

Pseudonymes poétiques dans la lyrique troubadouresque: les *senhals*

Avant d'analyser les pseudonymes poétiques (les *senhals*) dans la lyrique des troubadours, il convient de faire quelques remarques théoriques concernant les particularités de la pensée linguistique au Moyen Âge.

Pour mieux comprendre la sémantisation et les fonctions associatives ou connotatives des noms propres figurant dans les œuvres littéraires du Moyen Âge, il ne faut pas perdre de vue l'aspect symbolique et allégorique de la mentalité médiévale. Cela signifie en raccourci que la pensée des gens médiévaux se caractérisait par une manière de voir pour ainsi dire double suivant laquelle ils regardaient les choses et les phénomènes de la réalité non seulement en eux-mêmes, mais ils les considéraient aussi comme porteurs de quelque signification cachée ou symbolique. L'idée du sens profond des choses ordinaires a tellement envahi la mentalité médiévale que – comme l'écrit J. Huizinga dans *Le Déclin du Moyen Âge* – «*Le moyen âge n'a jamais oublié que toute chose serait absurde si sa signification se bornait à sa fonction immédiate et à sa phénoménalité, et qu'au contraire, par son essence, toute chose tendait vers l'au-delà. [...] C'est là le fond psychologique sur lequel croît le symbolisme [...]. La conviction que tout y a une signification transcendante cherchera à se formuler. [...] L'univers se déploie comme un vaste ensemble de symboles, se dresse comme une cathédrale d'idées. C'est la conception du monde la plus richement rythmique.*»¹ Ainsi donc, les gens lettrés, les poètes et les penseurs du Moyen Âge étaient d'avis que les paroles de l'Écriture Sainte tout comme les mots de la poésie profane avaient également plusieurs sens: un premier sens ordinaire, accessible pour les gens simples, «non initiés», et un sens caché et transcendant pour les «initiés» (pour les gens lettrés, capables de saisir le sens profond des objets ou des phénomènes du monde). Et ce sont les symboles et allégories qui étaient destinés à rendre accessible et compréhensible le sens caché et plus profond des choses pour la pensée quotidienne.

L'esprit symbolique et allégorique, systématisé par la scolastique, attribuait un rôle particulièrement important aux étymologies, aux significations cachées des mots et des noms. Le sens opaque et «magique» supposé des noms, et en particulier des noms propres, a éveillé tout naturellement le goût des savants du Moyen Âge pour les étymologies. En continuant les procédés exégétiques des Pères de l'Église, Isidore de Séville non seulement cherchait à démontrer le sens caché des paroles de l'Écriture dans son œuvre capitale *Etymologiarum sive Originum libri*², mais il croyait retrouver l'essence des choses dans les noms – dans les «étimologies» – en s'appuyant sur le *Cratyle* de Platon, selon lequel la nature des choses et des êtres déterminent a priori les noms qui les désignent. Par conséquent, Isidore de Séville était persuadé que, pour connaître les choses, il fallait connaître avant tout les noms: «*Etymologia est origo vocabulorum, cum vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur. [...] Nam dum*

¹ J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*. Paris, 1932, p. 247 sqq. (Traduit en français par J. Bastin).

² *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*. Éd. par W.M. Lindsay., Oxford, 1911, I-II.

videris unde ortum est nomen, citius vim eius intelligis. Omnis enim rei inspectio etymologia cognita planior est».³ Pour les gens du Moyen Âge, les mots et les noms pouvaient donc prendre un sens symbolique ou allégorique tout aussi bien que n'importe quel objet ou phénomène de la réalité. Suivant cette manière de voir particulière, ils pensaient qu'en nommant les objets, personnes ou notions de l'univers, on pouvait en dégager et rendre accessible l'essence invisible ou la signification symbolique latente. Cela revient à dire que les gens du Moyen Âge supposaient des rapports étroits entre les noms et les objets, personnes ou notions dénommés, et ils estimaient que surtout les noms propres étaient susceptibles d'exprimer d'une façon explicite des propriétés intérieures qui résidaient, en tant que marques distinctives, dans les personnes ou les choses. Les auteurs du Moyen Âge étaient également conscients de la force expressive particulière des noms et de l'importance de la dénomination, et en définitive, ils ont ressuscité «une très vieille tradition qui voit dans le nom propre comme la quintessence de celui qui le porte – d'où l'importance des noms totémiques et des noms du compagnonnage».⁴

