

Sai et lai

Pour une géographie du désir chez les troubadours

Federico Saviotti

Università di Pavia

Desiderium est rerum absentium concupiscentia

Saint Augustin¹

L'amour courtois [...] c'est une façon tout à fait raffinée de suppléer à l'absence de rapport sexuel, en feignant que c'est nous qui y mettons obstacle. C'est vraiment la chose la plus formidable qu'on ait jamais tentée.

Jacques Lacan²

Le passage dont nous nous occupons est celui, non seulement métaphorique, vers l'autre, que la poésie lyrique sait problématiser sans doute mieux que d'autres genres littéraires médiévaux, car elle y trouve sa raison d'être plus encore que son sujet.

Tout le monde connaît les troubadours, prototypes de la poésie moderne et inventeurs d'une certaine conception de l'amour, la *fin'amor* (« amour parfait », imparfaitement traduit par « amour courtois »). Celle-ci se caractérise, abstraction faite des particularités propres aux différents auteurs, par des traits distinctifs bien reconnaissables. Au niveau thématique, elle se construit essentiellement sur une triade fixe de motifs : ceux de l'« absence », de l'« obstacle » et du « désir ». De façon générale on remarquera :

- 1) que les troubadours tendent à chanter leurs sentiments pour une dame absente ;
- 2) qu'une bonne partie de leurs vers est consacrée à la description d'obstacles de tout genre, tant concrets que psychologiques, qui empêchent l'union avec cette dame ;

¹ SAINT AUGUSTIN, *Enarrationes in Psalmos*, in *Patrologia latina*, t. XXXVII, c. 1522.

² Jacques LACAN, *Le Séminaire. Livre 20. Encore : 1972-1973*, Paris, Seuil, 1975, p. 65.

3) que par conséquent leur poésie se focalise moins sur le rapport d'amour entre un amant et sa bien-aimée que sur le désir de l'amant lui-même.

« L'éloignement est paradoxalement consubstantiel avec le désir de l'union ». C'est ce que nous appelons, d'après Leo Spitzer, le paradoxe de la *fin'amor*, un amour « qui ne veut pas posséder, mais jouir de cet état de non-possession »³. C'est sur un tel équilibre instable et déchirant qui sera repris à son compte par Roland Barthes⁴ que se jouent à la fois l'amour et la poésie troubadouresques. Le chant d'amour est à un tel point nourri de ce désir ravageur et absolu (les mots utilisés sont plusieurs, dont les nuances de sens sont souvent difficiles à saisir : *desir, talan, cobezeza, voler, volontatz, enveja*, etc.) que l'assouvissement de celui-ci, fût-il possible, équivaldrait à la fin du chant. D'où cette sorte de nécessité qui semble lier de façon indissoluble les trois termes régissant la création poétique et qui a conduit la critique du XX^e siècle à parler d'un désir de n'« aimer que dans l'absence »⁵ ou, plus malicieusement, d'un « obstacle auto-imposé », avec toutes les implications psychanalytiques que cela peut comporter⁶. Le lecteur pardonnera cette synthèse plate et hâtive d'une poétique qui se caractérise au contraire par la finesse des arguments et leur expression évasive. Bien que toute la production troubadouresque, surtout celle des débuts, ne puisse pas être rangée sous l'axiome triadique pour ainsi dire qui vient d'être décrit, il est indéniable que les auteurs, lorsqu'ils traitent de l'amour en tant que sentiment⁷, s'y maintiennent majoritairement fidèles. L'alliance des trois motifs absence-obstacle-désir, qui devait être ressentie, du moins à partir de la moitié du XII^e siècle, comme la déclinaison la plus accomplie de la *fin'amor*, tend à se refléter quant à la forme en un système expressif plutôt clos, caractérisé par une haute récursivité de ses

³ Leo SPITZER, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, North-Carolina University Press, 1944, p. 93.

⁴ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 33-37. Le discours amoureux des troubadours constitue bien le noyau de tout « discours amoureux », au-delà des différences chronologiques et sociales.

⁵ René NELLI, « De l'amour provençal », in *Cahiers du Sud. Le génie d'oc et l'homme méditerranéen*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1943, p. 69-87.

⁶ La lecture lacanienne de la *fin'amor* (voir Manuela ALLEGRETTO, *Lacan e l'amore cortese*, Rome, Carocci, 2008) a connu un certain retentissement parmi les spécialistes, surtout dans les années 80 du siècle dernier : on citera par ex. Jean-Charles HUCHET, *L'Amour discourtois. La « fin'amors » chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat, 1987.

⁷ Le système référentiel change, bien évidemment, lorsque les mêmes auteurs (par ex. Guillaume IX dans les *vers* adressés aux *companhos*) traitent de la pure jouissance sexuelle.

éléments (lexique, stylèmes, etc.). L'emploi des déictiques spatiaux *sai* et *lai*, « ici » et « là(-bas) » en est l'un des traits les plus intéressants et fera l'objet de la suite de cet article.

Le rôle crucial que jouent ces deux adverbes monosyllabiques dans la mise en place du système expressif de la *fin'amor* contraste nettement avec leur exigüité phonique et métrique⁸ et a depuis longtemps retenu l'attention de la critique. Michel Zink a signalé l'opposition récurrente de *sai* et *lai* dans la chanson d'amour⁹ et identifié dans ces « deux mots brefs, incolores et fades » qui « flottent dans le vague » la quintessence de l'indétermination simple mais en même temps énigmatique qui fait le charme de la poésie des troubadours¹⁰. C'est particulièrement l'œuvre de Jaufré Rudel, prince de Blaye et l'un des premiers troubadours connus, actif dans le deuxième quart du XII^e siècle, qui a été prise en compte à cet égard. Jean-Charles Payen a cru y retrouver, dans son étude sur « L'espace et le temps dans la chanson courtoise occitane », un exemple aussi emblématique que marginal dans l'histoire de la littérature troubadouresque d'un espace poétique structuré sur l'opposition d'« ici » et « là-bas »¹¹. Pour sa part, Giorgio Chiarini, l'éditeur des poésies de Jaufré a essayé de décrire *more geometrico* cet espace virtuel, en parlant d'un « *campo semantico immaginabile come un'ellisse, i cui fuochi sono il sai e il lai* »¹². Peu avant la parution de cette édition, deux contributions assez méconnues, un article de Tiziana Morichi¹³ et une courte monographie de Manuela Allegretto¹⁴, ont essayé de déceler le sens poétique précis de la « *deissi spaziale* » chez Jaufré Rudel par l'analyse serrée des éléments textuels intéressés et la recherche, au cas par cas, de leur interprétation la plus correcte. En outre, les deux chercheuses, dont l'une ne connaissait pas le travail de l'autre

⁸ C'est bien leur « poids » référentiel sinon sémantique (voir plus bas pour la distinction des deux niveaux) qui a, semble-t-il, le plus souvent évité aux deux adverbes de subir, au cours de la transmission orale et écrite des textes, les modifications qu'affectent davantage les monosyllabes que les mots polysyllabiques.

⁹ L'emploi non marqué de la corrélation « ici... là-bas... » est, à vrai dire, courant dans tous les genres lyriques, du *sirventes* à la *tenso*.

¹⁰ Michel ZINK, « Ici et là », in Luciano ROSSI, éd., « *Cantarem d'aquestz trobadors* ». *Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 1995, p. 235-241.

¹¹ Jean-Charles PAYEN, « L'espace et le temps dans la chanson courtoise occitane », in *Présence des troubadours, Annales de l'Institut d'Études Occitanes*, 4^e sér., vol. 2, n^o 5, 1970, p. 143-165.

