nous semble impossible – ou de donner un catalogue d'informations biographiques (pour cela, nous renvoyons à l'ouvrage de Meg Bogin : *Les femmes troubadours*⁵⁵), mais plutôt de problématiser l'existence – ou la non-existence – de ces *trobairitz*.

I. Le terme *trobairitz*

L'art des troubadours a un nom, le *trobar*. L'origine du nom est controversée, mais il est en tout cas lié au verbe français "trouver". L'art du *trobar* est un art de découverte, d'invention ; les troubadours sont ceux qui trouvent, inventent, imaginent le chant, dans ses différents aspects, qui recouvrent aussi bien la poésie formelle, la combinatoire de la *canço*, que la poésie, la musique et le choix des paroles et les arguments de l'amour.⁵⁶

Le terme *trobairitz* est le féminin de « troubadour », dérivé du terme provençal *trobar*. De la même manière que les troubadours, les *trobairitz* sont celles qui « trouvent » les bons mots pour composer les chansons. Plus précisément, *trobairitz* désigne les femmes troubadours situées dans l'Occitanie entre 1150 et 1250, approximativement. La première occurrence de *trobairitz* vient du roman *Flamenca*⁵⁷, œuvre datant de la fin du XIII^e siècle, et qui est donc postérieure aux poétesses que nous étudions. *Flamenca* raconte l'incarnation absolue d'un amour courtois. L'héroïne (la dame), Flamenca, est enfermée à double tour par son mari, le

⁵² FOSSIER Robert, *Ces gens du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2007, p. 336.

⁵³ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », dans *Littérature*, n°51, 1983, pp. 59-90 (ici p. 64).

⁵⁴ Clotilde de Surville est une supposée poétesse du Haut Moyen Âge. Elle est en fait une création de toute pièce de Joseph-Etienne de Surville (1755-1798). Selon Sainte-Beuve, le marquis de Surville souhaitait profiter de l'intérêt grandissant du XVIII^e siècle pour la philologie et le Moyen Âge afin de se faire connaître. (VANDEN ABEELE-MARCHAL Sophie, « Histoire littéraire féminine et fiction au XIX^e siècle : le cas de Clotilde de Surville », dans *Fabula-LhT*, n° 7, LASSERRE Audrey (dir.), « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », 2010.)

⁵⁵ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, op.cit.

⁵⁶ ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, quatrième de couverture.

⁵⁷ *Flamenca*, op.cit.

seigneur Archambault, injustement jaloux. Un chevalier, du nom de Guillaume, apprend le sort réservé à la jouvencelle et tombe amoureux d'elle. Puisque Flamenca est sans cesse surveillée par son mari lorsqu'elle n'est pas enfermée ; Guillaume met en place un petit stratagème pour pouvoir lui parler. Afin de s'approcher d'elle, le dimanche, lors de la messe, il remplace un clerc au moment où ce dernier doit amener le psautier à Flamenca afin de communiquer avec elle. Les deux protagonistes ont juste le temps de s'échanger quelques syllabes dans des murmures à peine audibles. Là réside donc toute la difficulté : il faut trouver le bon mot pour répondre à l'autre pour permettre la continuité du dialogue malgré la brièveté et la complexité des échanges. Flamenca demande dès lors de l'aide à ses deux servantes, Alice et Marguerite. Cette dernière trouvera le bon mot pour répondre à Guillaume et c'est dans ce passage que nous trouvons la première occurrence – à notre connaissance – du terme *trobairitz* (ici sous la graphie *trobairis*) :

E nonperquant tost er pessat
 Qu'ieu ai, so'm cug, **bon mot trobat**⁵⁸,
 Mas avan dires vos lo vostre
 Et Alis lo sieu, qu'eu lo mostre.
 —Amiga, per que·i pesseram
 Si de vos bon mot aviam ?
 —Voles, domna, doncas qu'ie·l diga ;
 —S'o voil? Ans vos o prec, amiga.
 —Ar augas donc se i ave :
Ai las ! – Que plains ? – Muer mi. – De que ?
 —*De que?* Deu, hoc! —Domna, bos es?
 — Margarida, trop ben t'es pres
 E ja iest bona **trobairis**.

Cependant, ce sera vite réfléchi, car **j'ai trouvé**, je crois, **le bon mot**. Mais avant que je ne le dévoile, vous direz le vôtre, et Alice le sien.
 —Mon amie, pourquoi y réfléchir si, grâce à vous, nous tenons un mot adéquat ?
 —Voulez-vous donc, Madame, que je vous le dise ?
 —Si je le veux ? Je vous en prie, mon amie.
 —Alors, écoutez donc si cela sonne bien :
Hélas ! – De quoi te plains-tu ? – Je meurs. – De quoi ?
 —*De quoi ?* Mais oui !
 —Madame, que vous en semble ?
 —Marguerite, c'est très bien trouvé : tu fais une bonne **parolière** !⁵⁹

Les *trobairitz*, tout comme les troubadours, sont celles qui ont « *bon mot trobat* » (ont trouvé les bons mots, les bonnes paroles). Le terme en lui-même, considéré comme un hapax jusqu'à présent, a été repris par la critique moderne à la fin du XX^e siècle. Cette dernière lui a donné l'acception qu'on lui connaît aujourd'hui⁶⁰. Avant la reprise de ce vocable, les femmes

⁵⁸ La mise en exergue en gras dans l'extrait est personnelle. Cela sera le cas tout au long de ce travail.

⁵⁹ *Flamenca*, op.cit., pp. 406-407.

⁶⁰ PAUPERT Anne, « La poésie au féminin en langue d'oïl avant Christine de Pizan : la voix des troveresses », *Fabula/Les colloques, L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan*, 2019, § 7. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6255.php>

troubadours pouvaient également être appelées *trouveresses*⁶¹ (GD⁶², s.v. *troveresse*), par exemple dans les *Chroniques de France* au folio 6 du manuscrit de Berne : « *Fu **trouveresse** de moult de manieres d'uevres* », ou « *inventeresses* » comme nous pouvons le lire dans les *Évangiles des Quenouilles* : « *elles sont ne qui en furent les sages doctoresses et premieres **inventeresses*** »⁶³.

En lisant les poèmes des *trobairitz*, nous avons observé un élément particulièrement surprenant, préalablement signalé par Pierre Bec : les femmes troubadours ne font jamais allusion à leur état de poétesse⁶⁴. Les troubadours se qualifient souvent eux-mêmes de chanteurs dans leurs textes, parfois en signalant leur supériorité. Par exemple, dans deux œuvres de Bernart de Ventadour :

No es meravelha s'eu chan
Melhs de nul **autre chantador**

Ce n'est pas merveille si **je chante mieux**
que tout autre chanteur⁶⁵

Ja mais no serai **chantaire**
Ni de l'escola N'Eblo,
Que mos **chantars** no val gaire

Jamais plus je ne serai un **troubadour**, pas
même de l'Ecole de Sire Eble : puisque je
ne tire aucun profit ni des **vers** ni des
mélodies⁶⁶

Dans ces deux extraits, les termes *chantador* et *chantaire*, renvoyant tous deux à « chanteur » (DOM⁶⁷, s.v. *chantador* et *chantaire*), sont présents. Si les *trobairitz*, elles, n'utilisent pas ces termes, elles font tout de même fréquemment allusion au chant lui-même. Par exemple, dans la dernière strophe d'un texte d'Azalaïs de Porcairagues :

Ioglar que avetz cor gai,
Ves Narbona portatz lai
Ma chanson a la fenida
Lei cui iois et iovenz guida.⁶⁸

Jongleur qui a le cœur gai,
Porte là-bas vers Narbonne
Ma chanson et sa tornade
À Dame Jeune et Joyeuse.⁶⁹

Na Castelloza aborde également le fait de chanter :

Ia de **chantar** non degr'aver talan

Je ne devrais avoir joie de **chanter**

⁶¹ « *Trouveresse* » est, aujourd'hui, le féminin de « trouvères », mais cette acception est assez récente. En ancien français, cela signifie « celle qui trouve » et en fait donc un synonyme de « *trobairitz* ». (*Idem*).

⁶² F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris, Vieweg 1881-1902.

⁶³ Fouquart de Cambray, Duval Antoine et Jean d'Arras, *Les Évangiles des quenouilles*, éd. et trad. par Madeleine Jeay, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 77.

⁶⁴ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit.

⁶⁵ JEANROY Alfred, op.cit., pp. 44-48.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 50-53.

⁶⁷ *Dictionnaire de l'Occitan médiéval*, version 2013. Institut de Philologie romane de l'Université de Munich.

⁶⁸ RIEGER Angelica, op.cit., p. 482.

⁶⁹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., pp. 32-33.

car on mais **chan**
e pieitz me vai d'amor⁷⁰

Car plus je **chante**
Et plus j'ai mal d'amour⁷¹

Ces deux poétesses ne font pas exception, puisque Bieiris de Roman écrit « *a vos mas **coblas** man*⁷² » (« à vous j'envoie mes strophes »⁷³) et Clara d'Anduza chante « *A mas **coblas** que-l cors complir volria*⁷⁴ » (« De mes couplets ce que voudrait mon cœur »⁷⁵). Dans ces deux derniers cas, nous pourrions également y voir une allusion à l'écrit⁷⁶, donnant l'illusion d'une correspondance amoureuse, à la manière des *Héroïdes*⁷⁷ d'Ovide.

On se risque tardivement à exposer dans une lettre authentique son intimité sentimentale et spirituelle, et c'est par le biais de la fiction que longtemps s'est exprimé le cri du cœur. L'épistolarité amoureuse doit beaucoup au poète Ovide, créateur des *Héroïdes*, lettres fictives d'héroïnes mythologiques (Didon, Phèdre, Pénélope...) à l'homme aimé absent. Ce genre fixe durablement l'image de l'épistolière qui, en une lamentation lyrique et pathétique, s'adresse à l'amant absent pour le persuader, peut-être encore, de revenir.⁷⁸

Les allusions au fait de chanter – voire à l'acte d'écrire – sont donc fréquentes, mais pas celles concernant le statut de poétesse. Le fait qu'elles ne se nomment pas *trobairitz* est tout à fait logique puisque la première occurrence de ce terme – toujours selon nos connaissances actuelles de ce fait – est postérieure aux écrits de nos poétesses (le terme *trobairitz* est par ailleurs totalement absent des *vidas* et des *razos* dans lesquels se trouvent les informations biographiques sur ces femmes). Cependant, les femmes troubadours auraient pu utiliser *chantador* au même titre que les troubadours, voire *chantairis* qui est le féminin de *chantaire*, mais elles ne le font pas. Cette absence de vocable pour définir la pratique poétique des *trobairitz* nous semble notable et saisissante. Pour Pierre Bec, c'est « comme si les troubadours avaient le sentiment et le besoin d'une certaine appartenance à une classe, ou du moins à une corporation professionnelle. Les femmes non »⁷⁹. On pourrait, par ailleurs,

⁷⁰ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 529.

⁷¹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, pp. 46-47.

⁷² RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 506.

⁷³ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, pp. 38-39.

⁷⁴ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 573.

⁷⁵ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, pp. 64-65.

⁷⁶ Cela renverrait, par ailleurs, à un trait spécifique aux *trobairitz* selon Antoine Tavera : « vouloir transmettre le souvenir de son amour à la postérité ».

TAVERA Antoine, « A la recherche des troubadours maudits », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-En-Provence, édition CUER MA, 1978 (Senefiance, n°5), pp. 135-162 (ici p. 159).

⁷⁷ Ovide, *Les Héroïdes*, trad. par Émile Ripert, Paris, Garnier, 1932.

⁷⁸ SIMONET-TENANT Françoise, « Aperçu historique de l'écriture épistolaire : du social à l'intime », *Le français aujourd'hui*, vol. 147, n°4, 2004, pp. 35-42 (ici p. 40).

La mention d'une correspondance amoureuse fictive par envoi de pièces lyriques nous évoque évidemment *Le Livre du Voir Dit* de Guillaume de Machaut (Guillaume de Machaut, *Le livre du Voir Dit*, éd. et trad. par Paul Imbs, Paris, Le livre de Poche, 1999 (Lettres gothiques).

⁷⁹ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 32.

établir un lien avec le fait que les hommes et les femmes ne semblent pas écrire pour la même raison : les hommes écrivent dans le cadre d'un métier alors que les femmes, elles, s'avèrent plutôt écrire pour des raisons personnelles⁸⁰.

Selon nous, le fait qu'elles ne se pensent pas comme faisant partie de la caste des poètes (poétesses) et chanteurs (chanteuses) peut être lié au *topos* d'humilité. Ce dernier se construit en trois points : premièrement, il s'agit d'un procédé rhétorique utilisé pour faciliter la réception du texte (*captatio benevolentiae* : l'auteur cherche la bienveillance de l'auditoire). Deuxièmement, le *topos* d'humilité est à corréliser avec une volonté de renversement d'une posture littéraire. Troisièmement, l'humilité est à mettre en relation avec des considérations religieuses particulièrement présentes au Moyen Âge.

L'humilité est donc un « lieu commun de la tradition de l'exorde dans la rhétorique »⁸¹ : par exemple, l'auteur dira de lui-même qu'il n'est pas un bon poète, qu'il n'est pas à la hauteur de la matière traitée, ou que d'autres auraient mieux fait que lui. Concernant la rhétorique, Robert Ernst Curtius explique que « l'orateur devait par son exorde, rendre les auditeurs bienveillants, attentifs et dociles »⁸². Il s'agit donc d'un élément courant dans la littérature médiévale, indépendamment du genre de l'auteur. Néanmoins, nous nous sommes intéressée à la fréquence de ce *topos* dans la littérature écrite par les femmes. En ce qui concerne Christine de Pizan, ce *topos* est omniprésent dans toute son œuvre, peu importe le genre du texte écrit⁸³. C'est notamment le cas dans *Le chemin de longue étude* dans lequel l'autrice va se qualifier de « simple personne »⁸⁴ (v.53), elle écrit « humblement »⁸⁵ (v.23) un « petit dit »⁸⁶ (v.12). Dans *Le livre du corps de policie*, l'adverbe « humblement »⁸⁷ est repris et Pizan se qualifie de « humilíee creature »⁸⁸. Nous pouvons encore citer la ballade LXXIX issue de l'œuvre *Cent*

⁸⁰ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, op.cit., p. 73.

⁸¹ SCHERTZ Claire-Marie, « Autour de Christine de Pizan : entre lyrisme courtois et engagement politique », *CONTEXTES* [En ligne], n°13, 2013, consulté le 22 mars 2022. <http://journals.openedition.org/contextes/5798>

⁸² CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. de l'allemand par Jean Brejoux, Paris, PUF, 1956, p. 103.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Christine de Pizan, *Le chemin de longue étude*, éd. et trad. par Andrea Tarnowski, Paris, Le livre de poche, 2000 (Lettres gothiques), p. 88.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ Christine de Pizan, *Le livre du corps de policie*, éd. par Angus J. Kennedy, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 1.

⁸⁸ *Idem*.

*ballades d'amant et de dame*⁸⁹. Outre Christine de Pizan, l'humilité est également constitutive dans l'ultime paragraphe préliminaire des *Lais* de Marie de France :

En l'honor de vus, nobles reis,
Ki tant estes pruz e curteis,
A ki tute joie s'encline
E en ki quoer tuz biens racine,
M'entremis des lais assembler,
Par rime faire e raconter.
En mun quoer pensoe e diseie,
Sire, kes vos presentereie.
Si vos les plaist a recevoir,
Mult me ferez grant joie avoir,
A tuz jurz mais en serraï lie.
Ne me tenez a surquidie
Si vos os faire icest present.
Ore oëz le comencement !⁹⁰

Plus anciennement, ce *topos* d'humilité se retrouve dans l'ouvrage d'une autre autrice, Dhuoda, qui nous a laissé le *Liber manualis*⁹¹. Tout au long de son livre, Dhuoda parle de « la petitesse de [s]on esprit » (« *paruitatis meae intelligentiam* » Préf. 26-27⁹²), elle écrit qu'elle est « toute petite » (« *licet minima considerans ista* » I, 5, 85⁹³), ou encore qu'elle est « indigne » (« *cuius quanquam indigna* » I, 7, 36⁹⁴), une « simple d'esprit » (« *una ex insipientibus* » I, 5, 6⁹⁵). Si, pour Jean Meyers, « l'humilité est une caractéristique propre de la personnalité de Dhuoda »⁹⁶, nous nous demandons si l'humilité ne serait pas plutôt une caractéristique des auteurs femmes. Le *topos* se retrouve également dans les œuvres de femmes de lettres plus récentes comme Louise Labé qui, dans sa préface, écrit :

Quant à moi, tant en écrivant premièrement ces jeunesses qu'en les revoyant depuis, je n'y cherchais autre chose qu'un honnête passe-temps et moyen de fuir oisiveté, et n'avais point intention que personne que moi les dût jamais avoir. Mais depuis que quelqu'uns de mes amis ont trouvé moyen de les lire sans que j'en susse rien, et que (ainsi comme aisément nous croyons ceux qui nous louent) ils m'ont fait accroire que les devais mettre en lumière,

⁸⁹ Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame*, éd. et trad. par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard, 2019 (Poésie), pp. 236-240.

⁹⁰ En votre honneur, noble roi, qui êtes si preux et courtois, vous que salue toute joie, vous dans le cœur de qui tout bien prend racine, j'ai entrepris de rassembler des lais et de les raconter en vers. Je pensais et je me disais en mon cœur, sire, que je vous en ferais présent. S'il vous plaît de les recevoir, vous m'emplirez d'une grande joie et j'en serai heureuse à jamais. Ne me tenez pas pour outrecuidante, si j'ose vous faire ce présent. Écoutez maintenant, le récit commence.

Marie de France, *Lais*, trad. par Alexandre Micha, Paris, Flammarion, 1994 (Le Moyen Âge), pp. 32-33.

⁹¹ MEYERS Jean, « L'écriture de soi dans le *Manuel* de Dhuoda », *Le Moyen Âge*, vol. cxxiv, n°1, 2018, pp. 9-25.

⁹² Dhuoda, *Manuel pour mon fils*, éd. par Pierre Riché, trad. par Bernard de Vregille et Claude Mondésert, Paris, les éditions sur Cerf, 1975, pp. 86-87.

⁹³ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 116-117.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁹⁶ MEYERS Jean, art.cit.

je ne les ai osé éconduire, les menaçant cependant de leur faire boire la moitié de la honte qui en proviendrait.⁹⁷

François Rigolot s'interroge sur la manière dont les auteur·es, hommes et femmes, présentent leur(s) œuvre(s) à la Renaissance. Le spécialiste constate « [qu'il] n'est guère étonnant d'assister à la mise en place de dispositifs stratégiques propres aux femmes écrivains lorsque, pour présenter leurs écrits, celles-ci doivent aller au-devant des idées reçues et rassurer un public par nature méfiant au sujet de leur propre moralité »⁹⁸. Nous souhaitons émettre la même hypothèse pour les autrices de la période médiévale.

En outre, selon Claire-Marie Schertz, le *topos* d'humilité est à mettre en lien avec la position sociale du destinataire⁹⁹. En effet, Christine de Pizan envoyait ses œuvres à des personnes socialement plus élevées qu'elle, mais cela peut dès lors paraître paradoxal lorsque l'on s'attarde sur les *trobairitz* qui, elles, ne s'adressent pas à des princes, des reines et autres personnalités importantes. De fait, ces dernières sont socialement supérieures par rapport aux amants auxquels elles adressent leurs chansons¹⁰⁰. En outre, dans l'art troubadouresque, les dames sont également chantées dans une position de domination : elles repoussent les amants, les ignorent, les font souffrir. Néanmoins, comme nous le verrons dans le chapitre trois, ces dernières renversent le rapport de force *ami/dòmnes* et ce *topos* d'humilité pourrait dès lors s'inscrire dans cette volonté de renversement. Même si les *trobairitz* ont une position sociale plus élevée que celle des troubadours, elles « s'abaissent » poétiquement parlant pour renverser le rapport de force, ce que nous pensons être un processus littéraire.

Enfin, l'humilité est une qualité valorisée par le christianisme, et toutes les grandes religions monothéistes, afin de suivre l'exemple du Christ. L'ordre moral religieux invite les femmes à performer une plus grande humilité ; en effet, ces dernières sont associées au « pêché originel » par leur genre et sont invitées, avec une pression plus appuyée que les hommes, à la rédemption pour laver leur faute. Dans cette perspective, les femmes sont intrinsèquement placées dans une dynamique de culpabilité et il en résulte une valorisation importante de l'humilité. Tous ces éléments nous amènent à penser que le *topos* d'humilité est plus présent dans les œuvres de femmes et que les *trobairitz* ne font pas exception.

⁹⁷ LABÉ Louise, *Œuvres poétiques*, éd. par Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 2006 (Poésie), p. 95.

⁹⁸ RIGOLOT François, « La Préface à la Renaissance : un discours sexué ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n°42. pp. 121-135 (ici p. 124).

⁹⁹ SCHERTZ Claire-Marie, art.cit.

¹⁰⁰ Il s'agit plutôt d'une supposition et non d'une certitude basée sur le fait que les dames chantées par les troubadours leur sont supérieures socialement parlant.

II. Étudier les *trobairitz* : un chemin parsemé d'embûches

a) Peu d'informations biographiques

Comme expliqué précédemment, l'objectif ici n'est pas de reproduire les informations que l'on possède sur les *trobairitz*, Meg Bogin ayant déjà réalisé ce travail fastidieux et remarquable. Nous ne ferons pas non plus une explication détaillée du contexte historique et géopolitique de l'époque pour lequel nous renvoyons de nouveau à l'ouvrage de Meg Bogin¹⁰¹. La majorité des informations que nous possédons proviennent des *vidas*, qui sont de courtes notices biographiques, et des *razòs*, qui expliquent les circonstances de composition des pièces lyriques et en fournissent une clé de lecture. Ces données restent toutefois minimales : les *trobairitz* prennent fréquemment le nom de la région supposée de leur naissance (Azalaïs de Porcairagues, Gormonda de Monspelier, Clara d'Anduza) et les données chronologiques ne sont pas non plus très assurées (il est estimé, par exemple, que Azalaïs de Porcairagues aurait vécu dans la deuxième moitié du XII^e siècle¹⁰²). Enfin, les savant·es ont tenté d'établir des relations entre les *trobairitz* et les troubadours ou autres personnes connues de l'époque. Ainsi, la Comtesse de Die aurait été l'amie du troubadour Rambaut d'Aurenga (Rimbaud d'Orange)¹⁰³ qui lui-même serait le frère de la *trobairitz* Na Tibors de Sarenom¹⁰⁴. Même si les biographies ne contiennent pas de fausses informations sur l'origine ou la condition des auteur·trices dont elles content l'histoire¹⁰⁵, de nombreux éléments restent néanmoins de l'ordre de la supposition et cela engendre une remise en cause de l'existence même des femmes troubadours. Bien qu'il soit légitime de se poser des questions de cette nature, l'appartenance des *trobairitz* au genre féminin pousse les chercheurs et chercheuses à douter davantage de leur existence. C'est notamment le cas avec Marie de France, mais aussi avec des autrices un peu plus récentes telles que Louise Labé pour laquelle le débat subsiste toujours¹⁰⁶. *De facto*, nous ne pouvons évidemment pas déterminer si les *trobairitz* ont réellement existé. Néanmoins, dans le cadre de notre travail, nous partirons du postulat qu'il y a bien une plume féminine derrière les chansons

¹⁰¹ Quant à une explication de l'histoire littéraire, nous renvoyons à l'ouvrage *Histoire de la littérature occitane* de Charles Camproux (CAMPROUX Charles, *Histoire de la littérature occitane*, Paris, Payot, 1971).

¹⁰² BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 27.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁴ BOGIN Meg, *op.cit.*, p. 83.

¹⁰⁵ JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 1, Toulouse, Edouard Privat, 1934, p. 312.

¹⁰⁶ Louise Labé a réellement existé, mais le fait qu'elle ait pu écrire est fréquemment remis en question. Selon Mireille Huchon (HUCHON Mireille, *Louise Labé : une créature de papier*, Genève, Librairie Droz, 2006.), spécialiste de la question, les *Œuvres poétiques* de Louise Labé auraient été écrites par un groupe d'hommes : Maurice Scève, Olivier de Magny, Peletier du Mans et Taillemont. (DANIEL Martin, « Louise Labé est-elle "une créature de papier" ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°63, 2006, pp. 7-37.)

de notre corpus. Cela nous permettra d'établir un « point de vue » qui sera explicité dans le deuxième chapitre. Un élément biographique commun aux *trobairitz* nous intéresse particulièrement :

Un premier fait s'impose, sur lequel tout le monde semble d'accord et que nous avons déjà mis en relief : les *trobairitz* participaient du même monde courtois et aristocratique que les troubadours. A. Jeanroy remarque qu'elles ne sont certainement pas des *jongleresses*, mais des *dòmnes*, dames de la haute société, et que, dans les *vidas* et les *razòs*, elles sont toujours gratifiées de flatteuses épithètes (*gentils, ensenhadas, bèlas...*). Leur relation avec le monde poético-musical des troubadours ne fait donc pas de doute. Bien plus, elles étaient la plupart du temps socialement supérieures à leurs amants et le leur faisaient parfois sentir.¹⁰⁷

Les *trobairitz* seraient donc des femmes ancrées dans le même monde socioculturel et dans le même imaginaire poétique que leurs homologues masculins – dont elles reprendront parfois les codes – mais sont, apparemment, d'un niveau social supérieur (ce qui pourra d'ailleurs se ressentir dans leurs poèmes). Nous citerons les vingt noms des *trobairitz* qui nous sont parvenus : **Azalaïs de Porcairagues, la Comtesse de Die**, Marie de Ventadour, **Clara d'Anduza**, Na Isabella, Iseut de Capio, Dame Almuc de Castelnou, Na Lombarda, **Na Tibors**, Alamanda, Garsenda, **Na Castelloza, Na Bieris de Romans**, Guillelma de Rosers, Domna H, Alais, Iselda, Carenza, Gaudarenca et Gormonda de Monspelier¹⁰⁸.

b) Un corpus au caractère restreint

Le second problème auquel nous sommes confrontée en étudiant les *trobairitz* est le caractère restreint du corpus. Nous avons hérité uniquement d'une vingtaine de pièces poétiques, tous genres confondus. La Comtesse de Die, *la trobairitz* la plus connue, est celle qui, avec Na Castelloza, nous a laissé le plus de poèmes. Cependant, son héritage poétique se résume à seulement quatre chansons. Il est indéniable que de nombreux textes médiévaux ne sont pas parvenus jusqu'à nous pour diverses raisons : incendies, guerres, inondations... Il va de soi que cela concerne tous les textes, indépendamment du genre de l'auteur. Néanmoins, le phénomène pourrait être plus systématique quand l'auteur·e est une femme.

Les raisons les plus fréquemment évoquées sont historiques et, si l'on peut dire, épiciques : les incendies et destructions diverses ont, comme pour n'importe quel corpus, considérablement réduit le nombre de textes. Pourtant, d'autres explications nous intéressent davantage parce qu'elles prennent d'abord en compte le sexe des auteurs, conformément aux problématiques de la Querelle des femmes. Aux XVI^e et XVII^e siècles en France et en Italie, dans le droit fil de l'Arioste, l'explication qui retiendra notre attention est la plus courante et

¹⁰⁷ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., pp. 30-31.

¹⁰⁸ Les noms mis en gras sont ceux des *trobairitz* qui seront étudiées dans le cadre de ce mémoire puisqu'elles sont les seules à avoir écrit des *cansos*.

la plus logique : la jalousie globale des écrivains s'est étendue aux écrits des femmes, sciemment négligés, voire détruits.¹⁰⁹

Anne Debrosse s'intéresse davantage aux poétesses antiques telles que Sapphô, mais nous pourrions poser l'hypothèse que cela a également eu lieu avec les *trobairitz*, car certaines *vidas* sous-entendent que ces femmes avaient une production littéraire conséquente. Par exemple, dans la biographie de la Comtesse de Die, nous pouvons lire : « Et elle devint amoureuse de En Raimbaut d'Orange, et composa beaucoup de belles "chansons" en son honneur »¹¹⁰. Même s'il est probable que l'auteur de la *vida* amplifie, « beaucoup » signifie probablement plus que les quatre textes qui nous sont parvenus. De plus, Jean-Charles Huchet rappelle qu'il y aurait eu un chansonnier entièrement dédié aux *trobairitz* et qui aurait disparu aujourd'hui¹¹¹. Néanmoins, toujours selon le spécialiste suisse, « les pièces à attribuer aux *trobairitz* n'ont probablement pas, ou de peu, excédé en nombre celles qui nous sont données à lire »¹¹². Nous souhaiterions nuancer ces propos car, même s'il est en effet probable que les *trobairitz* n'aient pas écrit davantage de textes que ceux qui nous sont parvenus, il est pareillement plausible qu'elles aient écrit beaucoup plus (comme le disent les *vidas* et comme le suggère la possible existence du chansonnier dédié à ces femmes). À ce propos, Antoine Tavera explique que,

Sur 460 troubadours, il n'y en a pas cinquante dont on conserve plus d'une douzaine de pièces, et il n'y en a guère plus de vingt-cinq qui laissent un[e] vingtaine de pièces ou davantage ; la "norme", c'est bien ce que nous trouvons dans le cas de Beatriz et de Na Ca[s]telloza, trois ou quatre pièces. [...] Je crois donc ferme qu'il y eut plus de *trobairitz* que nous n'en connaissons aujourd'hui, et que chacune a écrit plus de *cansos* qu'il n'en a survécu. Mais nous sommes encore bien plus coupables que les jongleurs et que les scribes, puisque nous laissons dormir dans l'oubli ce qui a survécu... si les *trobairitz* ont été mises "hors-jeu", ce n'est pas en leur temps : c'est au nôtre.¹¹³

Si les poétesses ont produit plus de poèmes, comment expliquer que le corpus qui nous est parvenu soit si restreint ? Simple passage du temps ou réelle volonté de destruction des œuvres féminines ? Nous ne le saurons probablement jamais. Cependant, l'une des conséquences de la croisade albigeoise (1209-1229) est que l'amour courtois fut considéré comme hérétique¹¹⁴ (signant ainsi la fin de l'âge d'or de la *fin'amor*). Nous pourrions dès lors imaginer que les textes d'amour courtois écrits par des femmes aient été massivement détruits, plus lourdement

¹⁰⁹ DEBROSSE Anne, « "Mais où sont les neiges d'antan ?". Questionnement des auteurs italiens et français aux XVI^e et XVII^e siècles devant la rareté des traces des premières femmes écrivains », *TRANS-* [En ligne], n°12, 2011, consulté le 02 mars 2022. <http://journals.openedition.org/trans/469>

¹¹⁰ BOGIN Meg, *op.cit.*, p. 84.

¹¹¹ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *art.cit.*, p. 60.

¹¹² *Ibid.*, p. 61.

¹¹³ TAVERA Antoine, *art.cit.*, pp. 146-147).

¹¹⁴ BOGIN Meg, *op.cit.*, p. 63.

encore que ceux de leurs homologues masculins, ces dernières ayant perdu des droits après la croisade ; mais cela reste de l'ordre de la supposition.

c) Le cas des chansons anonymes

Le dernier problème qui nous a contrainte dans notre analyse réside dans le cas des chansons anonymes. Celles-ci sont nombreuses au Moyen Âge et il est véritablement compliqué de savoir si elles ont été écrites par un homme ou une femme. Néanmoins, certaines chansons anonymes peuvent être associées à la poésie des *trobairitz* grâce à leur place dans les chansonniers : si le manuscrit ne contient que des *cansos* écrites par des femmes, il est probable que la chanson soit également écrite par une femme. C'est par exemple le cas avec ce fragment :

Dieus sal la terra e·l pais
on vostre cors es ni estai,
on q'eu sia mos cors es lai,
qe sai no n'es om poderos ;
aissi volgr'eu qe·l cors lai fos,
qi qe sai s'en fezes parliers,
mais n'am un ioi que fos entiers
qi que s'en fai tant enveios.¹¹⁵

Dieu garde la terre et la salle
Où vous vous trouvez maintenant,
Où que je sois je suis là-bas,
Mais aucun pouvoir n'y peut rien ;
Aussi je voudrais que mon cœur
Fût là-bas quoi qu'on dise ici,
Car je préfère une joie vraie
À celle si pleine d'envie¹¹⁶

En raison de différents éléments, la critique l'a tout de même attribué à une poétesse plutôt qu'à un poète : dans l'unique manuscrit (Rome, Bibliothèque vaticane, lat. 3207) qui l'a conservé, on y trouve une miniature de femme à côté du texte. Ce manuscrit est lui-même une anthologie des poèmes des *trobairitz* et il ne contient que des enluminures réalisées par des femmes. Même si nous ne pouvons pas l'affirmer avec certitude, nous pouvons supposer que cette chanson anonyme ait bien été écrite par une femme au même titre que les autres et c'est pour cette raison que nous l'avons tout de même intégrée à notre corpus d'analyse. On pourrait, par ailleurs, poser l'hypothèse que d'autres chansons anonymes ont également été écrites par des femmes, sans pouvoir toutefois le prouver pour l'instant. Cette supposition nous évoque la célèbre citation de Virginia Woolf : « *Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman* »¹¹⁷.