Toutefois, les constatations faites sur le «sens transparent» des noms propres semblent contredire une des règles générales de la sémantique selon laquelle le rapport du signifiant au signifié est arbitraire. Autrement dit, quant à la relation de la *dénotation* (rapport du mot à l'objet) et de la *signification* (rapport du signifiant au signifié), dans la langue courante la seule fonction des noms propres est la dénotation.⁵ «Les noms propres n'ont pas de sens, écrit S. Ullmann, et par conséquent la notion de signification ne s'applique pas à eux. La fonction d'un nom propre est l'identification pure: distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette spéciale.»⁶ Cependant, dans le langage poétique – comme l'ont fait observé François Rigolot⁷ et Gérard Genette⁸ – les noms propres, toponymes ou anthroponymes, «participent à la 'littérarité' du texte» et dépassant leur fonction d'identification, peuvent être motivés, c'est-à-dire se charger de signification sous l'effet de certains faits phoniques, morphologiques ou sémantiques. Bien entendu, les noms propres par eux-mêmes ne peuvent pas devenir tout à fait motivés, transparents dans le langage poétique. La plupart du temps, c'est la signification globale du texte poétique qui permet la motivation des noms. Par conséquent, «la sémantisation du nom propre ne peut être sentie comme un simple 'écart', comme une simple 'infraction' par rapport à la norme.»⁹

Dans la poésie française du Moyen Âge – à partir de la *Chanson de Roland* jusqu'au *Roman de la Rose* – on rencontre nombre de noms propres motivés, c'est-à-dire transparents, qui, en tant que moyens d'un choix délibéré, réalisent en effet la conception d'auteur.

Dans la poésie médiévale, l'une des figures de rhétorique les plus fréquentes, issue de la motivation des noms, était la *paronomasie* (*annomination*) reliant des mots de sonorité similaire. Le compagnon d'armes fidèle du protagoniste de la *Chanson de Roland*, Olivier fait preuve du goût de la réalité, de la prudence et de la sagesse en face d'un Roland vaillant, hardi

³ *Ibid.*, I., p. 29.

⁴ J. Ribard, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*. Paris, H. Champion, 1984, p. 73.

⁵ Cf. F. Rigolot, *Poétique et onomastique*. Genève, Droz, 1977, p. 11.

⁶ S. Ullmann, *Précis de sémantique française*. Berne, A. Francke, 1969⁴, p. 24.

⁷ *Op. cit.*, p. 12.

⁸ G. Genette, *Figures*. Paris, Seuil, 1969, II., pp. 144-145.

⁹ F. Rigolot, *op. cit.*, pp. 13-14.

et brûlant d'envie de combattre, mais en même temps trop fier et impétueux. Les traits de caractère essentiels d'Olivier ont été mis en évidence pour les auditeurs de la chanson de geste aussi bien par son nom, dont l'étymon le plus vraisemblable, l'*olivier* symbolisait, depuis la Bible jusqu'aux œuvres poétiques du Moyen Âge, la sagesse, la pondération et l'aspiration à la paix, voire au compromis, que par le mot *olive*, très fréquent dans le poème épique. De même, le mot *lauro* ('le laurier') souvent utilisé dans les sonnets de Pétrarque, évoque chaque fois, par sa transparence formelle, le nom de la *domna* du poète, *Laura*.

Ce procédé poétique permettant de différentes variations aux auteurs médiévaux faisait partie des moyens relativement simples de la symbolique qui s'attachait au nom; on pourrait dire qu'il constituait le premier niveau de la signification symbolique des mots. Son importance poétique n'est cependant pas à négliger puisqu'il mettait en évidence un «*procédé herméneutique appliqué au nom propre*». ¹⁰ Il s'agit en effet d'un usage poétique au cours duquel les noms propres, outre leur fonction d'identification, portant leur propre glose révèlent une signification transparente et la plupart du temps symbolique.