¹² Giorgio CHIARINI, *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985, p. 45.

¹³ Tiziana MORICHI, « La deissi spaziale in Jaufré Rudel e in Bernart de Ventadorn », *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, CXXXV, 1976-1977, p. 565-578. Les hypothèses de Morichi ont été reprises et globalement validées par Pierre BEC, « "Amour de loin" et "dame jamais vue". Pour une lecture plurielle de la chanson VI de Jaufré Rudel », in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modène, Mucchi, 1989, vol. I, p. 101-118.

¹⁴ Manuela ALLEGRETTO, *Il luogo dell'amore. Studio su Jaufré Rudel*, Florence, Olschki, 1979 (en part. le chapitre II : « Il 'luogo' dell'amata. Artifici della sintassi e della deissi », p. 41-55).

et vice-versa, s'accordent pour associer Bernard de Ventadour à Jaufré Rudel en tant qu'utilisateurs privilégiés des « déictiques adverbiaux » qui nous occupent (suivant une suggestion que Jean-Charles Payen avait exprimée sans la développer). Composant ses chansons au troisième quart du XII^e siècle, Bernard aurait insisté, encore plus que son devancier, complètement tourné vers le *lai*, sur l'antithèse fondamentale entre *sai* et *lai*.

Si je me permets de revenir sur un champ déjà bien labouré par d'éminents spécialistes, c'est qu'il me semble que, d'une part, leurs réflexions gagneraient à être intégrées les unes aux autres et, dans certains cas, précisées à l'aide d'une nouvelle lecture des textes. D'autre part, cela permettra de reconnaître plus clairement la mise en place d'une véritable « géographie du désir » chez les deux troubadours mentionnés, destinée à devenir en quelque sorte la géographie de la *fin'amor* tout court grâce à son emploi par nombre d'autres auteurs.

Éloignement, polarité, indétermination : Jaufré Rudel

Il est hors de doute que Jaufré Rudel a été le premier troubadour connu à faire un large emploi de la « deixis spatiale » dans ses poèmes : des références textuelles à l'espace expérimenté par le « je » qui chante son amour se trouvent dans chacun des six poèmes qui lui sont attribués. Au-delà des différences de ton et d'inspiration, sinon de conception de l'amour, que la critique a cru pouvoir reconnaître entre les différentes pièces de ce petit répertoire¹⁵, c'est bien aux adverbes et adjectifs de lieu que semble être confiée, à l'intérieur d'un idiolecte formidablement homogène, la fonction cruciale de traduire en une image poétique l'essentiel du sentiment du poète. L'expression la plus emblématique et célèbre de celui-ci est certainement l'*amor de lonh*, dont se souviendront, à partir d'une biographie médiévale assez fantaisiste, nombre d'écrivains modernes tels que Heine, Browning, Carducci, Rostand, jusqu'à Amin Maalouf¹⁶. Le syntagme l'*amor de lonh* revient

¹⁵ Voir par ex. Maria Luisa MENEGHETTI, « Una *vida* pericolosa. La 'mediazione' biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufré Rudel », *Cultura Neolatina*, XL, 1980, p. 145-163, et, quoique de façon plus nuancée, Pietro G. BELTRAMI, « Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi », *Messana. Rassegna di studi filologici, linguistici e storici*, IV, 1990, p. 5-45 (en part. p. 24-32).

¹⁶ Sur les relectures modernes de la figure de Jaufré Rudel, voir Luca BARBIERI, « *Vida, amors, mortz* : Jaufré Rudel tra copisti, lettori e interpreti », in « *Carmina semper et citharae cordi* ». *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, p. 55-70, et M. ZINK, *Les Troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2017² (première éd. 2013), p. 153 sq. et 166-170.

dans toutes les strophes (sauf une, selon le texte établi par Chiarini) du poème qui commence *Lanquan li jorn sont lonc en mai*¹⁷ :

*Iratz e gauzens m'en partrai,
s'ieu ja la vei, l'amor de lonh ;
mas no sai quoras la veirai,
car trop son nostras terras lonh :
assatz i a pas e camis,
e per aisso no-n sui devis...*

*Ver ditz qui m'apella lechai
ni deziron d'amor de lonh,
car nulhs autres jois tan no-m plai
cum jauzimens d'amor de lonh.
Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis,
qu'enaissi-m fadet mos pairis
qu'ieu ames e nos fos amatz.*¹⁸ (*BdT* 262.2, v. 15-20 et 43-49)

L'objet de cet amour est irrémédiablement absent, dans son éloignement absolu que la répétition ultérieure de l'adverbe *lonh* hors du syntagme (aux v. 2 et 4 de toutes les strophes) exprime de manière obsessive. Ainsi se décline, chez Jaufré Rudel, l'obstacle qui frustre et nourrit en même temps le désir implacable du sujet lyrique¹⁹. On serait même tenté de soupçonner, sur la base de passages comme celui des vers 43-46, que ce qui est chanté, c'est l'amour de l'éloignement lui-même, une apothéose de la nostalgie qui serait

¹⁷ Pour tous les poèmes de Jaufré Rudel, nous citons le texte de l'éd. G. CHIARINI, *op. cit.*, et la traduction d'A. Jeanroy (Jaufré Rudel, *Les Chansons*, éd. par Alfred JEANROY, Paris, Champion, 1924² (première éd. 1915), modifiée lorsque nécessaire (nous mettons, notamment, au féminin toute référence à *l'amor de lonh*).

¹⁸ « Triste et joyeux je me séparerai d'elle, si jamais je la vois, cet amour lointain ; mais je ne sais quand je la verrai, car nos pays sont trop lointains : il y a, d'ici là, trop de passages et de routes et, pour cela, je n'ose rien prédire... [...] Il dit vrai, celui qui m'appelle avide et désireux d'amour lointain ; car nulle autre joie ne me plaît autant que la possession de cet amour lointain. Mais ce que je veux m'est dénié, car mon parrain m'a voué ce sort que j'aimasse et ne fusse pas aimé. » Notre traduction, sauf mention contraire.

¹⁹ Dans d'autres poèmes de Jaufré, l'amant s'identifie complètement avec ce désir : *BdT* 262.4, v. 19-24 ; 262.5, v. 15-16 ; 262.6, v. 8-11.

à la base des interprétations philosophiques²⁰ ou mystiques²¹ de cette poésie. Également, dans un autre poème, l'indétermination paraît prédominer même lorsque l'adjectif *lonhda*, dérivé de *lonh*, accompagne l'expression géographique et concrète *terra* :

*Amors de terra lonhdana,
per vos totz lo cors mi dol*²². (*BdT* 262.5, v. 8-9)

Cependant, dans les deux textes, d'autres vers montrent sans possibilité de doute que le flou de l'« amour lointain » et de l'« amour de terre lointaine » cache bien une femme²³ : comme la critique la plus avertie l'a reconnu, « l'*amor de lonh*, c'est elle »²⁴. Il en va de même, et de façon encore plus évidente, pour un troisième poème où Jaufré Rudel se sert du champ lexical du « loin » :

*Luenh es lo castelhs e la tors
on elha jai e sos maritz...*²⁵ (*BdT* 262.4, v. °17-18)

L'emploi des lemmes « *lonh/luenh* » et « *lonhda* » s'accompagne de la description des obstacles, naturels et surnaturels, qui rendent impossible le passage de l'amant vers l'objet de son amour : la présence d'un mari, les difficultés de la route (exprimées par l'hendiadis *pas e camis*), la mystérieuse malédiction d'un parrain (*BdT* 262.2, v. 47-49)... Mais même dans les poèmes où toute référence lexicale à l'éloignement manque, l'insistance sur ce qui s'oppose au désir de l'amant se traduit dans un choix d'images (l'inversion involontaire comme due à une force inéluctable de la direction de son chemin, la lenteur de son

²⁰ Voir surtout Corrado BOLOGNA et Andrea FASSÒ, *Da Poitiers a Blaia : prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Bologne, s. l., 1991, en part. p. 27 et 50-52. Je n'ai pas pu consulter la réédition suivante : Messine, Sicania, coll. « Quaderni di Messina : rassegna di studi filologici, linguistici e storici », 1991.