¹¹⁵ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 652.

¹¹⁶ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, pp. 96-97.

¹¹⁷ Virginia Woolf, *op.cit.*, p. 57.

Traduction française : « Vraiment, j'aimerais aller jusqu'à supposer que cet « anonyme », qui a écrit tant de poèmes sans les signer, était souvent une femme ».

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, trad. par Clara Malraux, Paris, 10/18, 1996, p. 74.

Chapitre 2 - Une relecture des *cansos* des *trobairitz* sous le prisme du genre

I. L'écriture féminine : apports et critiques d'un outil décrié

Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps.¹¹⁸

a) Émergence et définition de l'écriture féminine

Le concept d'écriture féminine apparaît en 1975 dans deux ouvrages phares de Hélène Cixous : *Le rire de la méduse*¹¹⁹ et *La jeune née*¹²⁰ (ce dernier en collaboration avec Catherine Clément). Selon Merete Stistrup Jensen, le concept d'écriture féminine prend véritablement sa place dans la décennie 1975-1985¹²¹ (Meg Bogin – dont nous aborderons le travail par la suite – s'inscrit tout à fait dans cette chronologie puisqu'elle publie *The Womens troubadours*¹²² en 1976). Ce concept est ancré dans l'émergence d'un nouveau féminisme, coïncidant avec la création du MLF – Mouvement de Libération des Femmes –, au moment où certaines femmes prennent conscience qu'elles sont « dans une lutte inévitable avec l'homme classique »¹²³. Elles vont donc créer de nouvelles notions, telles que l'écriture féminine, pour reprendre possession de certains domaines – comme la littérature – dont elles ont été refoulées¹²⁴.

Selon Cixous, l'écriture féminine ne peut pas être théorisée, mais certains effets peuvent en être dégagés. En nous basant sur ces derniers, nous tenterons de donner une définition de ce concept. Le premier est un « privilège de la voix »¹²⁵, c'est-à-dire une manière d'écrire dite « plus orale », avec un rapport particulier à la mère et à l'enfant¹²⁶, car la femme qui écrit rappelle fréquemment son enfance et relate « un rapport moins sublimé à la mère »¹²⁷. Ensuite, l'accent est mis sur le corps afin de le revaloriser : « Il faut que la femme écrive son corps »¹²⁸. Le

¹¹⁸ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 37.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ CIXOUS Hélène et CLÉMENT Catherine, *La jeune née*, Paris, éditions 10/18, 1975.

¹²¹ STISTRUP JENSEN Merete, « La notion de nature dans les théories de "l'écriture féminine" », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], n°11, 2000, consulté le 22 décembre 2021. <http://journals.openedition.org/clio/218>

¹²² BOGIN Meg, *The Women Troubadours*, *op.cit.*

¹²³ CIXOUS Hélène, *op.cit.*, p. 37.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ CIXOUS Hélène et CLÉMENT Catherine, *op.cit.*, p. 170.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹²⁷ STISTRUP JENSEN Merete, *art.cit.*

¹²⁸ CIXOUS Hélène et CLÉMENT Catherine, *op.cit.*, p. 175.

dernier effet réside dans la « dé-propriation » et la « dé-personnalisation »¹²⁹, qui s'expriment par une facilité d'ouverture à l'Autre qui serait due à la maternité¹³⁰. Il y a donc une insistance sur l'oralité, sur le corps qui serait moins sublimé, et sur l'ouverture à l'autre¹³¹ ; tout cela est mis en lien avec le « maternel ». Cela renvoie dès lors à une « essence », une « ontologie » biologique et au plus proche de la nature¹³². Cixous établit un lien entre les écrits des femmes et leur vécu en tant que tel, mais ce rapport s'arque autour du naturel, excluant ainsi toutes les autres facettes d'une vie de femme. En abordant l'ouvrage de Meg Bogin, nous verrons les liens qui peuvent être établis entre les critères de Hélène Cixous et les poèmes des *trobairitz*.

b) L'écriture-femme

Les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes.¹³³

L'écriture-femme est une notion venant de l'ouvrage éponyme de Béatrice Didier publié en 1981 et qui témoigne déjà d'une frilosité concernant le concept, ou du moins le terme, d'écriture féminine. Si Didier s'inscrit tout de même dans la lignée de l'écriture féminine (collocation qu'elle utilise d'ailleurs à de nombreuses reprises dans son ouvrage), ses critères diffèrent de ceux de Cixous. Didier insiste davantage sur l'importance de conserver la singularité de chaque œuvre. Son critère d'analyse réside principalement dans un choix de thématiques que les femmes abordent de manière relativement systématique (notamment les menstruations et l'enfantement¹³⁴). Elle démontre aussi que les femmes ont tendance à se tourner plus fréquemment vers certains genres littéraires (roman, autobiographie, genre épistolaire) et vers certaines catégories esthétiques (le poétique, le merveilleux, le « noir »¹³⁵). Didier reprend de l'étude de Cixous le critère de l'oralité qui, selon elle, est une « spécificité positive »¹³⁶ de l'écriture féminine. Si Béatrice Didier, ne voulant pas enfermer les œuvres créées par des femmes dans un carcan, prend un peu de distance avec les propos de Hélène Cixous (par exemple, elle ne nie pas l'influence que peuvent avoir les œuvres des hommes sur les créations

¹²⁹ *Ibid.*, p. 177.

¹³⁰ STISTRUP JENSEN Merete, art.cit.

¹³¹ Cela peut, par ailleurs, être mis en relation avec l'Éthique du *Care*. Le *Care* regrouperait toutes les professions où l'Autre est au centre du métier (infirmiers·ères, enseignant·es, éducateurs·trices, etc.) Ces métiers seraient principalement occupés par des femmes qui, selon les stéréotypes de genre, auraient de plus grandes qualités d'attention à autrui. (LAUGIER Sandra, « Le *care* comme critique et comme féminisme », *Travail, genre et sociétés*, vol. 26, n°2, 2011, pp. 183-188.)

¹³² STISTRUP JENSEN Merete, art.cit.

¹³³ DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 10.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 6-7.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 32.

de leurs homologues féminines), nous constatons rapidement qu'elle fait, elle aussi, trop de liens avec la biologie, la « nature » de la femme en insistant sur l'enfantement et le rapport à la mère.

c) Limites du concept

Dès la fin des années 1980, quelques années seulement après l'émergence du concept d'écriture féminine, celui-ci se voit déjà largement critiqué. Christine Planté, dans son ouvrage *La petite sœur de Balzac*¹³⁷, condamne l'écriture féminine en blâmant le concept même de « féminité ». Merete Stistrup Jensen reprendra les mêmes idées, synthétisées en une phrase : « Ce qu'on peut dire, c'est : pourquoi, en somme, parler des effets de *féminité* puisqu'il y a si peu de rapport entre féminité et femmes réelles, femmes dans l'histoire et leur écriture »¹³⁸.

La plus fervente détractrice de l'écriture féminine est probablement Monique Wittig qui, dans *La pensée straight*, écrit :

Qu'il n'y a pas d'« écriture féminine » doit être dit avant de commencer et c'est commettre une erreur qu'utiliser et propager cette expression : qu'est ce « féminin » de « écriture féminine » ? Il est là pour la-femme. C'est amalgamer donc une pratique avec un mythe, le mythe de la femme. La-femme ne peut pas être associée avec écriture parce que la-femme est une « formation imaginaire » et pas une réalité concrète, elle est cette vieille marque au fer rouge de l'ennemi maintenant brandie comme un oripeau retrouvé et conquis de haute lutte. « Écriture féminine » est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme telle grossit l'appareil sous lequel s'avance la « féminité » : Différence, Spécificité, Corps/Femme/Nature. [...] écriture et féminine s'associent pour désigner une espèce de production biologique particulière (à la-femme), une sécrétion naturelle (à la-femme). Ainsi donc « écriture féminine » revient à dire que les femmes n'appartiennent pas à l'histoire et que l'écriture n'est pas une production matérielle.¹³⁹

L'écriture féminine est, aujourd'hui, un concept fortement décrié, car jugé comme étant essentialisant, c'est-à-dire qu'il ramène des objets – les écrits de femmes dans notre cas – à des caractéristiques biologiques, naturelles. En mettant toutes les femmes dans ce qu'elle appelle « l'écriture féminine », Cixous gomme les particularités de chacune, mais d'autres problèmes surgissent également. Le premier est la prise en compte exclusive des femmes cisgenres, c'est-à-dire les femmes qui s'identifient au genre auquel elles ont été assignées à la naissance. Un autre problème intervient également dans la focalisation sur le corps puisqu'une importance est donnée à l'utérus, à la maternité, au rapport mère-enfant : qu'en est-il des femmes qui ne

¹³⁷ PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 2015 (Des deux sexes et autres).

¹³⁸ STISTRUP JENSEN Merete, art. cit.

¹³⁹ WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

peuvent ou ne veulent pas avoir d'enfants ? Sont-elles moins légitimes d'écrire pour autant ? Dans cette perspective, on pourrait d'ailleurs comprendre que, une femme n'ayant pas d'enfant, n'est pas vraiment une femme. Si l'écriture féminine a été nécessaire en son temps pour « en finir avec le phallocentrisme »¹⁴⁰ en littérature, elle est très vite devenue problématique pour sa célébration du corps de la femme traditionnelle (seins, vagin, utérus) et la détermination de la femme comme « génitrice, mère ou amante »¹⁴¹. Créer une image de « la femme traditionnelle », c'est nier toutes les autres différences (dues aux questions de race ou de genre, aux orientations sexuelles, aux classes sociales). Par conséquent, cela répète un schéma d'oppression et engendre de nouvelles injonctions caractéristiques de la société patriarcale (par exemple, la nécessité de la reproduction, le rapport au *Care*).

Ces critiques nous ont donc convaincue de ne pas utiliser le concept d'écriture féminine pour l'analyse qui sera établie dans ce mémoire. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà expliqué à plusieurs reprises, nous ne sommes absolument pas certaine que les chansons étudiées soient écrites par des femmes. Dès lors, il nous semblait plus approprié d'étudier un point de vue, un « regard » (qui sera défini prochainement) perçu comme « féminin », plutôt que d'essayer de rattacher un quelconque contenu à des critères biologiques.

d) Apports de l'ouvrage de Meg Bogin

L'ouvrage de Meg Bogin cité précédemment, *The Womens Troubadours*, est publié en 1976, en plein essor du concept d'écriture féminine, courant d'analyse dans lequel Pierre Bec situe la pensée de Bogin¹⁴². Il est vrai que des liens peuvent, par ailleurs, être établis entre les critères d'Hélène Cixous, explicités en prémisses de ce chapitre, et le mode d'analyse de Meg Bogin. Selon la chercheuse américaine, le style des *trobairitz* est plus direct, il y aurait moins de jeux de mots, d'habileté¹⁴³ dans leurs chansons, et cela renverrait à l'oralité de l'écriture féminine. Bogin explique que les femmes troubadours refuseraient le symbolique¹⁴⁴. Merete Stistrup Jensen reprend les travaux de Julia Kristeva qui établit une opposition entre la voix et le symbolique. La voix serait donc du côté féminin et le symbolique du côté du masculin. Toujours dans cette optique, de nombreux chercheurs, dont Alfred Jeanroy, ont placé les troubadours (pas tous, mais en généralité) dans le *trobar clus* (une poésie hermétique) et les

¹⁴⁰ Le phallocentrisme peut se définir comme la tendance à tout ramener au sexe masculin et, par extension, aux hommes cisgenres (*Ibid.*, p. 33).

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 22.

¹⁴³ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 15.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

trobairitz dans le *trobar lèu* (une poésie plus légère, plus simple)¹⁴⁵. Si le spécialiste français a établi cette catégorisation de manière assez misogyne (puisque, selon lui, la poésie des *trobairitz* n'exigeait qu'un « médiocre effort »¹⁴⁶), Meg Bogin envisage cette spécificité comme une force de l'écriture de ces poétesses.

Bien que Meg Bogin s'inscrive dans un courant critiquable de nos jours, il est indéniable que son ouvrage a considérablement enrichi le savoir au sujet des *trobairitz* et a notamment permis leur diffusion en Amérique. Delphine Aguilera explique que l'ouvrage de Meg Bogin est « novateur », car il s'agit enfin d'un livre entièrement dédié aux *trobairitz* qui avaient, jusqu'alors, seulement droit à un chapitre dans des œuvres consacrées à leurs homologues masculins¹⁴⁷. Elle permet également une étude de ces poétesses en totale indépendance de la poésie des troubadours, c'est-à-dire, sans comparaison avec cette dernière ; elle affranchit les *trobairitz* afin de les distinguer des « poètes hommes »¹⁴⁸. C'était une démarche nécessaire à l'époque qui nous permet, aujourd'hui, de réinscrire ces poétesses dans l'imaginaire poétique dans lequel elles ont écrit.

Malgré les critiques que nous avons émises, ce mémoire s'inscrit dans la lignée du travail de Meg Bogin puisque la volonté reste la même : rendre justice aux *trobairitz*¹⁴⁹. Nous affinerons cette visée en mobilisant les théories féministes contemporaines (*male gaze* et *female gaze*), ce qui nous permettra de mettre au goût du jour cette approche et de tenter d'investir les *trobairitz* dans une analyse spécifique sans pour autant en faire une lecture essentialisante.

¹⁴⁵ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p. 21.

¹⁴⁶ JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 1, op.cit., p. 315.

¹⁴⁷ AGUILERA Delphine, op.cit., p. 71.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴⁹ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, op.cit., p. 80.

II. Male gaze et female gaze : comprendre les différences entre la poésie des troubadours et celle des *trobairitz*

Il n'existe pas d'écriture féminine. Par contre, il existe une expérience du monde d'un point de vue féminin, en tant que femme.¹⁵⁰

a) La notion de « point de vue » en littérature – une subjectivité inévitable

Les concepts de *male gaze* et *female gaze* (respectivement traduits par « regard masculin » et « regard féminin ») sont initialement cinématographiques. Pour comprendre l'usage transmédiatique que nous faisons en les appliquant à la littérature, nous allons revenir sur la notion de « point de vue » (ici appelée PDV). En effet, Donna Haraway – que nous avons déjà mentionnée concernant l'objectivité de notre travail – revendique le droit de parler d'un point de vue¹⁵¹, inhérent à notre vécu et à un « espace social genré »¹⁵². Le point de vue est défini par Alain Rabatel comme ceci : « Le PDV correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et modalisations, coréfèrent au sujet percevant et expriment d'une certaine manière la subjectivité de cette perception »¹⁵³. Jacques Aumont y ajoute les explications suivantes :

La littérature découvrait [...] la complexité des rapports entre des événements, des lieux, des situations, des personnages et, d'autre part, le « regard » que porte sur eux l'instance narratrice : la littérature moderne est une littérature du *point de vue*, de plus en plus obsédée par un départage difficile entre ce qui relève de l'auteur et s'avoue comme tel, et ce qui sera attribué aux personnages. [...] l'expression PDV prête encore à extension métaphorique : c'est une opinion, un jugement, dépendant du jour sous lequel on considère les choses, du PDV (au sens littéral) adopté sur elles, et qui informe largement l'organisation même de la narration et de la représentation.¹⁵⁴

Le point de vue, le regard que l'on a sur le monde, influence donc nos écrits (et la réception que l'on en fait). Tout comme l'exprime Alice Coffin dans *Le génie lesbien*, le point de vue est le résultat de notre vécu :

Ce point [de vue] est le résultat de mon histoire, de mes choix, de mes fragilités, de mes privilèges : j'habite dans une capitale, je voyage souvent, je suis en bonne santé, je suis

¹⁵⁰ Sidonie, « Salomé Kiner et l'urgence du *female gaze* en littérature » [interview] dans *La Quotidienne*, 2021, 20'35-20'41. Disponible sur <https://radiovostok.ch/salome-kiner-et-lurgence-du-female-gaze-en-litterature/> (consulté le 18/02/22).

¹⁵¹ HARAWAY Donna, *op.cit.*, p. 126.

¹⁵² VALENTINI Andrea, *op.cit.*, p. 60.

¹⁵³ RABATEL Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998 (Collection Sciences des discours), p. 13.

¹⁵⁴ AUMONT Jacques, « Le point de vue », *Communications*, n°38, 1983, pp. 3-29 (ici p. 4).

blanche, je suis en fin de droits, mais pas pauvre, je suis lesbienne, je suis féministe. De cet angle-là, j'adopte un certain regard sur tous les sujets.¹⁵⁵

Même si Alice Coffin est une femme du XXI^e siècle et que Jacques Aumont abordait la notion de point de vue par rapport à la littérature moderne, cela peut tout à fait s'appliquer à la littérature médiévale et particulièrement aux *trobairitz*. N'en déplaise aux structuralistes, le présent travail n'étudiera pas les *cansos* des *trobairitz* comme un objet clos sur lui-même, mais plutôt comme une production intrinsèquement influencée par les perceptions, les opinions du sujet, de l'instance narratrice, à savoir ces femmes poètes des XII^e et XIII^e siècles. Malgré le peu d'informations biographiques dont nous disposons, comme cela a été explicité dans le précédent chapitre, nous pouvons prendre le parti d'établir une liste de faits qui ont donné naissance à ce « regard » particulier que les femmes troubadours ont sur la *fin'amor*.

Ces autrices sont des femmes adultes, ancrées dans une société patriarcale et dans un imaginaire poétique bien particulier : celui de l'amour courtois raconté par leurs homologues masculins. Comme nous l'avons déjà évoqué, elles sont issues d'un milieu social élevé, plus élevé que celui des amants qu'elles chantent. Ces éléments ont *de facto* donné naissance à un certain « point de vue », à un « regard » (qui sera tantôt « féminin », tantôt « masculin » selon les critères établis dans le point suivant), ce qui permettra de mener une analyse nouvelle de ces chansons dans le chapitre trois dédié à l'analyse topique.

b) *Male gaze* et *female gaze* : définitions de ces outils transmédiateurs

Le *male gaze* est un concept créé par Laura Mulvey dans son article « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* »¹⁵⁶, publié en 1975, et initialement prévu pour penser nos rapports avec le cinéma. À travers les théories de Freud et de Lacan, la chercheuse revient sur la notion de « scopophilie », le plaisir de voir un être qui ne se sait pas vu, ainsi que sur la nécessité de l'identification à ce que l'on voit (par exemple, à un protagoniste). Elle met principalement l'accent sur la prégnance de ces concepts dans l'imaginaire culturel occidental. Autrement dit, le *male gaze* peut s'exemplifier par une œuvre dont le moteur de la narration serait un être masculin (le sujet qui voit), et dont l'image regardée serait un être féminin (l'objet qui est vu). Les différentes caractéristiques du *male gaze* s'arquent autour d'une objectivisation de la femme : en effet, la caméra découpe les corps féminins en ne montrant que certaines parties –

¹⁵⁵ COFFIN Alice, *Le génie lesbien*, Paris, Le livre de poche, 2022, p. 49.

¹⁵⁶ MULVEY Laura, art.cit.

souvent les plus sexualisées – rendant ainsi l’objet féminin passif alors que l’agentivité revient à la caméra et, par extension, à l’œil des spectateurs et spectatrices.

Un lien peut directement être établi avec la lyrique courtoise : par exemple, lorsque le « je » lyrique est un homme qui chante une dame qu’il connaît (souvent par le simple fait de l’avoir vue), alors que cette dernière ne le connaît pas. La dame reste d’ailleurs fréquemment muette, objet des descriptions du poète, objet de désir. Elle est rarement nommée et l’amour du poète peut passer par une courte description physique de sa dame (dont les éléments topiques sont les cheveux blonds, la peau blanche : une grande beauté). La scopophilie, comme énoncée précédemment, peut notamment se constater dans ces quelques vers de la chanson « Arnaut n’acceptera que de sa dame le prix de son inlassable patience » écrite par Arnaut Daniel :

E quan remir sa crin saura
E’l cors gai, grailet e nou
Mais l’am que qui’m des Luserna.

Et quand je contemple sa chevelure
blonde, son corps joyeux, svelte et neuf, je
l’aime mieux que si on me donnait
Lucerne.¹⁵⁷

E quan remir [...] *Mais l’am* : le poète exprime que lorsqu’il voit sa dame – et particulièrement ses cheveux et son corps – c’est le moment où il l’aime le plus. C’est la seule description que l’on possède de la dame dans cette chanson, la rapprochant ainsi d’un objet abstrait, mais fortement désiré.

Le concept de *female gaze*, plus récent, a principalement été théorisé par Iris Brey dans son ouvrage *Le regard féminin. Une révolution à l’écran*¹⁵⁸. Nonobstant sa création en réponse au *male gaze*, ce ne sont pas des concepts miroirs¹⁵⁹. En effet, il ne s’agit pas de produire des œuvres dans lesquelles un sujet féminin regarderait un objet masculin passif dont le premier en tirerait un plaisir érotique ; l’enjeu n’est pas de réifier les hommes, car cela correspondrait toujours à du *male gaze*. En effet, l’objet désiré n’est pas systématiquement féminin, même si c’est le cas le plus fréquent. Il faut donc aller plus loin pour créer du *female gaze*, ce que Iris Brey définit comme étant « un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l’expérience de l’héroïne [...] »¹⁶⁰. Une œuvre *female gaze* s’efforce donc « de remettre l’expérience féminine au cœur de [sa] narration »¹⁶¹.

¹⁵⁷ JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, op.cit., pp. 71-73.

Selon Jeanroy, « *Luserna* » renverrait à une ville espagnole sur la route de Compostelle et souvent évoquée dans les chansons de geste.

¹⁵⁸ BREY Iris, op.cit.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

Puisque l'influence réciproque entre littérature et cinéma n'est plus à prouver aujourd'hui, ces concepts nous semblent appropriés pour la littérature. Le *female gaze* étant créé pour repenser l'imaginaire, il peut s'adapter à tous les types d'art tels que le cinéma, l'art plastique, mais aussi la littérature : cela en fait un outil transmédiatique.

c) Le *female gaze* : un outil pertinent pour relire les *cansos* des *trobairitz*

Il ne suffit évidemment pas d'être née femme, ou de s'identifier à ce genre, pour produire un *female gaze*, car cela retomberait dans une dynamique essentialisante telle que créée par l'écriture féminine. Au cours de notre analyse topique, nous essaierons de déterminer si telle ou telle œuvre produit du *female gaze* ou du *male gaze*, ou encore une combinaison des deux. Pour ce faire, nous nous inspirerons de la méthode développée par Iris Brey consistant à s'interroger à travers six questions qui peuvent aider à déterminer si une œuvre produit, ou non, du *female gaze*¹⁶² :

- 1) Est-ce que le personnage principal s'identifie en tant que femme ?
- 2) Est-ce que l'histoire est racontée de son point de vue ?
- 3) Est-ce que son histoire remet en question l'ordre patriarcal ?
- 4) Grâce à la mise en scène, est-ce que les spectateurs et spectatrices ressentent l'expérience féminine ?
- 5) Est-ce que le geste est conscient ?
- 6) Le plaisir que nous prenons en tant que spectateur et spectatrice découle-t-il d'autre chose que de la scopophilie ?

Dans le cadre de notre analyse de chansons médiévales, nous ne pouvons évidemment pas appliquer ces questions à l'identique puisqu'il s'agit d'un questionnaire créé pour évaluer des œuvres du cinéma contemporain¹⁶³. Il n'est donc pas question de parler de mise en scène ni de spectateurs et spectatrices. Évoquer la remise en question de l'ordre patriarcal semble également un peu anachronique et nous ne pourrions pas non plus assurer que le geste créateur des *trobairitz* est conscient ou non, car, comme nous l'avons déjà mentionné, nous disposons de très peu de matériel nous permettant d'ancrer ces poétesses dans un cadre sociologique défini. En effet, nous ne disposons pas d'Art poétique métadiscursif et autoréflexif au sein duquel les *trobairitz* expliqueraient une quelconque volonté de renverser la lyrique courtoise

¹⁶² TUAILLON Victoire, *op.cit.*, 31'18-32'40.

¹⁶³ Il est important de signaler que, aujourd'hui, nous ne disposons pas de grille d'analyse du *female gaze* à appliquer à la littérature.

traditionnelle. Toutefois, quelques vers de Na Castelloza peuvent nous faire penser qu'elle était tout de même consciente – les autres *trobairitz* peut-être aussi – de faire quelque chose de différent voire de subversif :

si be·is dizon tuich que mout descove
que dompna prei a cavallier de se
ni que·l teigna totz temps tan lonc pres(s)ic¹⁶⁴

Même si l'on prétend qu'il ne sied point
Qu'une dame courtise un chevalier
Et lui tienne longtemps de longs discours¹⁶⁵

Ainsi, la poétesse est donc consciente qu'il n'est pas habituel que les femmes prennent les choses en mains, courtisent les hommes et prennent la plume. Elle l'évoque également dans une autre *canso* :

Mout aurai mes mal usatge
a las autras amairitz,
c'om sol trametre messatge
e motz triatz e chausitz,
et eu tenc me per garida¹⁶⁶

J'ai donné mauvais usage
Aux autres dames aimantes,
Car c'est l'homme d'habitude
Qui leur transmet son message,
En mots triés et choisis¹⁶⁷

Malgré l'impossibilité de savoir si le geste est conscient ou non, l'objectif de ce travail est de déterminer s'il y a une constance dans la poésie des *trobairitz* qui diffère des troubadours. Pierre Bec parle d'un possible « système poétique autonome »¹⁶⁸. *A contrario*, nous ne pensons pas que leur système poétique est véritablement autonome puisqu'il présente des points communs avec la poésie des troubadours. En effet, les *trobairitz* ont malgré tout baigné dans le même imaginaire de l'amour courtois que leurs contemporains masculins. Il s'agirait plutôt de constater une convergence dans la poétique de ces femmes qui a pu donner lieu à une subjectivité propre que l'on pourrait attribuer à cette époque, cette classe sociale et à ce genre.

Sur base de toutes ces observations, nous avons établi une liste de critères, adaptée de la méthode d'Iris Brey, afin d'analyser les *cansos* de notre corpus. Les deux premiers critères resteraient identiques : le personnage principal s'identifie en tant que femme et l'histoire s'établit selon son point de vue. Nous pouvons poser le postulat que toutes les *cansos* de notre corpus remplissent déjà ces deux critères. Le troisième critère pourrait être modifié comme tel : est-ce que le texte retravaille l'imaginaire des relations hétérosexuelles comme traditionnellement établi par la lyrique courtoise ? Enfin, nous nous limiterons à un quatrième

¹⁶⁴ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 520.

¹⁶⁵ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 43.

¹⁶⁶ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 539.

¹⁶⁷ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, pp. 53-55.

¹⁶⁸ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 30.

et dernier critère qui s'interrogerait sur la possibilité, pour les lecteurs et lectrices, de ressentir l'expérience féminine à travers la narration.

Partie II : Analyse littéraire

Chapitre 3 - Analyse comparative : le corpus des *trobairitz* face à deux corpus, celui des troubadours et celui des « chansons de femme »

Je me figure que nos « trobairitz », esclaves de la tradition, incapables d'un effort d'analyse, se sont bornées à exploiter des thèmes connus, à user d'un formulaire courant, en intervertissant simplement les rôles. Il n'y aurait là que des exercices littéraires, au reste non dénués de mérite. Hypothèse pour hypothèse, il me paraît plus naturel de prêter à ces femmes « nobles et bien enseignées » une certaine paresse d'esprit, une évidente faute de goût, que ce choquant oubli de toute pudeur et de toute convenance.¹⁶⁹

Si nous prenons les propos d'Alfred Jeanroy au pied de la lettre, il ne serait pas réellement pertinent de réétudier – voire d'étudier – les *trobairitz*, soi-disant « esclaves de la tradition »¹⁷⁰. Nous suivrons plutôt le parti de Meg Bogin : cette dernière suggère que Jeanroy ne s'est pas véritablement appliqué à l'analyse des poèmes des *trobairitz*¹⁷¹, car si les textes de nos poétesses ont pour unique thème l'amour, c'est le cas de toutes les *cansos* de la lyrique provençale, y compris celles des hommes¹⁷². Bien que le thème ne change pas, nous pouvons nous demander si les *topoï*, eux, ne feraient pas l'objet de variations : nous étudierons dès lors la possibilité d'un renversement, ou d'un déplacement – terme de Anne Paupert¹⁷³ – de cesdits *topoï* dans le genre de la *canso*, autrement dit, de la chanson d'amour.

I. Cadre théorique et analytique

a) Le genre de la *canso*

La *canso* est la *dona* du *trobar*.¹⁷⁴

Selon Marie-Geneviève Grossel, la *canso* est le « sommet » de l'art troubadouresque¹⁷⁵, c'est-à-dire qu'elle est la forme poétique la plus adéquate pour exprimer le grand chant courtois. Notre analyse se concentre ainsi sur ces chansons d'amour (excluant de cette manière la *tenso*

¹⁶⁹ JEANROY Alfred, *op.cit.*, pp. 316-317.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 73.

¹⁷² JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 2, Toulouse, Edouard Privat, 1934, p. 94.

¹⁷³ PAUPERT Anne, art. cit.

¹⁷⁴ ROUBAUD Jacques, *op.cit.*, p. 188.

¹⁷⁵ GROSSEL Marie-Geneviève, *Chansons d'amour du Moyen Âge*, Paris, Le Livre de Poche (Les classiques d'aujourd'hui), 1995, p. 7.

qui consiste en un débat entre l'amant et la dame, le *planh* qui est une plainte funèbre, le *salut* qui est une épître amoureuse, ou encore le *sirventès* qui a généralement des implications politiques).

La *canso* est, selon Jacques Roubaud, « la première forme, dans une langue dite moderne, à reposer entièrement sur le jeu des rimes »¹⁷⁶. En d'autres termes, ce sont les rimes qui organisent le poème. La chanson d'amour compte quatre niveaux d'organisation : le premier est la *canso* en elle-même. Le second niveau est celui de la strophe, appelée *cobla* en occitan médiéval. Nous trouvons ensuite le niveau des *bordos*, des vers, et enfin, celui de la syllabe comptée, la *sillaba*¹⁷⁷. Alfred Jeanroy définit la *canso* comme étant « une pièce lyrique, accompagnée d'une mélodie¹⁷⁸ composée pour elle et dont tous les couplets, au nombre de cinq ou six, sont de structure identique. Mais cette structure est infiniment variée »¹⁷⁹.

b) Le genre de la « chanson de femme »

Comme susmentionné dans l'introduction, la critique a souvent vu, dans la poésie des *trobairitz*, une inspiration thématique issue des chansons de femme¹⁸⁰. De cette information découle la nécessité d'établir une comparaison entre les chansons de femme et les chansons des *trobairitz* afin de discerner ce qui relève de l'inspiration ou d'un réel renversement poétique. Selon Jean-Charles Huchet, « la féminité induite par les marques grammaticales du genre appert déjà comme le lieu d'une problématisation du système lyrique des troubadours, le lieu où surgissent, avec une acuité particulière, les difficultés propres à la littérature médiévale »¹⁸¹. Il s'agira donc de discerner les changements simplement opérés à cause de la féminité textuelle de ces textes, de ceux qui sont des innovations des femmes troubadours.

Nous pouvons définir la chanson de femme comme étant un texte dont le sujet lyrique est féminin, mais dont l'auteur est présumé être un homme (rien ne confirme qu'aucune femme n'ait écrit de chanson de femme, mais la tendance porte plutôt à croire que ces poèmes aient été écrits par des hommes, bien que certains soient anonymes). Les hommes ayant composé ces chansons écrivent d'un point de vue et d'une écriture qu'ils pensent être féminins. Nous pouvons dès lors établir une distinction entre la « féminité génétique », c'est-à-dire un texte

¹⁷⁶ ROUBAUD Jacques, *op.cit.*, p. 186.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 197.

¹⁷⁸ La *canso* « *A chantar m'er de çò qu'ieu non volria* » de la Comtesse de Die est le seul texte écrit par une *trobairitz* dont nous avons conservé la mélodie dans le manuscrit Bnf 844 W.

¹⁷⁹ JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 2, *op.cit.*, p. 69.

¹⁸⁰ BLASKESLEE Merritt R., *art.cit.*, p. 74.