Le sens du senhal et sa fonction poético-sémantique dans le contexte de la fin'amor

La nature clandestine de l'amour troubadouresque, de la *fin'amor*, sa discrétion visant à exclure le monde extérieur gênant, et en particulier son système de valeurs idéalisé et absolutisé, accessible aux seuls initiés, ont rendu indispensable que les troubadours dissimulent le vrai nom de leur(s) dame(s) et qu'ils les cachent sous un pseudonyme poétique, un *senhal*.

Outre cela, la discrétion amoureuse et le silence du vrai nom de la *domna* s'expliquent aussi par des motifs de psychologie sociale tels que d'une part ce rapport amoureux raffiné était un amour extra-conjugal, et de l'autre, que les rivaux du troubadour, les *lauzengiers* aspirant également à l'amour de la dame, menaçaient par leur médisance l'amour discret de la *domna* et du poète.

Cependant, dans les rapports particuliers du troubadour et de la dame, certaines propriétés personnelles ou des allusions à la relation interpersonnelle se concentrent souvent, malgré le caractère discret de la *fin'amor*, dans le *senhal*, pseudonyme poétique figurant dans la *tornada*, qui peut ainsi devenir «transparent» par des facteurs sémantiques référentiels se manifestant dans l'effet d'ensemble du poème d'amour.

Cela ne veut pas dire, bien entendu, que les *senhals* étaient pourtant susceptibles de dévoiler de la sorte la personne de la *domna*. La plupart du temps, le troubadour a pu seulement transmettre, par l'intermédiaire du *senhal*, en tant que «message codé», l'essence poétiquement et sémantiquement condensée du contenu émotionnel et spirituel de tout le poème à la *domna*, destinataire de ses sentiments amoureux.

Comme le dit avec justesse Jacques Roubaud: «*Le senhal est un nom secret donné à la dame pour qu'elle soit nommée dans la canso sans que son identité ordinaire s'y révèle; le senhal est un des noms de l'amour, il dit, s'il est choisi par un maître, à la fois l'essence de la dame*

¹⁰ J. Ribard, *op. cit.*, p. 80.

concrète, dont nous ne pouvons plus juger aujourd'hui et l'essence de la canso qui la chante. Il tend à l'universel.»¹¹

Senhals transparents

Déjà les premiers troubadours, et en particulier les lyriques occitans de la période dite «classique» du XII^e siècle, terminaient souvent leurs poèmes par des *senhals* «transparents», constitués d'ordinaire d'un syntagme épithétique et faisant discrètement allusion à «l'accomplissement» du désir sublimé dans le contexte lyrique du poème troubadouresque, c'est-à-dire à la réaction affective positive de la dame accueillant favorablement le «service amoureux».

Il ne saurait être le fait du hasard que les plus grands troubadours – Guilhem de Peitieux, Jaufré Rudel et Bernart de Ventadorn – désignaient leur *domna* par les *senhals* **BON VEZI** ('Bon Voisin'), **BON GUIREN** ('Bon Garant'), **BEL VEZER** ('Belle Apparence') ou **BEL CONORT(Z)** ('Belle Consolation').

Avant de soumettre à l'examen les *senhals* ci-haut mentionnés, nous voudrions faire remarquer l'emploi conséquent et fréquent des adjectifs qualificatifs **BON** et **BEL** dans ces *senhals* syntagmatiques. Outre qu'ils soulignent la *bonté*, qualité morale fondamentale des dames selon la conception de la *fin' amor*, l'alternance et l'équivalence des adjectifs épithètes **BON** et **BEL** traduisent en effet dans les textes poétiques l'une des catégories fondamentales de la conception philosophique et esthétique néo-platonicienne, la *kalokagathia*, qui signifiait l'unité harmonieuse des sphères éthique et esthétique pour la pensée médiévale.¹² Selon cette conception, la *beauté* extérieure est toujours la manifestation explicite et perceptible d'une «beauté intérieure», c'est-à-dire de la *bonté* de l'âme.