²¹ En laissant de côté les premières tentatives, peu convaincantes, de donner une référence précise d'ordre religieux à l'*amor de lonh* (la Vierge, selon Carl Appel, ou la Terre Sainte, selon Grace Frank), la lecture qui s'impose par sa profondeur est celle de Lucia LAZZERINI (« La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese », *Medioevo romanzo*, XVIII, 1993, p. 153-205 et 313-369) capable de mettre en valeur les possibles sources scripturales (surtout le *Cantique des Cantiques*) et patristiques et les points de contact avec la spiritualité contemporaine.

²² « Amour de terre lointaine, pour vous tout mon cœur est dolent ».

²³ Cela n'oblige évidemment pas à renoncer aux sens spirituels les plus divers qu'il serait possible de dégager de la *littera* du texte. « Je préfère pourtant — pour citer J.-Ch. PAYEN, *op. cit.*, p. 160 — m'en tenir à une lecture littérale qui se révèle déjà prodigieusement signifiante ».

²⁴ M. ZINK, *Les Troubadours*, *op. cit.*, p. 161 ; voir aussi François ZUFFEREY, « Nouvelle approche de l'amour de loin », *Cultura Neolatina*, LXIX, 2009, p. 7-58 (en part. p. 55). Plus encore, le prince de Blaye serait le premier à appeler *Amor*, « mon amour », sa bien-aimée (voir à cet égard M. ALLEGRETTO, *Il luogo dell'amore*, *op. cit.*, p. 57-67 et *passim*). Le genre féminin du substantif *amor* en ancien occitan autorise cet emploi et crée en même temps une ambiguïté dont les poètes profitent volontiers : en effet, il est souvent difficile d'établir si le texte parle du sentiment (éventuellement personnifié) ou bien de son objet concret.

²⁵ « Lointains sont le château et la tour où elle couche, elle et son mari... »

cheval, la fuite de sa bien-aimée) et de termes qui finissent par mettre l'accent sur la dimension spatiale de l'amour :

*D'aquest'amor sui tan cochos
que quant ieu vau ves lieis corren
vejaire m'es qu'a reversos
m'en torn e qu'ela.s n'an fugen.*

*E mos cavals vai aitan len...*²⁶ (*BdT* 262.6, version b, v. 22-26)

Pourtant, si plusieurs éléments expressifs (verbes de mouvement, adverbes exprimant la direction et la vitesse) concourent, avec le réseau lexical de l'éloignement, à la construction d'un espace dynamique pour l'action du sujet amoureux, ce sont les déictiques, omniprésents (dans tous les poèmes sauf un), qui confèrent ordre et continuité à une dimension spatiale autrement fragmentaire et générique : ainsi une véritable géographie se constitue. Considérons une strophe comme la suivante, tirée d'un poème où il n'est jamais question d'« amour de loin » :

*Anc tan suau no m'adurmi
mos esperitz tost no fòs la,
ni tan d'ira non ac de sa
mos cors ades no fòs aqui ;
e quan mi reisit al mati
totz mos bos sabers mi desva*²⁷. (*BdT* 262.3, v. 19-24)

Jaufré présente le *sa* (variante de *sai*) comme le lieu de la tristesse, d'où le corps ne peut pas échapper, le *lai* comme le lieu vers où le tire le désir, inaccessible si ce n'est en rêve ou par le biais de la fantaisie. On pourrait schématiser cette situation comme suit :

	DESIR	OBSTACLE	
<i>sa(i)</i>	→		<i>la(i)</i>
tristesse			joie

²⁶ « Cet amour me presse à tel point que, quand je vais courant vers elle, il me semble que je m'en reviens à reculons et qu'elle va fuyant. Et mon cheval marche si lentement... »

²⁷ « Jamais je ne m'endormis si doucement que mon esprit ne fût vite là-bas, ni jamais je n'éprouvai ici tant de tristesse que je n'y fusse toujours ; et quand je me réveille, au matin, toute cette douceur m'échappe. » Jeanroy et d'autres interprètes traduisent *mos cors* (v. 22), « mon cœur », au lieu de « moi » (avec *cors* < CORPUS). Cela est grammaticalement possible, mais le sens en résulte moins satisfaisant : c'est le corps de l'amant, non pas son cœur, qui est toujours (*ades*) coincé « ici », malgré l'*ira* qu'il en éprouve.

présence	absence
corps	cœur esprit
réalité	rêve, espoir, souhait

En plus de celle entre ces deux pôles, le poète paraît aussi jouer de l'opposition entre le vague référentiel – celui dont parle Michel Zink – et la précision sémantique, selon la distinction soulignée par la linguistique entre sens et référence des déictiques²⁸ : pour le locuteur, *sai* signifie, quant au sens, « là où je suis », *lai*, « là où je ne suis pas », même s'il ne dit jamais, quant à la référence, où il se trouve au juste²⁹. Dans quatre autres poèmes, seul le *lai* est explicité. Cela n'empêche que, contrairement à l'opinion de Tiziana Morichi³⁰, le *sai* et la polarité qu'il entretient avec le *lai* demeurent clairement reconnaissables, comme dans ces vers, qui suivent de près ceux dans lesquels le poète nous informe que « le château et la tour où elle git avec son mari sont lointains » :

*Lai es mos cors si totz c'alhors
non a ni sima ni raitz,
et en dormen sotz cobertors
es lai ab lieis mos esperitz*³¹. (*BdT* 262.4, v. 33-36)

Sai, ici sous-entendu, est encore une fois le lieu du corps du sujet dormant, dépourvu de son cœur, siège de l'amour, qui ne peut pas être « ailleurs » (*alhors*³²) que « là-bas ». C'est cette condition négative elle-même qui crée la condition nécessaire pour l'éclosion du rêve explicitement dans *BdT* 262.6 (v. 15-18 : *D'aquest'amor sui cossiros / vellan e pueis sompnhan dormen : / quar lai ai joi meravelhos, / per qu'ieu la jau jauzitz jauzen*), implicitement ici et dans les v. 19-24 de 262.3, cités plus haut – permettant au sujet d'atteindre le *lai*. L'interdépendance de deux pôles opposés ne pourrait être plus manifeste, bien qu'elle ne

²⁸ Voir par ex. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 2009⁴ (première éd. 1980), p. 24.

²⁹ Selon M. ALLEGRETTO, *Il luogo dell'amore, op. cit.*, chez Jaufré Rudel l'emploi des déictiques déclencherait « un effetto contrario alle loro funzioni: indeterminazione e vaghezza invece che precisione ».

³⁰ « La dimensione della realtà quotidiana, del *sai* in opposizione al *lai*, è generalmente assente » (T. MORICHI, *op. cit.*, p. 568). Une lecture attentive des textes montre, au contraire, que des références plus ou moins abondantes à la corporéité de l'amant sont présentes dans tous les poèmes.

³¹ « Mon cœur est là tout entier, si bien qu'il n'a ailleurs ni cime ni racine ; et quand je dors sous mes couvertures, mon esprit est là-bas auprès d'elle ».