¹⁸¹ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *art.cit.*, p. 64.

dont nous savons que l'auteur·e est une femme¹⁸² (le postulat que nous avons décidé de poser pour notre étude des *trobairitz*), et la « féminité textuelle », à savoir un poème dont le « je » lyrique est une femme¹⁸³. Plus précisément, la chanson de femme peut se définir comme étant « un corpus assez varié de genres poétiques globalement caractérisés par un monologue lyrique, à connotation douloureuse, placé dans la bouche d'une femme »¹⁸⁴. L'étiquette « chansons de femme » englobe différents sous-genres tels que la chanson d'ami (et ses variantes : la chanson de départie et la chanson de délaissée), la chanson de malmariée, l'aube et la chanson de toile¹⁸⁵. Le corpus des chansons de femmes étant très conséquent, nous avons dû opérer un choix quant au cadre de comparaison de ce mémoire¹⁸⁶. Nous allons donc particulièrement nous focaliser sur la chanson d'ami, car elles sont « les plus proches du type traditionnel et les moins contaminées du thème courtois »¹⁸⁷. Ce genre « met en scène une jeune fille qui chante sa joie d'avoir un ami qui l'aime ou, plus fréquemment, se plaint de n'en avoir point ou que celui-ci l'ait trahie »¹⁸⁸. Nous ferons, par ailleurs, ponctuellement des références au corpus des *cantigas d'amigo*, chanson d'ami en gallego-portugais, car, même si la langue du corpus n'est pas la même, il permet de dégager des éléments saillants dans notre analyse.

c) Un corpus défini

Afin d'effectuer notre analyse, nous avons travaillé sur trois corpus distincts : premièrement, le corpus des *trobairitz*, deuxièmement, un nombre limité de pièces sélectionnées dans le corpus des troubadours, et troisièmement, un corpus réduit pour les chansons d'ami. Concernant les poèmes des *trobairitz*, notre corpus se limite à treize chansons¹⁸⁹, parmi lesquelles deux fragments : l'un écrit par Na Tibors de Sarenom, l'autre étant anonyme. Les transcriptions en provençal sont issues de l'ouvrage d'Angelica Rieger : *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*¹⁹⁰. Les traductions en français moderne sont, quant à elles, extraites de l'ouvrage de Pierre Bec : *L'amour au féminin* :

¹⁸² Nous pouvons le savoir par la signature, la biographique, l'iconographie, etc.

¹⁸³ BEC Pierre, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », art. cit., pp. 235-236.

¹⁸⁴ BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol.1, Paris, A. & J. Picard, 1977, p. 57.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁶ La comparaison entre le corpus des *trobairitz* et le corpus regroupant tous les sous-genres de la chanson de femme pourrait constituer un mémoire entièrement indépendant de celui-ci.

¹⁸⁷ BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol.1, *op.cit.*, p. 62.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 62-63.

¹⁸⁹ Toutes les chansons en provençal, ainsi que leur traduction en français moderne, se trouvent en annexe de ce mémoire.

¹⁹⁰ RIEGER Angelica, *op.cit.*

*les femmes troubadours et leurs chansons*¹⁹¹. Quant au corpus des troubadours, les chansons sont issues de deux anthologies : *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*¹⁹², établie par Pierre Bec, et *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*¹⁹³ construite par Alfred Jeanroy. Enfin, pour les chansons d’ami, nous nous concentrerons principalement sur une *canço* en occitan, à savoir *Altas ondas que venètz sus la mar* de Raimbaut de Vaqueyras¹⁹⁴. Les *cantigas d’amigo* auxquelles nous ferons allusion sont sélectionnées dans la thèse de Irène Freire-Nunes soutenue en 1982 : *Trobairitz et chansons d’ami. Voix et représentation de la femme dans la poésie des trobairitz et les cantigas d’amigo*¹⁹⁵.

d) Les topiques comme cadre analytique

Selon Jean-Charles Huchet, « les *trobairitz* recourent globalement aux mêmes topiques [...], aux mêmes tropes, aux mêmes schémas métriques et rimiques que les troubadours auxquels elles les empruntent ». Si nous rejoignons ce constat concernant les schémas métriques et rimiques, nous souhaitons émettre une réserve quant aux topiques. En effet, comme le signale Antoine Tavera, « la liste des traits “spécifiquement féminins” monte à une quinzaine de réactions, attitudes psychologiques, “façons de voir”, concepts tout à fait distincts de quoi que ce soit qu’on trouve dans les pièces masculines »¹⁹⁶. Après observation, nous pensons que c’est dans le traitement des topiques, des lieux communs, que les « traits spécifiquement féminins » mentionnés par Tavera peuvent se ressentir. Nous avons donc choisi d’adopter les topiques comme cadre d’analyse comparative de notre travail.

La chanson d’amour des troubadours, et par conséquent celle des *trobairitz*, reflète l’idéal de la *fin’amor*, l’amour courtois, qui lui, repose sur une série de topiques. Selon Adeline Richard-Duperray, cinq motifs constitutifs de l’amour courtois peuvent être relevés : l’*enamouement*, le *locus amoenus*, les *losengiers*, la mort d’amour et des amants, et finalement l’amour de

¹⁹¹ BEC Pierre, *L’amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit.

¹⁹² BEC Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Avignon, Aubanel, 1970.

¹⁹³ JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, op.cit.

¹⁹⁴ BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Âge (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol.2, Paris, A. & J. Picard, 1978, p. 12. Dans cet ouvrage, nous pouvons également trouver quatre chansons d’ami en ancien français dont la comparaison avec les *canços* des *trobairitz* serait tout à fait pertinente.

¹⁹⁵ FREIRE-NUNES Irène, *Trobairitz et chansons d’ami. Voix et représentation de la femme dans la poésie des trobairitz et les cantigas d’amigo* (thèse de doctorat), dirigée par Bernard Cerquiglini, soutenue en 1982 à l’Université de Paris VII, auto-publiée en 2012 (pour une comparaison plus poussée entre les textes des *trobairitz* et les *cantigas d’amigo*, nous renvoyons à cet ouvrage qui, même s’il mérite approfondissement, est déjà bien complet).

¹⁹⁶ TAVERA Antoine, art.cit., p. 143.

loin¹⁹⁷. Nous pouvons également ajouter le motif de la reverdie printanière (qui sera étudié en lien avec l'*enamourment* et le *locus amoenus*) ainsi que la relation de domination exercée par la dame, la *domna*, sur son amant (et, par conséquent, les descriptions attribuées aux deux protagonistes). En outre, nous aborderons l'amour adultère qui, s'il n'est pas un topique de la *fin'amor*, est tout à fait constitutif de celui-ci et mérite de s'y intéresser. Nous effectuerons aussi l'étude de certains champs lexicaux que nous pensons être topiques de la lyrique courtoise : celui de la *merce* (DOM : « pitié, miséricorde ») et celui du *joy* (DOM : « joie, plaisir »). Enfin, nous terminerons sur un point qui ne relève pas d'un topique à part entière, mais qui découle de toutes les autres : la temporalité de la relation.

Ce cadre analytique nous permettra d'évaluer l'attitude des *trobairitz* par rapport à la tradition de la lyrique courtoise. En effet, de nombreux chercheurs et chercheuses, notamment Pierre Bec, se sont interrogés sur l'usage par les *trobairitz* du « système socio-poétique » des troubadours et sur la possibilité qu'elles n'aient effectué qu'un simple renversement¹⁹⁸. Au sein de ce chapitre, nous verrons que la poétique de nos poétesses est plus subtile que cela. En effet, chaque *topos* comporte des éléments de convergence et de divergence. Aucun de ces paramètres ne concorde ni ne diverge entièrement de la poésie troubadouresque masculine, ce qui rend, *de facto*, l'étude de ces *cansos* tout à fait pertinente.

II. Des divergences au niveau structurel ?

L'amour adultère : un système à trois personnages

Aimer une femme, c'est aimer une autre femme que son épouse, parce que l'épouse fait partie de vos biens, parce qu'elle est, en quelque sorte, vous-même, qu'il n'y a plus de va-et-vient possible entre deux termes, l'aimant et l'aimé, le contemplateur et le contemplé. Que l'amour ne soit pas impossible entre époux, c'est ce que nous avons vu, mais il est par la force des choses, fort rare et, en tout cas, fort difficile à soutenir et à nourrir.¹⁹⁹

Selon Charles Camproux, « l'amour que chantent les troubadours n'est pas obligatoirement adultère »²⁰⁰. Cependant, il s'agit tout de même de la norme : l'amant aime une

¹⁹⁷ RICHARD-DUPERRAY Adeline, *L'amour courtois. Une notion à redéfinir*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017.

De nombreux autres topiques pourraient être choisis pour mener une analyse, mais nous avons dû faire un choix qui s'est porté sur les topiques énumérés ici.

¹⁹⁸ BEC Pierre, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, n°87, 1979, pp. 235-262 (ici p. 244).

¹⁹⁹ CAMPROUX Charles, *Le Joy d'Amor des Troubadours. Jeu et joie d'amour*, Montpellier, Causse & Castelnau, 1966, p. 151.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 137.

dame qui est mariée. Les *trobairitz* ne semblent pas déroger à cette norme, comme l’atteste un extrait de la *canso Estat ai en greu cossirier* de la Comtesse de Die :

Sapchatz, gran talan n’auria
qe·us tengues **en luoc del marit**²⁰¹

De vous serrer j’ai grande envie
À la place de mon mari²⁰²

Nous retrouvons ici le traditionnel triangle amoureux « Amant – Dame – Mari ». À ce propos, Pierre Bec signale que « si les troubadours étaient tous plus ou moins des mal-aimés, les *trobairitz* sont en plus, assez fréquemment, des malmariées »²⁰³ faisant ainsi écho au genre de la « chanson de la malmariée » qui évoque une dame malheureuse dans son mariage. Selon l’interprétation de Bec, le mari serait évoqué dans le huitième vers du fragment anonyme : *mais n’am un ioi que fos entiers / qi qe s’en fai tan enveios*²⁰⁴ (« car je préfère une joie vraie / à celle si pleine d’envie »²⁰⁵). La joie vraie serait une métaphore pour exprimer l’amant et « celle si pleine d’envie » représenterait le mari, « envie » étant à comprendre dans sa connotation négative : la jalousie.

Outre ces deux exemples, Na Castelloza évoque elle aussi son mari dans la chanson *Mout avetz faich lonc estatge* :

Tot lo maltraich e·l dampnatge
que per vos m’es escaritz
vos grazir fan mos lignatge
e sobre totz **mos maritz**.²⁰⁶

Du malheur et de la peine
Qui par vous me sont échus
Mon lignage vous rend grâce
Et avant tous **mon mari**.²⁰⁷

Dans cet extrait est énoncée l’idée que le mari rend grâce à l’amant de sa femme. Pierre Bec avance l’hypothèse que ce passage serait « ironique et malveillant pour le mari qui ne peut que se réjouir, lui, des peines d’amour de son épouse »²⁰⁸. Jeanne Faure-Cousin, quant à elle, émet l’hypothèse que Castelloza aurait apporté de la renommée à sa famille grâce aux chansons qu’elle a écrites – et, par conséquent, à l’amant qu’elle chante²⁰⁹. Ces hypothèses nous paraissent pertinentes, mais nous souhaiterions fournir une tout autre interprétation, davantage liée au système féodal. Les relations établies entre la *fin’amor* et la société féodale de l’époque

²⁰¹ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 601.

²⁰² BEC Pierre, *L’amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 87.

²⁰³ BEC Pierre, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », art. cit., p. 245.

²⁰⁴ RIEGER Angela, *op.cit.*, p. 652.

²⁰⁵ BEC Pierre, *L’amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 97.

²⁰⁶ RIEGER Angela, *op.cit.*, p. 540.

²⁰⁷ BEC Pierre, *L’amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 55.

²⁰⁸ BEC Pierre, *Chants d’amour des femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 87.

²⁰⁹ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 153.

ne sont plus à prouver, notamment par le choix du vocabulaire, par la soumission de l'amant et par la supériorité sociale de la Dame (ceci rappelle la soumission du vassal à son seigneur). Par ailleurs, dans d'autres *cansos*, Na Castelloza nomme son amant *cavaliers*²¹⁰. L'ami de la poétesse ne serait-il pas un vassal du mari de cette dernière ? De cette manière, en voulant conquérir sa dame, l'amant chanté aurait effectué de hauts faits (guerriers et/ou poétiques), augmentant ainsi la renommée de son suzerain.

Cependant, Na Castelloza ne chante pas uniquement un triangle amoureux traditionnel dont la dame est au centre (Mari – Dame – Amant), mais également un triangle amoureux dans lequel l'amant courtise deux dames (Dame – Amant – *Trobairitz*) :

ans tem que·m n'er a morir
[pos vei] c'ab tal **autra regna**
don per mi no·s vol partir.
[...]
e ia a **sidonz** no tir
s'ie·l fas d'aitan enardir,
qu'ieu no·l prec per mi que·s tegna
de leis amar ni servir.²¹¹

Je crains plutôt d'en mourir
De le voir avec **une autre**
Qu'il ne veut quitter pour moi.
[...]
Et ne déplaie à **sa dame**
Si je le rends si hardi :
Je ne le prie pas qu'il cesse
De la servir et l'aimer.²¹²

L'appellation *Sidonz* signifie « sa dame » (DOM, s.v. *sidons*) avec une connotation de supériorité sociale²¹³. Si la dame est d'un rang plus élevé que l'amant, cela signifie que les deux partis sont amants et non mariés, puisque le mariage implique l'égalité des rangs sociaux. De plus, dans une autre chanson, la *trobairitz* déclare que son amant mérite une dame d'un meilleur *paratge* :

Anz pens qan mi sove
del ric pretz qe·us mante
e sai ben qe·us cove
dompna d'aussor paratge.²¹⁴

Mais quand je me souviens
De votre grand mérite,
Je sais qu'il vous faudrait
Dame de plus haut rang.²¹⁵

Dans cet extrait, nous faisons face à un cas particulier puisque, même s'il n'est pas interdit d'être aimé·e par deux personnes selon l'amour courtois²¹⁶, il est convenu d'aimer un seul et

²¹⁰ Dans les chansons *Amics, s'ie'us trobès avinen et per jòi que d'Amor m'avenha* dans BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 42 et p. 56.

²¹¹ RIEGER Angelica, op.cit., p. 549.

²¹² BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 57.

²¹³ CROPP Glynnis M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p. 46.

²¹⁴ RIEGER Angelica, op.cit., p. 530.

²¹⁵ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 49.

²¹⁶ Dans son *Traité de l'amour courtois*, André le Chapelain énonce différentes règles de l'amour. La trente-et-unième et ultime règle est « Rien n'empêche une femme d'être aimée par deux hommes et un homme d'être aimé par deux femmes. » André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 183.

unique individu²¹⁷. Or, l'amant chanté courtise non seulement la dame anonyme dont il était question précédemment, mais aussi la *trobairitz* :

Si pro·is agues, be·us membri'en
chantan
q'aic vostre gan
q'enblei ab gran temor ;
puois aic paor
qe i aguessetz dampnatge
d'aicella qe·us rete²¹⁸

Puis-je vous rappeler que par mes
chants
J'eus votre gant
Que je vous dérobai
Et puis j'eus peur,
Que vous eussiez dommage
Auprès de votre aimée²¹⁹

Grâce à ses chansons, la *trobairitz* obtient le gant de l'homme qu'elle chante. Ce geste rappelle les tournois contés dans la littérature médiévale lors desquels la dame donne un vêtement ou un objet à son ami pour lui témoigner son soutien lors des combats. Dans cet extrait, nous observons une rupture, car il ne s'agit pas seulement d'une inversion des rôles : ce n'est pas l'homme qui donne un vêtement à sa dame, mais cette dernière qui le lui dérobe (*enblei*, DOM, s.v. *emblar*). La poétesse prend un rôle actif dans la relation en essayant de la provoquer par le vol de ce gant. Néanmoins, la *trobairitz* regrette son geste puisque nous pouvons lire qu'elle prend garde à ce que son amant n'ait pas de *dampnatge* (DOM, « dommage ») de la part de sa dame. Outre le fait que Na Castelloza prétend ne pas être d'un niveau social assez élevé pour son amant (« *e sai ben qe·us cove / dompna d'aussor paratge* »), elle s'efface au profit de la dame anonyme²²⁰. Nous pouvons lier ceci au *topos* d'humilité évoqué dans le premier chapitre de ce travail : la poétesse utilise un procédé littéraire où elle s'infériorise face à une autre dame.

Nous aimerions cependant revenir sur notre hypothèse féodale énoncée plus tôt. *Sidonz* signifie « sa dame », mais peut également spécifier « son seigneur » par la contraction de *si*, le déterminant possessif de la troisième personne du singulier, et de *don* qui signifie « seigneur ». À ce propos, Meg Bogin constate divers éléments :

La femme qu'ils prenaient pour modèle – l'objet de leurs sentiments éternels et serviles – c'était l'épouse de leur « employeur ». Aussi brutal que cela paraisse, la vérité tient là, et c'est sous cet éclairage que (pour commencer, en tout cas) nous devons analyser leurs courbettes et leurs révérences. Ainsi que l'a dit Maurice Valency : « La poésie des troubadours, pour une bonne part, a été écrite, si l'on peut dire, par intérêt, si ce n'est même sur commande. » La femme du *senhor* était riche et puissante. Si son mari partait pour des campagnes militaires ou pour la croisade, elle le remplaçait, et même lorsqu'il était présent, il lui arrivait de gouverner dans le domaine culturel. [...]

Linguistiquement, le mot *midons* est bizarre, presque hermaphrodite : *mi* est probablement une contraction du possessif féminin *mia* (masculin, *meus* ou *mos*), alors que *dons* est

²¹⁷ Dans cette même liste de règles, la troisième est « Personne ne peut être lié par deux amours à la fois ». *Ibid.*, p. 182.

²¹⁸ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 530.

²¹⁹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 49.

²²⁰ Nous réexaminerons cette « concurrence féminine » dans le sous-point consacré aux *lausengiers*, les rivaux de l'amant.

évidemment masculin, et vient du latin *dominus*. L'emploi étonnant de ce mot mérite d'être étudié au-delà de l'embarras qu'il suscite ordinairement. Qu'impliquait ce titre ? Et à qui, en fait, les poètes s'adressaient-ils ? [...]»²²¹

En premier lieu et surtout, *midons* n'était pas un nom propre, mais un *senhal*, un nom de code. C'était donc une forme astucieuse de flatterie. En se refusant à donner le nom de sa Dame, le troubadour laissant toute liberté à chaque femme, et surtout à l'épouse de son maître, de croire qu'il s'agissait d'elle. Alors dans le même temps qu'il faisait de la Dame l'objet d'une passion secrète (l'idylle restait toujours cachée), en faisant d'elle son seigneur, il lui offrait une image magnifiée d'elle-même. Elle était plus que « simplement » une femme : elle était un homme.

En même temps, coïncidence notable, *dots* exprimait avec exactitude la relation qui unissait le troubadour à son seigneur, qui était bel et bien son maître ; complétée par le possessif féminin dans le mot *midons*, la flatterie du poète demeurait indirecte comme il convenait. Ne chantait-il pas, qui sait, les louanges de l'épouse de son maître – cette femme merveilleuse, belle, pure, et par-dessus toutes, vertueuse ? Elle était la perfection même, et le seigneur avait fait un choix judicieux.²²²

Par le truchement de la dame courtoise, la poétesse parle du seigneur de son amant, probablement son propre mari à elle. Dès lors, les *dampnatge* qu'il pourrait recevoir sont tout simplement les châtiments dont écopaient les amants adultères s'ils étaient découverts. Selon Meg Bogin, la dame aurait pu servir « d'intermédiaire pour un transfert symbolique de rang entre deux hommes de classes sociales différentes »²²³.

Hormis Na Castelloza et la Comtesse de Die, les autres poétesses des *cansos* n'évoquent pas leur mari, mais ce dernier n'est pas systématiquement évoqué chez les troubadours ; le triangle amoureux paraît donc être un point de convergence malgré une spécificité propre aux *trobairitz* : parfois, l'amant courtoisé a déjà une dame, tout comme la *trobairitz* est, dans la majorité des cas, déjà mariée. Nous observons tout de même ici une nuance dans la tradition qui pourrait valider notre troisième critère du *female gaze*, à savoir la nouvelle conception des relations hétérosexuelles établies par l'amour courtois.

En ce qui concerne les chansons d'ami – troisième corpus de notre analyse comparative – aucun des deux amants ne semble être déjà marié (à l'exception d'une seule *cantiga d'amigo* dans laquelle le mari est représenté comme étant quelqu'un de violent, fâché, intraitable²²⁴, rappelant de cette manière le sous-genre de la malmariée). En effet, la chanson d'ami raconte l'histoire d'une « jeune fille en mal d'ami, se démarquant ainsi de la chanson de la malmariée (pour laquelle l'ami, du moins en principe, n'est qu'une compensation) »²²⁵. Dans la chanson de Raimbaut de Vaqueyras, la protagoniste semble chanter pour elle-même, face à la mer – à qui

²²¹ Meg Bogin parle du terme *midons*, mais nous pensons que son analyse peut tout à fait s'appliquer au terme *sidonz* présent dans la *canso* étudiée.

²²² BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, *op.cit.*, pp. 51-53.

²²³ *Ibid.*, p. 112.

²²⁴ FREIRE-NUNES Irène, *op.cit.*, p. 205.

²²⁵ BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol.1, *op.cit.*, p. 62.

elle demande des nouvelles de son amant – ce qui diffère des *trobairitz* qui adressent leurs poèmes à leurs amants. Cette observation se constate principalement grâce à l'utilisation du vocatif – cas utilisé pour s'adresser à quelqu'un – de la part des *trobairitz*. Par exemple, lorsque Na Castelloza, dans sa chanson *Mout avetz faich lonc estatge*, commence ses vers par *Amics* ou *Bels Amics* afin d'interpeler son amant et de lui adresser ses *coblas*.

La destination des chansons est un élément particulièrement pertinent à comparer avec le corpus des *cantigas d'amigo* : la jouvencelle protagoniste adresse la plupart des chansons à sa mère, dans lesquelles elle parle de son ami, de son amour. Si la *cantiga d'amigo* n'est pas destinée à la mère, elle semble l'être à la sœur ou à une amie²²⁶. L'entourage féminin de la jeune fille apparaît donc comme étant un élément central des *cantigas d'amigo*, et ne se retrouve guère dans les chansons des *trobairitz*. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent — nous reviendrons sur ce point par la suite — : les autres personnages féminins évoqués chez les poétesses sont dépeints comme étant des rivales, c'est-à-dire des dames pour qui l'amant les a abandonnées. Le seul entourage féminin dit « positif » que nous pourrions retrouver, en dehors de la *canço* de Na Bieiris de Romans dédiée à une amante, se situe dans les envois des chansons. Par exemple, Azalaïs de Porcairagues envoie sa *canço* à une personne que la critique, notamment Jean-Charles Huchet, identifie comme étant Ermengarde de Narbonne, protectrice des troubadours²²⁷ :

Ioglar que avetz cor gai,
ves Narbona portatz lai
 ma chanson a la fenida
lei cui iois e iovenz guida.²²⁸

Jongleur qui a le cœur gai,
 Porte là-bas vers Narbonne
 Ma chanson et sa tornade
A Dame Jeune et Joyeuse.²²⁹

Un autre extrait semble également soutenir notre argumentaire puisqu'une dame est aussi évoquée dans la première *tornada* de la *canço* *Ia de chantar non degr'aver talan* de Na Castelloza :

Dompna N'Almucs, ancese
 am so don mal mi ve,
 car cel qui pretz mante
 a vas mi cor volatge.²³⁰

Dame Almuc à jamais
 J'aimerai le doux mal
 Qui me vient de celui
 Qui est vers moi volage.²³¹

²²⁶ Les *cantigas* peuvent également être dédiées à l'amant, mais cela semble plus rare et beaucoup moins systématique que chez les *trobairitz*. FREIRE-NUNES Irène, *op.cit.*, p. 86.

²²⁷ HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours », art. cit., p. 17.

²²⁸ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 482.

²²⁹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 33.

²³⁰ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 530.

²³¹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 51.

Jean-Charles Huchet affirme qu'il ne s'agit pas de la *trobairitz* Almuc de Castelnou²³² et Pierre Bec constate qu'il s'agit de « [l']amie de la poétesse à qui cette dernière envoie sa chanson ; désignée dans un autre manuscrit par le *senhal* ; Dòmna Na Mieils »²³³. Nous avons *de facto* constaté la présence de deux énonciations de femmes mais celles-ci se trouvent dans un réseau paralittéraire, c'est-à-dire que les deux femmes évoquées existent réellement et ne sont pas des personnages de papier, contrairement à l'entourage féminin de la protagoniste de la *cantiga d'amigo*. Chez les *trobairitz*, la relation se constitue d'un triangle amoureux (voire d'un carré lorsque l'amant a lui-même déjà une amante, comme nous l'avons lu dans les textes de Na Castelloza) et adultère alors que, dans les *cantigas d'amigo*, un réseau de femmes entre également en compte (la mère, l'amie, la sœur). Elles ne participent pas à la relation à proprement dit, mais elles en font partie dans la mesure où elles écoutent et conseillent la jouvencelle²³⁴. L'avenir potentiel des deux amoureux est influencé par ce réseau féminin.

III. Des divergences de topos ?

Les descriptions topiques attribuées aux amants

Pour cette analyse, nous nous sommes principalement appuyée sur l'étude du lexique de la lyrique courtoise établie par Glynnis M. Cropp dans son ouvrage *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*²³⁵.

Dans la lyrique provençale, chaque amant est caractérisé par des représentations propres, selon des adjectifs et des qualités genrées attribuées individuellement. Peu de descriptions concernent le physique : les textes abordent plutôt les valeurs que les amants ont ou doivent avoir en fonction de leur genre. Selon Jeanroy, les « déterminants » comme *proesa*, *ardimen* et *largueza* (DOM : « bonté, hardiesse, générosité ») qualifient un homme alors qu'on parle de *beutat*, *cortesia* et *ensehamen* (DOM : « beauté, courtoisie, bonnes manières ») s'il s'agit d'une femme²³⁶. De plus, nous pouvons rajouter que, selon la tradition, le poète-amoureux doit être humble et soumis, loyal et vrai, gai, hardi sans être fou et, enfin, il doit s'améliorer²³⁷, c'est-à-dire atteindre un « perfectionnement de son être »²³⁸. La dame, quant à elle, doit être noble,

²³² HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours », art. cit., p. 20.

²³³ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p. 84.

²³⁴ Certaines *cantigas d'amigo* sont un dialogue où la mère, la sœur ou l'amie répond à la jouvencelle : cela rappelle évidemment les *tensos* des *trobairitz* qui témoignent d'un dialogue entre femmes. Les *tensos* n'intègrent pas notre corpus, mais une comparaison avec ces dernières serait également tout à fait pertinente.

²³⁵ CROPP Glynnis M., op.cit.

²³⁶ JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 2, op.cit., p. 113.

²³⁷ CROPP Glynnis M., op.cit., p. 113.

²³⁸ *Ibid.*, p. 142.

pleine de grâce et belle²³⁹. Mais elle est également souvent dépeinte comme étant froide, hautaine, autoritaire et capricieuse²⁴⁰. Ces éléments correspondent aux descriptions topiques de la tradition de la lyrique courtoise. Néanmoins, puisque chez les *trobairitz* les rôles semblent être inversés (la dame est celle qui chante un amant désiré et non plus le contraire), il paraît pertinent d'interroger les descriptions des amants et leurs potentiels renversements.

Selon Glynnis M. Cropp, les adjectifs *bel* et *dous* (DOM : « beau », « doux ») sont des « qualités propres à la dame »²⁴¹. Pourtant, nos poétesses utilisent ces déterminants pour parler de leurs amants. Par exemple, dans le fragment de Na Tibors de Sarenom, nous retrouvons la formule *Bels dous amics*²⁴² à deux reprises comme usage anaphorique. La Comtesse de Die, dans sa *canso Estat ai en greu cossirier*, utilise la formule *Bels Amics, avinens e bos*²⁴³, *avinens* (DOM, s.v. *avinen*) et *bos* (DOM, s.v. *bo*) signifiant respectivement « gracieux » et « agréable ». Là aussi, ce sont plutôt des adjectifs associés traditionnellement à la dame dont on vante la beauté et le savoir-vivre en société. La collocation « Bel ami » est rarement utilisée seule. En effet, les deux exemples cités précédemment montrent l'usage de binômes synonymiques, et nous en retrouvons d'autres, toujours avec des qualificatifs traditionnellement féminins : *bels amics gens*²⁴⁴. Chez Na Castelloza, nous pouvons également lire : *Bels Amics, sivals un bel semblan*²⁴⁵, ce qui renvoie une fois de plus à la dame, *bel semblan* (DOM : « belle apparence ») étant une expression pour désigner la beauté. Dans une autre *canso* de cette poétesse, l'amant est qualifié de *Amics valenz e bos*²⁴⁶. Nous nous permettons ici de remettre en question la traduction de Bec « ami preux et vaillant »²⁴⁷ pour lui préférer celle de Huchet, « ami valeureux et beau »²⁴⁸, bien que nous émettions également un doute sur cette traduction. De fait, nous choisissons plutôt de donner à *valenz* le sens de « noble, qui a de la valeur » (DOM, s.v. *valen*), permettant, de cette manière, la création du binôme synonymique « beau et noble » (la beauté physique devant correspondre à la noblesse d'esprit), ce qui coïncide dès lors avec l'inversion des qualités dame – amant. Bec constate que les *trobairitz* nomment leurs

²³⁹ *Ibid.* pp. 147-158.

²⁴⁰ TAVERA Antoine, *op.cit.*, p. 141.

²⁴¹ CROPP Glynnis M., *op.cit.*, p. 150.

²⁴² RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 642.

²⁴³ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 601.

²⁴⁴ Dans la chanson *A chanter m'èr de çò qu'ieu non volria* dans RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 593.

²⁴⁵ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 529.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 549.

²⁴⁷ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 51.

²⁴⁸ HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours » dans RÉGNIER-BOHLER Danielle (éd.), *Voix de femmes au Moyen Âge : savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XIIe-XVe siècle*, Paris, Laffont, 2006, pp. 3-73 (ici p. 22).

amants *amic*, « conformément aux habitudes des “chansons de femmes” »²⁴⁹. En effet, dans la chanson de *Raimbaut de Vaqueyras*, nous retrouvons trois occurrences de *Amic*, mais le terme se retrouve seul et non inclus dans une expression laudative comme c’est le cas dans les exemples susmentionnés issus des poésies des *trobairitz*.

Jusqu’à présent, nous avons constaté que les *trobairitz* appliquent à l’amant certains qualificatifs traditionnellement associés à la dame, exerçant de cette manière un renversement des valeurs. Afin d’atteindre un renversement complet des descriptions, les adjectifs généralement attribués à l’amant doivent, dès lors, servir à décrire la poétesse. C’est en effet le cas lorsque la Comtesse de Die se décrit comme étant joyeuse et gaie, la joie étant, selon Cropp, propre à l’amant :

Fin ioi me don’**alegransa**
per qu’eu chan plus **gaiamen**,
[...]
anz en son dos tanz plus **gaia**.²⁵⁰

Je suis **allègre et joyeuse**,
Alors je chante **gaïment**,
[...]
Et j’en suis deux fois plus **gaie**.²⁵¹

Dans une autre *canso*, la poétesse chante *per q’ieu sui coindet’e gaia*²⁵² (« je suis donc aimable et gaie »²⁵³). En outre, la Comtesse insiste sur son cœur « fidèle »²⁵⁴ (*mos fis coratges*²⁵⁵) (DOM, s.v. *fî*), alors que la fidélité est une qualité revendiquée par l’amant²⁵⁶.

Néanmoins, certains adjectifs genrés sont repris et associés de manière traditionnelle à l’amant courtois qu’ils sont censés décrire. Par exemple, nous retrouvons *proesa* évoqué précédemment comme étant une qualité typiquement masculine signifiant la bonté. Ainsi, la Comtesse de Die respecte cette utilisation : *Proesa grans q’el vostre cors s’aizina*²⁵⁷ (« Grande valeur en votre cœur se loge »²⁵⁸). De son côté, Na Castelloza emploie les termes *proez’e vassalatge*²⁵⁹ en les associant à l’amant ; ces derniers signifient « prouesse et courtoisie »²⁶⁰ et servent à qualifier un bon chevalier. Dans le fragment de Na Tibors, nous pouvons lire *fin aman*²⁶¹ ; *fin* étant un adjectif qui peut être associé aux deux amants, mais qui est usuellement appliqué à l’amant qu’à

²⁴⁹ BEC Pierre, *Chants d’amour des femmes troubadours*, op.cit., p. 35.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 605.

²⁵¹ BEC Pierre, *L’amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 89.

²⁵² RIEGER Angelica, op.cit., p. 586.

²⁵³ BEC Pierre, *L’amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 79.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁵⁵ RIEGER Angelica, op.cit., p. 593.

²⁵⁶ CROPP Glynnis M., op.cit., p. 123.

²⁵⁷ RIEGER Angelica, op.cit., p. 593.

²⁵⁸ BEC Pierre, *L’amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 85.

²⁵⁹ RIEGER Angelica, op.cit., p. 530.

²⁶⁰ BEC Pierre, *L’amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 51.

²⁶¹ *Idem*.

la dame²⁶². De plus, Na Castelloza et la Comtesse de Die chantent toutes deux le *ric pretz* (le « grand mérite »²⁶³) de leurs amants respectifs : traditionnellement, ce sont les troubadours qui vantent leur propre grand mérite.

Nous retrouvons également quelques adjectifs topiques associés traditionnellement à la dame et qui gardent leur application traditionnelle dans la poésie des *trobairitz*. Par exemple, dans la *canço A chanter m'er de so q'ieu no volria*²⁶⁴, la Comtesse de Die « reconnaît à elle-même toutes les qualités de la Dame courtoise habituellement chantée par les poètes »²⁶⁵ : *merces*, *cortesia*, *beltatz*, *pretz*, *sens*.