Une actualisation poétique précoce de cette conception apparaît déjà dans les vers initiaux de la *Cantilène de Saint Eulalie*, premier monument littéraire du français:

*Buona pulcella fut EULALIA,
Bel avret corps, bellezour ANIMA.*¹³

Évidemment, dans le contexte poétique des chansons troubadouresques, la *bonté* de la *domna* se traduit comme la «bonté» de la dame à l'égard du troubadour, c'est-à-dire sa réaction favorable plus haut mentionnée à l'expression des sentiments amoureux du poète.

C'est ce qu'on remarque dans la dernière *cobla* de la chanson *Ab la dolchor del temps novel* du premier troubadour connu, Guillaume IX, prince d'Aquitaine (Guilhem de Peitieux). Dans cette *canso*, la conception de l'amour chevaleresque du poète se mêle encore avec les marques incontestables de la *fin' amor* en formation.

*Qu'eu non ai sonh d'estraing lati
Que'm parta de mon Bon Vezi,
Qu'eu sai de paraulas com van
Ab un breu sermon que s'espel,
Que tal se van d'amor gaban,*

¹¹ J. Roubaud *Les Troubadours*. Paris, Seghers, 1971, p. 26.

¹² Sur ce sujet voir E. de Bruyne, *Études d'Esthétique médiévale*. Bruges, 1946, II.

¹³ I. Szabics, *Textes littéraires français du Moyen Age*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1987, p. 9.

*Nos n'avem la pessa e'l coutel.*¹⁴

*Car je n'ai cure d'étrange langage
Qui m'éloigne de Bon Voisin,
Quand je sais comment s'en vont les paroles
Dans un discours trop bref qui se répand,
Alors que tels vont vantant leurs amours
Et que nous en avons la pièce et le couteau.*

Trad. J.-Ch. Payen¹⁵

Le *senhal* **BON VEZI** figurant dans la dernière strophe, qui peut être considérée comme une *tornada* (envoi), devient «transparent» du fait que d'une part son épithète rend explicite l'«accomplissement» souhaité de l'amour, c'est-à-dire l'accueil favorable, de la part de la dame, de la révélation de l'amour du troubadour, confirmé aussi par d'autres indices référentiels du poème (*Nos n'avem la pessa e'l coutel*). D'autre part, on possède des sources abondantes sur la vie de Guillaume IX, personnalité féodale remarquable, dont il ressort qu'il était lié d'un amour profond et durable à la vicomtesse de Châtellerauld («Maubergeonne»),¹⁶ or, Châtellerauld se trouve tout près de Poitiers, et selon toute vraisemblance, le comte de Poitiers a composé et destiné cette chanson d'amour à la vicomtesse.

Dans la *canço* I de Jaufré Rudel, troubadour de l'«amour lointain» (*amor de lonh*), l'amour qu'il expose est fugitif et volatil, lui semble-t-il, car plus il voudrait s'en approcher, plus il le fuit. C'est pourquoi il peut se séparer aisément de cet amour (de l'amour «terrestre», accessible mais passant très vite), car il veut retrouver le «*mielhs*», l'amour idéal et parfait à l'aide de *Bon Guiren*, la *domna* idéale dont le *senhal* porte le sens transparent de la protection et de la certitude (*Guiren* = 'garant'):

*Amors, alegre'm part de vos
Per so quar vau mo mielhs queren,
E suy en tant aventuros
Qu'enqueras n'ay mon cor jauzen,
La merce de mon Bon Guiren
Que'm vol e m'apell' e'm denha
E m'a tornat en bon esper. (I, 29-35)*¹⁷

Amour, je me sépare de vous avec allégresse, parce que je vais cherchant mon mieux; et j'ai cette bonne aventure d'en avoir déjà le cœur joyeux, grâce à mon Bon Garant qui me veut et m'appelle et m'accepte et qui m'a mis en bon espoir. – Trad. A. Jeanroy