³² Avec le sens de « chez une autre femme » l'adverbe *alhor(s)* deviendra par la suite un terme-clé de la « chanson de change », sous-genre de la *canço* dont le sujet est le changement de l'objet du sentiment de l'amant.

soit pleinement exprimée qu'une seule fois³³ : l'univers amoureux de Jaufré Rudel, fondé sur la corrélation de *sai* et *lai*, se nourrit de leur tension constante, indépendamment de l'attitude affichée par l'amant à l'égard de l'amour. De fait, même dans la seule pièce, d'allure palinodique, qui, en chantant le dépassement de l'expérience de l'*amor de lonh* (*BdT* 262.1, v. 31-32 : *anc no fui tan lunhatz d'amor, / qu'er no-n sia sals e gueritz*), présente le désir de l'amant comme satisfait et « apaisé », la géographie que les adverbess *lai* et *alhor* décrivent est cohérente avec celle des autres poèmes. L'amant affirme ne plus vouloir aller « ailleurs », ayant eu accès au « là-bas » :

*Er ai ieu joi e sui jausitz
e restauratz en ma valor,
e non irai jamais alhor
ni non querrai autrui conquistz...*
[...]
*lai mi remanh e lai m'apais*³⁴. (*BdT* 262.1, v. 8-11 et 28)

Si tout le petit chansonnier de Jaufré Rudel se révèle marqué par cette vision polarisée de l'espace de l'amour, il est légitime de se demander s'il représente une exception parmi les auteurs de son temps. Guillaume IX, plus âgé que le prince de Blaye, se sert une seule fois de l'adverbe *lai* et une autre fois de *sai* (mais la strophe où cet adverbe apparaît est peut-être apocryphe) pour traiter de l'attitude de l'amant à l'égard de sa bien-aimée. Dans les deux cas il paraît le faire dans le même sens que Jaufré³⁵ :

*De lai don plus m'es bon e bel
no-m ve messatgers ni sagel,
per que mos cors non dorm ni ri...*³⁶ (*BdT* 183.1, v. 7-9)

³³ L'importance de ce passage (*BdT* 262.3, v. 19-24) pour la compréhension de la géographie du désir de Jaufré Rudel est à mon avis sous-estimé par T. MORICHI et M. ALLEGRETTO, qui ne le citent qu'en passant, sans commenter l'occurrence du *sai*. D'autre part, il pourrait y avoir aussi des raisons purement linguistiques rendant le *sai* moins nécessaire que le *lai* dans le discours : « On notera que "là", quand il est spatial et peut désigner une infinité de points d'un horizon, est plus déictique qu'"ici" qui peut se passer de geste quand il désigne le point où se tiennent ceux qui parlent » (Jürgen POHL, *Symboles et langage*, Paris-Bruxelles, Sodi, 1968, t. 1, p. 51).

³⁴ « Maintenant je suis joyeux et bien accueilli et rétabli en ma valeur, et jamais plus je n'irai ailleurs conquérir les conquêtes d'autrui... // ... là-bas je me tiens et là je me satisfais ».

³⁵ Nous citons le texte de : Guglielmo IX, *Vers*, éd. Mario EUSEBI, Parme, Pratiche, 1995.

³⁶ « De là où est mon plus grand bonheur je ne vois venir ni messager ni lettre scellée, aussi mon cœur ni ne s'endort ni ne rit... » Traduction d'A. Jeanroy : *Les chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine (1071-1127)*, éd. A. JEANROY, Paris, Champion, 1927² (première éd. 1913).

*No sai lo luec ves on s'esta,
 si es en pueg ho es en pla ;
 non aus dire lo tort que m'a,
 abans m'en cau ;
 e peza-m be quar sai rema,
 per aitan vau*³⁷. (*BdT* 183.7, v. 37-42)

Il est impossible de décider si le premier troubadour a suivi l'exemple de son plus jeune confrère (la chronologie relative est très débattue, mais il est communément accepté que chacun des deux a pu connaître au moins une partie de la production de l'autre³⁸) ou si, dès l'origine du *trobar* qui nous reste inconnue, la deixis spatiale avait trouvé un emploi poétique significatif pour la description du sentiment amoureux. Par ailleurs, même Marcabru, le grand troubadour moraliste à peu près contemporain de Jaufré Rudel, utilise l'adverbe *lai* en référence implicite au lieu de la bien-aimée, dans le *vers* de l'*estornel*, où il démasque par le biais de l'ironie la prétendue pureté du rapport d'amour³⁹ :

*Vol' e vai
 juesca lai,
 e-l retrai
 qu'ieu morrai,
 si no sai
 consi jai
 nuda ho vestia* !⁴⁰ (*BdT* 293.25, v. 49-55)

³⁷ Je ne connais pas le lieu où elle se trouve, s'il est en montagne ou dans la plaine ; je n'ose pas dire le tort qu'elle me fait, plutôt je me tais ; il me pèse beaucoup de rester ici, c'est pourquoi je m'en vais.

³⁸ Voir par ex. C. BOLOGNA et A. FASSO, *op. cit.*, L. LAZZERINI, *op. cit.*, p. 328-330, et, plus récemment, Paolo CANETTIERI, « Politica e gioco alle origini della lirica romanza : il conte di Poitiers, il principe di Blaia e altri cortesi », in Paolo CANETTIERI et Arianna PUNZI, éd., *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Rome, Viella, 2014, p. 377-438.

³⁹ Nous citons : Marcabru, *A Critical Edition*, éd. Simon GAUNT, Ruth HARVEY et Linda PATERSON, Cambridge, D. S. Brewer, 2000. Pour la présence sporadique de *sai* et *lai* qui « galleggiano come relitti » parmi les « *stilemi rudelliani in apparenza destrutturati* » chez Cercamon (*BdT* 112.1b, mais aussi 112.1c), un autre troubadour contemporain ou presque de Jaufré Rudel, voir L. LAZZERINI, *op. cit.*, p. 179 sq.

⁴⁰ Vole et va jusque là-bas, et dis-lui que je mourrai si je ne sais comment elle couche, nue ou habillée ! (La recherche d'un emploi marqué des adverbes *sai* et *lai* dans le reste du corpus de Marcabru n'a pas donné de résultats significatifs).

Du vague au concret : Bernart de Ventadour

Ce qui est certain, en revanche, c'est le succès dont la géographie du désir chanté par le prince de Blaye a joui auprès des poètes des générations suivantes. L'œuvre de Bernard de Ventadour est, à cet égard, emblématique. L'influence de la poésie de Jaufré Rudel sur la sienne a été déjà signalée, quoique toujours de façon assez partielle, par nombre de spécialistes. Depuis Carl Appel et Alfred Jeanroy, les deux auteurs ont été reconnus comme les représentants les plus importants du rang des « troubadours idéalistes », ou pour mieux dire des « *lirici cortesi puri* »⁴¹, s'opposant stylistiquement aux aspérités formelles et sémantiques du *trobar chus* (sans pourtant jamais se prononcer en faveur du *trobar leu*, ni intervenir dans la polémique sur le style qui occupait Raimbaut d'Aurenga et Giraut de Borneil, contemporains de Bernard) et, pour l'attitude de l'amant à l'égard de la dame aimée, aux « matérialistes » qui prônent la jouissance sexuelle comme but principal de l'amour. Bernard présente dans une bonne partie des 45 poèmes qui lui sont attribués la même opposition polaire *sai-lai* que son prédécesseur⁴² :

*Gran ben e gran onor
conosc que Deus me fai,
qu'eu am la belazor
et ilh me, qu'eu o sai.
Mas eu sui sai, alhor,
e no sai com l'estai !
So m'auci de dolor,
car ochaizo non ai
de soven venir lai*⁴³. (*BdT* 70.36, v. 10-18)

*Mo cor ai pres d'Amor,
que l'esperitz lai cor,*

⁴¹ La définition est de Costanzo DI GIROLAMO, *I trovatori*, Turin, Bollati Boringhieri, 1989, p. 112 sq.