Les qualificatifs cités précédemment sont utilisés par les poétesses pour décrire leur amant, ou se décrire elles-mêmes, de manière positive. Néanmoins, nous retrouvons également l'expression d'une certaine attente quant au comportement du soupirant ainsi que des adjectifs énonçant les défauts de l'amant courtois. Un extrait de la première strophe de la *canço Amics*, *s'ie-us trobes avinen* de Na Castelloza peut exemplifier notre propos :

Amics, s'ie-us trobes **avinen**,
humil e **franc** e de **bona merce**,
 be-us amera – quand era m'en sove
 que-us trob vas mi **mal** e **fellon** e **tric**²⁶⁶

Ami, si je vous trouvais **franc**,
Humble, **avenant** et **prêt à la merci**,
 Je vous aimerais – mais il me souvient
 Que vous êtes vers moi **dur** et **félon**²⁶⁷

Les adjectifs *avinen*, *umil* et *franc* expriment des qualités attendues de la part de l'amant. En effet, la poétesse déclare ici que son amour pour l'amant est conditionné par la présence de ces qualités (la collocation *de bona merce* sera étudiée par la suite). La *trobairitz* lui fait, *a contrario*, des reproches sur son attitude : elle dit qu'il est *mal* (DOM : « méchant »), *fellon* et *tric* (DOM : « trompeur »). Néanmoins, malgré les défauts que la poétesse énonce, elle continue de louer son amant :

e fauc chanssos per tal q'eu fass'auzir
 vostre bon pretz ; don eu no'm puosc sofrir
 que no-us fassa lauzar a tota gen,
 on plus mi faitz mal et adiramen²⁶⁸

Je fais donc des chansons pour qu'on connaisse
 Votre mérite, et je ne puis entendre
 Qu'il ne vous fasse aimer de toute gent,
 Vous qui êtes mon mal et ma souffrance²⁶⁹

²⁶² CROPP Glynnis M., *op.cit.*, p. 107.

²⁶³ Dans la chanson « *Ia de chantar non degr'aver talan* » de Na Castelloza (RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 529) et dans la chanson « *A chantar m'er de so q'ieu no volria* » de la Comtesse de Die (RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 593).

²⁶⁴ RIEGER Angelica, *op.cit.*, pp. 592-593.

²⁶⁵ PAUPERT Anne, *art.cit.*, § 17.

²⁶⁶ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 519.

²⁶⁷ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 43.

²⁶⁸ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 519.

²⁶⁹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 43.

Selon Antoine Tavera, la « capacité de louer un homme dur et trompeur » – comme le fait Na Castelloza dans cette chanson – est un « trait qui distingue les *trobairitz* des troubadours »²⁷⁰. En effet, lorsque ce sont les troubadours qui adressent des reproches à la dame – ce qui est traditionnellement le cas – ils expriment de la colère envers elle comme en attestent ces quelques vers de Bernart de Ventadour :

Una fausa deschauzida
Trairitz de mal linhatge
M'a trahit (et es traida,
E colh la ram ab qu'es fer) ;
E can autre l'arazona,
D'eus lo seu tort l'ochaizona ;
Et an ne mais li derrer
Qu'eu, qui n'ai faih lonc badatge.
Mout l'avia gen servida
Tro ac vas mi cor volatge ;
E pus ilh no m'es cobida,
Mout sui fols, si mais la ser.
Servirs c'om no gazardona

Une perfide, digne de mépris, racine de mauvais lignage m'a trahi (et c'est, par là trahie elle-même, et a cueilli la verge qui devait la battre) : si un autre lui reproche sa conduite, c'est moi qu'elle accuse de ses propres torts, et ceux-là, venus les derniers obtiennent plus que moi, qui ai subi si longtemps une vaine attente.
Je l'avais fidèlement servie jusqu'au jour où son cœur devint envers moi volage. Puisque je sais que je n'aurai rien d'elle, je serais bien fou de la servir davantage²⁷¹

Nous faisons donc face à un double renversement parce que, d'une part, les reproches sont désormais adressés à l'amant et non plus à la dame, et d'autre part, cela n'engendre pas la colère de la *trobairitz* qui continue à louer son amoureux.

Les principaux défauts de la dames évoqués par les amants courtois sont l'orgueil²⁷² et le soupçon d'infidélité et de tromperie ; la dame serait *volatge*²⁷³. Ces défauts sont fréquemment mentionnés lorsque la dame se refuse à l'amant comme en atteste l'extrait de Bernart de Ventadour susmentionné :

Qu'eu, qui n'ai faih lonc badatge.
Mout l'avia gen servida
Tro ac vas mi cor **volatge** ;
E pus ilh no m'es cobida,
Mout sui fols, si mais la ser.
Servirs c'om no gazardona

Je l'avais fidèlement servie jusqu'au jour où son cœur devint envers moi **volage**. Puisque je sais que je n'aurai rien d'elle, je serais bien fou de la servir davantage²⁷⁴

Les poétesses nient cette accusation d'être « volages » et l'expriment de différentes façons. Par exemple, Na Castelloza chante le malheur qu'il pourrait lui arriver si elle trompait son amant :

Mal ai'eu, s'anc cor **volatge**
vos aic ni'us fui **camiairitz**,
ni drutz de negun paratge
per mi non fo encobitz²⁷⁵

Malheur à moi si jamais
Je fus **volage** et **changeante**,
Et si un autre amant même

²⁷⁰ TAVERA Antoine, *op.cit.*, p. 159.

²⁷¹ JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, *op.cit.*, pp. 55-59.

²⁷² CROPP Glynnis M., *op.cit.*, p. 168.

²⁷³ NELLI René, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Editions Privat, 1963, p. 118.

²⁷⁴ JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, *op.cit.*, pp. 55-59.

²⁷⁵ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 540.

Clara d'Anduza, quant à elle, essaie de rassurer son amant :

Ia no·us donetz, belhs amicx, espaven
que ia ves vos aia **cor trichador**,
ni qu'ie·us **camge per nul**
autr'amador²⁷⁷

N'ayez donc nulle crainte, doux ami,
Que mon **cœur** ne vous soit jamais
trompeur
Ni que je sois **changeante pour un**
autre²⁷⁸

Si, pour l'accusation de tromperie, les *trobairitz* ne font que se défendre de l'outrage, concernant l'orgueil, leur tactique semble plus active, offensive. Elles accusent parfois leur amant de faire preuve dudit vice. Nous pouvons citer à titre d'exemple quelques vers de la Comtesse de Die :

Mi faitz **orguouill** en digz et en parvenssa
[...]
Be·m meravill cum vostre cors s'**orguouilla**
[...]
per que vos m'etz tant fers ni tant
salvatges,
non sai si s'es **orguouills** o **mals talens**

Mas aitan plus vuoill li digas, messatges,
q'en trop d'**orguouill** ant gran dan maintas
gens.²⁷⁹

Vous dont les mots sont pour moi pleins
d'**orgueil**
[...]
Bien me surprend, ami, votre **arrogance**
[...]
Vous m'êtes si cruel et si farouche
Et si c'est là **orgueil** ou **malveillance** ?

Mais je veux, messenger, que tu lui dises
Que trop d'**orgueil** peut nuire à maintes
gens.²⁸⁰

En résumé, dans la poésie des *trobairitz*, nous avons constaté que les poétesses faisaient des descriptions « mixtes », c'est-à-dire qu'elles attribuaient à la dame des adjectifs typiquement féminins, mais également des adjectifs masculins et réciproquement à l'amant masculin. Dans la chanson de Raimbaut de Vaqueyras, aucun adjectif n'est présent ni pour décrire l'ami ni énoncé par la jeune fille à propos d'elle-même. Dans les *cantigas d'amigo*, le traitement des descriptions semble différent car il conserve une perspective relativement genrée. De fait, les adjectifs traditionnellement attribués aux dames sont utilisés pour décrire la jeune fille et les adjectifs généralement dédiés aux hommes servent à décrire l'amant courtois. Une dame courtoise, dans la poésie lyrique, doit être belle, noble, courtoise, sage : c'est donc le cas dans les textes des troubadours et dans ceux des *trobairitz* (nonobstant le fait que nous avons

²⁷⁶ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 55.

²⁷⁷ RIEGER Angelica, op.cit., p. 573.

²⁷⁸ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 63.

²⁷⁹ RIEGER Angelica, op.cit., p. 593.

²⁸⁰ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., pp. 83-85.

démontré, dans le chapitre précédent, qu'elles s'attribuent à elles-mêmes des caractéristiques masculines).

La beauté semble être pour les *Trobairitz* un atout indispensable. Elle apparaît toutefois associée à d'autres qualités tout aussi indispensables chez la dame courtoise. La beauté toute seule ne suffirait pas à faire une dame accomplie. On dirait plutôt qu'elle est le reflet des autres qualités qui sont des qualités sociales et de l'esprit. Pour les Troubadours, Cropp le souligne, *pretz*, *valor*, *onor* sont des vertus supérieur[e]s à la beauté et qui constituent la « *cortezia* ». ²⁸¹

Néanmoins, dans les *cantigas d'amigo*, l'accent est particulièrement porté sur le corps de la jeune fille : celle-ci est souvent désignée par les termes *corpo velido* ou *corpo loado* ²⁸². La beauté de la date de la *cantiga d'amigo* est donc essentielle et les « autres qualités sont presque absentes » ²⁸³. Le sujet lyrique féminin parle de sa propre beauté : « *que fremosa que sejo* » (« comme je suis belle ») ²⁸⁴. La Comtesse de Die se décrit en soulignant le fait que sa beauté ne suffit pas pour conquérir son amant : « *vas lui no-m val merces ni cortesia, / ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens* » ²⁸⁵ (« Mais rien ne sert, ni merci ni valeur, / Ni ma beauté, mon esprit, mon mérite » ²⁸⁶). Cependant, comme nous pouvons le lire, la *trobairitz* associe sa beauté à d'autres qualités telles que sa courtoisie, sa merci, sa sagesse. Pour ces poétesses, la beauté est donc un reflet des qualités morales, mais elle ne suffirait pas à elle seule « à faire une dame accomplie », contrairement aux jeunes dames des *cantigas d'amigo*. *Pretz* et *mesura* sont deux qualités qui peuvent tout de même être utilisées pour décrire la jeune fille :

Que lhe fezesse ben algua vez,
Ca me seria **mesura** e **bon prez**

Que de lui faire « du bien » un jour
Serait preuve de « **mesura** » et
d'honneur. ²⁸⁷

Selon Cropp, les anciens troubadours ont fait de *pretz* un atout féminin qui « semble ainsi résumer la distinction et la bonne réputation » ²⁸⁸. *A contrario*, le terme *mesura* est un attribut commun – puisque les deux doivent faire preuve de retenue – mais nous le rencontrerons pour les amants masculins qui ne doivent pas dépasser les limites durant l'épreuve de l'*asag* qui sera évoquée par la suite. Il est, néanmoins, évident que les dames devaient également faire preuve de mesure. Les *cantigas d'amigo* ne semblent pas opérer de renversement comme le font les chansons des *trobairitz* au sujet des descriptions topiques de la dame. Concernant l'amant, désigné de la même façon dans les deux corpus, *amic* en provençal *amigo* en gallego-portugais,

²⁸¹ FREIRE-NUNES Irène, *op.cit.*, p. 164.

²⁸² *Ibid.*, p. 86.

²⁸³ *Ibid.*, p. 164.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 592.

²⁸⁶ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 83.

²⁸⁷ FREIRE-NUNES Irène, *op.cit.*, p. 171.

²⁸⁸ CROPP Glynnis M., *op.cit.*, p. 427.

nous pouvons constater qu'aucun renversement des descriptions n'est effectué : si les *trobairitz* désignaient leur ami par leur beauté, leur finesse et leur douceur – des qualités plus proprement féminines (*bel amics*, *fin amic*, *douz amics*) –, ces collocations ne se retrouvent pas dans les *cantigas d'amigo*²⁸⁹.

Par ailleurs, une attention toute particulière doit être portée au motif de la *merce*. Habituellement, dans la lyrique courtoise des troubadours masculins, « la *merce* (la merci en langue d'oïl, la pitié ou la grâce) est celle que l'amant-poète attend et rêve d'obtenir de sa dame »²⁹⁰. Plus précisément, la *merce* « indique la sympathie et la bonté de la dame à l'égard de l'amoureux. C'est une assurance pour lui que la dame lui veut du bien ; en fait, toute sa destinée peut en dépendre »²⁹¹. A titre d'exemple, nous pouvons citer la première strophe de la chanson « Amour et Merci »²⁹² – titre donné par Alfred Jeanroy – de Folquet de Marseille :

Mout i fetz gran pechat Amors,
Quant li plac que's mezes en me,
Quar **Merce** no i aduiss ab se
Ab que s'adousses ma dolors ;
Qu'Amors pert so nom e·l desmen
Et est Dezamors planamen
Pos **Merces** no i pot far socors ;
Per que·l fora pretz et honors,
Pos ylh vol venser totas res,
Qu'una vetz la venques **Merces**.

Amour fit grand péché, quand il lui plut de descendre
en moi en n'amenant point avec lui **Merci**, par qui eût
pu s'adoucir ma douleur ; Amour perd son nom et le
dément, et il devient vraiment Désamour, quand
Merci ne l'accompagne point ; ce lui serait honneur et
prix, à lui qui veut vaincre toutes choses, de se laisser
vaincre une fois par **Merci**.

Dans cet extrait, nous pouvons constater que « Merci » permet d'adoucir la douleur de l'amant et requiert la compagnie de « Amour ». Ici, *Amors* peut constituer une allégorie de la dame qui, lorsqu'elle donne sa *merce* à l'amant, lui permet de moins souffrir. Si « Amour » veut l'emporter sur l'amant, si la dame veut que son soupirant l'aime, alors elle doit lui donner sa merci. Chez les *trobairitz*, le traitement du motif de la *merce* est particulier.

Premièrement, dans la *canço* d'Azalaïs de Porcairagues, nous faisons face à un problème de traduction. Dans le texte original, nous pouvons lire : *tost en veirem a l'assai / qu'en vostra merce-m metrai*²⁹³ ; Pierre Bec interprète ces deux vers par « Bientôt, quand viendra l'essai / Vous gagnerez ma merci ». Néanmoins, Jean-Charles Huchet et Jeanne Faure-Cousin (les deux

²⁸⁹ À l'exception de la chanson « *Ua pastor ben talhada* » dans laquelle nous pouvons retrouver l'association « *amigo loução* ». FREIRE-NUNES Irène, *op.cit.*, pp. 149-150.

²⁹⁰ *Ibid.*, § 18.

²⁹¹ CROPP Glynnis M., *op.cit.*, p. 174.

²⁹² JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, *op.cit.*, pp. 94-97.

²⁹³ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 482. Il existe la variante « *tost annarem al assai* ». Nous avons choisi de conserver « *tost en veirem a l'assai* » pour coïncider avec la transcription de Pierre Bec et, par conséquent, avec la traduction qu'il propose. Pour toutes considérations au sujet de l'édition critique des *canços*, nous renvoyons à l'ouvrage d'Angelica Rieger que nous utilisons à chaque extrait.

autres traducteurs dont nous utilisons les traductions dans le cadre de ce travail) ont proposé un sens différent : le premier traduit « Nous en arriverons bientôt à l'essai / où je me mettrai à votre merci »²⁹⁴, et la seconde « Bientôt nous tenterons l'essai / où à vous je m'en remettrai »²⁹⁵. Le sens de la phrase change en fonction de la traduction sélectionnée et le traitement de la *merce* n'est plus le même. Si nous utilisons la traduction de Bec, la dame reste celle qui peut octroyer, ou non, la merci à son amant. Si nous prenons les deux autres interprétations, c'est alors l'amant qui se retrouve en position de pouvoir donner sa merci, si le cœur lui en dit, et nous faisons dès lors face à un renversement de topique. Par ailleurs, la *merce* survient directement après l'évocation de *l'assai*, aussi appelé *assag*, que René Nelli a théorisé comme étant une pratique ritualisée, une mise à l'essai, une « épreuve imposée à l'homme par la femme » et qui permettait à cette dernière de voir si elle était vraiment aimée ou « seulement désirée comme objet charnel »²⁹⁶. L'amant devait rester couché nu à côté de sa dame, il pouvait la caresser, l'embrasser mais ne pas dépasser cette limite et faire preuve de *mezura*. Si l'amoureux courtois ne résiste pas à ses désirs, et qu'il trahit la promesse faite à son amante, cela illustre un manque d'amour sincère²⁹⁷. Selon Huchet, *l'assai* est une « fiction érudite »²⁹⁸ et ne doit pas être compris comme l'expression d'un rituel ayant véritablement existé. Néanmoins, il est pertinent de soulever que ce rituel est peu évoqué par les troubadours alors qu'il semble relativement présent dans les textes des *trobairitz*. Nous reviendrons sur ces observations dans la suite de l'analyse.

Azalaïs de Porcairagues n'est pas la seule à renverser le motif de la *merce*. En effet, précédemment, nous avons cité un extrait de Na Castelloza qui demande à son amant d'être *de bona merce*²⁹⁹ et, même si Pierre Bec traduit ce syntagme par « prêt à la merci »³⁰⁰ – ce qui laisserait la merci du côté de la dame –, nous favorisons une traduction plus littérale : « de bonne compassion ». Cette traduction littérale donne un sens tout à fait différent puisqu'alors la *merce* serait une valeur attendue de la part de l'amant, et non plus de la dame. Le terme *merce*

²⁹⁴ HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz : les femmes troubadours* », art. cit., p. 16.

²⁹⁵ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, op.cit., p. 121.

²⁹⁶ NELLI René, *L'érotique des troubadours*, op.cit., p. 199.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 201.

²⁹⁸ HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz : les femmes troubadours* », art. cit., p. 16.

²⁹⁹ RIEGER Angelica, op.cit., p. 519.

³⁰⁰ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 43. La traduction de Jean-Charles Huchet est presque synonymique de celle de Bec : « enclin à la pitié » (HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz : les femmes troubadours* », art. cit., p. 16) et celle de Jeanne Faure-Cousin omet la traduction de *merce* (BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, op.cit., p. 144).

est ici en présence d'un adjectif positif *bona*, mais nous pouvons également le rencontrer avec son adjectif contraire *mala* :

que plaing e plor
fant en mi lor estatge ;
car en **mala merce**
ai mes mon cor e me³⁰¹

Plaintes et pleurs
Font en moi leur séjour
Car en **male merci**
J'ai placé tout mon cœur³⁰²

La *mala merce* est une allégorie désignant l'amant en qui la *trobairitz* aurait placé tout son amour, ce qui lui cause tant de *plaing e plor*. Le motif est ici parfaitement renversé par rapport à la poésie troubadouresque traditionnelle dans laquelle le poète exprime son malheur suite au refus de la dame de lui accorder sa merci ; dans le cadre de cette *canço*, la poétesse est malheureuse d'aimer un homme sans pitié. Cependant, nous retrouvons tout de même une occurrence de *merce* lorsqu'elle est appliquée à la dame :

car eu l'am mais que nuilla ren que sia ;
vas lui no·m val **merces** ni cortesia,
ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens³⁰³

Lui que j'aime bien plus que rien au
monde :
Mais rien ne sert, ni **merci** ni valeur,
Ni ma beauté, mon esprit, mon mérite³⁰⁴

Dans cet extrait, la Comtesse de Die fait l'étalage de toutes ses qualités – dont certaines ont été étudiées précédemment. Celles-ci sont nombreuses et traditionnellement attendues d'une dame et pourtant, elles ne suffisent pas à engendrer l'amour de son amant. La merci tant désirée par la plupart des troubadours – si indispensable aux yeux de Bernart de Ventadorn³⁰⁵ – ne permet pas à la *trobairitz* d'être aimée par l'homme qu'elle désire.

Quant au traitement du motif de la *merce* dans les chansons d'ami, nous avons constaté l'absence de ce terme dans la chanson de Raimbaut de Vaqueyras. Concernant les *cantigas d'amigo*, selon Irène Freire-Nunes, l'ami « demande inlassablement la *merce* de sa dame qui la refuse par contrainte sociale »³⁰⁶. Dans ce cas non plus, il n'y aurait pas de renversement par rapport à la lyrique traditionnelle, contrairement à l'écriture des *trobairitz*.

Un autre élément tout à fait constitutif de la *fin'amor*, et qui est fréquemment présent dans les descriptions de l'amant courtois, c'est le *joy* (aussi écrit *joi*). Le français moderne n'apporte pas

³⁰¹ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 529.

³⁰² BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 47.

³⁰³ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 592.

³⁰⁴ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 83.

³⁰⁵ CROPP Glynnis M., *op.cit.*, p. 174.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 154.

de traduction complète et satisfaisante du concept de *joy*, qui ne correspond pas, même s'il est souvent traduit comme tel, à la joie que nous connaissons³⁰⁷ :

Quoi qu'il en soit de l'origine que nous proposons pour « *Joi* », ce qui nous paraît assuré, en tout cas, c'est que les troubadours du siècle d'or n'emploient pas ce mot avec le sens pur et simple de « joie », mais bien avec celui de « joie agissante ». Alors que les continuateurs de « *gaudium* » conformément à la valeur latine du terme indiquent l'aspect passif de la joie, « *joi* » souligne l'aspect actif. Les continuateurs de « *gaudium* » indiquent surtout un état ; « *joi* » s'applique avant tout à une action.³⁰⁸

Par ailleurs, *joy* est très souvent utilisé en binôme synonymique avec *joven*, car « l'amour courtois est réservé à *joven*, c'est-à-dire aux poètes et aux jeunes gens encore en train de parfaire leur éducation morale et intellectuelle »³⁰⁹. *Joi* et *Joven* forment une synecdoque qui sert à évoquer la *fin'amor* à l'aide de ces deux éléments constitutifs qui doivent, par ailleurs, faire partie de l'amant et que les troubadours utilisent fréquemment pour se décrire eux-mêmes. L'amant courtois parfait doit être jeune et éprouver le *joy* grâce au désir et à l'amour de la dame.

Or, selon Jean-Charles Huchet, les *trobairitz* ne font pas l'exaltation du *joy* – et, par conséquent, du *joven* – au même titre que les troubadours³¹⁰. Nous pensons qu'il faut néanmoins nuancer un peu ce constat puisque, dans le petit corpus défini qui occupe ce mémoire, dix-neuf occurrences de *joy* – et de ses autres graphies – ont été relevées, et il est évident que le mot assume des connotations positives. Par exemple, Azalaïs de Porcairagues envoie sa chanson à celle qui est guidée par Joie et Jeunesse :

Ioglar que avetz cor gai,
ves Narbona portatz lai
ma chanson a la fenida
lei cui iois e iovenz guida.³¹¹

Jongleur, vous qui avez le cœur gai,
du côté de Narbonne, portez là-bas
ma chanson avec sa chute
à celle à qui Joie et Jeunesse servent de guides.³¹²

« Celle à qui Joie et Jeunesse servent de guides » est en réalité guidée par la *fin'amors*, il s'agit d'une dame courtoise (il pourrait par ailleurs s'agir de Ermengarde de Narbonne, une protectrice des troubadours³¹³). Le binôme *Joy* et *Joven* se retrouve dans l'envoi d'une autre *canso*, celle-ci écrite par la Comtesse de Die :

³⁰⁷ Pour toutes considérations autour du *joy*, nous renvoyons à l'ouvrage *Le Joy d'Amor des troubadours* de Charles Camproux, et plus particulièrement aux pages 121-133 (CAMPROUX Charles, *Le Joy d'Amor des Troubadours. Jeu et joie d'amour, op.cit.*)

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 125.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 154.

³¹⁰ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », art.cit., p. 77.

Nous nuancions également ce constat car Huchet est revenu sur cette déclaration dans un article plus récent : HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours », art. cit., p. 8.

³¹¹ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 482.

³¹² HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours », art. cit., p. 17.

³¹³ *Idem.*

E vos, gelos mal parlan,
no·s cuges qu'eu m'an tarçan
que iois e iovenz no·m plaia,
per tal que dols vos deschaia.³¹⁴

Et vous, jaloux médisant,
Ne croyez pas que je tarde,
A chérir Joie et Jeunesse
Pour que le dépit vous tue.³¹⁵

Dans cet envoi, la poétesse chérit Joie et Jeunesse, elle chérit la *fin'amor* pour contrer les *losengiers* (*gelos mal parlan*) et leurs médisances. Joy est présent dès le premier vers de cette *canço*, *Fin ioi me don'alegransa*,³¹⁶ dans laquelle nous pouvons constater que la joie active due à la *fin'amor* (*ioi*) donne au « je » lyrique de la joie passive. Cette idée de la joie active provenant de l'amour est également présente dans une chanson de Na Castelloza : *Per ioi que d'amor m'avegna* (« De la joie qui vient d'amour »³¹⁷). Dans la chanson de Clara d'Anduza, le binôme Joy et Joven est à nouveau cité pour faire face aux *losengiers* :

En greu esmay et en greu pessamen
an mes mon cor et en granda error
li lauzengier e·l fals devinador,
abayssador de ioy e de ioven³¹⁸

En grave trouble, en grave inquiétude,
En grand émoi m'ont mis les lausengiers,
Ces espions, félons calomnieurs,
Qui font déchoir la jeunesse et la joie³¹⁹

Ici, les *lausengiers* sont des détracteurs (des *abayssador*) de Joie et Jeunesse et, par conséquent, de l'amour courtois. En dernier exemple, nous pouvons citer les deux premiers vers d'une *canço* de la Comtesse de Die :

Ab ioi et ab ioven m'apais
e iois e iovens m'apaia³²⁰

Joie et Jeunesse me nourrissent,
Joie et Jeunesse me comblent³²¹

La poétesse est alimentée et renforcée par Joy et Joven ; l'amour courtois est ce qui la comble. Au sujet de cette chanson, Huchet constate que :

Le « joy » n'est plus, au même titre que « joven », qu'un motif d'ouverture, vide, sans force, qui a perdu son pouvoir d'impulser la totalité du poème, de le porter jusqu'à son terme avec une tension équivalente. Le « joy » n'irradie plus ; sitôt allumés ses feux se consomment, la jouissance se trouve rabattue au rang du besoin et choit la tension appelée à soutenir le poème, ailleurs parcouru de cette jouissance autre, douloureuse et délicieuse à la fois, née du désir insatisfait.³²²

³¹⁴ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 605.

³¹⁵ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 89.

³¹⁶ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 605.

³¹⁷ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 57.

³¹⁸ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 573.

³¹⁹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 63.

³²⁰ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 586.

³²¹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 79.

³²² HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *art.cit.*, p. 78.

En effet, puisque le *joy* évoque une joie active due à un désir inassouvi, il est indéniable qu'il est moins présent dans la poésie des femmes troubadours puisque, comme nous le démontrerons plus en détail par la suite, dans leurs chansons, le désir a été assouvi et est dépassé. Le *joy* semble par contre être absent des chansons d'ami.

Pour conclure brièvement ce point, nous avons pu constater que les *trobairitz* reprennent le même vocabulaire que les troubadours pour décrire les amants, mais la réalisation n'est pas tout à fait identique. En effet, nous avons observé que des qualificatifs habituellement attribués à la dame ou à l'amant sont désormais mélangés et imputés aux amoureux sans correspondre à des descriptions traditionnellement genrées. Nous pouvons observer une sorte de confusion, voire de fusion, entre les descriptions des amoureux. En outre, ces derniers sont décrits en demi-teinte, c'est-à-dire qu'ils ne sont ni totalement idéalisés ni totalement dénigrés. Cette analyse correspond à un regard divergent sur les amants de la lyrique courtoise que nous associons à un *female gaze* puisque, à travers les descriptions, les *trobairitz* retravaillent l'imaginer des relations courtoises.

La mort d'amour et des amants

La mort de l'amant, elle, est constamment présente dans la poésie d'oc ; elle menace sans cesse de l'emporter à cause de la trop grande rigueur de sa dame, figure salvatrice, seul moyen pour lui de se sauver, ou encore des *losengiers* qui, ayant accompli leur œuvre néfaste, ont séparé les amants.³²³

L'amour et la mort sont deux concepts immanquablement liés dans la lyrique provençale, participant de cette manière au mythe d'Eros et Thanatos. « Ce qui fait l'intérêt de la mort-par-amour, effective ou simplement métaphorique, c'est qu'elle représente le terme idéal des épreuves imposées par la dame à son amant, ou plutôt leur "passage à la limite" »³²⁴. Cependant, les *cansos* des *trobairitz* ne font pas allusion à la mort de l'ami³²⁵. Les femmes troubadours font, par ailleurs, peu mention de la mort résultant du sentiment amoureux ou de la relation amoureuse, contrairement aux troubadours qui en parlent à de nombreuses reprises. Nous pouvons lier ce constat à la rareté des occurrences des *lausengiers* dans leurs chansons – comme nous le verrons dans le sous-point suivant –, qui sont fréquemment responsables du malheur de l'amant, mais également au fait que la mort du troubadour est liée au rejet et à la froideur de sa dame. Or, les *trobairitz* ne se montrent pas froides ; ce sont elles qui sont

³²³ RICHARD-DUPERRAY Adeline, *op.cit.*, p. 46.

³²⁴ NELLI René, *L'érotique des troubadours*, *op.cit.*, p. 73.

³²⁵ Le seul texte d'une femme troubadour à en parler est un *planh* anonyme que nous n'étudions pas dans le cadre de ce mémoire.

abandonnées par leur amant (nous avons, par ailleurs, précédemment étudié le fait que ce sont les amants masculins qui faisaient preuve d'orgueil et non plus les dames). Nous aurions donc pu penser que les poétesses conteraient leur mort causée par le délaissement de leur amant, ce qui en aurait fait un point de convergence, mais, dans les faits, peu le font. Seulement une des *trobairitz* a déplacé ce motif en se le réappropriant. Si le troubadour meurt du désintérêt de sa dame (souvent même avant que la relation ne naisse), la dame, elle, meurt car son amant l'a délaissée (après que la relation a été entamée comme nous le verrons plus tard). Nous retrouvons ce motif dans les différentes *cansos* de Na Castelloza dans lesquelles la poétesse meurt de douleur (*q'ieu muoira de dolor*³²⁶). Par exemple, dans la chanson *Amics, s'ie-us trobes avinen* :

qu'enoia me si no·m voletz gauzir
de calque ioi, e si·m **laissatz morir**³²⁷

Ce m'est douleur que vous ne vouliez
point
M'accorder joie et me **laissiez mourir**³²⁸

Ceci est également notable dans une autre *canso* de Na Castelosa, *Mout avetz faich lonc estatge* :

e si d'autra vos perte
m'avetz **morta** e trahida³²⁹

Et si une autre vous aime,
J'en serai **morte** et trahie³³⁰

tost mi trobaretz **fenida** ;
car per pauc de malanansa
mor dompna s'om tot no·il lanssa.³³¹

Bientôt vous me verrez **morte**,
Car meurt au moindre tourment
Une dame sans secours.³³²

Enfin, dans le poème *per ioi que d'amor m'avengna* :

ans tem que·m n'er a **morir**
Pos vei c'ab tal altra regna³³³

Je crains plutôt d'en mourir
De le voir avec une autre³³⁴

Les quatre *cansos* que nous a léguées la poétesse Na Castelloza évoquent, à plusieurs reprises, ce motif de la mort causée par l'amour et plus spécifiquement ici, de la mort provoquée par le fait que l'être aimé aime une autre femme ou est aimé par une autre (*e si d'autra vos perte m'avetz morta e trahida*). La poétesse Clara d'Anduza, elle, précise qu'elle meurt suite au départ de son amant, celui-ci étant engendré par la présence et la malveillance des *lauzengiers* :

an fait de me departir e lonhar,
si qu'ieu no·us puese vezer ni remirar,

Ils vous ont fait partir et me quitter
Si bien que je ne puis vous contempler

³²⁶ *Canso* « *Ja de chantar non degr' aver talan* » dans RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 529.

³²⁷ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 520.

³²⁸ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 45.

³²⁹ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 539.

³³⁰ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 53.

³³¹ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 540.

³³² BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 55.

³³³ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 549.

³³⁴ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 57.

don muer de dol, d'ira e de feunia.³³⁵

Et que j'en meurs de douleurs et de
peine.³³⁶

Même si les deux poétesses évoquées dans ces extraits s'ancrent dans le topique de la mort de l'amour similairement aux ressorts poétiques des troubadours, une différence notable est perceptible au niveau de la temporalité de la relation : elles meurent parce que l'amant est parti, parce qu'il ne les aime plus. La relation est par conséquent finie, alors que les troubadours meurent d'un désintérêt de la dame ou d'une relation avortée par les *lauzengiers*.

Quant à la chanson d'ami de Raimbaut de Vaqueyras, nous pensons voir une allusion à la mort de l'ami présente en filigrane dans le vers suivant : *Ont mon amic dòrm e se jorn' e jai*³³⁷. En effet, la jeune fille chante face à la mer, mer dans laquelle son ami a pris le large (*De mon amic sabètz nòvas contar, / Qui lai passèt ? Non lo vei retornar !*³³⁸). Le jeune homme est en retard, son amie reste sans nouvelle et cela peut laisser penser qu'il est mort et ne reviendra. Néanmoins, dans cette hypothèse, la mort n'est pas causée par l'Amour, mais par des causes externes (par exemple, un accident). Ce retard de l'ami crée, dans les *cantigas d'amigo*, la mort de la jouvencelle. L'extrait suivant témoigne de ce motif :

Que me queredes ai madr'e senhor
Qua non ei no mund'outro sabor
Senon catar per u a viir
Meu amigo, por que moiro d'amor,
e non poss'end'eu os olhos partir.