R. Nelli voit dans la figure de *Bon Guiren* la «Dame Pure» idéale qui peut éclairer au troubadour le chemin vers Dieu et pour qui celui-ci a renoncé à «la dame de ce monde», incapable d'inspirer l'héroïsme et la magnanimité. Mais le savant français finit pourtant par constater qu'à la suite d'une curieuse dialectique sentimentale «*l'amour profane et l'amour mystique coexistent dans le cœur du poète, s'y réconcilient, s'y prêtent un mutuel appui. L'amour de la dame éveille en lui l'amour de Dieu, l'amour de Dieu purifie cet amour profane,*

¹⁴ *Les Chansons de Guillaume IX*. Éd. A. Jeanroy, Paris, H. Champion, 1967⁴.

¹⁵ J.-Ch. Payen, *Le prince d'Aquitaine*. Paris, H. Champion, 1980, p. 125.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 58-61 sqq.

¹⁷ *Les Chansons de Jaufré Rudel*. Éd. A. Jeanroy, Paris, H. Champion, 1924.

et le chevalier comme la dame sont exaltés en Prix et en Valeur.»¹⁸ Toutefois, il ne s'ensuit pas de la «coexistence» des deux sortes d'amours que la mysticité chrétienne aurait pu se substituer à la *fin'amor* dans la lyrique de Jaufré Rudel. La *canso* I fût-elle composée d'une seule dame «à deux visages» ou de deux dames différentes, l'ambiguïté et l'opacité voulues du poème traduisent un caractère *hermétique* que l'on rencontre aussi dans les autres chansons d'amour du troubadour et qui fait partie intégrante de son œuvre poétique.

C'est par un *senhal* de sens pareil – **BEL CONORT** ('Belle Consolation') – que Bernart de Ventadorn, le plus grand poète de la *fin'amor* et de la «joie d'amour», du *joy*, désignait l'une de ses *domnas*. Les spécialistes de la lyrique du troubadour ont cherché à identifier la dame désignée par ce pseudonyme poétique à une dame de Vienne «*en l'honneur de laquelle il chante la gloire de toutes les dames du pays.*»¹⁹ Plusieurs chercheurs sont d'avis que **BEL VEZER** ('Belle Apparence') est le *senhal* de la première *domna* du poète, la vicomtesse de Ventadorn, chantée aussi par d'autres troubadours.²⁰ En fin de compte, toutes ces tentatives d'identification ne restent que des hypothèses, et paradoxalement, les divers *senhals* révèlent, à cause de leur sens transparent, beaucoup plus de la vraie nature des dames et de leurs sentiments à l'égard du troubadour que leur nom véritable.

Bernart de Ventadorn s'est servi, dans plusieurs de ses *cansos* (23, 27), du *senhal* **TRISTAN(S)**, rendu célèbre en particulier par sa «chanson de l'alouette». D'après les constatations de W.T. Pattison et de M. Delbouille²¹, Au. Roncaglia a conclu que le troubadour du Limousin désignait par ce pseudonyme poétique son contemporain, le troubadour Raimbaut d'Aurenga.²² Selon R. Lavaud et R. Nelli, par contre, le *senhal* en question aurait pu cacher Marguerite de Turenne, l'une des premières *domnas* et protectrices du poète.²³

Ces «identifications» semblent être contestées par le fait que dans la *tornada* de la chanson *Can vei la lauzeta mover* le *senhal* **TRISTANS** prend une signification transparente et symbolique lorsqu'il évoque le nom de l'amant accablé par le destin, en même temps qu'il corrobore aussi la conclusion tirée dans la strophe précédente: n'ayant plus d'espoir en la faveur et la *mercé* de sa dame, le troubadour abandonne le «service amoureux», et, par une résignation douloureuse, dit adieu à sa dame au cœur insensible et à la joie de l'amour. Le sens transparent du *senhal* **TRISTANS** s'accorde donc tout à fait à la nature de l'amour, développée dans cette *canso*. En définitive, on a l'impression comme si ce *senhal* équivalait à un nom parlant reportait les caractéristiques essentielles de l'état d'âme du poète, en tant qu'un «legs poétique», sur la personne de la destinataire de la chanson, qui devra désormais partager l'infélicité de l'amour.

*Tristans, ges no'n aures de me,
Qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.
De chantar me gic e'm recre,*

¹⁸ R. Nelli, *L'érotique des troubadours*. Paris, U.G.É., 1974, I, p. 307.

¹⁹ E. Hoepffner, *Les Troubadours dans leur Vie et dans leurs Œuvres*. Paris, A. Colin, 1955, p. 49; Voir encore R. Lafont – Ch. Anatole, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*. Paris, P.U.F., 1970, I, p. 73.

²⁰ Cf. E. Hoepffner, *op. cit.*, p. 49.

²¹ M. Delbouille, «Les *senhals* littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages», in *Cultura Neolatina*, XVII (1957), pp. 49-73.

²² A. Roncaglia, «Carestia», in *Cultura Neolatina*, XVIII (1958), pp. 121-137.

²³ R. Lavaud – R. Nelli, *Les Troubadours II*. Bruges, Desclée de Brouwer, 1966, p. 77.

*E de joi e d'amor m'escon. (31, 57-60)*²⁴

Tristan, vous n'aurez plus rien de moi, car je m'en vais, misérable, je ne sais où. Je renonce aux chansons, je les renie: loin de Joie et d'Amour, je vais me cacher.—Trad. P. Bec

On peut considérer le *senhal* **LINHAURE**, conféré par les troubadours Guiraut de Bornelh et Gaucelm Faidit à leur protecteur et ami, Raimbaut d'Aurenga, l'un des poètes les plus doués du *trobar clus*, comme un jeu de mot au sémantisme complexe et riche.

Le *senhal* a dû être composé des mots **LINH** et **AUR**, c'est-à-dire du mot occitan *linh* au sens de 'famille', 'lignage' et du mot *aur* signifiant 'or'. Ce dernier a pu être dérivé du nom du château d'*Aurenga* dont Raimbaut était le seigneur. En effet, au niveau sémantique, le nom *Aurenga* n'a rien à voir avec le mot *aur* puisqu'il tire son origine des noms *Aurasica*, *Aurasio*.²⁵ Le sens transparent du pseudonyme poétique **LINHAURE** peut donc être 'de lignage d'or' ou 'de haute naissance', ce qui convient parfaitement au troubadour qui était le prince d'Orange.

Au demeurant, ce *senhal* témoigne du fait que nombre de troubadours – en particulier Guiraut de Bornelh, Gaucelm Faidit et Peire Vidal – donnaient également des pseudonymes poétiques aux protecteurs, aux amis ou aux confrères.

Raimbaut d'Aurenga désignait lui aussi ses *domnas* par des *senhals* transparents. À l'instar de son contemporain Bernart de Ventadorn, il a revêtu une de ses dames du nom parlant **BON RESPIEG** ('Bonne Espérance'), et a donné à une autre le pseudonyme **JOGLAR** ('jongleur', 'poète'), qui a été tout récemment identifié à la *trobairitz* Azalaïs de Porcairaues.²⁶

Rigaut de Berbezilh, chevalier-troubadour de Saintonge, évoque sa dame, dans sa *canso* célèbre *Atressi com Persavaus*, par le *senhal* **MIELHS DE DOMNA** ('Mieux-que-Dame', 'la Meilleure des Dames') et compare, dans la strophe IV, la beauté idéalisée et les valeurs intérieures de la dame à «l'étoile de l'amour», à Vénus même:

*Si com l'estela jornaus,
Que non a paria,
Es vostre ricx pretz ses par;
E l'olh amoros e clar
Franc ses feunia;
Bels cors! plazens' e gaus,
De totas beutatz claus,
Mielhs de Domna, e de bel estamen;
Que'm defen
Lo pensar d'esmarir;
Don no pot hom deslonhar ni gandar!*²⁷

Telle l'étoile du matin qui n'a pas sa pareille, votre mérite est sans égal. De même vos yeux clairs et pleins d'amour, francs et sans perfidie, votre corps agréable et joyeux, clef

²⁴ Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle, *Chansons d'amour*. Éd. M. Lazar, Paris, Klincksieck, 1966.

²⁵ Cf. A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*. Berlin, 1894. – Sur le *senhal* **LINHAURE** voir encore I. de Riquer, «LINHAURE. Cent ans d'études sur un *senhal*», in *Revue des Langues Romanes*, XCVI (1992), 1, pp. 41-67.

²⁶ A. Sakari, AIMO, «A partir de la vida de Raimbaut d'Orange», in *Revue des Langues Romanes*, XCVI (1992), 1, pp. 15-20 sqq.

²⁷ A. Varvaro, *Rigaut de Berbezilh, Liriche*. Bari, Biblioteca de Filologia Romanza, 1960.

de toutes beautés, Mieux-que Dame, et votre haute condition: tout cela empêche ma pensée de s'attrister, et nul ne peut s'en éloigner ni s'y soustraire. – Trad. P. Bec

Par cette comparaison «cosmique» (*Si com l'estela jornaus, Que non a paria...*) et le superlatif soulignant la *bonté* de la *domna*, la valeur intérieure naturelle de la dame devient une qualité universelle, une *bonté* absolue, dont la *domna* du troubadour, désignée par le *senhal* 'la Meilleure des Dames', est la dépositaire. La consubstantialité de cette *bonté* absolue impliquant la perfection idéale et de la *domna* du troubadour anticipe déjà sur l'idéalisation et la spiritualisation de caractère néoplatonicien de la femme et de l'amour des troubadours tardifs et des poètes italiens du *dolce stil nuovo*.

Cette vérité poétique n'est pas en contradiction avec l'affirmation de la *vida* et de la *razo*, composées deux siècles plus tard, de Rigaut de Berbezilh selon laquelle sa *domna*, à qui il a destiné le poème en question, aurait été la fille du troubadour Jaufré Rudel et l'épouse de Jaufré de Tauney (Tonny). *Et enamoret se d'una domna, molher d'En Jaufre de Taonai, d'un valen baron d'aquela encontrada. E la domna era gentils e bela e gaia e plasens e mout envejosa de pretz e d'onor, filha d'En Jaufre Rudel, prince de Blaia...*²⁸

En effet, les auteurs des biographies de troubadours, en composant les biographies apocryphes des divers troubadours, non seulement s'inclinaient pour les exagérations poétiques mais ils étaient aussi très aptes à mêler des détails fantaisistes et des légendes, formées à partir des poèmes troubadouresques, à certains éléments de la réalité. Il est donc permis de mettre en doute cette affirmation de l'auteur de la *vida* de Rigaut de Berbezilh que la *domna* du troubadour aurait été la fille de Jaufré Rudel. Il est très significatif qu'il est le seul à en faire mention. Même s'il en était ainsi, les «biographies» de troubadours continuant la tradition des *vitae* des saints, mais caractérisées par un style et un langage un peu plat, sont des œuvres occitanes qui ont été faites à une autre époque, dans un autre milieu et, ce qui est le plus important, pour un autre public que les chansons d'amour des troubadours. Il paraît que dans le cas des *vidas*, l'une des principales fonctions poétiques et courtoises des *senhals*, la discrétion concernant la personne de la *domna*, n'était plus en vigueur. Au contraire, les auteurs de *vidas* pouvaient bien penser qu'en nommant la dame du troubadour, qui était, la plupart du temps, une dame de cour illustre, ils répondaient aux exigences du genre des «biographies» de troubadours et contribuaient à rehausser les «valeurs» poétiques et personnelles du troubadour qui aimait une telle dame noble.

La discrétion provenant du caractère particulier du *senhal* ne s'est pas faite valoir que dans le genre des *cansos*, et les pseudonymes poétiques transparents que nous venons de présenter n'ont révélé certains traits distinctifs, pour la plupart idéalisés, de la dame aimée qu'en deçà de la *convention poétique*, déterminant les limites du message codé par le *senhal*.

IMRE SZABICS

Budapest

²⁸ J. Boutière. – A.-H. Schutz., *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles.* Paris, A.-G. Nizet, 1964, p. 152.