⁴² Pour tous les poèmes de Bernard de Ventadour nous citons *Seine Lieder*, éd. Carl APPEL, Halle, Niemeyer, 1915, et la traduction de M. Lazar (Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle, *Chansons d'amour*, éd. Moshé LAZAR, Paris, Klincksieck, 1966), modifiée lorsque nécessaire.

⁴³ « Je le reconnais : Dieu m'a fait une grande faveur et un grand honneur, puisque j'aime la plus belle femme et, pour autant que je le sache, elle m'aime aussi. Mais moi je suis ici, loin d'elle, et je ne sais quel est son état d'âme ! C'est ce qui me tue de douleur, car je n'ai pas l'occasion de me rendre souvent là-bas. »

*mas lo cors es sai, alhor,
lonh de leis, en Fransa*⁴⁴. (*BdT* 70.44, v. 33-36)

Nous y retrouvons, en particulier, la fragmentation du sujet qui était du Prince de Blaye entre, d'une part, le « cœur » et l'« esprit » attirés sans cesse « là-bas » et, de l'autre, le « corps » confiné « ici »⁴⁵. Mais Bernard insiste encore plus sur le côté paradoxal d'une telle géographie : l'amant est obligé de demeurer « ailleurs » par rapport à l'objet de son amour aussi bien que par rapport à la partie la plus vitale de lui-même, en dévoilant ce que Jaufré Rudel laissait dans le vague, par l'emploi des mêmes adverbes de lieu. Le cumul de ceux-ci aux v. 35-36 de *BdT* 70.44 sert non seulement à introduire la révélation de la référence du *sai* (*en France*), mais aussi à en réaffirmer l'état d'« ailleurs » par rapport au *lai* et à expliciter la corrélation entre *sai* et *lai* sous le signe de l'éloignement. Chez Bernard aussi les occurrences de *lai* sont plus nombreuses que celles de *sai* (souvent impliqué dans le jeu d'homographes avec la première personne du singulier au présent de l'indicatif du verbe *saber*), car c'est évidemment « là-bas » que se concentrent les pensées de l'amant.

Avec l'explicitation et la précision de ses coordonnées relatives, le *lai* tend aussi à renvoyer à un lieu mieux déterminé, en correspondance d'une concrétisation évidente de l'objet d'amour. Les exemples sont nombreux, qui démontrent l'importance de cet aspect dans la poésie de Bernard :

*Mal o fara, si no-m manda
venir lai on se despolha,
qu'eu sia per sa comanda
pres del leih, josta l'esponda...*⁴⁶ (*BdT* 70.26, v. 29-35)

*Mas mas jonchas li venh a so plazer,
e ja no-m volh mais d'a sos pes mover,
tro per merce-m meta lai o-s despolha*⁴⁷. (*BdT* 70.42, v. 36-42)

⁴⁴ « Mon cœur est si près d'Amour que mon esprit court là-bas, mais le corps est ailleurs, ici, loin d'elle, dans le nord de la France ».

⁴⁵ L'équivalence entre cœur et esprit est, selon M. ALLEGRETTO, *Il luogo dell'amore, op. cit.*, p. 92 sq., l'un des éléments que Bernard aurait repris de Jaufré.

⁴⁶ « Elle fera mal si elle ne m'ordonne de venir là où elle se déshabille, afin que je sois, par ses ordres près du lit, à côté du rebord... »

⁴⁷ « Les mains jointes, je me livre à sa volonté, ne désirant plus bouger de ma prosternation à ses pieds avant que, de compassion, elle me conduise là où elle se déshabille. »

*Res de be no·n es a dire,
ab sol c'aya tan d'ardit
c'una noih lai o·s despolha,
me mezes, en loc aizit,
e·m fezes dels bratz latz al col.*

*Si no m'aizis lai on ilh jai,
si qu'eu remir son bel cors gen,
doncs, per que m'a faih de nien ?
Ai las! com mor de dezire !⁴⁸ (BdT 70.27, v. 41-49)*

*Ara cuit qu'e·n morrai
del dezirer que·m ve,
si·lh bela lai on jai
no m'aizis pres de se,
qu'eu la manei e bai
et estrenha vas me
so cors blanc, gras e le⁴⁹. (BdT 70.36, v. 30-36)*

*Ai Deus ! car no sui ironda,
que voles per l'aire
e vengues de noih prionda
lai dins so repaire ?⁵⁰ (BdT 70.44, v. 49-52)*

⁴⁸ « Il ne lui manque rien de bien, si seulement elle avait tant de hardiesse qu'elle me conduise, une nuit, là où elle se dévêt, en ce lieu propice, et me faire de ses bras un lien autour du cou. // Si elle ne m'héberge là où elle couche, afin que je contemple son beau corps noble, pourquoi alors m'a-t-elle tiré du néant ? Hélas ! comme je meurs de désir ! Ma dame veut-elle donc me tuer, parce que je l'aime ? Ou bien, quel mal lui ai-je fait ? »

⁴⁹ « Pour le moment, je crois que je mourrai du désir qui me vient, si la belle ne m'accueille auprès d'elle, là où elle couche, afin que je la caresse et la baise et étreigne contre moi son corps blanc, charnu et lisse. »

⁵⁰ « Ah, Dieu ! Que ne suis-je une hirondelle, pour voler à travers les airs et venir, au beau milieu de la nuit, là-bas, à l'intérieur de sa demeure ? »

La récursivité de ces expressions optatives est impressionnante, ce qui justifie l'abondance des exemples. Pour préciser les coordonnées du lieu vers où son désir l'attire, Bernard utilise presque partout la formule *lai on...* (« là où... »), tout à fait inconnue du prince de Blaye. Mais, dira-t-on, celui-ci aussi parle du château et de la tour où la dame « couche avec son mari ». Pourtant, dans cette strophe (*BdT* 262.4, v. 17-24), qui est par surcroît la seule dans son œuvre qui spécifie la condition sociale de la dame (femme mariée, châtelaine), le *lai* n'est pas mentionné. Cela n'est vraisemblablement pas un hasard : on chercherait en vain chez Jaufré une infraction à la norme de l'indétermination du *lai*. Tous les éléments pouvant renvoyer à la réalité physique de l'objet d'amour et de son domaine (*l'alberc*, *la cambra* et *le jardis* dans *BdT* 262.2 ; *le vergier* et *la cortina* dans *BdT* 262.5) sont en revanche repoussés dans le « loin », dont l'équivalence au *lai*, suggérée plutôt que déclarée, permet à la géographie du désir de garder un ancrage tout à fait souple et ambigu dans une géographie réelle (ou réaliste).

Pour résumer, le *lai*, lieu d'une dame qu'il est parfois difficile de distinguer, chez Jaufré Rudel, d'un pur objet du désir, devient chez Bernard de Ventadour le lieu réel où la bien-aimée passe sa vie, sans pour autant perdre son vague référentiel. Il faut distinguer, encore une fois, entre référence et sens des déictiques : c'est le sens qui en est précisé (« là où je ne suis pas » devient à coup sûr « là où elle se trouve »), non pas la référence, qui reste généralement indéterminée, sauf, à la limite, dans la *tornada* (l'envoi au destinataire) des poèmes :

Lo vers mi porta, Corona,

*lai a midons a Narbona...*⁵¹ (*BdT* 70.23, v. 57-58)

Mais cela ne fait, somme toute, que confirmer ce que nous venons de décrire, car la *tornada* est un espace liminaire, véritable interface entre le poème et le monde où les noms propres (des personnes ainsi que des lieux) peuvent être prononcés et identifiés.