Que me voulez-vous ma mère et ma
« dame »
car je n'ai au monde d'autre plaisir
que de regarder par où doit venir
mon ami, pour qui je meurs d'amour
et je ne puis en détacher mes yeux.³³⁹

Dans les deux genres de chansons, les sujets lyriques féminins expriment leur mort imminente par l'absence de leur ami. Néanmoins, une divergence persiste puisque l'absence de l'amant de la *trobairitz* est définitive : leur relation est finie, il ne reviendra pas, alors que l'ami dans la *cantiga d'amigo* doit arriver. Il est toutefois en retard, ce qui cause le malheur de la jouvencelle qui s'inquiète de ne pas le voir revenir³⁴⁰ et nous pourrions d'ailleurs supposer qu'il ne reviendra pas, mais pas de manière volontaire : cela serait causé par des causes externes, comme la mort de celui-ci.

³³⁵ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 573.

³³⁶ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 63.

³³⁷ BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol.2, *op.cit.*, p. 12.

³³⁸ *Idem*.

³³⁹ *Ibid.*, pp. 185-186.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 189.

Le lauzengier ou péril de la relation amoureuse

Deus li do mal' escharida
Qui porta mauvais mesatge,
Qu'eu agra amor jauzida,
Si no foso **lauzenger**.

Que Dieu le maudisse, celui qui porte de perfides
messages. Oui, j'aurais joui d'amour, si des
« **losangiers** » ne s'étaient trouvés sur mon
chemin...³⁴¹

Une majorité des chansons de la lyrique courtoise abordent la figure du *losengier* (DOM, s.v. *lausengier* : « flatteur, médisant, trompeur ») : il est l'ennemi de l'amant courtois, celui qui répand les rumeurs pour que la relation amoureuse éclate au grand jour (alors que l'amour courtois doit rester secret, car il est adultère). Certaines chansons des *trobairitz* abordent également ces médisants, mais le topique est moins récurrente dans leurs textes. Selon Pierre Bec, seules la Comtesse de Die et Clara d'Anduza y font allusion³⁴². En effet, la chanson *En greu esmay et en greu pessamen* de cette dernière commence *in media res* sur une attaque aux *losengiers* :

En greu esmay et en greu pessamen
an mes mon cor et en granda error
li lauzengier e-l fals devinador,
abayssador de ioy e de ioven,
qar vos q'eu am, mais que res qu'el mon sia
an fait de me departir e lonhar,
si qu'ieu no-us puese vezer ni remirar,
don muer de dol, d'ira e de feunia.³⁴³

En grave trouble, en grave inquiétude,
En grand émoi m'ont **mis les lausengiers,**
Ces espions, félons calomniateurs,
Qui font déchoir la jeunesse et la joie,
Car vous que j'aime plus que tout au monde,
Ils vous ont fait partir et me quitter
Si bien que je ne puis vous contempler
Et que j'en meurs de douleurs et de peine.³⁴⁴

Les *lausengiers*, par leur médisance, sont responsables du départ de l'amant et de la douleur de la dame (*an fait de me departir e lonhar* [...] *don muer de dol*). Les mots de la poétesse évoquent ceux de Bernart de Ventadour cités en incipit de ce sous-chapitre : les calomniateurs médisent sur l'amant courtois ou sur la relation entre les deux amoureux, et ces rumeurs conduisent à l'abandon du troubadour par la dame ou de la *trobairitz* par le chevalier. Une différence se situerait plutôt au niveau de la temporalité puisque, chez les troubadours, les *losengiers* empêchent que la relation ne commence alors que chez nos autrices, la liaison a commencé et les médisants provoquent le départ de l'amant³⁴⁵ (*an fait de me departir e lonhar*), brisant de cette manière la relation.

³⁴¹ « Révolte et apaisement » de Bernart de Ventadour dans JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, op.cit., pp. 56-59.

³⁴² BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p. 108.

³⁴³ RIEGER Angelica, op.cit., p. 573.

³⁴⁴ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 63.

³⁴⁵ Ils interrompent parfois également la relation chantée par le troubadour, mais nous soulignons ici le caractère systématique de la séparation chez les *trobairitz*.

La Comtesse de Die évoque également les *lausengiers* dans sa chanson *Fin ioi me don' alegranssa* :

Fin ioi me don'alegransa
per qu'eu chan plus gaiamen,
e no m'o teing a pensanssa
ni a negun penssamen,
car sai que son a mon dan
li fals lausengier truan
e lor mals diz no m'esglaia
anz en son dos tanz plus gaia.

En mi non an ges fianssa
Li lauzengier mal dizen
C'om non pot aver honranssa
qu'a ab els acordamen
qu'ist son d'altrestal semblan
com la nivol que s' espan
qe l solels en pert sa raia
per qu'eu non am ges savaia.

E vos, gelos mal parlan,
no s cuges qu'eu m'an tarçan
que iois e iovenz no m plaia,
per tal que dols vos deschaia.³⁴⁶

Je suis allègre et joyeuse,
Alors je chante gaïment,
Et n'ai pas de déplaisir
Ni non plus le moindre ennui,
Lorsque je sais qu'à mon dam
Médisent les lausengiers :
Leurs propos point ne m'effraient
Et j'en suis deux fois plus gaie.

Je n'ai nulle confiance
En ces médisants félons,
Et n'a nul sens de l'honneur
Celui qui se fie en eux :
Car il est ainsi semblable
Au nuage qui s'étale
Et dérobe le soleil :
Je n'aime pas ces gens vils.

Et vous, jaloux médisant,
Ne croyez pas que je tarde,
À chérir Joie et Jeunesse
Pour que le dépit vous tue.³⁴⁷

La chanson est principalement focalisée sur les *lausengiers*, et la *trobairitz* exprime tout son mépris à leur égard. Néanmoins, nous pouvons nuancer la ressemblance avec la poésie traditionnelle puisque, dans cet extrait, les médisances n'empêchent pas le bonheur de la poétesse. Au contraire, ils contribuent à celui-ci : *e lor mals diz no m'esglaia anz en son dos tanz plus gaia*. Dans la *canço* de Clara d'Anduza, tout comme dans celle de Bernart de Ventadour et des autres troubadours, les *lausengiers* génèrent le malheur amoureux en mettant la relation en péril, voire en la détruisant. La Comtesse de Die ne craint pas les *lausengiers* et nous pouvons également voir, dans l'envoi final, une sorte de menace puisque la poétesse souhaite la mort des médisants : *per tal que dols vos deschaia* (nous pourrions d'ailleurs voir une différence avec le topique de la mort de l'amour et des amants abordé précédemment puisque c'est la mort des ennemis qui est ici évoquée et non celle de l'un des deux amants). La *trobairitz* se met dès lors en position de force, car, au lieu de se plaindre des médisants et du mal qu'ils pourraient faire à sa relation, elle les combat. Nous pourrions voir dans cette *canço* une ode à la célèbre citation de Virgile *Omnia uincit Amor : et nos cedamus Amori*³⁴⁸ et donc à l'idée que l'amour triomphe de tout. Même si les *losengiers* représentent un danger pour la

³⁴⁶ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 605.

³⁴⁷ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 89.

³⁴⁸ VIRGILE, *Bucoliques*, éd. par CASANOVA-ROBIN Hélène, SAINT-DENIS Eugène (de) et trad. par VIDEAU Anne, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (Commentario, 2), p. 248.

relation courtoise, la poétesse n'a pas peur d'eux (*e lor mals diz no m'esglaia*), au contraire, elle se dit heureuse (*alegransa, gaia*) et chérit Joie et Jeunesse (*que iois e jovenz no-m plaia*). Comme nous l'avons analysé précédemment, « Joie et Jeunesse » est un binôme lexical métaphorique qui permet de désigner l'amour. À la fin de la chanson, la Comtesse de Die dit qu'elle chérit Joie et Jeunesse pour que le dépit tue les *losengiers*. Autrement dit, cela signifie que l'amour les tuera : l'amour triomphera.

Selon Pierre Bec, les *lausengiers* sont mentionnés uniquement dans ces deux chansons. Ceci est vrai si l'on considère uniquement les occurrences du mot, mais nous pensons néanmoins que d'autres poétesses y font référence de manière plus implicite. Par exemple, dans le poème *Ar em al freg tems vengut* d'Azalaïs de Porcairagues, nous pouvons lire :

Eu dic que m'amors l'eschai
e cel que diz que non fai
 Deus li don mal'escarida
 qu'eu m'en teing ben per garida.³⁴⁹

Et mon amour lui revient,
Et à qui dit le contraire
 Dieu lui garde un mauvais sort,
 Car moi je suis à l'abri !³⁵⁰

Ceux qui disent que la dame n'aime pas son amant (*e cel que diz que non fai*) – ou inversement, que l'amant n'aime pas la dame – ce sont les *lausengiers*. Azalaïs de Porcairagues, tout comme la Comtesse de Die, prononce une sorte de malédiction contre les médissants : *Deus li don mal'escarida*. La poétesse ajoute qu'elle est à l'abri (*qu'eu m'en teing ben per garida*), ce qui peut nous faire penser que, comme pour la Comtesse de Die, l'amour la protège des médissants.

Les *lausengiers* ne sont pas seulement ceux qui répandent des rumeurs afin de nuire à la relation courtoise (comme c'est par exemple le cas dans le *Tristan de Béroul*³⁵¹), mais il peut également s'agir d'un jaloux, c'est-à-dire un rival de l'amant courtois qui médit de ce dernier tout en essayant de se conduire comme lui, selon le modèle de l'amant courtois³⁵². En partant de ce postulat, nous pouvons trouver une référence aux *lausengiers* à la fin de la première *tornada* de l'unique *canso* de Bieiris de Romans³⁵³ :

vos prec, si·us platz, per so ce·us es
 onransa,
 ce non ametz **entendidor truan**.³⁵⁴

Je vous prie donc – et c'est là votre
 honneur
 Pour que vous n'aimiez pas un **cœur**
perfide.³⁵⁵

³⁴⁹ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 482.

³⁵⁰ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 31.

³⁵¹ Béroul, *Tristan et Iseut*, éd. par Philippe Walter et Corina Stanesco, Paris, Le livre de poche, 2020 (Classiques).

³⁵² JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 2, *op.cit.*, p. 113.

³⁵³ Cette chanson est la première du corpus que nous avons choisi d'étudier plus en détails dans le chapitre de l'analyse formelle.

³⁵⁴ RIEGER Angelica, *op.cit.*, pp. 505-506.

³⁵⁵ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 37.

Le terme *entendidor* désigne un amant reconnu comme tel³⁵⁶. La poétesse demande donc à sa dame de ne pas aimer un cœur perfide, un amant qui pourrait lui faire croire qu'il est courtois alors qu'il ne l'est pas. Le *losengier* serait un être insidieux qui se ferait bien voir de la dame en agissant comme un amant courtois afin de décrédibiliser celui qui en est véritablement un. Na Bieiris de Romans met sa dame en garde contre les êtres perfides qui tenteraient de se faire aimer d'elle et sous-entend qu'elle n'a pas les mêmes défauts et vices qu'eux. En quelque sorte, les troubadours et Na Bieiris de Romans utilisent le même procédé que les *lausengiers* puisqu'ils les attaquent pour se valoriser ensuite. Les médisants ont un rôle de faire-valoir pour l'amant courtois.

Nous retrouvons la même idée dans la *canço* d'Azalaïs de Porcairagues :

Amic ai de gran valor
que sobre toz seignoreia,
e non a **cor trichador**³⁵⁷

Mon ami vaut davantage
Et bien mieux que tous les autres,
Car **son cœur n'est point trompeur**³⁵⁸

Dans cet extrait, la poétesse défend la valeur de son ami en prétendant que lui n'est point trompeur, c'est-à-dire qu'il n'est pas comme les *losengiers*, il n'est pas comme ses rivaux.

Nous pourrions penser que si les *trobairitz* évoquent moins les *lausengiers* que ne le font leurs homologues masculins c'est que, contrairement aux troubadours, elles n'avaient pas vraiment de rivales dans leurs relations amoureuses. Néanmoins, nous trouvons quelques allusions à des potentielles ennemies de la dame amoureuse, notamment dans les passages des *cansos* de Na Castelosa cités précédemment dans lesquels elle exprimait la crainte que son amant soit aimé ou aime une autre dame. Nous retrouvons également cette idée chez La Comtesse de Die :

Amics, va me, per q'ai rason q'ie·m
duoilla ;
Non es ges dreitz c'autr'amors vos mi
toilla³⁵⁹

Et mon cœur a bien sujet d'être triste,
De voir ravir mon amour par une autre³⁶⁰

Un élément pertinent à soulever est le genre des *lausengiers*. En effet, dans la poésie troubadouresque, les médisants sont des hommes, qu'ils soient juste là pour colporter des rumeurs ou présents en tant que rivaux. Dans les textes des *trobairitz*, une distinction peut se

³⁵⁶ « L'amoureux était d'abord *fenhedor* (souponnant), puis *precador* (suppliant), *entendedor* (amant agréé) et enfin *drut* (amant charnel).

NELLI René, *L'érotique des troubadours*, op.cit., p. 179.

³⁵⁷ RIEGER Angelica, op.cit., p. 481.

³⁵⁸ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 31.

³⁵⁹ RIEGER Angelica, op.cit., pp. 593.

³⁶⁰ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 83.

faire : les *lausengiers* qui répandent des bruits sur la relation, qui sont des hommes, et les adversaires qui sont des femmes.

En outre, nous pouvons poser une autre hypothèse quant aux allusions peu fréquentes des médisants dans la poésie des *trobairitz* : les *lausengiers* seraient peut-être moins présents dans les *cansos* de ces poétesses car elles ne rejettent pas sur eux la faute de leur malheur amoureux. De fait, de manière générale, les troubadours écrivent que leur relation amoureuse a été ruinée par les médisants (Bernart de Ventadour disait qu'il aurait « joui d'amour » si ces derniers ne l'en avaient pas empêché). Même lorsqu'ils rejettent la faute sur leur dame, ils écrivent parfois que c'est parce que celle-ci a écouté les calomniateurs. Pour préserver son amour loin des *losengiers*, il faut le garder secret comme l'explique, dans *Le traité de l'amour courtois*, André le Chapelain :

Celui qui désire donc garder son amour longtemps intact doit veiller avant tout à ce qu'il ne soit divulgué à quiconque et le tenir caché aux yeux de tous. Car, dès que plusieurs personnes commencent à en avoir connaissance, il cesse aussitôt de se développer naturellement et il connaît le déclin.³⁶¹

Néanmoins, comme le constate Pierre Bec, « la discrétion (le *celar*), valeur fondamentale chez les troubadours, ne semble pas exister chez les *trobairitz* qui, au contraire, parlent de leur amour avec ostentation »³⁶². En effet, nous allons désormais observer que les poétesses parlent de leur amour avec un érotisme sincère. Cela conforte l'idée qu'elles se préoccupent peu des *losengiers* et y font donc peu allusion.

Pour résumer, dans la poésie traditionnelle des troubadours, la relation amoureuse est régulièrement empêchée par les *lausengiers* qui sont soit des médisants répandant des rumeurs sur la relation qui doit rester secrète, soit des rivaux de l'amant masculin prêts à tout pour le dénigrer et prendre sa place. Dans les chansons des *trobairitz*, nous avons constaté que les *lausengiers* étaient également présents, mais ils n'étaient pas tant un obstacle à la relation puisque cette dernière, chantée par les poétesses, est déjà terminée. Les amants ne courent plus le risque que leur liaison soit exposée aux yeux de tous si celle-ci n'est plus ; les *lausengiers* ne sont donc plus un danger pour les amants des *cansos* des *trobairitz*. La séparation des deux amoureux est principalement causée par le comportement de l'amant masculin (par exemple, la Comtesse de Die reproche à son amant de faire preuve de trop d'orgueil).

³⁶¹ André le Chapelain, *op.cit.*, p. 151.

³⁶² BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, *op.cit.*, pp. 39-40.

Dans la chanson d'ami de Raimbaut de Vaqueyras, nous ne trouvons pas de terme renvoyant aux médisants ou à des rivaux, mais nous pouvons peut-être y lire une allusion en filigrane. En effet, la jouvencelle demande des nouvelles de son ami (*De mon amic sabètz nòvas contar, / Qui lai passèt ? Non lo vei retornar !*). Ceux qui transmettent des nouvelles respectivement aux deux amants pourraient être les mêmes personnes qui divulguent les informations sur la relation. Néanmoins, si l'hypothèse s'avère être plausible, nous ne retrouvons pas la même agressivité, la même colère envers les *lausengiers* que dans la poésie des troubadours et des *trobairitz* puisqu'ici, le potentiel *lausengier* n'est pas (encore) responsable d'un quelconque malheur. Dans les *cantigas d'amigo*, il n'existe pas de vocable pour désigner le *lausengier*, mais il est tout de même question des médisants, comme l'illustre l'extrait suivant :

Disseron-vous que me viron falar
Con outr'ome, por vos fazer pesar

On vous a dit que l'on m'a vue parler
Avec un autre homme, pour vous faire de
la peine³⁶³

Néanmoins, le plus grand obstacle à la relation des deux amants semble être la mère de la jeune fille. En effet, cette dernière empêche fréquemment la rencontre entre les deux amants, elle se méfie de celui qui courtise sa fille³⁶⁴. Nous avons observé, dans la poésie de Na Castelloza, un exemple où une femme empêchait la relation des deux amants : il s'agissait de la dame dudit amant qui était donc déjà en relation, une rivale de la *trobairitz*. Dans ce cas-ci, l'obstacle féminin qui agit à l'encontre de l'amour courtois souhaite protéger la jeune fille³⁶⁵. Il s'agit plutôt d'un rapport de sororité, de protection — ce qui coïncide avec l'entourage exclusivement féminin abordé précédemment (cf. le point sur « l'amour adultère : un système à trois personnages) —, plutôt qu'un rapport de rivalité.

De l'amour de loin à l'amour physique

Lanquan li jorn son loc en may
M'es belhs dous chans d'auzelhs **de lonh**,
E quan mi suy partitz de lay
Remembra-m **d'un'amor de lonh** :
[...]
Be tenc lo Senhor per veray
Per qu'ieu veirai **l'amor de lonh** ;
Mas per un ben que m'en eschay
N'ai dos mals, quar **tan m'es de lonh**.
[...]
Be-m parra joys quan li querray,
Per amor Dieu, **l'alberc de lonh** :
E, s'a lieys platz, alberguarai

Quand les jours sont longs, en mai, il me plaît, le chant
des oiseaux, **lointain** ; et quand je suis parti de là, il
me souvient d'un **amour lointain** : [...]

Je le tiens, certes, pour véridique le Seigneur par lequel
je verrai **l'amour lointain** ; mais pour un bien qui
m'en échoit, j'en ressens deux maux, car il m'est **trop
lointain**. [...]

Quelle joie m'apparaîtra quand je lui demanderai, pour
l'amour de Dieu, d'héberger **l'hôte lointain** : et s'il lui
plaît, je serai hébergé près d'elle, quelque **éloigné** que

³⁶³ *Ibid.*, p. 202.

³⁶⁴ La mère peut parfois jouer un rôle de « médiatrice », mais sa présence est le plus souvent « inhibitoire ». *Ibid.*, pp. 104-106.

³⁶⁵ *Idem*.

Pres de lieys, si be·m **suy de lonh** :
 Adoncs parra·l parlamens fis
 Quan **drutz lonhdas** er tan vezis
 Qu'ab bels digz jauzira solatz.

Iratz et gauzens m'en partray,
 S'ieu je la vey, **l'amor de lonh** :
 Mas non sai quoras la veyrai,
 Car trop son nostras terras **lonh** :
 [...]

Ja mais d'amor no·m jauziray
 Si no·m jau **d'est'amor de lonh**,
 Que gensor ni melhor no·n sai
 Ves nulha part, ni pres ni lonh ;

[...]
 Dieus que fetz tot quant ve ni vai
 E formet **sest'amor de lonh**
 Mi don poder, que cor ieu n'ai,
 Qu'ieu vey **sest'amor de lonh**,
 [...]

Ver ditz qui m'appela lechay
 Ni deziron **d'amor de lonh**,
 Car nulhs autres joys tan no·m play
 Cum jauzimens **d'amor de lonh**.
 [...]

j'en sois maintenant ; ah, les charmants entretiens,
 quand **l'amant lointain** sera si voisin qu'il jouira des
 doux et beaux propos !

Triste et joyeux, je me séparerai d'elle, si jamais je le
 vois, cet **amour lointain** ; mais je ne sais quand je le
 verrai, car nos pays sont trop **lointains** : [...]

Jamais d'amour je ne jouirai si je ne jouis de cet
amour lointain, car femme plus gracieuse ni
 meilleure je ne connais, ni près ni loin. [...]

Que Dieu, qui a créé tout ce qui va et vient et qui a
 formé cet **amour lointain**, me donne le pouvoir, - car
 j'en ai la volonté, - de voir cet **amour lointain**, [...]

Il dit vrai, celui qui m'appelle avide et désireux
d'amour lointain, car nulle autre joie me plaît autant
 que la possession de cet **amour lointain**. [...] ³⁶⁶

Cette chanson de Jaufré Rudel est l'exemple le plus célèbre du motif de l'amour lointain, de *l'amor de lonh*, et qui a considérablement influencé notre vision de l'amour courtois. Le topique de l'amour lointain repose sur le paradoxe de l'éloignement de la dame qui renforce l'amour de l'amant courtois. Il est inhérent à l'amour courtois, car il existe toujours une distance entre les deux amants : la distance peut être physique (comme cela semble être le cas dans la chanson de Jaufré Rudel), mais elle peut également être simplement symbolique³⁶⁷ puisque, rappelons-le, l'amour courtois est adultère et donc proscrit. Selon René Nelli, les troubadours du XII^e siècle « enseignaient que la dame de *lonh* était préférable à la dame *propdona* : la dame lointaine octroyait une amitié de cœur, qui ennoblissait tandis que la dame prochaine, celle que l'on avait sous la main, ne pouvait qu'avilir »³⁶⁸. Par ailleurs, selon André le Chapelain, être séparé de l'être aimé·e permet de renforcer l'amour :

On dit que l'amour augmente quand les amants ne peuvent se voir que rarement et au prix de grandes difficultés ; en effet, leur désir et leur passion sont d'autant plus forts que les obstacles qui les empêchent de se donner réciproquement de douces marques d'amour sont plus grands.³⁶⁹

Chez les *trobairitz*, l'amour chanté est également et inévitablement un *amor de lonh* puisqu'il reste dans le domaine de l'amour adultère comme nous l'avons étudié précédemment.

³⁶⁶ JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, op.cit., pp. 39-43.

³⁶⁷ RICHARD-DUPERRAY Adeline, op.cit., p. 49.

³⁶⁸ NELLI René, *L'érotique des troubadours*, op.cit., p. 165.

³⁶⁹ André le Chapelain, op.cit., p. 153.

Néanmoins, les poétesses expriment souvent un désir de proximité, un désir physique et érotique plutôt qu'un amour symbolique, spirituel. Cette chanson en est tout à fait emblématique :

Ben volria mon cavallier
Tener un ser en mos **bratz nut**
q'el s'en tengra per erebut
sol q'a lui fezes cosseillier
[...]
Bels Amics, avinens e bos,
cora·us tenrai en mon poder,
e que iagues ab vos un ser,
e qe·us des un **bais amoros** ?
Sapchatz, gran **talan** n'auria
qe·us tengues en luoc del marit,
ab so que m'aguessetz plevit
de far **tot so qu'eu volria**.³⁷⁰

Je voudrais bien tenir un soir
Mon chevalier **nu** dans mes bras
Et qu'il se tienne pour comblé
Si je lui servais de coussin,
[...]
Doux ami, charmant et courtois ;
Quand vous tiendrais-je en mon pouvoir,
Couchée un soir auprès de vous
Pour vous donner **baiser d'amour** ?
De vous serrer j'ai grande **envie**
À la place de mon mari,
Pourvu que vous m'eussiez promis
De faire tout à mon **désir**.³⁷¹

Le champ sémantique du désir érotique se retrouve également dans le fragment de Na Tibors de Sarenom (*desir, talan*³⁷², DOM : « désir, envie ») dans lequel la poétesse évoque la joie de voir revenir son amant (*qu'eu agués jòi tro que fossetz tornatz*³⁷³) et l'envie de le revoir souvent (*Bèls dous amics, qu'eu soven no'us vezés*). La *trobairitz* écrit donc à propos de contacts physiques et probablement sexuels. Le même champ sémantique se retrouve dans la poésie de Clara d'Anduza :

Ni·l dous **dezir** qu'ieu ai de vos maior
Ni l'**enveya** ni·l **dezir** ni·l **talen**³⁷⁴

Non plus que le **désir** que j'ai de vous
Ni mon **penchant**, ma **soif** et mon **envie**³⁷⁵

Aimer de loin, pour le troubadour, est une façon supplémentaire de chanter une femme sublimée, un idéal féminin muet, inaccessible. Les *trobairitz* semblent davantage ancrées dans des relations amoureuses « réelles », physiques et sensuelles. Selon Merritt R. Blaskeslee, cette observation pourrait s'expliquer par le fait que, pour les femmes troubadours, l'éloignement de l'amant est causé par la fin de la relation³⁷⁶, et non par le désir d'une relation à venir comme c'est le cas pour les hommes troubadours. Nous reviendrons sur ces éléments plus tardivement.

³⁷⁰ RIEGER Angelica, *op.cit.*, pp. 600-601.

³⁷¹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 87.

³⁷² BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, pp. 92-93.

³⁷³ *Idem*.

³⁷⁴ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 573.

³⁷⁵ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 63.

³⁷⁶ BLASKESLEE Merritt R., *art.cit.*, p. 73.

Ce désir de proximité amène une expression plus directe de la sensualité alors que les troubadours se veulent être discrets (*celar*), comme nous l'avons évoqué précédemment. Les *trobairitz* expriment leur volonté de voir leur amour révélé au grand jour. Par exemple, dans les textes de la Comtesse de Die, nous pouvons lire *e vuoill sia totz temps saubut / cum eu l'ai amat a sobrier*³⁷⁷. La poétesse souhaite que l'amour qu'elle éprouve soit connu de tous : elle exprime ses sentiments ouvertement (*amar a presensa*³⁷⁸). Selon Huchet, c'est dans cette « ostentation impudique de l'amour » que réside le scandale de la poésie des *trobairitz*, elles qui mettent en danger la *fin'amor* en révélant la relation aux yeux de tous, y compris aux yeux des *losengiers*³⁷⁹. L'expression plus directe du désir réside aussi dans l'évocation de l'*asag*, rituel évoqué précédemment. Selon René Nelli – qui a théorisé l'épreuve de l'*asag* – :

Les troubadours ont peu employé le mot *asag* (ou *assais*) et assez peu décrit la chose. Sans doute parce qu'ils n'étaient pas nombreux à mériter une telle faveur ; parce que, s'ils l'avaient obtenue, ils étaient tenus à la discrétion ; enfin parce qu'ils ne devaient célébrer dans leurs cansos que le désir insatisfait et le *joi*. Mais les *trobairitz*, elles, se sont montrées beaucoup moins réservées. Comme c'étaient les dames qui proposaient l'*asag* – privilège de leur sexe et expression de leur suprématie morale – certaines d'entre elles en ont parlé, le plus naturellement du monde, comme d'une cérémonie terminale conforme à l'usage.³⁸⁰

Azalaïs de Porcairagues est la seule *trobairitz* à utiliser le terme « *assai* » dans un extrait de sa *canso* étudiée antérieurement :

Bels amics, de bon talan
son ab vos toz iorz en gatge
cortez'e de bel semblan,
sol no·m demandes outratge ;
tost en veirem a l'**assai**
qu'en vostra merce·m metrai ;
vos m'aves la fe plevida
que no·m demandes faillida.³⁸¹

Bel ami, bien volontiers
je me suis engagée avec vous pour toujours,
courtoise et de belles manières,
à condition que vous ne me réclamiez rien de déshonorant.
nous en arriverons bientôt à l'**essai**
où je me mettrai à votre merci ;
vous m'avez fait la promesse
que vous ne me demanderez pas de faillir.³⁸²

La poétesse demande à deux reprises à son amant de ne pas dépasser les limites (*sol no·m demandes outratge [...] que no·m demandes faillida*), c'est-à-dire de ne pas aller jusqu'à l'acte sexuel et de respecter les règles de l'*assai*, à savoir rester couchés nus côte à côte en se permettant uniquement des baisers et des caresses. Anne Paupert signale que « cette strophe de la *trobairitz* Azalaïs de Porcairagues n'en demeure pas moins une expression originale du désir

³⁷⁷ « Et je veux que toujours soit su / Que je l'ai largement aimé » (BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 87).

³⁷⁸ RIEGER Angelica, op.cit., p. 587.

³⁷⁹ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », dans *Littérature*, 51, 1983, pp. 59-90 (ici pp. 80-81).

³⁸⁰ NELLI René, *L'érotique des troubadours*, op.cit., p. 202.

³⁸¹ RIEGER Angelica, op.cit., p. 482.

³⁸² HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours », art. cit., p. 16.

amoureux formulé d'un point de vue féminin, en décalage par rapport à la rhétorique amoureuse de la *fin'amor* »³⁸³. Par ailleurs, la chercheuse établit un lien entre cette strophe de Azalaïs et un extrait de l'ouvrage de Christine de Pizan, le *Livre du duc des vrais amants*³⁸⁴, faisant ainsi de l'*assai* une sorte de topique de la littérature courtoise particulièrement usité par les femmes : *Et m'essaiez / Tout ainsi qu'il vous plaira* (vv. 2801-2802³⁸⁵) (« Mettez-moi à l'épreuve comme il vous plaira »). Dans ces deux extraits, « la voix féminine affirme sa prééminence dans le jeu amoureux »³⁸⁶. L'*asag* n'est pas directement nommé dans les *cansos* des autres *trobairitz*, mais il paraît tout de même être évoqué dans quelques strophes, notamment dans deux vers de la Comtesse de Die qu'Antoine Tavera juge comme étant créateur « [d']un *topos* érotique sans précédent aucun »³⁸⁷ :

e platz mi mout qez eu d'amar vos venssa,
lo mieus amics, car etz lo plus valens³⁸⁸

Car il me plaît de vous vaincre en amour,
Vous, mon ami, qui êtes le plus noble³⁸⁹

L'idée de vaincre en amour pourrait renvoyer à une épreuve où les deux amants se « confrontent » : l'*asag* est ce genre d'épreuve. Toutefois, nous pourrions nous demander ce qu'engendre une victoire de la part de la *trobairitz* : a-t-elle gagné parce que son amant a fait preuve de *mesura* ou, au contraire, a-t-elle vaincu parce que l'amant a succombé ? Toujours selon Tavera, l'idée de vaincre en amour est d'ailleurs un trait spécifique des *trobairitz*³⁹⁰.

Nous pouvons observer un autre exemple d'allusion à l'*asag* dans une strophe de Na Castelloza :

Rica soi, ab que·us suvegna
com pogues en **luec venir**
on eu vos bais e·us estregna³⁹¹

Je suis comblée, pourvu que vous vous
souveniez
d'un moyen qui me permettrait de **venir**
en un lieu
où je puisse vous embrasser et vous
êtreindre³⁹²

Nous pouvons lire cet extrait sans penser à l'épreuve de l'*asag*. Néanmoins, un lieu où les amants ne font que s'embrasser et s'êtreindre – sans atteindre l'acte sexuel – peut évoquer cette

³⁸³ PAUPERT Anne, art. cit., § 18.

³⁸⁴ Christine de Pizan, *Le livre du Duc des vrais amants*, éd. et trad. par Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Honoré Champion, 2013 (Champion Classiques).

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 308.

³⁸⁶ PAUPERT Anne, art. cit., § 18.

³⁸⁷ TAVERA Antoine, art.cit., pp. 144-145.

³⁸⁸ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 593.

³⁸⁹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 83.

³⁹⁰ TAVERA Antoine, art.cit., p. 159.

³⁹¹ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 550.