À la lumière du glissement du vague au tangible qui marque la poésie de Bernard de Ventadour (où, par exemple, le corps de la femme est omniprésent, jusque dans sa nudité !) par rapport à celle de son prédécesseur, on pourrait bien se demander si, au-delà des traits expressifs communs que nous venons d'énumérer, la polarité *sai-lai* garde chez les deux auteurs la même valeur poétique : celle d'élever une frontière infranchissable

⁵¹ « Apporte-moi ce vers, Corona, là-bas à ma dame, à Narbonne... »

entre le sujet et l'objet de l'amour. Contrairement à l'opinion des spécialistes que j'ai citées plus haut, je pense pouvoir répondre par l'affirmative sur la base d'une vérification du fonctionnement de l'axiome « absence-obstacle-désir » chez Bernard. Dans sa poésie aussi la dame est représentée comme absente, l'obstacle à la réunion avec son soupirant pouvant dépendre de sa volonté à elle ou bien des circonstances. Le passage du *sai* au *lai*, conçus comme des lieux réels, est théoriquement possible, et parfois explicitement présenté comme tel dans le passé ou dans le futur, dans le souvenir ou dans l'intention. Cet apparent optimisme, qui marque certains poèmes du troubadour, n'empêche pas que la situation décrite au temps présent demeure toujours celle d'un amant coincé qui « meurt de désir »⁵². C'est la condition même du chant par amour, chez Bernard plus encore que chez Jaufré : désir inassouvi et composition poétique sont mutuellement dépendants au point que l'un ne semble pas pouvoir subsister sans l'autre, et le vecteur de la tension entre les deux pôles *sai-lai* oriente la scène sur laquelle se jouent tant l'amour que le chant. Preuve en est, au négatif, le fait que lorsque l'amant désespéré affirme renoncer à l'amour, non seulement il renonce du même coup au chant mais il quitte aussi cet espace polarisé du désir pour s'exiler « il ne sait où », « en terre étrangère »⁵³ :

*Tristans, ges no n'auretz de me,
qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.
De chantar me gic e-m recre,
e de joi e d'amor m'escon*⁵⁴. (BdT 70.43, v. 57-60)

*Lemozi, a Deu coman
leis que no-m vol retener,
qu'era pot ilh be saber*

⁵² Pour l'importance de la dimension temporelle, à côté de la dimension spatiale, dans l'œuvre du troubadour de Ventadour, voir T. MORICHI, « Alcuni aspetti della deissi temporale nelle canzoni di Bernardo di Ventadorn », *Medioevo romanzo*, IV, 1977, p. 3-18.

⁵³ L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modène, Mucchi, 2001, p. 97, rapproche Bernard de Jaufré pour l'emploi du motif de l'exil, de la *peregrinatio* d'amour. Pourtant, il semble y avoir une différence fondamentale entre les deux : si le pèlerinage auquel Jaufré aspire, « viaggio nostalgico verso l'indeterminato *lai* » (C. BOLOGNA et A. FASSÒ, *op. cit.*, p. 63), est la manifestation même de l'amour, l'exil évoqué par Bernard équivaut, au contraire, à la fin de celui-ci. Autrement dit, le premier se situe à l'intérieur de la géographie du désir, le second en dehors d'elle.

⁵⁴ « Tristan, vous n'aurez plus rien de moi, car je m'en vais, malheureux, je ne sais où. Je renonce aux chansons et m'en désiste, et je cherche refuge contre la joie et l'amour. »

*s'es vers aco que-lh dizia,
 qu'en terr' estranha-m n'iria,
 pois Deus ni fes ni fiansa
 no m'i poc far acordansa*⁵⁵. (BdT 70.45, v. 36-42)

Quelle meilleure démonstration que pour Bernard de Ventadour la géographie construite sur la corrélation oppositive entre *sai* et *lai*, loin d'être un simple motif entre autres, est bien un aspect essentiel pour l'expression de son identité de poète et d'amant ?

La dimension spatiale qui nous occupe, d'abord structurée et puissamment mise en valeur par Jaufré Rudel comme représentation poétique parfaite de la condition de l'amant, ensuite réinterprétée par Bernart dans le sens du concret, connaît depuis un succès remarquable jusqu'à s'imposer comme la géographie de la *fin'amor* tout court chez les auteurs de la deuxième moitié du XII^e siècle : une ressource fondamentale du *trobar*, qui accompagne, croise et corrobore les thèmes de l'absence, de l'obstacle, du désir. On peut citer les exemples suivants, tirés de poèmes de Peire Rogier (à peu près contemporain de Bernard) et Gaucelm Faidit (actif entre la fin du XII^e siècle et le début du XIII^e), où le *lai* est explicitement donné comme le lieu de la dame aimée :

*Per far esbaudir mos vezis,
 que-s fan irat quar ieu no chan,
 no mudarai deserenan,
 qu'ieu no despley
 un so novelh que-ls esbaudey ;
 e chant mais per Mon Tort N'avetz,
 quar trop dechai
 tot quan vey sai,
 mas lai ab lieys creys joys e pretz,
 per que-l sieus conortz m'es plus bos
 que tot quan vey sai entre nos.*⁵⁶ (BdT 356.6, v. 1-11)

⁵⁵ « Limousin, je recommande à Dieu celle qui ne veut pas me retenir, et à présent elle peut bien savoir si c'est vrai ce que je lui disais, que je m'exilerais en terre étrangère, puisque Dieu, foi ni confiance n'ont pu me mettre d'accord avec elle. »

⁵⁶ « Pour rendre joyeux mes voisins, qui sont tristes parce que je ne chante pas, dorénavant je ne cesserai plus de déployer une nouvelle mélodie qui les rende joyeux ; et je chante davantage pour mon Vous-en-

*Pero, de sai, soplei lai, on ill es ;
de genoillos, mas jointas et aclis ;
e sui aissi del fuoc d'amor empres
qan mi soven la joi' ab qe-m conquis –
qe ben sapchatz que lai, on q'ieu esteia,
no-m vir aillors, ni als non puosc voler,
ni ja non cre q'ieu outra dompna veia
qe-m destreigna jorn ni maitin ni ser
tant que de lieis posca mon cor mover⁵⁷. (BdT 167.40, v. 10-18)*

L'amour et le monde : Peire Vidal et Raimbaut de Vaqueiras

Cependant, vers la fin du siècle, deux auteurs en particulier, Peire Vidal et Raimbaut de Vaqueiras, viennent remettre en cause à la fois cette représentation de l'espace et l'idée d'amour qui y est généralement liée. Il s'agit, nous le verrons, moins d'un parti pris idéologique que de la traduction poétique d'une approche nouvelle du réel et de la question de l'identité du poète-amant, en une sorte d'autobiographisme lyrique tout à fait rare pour l'époque.

Ces deux poètes ont beaucoup voyagé par l'Europe et la Méditerranée (jusqu'à Malte et à Constantinople), en tant qu'artistes en quête de mécènes mais aussi en tant que chevaliers et polémistes⁵⁸. Leur connaissance ponctuelle du monde se reflète dans une propension remarquable à l'insertion des sentiments et des événements qu'il chantent dans un cadre géographique, sinon proprement topographique : l'emploi surabondant de toponymes, même dans le domaine traditionnellement indéterminé de la poésie d'amour

avez-tort, car tout ce que je vois ici tombe vite en décadence, tandis que, là-bas, près d'elle la joie et la valeur prospèrent ; c'est pourquoi j'aime mieux l'espoir qu'elle m'inspire que tout ce que je vois ici parmi nous. »

⁵⁷ « Pourtant, d'ici, j'envoie mes supplications là-bas, où elle se trouve prosterné à genoux et les mains jointes et c'est ainsi que je suis saisi par le feu d'amour, quand il me souvient du joyau dont elle me fit présent pour me conquérir. Car sachez bien que, si loin que je sois, je ne change pas et je ne puis désirer autre chose ; et je crois que jamais je ne verrai jour, matin ou soir, une autre dame m'assujettir de sorte que mon cœur s'éloigne d'elle. » Trad. Jean MOUZAT, *Les Poésies de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, Paris, Nizet, 1965.