³⁹² HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours », art. cit., p. 23.

pratique. La célèbre chanson *Estat ai en greu cossirier* de la Comtesse de Die, dont nous avons déjà analysé plusieurs extraits, pourrait également être une évocation du rituel :

Ben volria mon cavallier
Tener un ser **en mos bratz nut**
Q'el s'en tengra per ereubut
Sol q'a lui **fezes cosseillier**
[...]
Bels Amics, avinens e bos,
cora·us tenrai en mon poder,
e que iagues ab vos un ser,
e qe·us des un **bais amoros** ?
Sapchatz, **gran talan** n'auria
qe·us tengues en luoc del marit,
ab so que **m'aguessetz plevit**
de far tot so qu'eu volria.³⁹³

Je voudrais bien tenir un soir
Mon chevalier **nu dans mes bras**
Et qu'il se tienne pour comblé
Si je lui **servais de coussin,**
[...]
Doux ami, charmant et courtois,
Quand vous tiendrai-je en mon pouvoir,
Couchée un soir auprès de vous
Pour vous donner **baiser d'amour** ?
De vous serrer j'ai **grande envie**
A la place de mon mari,
Pourvu que vous **m'eussiez promis**
De faire tout à mon désir.³⁹⁴

Dans cette *canço*, nous retrouvons l'idée d'être couchés nus l'un à côté de l'autre (*Tener un ser en mos bratz nut*) et de s'embrasser (*des un bais amoros*). La question de l'acte sexuel n'est pas évidente dans ce contexte, notamment à cause du vers *e que iagues ab vos un ser*, car *ab vos* peut signifier « avec vous », mais également « auprès de vous ». Les deux sens sont vraiment différents : Huchet, dans sa traduction, a fait le choix du « avec vous » ; ce qui démontrerait une fois de plus l'expression d'un désir brûlant chez les *trobairitz*. Néanmoins, si nous choisissons la deuxième interprétation, « auprès de vous » – choix fait par Bec et Faure-Cousin –, nous pourrions retrouver le rituel de l'*asag* puisque les amants resteraient seulement couchés nus l'un auprès de l'autre à s'embrasser et à s'étreindre, sans aller jusqu'à l'acte sexuel. Nous avons opté pour la deuxième traduction, en nous référant aux vers précédents : *Q'el s'en tengra per ereubut / Sol q'a lui fezes cosseillier*. En effet, si l'amant doit se satisfaire de ce que la dame lui serve de *cosseillier* (DOM : « conseiller, coussin »), il ne s'agit pas d'avoir des relations sexuelles par la suite. Le désir dont parle la poétesse dans le dernier vers (*far tot so qu'eu volria*) pourrait simplement être le respect de la *mesura* de la part de l'amant ; la preuve que ce dernier aime vraiment sa dame.

Nous pouvons donc constater, chez les *trobairitz*, un désir brûlant pour des contacts physiques – sans toutefois aller jusqu'à l'acte sexuel – ce qui est moins présent chez les troubadours. Comme nous l'étudierons dans le sous-point sur la temporalité, la relation amoureuse chantée par les poétesses est finie au moment du chant et l'expression de ce désir pourrait exprimer l'envie de retrouver des sensations passées et perdues.

³⁹³ RIEGER Angelica, *op.cit.*, pp. 600-601.

³⁹⁴ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 87.

En résumé, dans la poésie des troubadours, et notamment dans la chanson de Jaufré Rudel, nous avons constaté que l'éloignement des deux amants était notamment dû à la discrétion que ceux-ci doivent avoir pour éviter que leur amour soit révélé au grand jour. En effet, leur relation étant adultère, les amoureux ne peuvent pas être ensemble de manière constante. Or, la distance avait pour conséquence d'attiser les sentiments du troubadour envers sa dame. Dans les *cansos* des *trobairitz*, il y avait également un éloignement physique des deux amants, mais la cause n'était point la même : les amants étaient séparés, car leur relation était terminée. Ceci engendrait, chez les *trobairitz*, une expression plus forte du désir : si la relation est finie, nul besoin de cacher son désir par peur des *lausengiers*. Nous avons encore un troisième cas d'*amor de lonh* dans les chansons d'ami et les *cantigas d'amigo* puisque « l'ami est ailleurs, dans d'autres lieux en diverse compagnie. Il sert le roi, il est à la guerre, au combat ou à la cour. Il est attendu mais il tarde. Le roi le retient, la guerre le retient, la vie de cour le retient »³⁹⁵. C'est également le cas dans la chanson de Raimbaut de Vaqueyras puisque la jeune fille chante un ami qui réside « là-bas » (*Oi, aura dolça, qui vens devers lai / Ont mon amic dòrm e sejour'e jai*³⁹⁶), un ami qui vit dans un pays étranger (*Mal amar fai vassal d'estrinh païs*³⁹⁷).

Inversion des positions : d'adorée à adoratrice

Ce qui frappe au premier chef dans la poésie amoureuse des *trobairitz*, c'est, bien évidemment, l'interversion de la situation habituelle de la femme qui d'adorée devient adoratrice, qui, de la dame altière qu'elle était, devient l'humble quémandeuse de celui qu'elle aime et qu'elle chante. La *dòmna* devient *prejador*, la *ricor* et la *mercé* deviennent des privilèges masculins.³⁹⁸

Le renversement de position entre la dame et l'ami est, en effet et au premier abord, l'élément le plus frappant lorsque l'on découvre la poésie des *trobairitz*. À ce propos, Jean-Charles Huchet nous fait remarquer que le silence de la dame est l'élément qui permet le chant du troubadour³⁹⁹. De fait, nous l'avons déjà explicité à plusieurs reprises, la femme aimée est un objet muet dans la chanson qui « repose sur le dialogue de "je" et d'une absente »⁴⁰⁰. Huchet ajoute que « la "*fin'amors*", en tant qu'amour de la langue déployé sur fond de sexualité en impasse, fait du silence de la Dame un impératif catégorique »⁴⁰¹. Malgré ce silence qui semble

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 124.

³⁹⁶ BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol.2, *op.cit.*, p. 12.

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 29.

³⁹⁹ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *art.cit.*, p. 76.

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ *Idem.*

être une condition *sine qua non* de la *fin'amor*, les chansons des *trobairitz* donnent la parole à des sujets lyriques féminins. Désormais, c'est l'être aimé masculin – sauf dans la chanson si controversée de Na Bieiris de Romans où l'être aimé est toujours féminin – qui devient silencieux. Selon Pierre Bec, cela signifie que l'amant « [s'est] désormais affranchi de sa situation d'infériorité, qu'il [a] atteint le niveau supérieur de la *fin'amor* où le *paratge* abolit les distances sociales et justifie un amour qui ne se chante que pour lui-même »⁴⁰². Cette égalité pourrait notamment se ressentir chez la Comtesse de Die et chez Na Castelosa qui nomment leurs amants respectifs *cavalier*⁴⁰³, ce qui témoigne d'un rang social élevé. C'est d'ailleurs ce que souligne Pierre Bec :

Dans toutes les *cansos*, la *domna* traite l'amant d'*amic* (avec souvent une expansion laudative du type *bels dous amics*), conformément aux habitudes des "chansons de femmes". Mais quand elle parle d'"elle", à la troisième personne, dans le cadre de généralités afférentes à la didactique courtoise, **elle se traite de *domna* et traite son amant, paritairement, de *cavalier*.**⁴⁰⁴

Néanmoins, divers extraits peuvent témoigner d'un maintien de la supériorité sociale de la dame. Outre la *tenso* entre Marie de Ventadour et Gui d'Ussel dans laquelle la *dòmna* exprime « la nécessité de maintenir son haut rang par rapport à l'amant-poète »⁴⁰⁵, cette idée traverse plus subtilement les *cansos*. Par exemple, dans la chanson *Estat ai en greu cossirier*, la Comtesse de Die exprime l'idée d'une puissance, d'un pouvoir sur son amant (*cora-us tenrai en mon poder*⁴⁰⁶) qui devra réaliser tous ses désirs (*m'aguessetz plevit / de far tot so qu'eu volria*⁴⁰⁷). Nous pouvons également rappeler la première strophe de la *canso Amics, s'ie-us trobes avinen*⁴⁰⁸ dans laquelle la dame exige des qualités de la part de son amant, ce qui signifie qu'elle est dans une position assez élevée socialement par rapport à lui pour pouvoir requérir un certain comportement. Par ailleurs, les allusions au rituel de l'*asag* dont nous avons parlé précédemment pourraient également témoigner de cette supériorité de la dame sur l'amant. Il pourrait, cependant, y avoir un paradoxe entre la manière de désigner l'amant (*cavalier*) et les exigences que la dame conserve. Nous y voyons plutôt une tentative d'équité entre les deux amants, que l'on pourrait retrouver aussi dans les descriptions qui ne sont plus genrées (cf. le

⁴⁰² BEC Pierre, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, n°87, 1979, pp. 235-262 (ici p. 246).

⁴⁰³ Dans les *canso Ab Jòi et ab Joven m'apais* et *Estat ai en greu cossirier* pour la Comtesse de Die et dans les *canso Amics, s'ie-us trobes avinen* et *per jòi que d'Amor m'avenha* pour Na Castelosa dans BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 78, p. 86, p. 42, p. 56.

⁴⁰⁴ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p. 35.

⁴⁰⁵ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 159.

⁴⁰⁶ RIEGER Angelica, op.cit., p. 601.

⁴⁰⁷ *Idem*.

⁴⁰⁸ RIEGER Angelica, op.cit., p. 519.

point sur la description des amants). À ce propos, Delphine Aguilera constate que « elles [les *trobairitz*] n'adorent pas les hommes et ne semblent pas désirer être adorées ! »⁴⁰⁹. En effet, puisque l'union des amants est impossible, cela « oblige le sujet aimant [le troubadour] à façonner l'objet de son désir dans un espace imaginaire ou inaccessible. Il s'ensuit que le dame de la *canço*, vidée de tout ce qui la rendrait contraire aux souhaits de son amoureux, devient pur objet »⁴¹⁰. Le troubadour, en courtisant une dame qui lui reste inaccessible, en vient à créer une femme fictive, qu'il fantasme et adore⁴¹¹ – à la manière du mythe de Pygmalion – mais il crée surtout une femme-objet. En refusant d'être adorées et d'idolâtrer elles-mêmes, les *trobairitz* permettent aux deux amants d'exister, et ce, de manière plus égale. Ces éléments semblent d'ailleurs concorder avec les descriptions topiques que nous avons étudiées au début de ce chapitre : il en ressort donc que les *trobairitz* semblent plus modérées dans l'expression d'une différence sociale entre les amants. L'amour chanté par les femmes troubadours serait peut-être un amour régi par une plus grande équité et où les rôles d'adoré·e et d'adorateur·trice peuvent être interchangés, au même titre que les différentes qualités dont sont pourvus les amants courtois.

En résumé, dans la poésie troubadouresque traditionnelle, la dame est en position supérieure socialement par rapport à son ami : elle est dame, épouse d'un seigneur, et lui, simple troubadour. Ce dernier loue sa dame, en fait des éloges, voire l'idolâtre. Pour les *trobairitz*, cela semble différent : elles ne tiennent pas particulièrement à être adorées et remarquent souvent que leurs qualités ne suffisent d'ailleurs pas à conquérir leur amant. Elles n'idolâtrèrent pas non plus leurs amants, dont elles vantent parfois le mérite mais pour lesquels elles ne manquent pas non plus de rappeler les défauts. Dans le cadre des *cantigas d'amigo*, nous pouvons constater que l'ami loue la jeune fille, et elle-même vante ses qualités, mais elle ne lui est pas forcément supérieure socialement : « La dame des « *cantigas d'amigo* » n'a pas le pouvoir social de la *domina* de la poésie occitane. Elle n'est pas la femme du seigneur : c'est une jeune fille dont l'action est limitée par son entourage où la mère détient le pouvoir »⁴¹². Irène Freire-Nunes explique cette non-impression de supériorité sociale par « l'inspiration popularisante » des poètes qui ont écrit les *cantigas d'amigo*⁴¹³. Quant à la chanson d'ami de Raimbaut de Vaqueyras, nous n'avons pas d'indication sur le statut social de la jeune fille, mais elle appelle

⁴⁰⁹ AGUILERA Delphine, *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les trobairitz*, Paris, l'Harmattan, 2012, pp. 70-71.

⁴¹⁰ LÉGLU Catherine, « Façonner sa dame : amour et idolâtrie », *Revue des langues romanes* [En ligne], TOME CXVIII N°2, 2014, § 1-2 URL : <http://journals.openedition.org/rlr/2807>

⁴¹¹ *Idem*.

⁴¹² AGUILERA Delphine, *op.cit.*, p. 101.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 135.

son ami « vassal » (*Mal amar fai vassal d'estranh país*), semblablement à la manière dont les *trobairitz* nomment leur amant *cavalier*.

La reverdie printanière : la (re)naissance de l'amour et du désir

Présents aux origines du lyrisme roman, l'ouverture printanière et le motif de la reverdie ont rendu topique la corrélation entre l'amour et la saison chaude. Le grand chant courtois des troubadours puis des trouvères établit ainsi une correspondance entre reverdie, chant et commencement du texte. Le chant représentant l'expression amoureuse du sujet lyrique, la *canso* prend pour cadre cohérent la fin de l'hiver et le début de l'été où retentissent le chant des oiseaux et, par imitation, celui du poète. L'hiver est caractérisé à l'inverse par le silence des oiseaux et correspond souvent dans la lyrique courtoise à une sorte de suspension de l'expression amoureuse. Mais il permet également d'exprimer le paradoxe amoureux, le décalage entre un état naturel de l'amour et son état présent. [...] Ce procédé sert [...] à introduire l'opposition entre le paysage extérieur désolant de la mauvaise saison et la nécessité intérieure du chant amoureux.⁴¹⁴

Dans les *cansos*, les premiers vers sont généralement consacrés au printemps, saison de la renaissance : il s'agit de l'exorde saisonnier. L'évocation de la nature printanière est un reflet du renouveau de l'être humain⁴¹⁵. *De facto*, la nature qui renaît est associée à la naissance du désir et de l'amour du poète pour sa dame. Dans cet exorde se trouvent, à de nombreuses reprises, des allusions à la verdure, aux fleurs et à la lumière ainsi qu'aux chants des oiseaux qui sont, sans doute, l'élément le plus parlant de la reverdie printanière. Les premiers vers de la chanson « Des amours inquiètes » de Guillaume IX en sont un bel exemple :

Ab la **dolchor del temps novel**
Foillo li bosc, e li **aucel**
Chanton chascus en lor lati
Segon lo vers del **novel chan**;
Adonc esta ben c'om s'aisi
D'acho don hom a plus talan.

Grâce à la **douceur [d]u printemps**, les
bois se couvrent de **feuilles**, les **oiseaux**
chantent, et chacun en son langage fait
entendre les strophes d'un **chant nouveau**.
Il est donc juste que chacun se procure ce
plaisir que l'homme désire le plus
ardemment.⁴¹⁶

Les termes « *dolchor* », « *temps novel* », « *bosc* », « *aucel* » font partie du champ sémantique de la reverdie printanière. Cette strophe printanière sert surtout à évoquer le changement, l'arrivée d'un « nouveau temps »⁴¹⁷. Un parallèle est, par ailleurs, établi entre « *temps novel* » et « *novel chan* » : le printemps est ce qui permet au poète de se remettre à chanter – comme le font les oiseaux – et le chant va de pair avec l'amour. « [L]es oiseaux jouent un rôle essentiel.

⁴¹⁴DELALE Sarah, « Topiques de la saison inverse : hiver, désamour et pauvreté dans la littérature médiévale », *Questes*, n°34, 2016, pp. 35-37.

⁴¹⁵SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, « En marge d'un lieu commun de la poésie des troubadours », *Romania*, tome 99, n°394, 1978, pp. 230-238 (ici p. 230).

⁴¹⁶JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, 2^{ème} éd., Paris, A.G. Nizet, 1974 (1^{ère} éd. 1927), (Les classiques d'Oc), pp. 37-38.

⁴¹⁷ZINK Michel, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006, p. 136.

[...] Ils sont la voix de la nature, à laquelle se soumet l'amour du poète »⁴¹⁸. Entendre les oiseaux chanter permet donc au poète de se rendre compte du désir qu'il éprouve pour sa Dame. La chanson *Quan lo rius de la fontana...* de Jaufré Rudel peut être un second exemple de l'exorde printanier :

Quan **lo** rius de la **fontana**
 S'esclarzís, si com far sòl,
 E par la **flors aigentina**,
 E'l **rossinholetz** el ram
 Vòlf e refranh et aplanà
 Son dous chantar et afina,
 Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.

Quand l'**eau de la source** devient plus
 limpide, comme cela arrive [au
 printemps], quand naît **la fleur de**
l'égantier et que le **rossignol** sur la
 branche répète, module, roule et affine sa
 douce chanson, il est bien juste que je
 reprenne la mienne.⁴¹⁹

Nous retrouvons des termes floraux et aviaires similaires, voire identiques, auxquels s'ajoute la thématique de la fontaine. Nous remarquons également le même parallèle entre le chant de l'oiseau et le chant du poète. Comme le fait remarquer Michel Zink, l'exorde saisonnier est une caractéristique « systématique du premier lyrisme roman »⁴²⁰. Cette affirmation ne s'applique qu'à l'œuvre des troubadours, car, dans la production des *trobairitz*, le motif de la reverdie printanière est totalement absent. Pierre Bec, qui avait noté cette absence, propose deux observations :

La première, c'est que si les femmes ne pratiquent pas le *Natureingang* [la reverdie printanière], c'est que leur « spontanéité » poétique n'a pas ressenti le besoin de recourir à des éléments superfétatoires qu'on laisserait à la poésie plus complexe et moins « spontanée » des troubadours masculins ; la deuxième, c'est qu'on pourrait sans douter s'étonner, au nom de cette même « spontanéité » et cette « authenticité » féminines que le sentiment de la nature, le sens cosmique des femmes n'y apparaissent pas au contraire plus fréquemment que chez les hommes.⁴²¹

Ces deux constats méritent d'être nuancés, car ils relèvent d'une idée essentialisante qui établit un rapprochement entre le féminin et la nature basée sur un concept d'instinct « biologique » et « naturel ». Les propos de Pierre Bec coïncident avec le concept d'écriture féminine que nous critiquons dans le deuxième chapitre de ce travail, mais ils témoignent néanmoins d'un horizon d'attente : les femmes seraient biologiquement plus proches de la nature (le cycle des femmes serait davantage lié au cycle de la nature que celui des hommes). Or, nous faisons face à un paradoxe à ce fait puisque, dans la lyrique courtoise, les femmes n'évoquent pas le printemps – saison de la renaissance et notamment de la reproduction – contrairement aux hommes. En effet, si les femmes étaient en parfaite concordance avec la nature, l'expression du désir serait

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁴¹⁹ BEC Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op.cit., pp. 178-179.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴²¹ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours.*, pp. 22-23.

systématiquement mise en parallèle avec la contemplation du printemps, plus que ne le font les hommes. Or, les *trobairitz* expriment plus ouvertement leur désir que ne le font les troubadours, et ce, sans détour. Il y a donc un paradoxe, une rupture établie par les poétesses au niveau de ce topique. De plus, selon nous, ces observations ne s'expliquent pas par une soi-disant « spontanéité » féminine qui permettrait d'exprimer le désir sans « éléments superfétatoires », mais ceci peut se comprendre en lien avec l'*enamouement*, le moment où le désir du poète pour sa dame est en train de naître, car « lorsque le poète tombe amoureux et chante son amour, il devient un microcosme en résonance avec le macrocosme du monde »⁴²². La reverdie printanière et l'*enamouement* sont donc intrinsèquement liés dans la poésie courtoise traditionnelle. Si la première semble absente de la poésie des *trobairitz*, c'est probablement parce que la deuxième l'est également : ce constat sera étudié plus en détail par la suite.

Si aucun exorde printanier ne se trouve dans les poèmes de nos poétesses, nous pouvons tout de même trouver un exorde saisonnier, qui se situe dans le poème *Ar em al freg temps vengut* (« voici venu le temps froid »), d'Azalaïs de Porcairagues. À l'inverse, cet exorde saisonnier est hivernal et non printanier :

Ar em al **freg tems** vengut
 que·l **gels e·l neus e la faingna**
 q·l **auçellet** estan mut
 c'us de chantar non s'afraingna ;
 e son sec li ramp pels plais,
 que **flors** ni **foilla** no·i nais
 ni **rossignols** non i crida
 que am s'en mai me reissida.⁴²³

Voici venu le **temps froid**,
 Le **gel, la neige et la fange**,
 Quand les **oiseaux** se sont tus
 Et qu'aucun d'eux ne gazouille ;
 Les branches de haies sont sèches,
 Ni **fleurs** ni **feuilles** n'y naissent,
 Et le **rossignol** n'y chante
 Comme en mai quand il m'éveille.⁴²⁴

La saison qui est chantée dans cet exorde est l'hiver, évoqué à travers les termes *gels* et *neus*. Par ailleurs, les éléments habituellement cités pour le printemps sont présents : *auçellet*, *flors*, *rossignols*. Mais ils sont présents en négatif : les oiseaux sont muets, le rossignol ne chante plus, les fleurs ne sont pas nées. Traditionnellement, chez les troubadours chantant la douleur (*dolor*), c'est le chant des oiseaux qui permet au poète de se rendre compte de sa tristesse au sujet de son amour. Autrement dit, pour le poète masculin, le chant des oiseaux lui permet de comprendre ses sentiments : soit de la *dolor*, soit du *joy*. Dans la *canço* d'Azalaïs de Porcairagues, c'est le « non-chant » des oiseaux qui s'accorde à sa tristesse, car la poétesse déclare qu'elle a « le cœur affligé » (*Tant ai lo còr decebut*⁴²⁵). La joie des oiseaux rappelle

⁴²² RICHARD-DUPERRAY Adeline, *op.cit.*, p. 43.

⁴²³ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 481.

⁴²⁴ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 29.

⁴²⁵ *Idem*.

au poète, de manière paradoxale, qu'il est triste, alors que, dans la chanson de la *trobairitz*, le silence du rossignol – oiseau printanier par excellence – s'harmonise à la douleur de la dame. La saison hivernale est habituellement « associée à la fin d'un cycle »⁴²⁶, c'est une période « où l'amour ne peut topiquement pas prendre place »⁴²⁷. Or, l'amour prend tout à fait sa place dans cette *canso*, particulièrement lors de la quatrième *cobla* :

Amic ai de gran valor
Que sobre totz senhoreja,
E non a còr trichador
Vas me, que s'amor m'autreja.
Eu dic que m'amors l'eschai⁴²⁸

Mon ami vaut davantage
Et bien mieux que tous les autres,
Car son cœur n'est point trompeur
Quand il m'octroie son amour,
Et mon amour lui revient⁴²⁹

Il est important de souligner que certains troubadours tels que Raimbaut d'Orange (par exemple dans sa chanson *Ar resplan la flors enversa*⁴³⁰), Marcabru ou Peire d'Auvergne ont également écrit des chansons contenant un exorde hivernal ou automnal, soit pour marquer une harmonie avec des sentiments négatifs, soit pour marquer le contraste avec de la joie⁴³¹. Ce que nous souhaitons souligner chez les *trobairitz*, c'est le caractère systématique de l'absence de *reverdie* printanière qui se traduit soit simplement par l'absence d'incipit saisonnier soit par l'évocation de la saison hivernale. Les sentiments chantés par les poétesses sont plutôt des sentiments malheureux ; en ancrant sa *canso* dans l'hiver, la *trobairitz* se trouve en syntonie avec la nature. La douleur de la poétesse, due à la fin de la relation, rappelle la fin d'un cycle comme le dénote l'hiver.

Par la suite, les trouvères utiliseront moins l'exorde printanier comme incipit, car pour eux, « un amour sincère ne saurait être affecté par le changement des saisons »⁴³². Il se pourrait dès lors que les *trobairitz* appliquent le même raisonnement. Selon nous, il s'agit en tout cas d'un détournement des codes de la lyrique courtoise traditionnelle se rapprochant ainsi de notre troisième critère du *female gaze* : « est-ce que le texte retravaille l'imaginaire des relations hétérosexuelles comme traditionnellement établi par la lyrique courtoise ? » (cf. chapitre deux). L'amour courtois, chez les poètes femmes, ne dépend plus du printemps ; il est indépendant des saisons et peut même avoir lieu pendant l'hiver, la morte-saison. Cela est probablement lié au fait que les *trobairitz* chantent un amour qui, dans la plupart des cas, est déjà fini ou doit se

⁴²⁶ KUCAB Anne et PINEL Elodie, « L'hiver : introduction » *Questes*, n°34, 2016, pp. 15-32 (ici p.15).

⁴²⁷ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, *op.cit.*, p. 48.

⁴²⁸ RIEGER Angelica, *op.cit.*, pp. 481-482.

⁴²⁹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 31.

⁴³⁰ BEC Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, *op.cit.*, pp. 204-208.

⁴³¹ JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 2, *op.cit.*, p. 129.

⁴³² Ce n'est, néanmoins, pas systématique et l'exorde printanier redeviendra rapidement un *topos* inévitable. (ZINK Michel, *op.cit.*, p. 109.)

reconstruire (*Ara vei qu'ieu sui traïda*, « Mais je vois que je suis trahie »⁴³³). L'état de l'amour (désir – *enamourment* – fin – possible reconstruction) constitue un point de matière complexe sur lequel les poétesses ont développé une réflexion et une approche spécifique, comme nous le verrons par la suite.

Contrairement aux *cansos* des *trobairitz*, les chansons d'ami semblent beaucoup plus ancrées dans la nature, mais cela ne paraît pas avoir la même fonction. En effet, dans la chanson de Raimbaut de Vaqueyras, la nature ne se situe pas dans un exorde printanier, mais fait presque l'objet d'un personnage. De fait, la jeune fille demande, premièrement aux vagues et ensuite au vent, de lui rapport des nouvelles de son ami :

Altas ondas que venètz sus la mar,
Que fai lo vent çai e lai demenar,
De mon amic sabètz nòvas contar,
Qui lai passèt ? Non lo vei retornar !
[...]
Oi, aura dolça, qui vens devers lai
Ont mon amic dòrm e sejojn'e jai,
Del dolç alen un beure m'aporta'i !⁴³⁴

La nature ne fait donc pas office de cadre temporel – permettant une concordance ou un contraste avec les sentiments du poète – mais elle semble plutôt personnifiée en prenant part à l'histoire car c'est les éléments naturels qui pourraient rassurer la jouvencelle en donnant des nouvelles de l'ami.

Dans les *cantigas d'amigo*, le cadre naturel semble encore prégnant :

Les lieux où évolue la demoiselle des « *cantigas d'amigo* » appartiennent à la nature et au milieu rural. Il y a à chaque instant des références à des activités qui ont pour cadre ce milieu : des activités collectives, comme la danse des fêtes populaires ou les prières au sanctuaire ou l'on se déplace en pèlerinage, ou des activités plus solitaires et quotidiennes comme d'aller à la fontaine ou à la rivière laver son linge. C'est dans ces lieux qu'attend, interroge, prie, danse, regarde la demoiselle.⁴³⁵

Ces éléments pourraient nous rappeler une thèse de Gaston Paris qui trouverait « l'origine de la poésie romane dans les fêtes populaires qui célèbrent la venue du printemps, fêtes d'avril, fêtes de mai »⁴³⁶. Le genre des *cantigas d'amigo* étant plus popularisant que les *cansos* des *trobairitz*, il paraît logique, selon la thèse de Paris, que la nature y soit plus présente. Si l'on suit notre thèse qui est de dire que toutes les divergences amènent au point de la temporalité de la relation

⁴³³ Vers de la chanson *Estat ai en grèu cossirièr*, « J'ai été en grave souci » de la Comtesse de Die. BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., pp. 86-87.

⁴³⁴ BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol.2, op.cit., p. 12.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁴³⁶ ZINK Michel, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2017 (tempus), p. 66.

– point final de notre analyse – il est également plus cohérent de voir le printemps – saison de la naissance du désir – plus présente dans les *cantigas d'amigo* puisque la relation est encore possible, encore désirée.

Temporalité de la relation : désirée chez les troubadours, dépassée chez les trobairitz

La temporalité de la relation est un élément qui traverse toutes les autres topiques et qui paraît être, à nos yeux, le plus grand renversement dans la poésie des *trobairitz*. En effet, les troubadours, eux, chantent un amour désiré, une femme idéale qu'ils ne peuvent pas atteindre ; ils chantent l'Amour avant qu'il ne soit, un « amour "pur" parce qu'il n'est encore que désir »⁴³⁷. Or, les *trobairitz* chantent plutôt un Amour qui n'est déjà plus ; elles chantent l'abandon et le manque de leur amant après la séparation.

Les poétesses ancrent leurs *cansos* dans le passé, ce qui peut être constaté notamment grâce aux temps de conjugaison (*fui* (« fus »), *auretz auzida* (« aurez entendu »), ou encore *avetz mi'us partitz* (« vous m'avez délaissée »)⁴³⁸) ainsi qu'aux adverbess employés (par exemple, *Mout lonc* (« bien longtemps »)⁴³⁹). Par ailleurs, nous retrouvons de nombreux vers exprimant l'absence de l'amant, notamment chez Azalaïs de Porcairagues :

cellui perdiei c'a ma vida
en serai toz iorz marida.⁴⁴⁰

J'ai perdu celui qui détient ma vie,
j'en resterai à jamais affligée.⁴⁴¹

C'est également le cas dans la poésie de Na Castelloza :

Mout avetz faich lonc estatge,
Amics, pois de mi'us partitz⁴⁴²

Ami, voici bien longtemps
Que vous m'avez délaissée⁴⁴³

Le terme *Amics*, dans le contexte de l'idéologie courtoise, signifie « amant ». Le fait que la *trobairitz* utilise ce terme prouve que la relation est entamée (voire déjà terminée puisque l'ami a délaissé sa dame). Nous ne sommes donc déjà plus dans une temporalité de *l' enamorement* qui est défini par Adeline Richard-Duperray comme étant :

Le moment où l'amour naît, dans le cadre de l'amour courtois, est un moment de nécessaire déséquilibre entre les protagonistes. C'est l'homme qui doit tomber amoureux de la femme,

⁴³⁷ NELLI René, *L'érotique des troubadours*, op.cit., p. 177.

⁴³⁸ Les exemples sont issus de la *canso* *Mout avetz faich lonc estatge* de Na Castelloza. BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., pp. 52-55.

⁴³⁹ *Idem*.

⁴⁴⁰ RIEGER Angelica, op.cit., p. 482.

⁴⁴¹ HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours », art. cit., p. 17.

⁴⁴² RIEGER Angelica, op.cit., p. 539.

⁴⁴³ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., p. 53.

sans qu'il y ait tout d'abord réciprocité, puisque c'est ce qui va déterminer le principe de la relation amoureuse courtoise impliquant que l'amant ait à mériter sa dame.⁴⁴⁴

Il y a réciprocité de l'amour de la dame pour son ami. La naissance de l'amour a déjà eu lieu et n'a pas été chantée, c'est pour cela que la reverdie printanière est également absente de la poésie des *trobairitz*. Si aucune *canso* des *trobairitz* ne commence par l'étape de l'*enamourment*, beaucoup d'entre elles se situent déjà après la séparation des deux amants (les troubadours le font également, mais cela semble plus systématique chez les *trobairitz*) : la *canso En greu esmay et en greu pessamen* (« En grave trouble, en grave inquiétude ») de Clara d'Anduza peut en être un second exemple :

En greu esmay et en greu pessamen
an mes mon cor et en granda error
li lauzengier e'l fals devinador,
[...]
an fait de me departir e lonhar⁴⁴⁵

En grave trouble, en grave inquiétude,
En grand émoi m'ont mis les lausengiers,
Ces espions, félons calomniateurs,
[...]
Ils vous ont fait partir et me quitter⁴⁴⁶

Ici également, l'amant a quitté sa dame et la chanson commence *in media res* sur ces lamentations. De plus, en reprenant les motifs abordés un à un dans ce chapitre, nous constatons que la différence dans la temporalité de la relation est récurrente : nous l'avons d'abord remarqué grâce au motif de la mort des amants. En effet, dans la poésie troubadouresque traditionnelle, l'amant meurt du rejet de la dame. Or, chez les *trobairitz*, la poétesse exprime son désir de mort suite à la séparation avec l'amant, notamment à cause de l'abandon de ce dernier. Nous pouvons observer ici un lien avec le motif de l'*amor de lonh* qui, chez les troubadours, réside dans l'inaccessibilité de la dame. Chez nos poétesses, « la distance entre “je” et l'Autre [est] restaurée par la perte ou la disparition de l'homme »⁴⁴⁷. De fait,

Le « *cavallier* » peut s'être enfui (cf. Castelloza : *Mout avez faich long estage*⁴⁴⁸), avoir élu quelque autre objet d'amour (cf. Comtesse de Die, *A chantar m'er de so q'ieu no volria*⁴⁴⁹) ou être tenu éloigné par des bras trop accueillants ou par un incommensurable orgueil (*ibid*⁴⁵⁰).⁴⁵¹

⁴⁴⁴ RICHARD-DUPERRAY Adeline, *op.cit.*, p. 42.

⁴⁴⁵ RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 573.

⁴⁴⁶ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, pp. 62-63.

⁴⁴⁷ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *art.cit.*, p. 85.

⁴⁴⁸ « *Mout avetz faich lonc estatge / Amics, pois de mi-us partitz* » (RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 539), « Ami, voici bien longtemps, / Que vous m'avez délaissée » (BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 53).

⁴⁴⁹ « *Amics, vas me, per q'ai rason q'ie-m duoilla ; / non es ges dreitz c'autr'amors vos mi toilla* » (RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 593) « Et mon cœur a bien sujet d'être triste, / De voir ravir mon amour par une autre » (BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 83).

⁴⁵⁰ « *Mas aitan plus vuoill li digas, messatges, / q'en trop d'orguoill ant gran dan maintas gens.* » (RIEGER Angelica, *op.cit.*, p. 593) « Mais je veux, messenger, que tu lui dises / Que trop d'orgueil peut nuire à maintes gens. » (BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 85).

⁴⁵¹ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *art.cit.*, p. 85.

La différence de temporalité se ressent également dans le motif des *lausengiers* : dans la plupart des textes des troubadours, les *losengiers* empêchent le début de la relation ; dans les *cansos* des *trobairitz*, ils font partir l'amant (comme c'est par exemple le cas dans la chanson de Clara d'Anduza). Ceci explique, par ailleurs, les raisons pour lesquelles les troubadours gardent la relation secrète alors que les *trobairitz* ne font pas attention à la discrétion et expriment leur désir au grand jour. Puisque la relation est déjà finie, il n'y a plus d'utilité à la garder secrète contrairement aux relations chantées par les hommes.

Enfin, nous avons vu également que les *trobairitz* faisaient une moindre exaltation du *Joy*. En effet, le *joy* provient du désir inassouvi d'une relation. Pour les troubadours, « l'amour résiderait essentiellement dans le désir. Non pas même essentiellement : seulement. L'amour serait désir sans fin, désir de désirs »⁴⁵². Selon Camproux, pour les troubadours, dès lors que le désir de la dame est assouvi – notamment par l'acte sexuel – « il n'y a plus *joi d'amor* »⁴⁵³. De fait, les hommes chantent un Amour qui n'a pas encore lieu, pendant que les femmes pleurent une relation finie et un amour qui perdure malgré tout. Par ailleurs, « l'allégresse du "*joy*" est souvent suscitée par l'éveil de la nature au printemps ; le chant tire sa vitalité d'un renouveau généralisé qui fait image au ressourcement du "*trobar*" »⁴⁵⁴. Or, comme nous l'avons vu, l'exorde printanier est absent de la poésie des *trobairitz* et nous avons posé le constat qu'il était absent car les poétesses ne chantaient pas une situation d'*enamourment*. En effet, chez les troubadours, il y a une exaltation du *joy* due au moment de l'*enamourment* lui-même provoqué en partie par la reverdie printanière. Chez les *trobairitz*, la relation étant déjà finie, il n'y a pas d'*enamourment*, pas de reverdie printanière et donc moins d'exaltation du *joy*.

Quant aux chansons d'ami, la temporalité de la relation est un peu différente :

Il est l'ami à venir, celui que l'on attend inlassablement.⁴⁵⁵

Tout comme dans la poésie troubadouresque, les chansons d'ami semblent évoquer une relation qui n'a pas encore eu lieu, qui est désirée. L'ami est absent, pour des raisons extérieures (services au roi, combats à la cour, guerres) et la dame l'attend. La relation est un potentiel à venir, un futur possible entre les deux amants. Cet élément est donc le grand point de divergence avec la poésie des *trobairitz* dans laquelle, comme nous l'avons démontré à maintes reprises, la liaison est passée, terminée. Par ailleurs, la jouvencelle de la *cantiga d'amigo* évoque l'amour

⁴⁵² CAMPROUX Charles, *Le Joy d'Amor des Troubadours. Jeu et joie d'amour*, op.cit., p. 10.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁵⁴ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », art.cit., p. 78.

⁴⁵⁵ FREIRE-NUNES Irène, op.cit., p. 154.

que l'ami éprouve pour elle. L'amour est réciproque⁴⁵⁶. Pour les *trobairitz*, l'amour fût réciproque, mais il n'est plus, ce qui engendre le sentiment de trahison et d'abandon exprimé par le « je » lyrique. À ce propos, la chanson de Raimbaut de Vaqueyras semble dénoter un peu car, dans un premier temps, la jouvencelle attend des nouvelles de son ami retenu dans un pays étranger (*Non lo vei retornar ! [...] Mal amar fai vassal d'estranh país*⁴⁵⁷). Toutefois, ensuite, la jeune femme annonce que la relation est finie car son amant l'a trahie :

Mal amar fai vassal d'estranh país,
Car en plor tòrnan e sos jòcs e sos ris.
Ja non cudèi mon amic me traïs,
Qu'eu li donèi çò que d'amor me quis.
Et òi Deu, d'amor !
Ad ora'm dona jòi et ad ora dolor !⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁵⁷ BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol.2, *op.cit.*, p. 12.

⁴⁵⁸ *Idem.*

IV. Conclusion du chapitre

a) Tableau comparatif

	<i>Cansos</i> traditionnelles (écrites par les troubadours)	<i>Cansos</i> écrites par les <i>trobairitz</i>	Chansons d'ami
Sujet lyrique	Masculin	Féminin	Féminin
Genre attendu et supposé de l'auteur·trice	Masculin	Féminin	Masculin
Amour adultère ?	Oui	Oui	Non
Système à trois personnages ?	Mari – Dame – Amant	Mari – Dame – Amant Mais aussi : Mari – Dame – Amant – Amante	RDV ⁴⁵⁹ : la jeune femme, l'ami et la nature comme entité personnifiée. CA ⁴⁶⁰ : les deux amants + réseau féminin (mère, sœur, amie)
Descriptions topiques	Genrée	Mixte	RDV : inexistantes CA : genrée
Joy	Très présent	Présent mais avec moins d'exaltation	Absent
La mort d'Amour	Causée par les <i>lausengiers</i> et/ou le rejet de la Dame	Causée par l'abandon de l'amant	Causée par l'attente de l'ami/ son retard.
Principal obstacle à la relation	Les <i>lauzengiers</i>	L'amant masculin (son comportement ou sa décision de séparation)	RDV : probablement la distance CA : La mère de la jeune fille

⁴⁵⁹ Abréviation pour la chanson d'ami de Raimbaut de Vaqueyras.

⁴⁶⁰ Abréviation pour *cantigas d'amigo*.

Cause de l'éloignement physique des amants (<i>amor de lonh</i>)	Nécessité de discrétion et/ou rejet de la dame	La relation est finie/l'amant a abandonné sa dame	L'ami est retenu pour des causes externes (services à la cour, services du roi, guerres).
Supériorité d'un amant sur l'autre	Supériorité de la dame	Tentative d'égalité sociale	Tentative d'égalité sociale
Reverdie printanière	Oui	Absente ou remplacée par un exorde printanier	La nature est omniprésente mais pas comme exorde
Temporalité de la relation	Hypothétique et désirée	Passée et finie	RDV : désirée dans un premier temps, terminée à la fin CA : Hypothétique et désirée

Ce tableau comparatif permet d'observer, de manière plus explicite, que la poésie des *trobairitz* présente, en effet, des points communs avec les chansons d'ami. Il est indéniable que, dès que l'on change le genre du sujet lyrique, des changements en découlent directement. Néanmoins, de nombreuses différences persistent et aboutissent, majoritairement, à une dissemblance concernant la temporalité de la relation. Les *cantigas d'amigo*, tout comme les chansons des troubadours, célèbrent une relation qui n'a pas encore eu lieu : elles expriment le désir d'avoir, soit une dame inaccessible pour les troubadours, soit un ami retenu par des raisons extérieures pour la jouvencelle dans les chansons d'ami. Dans les deux cas, l'amour courtois est un potentiel à venir. *A contrario*, les *trobairitz* chantent la fin d'une liaison ainsi que leur tristesse due à l'abandon de leur amant. La chanson de Raimbaut de Vaqueyras semble s'inspirer des deux car la jouvencelle attend le retour de son ami, mais chante également sa trahison et sa douleur quant à celle-ci. La plupart des divergences chez les *trobairitz* tendent à cette relation perdue : elles n'idolâtrèrent pas leurs amants et ne s'idolâtrèrent pas elles-mêmes, elles ne font pas preuve de discrétion, elles abordent leurs rivales – ces dames potentielles pour qui les amants les ont laissé tomber –, ou encore l'absence de reverdie printanière et d'*enamourment*. Cette temporalité de relation différente constituerait ainsi le cœur du *female gaze* dans la lyrique provençale. Il serait pertinent de continuer l'étude comparative avec

d'autres sous-genres des chansons de femmes (chanson de malmariée, chanson de toile, l'aube) afin de vérifier cette constatation.

b) Reprise des critères du *female gaze* :

En guise de conclusion de ce chapitre, nous souhaiterions reprendre la liste de critères établis dans le second chapitre de ce travail.

- 1) Le personnage principal doit s'identifier en tant que femme ;
- 2) L'histoire se construit grâce à un point de vue de femme ;
- 3) Est-ce que le texte retravaille l'imaginaire des relations hétérosexuelles comme traditionnellement établi par la lyrique courtoise ?
- 4) Est-ce que les lecteurs et les lectrices ont la possibilité, dans les *canso* des *trobairitz*, de ressentir l'expérience féminine de l'amour courtois à travers la narration ?

Comme cela a déjà été explicité dans le chapitre deux, nous sommes partie du postulat que les chansons et les fragments composant notre corpus remplissaient déjà les deux premiers critères. L'analyse établie lors de ce chapitre trois se consacrait donc à répondre aux deux derniers critères pouvant ainsi constituer, ou non, un *female gaze*. Il est indéniable, comme nous l'avons démontré tout au long de cette étude, que la poésie des *trobairitz* ne correspondait pas tout à fait à celle des troubadours. Les poétesses se sont approprié un imaginaire poétique, elles en ont repris certains codes (ex : l'amour adultère), en ont modifié certains (ex : la mort des amants, la présence des *lausengiers*, l'*amor de lonh*) et ont renversé entièrement d'autres (ex : la reverdie printanière, la temporalité de la relation). Meg Bogin constatait que les *trobairitz* « sont aussi les premiers témoins féminins – et peut-être les seuls dont le témoignage nous soit parvenu – d'une culture qui a profondément influencé la nôtre, et qui jusqu'ici, n'a été représentée que par des hommes »⁴⁶¹. Ces poétesses nous offrent donc, enfin, un regard féminin sur une réalité historique qui nous était, jusqu'à présent, uniquement contée par les hommes. Notre imaginaire courtois est uniquement empreint de la poésie troubadouresque masculine, et non féminine. Selon de nombreux chercheurs et chercheuses, notamment Pierre Bec et Merritt R. Blaskeslee, les *trobairitz* se sont beaucoup inspirées du genre dit de la « chanson de femme » et que leurs *canos* se situeraient donc dans un entre-deux, entre la *canso* troubadouresque traditionnelle et la chanson de femme. Selon Blaskeslee, les femmes troubadours auraient en effet utilisé les normes formelles de la *canso* masculine en les combinant avec les thématiques de la chanson

⁴⁶¹ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, op.cit., p. 14.

de femme⁴⁶². Néanmoins, nous avons également constaté que l'inspiration n'est pas entière et que les *trobairitz* ont bien leur propre art poétique, indépendant de celui des troubadours et de celui des « chansons de femme » ; malgré les relations entre les différents textes.

⁴⁶² BLASKESLEE Merritt R., art.cit., p. 74.

Chapitre 4 - Excursus sur *Na Maria, pretz e fina valors* de Na Bieiris de Romans : la chanson d'une femme pour une femme

Na Maria, pretz e fina valors,
e·l gioi e·l sen e la fina beutatz,
e l'acuglir e·l pretz e las onors,
e·l gent parlar e l'avinen solatz,
e la dous cara, la gaia cuendanza,
e·l douz esgart e l'amoros sembran,
ce son en vos, don non avetz egansa,
me fan traire vas vos ses cor truan.

Per ce vos prec, si·us platz, ce fin'amors
e gausiment e douz umilitatz
me puosca far ab vos tan de socors
ce mi donetz, bella domna, si·us platz,
so don plus ai d'aver gioi esperansa ;
car en vos ai mon cor e mon talan
e per vos ai tut so c'ai d'alegransa,
e per vos vauc mantas vez sospiran.

E car beutatz e valors vos onransa
sobra tutas, c'una no·us es denan,
vos prec, si·us platz, per so ce·us es onransa,
ce non ametz entendidor truan.

Bella dompna, cui pretz e gioi enansa,
e gent parlar, a vos mas coblas man,
car en vos es saess' e alegransa,
e tot lo ben c'òm en dona deman.⁴⁶³

Dame Marie, prix et fine valeur,
Joie et bon sens et beauté raffinée,
Votre charmant accueil qui fait honneur,
Votre langage et votre compagnie
Votre visage et vos mines joyeuses,
Votre regard et toutes qualités
Qu'on voit en vous et n'ont pas leurs pareils
Me font pencher vers vous mon cœur sans feinte.

Je vous prie donc afin que Fin'Amour
Et allégresse et tendre humilité
Puissent m'être envers vous d'un tel secours
Pour que vous me donniez, s'il vous agréé,
Ce dont j'espère avoir le plus de joie,
Car en vous est mon cœur et mon désir
Et c'est de vous que je tire ma joie,
Et c'est pour vous que souvent je soupire.

Car beauté et mérite vous élèvent
Sur toutes et pas une ne vous vaine :
Je vous prie donc – et c'est là votre honneur
Pour que vous n'aimiez pas un cœur perfide.

Belle dame que Joie et Prix rehaussent
Et doux propos, à vous j'envoie mes strophes,
Car en vous sont allégresse et gaité
Et tout le bien qu'on veut chez une dame.⁴⁶⁴

a) Auctorialité de la *canço*

Nous avons choisi d'analyser plus spécifiquement cette chanson, car il s'agit du seul poème d'amour écrit en occitan médiéval par une femme pour une femme⁴⁶⁵. Ce contexte d'énonciation et de réception, sous-entendant un amour saphique, a « fait l'objet d'une réception outrée, voire scandalisée tant la situation qu'il décrivait semblait inconcevable »⁴⁶⁶. Afin de ne pas devoir faire face à la potentielle réalité d'un amour lesbien, l'hypothèse qu'il s'agirait d'un poème écrit par un homme a été émise. En effet, dans l'unique manuscrit qui conserve cette pièce (ms. Bnf fr. 15211 *T*), nous avons la signature *Na Bieiris de R.* : la critique,

⁴⁶³ RIEGER Angelica, *op.cit.*, pp. 505-506.

⁴⁶⁴ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, pp. 37-39.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶⁶ NAN Frédérique (Le), « *Na Bieiris De Romans*, poétesse occitane du XIII^e siècle, ou le genre auctorial en question. » dans NAN Frédérique (Le) et al., *Voix de femmes dans le monde : Au prisme du genre dans la littérature et les arts*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2018, § 3. <http://books.openedition.org/pur/87288>

dont Alfred Jeanroy, a parfois préféré lire *N'Abieiris de R.*, rattachant ainsi le poème au mécène et troubadour italien Alberico da Romano⁴⁶⁷.

M. Schultz-Gora a reconnu que les mots na Bieiris doivent être corrigés non en Na Biatris, mais en N'Alberis, et qu'il faut reconnaître dans ce personnage le célèbre Alberic da Romano, connu comme auteur de quelques autres vers.⁴⁶⁸

Selon Frédéric Le Nan, cette attribution au poète masculin est « sans fondement » et « repose sur une évidente et bien approximative homophonie »⁴⁶⁹. Nonobstant les différentes recherches menées par Frédéric Le Nan pour identifier la poétesse, celle-ci reste inconnue avec pour seule information son lieu d'origine : Romans. Cette information a conduit à une nouvelle hypothèse : l'auctorialité serait, à nouveau, attribuée à un homme, à savoir Folquet de Romans⁴⁷⁰. Toutefois cette dernière ne semble pas reposer sur des éléments suffisamment pertinents. Un troisième homme pourrait également être l'auteur de ce poème : il s'agit de Gui d'Ussel. Cette conjecture repose sur le fait que le manuscrit abritant la *canço* de Na Bieiris de Romans contient, à la suite de celle-ci, deux textes faussement attribués. De plus, Gui d'Ussel a également chanté une *Na Maria*, à savoir Marie de Ventadour⁴⁷¹.

Enfin, une dernière hypothèse, émise notamment par Jean-Charles Huchet, affirme que cette *canço* ne serait, en fait, qu'un fragment d'une *tenso* – genre dialogué qui peut s'établir entre deux amants courtois – dont les autres *coblas* auraient été perdues⁴⁷². Le Nan n'est, cependant, pas en accord avec cette idée puisque, selon lui, « si le poème est bref, il ne s'agit en rien d'un fragment, mais d'un ensemble probablement complet, construit et clos, ce qu'indique la cohérence des rimes »⁴⁷³. Rien ne prouve donc que le poème ait été écrit par un homme, mais rien ne prouve non plus qu'il ait été écrit par une femme. En effet, aucune trace de féminité textuelle n'est présente dans le texte, donnant ainsi de la crédibilité aux érudit·es qui rejettent toute possibilité que cette chanson fût écrite par une femme. Néanmoins, selon Pierre Bec, il est peu vraisemblable qu'un homme ait choisi un *senhal* (DOM : « signature », équivalent d'un pseudo aujourd'hui) féminin⁴⁷⁴ (cela n'est pas impossible, mais comme nous l'avons vu dans le cadre des chansons de femme, celles-ci sont, dans la majorité des cas, soit anonymes soit signées par un prénom d'homme et non de femme malgré le « je » lyrique féminin). En outre,

⁴⁶⁷ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p. 71.

⁴⁶⁸ JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 1, Toulouse, Edouard Privat, 1934, p. 311.

⁴⁶⁹ NAN Frédérique (Le), art. cit, § 10.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, § 14.

⁴⁷¹ HUCHET Jean-Charles, « *Trobairitz* : les femmes troubadours », art. cit., p. 6.

⁴⁷² HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », art.cit., p. 64.

⁴⁷³ NAN Frédérique (Le), art. cit, § 21.

⁴⁷⁴ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p.71.

il n'y a pas de doute quant à la féminité du prénom *Bieiris*, aujourd'hui traduit par Béatrice, et *Na* est l'abréviation de *domna*, signifiant Dame.⁴⁷⁵ En revanche, le manuscrit ms. Bnf fr. 15211 *T* qui conserve cette *canso* ne fournit aucune iconographie représentant *Na Bieiris* – alors que nous en avons pour la Comtesse de Die et Azalaïs de Porcairagues – ce phénomène peut s'expliquer par le minimalisme du manuscrit.

Ainsi, aucun élément ne nous permet de trancher en faveur de l'un ou l'autre argument quant au genre de l'auctorialité de cette chanson. Toutefois, au vu de la perspective de notre travail nous allons partir du même postulat que pour tous les autres poèmes étudiés dans ce mémoire et soutenir la thèse de l'auctorialité féminine.

b) Analyse formelle de la *canso*

Si l'intérêt de ce poème réside particulièrement dans ses contextes d'énonciation et de réception (et par conséquent, dans son contenu topique), nous pouvons tout de même le décortiquer sur le plan formel. Cette *canso* est constituée de deux *coblas* (strophe), chacune comportant huit *bordos* (vers), et de deux *tornadas*, composées, à leur tour, de quatre *bordos*. La *tornada* est le dernier couplet d'une chanson et qui contient généralement la moitié des vers constituant les autres couplets⁴⁷⁶ (c'est le cas dans cette chanson). Une même *canso* peut contenir deux *tornadas*, comme c'est le cas dans la *canso* que nous étudions ici : c'est alors la dernière des deux qui a la fonction d'envoi (*a vos mas coblas man*). Le schéma de rimes de la *tornada* correspond au schéma de rimes du dernier couplet la précédant⁴⁷⁷. En effet, le schéma de rimes est le suivant : ABABCD CD pour les deux *coblas* (-ors, -atz, -sa, -an) et CDCD pour les deux *tornadas* (-sa, -an). Les deux premières strophes sont des *coblas doblas unissonans* puisqu'elles sont construites sur le même schéma de rimes⁴⁷⁸. Les *tornadas* sont également *unissonans*. Les vers sont des décasyllabes. Après analyse, nous pouvons observer que cette *canso* est relativement traditionnelle : elle ne contient pas particulièrement de recherche stylistique.

⁴⁷⁵ NAN Frédérique (Le), art. cit, § 10.

⁴⁷⁶ FRANK István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, tome 2, Paris, Honoré Champion, 1953, p. XXXV.

⁴⁷⁷ ROUBAUD Jacques, *op.cit.*, p.198.

⁴⁷⁸ FRANK István, *op.cit.*, p. XXXIV.

c) Analyse topique de la *canso*

Afin d'établir l'analyse topique de ce poème, nous allons reprendre les thématiques analysées dans le chapitre trois. Le premier point concernait l'amour adultère. En effet, tout comme les troubadours, les *trobairitz* chantent fréquemment un amour interdit : soit elles sont mariées et ont un amant soit l'objet de leur désir a déjà une dame. Dans la *canso* de Na Bieiris, il n'y a pas de mention de mari ni pour la dame ni pour le sujet chantant.

Le deuxième élément portait sur les descriptions topiques des amants. Dans la poésie des troubadours et des *trobairitz*, les descriptions sont peu présentes : quelques adjectifs dispersés çà et là ; adjectifs souvent vagues, rarement assez précis pour permettre d'identifier le ou la destinataire. Nous remarquons que la *canso* est différente de ce modèle attendu, car la moitié des vers est dédiée à la description de l'être aimé. Ainsi, nous retrouvons toutes les qualités morales que doit avoir une dame courtoise : *pretz, fina valors, fina beutatz, onors...* Nous pouvons, par ailleurs, lire une insistance particulière sur le physique de la dame, même si cela reste abstrait : *fina beutatz, dous cara, douz esgart*. Dans la première *cobla* principalement, la description de l'amante se construit grâce à une énumération, figure de style également utilisée par Azalaïs Altier dans son salut⁴⁷⁹. La beauté est également présente dans les interpellations de Na Maria : nous pouvons lire *bella domna* au vers 12 et *bella dompna* au vers 21. La description topique de la dame correspond aux valeurs chantées par les troubadours : la dame est belle, accueillante, sage ; elle possède toutes les qualités requises ce qui l'élève au-dessus de toutes (*vos onransa / sopra tutas*). Le sujet lyrique, par contre, ne se décrit pas. La *merce*, évoquée dans le chapitre trois, est un élément absent de cette chanson. *A contrario*, *joy* est mentionné à plusieurs reprises : trois occurrences sont présentes sur les vingt-quatre vers ; ce qui est plus que pour les autres *trobairitz*. L'une des occurrences se situe dans un binôme, mais ce n'est pas *Joy e Joven*⁴⁸⁰ comme nous le lisons traditionnellement. Dans cette chanson, c'est le binôme *Pretz e Gioi* qui sert à décrire la dame. Ainsi, la description semble être l'unique objet de la *canso*, ce qui est surprenant comme le souligne Frédéric Le Nan : « *Maria* prend vie sous cette plume, là où habituellement l'objet aimé se réduit à une froide abstraction et se dérobe »⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ Ce texte n'a pas été retenu dans le cadre de notre mémoire car le salut n'est pas une *canso* traditionnelle (voir BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., pp. 68-75).

⁴⁸⁰ Pour rappel, *Joy e Joven* est un binôme traduit par « joie et jeunesse » souvent utilisé pour décrire l'amant et représentant, généralement, la *fin' amor*.

⁴⁸¹ NAN Frédérique (Le), art. cit, § 26.

En outre, deux autres éléments évoqués dans le chapitre trois sont entièrement absents de cette *canso* : il s'agit de la mort d'amour et de ses substituts ainsi que de la reverdie printanière. Quant à l'amour de loin, même si nous pouvons supposer que les deux amants ne sont pas réunis physiquement, le sujet lyrique n'aborde pas la distance avec sa dame. L'absence, ou la présence peu marquée de ces éléments, correspond à la poésie des *trobairitz* comme nous l'avons analysé dans le chapitre trois. Néanmoins, l'absence de reverdie printanière peut paraître étonnante. En effet, nous avons observé que la reverdie printanière s'expliquait par son lien avec la temporalité de la relation. De manière générale, nous avons remarqué que, lorsqu'il y a un incipit printanier, c'est en raison de la temporalité de la relation qui peut être qualifiée d'hypothétique et espérée. Si l'exorde printanier est absent ou se transforme en exode hivernal – comme c'est le cas dans la *canso* d'Azalaïs de Porcairagues – c'est parce que la relation est passée et finie. Or, dans la chanson de *Na Bieiris de Romans*, il n'y a pas d'exorde printanier : la temporalité semble plutôt correspondre à celle des troubadours et non à celle des *trobairitz*, c'est-à-dire la temporalité de l'espérance d'une relation à venir. En effet, la *trobairitz* tente de convaincre sa dame de ne pas aimer quelqu'un d'autre : *vos prec, si-us platz, per so ce-us es onransa, / ce non ametz entendidor truan*⁴⁸² (« Je vous prie donc – et c'est là votre honneur / Pour que vous n'aimiez pas un cœur perfide »⁴⁸³). Ces deux vers nous amènent à un autre élément topique, à savoir les *lausengiers*. Si le terme même de *lausengier* n'apparaît pas dans la *canso*, ces médisants semblent être sous-entendus dans l'expression « cœur perfide ». Le Nan propose deux hypothèses quant à ces vers :

Ces deux vers peuvent être doublement interprétés : soit comme le souligne A. Rieger, ils laissent supposer, les hommes étant tous inconstants en amour, qu'il est préférable de s'en détourner au profit d'un amour saphique. On peut aussi les entendre autrement : *Maria* ne devrait jamais s'en remettre aux amants trompeurs, ce que « lui » n'est pas.⁴⁸⁴

Enfin, le dernier élément topique concerne l'inversion des positions : d'adorée à adoratrice. C'est en effet le cas ici où le sujet lyrique, supposé être féminin, idolâtre une dame qu'elle aime et désire.

Pour conclure, tout comme les *canso* des autres *trobairitz*, la chanson de *Na Bieiris de Romans* se situe tantôt dans une poétique correspondante à celle des troubadours, tantôt dans une poétique renversée. Ce texte semble néanmoins davantage correspondre à la poésie

⁴⁸² RIEGER Angelica, *op.cit.*, pp. 505-506.

⁴⁸³ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, *op.cit.*, p. 37.

⁴⁸⁴ NAN Frédérique (Le), art. cit, § 29.

troubadouresque que les autres *cansos*, principalement grâce à la description très genrée de la dame.

d) Amour spirituel ou amour saphique ? La question de la destinataire

Finally, on peut penser avec A. Rieger, que si le texte est bien d'une femme et adressé à une autre femme (ce qui paraît acquis), il ne serait pas le signe d'un quelconque « lesbianisme », mais simplement l'expression habituelle du temps, au sein du monde courtois, de l'affection et de la sympathie entre deux femmes (amies ou parentes) : en somme, la manifestation acceptée et normale de la tendresse, sans trace, au moins consciente, d'érotisme. Possible... Il ne faut toutefois pas oublier que nous ne sommes pas ici dans le contexte d'une conversation libre et spontanée, mais dans celui d'un code poétique bien défini et dans lequel les expressions érotiquement marquées ont d'une manière générale une tout autre fonction. Le mystère demeure donc. Et ce n'est pas plus mal...⁴⁸⁵

La citation de Pierre Bec témoigne de la difficulté à affirmer qu'il s'agit, ou non, de l'expression d'un amour courtois et lesbien ; mais elle démontre également une certaine frilosité à y croire. Comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, cette chanson a fait l'objet d'une réception scandalisée par le potentiel amour saphique qu'elle impliquerait. La critique, après avoir cherché à démontrer que l'auteur·e était un homme, a dès lors tenté d'identifier la destinataire. En effet, si la position d'autrice exprimant son amour faisait déjà débat – comme nous l'avons vu tout au long de ce travail – l'objet du désir, ici féminin, rend cette auctorialité féminine encore plus inconcevable. Mais la critique n'arrivant pas à démontrer avec certitude que l'auteur·e était un homme, il a fallu chercher une explication derrière la ou le destinataire de cette chanson.

Certains ont donc vu, dans l'interpellation *Na Maria*, la Vierge Marie⁴⁸⁶. Pour Le Nan, l'érotisme transcendant de la *canso* rend cette hypothèse invraisemblable ; argument également utilisé par Bec pour qui l'expression du désir dans les vers 12 à 16 rendent peu probable la thèse de l'adresse à la Vierge⁴⁸⁷.

ce mi donetz, bella domna, si·us platz,
so don plus ai d'aver gioi esperansa ;
car en vos ai mon cor e mon talan
e per vos ai tut so c'ai d'alegransa,
e per vos vauc mantas vez sospiran.⁴⁸⁸

Pour que vous me donniez, s'il vous agrée,
Ce dont j'espère avoir le plus de joie,
Car en vous est mon cœur et mon désir
Et c'est de vous que je tire ma joie,
Et c'est pour vous que souvent je soupire.⁴⁸⁹

Néanmoins, la question continue de se poser, car qui d'autres que la Vierge pour surpasser toutes les femmes par ses qualités morales (*E car beutatz e valors vos onransa / sobra tutas*) ?

⁴⁸⁵ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p.73.

⁴⁸⁶ NAN Frédérique (Le), art. cit, § 18.

⁴⁸⁷ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p. 74.

⁴⁸⁸ RIEGER Angelica, op.cit., pp. 505-506.

⁴⁸⁹ BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, op.cit., pp. 37-39.

En outre, de nombreux troubadours ont écrit des chansons à la Vierge Marie comme en témoigne cette chanson du poète Perdigon :

Verges, en bon'hora
portes le Salvaire,
que selh vos honora
e·us fai joia faire,
e·l pobol que fora
liuratz a maltraire
vos pregues ahora,
santa plazen maire ;
quar d'ir'e d'esmai
e de tot esglai
guardatz lo pus laire
que vas vos s'atrai.
Domna doussa e bona,
humil, de bon aire,
ajud'e perdona
ad aquest peccaire ;
guarda ma persona
d'ant'e de mal faire,
e m'arma razona
ab lo tien car paire ;
que·ls peccatz qu'ieu ai
fatz ni ditz ni sai
no·m puescan mal faire
quan del segl'irai.
De gracia plena,
avetz nom Maria,
car getatz de pena
cui merce vos cria ;
liam ni cadena
no·l te ni·l tenria
pus qu'ab quarantena
gen vos humilia ;
penedensa fai
hom just e vrai,
e per aital via
va senes esmai.
Regina d'auteza
e de senhoria,
la vostra franquesa
a·l mon en bailia ;
de tota boneza
etz roz' expandia,
car en vos s'es meza
gracia floria,
aissel frug'verai
qu'intret ab lo rai
en vos, dona pia,
quan l'angel venc sai.
Verges, en efansa
nasquet lo dous Sire
de vos ses duptansa
de qui sui servire ;
la sua pitansa
mi fassa jauzire

Vierge, dans une heureuse heure, vous avez porté le Sauveur, car celui-ci vous honore et vous comble de joie ; puisse-t-il vous prier maintenant, le peuple qui [sans vous] serait abandonné à la souffrance, sainte et douce mère, qui de courroux, d'effroi et de toute peur gardez le plus grand coupable dès qu'il se tourne vers vous.

Dame douce et bonne, compatissante et bienveillante, accorde aide et pardon au pécheur que je suis ; garde ma personne de la honte et des mauvaises actions, et justifie mon âme auprès de ton cher père, pour que les péchés que j'ai commis en paroles ou en faits et dont je me sens coupable ne puissent me faire du mal quand je mourrai.

« De grâce remplie » ; tel est votre nom, Marie, car vous délivrez de tourment celui qui vous crie merci : ni lien, ni chaîne ne le tient ni ne le tiendrait, après qu'il s'est courbé humblement devant vous dans une prière de quarante jours ; l'homme juste et sincère fait sa pénitence, et, en suivant cette voie, il chemine sans effroi.

Reine de noblesse et de puissance, votre franchise tient le monde en sa possession ; de toute bonté, vous êtes la rose épanouie, car en vous s'est mise la grâce fleurie, ce fruit véritable, qui entra en vous, dame pieuse, avec le rayon quand l'ange vint ici-bas.

Vierge, le doux seigneur naquit de vous en enfance, je n'en doute point, le seigneur dont je suis le serviteur. Que sa piété me fasse jouir, avec grande joie, des biens que je désire : car grand est mon désir d'être là sans aucune douleur, dans la troupe où saint Pierre se trouve.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰CHAYTOR Henri-John, « Poésies du troubadour Perdigon (Suite et fin) », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 21, n°83, 1909, pp. 312-337 (ici pp. 329-331).

ab gran alegransa
dels bes qu'ieu deziere,
car gran deziere ai
qu'ieu fos el renc lai
senes tot cossire
on sanh Peir'estai.

Nonobstant l'existence d'odes à la Vierge dans les *cansos* des troubadours, René Nelli signale que les poètes n'ont pas chanté la Vierge comme ils ont chanté leur dame aimée. En effet, « pour eux la valeur d'amour s'incarne dans une femme, parfois inaccessible, mais toujours de chair ; l'amour le plus idéalisé a pour gage le désir charnel et il commence à l'admiration pour le beau corps de la dame terrienne »⁴⁹¹.

Ces éléments nous amènent à nouveau à nous interroger sur une possible représentation d'un amour saphique dans cette chanson. Les relations entre femmes ont toujours été présentes dans la littérature, et ce, depuis les premiers écrits. Le premier texte considéré comme étant littéraire⁴⁹² est le produit d'une femme : Enheduanna, grande prêtresse d'Ur, qui a écrit, vers 2300 *ante Christum natum*, deux hymnes à la déesse Inanna⁴⁹³. Dans ses hymnes⁴⁹⁴, Enheduanna fait l'éloge de la déesse dont elle se proclame être l'épouse. Il s'agit évidemment d'une métaphore spirituelle, mais c'est tout de même une femme qui s'adresse à une déesse.