⁵⁸ Pour le rôle des troubadours dans le débat politique, voire dans la propagande seigneuriale, à l'époque de la Quatrième Croisade, voir Alessandro BARBERO, « La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica : ambizioni signorili e ideologia cavalleresca tra XII e XIII secolo », *Bollettino storico-bibliografico subalpino*, LXXXI, 1983, p. 641-703.

et bien au-delà de l'occurrence habituelle de noms de lieux dans les *tornadas*, saute aux yeux⁵⁹. Quant aux déictiques, leur emploi chez les deux poètes est emblématique : plutôt qu'une polarité donnée comme acquise une fois pour toutes, *sai* et *lai* expriment le point de vue relatif d'un sujet qui se déplace sans cesse. Voici ce que Peire dit de lui-même⁶⁰ :

*So es En Peire Vidals,
selh qui manten domnei e drudaria
e fa que pros per amor de s'amia ;
et ama mais batallas e torneis
que monjes patz, e sembla-l malaveis
trop sojornar et estar en un loc⁶¹ (BdT 364.7, v. 49-54).*

Suite à ce mouvement inlassable, la dame aussi peut se trouver dans deux strophes consécutives « ici » et « là-bas » presque au même temps. C'est ce que nous constatons dans la chanson *BdT 364.22*, où l'amant parle d'abord d'une tristesse qui lui vient de « là-bas » décrit par des formules semblables à celles de Bernard de Ventadour (« où elle... ») comme le lieu où se trouve sa bien-aimée pour affirmer, toute de suite après, qu'elle est « ici ».

*Ges quar estius
es bels e jens
non sui jauzens,
qu'us marrimens
me ven de lai,
don soli' aver mon cor gai...*

*Anc natz ni vius
no-lh frais covens*

⁵⁹ Il n'est pas important de distinguer ici entre l'emploi de toponymes pour la plupart réels chez Raimbaut, pour la plupart fictifs et allégoriques chez Peire (sur le sens poétique de cette distinction, qu'il nous soit permis de renvoyer à Federico SAVIOTTI, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza medievale*, Pavie, Pavia University Press, 2017, p. 73-82).

⁶⁰ Pour les poèmes de Peire Vidal nous citons *Poesie*, éd. d'Arco Silvio AVALLE, Milan-Naples, Ricciardi, 1960, et la traduction de J. Anglade (*Les poésies de Peire Vidal*, éd. Joseph ANGLADE, Paris, Champion, 1913), modifiée lorsque nécessaire.

⁶¹ « Voilà messire Peire Vidal, celui qui maintient courtoisie et galanterie, qui agit en vaillant homme pour l'amour de sa bienaimée ; qui aime mieux batailles et tournois qu'un moine n'aime la paix, et pour qui c'est une maladie de séjourner et de trop rester dans le même lieu.

*ni mandamens,
mas quar trop lens
torniei en sai,
o·l sieus bells cors sojorn' e jai...*⁶² (*BdT* 364.22, v. 1-26)

Encore, l'amant se permet d'aller et venir de *lai* à sa guise ; il y court même, poussé par la volonté d'Amour (ici la personnification du sentiment) :

*De lai on venc ni vau,
sui vostres bendizens
e sers obediens,
cum sel qu'ap vos estau,
per far vostres talen...*⁶³ (*BdT* 364.24, v. 31-35)

*E sapchatz qu'om enamoratz
non pot segr' autras voluntatz,
mas lai on vol Amors lai cor
e no·i garda sen ni follor*⁶⁴. (*BdT* 364.31, v. 5-8)

Le passage est désormais frayé, et finit par s'ouvrir complètement au désir de l'amant. Seul obstacle possible : la volubilité de la dame. Une dame décrite comme bien concrète et qui plus est présente : en s'adressant à elle Peire se présente « en homme qui est auprès » d'elle.

Raimbaut de Vaqueiras se sert des déictiques de façon comparable à celle de son confrère, mais il semble pousser encore plus loin son rejet d'une géographie du désir fondée sur la polarité *sai-lai*. Cela ressort avec évidence dans un cycle de trois chansons qu'il compose en Provence (1195-1196), après avoir vécu pendant quelques années dans l'Italie du Nord, à la cour du marquis Boniface de Montferrat, et avant d'y revenir à nouveau. Le premier texte du cycle (que Felix Lecoy a proposé d'appeler « cycle de la

⁶² « Quoique l'été soit beau et agréable, je ne suis pas gai, car une tristesse me vient de là-bas d'où j'avais coutume d'avoir de la gaieté dans mon cœur... // Jamais de ma vie je n'ai enfreint ses conventions ou ses commandements ; mais je suis revenu trop tard ici où habite et demeure son beau corps... »

⁶³ « De là, où je viens ou je vais, je fais votre éloge et je suis votre serviteur obéissant, en homme qui est auprès de vous pour faire vos volontés... »

⁶⁴ « Sachez qu'un homme amoureux ne peut suivre d'autres volontés ; là où Amour veut qu'il aille, là il court et ne se soucie de raison ni de folie. »

renonciation »⁶⁵, mais le sujet commun de ces poèmes paraît être plutôt la cruauté d'une dame que la renonciation à l'amour) est une sorte de « chanson de change », dans laquelle l'amant menace sa bien-aimée de la quitter pour une autre qui serait mieux disposée à son égard. En voici la conclusion⁶⁶ :

*Si m'a bon cor, ara·lh prec e l'incaut
que·m do sa joy e·m prometa salutz,
qu'en port anelhs e manjas els escutz,
e·m fassa tant per que de lieys no·m raut.
Si no, vau m'en el pays de Tortona,
e si de sai mi deu venir us bes,
a Dieu coman Proens' e Gapenses...⁶⁷ (BdT 392.10, v. 33-40)*

Raimbaut nous le savons grâce à une tenson qu'il échange avec Alberto Malaspina (BdT 15.1 = 392.1) avait eu une relation amoureuse avec une dame de Tortona, une ville située entre Gênes et le Montferrat, près d'Alexandrie. Maintenant, la flamme de cet amour semble pouvoir être attisée à nouveau : en ce cas, il serait prêt à quitter pour toujours la Provence pour revenir en Italie. Ce qui frappe dans la strophe que nous venons de citer c'est surtout l'emploi sémantiquement hétérodoxe, par rapport à la tradition troubadouresque, de l'adverbe *sai*, qui renvoie ici au toponyme adjacent dans le texte, *pays de Tortona*, et signifie donc « ce lieu-ci, le lieu que je viens de mentionner », non pas « le lieu où je me trouve ». Dans la pièce suivante, deux vers de la troisième strophe et la *tornada* qui en est l'écho confirment l'existence et l'attrait de la dame de Tortona, tout en rétablissant le sens habituel du *say*, ainsi qu'une polarité au moins apparente avec le *lai* :

*...a Tortona, lai part Aleixandrina,
queyra merce, mas say no truep refuy...*

En Proensa, quant encaus ni quan fuy

⁶⁵ Felix LECOY, « Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueiras », in *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Droz, 1946, p. 23-38.

⁶⁶ Pour les poèmes de Raimbaut de Vaqueiras, nous citons le texte de *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, éd. Joseph LINSKILL, La Hague, Mouton & Co., 1964.

⁶⁷ « Si son cœur est bien disposé envers moi, je la prie et exhorte qu'elle me donne sa joie et me promette le salut, que je puisse porter ses enseignes sur mes écus et qu'elle fasse tant que je ne me sépare pas d'elle. Autrement, je m'en vais au pays de Tortona et, si d'ici quelque chose de bien devait me venir, je dis adieu à la Provence et au Gapençais... »

*crit « Montferrat ! », la senha de qu'ieu suy,
e « Tortona ! », lai part Aleysandrina*⁶⁸. (BdT 392.25, v. 21-22 et 41-43)

Cependant, non seulement le contenu référentiel des deux adverbess est explicitement énoncé (ce qui pouvait épisodiquement arriver, mais seulement pour le *sai*, chez Bernard de Ventadour), mais surtout le passage d'un pôle à l'autre ne présente plus aucun obstacle. On ne pourrait être plus loin de l'esprit et de la géographie des « *lirici cortesi puri* » !

Ainsi, Raimbaut et Peire, chacun selon son propre style, situent le discours amoureux dans un espace ouvert, concret et polycentrique qui correspond mieux à leur expérience d'un monde sans confins. C'est le monde des échanges commerciaux et culturels, mais aussi des guerres, qui conduiront à l'épanouissement de l'urbanisme du XIII^e siècle, quand la poésie d'amour un peu partout en Europe tendra à se déplacer des cours aux villes, en y trouvant un terrain plus fertile et de nouveaux *stimuli*. Tout en étant encore des courtisans, Peire et Raimbaut ne se bornent pas à élargir et mieux détailler l'espace fermé de leurs prédécesseurs, parfois nébuleux et strictement orienté par le vecteur *sai* → *lai*. En mettant en évidence ses limites, idéologiques et topographiques, ils le vident de sens et en provoquent l'implosion.

Il s'agit pourtant d'une position d'avant-garde : tous les troubadours qui vivent dans le même monde que Peire Vidal et Raimbaut de Vaqueiras ne partagent pas pour autant leur refus de la géographie poétique traditionnelle, ou bien ils ne le font pas de façon aussi manifeste. Pour les auteurs contemporains et des générations suivantes plusieurs opportunités sont désormais disponibles, laissant souvent apparaître l'espace réel au-dessous de la métaphore, le contexte au-dessous du texte. La corrélation des deux pôles *sai-lai* continuera d'être fréquentée, mais elle découlera désormais très difficilement d'une option idéologique forte : réaffirmer l'axiome fondamental de la *fin' amor*, en se rangeant du côté de Jaufré Rudel ou de Bernard de Ventadour pour la défense d'une certaine conception de cet amour... L'emploi du couple de déictiques pour dresser le cadre spatial, plus ou moins métaphorique, du rapport amoureux, paraît survivre plutôt comme un simple choix expressif parmi d'autres possibles, chez les bons troubadours capables de mettre en valeur dans toutes ses formes l'héritage de leurs éminents devanciers. C'est le

⁶⁸ « A Tortona, là-bas, au-delà d'Alexandrie, je demanderais merci, puisqu'ici je ne trouve pas de refuge... // En Provence, lorsque je chasse et lorsque je m'enfuis, je cris "Montferrat !", l'enseigne de celui à qui j'appartiens, et "Tortona", qui se trouve là-bas, au-delà d'Alexandrie. »

cas, par exemple, d'Aimeric de Peguilhan, poète courtisan des plus appréciés aux premières décennies du XIII^e siècle, qui chante l'amour avec ironie et goût du paradoxe dans les cours d'Occitanie, d'Espagne et de Lombardie. La lecture d'une *cobla* tirée de son abondante production (une cinquantaine de compositions) suffira, en guise de conclusion, pour montrer son emploi libre et désinvolte de traits expressifs originellement très marqués :

*Mas ves mi tot ades
a-l cor plus fort de mur ;
ez ieu suefr' ez endur,
cum hom tristz ez engres,
tan vey qu'es mos gaugz brieus.
Pero, plus que romieus,
sai ni lai no-m desvi,
ans tenh lo dreg cami,
cum s'anav' a Santor ;
ez on plus vas lieys cor,
e plus m'en lonh ancse,
per que-l cors pro no-m te⁶⁹. (BdT 10.49, v. 37-48)*

Après quelques vers portant sur la souffrance provoquée par la dureté de cœur de la dame, l'amant se compare à un pèlerin (*romieus*) en route pour le Saint Sépulcre (*Santor*), pour énoncer, tout de suite après, le contresens d'une course qui ne fait qu'éloigner le coureur de son but. Ces deux images rappellent des passages célèbres de Jaufré Rudel, respectivement *BdT* 262.2, v. 33-35 (*Ai ! car me fos lai pelegris, / si que mos fustz e mos tapis / fos pels sieus belhs huelhs remiratz !*)⁷⁰, et 262.6, v. 23-25, cité plus haut ; pour ce dernier cas, le rapport à la source est rendu évident par la reprise d'un hémistiche presque à la lettre

⁶⁹ « Me voici toujours entièrement soumis à un cœur plus dur que le mur : je persévère en la souffrance, en homme triste et affligé, en voyant que ma joie est si brève. Pourtant, encore plus que le pèlerin je tiens le bon chemin, en ne me détournant ni d'un côté ni de l'autre, comme si j'allais au Saint Sépulcre ; et plus je cours vers elle, plus je m'en éloigne, si bien qu'il est pour moi inutile de courir. » Faute d'une édition critique fiable de ce poème, nous citons la seule édition disponible des œuvres complètes du troubadour : *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, éd. William P. Shepard et Frank M. Chambers, Northwestern University Press, Evanston (IL), 1950.

⁷⁰ « Ah, fussé-je pèlerin, là-bas, / de sorte que mon bâton et mon esclavine / fussent contemplés de ses beaux yeux ! » (trad. Jeanroy).

(*ves lieis corren / vas lieys cor*) et par l'insertion du mot-clé rudellien *lonh* (qui est pourtant ici une forme verbale, pas un adverbe)⁷¹. Cependant, les deux images, provenant — il faut le remarquer — de deux poèmes différents de Jaufré, ne sont pas logiquement conséquentes : le pèlerin qui tient le « bon chemin » ne saurait s'éloigner de son but... En plus, les déictiques *sai* et *lai* n'indiquent ici que les marges de la route, l'espace du fourvoiement : la polarité sur laquelle se fondait la géographie du désir en résulte complètement abolie. Ainsi, les variations proposées par Aimeric de Peguilhan sur des motifs que l'on peut supposer bien reconnaissables ne seront pas à interpréter comme l'adhésion à la poétique de l'auteur qui les avait imposés. Elles représentent plutôt l'hommage moins passionné qu'ingénieux à une tradition poétique illustre et — peut-être surtout — le clin d'œil à un public de connaisseurs⁷².

⁷¹ L'image de la course paradoxale devait être très congéniale à notre troubadour, qui s'en sert aussi dans un autre poème (le lexique employé est identique) : *per qu'eu corren venc vas lieis don mi loing* (*BdT* 10.47, v. 33).

⁷² Sur le rôle crucial joué au XIII^e siècle par les milieux de réception de la poésie troubadouresque non seulement pour la diffusion et l'appréciation de celle-ci mais aussi pour sa composition, voir l'ouvrage désormais classique de Maria Luisa MENEGETTI, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Turin, Einaudi, 1992².