Une autre autrice antique a écrit des poèmes saphiques – et nous lui devons justement cet adjectif – il s'agit de Sapphô, poétesse née à Lesbos au septième siècle *ante Christum natum*⁴⁹⁵. Bien que, dans l'épître XV des *Héroïdes*⁴⁹⁶, Ovide ait fait de Sapphô l'amoureuse d'un certain Phaon, la poétesse est connue pour ses poèmes chantant l'amour entre deux femmes comme peuvent en attester ces quelques vers :

.. d'amour j'attendais..
Quand nous restons face à face et que je te regarde dans cette lumière où tu apparais, pas même Hermione n'est aussi belle, Hélène aux cheveux d'or c'est toi, elle est ta ressemblance, il n'y a rien d'étrange à le dire..
parmi les femmes mortelles, sache-le bien tu as ce pouvoir par ta [beauté] de guérir toute ma peine..
.. vers les hautes rives humides de rosée

⁴⁹¹ NELLI René, *L'érotique des troubadours*, op.cit., p. 108.

⁴⁹² Les premiers écrits sont des livres de compte et des textes administratifs, mais ils ne sont pas littéraires.

⁴⁹³ Déesse de l'amour, de la sensualité, de la fertilité, de la procréation et de la guerre. Cette déesse est issue de la mythologie sumérienne.

BERNARDI Gabriella, « Enheduanna (XXIV BC) », dans *The Unforgotten Sisters : Female Astronomers and Scientists before Caroline Herschel*, Chichester, Springer, 2016, pp. 3-8.

⁴⁹⁴ Les textes d'Enheduanna sont disponibles en anglais sur le site de l'université d'Oxford ; Titiou Lecoq en donne une traduction partielle en français (LECOQ Titiou, *Les grandes oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes ?*, Paris, L'Iconoclaste, 2021, pp. 58-62).

⁴⁹⁵ Sapphô, *Odes et fragments*, trad. et prés. par Yves Battistini, Paris, Gallimard, 2005 (collection Poésie), p. 8.

⁴⁹⁶ Ovide, *Les Héroïdes*, trad. par Émile Ripert, Paris, Garnier, 1932, pp. 173-185.

.. pour célébrer toute la nuit la fête ..⁴⁹⁷

La question peut dès lors se poser pour le Moyen Âge : avons-nous des traces écrites d'un potentiel amour saphique dans une époque où toute relation homosexuelle est condamnée et punie par l'Église ? Nous trouvons particulièrement des traces qui en parlent en l'interdisant. Ainsi, dans « l'épître aux Romains selon Saint-Paul », nous pouvons lire une condamnation de l'homosexualité (1, 26-27) :

Aussi Dieu les a-t-il livrés à des passions avilissantes : car leurs femmes ont échangé les rapports naturels pour des rapports contre nature, pareillement les hommes, délaissant l'usage naturel de la femme, ont brûlé de désir les uns pour les autres, perpétrant l'infamie d'homme à homme et recevant en leurs personnes l'inévitable salaire de leur égarement.⁴⁹⁸

Pour Saint-Paul, les relations homosexuelles sont « contre nature » et ce seraient les femmes qui ont commencé à avoir des rapports entre elles. Une autre condamnation de l'homosexualité se retrouve dans le *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain : « À présent il faut bien préciser que l'amour ne peut exister qu'entre des personnes du sexe opposé »⁴⁹⁹. En outre, Le Nan nous indique que « la bibliothèque municipale d'Angers possède le manuscrit 304 du *Livre des Manières* d'Étienne de Fougères ». Quelques lignes (vv. 1105-1108) de ce récit servent « à stigmatiser les pratiques homosexuelles entre femmes »⁵⁰⁰ :

Ces dames ont trové I jeu : o dos trutennes funt un eu, sarqueu hurtent contre sarqueu,sanz focil escoent lor feu.

Ces dames ont trouvé un jeu : avec leur dos de dindes, elles conçoivent un œuf (?) ; se frottent cercueil contre cercueil (con contre con), sans tisonnier, elles attisent leur feu...⁵⁰¹

Par ailleurs, nous trouvons une allusion aux relations entre femmes dans la correspondance entre Héloïse et Abélard. En effet, dans une de ses lettres, Héloïse écrit :

Pour séduire une femme, quoi de plus propice que les flatteries d'une entremetteuse ? À qui une femme est-elle aussi prompte à confier les turpitudes de son âme enflammée qu'à une autre femme ? C'est pourquoi Jérôme, que j'ai déjà cité à ce propos, exhorte les femmes ayant choisi la sainte vocation à fuir par-dessus tout les femmes du siècle.⁵⁰²

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹⁸ L'école biblique de Jérusalem, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Pocket, 1998, p. 1900.

⁴⁹⁹ André le Chapelain, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁰⁰ NAN Frédérique (Le), art. cit, § 5.

⁵⁰¹ *Idem.*

⁵⁰² *Lettres d'Abélard et Héloïse*, éd. et trad. par Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Le livre de poche, 2007 (Lettres gothiques), p. 233.

Anciennement traduit par « Pour perdre une femme, il n'est pas d'arme plus sûre que les cajoleries féminines. Et la corruption rampe jusqu'à son cœur sous des caresses plus insinuantes. C'est pourquoi saint Jérôme exhorte les femmes de profession religieuse à n'avoir aucun commerce avec celles qui vivent dans le monde. » *Lettres d'Abailard et d'Héloïse*, éd. et trad. par Édouard Oddoul, Paris, Didier, 1853, p. 167.

À travers ces cours extraits, nous pouvons donc constater que, malgré l'interdiction, les rapports saphiques existaient et pouvaient être évoqués dans les correspondances ou la littérature de l'époque.

Dans ce court chapitre, nous avons tenté d'établir trois hypothèses de lecture possibles concernant la *canço* de Na Bieiris de Romans. Il pourrait s'agir d'une chanson traditionnelle, écrite par un troubadour pour sa dame. Il pourrait également s'agir d'une ode à la Vierge, écrite par un homme ou pour une femme. Enfin, ce poème pourrait être l'expression d'un amour d'une femme pour une femme, d'un amour saphique. Chacune des hypothèses a ses arguments et ses limites. Comme l'a écrit Pierre Bec, « Le mystère demeure donc. Et ce n'est pas plus mal... »⁵⁰³.

⁵⁰³ BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, op.cit., p.73.

Conclusion

Elle [la Comtesse de Die] a cependant attiré mon attention car elle se prononce en tant que femme, de façon simultanément très harmonieuse et très nette, sur les points essentiels de la courtoisie. Mais ce faisant elle laisse l'impression que quelque chose ne fonctionne pas dans l'éthique proposée par les Troubadours.⁵⁰⁴

C'est cette impression-là, « que quelque chose ne fonctionne pas dans l'éthique proposée par les troubadours », qui nous a menée à l'écriture de ce mémoire. Comme nous l'avons montré dans l'introduction, les *trobairitz* ont souvent été mises à l'écart et leurs œuvres pas ou peu étudiées. Lorsqu'elles l'étaient, les spécialistes de l'art troubadouresque tels que Alfred Jeanroy – mentionné à plusieurs reprises –, ne sont guère passés outre leurs préjugés misogynes. Ils ont ainsi défini nos poétesses comme des écrivains médiocres. Ces éléments ont conduit à une analyse de la lyrique occitane figée et entièrement basée sur les écrits des hommes, ne laissant aucune place à la sensibilité poétique des *trobairitz*.

Le talent des *trobairitz* et leurs écrits auraient encore pu être ignorés et déprisés jusqu'à aujourd'hui. Mais compte tenu de l'essor du féminisme ces dernières décennies⁵⁰⁵, nous avons observé un regain d'intérêt pour les textes des femmes de lettres du passé : « Lire ou relire puis analyser des textes publiés par des femmes est, chronologiquement, la première tâche que se sont donnée les études féministes en littérature dans le but de combler les silences de l'histoire littéraire »⁵⁰⁶. Nous nous sommes donc tournée vers les *gender studies* et la notion du *female gaze*, conceptualisée par Iris Brey, afin d'apporter une nouvelle lecture des *cansos* de nos poétesses. Cette étude nous a permis de découvrir, à travers une série d'éléments topiques définis dans le chapitre trois⁵⁰⁷, que les observations qui ont été faites sur les chansons des troubadours ne correspondaient pas systématiquement aux observations que l'on pouvait constater en analysant les textes des *trobairitz*. Nous avons pu, ainsi, accéder à la perception de

⁵⁰⁴ FREIRE-NUNES Irène, *op.cit.*, p. 11.

⁵⁰⁵ Comme nous l'avons expliqué dans le cadre de ce mémoire, l'intérêt pour les *trobairitz* est né dans les années 70-80, à la fois aux USA et en France, mais la préoccupation pour les textes des femmes du passé est encore plus forte depuis l'affaire *Me Too*. Concernant l'influence de l'affaire *Me Too* sur le champ littéraire, nous renvoyons au mémoire actuellement défendu par Lise Mairesse : MAIRESSE Lise, *La quatrième vague du féminisme : quel impact sur le champ littéraire ?* (mémoire), dirigé par Jean-Louis Tilleuil, 2022, Université catholique de Louvain.

⁵⁰⁶ LASSERRE Audrey, « Littérature » dans RENNES Juliette éd., *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2021, pp. 426-435 (ici p. 429).

⁵⁰⁷ Pour rappel, il s'agissait de la relation de l'amour adultère, des descriptions des deux amants, de la mort d'amour, du *lauzengier*, de l'amour de loin, de l'inversion des positions, de la reverdie printanière et de la temporalité de la relation.

l'amour courtois par « les premiers témoins féminins [...] d'une culture qui a profondément influencé la nôtre, et qui jusqu'ici, été représentée par des hommes »⁵⁰⁸.

Nous reconnaissons que notre travail, malgré ses différents apports, présente des limites, particulièrement quant à l'angle d'analyse adopté. En effet, comme nous l'avons démontré dans le chapitre deux, le *female gaze* est un concept qui a été créé pour le cinéma contemporain. Malgré nos efforts pour l'appliquer à la lyrique occitane, et ainsi dégager un « regard féminin » de l'amour courtois, nous avons manqué d'une véritable grille d'analyse de ce *female gaze* en littérature. Nous pensons que cette grille doit être conçue sans attendre afin de permettre de meilleures analyses de nos objets littéraires à l'instar de celles qui ont été menées sur nos objets cinématographiques⁵⁰⁹. Nous pensons également que, lorsque cet outil sera parfaitement applicable à la littérature, une nuance devra être conservée pour le Moyen Âge. En effet, selon nous, le regard d'une femme médiévale ne peut guère être exclusivement étudié avec un outil conçu pour analyser le regard des femmes du XXI^e siècle. *De facto*, nous pensons qu'il pourrait être pertinent d'apporter une nouvelle notion : le *medieval female gaze*, ce qui permettrait dès lors, de réétudier d'autres textes médiévaux comme les *tensos* des *trobairitz*, les chansons des *trouveresses*, les *Lais* de Marie de France ou encore les livres de Christine de Pizan.

Tout au long de ce mémoire, nous avons prouvé que, même si les *cansos* des *trobairitz* ne divergeaient pas totalement de celles de leurs homologues masculins, elles ne leur correspondaient pas tout à fait non plus. De fait, dans les chansons des *trobairitz*, certains topiques traditionnels des troubadours sont beaucoup moins représentés (ex : la mort des amants), voire totalement absents (ex : la reverdie printanière), ou bien ils ont subi un traitement tout à fait différent (ex : la temporalité de la relation). L'art poétique des *trobairitz* pourrait être pensé comme un art indépendant ayant, certes, beaucoup de liens avec l'art poétique troubadouresque mais gardant tout de même les caractéristiques propres d'un art distinct. Nous pensons que si ce constat a été établi par rapport aux *trobairitz*, il pourrait tout aussi bien l'être avec les autres autrices médiévales, démontrant par là tout l'intérêt de créer ce nouvel outil du *medieval female gaze*.

Ce travail pourrait également avoir une suite dans le domaine de la traduction. Selon Donna Haraway « une traduction est toujours interprétative, critique et partielle »⁵¹⁰. Les *gender studies*

⁵⁰⁸ BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, op.cit., p. 14.

⁵⁰⁹ Cette approche peut être intéressante et riche de perspectives, mais cette ambition dépasse le cadre de recherche de notre mémoire. Ce projet pourrait donner naissance à un autre mémoire, voire à une thèse, et pourrait, ainsi, offrir de nombreuses promesses de relectures féministes.

⁵¹⁰ HARAWAY Donna, op.cit., p. 126.

ayant permis de nouvelles analyses des poèmes des *trobairitz*, les lecteurs et lectrices du XXI^e siècle pourraient en faire une nouvelle réception, ce qui susciterait par conséquent, de nouvelles traductions. C'est un fait que les poèmes des *trobairitz* ont été relativement peu traduits : nous avons principalement travaillé avec les traductions de Pierre Bec, ainsi que celles de Jean-Charles Huchet et de Jeanne Faure-Cousin. Quant aux traductions de cette dernière, Huchet signale qu'elles sont « entachée[s] d'erreurs »⁵¹¹. Nous nous retrouvons donc avec seulement deux traductions principales, de surcroît établies par des hommes, ce qui implique des limites selon la critique féministe actuelle comme en atteste Noémie Grunenwald, autrice et traductrice féministe :

Je ne parle pas d'une essence ou d'une conscience profonde de l'opprimé·e. Je souligne juste qu'il est plus difficile de traduire de la marge au centre que du centre vers la marge. Les marges savent manier le langage du centre. C'est pour elles une question de survie. Le centre n'est pas attentif à grand-chose d'autre que son nombril. Il a tellement l'habitude d'obliger les autres à s'y adapter qu'il en est devenu étroit d'esprit et fainéant.⁵¹²

À travers ces quelques lignes, Grunenwald indique que le vécu du traducteur ou de la traductrice agit sur son interprétation du texte : « j'avais déjà une compréhension féministe du monde et je savais qu'elle avait modelé ma façon de traduire »⁵¹³. De la même manière que le point de vue des *trobairitz* a influencé l'écriture de leurs *cansos*, le point de vue des traducteurs·trices a conduit les traductions en français moderne. L'analyse faite grâce au concept du *female gaze* pourrait, dès lors, donner lieu à de nouvelles traductions, avec un regard différent, une « compréhension féministe ».

En 2011, Andrea Valentini, médiéviste et chercheur en études de genre, affirmait que « les études de genre n'ont jusqu'à présent fait sentir qu'une influence très limitée sur les recherches menées sur les textes médiévaux en France »⁵¹⁴. Il est indéniable que la situation a évolué ces dix dernières années – favorablement pour les études féministes –, mais de nombreux textes mériteraient d'être réétudiés sous un nouveau jour. Le *female gaze* pourrait être ce nouveau jour.

⁵¹¹ HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », art.cit., p. 59.

⁵¹² GRUNENWALD Noémie, *Sur les bouts de la langue. Traduire en féministe/s*, Lille, La Contre Allée, 2021 (Contrebande), p. 131.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 133.

⁵¹⁴ VALENTINI Andrea, *op.cit.*, p. 57.

Bibliographie

I. Textes utilisés

a) Anthologies de la lyrique courtoise

BEC Pierre, *Chants d'amour des femmes troubadours*, Paris, Stock, 1995.

BEC Pierre, *L'amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, Gardonne, Fédérop, 2013.

BEC Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Avignon, Aubanel, 1970.

GROSSEL Marie-Geneviève, *Chansons d'amour du Moyen Âge*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 (Les classiques d'aujourd'hui).

JEANROY Alfred, *Anthologie des troubadours. XII^{me} – XIII^{me} siècles*, 2^{ème} éd., Paris, A.G. Nizet, 1974 [1927], (Les classiques d'Oc).

b) Autres œuvres citées

André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974.

Bérout, *Tristan et Iseut*, éd. par Philippe Walter et Corina Stanesco, Paris, Le livre de poche, 2020 (Classiques).

Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame*, éd. et trad. par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard, 2019 (Poésie).

Christine de Pizan, *Le chemin de longue étude*, éd. et trad. par Andrea Tarnowski, Paris, Le livre de poche, 2000 (Lettres gothiques).

Christine de Pizan, *Le livre du corps de policie*, éd. par Angus J. Kennedy, Paris, Honoré Champion, 1998.

Christine de Pizan, *Le livre du Duc des vrais amants*, éd. et trad. par Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Honoré Champion, 2013 (Champion Classiques).

Dhuoda, *Manuel pour mon fils*, éd. par Pierre Riché, trad. par Bernard de Vregille et Claude Mondésert, Paris, les éditions sur Cerf, 1975.

Flamenca, éd. par François Zufferey, trad. par Valérie Fasseur, Paris, Le livre de poche, 2014 (Lettres Gothiques)

Fouquart de Cambray, Duval Antoine et Jean d'Arras, *Les Évangiles des quenouilles*, éd. et trad. par Madeleine Jeay, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1985.

Guillaume de Machaut, *Le livre du Voir Dit*, éd. et trad. par Paul Imbs, Paris, Le livre de Poche, 1999 (Lettres gothiques).

LABÉ Louise, *Œuvres poétiques*, éd. par Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 2006 (Poésie).

L'école biblique de Jérusalem, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Pocket, 1998.

Lettres d'Abailard et d'Héloïse, éd. et trad. par Édouard Oddoul, Paris, Didier, 1853.

Lettres d'Abélard et Héloïse, éd. et trad. par Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Le livre de poche, 2007 (Lettres gothiques).

Marie de France, *Lais*, trad. par Alexandre Micha, Paris, Flammarion, 1994 (Le Moyen Âge).

Ovide, *Les Héroïdes*, trad. par Émile Ripert, Paris, Garnier, 1932.

Sapphô, *Odes et fragments*, trad. et prés. par Yves Battistini, Paris, Gallimard, 2005 (collection Poésie).

Virgile, *Bucoliques*, éd. par Hélène Casanova-Robin, Eugène de Saint-Denis et trad. par Anne Videau, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (Commentario, 2).

WOOLF Virginia, *A Room Of One's Own*, Londres, Penguin Books, 2004 [1928].

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, trad. par Clara Malraux, Paris, 10/18, 1996.

II. Études critiques :

AGUILERA Delphine, *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les troubairitz*, Paris, l'Harmattan, 2012.

ALQ Louise d', *Anthologie des femmes écrivains, poètes et prosateurs depuis l'origine de la langue française jusqu'à nos jours*, Paris, Bureau des causeries familiales, 1893.

AUMONT Jacques, « Le point de vue », *Communications*, n°38, 1983, pp. 3-29.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Trouvères et "Losengiers" », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°99-100, 1982, pp. 171-178.

BAUMGARTNER Emmanuèle et FERRAND Françoise, *Poèmes d'amour des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 10/18, 1983 (Bibliothèque médiévale).

BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen-Âge (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vol., Paris, A. & J. Picard, 1977-1978.

BEC Pierre, « Troubairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°87, 1979, pp. 235-262.

BERNARDI Gabriella, « Enheduanna (XXIV BC) », dans *The Unforgotten Sisters : Female Astronomers and Scientists before Caroline Herschel*, Chichester, Springer, 2016, pp. 3-8.

BLASKESLEE Merritt R., « La chanson de femme, les *Héroïdes* et la *canço* occitane à voix de femme » dans *Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele*, Caen, Centre de publications de l'université de Caen, 1990, pp. 67-75.

- BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, trad. de l'anglais par Jeanne Faure-Cousin et Anne Richou, Paris, Denoël-Gonthier, 1978, (Femme).
- BOGIN Meg, *The Women Troubadours*, New York, Norton & Compagny, 1976.
- BOURCIER Sam (Marie-Hélène), « préface », dans LEDUC Guyonne, *Comment faire des études avec de la littérature : Masquereading*, Paris, l'Harmattan, 2014, pp-9-31.
- BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020.
- BRIQUET Fortunée, *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et des Étrangères naturalisées en France, connues par leurs écrits ou par la protection qu'elles ont accordée aux gens de lettres, de la monarchie jusqu'à nos jours*, Paris, Gillé, 1804.
- BROGNIEZ Laurence et GEMIS Vanessa, « L'histoire littéraire des femmes en question(s) : théories, pratiques et perspectives », *Textyles*, n°42, 2012, pp. 19-51.
- BRUN Sandrine, *Les femmes musiciennes aux XIIe- XIIIe siècles : le cas des trobairitz* (mémoire), dirigé par Laurence Moulinier-Brogi, soutenu en 2014 à l'Université de Lyon.
- CAMPROUX Charles, *Le Joy d'Amor des Troubadours. Jeu et joie d'amour*, Montpellier, Causse & Castelnau, 1966.
- CAMPROUX Charles, *Histoire de la littérature occitane*, Paris, Payot, 1971.
- CAVINESS Madeline H. « Féminisme, Gender Studies et études médiévales », *Diogène*, vol. 225, n°1, 2009, pp. 33-54.
- CHAYTOR Henri-John, « Poésies du troubadour Perdigon (Suite et fin) », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 21, n°83, 1909, pp. 312-337.
- CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.
- CIXOUS Hélène et CLÉMENT Catherine, *La jeune née*, Paris, éditions 10/18, 1975.
- COFFIN Alice, *Le génie lesbien*, Paris, Le livre de poche, 2022.
- CROPP Glynnis M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.
- CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. de l'allemand par Jean Brejoux, Paris, PUF, 1956.
- DANIEL Martin, « Louise Labé est-elle "une créature de papier" ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°63, 2006, pp. 7-37.
- DAUNOU Pierre-Claude-François (éd. Académie des inscriptions et belles-lettres), *Histoire littéraire de la France*, Liechtenstein, Kraus Reprint, 13-19 vol, 1814-1838.
- DEBROSSE Anne, « "Mais où sont les neiges d'antan ?". Questionnement des auteurs italiens et français aux XVI^e et XVII^e siècles devant la rareté des traces des premières femmes

écrivains », *TRANS-* [En ligne], n°12, 2011, consulté le 02 mars 2022.
<http://journals.openedition.org/trans/469>

DELALE Sarah, « Topiques de la saison inverse : hiver, désamour et pauvreté dans la littérature médiévale », *Questes*, n°34, 2016, pp. 33-53.

DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

DOSS-QUINDY Eglal, TASKER GRIMBERT Joan, PFEFFER Wendy et AUBREY Elisabeth, *Songs of the Women Trouvères*, New Haven, Yale University Press, 2001.

FERRANTE Joan, « Notes towards the Study of a Female Rhetoric in the Trobairitz », dans PADEN William (dir.), *The Voice of the Trobairitz, Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 63-72.

FOSSIER Robert, *Ces gens du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2007.

FRANK István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, tome 2, Paris, Honoré Champion, 1953.

FREIRE-NUNES Irène, « Cantigas d'amigo et chansons de toile », *Médiévales*, n°3, 1983, pp. 55-67.

FREIRE-NUNES Irène, *Trobairitz et chansons d'ami. Voix et représentation de la femme dans la poésie des trobairitz et les cantigas d'amigo* (thèse de doctorat), dirigée par Bernard Cerquiglini, soutenue en 1982 à l'Université de Paris VII, auto-publiée en 2012.

GAUNT Simon, *Gender and genre in medieval French literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

GRUNENWALD Noémie, *Sur les bouts de la langue. Traduire en féministe/s*, Lille, La Contre Allée, 2021 (Contrebande).

HARAWAY Donna, « Savoirs situés: la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste Cyborg et autres essais*, éd. et trad. par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils Editeur, 2007, pp.107-142.

HUCHET Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *Littérature*, n°51, 1983, pp. 59-90.

HUCHET Jean-Charles, « Trobairitz : les femmes troubadours » dans RÉGNIER-BOHLER Danielle (éd.), *Voix de femmes au Moyen Âge : savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XIIIe-XVe siècle*, Paris, Laffont, 2006, pp. 3-73.

HUCHON Mireille, *Louise Labé : une créature de papier*, Genève, Librairie Droz, 2006.

JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 1, Toulouse, Edouard Privat, 1934, 2 tomes.

- JULLIAN Martine, « Images de *Trobairitz* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], n°25, 2007, consulté le 15 mars 2022. <http://journals.openedition.org/clio/3231>
- KÉRALIO Louise-Félicité de, *Collection des meilleurs ouvrages françois composés par des femmes, dédiée aux femmes françoises*, Paris, Lagrange, 1786-1789, 13 vol.
- KOGEN Helena, « Au-delà de la *reverdie* : l’oiseau amant et poète dans la lyrique du Moyen Âge tardif » dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal, *Déduits d’oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009, pp. 131-138.
- KUCAB Anne et PINEL Elodie, « L’hiver : introduction » *Questes*, n°34, 2016, pp. 15-32.
- LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française. Remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau*, Paris, Hachette, 1966.
- LARNAC Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929 (Les documentaires).
- LASSERRE Audrey, « Littérature » dans RENNES Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2021, pp. 426-435.
- LAUGIER Sandra, « Le *care* comme critique et comme féminisme », *Travail, genre et sociétés*, vol. 26, n°2, 2011, pp. 183-188.
- LECOQ Titou, *Les grandes oubliées. Pourquoi l’Histoire a effacé les femmes ?*, Paris, L’Iconoclaste, 2021.
- LÉGLU Catherine, « Façonner sa dame : amour et idolâtrie », *Revue des langues romanes* [En ligne], TOME CXVIII N°2, 2014. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/2807>
- LETT Didier et NOÛS Camille, « Les médiévistes et l’histoire des femmes et du genre : douze ans de recherche », *Genre & Histoire* [En ligne], n°26, Automne 2020, consulté le 20 décembre 2021. <http://journals.openedition.org/genrehistoire/5594>
- LOISON Marie, PERRIER Gwenaëlle Perrier et NOÛS Camille, « Introduction. Le langage inclusif est politique : une spécificité française ? », *Cahiers du Genre*, vol. 69, n°2, 2022, pp. 5-29.
- LOPEZ MUÑOZ Juan Manuel, « La mémoire des “chansons de femme” : objets, lieux et agents. Bref aperçu diachronique des anthologies de poésie française médiévale. » dans DAHAN-GAIDA Laurence (dir.), *Théorie, Littérature, Epistémologie*, Vincennes, Presses de l’université de Vincennes, 2009 (Mémoire, savoir, innovation, n°26), pp. 45-73.
- MAIRESSE Lise, *La quatrième vague du féminisme : quel impact sur le champ littéraire ?* (mémoire), dirigé par Jean-Louis Tilleuil, 2022, Université catholique de Louvain.
- MEYERS Jean, « L’écriture de soi dans le *Manuel* de Dhuoda », *Le Moyen Âge*, vol. cxxiv, n°1, 2018, pp. 9-25.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°3, 1975, pp.6-18.

- NAN Frédérique (Le), « *Na Bieiris De Romans*, poétesse occitane du XIII^e siècle, ou le genre auctorial en question. » dans NAN Frédérique (Le) et al., *Voix de femmes dans le monde : Au prisme du genre dans la littérature et les arts*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2018, pp. 29-48. <http://books.openedition.org/pur/87288>
- NELLI René, *Ecrivains anticonformistes du moyen-âge occitan. La Femme et l'Amour*, Paris, Phébus, 1977.
- NELLI René, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Editions Privat, 1963.
- OLIVIER Isabelle, « Enjeux et perspectives d'une culture médiévale au lycée », *Perspectives médiévales* [En ligne], n°36, 2015, consulté le 19 mai 2021. <http://journals.openedition.org/peme/8060>
- PADEN William D., *The voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphie, éd. de l'université de Pennsylvanie, 1989.
- PARTNER Nancy F., « Studying Medieval Women: Sex, Gender, Feminism », *Speculum*, 68, n°2, 1993, pp.305-308.
- PAUPERT Anne, « Deux femmes auteurs au Moyen Âge. Marie de France et Christine de Pizan », *Revue de la BNF*, vol. 39, n°3, 2011, pp. 6-13.
- PAUPERT Anne, « La poésie au féminin en langue d'oïl avant Christine de Pizan : la voix des troveresses », *Fabula/Les colloques, L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan*, 2019.
- PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 2015 (Des deux sexes et autres).
- PLANTÉ Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103, n°3, 2003, pp.655-668.
- RABATEL Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998 (Collection Sciences des discours).
- RÉGNIER-BOHLER Danielle (éd.), *Voix de femmes au Moyen Âge : savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XIIIe-XVe siècle*, Paris, Laffont, 2006.
- REID Martine (éd.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, I*, Paris, Gallimard, 2020 (folio essais).
- REID Martine (éd.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 2011.
- REID Martine, « L'histoire littéraire au prisme du « genre » », *Le français aujourd'hui*, vol. 193, n°2, 2016, pp. 25-32.

- RICHARD-DUPERRAY Adeline, *L'amour courtois. Une notion à redéfinir*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017.
- RIEGER Angelica, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, éditions des Gesamtkorpus, 1991.
- RIGOLOT François, « La Préface à la Renaissance : un discours sexué ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n°42. pp. 121-135.
- ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- SABATIER Robert, *Histoire de la poésie française. La poésie du Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1975.
- SAKARI Aimò, « La forme des poésies des *trobairitz* » dans *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, Alessandria, Edizioni Dell'orso, 1988, pp. 931-947.
- SCHERTZ Claire-Marie, « Autour de Christine de Pizan : entre lyrisme courtois et engagement politique », *CONTEXTES* [En ligne], n°13, 2013, consulté le 22 mars 2022. <http://journals.openedition.org/contextes/5798>
- SCHULTZ Oscar, *Die Provenzalischen Dichterinnen. Biographien und Texte*, Leipzig, Gustav Fock, 1888.
- SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, « En marge d'un lieu commun de la poésie des troubadours », *Romania*, tome 99, n°394, 1978. pp. 230-238.
- SERGI Giuseppe, *L'idée de Moyen Âge*, trad. par Corinne Paul-Maïer, Paris, Flammarion, 2000.
- Sidonie, « Salomé Kiner et l'urgence du *female gaze* en littérature » [interview] *La Quotidienne*, 2021. Disponible sur <https://radiovostok.ch/salome-kiner-et-lurgence-du-female-gaze-en-litterature/> (consulté le 18/02/22).
- SIMONET-TENANT Françoise, « Aperçu historique de l'écriture épistolaire : du social à l'intime », *Le français aujourd'hui*, vol. 147, n°4, 2004, pp. 35-42.
- STISTRUP JENSEN Merete, « La notion de nature dans les théories de "l'écriture féminine" », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], n°11, 2000, consulté le 22 décembre 2021. <http://journals.openedition.org/clio/218>
- STUNAUULT Clémentine, « La Vierge dans la poésie des troubadours » dans Cassagnes-Brouquet Sophie et Fournié Michelle, *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs... au Moyen Âge*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2010, pp. 109-120.
- TAVERA Antoine, « A la recherche des troubadours maudits », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-En-Provence, édition CUER MA, 1978 (Senefiance, n°5), pp. 135-162.

TICRIZENIS Daphné, *Autrices. Ces grandes effacées qui ont fait la littérature*, tome 1, Marseille, éditions Hors d'atteinte, à paraître le 22 septembre 2022.

TUAILLON Victoire, « *Male gaze*, ce que voient les hommes » [Podcast]. *Les couilles sur la table*, 2020, épisode 56. Disponible sur <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table> (consulté le 15/01/22).

TUAILLON Victoire, « *Female gaze*, ce que vivent les femmes » [Podcast]. *Les couilles sur la table*, 2020, épisode 57. Disponible sur <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table> (consulté le 16/01/22).

UCLouvain.be, « Communication inclusive » [en ligne], accessible sous : <https://uclouvain.be/fr/decouvrir/egalite/ecriture-inclusive.html>

VALENTINI Andrea, « Un médiéviste peut-il être un (post)fémiste ? Pour une lecture « située » de la tradition manuscrite du *Livre de la cité des dames* », dans VICTORIN Patricia (dir.), *Lire les textes médiévaux aujourd'hui : historicité, actualisation et hypertextualité*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp.57-68.

VANDEN ABEELE-MARCHAL Sophie, « Histoire littéraire féminine et fiction au XIX^e siècle : le cas de Clotilde de Surville », dans *Fabula-LhT*, n° 7, LASSERRE Audrey (dir.), « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », 2010.

VIGNERON Fleur, *Les saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2018.

ZAPPERI Giovanna, « Regard et culture visuelle », dans RENNES Juliette éd., *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2021, pp.654-664.

ZINK Michel, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2017 (tempus).

ZINK Michel, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006.

III. Ressources linguistiques :

F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg 1881-1902.

TAKESHI Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

W. VON WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn-Leipzig, Klopp-Schroeder, 1922 et suiv., Basel, Zbinden, 1945 et suiv.

Dictionnaire du Moyen Français, version 2012. ATILF -CNRS & Université de Lorraine.

Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>

Dictionnaire de l'Occitan médiéval, version 2013. Institut de Philologie romane de l'Université de Munich.

Site internet : <http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=3ohzdWa1OTSy4Rd3BNdUCU>

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial