

Abril issia ou le jongleur aux portes de la cité

Au moment où la poésie des troubadours semblait avoir épuisé ses ressources rhétoriques, condamnée à se replier sur elle-même jusqu'à saturation de ses signes, jusqu'à exténuation de son sens, la culture provençale, déçue dans ce qui constituait presque le fondement mythique de son identité — c'est du moins ainsi que les choses étaient ressenties *a posteriori* —, traversait une crise de conscience dont l'acuité se manifestait à travers la poussée d'une sensibilité nouvelle. Elle donnerait forme à une esthétique qui, aux abords du XIII^e siècle, fournirait au récit un alibi idéal pour faire son entrée dans la littérature provençale. Ce sont surtout les genres narratifs brefs qui semblent avoir été appelés à meubler ce nouvel espace. Au rang de leurs principales caractéristiques, on a toujours compté l'intérêt qu'ils témoignaient pour des sujets contemporains plutôt que pour un passé immémorial, partant mythique, traditionnellement réservé à la chanson de geste ou aux premiers romans¹. Dans le domaine provençal, cet intérêt a pris une tournure très idiosyncratique puisqu'il s'attachait à l'avenir de cette civilisation dominée par *paratge*². Cette préoccupation, immanente à tous les textes narratifs du XIII^e siècle, donne lieu à une fiction dont le héros tend à s'identifier avec le troubadour ou le jon-

1 — M. Zink, « Le temps du récit et la mise en scène du narrateur dans le fabliau et dans l'exemplum », in *La Nouvelle*, éd. M. Picone, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 27-44.

2 — Le terme, à l'origine, se référerait à l'institution féodale qui réglait l'héritage et le morcellement des fiefs. Dans le vocabulaire courtois, c'est cependant le sens de « noblesse » qui prédomine. Cf. G. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p. 149. La notion a fini par concentrer toutes les valeurs courtoises que reconnaissait la civilisation provençale.

gleur. Le modèle en avait déjà été élaboré par les *vidas* et les *razos* qui, en représentant la lyrique, avaient donné naissance à la figure quasi mythique du troubadour³. La fiction provençale, dès lors, est en quête d'un personnage idéal qui incarnerait une société dont la réalité est ressentie comme appartenant définitivement à l'Histoire. Afin de se retrouver, cette société crée une fiction où elle peut contempler l'image de ce qu'elle n'est plus. A l'écoute des résonnances du grand chant courtois, où elle reconnaît l'expression la plus immédiate de son identité, c'est dans le souvenir qu'elle cherche l'illusion de sa pérennité. Le nouveau discours narratif ne sera qu'une vaste et obsessionnelle anamnèse.

Sa quête, le récit la mène dans le sillage de cette question qui angoissait déjà Giraut de Bornelh :

On son gandit joglar
que vitz gen acolhitz ?⁴

(Où ont disparu les jongleurs que vous avez vus bien accueillis?)

Ces deux vers qui figurent exactement au centre de *Per solatz revelhar* (P.-C. 242, 55), poème dans lequel Dante reconnaissait la plus pure réalisation de la poétique de la rectitude⁵, résument à eux seuls tout le propos d'*Abril issia*. Il n'y a là rien de fortuit, puisqu'ils proviennent du premier poème que cite le récit de Raimon Vidal de Besalu. Il est vrai que les vers en question ne sont pas repris par le texte narratif : l'insertion comprend quatre vers de la strophe précédente. Mais par leur intermédiaire c'est tout le contexte lyrique qui affleure, contexte qui est entièrement rivé à ces deux vers centraux et dont la charge sémantique déterminera la modalité du récit. Il est hautement révélateur que c'est précisément par ce poème, vaste complainte sur la décadence du temps présent, que sont inaugurés et le récit et les insertions lyriques. L'importance de cet intertexte lyrique reçoit encore une confirmation inattendue par le truchement d'une doublure anecdotique :

3 — Cf. J.-M. Caluwé, « *Vidas et razos* : une fiction du chant », in *Cahiers de Civilisation Médievale*, XXXII, 1989, p. 3-23. On remarque cependant que dans l'ensemble les textes narratifs des XIII^e et XIV^e siècles s'attardent davantage au personnage du jongleur qu'à celui du troubadour. Pourquoi ? Peut-être parce qu'à cette époque on était plus préoccupé par la question de la transmission et de la continuité de l'héritage des troubadours que par celle de la création poétique. Peut-être aussi parce que le statut du jongleur, plus précaire, convenait mieux à une dramatisation de la crise provençale.

4 — Edition d'A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh mit Übersetzung, Kommentar und Glossar*, Halle, Max Niemeyer, 1910, p. 416.

5 — P.V. Mengaldo, *Dante Alighieri. De vulgari eloquentia*, Padova, Antenore, 1968, II, II, 8.

Girautz de Borneil, qan Guis, lo vescoms de Lemotges, l'ac fait raubar la sua maiso de sos libres e de tot son arnes, e vi qe pretz era fugitz e solatz adormitz e dompneis mortz e proesa faillida e cortezia perduda et enseingnamenz volz en deschauzimenz, e qe engans era entratz en amdoas las partz, en las amairessas et en los amanz, el se volc penar de recobrar solatz e joi e pretz ; e si fetz aquesta chanson qe dis : « Per solatz reveillar »⁶.

(Lorsque Gui, le vicomte de Limoges, eut fait dépouiller sa maison de ses livres et de tous ses équipements, Guiraut de Borneil vit bien que le mérite avait fui, que la joie était endormie, la galanterie morte, la prouesse faillie, la courtoisie perdue et les bonnes manières transformées en vilenies ; il vit que la tromperie s'était glissée de toutes parts, chez les amantes comme chez les amants ; mais il voulut s'efforcer de recouvrer divertissement, joie et mérite. Aussi fit-il cette chanson qui dit : « Pour réveiller la joie... »)

On retrouve dans cette *razo* une concordance frappante avec ce qui fait l'objet de la plainte que le jongleur d'*Abril issia* adresse à son interlocuteur. La nature des malheurs qui accablent Giraut de Bornelh est très significative. Le vol des livres et de l'équipement du troubadour a presque une valeur symbolique. Le troubadour est mutilé dans son identité et, plus grave, à travers le *maestre dels trobadors*⁷, c'est *paratge* qui est atteint.

La *razo* opère une jonction assez spectaculaire entre le poème et *Abril issia*. Il y a un large consensus pour situer la composition de ce dernier aux alentours de 1212-1213⁸. Or, si le poème a dû être composé vers la fin du XII^e siècle⁹, la *razo* lui prête un cadre « historique » qui permettrait de reculer cette date jusqu'à 1211-1212¹⁰. On le voit, dans l'optique du commentaire anecdotique, le sirventes de Giraut de Bornelh et le récit de Raimon Vidal de Besalu pourraient

6 — J. Boutiere et A.H. Schutz, *Biographies des Troubadours*, Paris, Nizet, 1973, p. 57.

7 — L'expression vient de la *vida* de Giraut de Bornelh (*Biographies des Troubadours*, p. 39).

8 — M. Cornicelius, *So fo e l temps c'om era iays, Nouvelle von Raimon Vidal nach der vier bisher gefundenen Handschriften zum ersten mal herausgegeben*, Berlin, 1888, p. 6 ; W. Bohs, « *Abrils issi'e mais intrava*, Lehrgedicht von Raimon Vidal von Bezaudun », in *Romanische Forschungen*, XV, 1904, p. 220 ; E. Müller, *Die altprovenzalische versnovelle*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1930 (*Romanistische Arbeiten*, XV), p. 60 ; A. Jeanroy, *Histoire sommaire de la poésie occitane*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 100.

9 — A. Kolsen, *o.c.*, vol. II (1935), p. 273.

10 — E. Hoepffner, *Les troubadours. Dans leur Vie et dans leurs Œuvres*, Paris, Armand Colin, 1955, p. 81 ; *Biographies des Troubadours*, p. 58.

être contigus. Il n'y a qu'un pas à franchir pour imaginer une rencontre des deux textes, figurant ainsi une espèce de croisée dans la littérature provençale, l'un signifiant la fin d'une époque, celle du grand chant courtois, l'autre inaugurant une ère nouvelle, celle du récit : d'une part, par sa réalisation même, il était appelé à sanctionner la fin d'un idéal (dont il était exclu) ; d'autre part, il trouvait sa raison d'être dans ce qu'il était amené à nier. En fait, le récit ne pouvait pas ne pas se souvenir de son prétexte sans en faire son contexte. C'est, en première instance, de la fonction mémorielle que le récit tire sa justification. Le poème de Giraut de Bornelh incitait d'ailleurs à l'évocation du passé :

Mas a cor afranchar,
Que s'es trop enduritz,
No deu om los oblitz
Ni.ls velhs fachs remembrar? (vv. 61-64)

(Mais ne doit-on, pour adoucir un cœur qui s'est trop endurci, rappeler les choses oubliées et les faits anciens?)

Avril issia fait partie de ces récits qui éprouvent des difficultés à se façonner une identité narrative et à l'imposer au discours. Cela se manifeste dès l'incipit :

Abril issi'e mays intrava,
e cascus dels auzels chantava
josta sa par, que autz que bas
e car remanion atras
vas totas partz neus e freidors,
venion frugs, venion flors,
e clar temps e dossas sazos.
E yeu m'estava cossiros
e per amor .I. pauc embronz.
Sove.m que fo mati adoncx
en la plassa de Bezaudun,
es anc ab me non ac negun,
mas amor e mon pessamen
avion m'aisi solamen ;
c'alhors no.m podia virar,
ni yeu que non o volgra far
s'autres no m'en fos ocaizos,
mas vas Dieu dos e poderos. (vv. 1-18)¹¹

11 — Nous avons adopté l'édition de W.H.W. Field, *Raimon Vidal. Poetry and Prose. Volume II : Avril issia*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.

(Avril sortait et mai entraît. Chaque oiseau chantait à côté de sa compagne, l'un à voix haute, l'autre à voix basse. Et comme la neige et le froid restaient de toutes parts en retrait, apparaissaient les fruits, apparaissaient les fleurs et le temps clair et la douce saison. Quant à moi, j'étais soucieux et un peu morose à cause d'Amour. Je me souviens que c'était alors le matin sur la place de Besalu. Il n'y avait personne avec moi (Amour et mes soucis m'avaient ainsi seul), de sorte que je ne pouvais me tourner ailleurs — et je n'aurais pas voulu le faire si quelqu'un d'autre ne m'en avait pas fourni l'occasion — que vers Dieu, doux et puissant).

Rien de plus commun que cette façon d'inaugurer le discours par un cadre printanier. C'est un des procédés avérés de la *canço*¹². On reconnaît toute une terminologie dont la forte teneur connotative et l'agencement surdéterminé ne manqueront pas de travailler le discours narratif: l'indication saisonnière, l'opposition avec l'hiver, le chant des oiseaux, la reviviscence des végétaux, bref, l'évocation du *clar temps* et de la *dossa sazós*. Voilà autant d'éléments qui rappellent le réseau métaphorique initial de mainte chanson d'amour, contribuant à l'organisation d'un *aizimen*, espace idéal permettant au discours de s'inscrire dans un mouvement d'éternel renouvellement. Ce souci d'asseoir le discours dans un espace approprié est réaffirmé par la suite. Avant de se consacrer entièrement à son récit, le narrateur prend soin de souligner que sa conversation avec le jongleur se déroule dans un lieu choisi (vv. 76-81).

La conformité aux modalités discursives du grand chant courtois est, jusqu'à un certain point, poursuivie dans la présentation du narrateur, qui, *a priori*, n'est qu'un *je* inscrit dans le prolongement d'un cadre printanier devant finalement lui servir de repoussoir. La démarche est propre à la *canço*. Elle prévaut, pour ne citer que deux exemples, dans *Quan lo rius de la fontana* et *Quan lo rossignols el foillos* de Jaufré Rudel. Une description en termes métaphoriques du cadre printanier y est, de façon analogue, interrompue au dernier vers de l'exorde par l'apparition d'un *je* dont les sentiments sont définis par rapport

12 — Cf. D. Scheludko, « Zur Geschichte der Natureinganges bei den Trobarods », in *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, LX, 1937, p. 257-334 ; W. Ross, « Über den sogenannten Natureingang der Trobadors », in *Romanische Forschungen*, LXV, 1953, p. 49-69 ; A.R. Press, « La strophe printanière chez les troubadours et chez les poètes latins du moyen âge », in *Actes et Mémoires du III^e Congrès International de Langue et Littérature d'Oc*, Bordeaux, 1965, vol. II, p. 70-78 ; M. Picarel, « Le début printanier dans les chansons des troubadours », in *Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes*, II, 1970, p. 169-197 ; D. Rieger, « Kalter Wind und Pferdegewicher. Zwei Sonderfälle der trobadoresken Natureingangs », in *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, XCIII, 1983, p. 2-13.

à la saison. Un rapprochement des *je* narratif et lyrique est donc dans l'ordre des choses. A l'état d'âme de l'un fait écho celui de l'autre dans *Quan lo rossignols el foillos* : *D'est'amor soi fort cossiros* (v. 15 : Je suis très soucieux au sujet de cet amour). Et dans *Lanquan li jorn son lonc en mai* : *Vau de talan embrons e clis*¹³ (v. 5 : Je vais accablé et oppressé par le désir).

Sur la double articulation de la reverdie et de l'ancrage discursif du *je*, vient se greffer le motif du souvenir. Ce trait nous ramène à *Lanquan li jorn* dont le discours est organisé de façon assez similaire pour aboutir au fameux : *Remembra.m d'un amor de loing* (v. 4 : Il me souvient d'un amour de loin).

Le souvenir va se convertir en cellule générative du récit. L'histoire passe par le filtre de l'expérience subjective d'un *je* qui fonde sa raison d'être dans l'investissement du passé. L'adéquation initiale du récit avec une certaine représentation du grand chant courtois favorisera une projection, sur ce passé, de la poésie lyrique comme cadre de référence idéal. Le texte ressource donc la fiction du passé idéal dans le souvenir de la lyrique.

Dans *Abril issia*, le passé idéal acquiert une dimension supplémentaire par son identification avec *mays* (v. 1) et surtout, dans le prolongement du verbe *sovenir*, avec *mati* (v. 10). En tant que métaphores de l'origine, les deux termes indexent bien sûr le début du récit, mais, au-delà, ils associent le passé à quelque chose d'originel. C'est de l'aube de toute une civilisation dont il est question. Les métaphores, par ailleurs, mettent bien en évidence la contradiction que doit surmonter le récit, contradiction entre le contenu de l'énonciation et l'énonciation même, entre ce qui est évoqué et la négation que contient inévitablement l'évocation. Le récit, s'il rappelle l'aube, ne peut avoir lieu qu'au crépuscule et le narrateur a toujours déjà sa vie derrière lui. Cela est inhérent au code narratif¹⁴. La littérature narrative pouvait donc être naturellement disposée à assumer le déclin de la lyrique, mais elle n'en a pas moins gardé mauvaise conscience. Elle se présente notamment comme un après ayant sans cesse besoin de se justifier par rapport à l'avant idéal que constitue la lyrique, s'excusant à la limite de ne pas pouvoir s'identifier avec lui et essayant, dans la mesure du possible, de pallier cette lacune par la commémoration. Elle ne parviendrait néanmoins jamais à comprimer un léger ton de dépit.

13 — R.T. Pickens, *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto, 1978, p. 84 et 178. Les vers sont cités d'après le manuscrit R, manuscrit qui a transmis la principale version d'*Abril issia*.

14 — K. Stierle, « L'Histoire comme Exemple. L'Exemple comme Histoire », in *Poétique*, 10, 1972, p. 177.

L'antinomie du récit devait fatalement avoir des répercussions sur le statut du *je* narratif. D'emblée il est décrit en situation de crise. La nature de cette crise est fonction de la façon dont *amor* est envisagée. Cela dit, le récit ne développe pas d'«aventure» amoureuse comme c'est le cas dans le *Castia Gilos*, *Las novas del papagai* et, dans une moindre mesure, *So fo e.l temps*. Quelle importance faut-il dès lors accorder à cette crise qui semble bien être une crise d'identité? Constatons d'abord que le rapport entre le *je* narrateur-personnage et *amor* est négativisé. Corollairement, on remarquera l'extrême solitude du *je*, dans un contexte diégétique nouveau, et qui n'est d'ailleurs probablement pas étranger à la crise : la ville, espace qui entre en opposition avec le cadre métaphorique initial. Un événement inattendu tirera cependant le *je* de sa *dolor* et lui inspirera, au contraire, du *joi*. Ce fait nouveau est révélateur de la valeur qu'on peut donner à *amor* ou, du moins, de sa façon d'être impliquée dans l'économie du récit :

E sel que totz fizels adzora
volc e.m donet que.n eysa ora
que ieu m'estav'aisi pessatz
venc vas mi vestitz e caussatz
us joglaretz a fort del temps
on hom trobava totz essems
justa.ls baros valor e pretz.
E si eu deman co fuy letz
a son venir, ni com joyos,
no m'en crezessetz en perdos

(vv. 19-29)

(Et celui que tout fidèle adore voulut et me donna qu'en cet instant où je demeurais ainsi soucieux, vînt vers moi un petit jongleur, vêtu et chaussé à la manière de l'époque où parmi les barons on trouvait réunis valeur et mérite. Et si on me demandait combien je fus heureux et joyeux à son arrivée, vous ne me croiriez pas entièrement...)

En profilant un rapport de contiguïté entre *amor/dolor* et *joglar/joi*, le récit suggère — et la suite en apportera la confirmation — que si *amor* reste en défaut, l'absence du jongleur n'y est pas pour rien. Le jongleur, emblème de ce *temps c'om era iays*¹⁵, vient incontestablement combler un vide. Et lequel, sinon celui qu'a laissé la poésie lyrique? D'ailleurs, la vue du jongleur éveille aussitôt, chez le narrateur, le souvenir de la poésie lyrique. Le jongleur n'est reconnu que transposé dans son rapport à la lyrique :

15 — Il s'agit de l'incipit de *So fo e.l temps* de Raimon Vidal de Besalu.

e membret mi qu'en Gaucelm dis
 que tan se fes a totz prezar :
 « Eu vi per cortz anar
 us joglaretz petitz
 gen caussatz e vestitz
 sol per donas lauzar. (vv. 94-99)¹⁶

(Je me rappelle que le seigneur Gaucelm, qui se faisait tant estimer par tout le monde, a dit : « J'ai vu un petit jongleur, bien chaussé et bien habillé, aller par les cours rien que pour louer les dames. »)

Dès l'ouverture, il appert que le récit se rappelle parfaitement l'équation lyrique entre l'amour et le chant, équation en vertu de laquelle la poésie de l'amour était d'abord et avant tout amour de la poésie. *Abril issia* fonctionnalise ce rapport. Ainsi, avant d'entamer sa plainte sur la décadence du temps présent, le jongleur somme le narrateur de prêter attention à des paroles :

c'aisi puramen m'escotes,
 com s'era messatge d'amor... (vv. 108-109)
 (Que vous m'écoutez tout simplement comme s'il s'agissait d'un message d'amour...)

Plus tard, quand le jongleur demande pourquoi il n'a plus sa place dans la société, le narrateur résume sa question en ces termes :

e per c'amors voles saber
 s'es aisi perdud'e baixada... (vv. 675-676)
 (et vous voulez savoir pourquoi l'amour a ainsi été perdu et dégradé...)

Dès lors, la solitude du *je* peut être considérée sous un jour nouveau. Nous avons vu comment la présentation du *je* narrateur tranchait avec le cadre idéal de la lyrique. Certes, il s'agit d'un topos lyrique, mais resémantisé en vue de son intégration dans le récit. Le cadre idéal est appréhendé par le *je* narrateur comme un signifiant sans signifié. D'ailleurs, si le *locus amoenus-locus amoris* est relayé par la *plassa de Bezaudun*, c'est que d'une manière ou d'une autre il fallait signifier, dans le cadre diégétique, un non-lieu de l'amour. Il y a un hiatus entre l'espace lyrique et le statut actuel du *je*, qui se trouve dans l'impossibilité d'intégrer l'idéal lyrique et doit se résigner à sa situa-

16 — Il s'agit de l'extrait de *Per solatz revelhar* de Giraut de Bornelh. L'attribution à Gaucelm est donc erronée.

tion narrative. Non sans cette amertume sécrétée par la tension entre son état présent (narratif) et son état passé (lyrique). Le récit révélera effectivement que le narrateur ayant été lui-même jongleur, c'est-à-dire fondant sa raison d'être par le chant, a dû mettre un frein à ses ambitions et se résigner au récit. On comprend désormais mieux le semblant d'équivoque dans son attitude. Tout en assumant l'histoire, le narrateur refuse de s'y engager totalement : il refusera son nom au récit, se détachant ainsi de son autorité. La crise du *je* est donc en étroite corrélation avec celle de la lyrique.

Les récits de Raimon Vidal de Besalu ont ceci de caractéristique qu'ils intègrent leur origine à la fiction. La narration est présentée comme résultant d'une rencontre avec un jongleur et le récit consiste à rapporter fidèlement l'entretien que celui-là a eu avec celui-ci. En faisant ainsi souscrire le jongleur à ses modes d'existence, le récit met en évidence un personnage exemplaire.

Si toutes les œuvres de Raimon Vidal voient dans le jongleur un relais indispensable au récit, *Abril issia* a ceci de particulier qu'il remet entièrement en question le statut et l'identité du personnage. Cette mise en question constitue en fait le sujet même du récit. L'apparition du jongleur en la *plassa de Bezaudun* inspire au narrateur une plainte sur la décadence du temps présent. A ces yeux, l'abandon du jongleur dans cet espace ne pouvait que signifier la fin d'une destinée, lui fait prendre conscience d'une rupture historique, d'un accident dans l'ordre d'Harmonie. Il y a désormais un présent et un passé. Le jongleur est exclu du présent. Il appartient à un passé irrémédiablement révolu dont il serait, si l'on veut, l'emblème anachronique.

Le jongleur est investi d'un savoir et d'un pouvoir relatifs à la littérature, qui d'une certaine manière fondent la cohérence de toute une société. C'est le jongleur, autant que le seigneur, qui fait tenir l'assemblée de la cour. S'il a une position privilégiée, il la doit à sa faculté discursive. C'est ainsi que le jongleur de *So fo e. l temps* obtient, par la *canço*, l'adhésion de la cour :

e sal m'aisi dieus mos parens,
com ieu lai fuy aisela vetz
qu'intret aqui .I. joglaretz
azautz e gens e be vestitz,
e non parec mal issernitz
al perparar denan n.ugo.
aqui cantet manta chanso...

(vv. 1097-1103)

(Et Dieu sauve mes pères aussi vrai que je fus là cette fois où y entra un petit jongleur, élégant, gracieux et bien vêtu. Il ne

parut pas manquer de qualités lorsqu'il se présenta devant le seigneur Uc. Là, il chanta maintes chansons...)

La société accueille volontiers le jongleur parce que la *canso* réfléchit tous ses idéaux et lui propose une image d'harmonie.

Lorsque le jongleur d'*Abril issia* se présente, il met son identité dans la pratique littéraire :

Senher, yeu soyt us hom aclis
 a joglaria de cantar
 e say romans dir e contar,
 e novas motas e salut
 e autres comtes espandutz
 vas totas partz azautz e bos,
 e d'en Guiraut vers e chansos
 e d'en Arnaut de Maruelh mays,
 e d'autres vers e d'autres lays
 que ben deuri'en cort caber. (vv. 38-47)

(Seigneur, je suis un homme enclin au métier de jongleur et à l'art de chanter ; et je sais dire et conter des romans, de nombreuses nouvelles, des saluts et d'autres récits, agréables et bons, connus de partout, des vers et des chansons du seigneur Giraut et encore bien davantage du seigneur Arnaut de Maruelh, et d'autres poèmes et d'autres lays qui devraient bien convenir à la cour.)

N'est-il pas frappant que le *yeu soy* ne donne lieu ni à un nom propre ni à un toponyme ? Ne dirait-on pas un refus de reconnaître le jongleur dans l'ordre de l'Histoire ? L'écart avec les *vidas* ne passe en tout cas pas inaperçu. Sans doute faut-il voir dans l'anonymat, qui pèse durant tout le récit sur le personnage, l'indice d'une condition modifiée. Le fait est d'autant plus retentissant que le narrateur, qui autrefois a partagé la condition du jongleur, demeure lui aussi dans l'anonymat. L'absence de nom propre apparaît comme le symptôme d'une aliénation qui *mutatis mutandis* doit affecter la lyrique. *Abril issia* fait le procès d'une époque qui, cessant de reconnaître le jongleur, le condamne au silence. Le jongleur n'a plus sa place dans la nouvelle société :

Mas er son vengut vil voler
 e fraitz a far homes malvatz
 que.n van per las cortz assermatz
 a tolre pretz entre la gens.
 Per qu'ieu ni nulhs hom avinens
 ni savis non es aculhitz
 ans on pus venc josta.ls chاوزitz

on cujaria trobar loc ;
 ades truep mays qui.m torn en joc
 e en soan so que vuelh dir.
 E vey los jangladors venir,
 e.ls homes hufaniers de sen
 a penre solatz mantenen,
 nesis e ses tot bon esgar.
 Et yeu, c'om no.m vol escotar
 ni vol entendre mon saber,
 vau m'en ad una part sezer
 aichi co homs desperatz.

(vv. 48-65)

(Mais aujourd'hui des hommes mauvais en sont venus à accomplir leurs vils et mauvais désirs et ils vont par les cours, prêts à enlever ce qu'il y a de valeurs dans la société. C'est pourquoi ni moi ni aucun homme avenant ou sage ne sommes accueillis ; au contraire, je ne viens plus parmi l'élite où j'avais cru trouver une place. Je trouve toujours plus de gens qui se moquent de moi et méprisent ce que je veux dire. Et je vois venir les railleurs et les hommes infatués de leur bon sens pour entamer immédiatement la conversation, idiote et sans le moindre bon jugement. Et moi, puisqu'on ne veut m'écouter ni entendre mon savoir, je m'en vais m'asseoir quelque part comme un homme désespéré.)

Le jongleur est non seulement le légataire d'un savoir qui ne trouve plus son entrée dans la société, mais aussi d'une littérature désormais ressentie comme dérisoire. Le narrateur met le jongleur en garde :

que per so que.us puescon janglar
 volran auzir vostre cantar
 e son d'entendre vil e cau.

(vv. 1047-1049)

(qui, afin de pouvoir se moquer de vous, voudront entendre votre chant et dont l'intelligence est vile et creuse).

La crise d'identité du jongleur est une métaphore de la crise que traverse un certain type de littérature dont il est le porte-parole. C'est exactement ce dont il est question dans *Per solatz revelhar*. Giraut de Bornelh est d'ailleurs nommé, en compagnie d'Arnaut de Marueilh, quand le jongleur étale ses connaissances littéraires. Les deux troubadours jouissent manifestement des faveurs du récit : à eux deux, ils réclament la paternité de la moitié des insertions lyriques. En rappelant leur nom, le jongleur raccorde son discours à la modalité des intertextes lyriques.

L'attitude du jongleur d'*Abril issia* se résume par la résignation : elle procède de l'acceptation de l'échec. A cette résignation se super-

posent non seulement celle du narrateur, mais également celle de Giraut de Bornelh dans *Per solatz revelhar*. L'histoire du jongleur se confond avec la quête d'un idéal qui n'a pas abouti :

E faitz vos en meravillos
per so car avetz mout sercat
e no trobatz... (vv. 683-685)

(Et vous vous en étonnez parce que vous avez beaucoup cherché et n'avez pas trouvé...)

Crise du *je* narrateur, crise du jongleur, crise de la lyrique... Ajoutons dans la même foulée : crise du récit. On n'a jamais que la manifestation renouvelée d'une même inquiétude. Il faut bien reconnaître que l'histoire proposée par *Abril issia* est d'une extrême inconsistance. Il ne s'y passe presque rien. L'événement rapporté est dérisoire, l'histoire d'une rencontre qui ne saurait prêter à conséquence, histoire qui, il est vrai, se dédouble à plusieurs niveaux narratifs¹⁷, mais dont les trop rares personnages se révèlent incapables d'informer une fiction. Ils se définissent par un être et non par un faire ou un devenir comme les personnages du roman. Leur vie est un échec complet et à moins qu'on ne considère la performance discursive comme une activité fondamentale, ils sont impuissants à accomplir quoi que ce soit. Le récit ne parvient jamais réellement à résorber le décalage entre la narration et l'histoire. La narration n'y est jamais transparente. Elle ne se dissout pas dans l'histoire. Au contraire, son opacité fait écran. Il y a de toute manière une tendance assez nette à estomper l'histoire et à valoriser le discours. A telle enseigne que la diégésis ne semble chercher qu'un prétexte à du discours. Ainsi les multiples rencontres, quel que soit le niveau narratif où elles ont lieu, ne préludent jamais qu'à la mise en place d'une situation discursive. Les personnages n'existent qu'en fonction d'un discours à produire.

Si l'activité fondamentale des personnages est discursive, elle est aussi mémorielle. Leur comportement discursif est motivé par le souvenir, c'est-à-dire, encore une fois, par la référence à un passé idéal. Cette mémoire qui médiatise l'*auzir* et le *dire* assure, dans le circuit toujours recommencé de la réception et de l'émission, la circulation

17 — La rencontre du narrateur et du jongleur sert de cadre à une deuxième rencontre, réunissant le jongleur et le Dauphin d'Auvergne, qui, à son tour, est rapportée à une rencontre antérieure. Chaque niveau enchâssé réintègre son cadre par le motif de la séparation, et c'est sur la séparation du narrateur et du jongleur que s'achève le récit. La réduplication d'un même événement, de surcroît aussi ritualisé, et encore bien de nature discursive, stimulera le procédé de l'anaphore.

du discours. En fait, les personnages n'existent pas tant en fonction d'un discours à produire que d'un discours à transmettre. Le discours conçu dans le souvenir surmonte le hiatus entre le passé et le présent. Le narrateur d'*Abril issia* commence son récit par : *Sove. m que fo mati adoncx...* (v. 10 : Je me souviens que c'était alors le matin). Or, comme le récit se propose d'agir contre l'oubli, la mémoire prend des dimensions dramatiques. La mémoire se donne en spectacle afin de représenter le passé.

Le relais mémoriel fait office de charnière entre deux axes narratifs. Sa récurrence ponctue et soutient le procédé de l'enchâssement¹⁸. La mémoire hiérarchise les différents niveaux narratifs du récit, la complexité de la construction narrative devant rendre la complexité dans l'ordre de la chronologie. A partir de l'énonciation d'un *je* narrateur, qui sert de cadre, le récit se réfléchit à plusieurs paliers chronologiques. Il y a l'un l'autre : celui du Dauphin d'Auvergne, celui du jongleur et celui du narrateur, les deux derniers impliquant ceux qui leur sont antérieurs. Nous avons donc trois tranches chronologiques où, chaque fois, deux personnages se rencontrent, disent *je* et racontent. Cela donne quatre niveaux narratifs qui sont autant de situations de communication :

- je 1 (narrateur // vous-récepteurs)
- je 2 (jongleur // narrateur-personnage)
- je 3 (Dauphin d'Auvergne // jongleur)
- je 4 (soudan espagnol // vassal).

A chaque nouvel enchâssement correspond naturellement un éloignement dans le temps, mais aussi une idéalisation croissante du cadre diégétique¹⁹. Le procédé suppose une mise en question de la temporalité. Dans *Abril issia*, c'est la réflexion douloureuse sur la décadence du temps présent qui provoque la cascade d'enchâssements. On retrouve d'ailleurs cette réflexion à tous les niveaux. L'enchâssement figure ainsi l'infini dédoublement spéculaire du temps, son éclatement, auquel correspond l'éclatement des voix.

La mise en place de situations de communication à différents niveaux narratifs hiérarchisés, crée un réseau discursif supportant la circulation de l'œuvre. La démarche circulaire qui consiste à inté-

18 — A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977, p. 52-53.

19 — On remarque que plus on s'éloigne dans le temps, plus les personnages mis en scène deviennent nobles.

grer la réalisation des *novas* dans leur propre fiction, est très attentive à la réception de toute activité discursive. Il s'agit même d'une des composantes essentielles de la fiction. Dans cette optique *Abril issia* est l'histoire de l'écoute donnée à la confiance d'un jongleur. Ce qui est en cause, c'est la « reconnaissance » du récit. Elle est fonction des modalités de la réception.

Aucun des récits de Raimon Vidal ne nous parvient au premier degré. Ils sont tous relayés par un personnage intermédiaire dont la tâche est de reconnaître le récit, autorisant ainsi sa transmission, donc notre lecture. En simulant sur le mode fictionnel sa propre réception, le récit imagine une fiction de la réception idéale. Le personnage dont il était question doit orienter notre lecture. Comment en serait-il autrement ? Il est le modèle du lecteur. Un « archi-récepteur » en somme, faisant pendant au jongleur. Il coïncide avec l'image que le récit se fait du seigneur idéal : le mécène. Il s'appelle *rey Amfos* dans le *Castia Gilos*, *Dalfi d'Alvernha* dans *Abril issia* et *Uc de Mataplana* dans *So fo e. l temps*. Ces personnages qui font circuler la littérature narrative circulent aussi à l'intérieur d'elle. On les retrouve, dotés d'une fonction analogue, dans *vidas* et *razos*. En outre, ils ne sont pas confinés dans une seule des *novas* : certains transitent de l'une à l'autre. Quand le narrateur d'*Abril issia* dresse un inventaire des grands mécènes du temps jadis, il cite en tout premier lieu le *rei n. Amfos*, tantôt roi d'Aragon (vv. 737-740), tantôt roi de Castille (vv. 765-766). Un peu auparavant, le même récit avait vu dans la cour d'Uc de Mataplana un des hauts lieux de la civilisation (vv. 637-644).

Singulièrement, les personnages auxquels *Abril issia* refuse de prêter une identité nominale se gargarisent de noms propres. Le narrateur multiplie les énumérations de personnages historiques. Parmi eux, les seigneurs-mécènes. Cette récurrence de la nomination imprime au contexte idéal le sceau de l'historicité. On remarque à ce propos que, même si bien des noms sont rattachés à ce qui est alors historiquement reconnu comme la *Proensa* (v. 778), les seigneurs les plus en vue tiennent leur cour non plus dans ce pays, mais en Catalogne, en Aragon, en Castille, voire en Lombardie. Il est significatif que *So fo e. l temps* localise le jugement sur une question de casuistique amoureuse bien provençale (d'ailleurs l'intrigue qui la fonde se déroule en *Lemozi*) en Catalogne. (Ainsi que nous l'avons vu à l'occasion de la *razo* de Guillem de Cabestaing), le récit se fait *novas*, finissant par circuler en dehors de la *Proensa*. L'unité culturelle de la *Proensa* est reconnue, mais après coup, à un moment où il lui est difficile de rester pareille à elle-même. Tout se passe comme si la littérature provençale, aliénée de son identité originelle, se cherchait une nouvelle destination. Peut-être n'est-ce donc pas un simple effet du hasard si c'est

précisément dans la littérature narrative que ces récepteurs allogènes imposent leur présence.

De toute évidence, le nom du seigneur vaut métonymiquement pour un espace idéal, lieu clos et harmonieux où, dit *Abril issia*, *no y ac cri-dat* (v. 164) et où le jongleur pouvait se réaliser en accord avec *paratge*. Cette cour d'antan, réglée par le principe de la *larqueza*, assurait la diffusion d'une culture et d'une littérature. Le seigneur-mécène en était la figure de proue.

Les *novas* de Raimon Vidal de Besalu dynamisent le rôle du récepteur à tous les niveaux narratifs. Ce rôle est, en dernière instance, toujours assumé par le narrateur lui-même. Dans *Abril issia*, le narrateur ne se limite toutefois pas à recevoir la confiance du jongleur. Par les conseils qu'il lui donne, il contribue à convertir le récit en une vaste réflexion sur les conditions dans lesquelles le jongleur peut s'accomplir. Son discours a une portée pragmatique. L'essentiel de ses préoccupations s'arrête à une question concernant la réception : l'efficacité discursive. Comment avoir du succès ? Que faire pour que le discours porte ? Le narrateur passe en revue différentes catégories de récepteurs et examine chaque fois le comportement le plus approprié en leur présence, les précautions à prendre avant de *contar* ou de *cantar*. Mais comme les conseils interfèrent avec une plainte sur la décadence du siècle, c'est finalement une certaine forme de résignation qui prévaut : tenir compte du contexte discursif, c'est-à-dire s'adapter à son auditoire (vv. 124-125). Cela dit, le principe a ses limites ; il y a certaines règles à respecter :

Vostre semblan sian espars
e vostres ditz faitz autz e quetz
segon la razo que diretz... (vv. 1622-1624)

(Que votre expression soit variée et rendez votre discours de façon élevée ou tranquille, en accord avec la matière que vous traiterez...)

Préconiser une adéquation entre le contenu et la forme du discours et, en général, entre le dire et le faire, c'est alléguer une convenance. S'adapter selon les changements qu'a subis la société, certes, mais conformément à un code. Celui-ci s'exprime à travers la mise en place d'un rituel, indispensable au rendement de la performance. Le récit, oui, mais pas n'importe comment. Il s'agit d'instaurer une attente :

E si.ls vezetz ben comensar
ad escotar vostre saber
novas per c'om pot mais valer
vas totz mestiers lay comensatz. (vv. 1614-1617)

(Et si vous les voyez bien disposés à écouter ce que vous savez, alors commencez à raconter des nouvelles par lesquelles on peut valoir plus dans toutes les circonstances.)

Aux vues du narrateur, le jongleur devrait trouver dans la narration un moyen d'obtenir l'approbation de la cour. Le récit peut donc contribuer à créer une entente. Cet objectif atteint, le jongleur d'*Abri issia* peut continuer :

E apres aco, si.ls trobatz
adreiz ni prims ni entendens,
valors e linhatje e sens
vos sian aman e chantars. (vv. 1618-1621)

(Et après cela, si vous les trouvez intelligents, subtils et compréhensifs, ayez à cœur de leur parler de valeur, de noblesse, de sagesse et chantez.)

Le narrateur ne tient pas seulement compte des différentes catégories de public, mais encore des divers types de discours. En l'occurrence on dirait le narratif et le lyrique. On les retrouve, un peu plus haut, dans un rapport antithétique plus prononcé :

e al ters de mot de la canso,
cal que digatz, ilh groniran
e josta vos cosselharan
o.s metran novas a comtar. (vv. 1451-1454)

(Et au troisième mot de la chanson, quoi que vous chantiez, ils grogneront et chuchoteront près de vous ou se mettront à raconter des histoires.)

Lyrique et narratif impliquent clairement des modalités de production et de réception distinctes. Le narratif peut créer une entente ; le lyrique, en revanche, suppose une entente préalable. En faisant le constat d'un accueil dans l'ensemble favorable à la littérature narrative, le narrateur montre combien la circulation et la réception de la poésie lyrique des troubadours sont devenues aléatoires. Nous touchons à l'essentiel de notre récit, ce qui a déterminé son fonctionnement même : la conscience d'un relais à assurer du *cantar* au *contar*, mais l'un en regard de l'autre, comme semble le suggérer cette rime au début du texte, lorsqu'est présenté celui qui devrait pourvoir à la transition :

Senher, yeu soy us hom aclis
a joglaria de cantar,
e say romans dir e contar
e novas motas e salutx... (vv. 38-41)

(Seigneur, je suis un homme enclin au métier de jongleur et à l'art de chanter ; et je sais dire et conter des romans, de nombreuses nouvelles et des saluts...)

Intégrer au récit le souvenir textuel du grand chant courtois, fût-il fragmentaire ou lacunaire, risquait de compromettre sa cohérence. Il ne faut pas perdre de vue qu'*Abril issia* accueille des fragments d'œuvres qui existaient antérieurement et donc indépendamment du récit et qui, de surcroît, reposent sur un tout autre type de fonctionnement. Comment la lyrique supporte-t-elle la transposition à une textualité narrative ? Et comment le récit assume-t-il l'hypothèque que l'insertion lyrique fait peser sur sa cohérence ? Examinons les modalités selon lesquelles les deux types de discours sont raccordés.

Les 1776 vers d'*Abril issia* s'ouvrent dix fois à des fragments de textes exogènes (4 *cansos*, 3 *ensenhamens*, 2 *sirventes*, 1 texte non identifié) qui au total couvrent 49 vers, soit un peu moins de 3 % du texte. Le mètre et la disposition des rimes du poème lyrique obéissant à une toute autre logique que celle de l'octosyllabe à rimes plates, l'insertion devait fatalement causer des ruptures dans le tissu narratif. Pour ce qui est des rimes, on devine pourtant une volonté d'ajuster le fragment lyrique au schéma narratif. Rien de systématique, mais en règle générale la rime du premier vers lyrique s'accorde avec la rime du vers narratif précédent. Il en va de même pour le dernier vers lyrique et le vers narratif suivant. Dans certains cas, le schéma des rimes du passage intégré est même parfaitement conforme à celui de son cadre narratif. Il en est surtout ainsi quand le passage intégré comprend quatre vers (5 fois, soit 50 % des cas). Quant au mètre des passages insérés, on semble avoir fait moins d'efforts pour l'harmoniser à son nouveau contexte. Il conserve le plus souvent son caractère lyrique. Quelquefois, il est vrai, on tente de l'adapter aux octosyllabes.

Les citations lyriques étant mises dans la bouche, soit du narrateur, soit d'un des personnages, le *je* lyrique, pour autant qu'il ait encore quelque consistance, est doublé d'une voix narrative. Le transfert des voix et la subséquente implantation du discours lyrique dans un environnement narratif sont lexicalisés de façon stéréotypée : un verbe principal, signifiant le processus mémoriel (*membrar*) ou référant au mode de réception (*auzir*) ou à un comportement cognitif (*saber, aprendre*), suivi d'une subordonnée où le nom du troubadour (éventuellement flanqué de qualificatifs) est le sujet de l'invariable *dis*. Suit l'enclave lyrique.

Quand on s'interroge sur l'« intention » des passages lyriques cités, c'est-à-dire sur les raisons qui ont prévalu à leur insertion dans la trame fictionnelle, on ne manque pas d'être frappé par leur teneur didacti-

que, voire morale. Leur nature sentencieuse les érige en norme, leur confère une valeur exemplaire. Il convient néanmoins de préciser que leur valeur est en partie déterminée par le niveau narratif auquel elles sont produites. Amenée par le narrateur, la lyrique illustre une vérité générale et tend à recréer un cadre historique idéal. Assumée par un personnage, elle s'applique à sa situation particulière. Mais dans tous les cas elle a une valeur paradigmatique. Cela est d'ailleurs confirmé par le fait que certaines citations sont issues d'*ensenhamens*. Le récit, qui s'autorise d'une crise du *saber*, est même, dans une certaine perspective, conçu comme un *ensenhamen*²⁰. Toute l'histoire tient en la requête du jongleur et la réponse du narrateur²¹. La concurrence de l'*ensenhamen* est révélatrice de la valeur à donner aux citations lyriques²². Le narrateur implique clairement l'idée d'*ensenhamen* aux poèmes qu'il cite :

Aquels, segon que.ls trobaretz
 vulhatz menar car, que per vos
 no serian mas tensonos
 e pec e de mal escuelh ;
 per que.n dis n.Arnaud de Maruelh,
 als desconoissens ensenhar,
 « Terra pot hom deixar
 a son filh eretar,
 mas pretz non aura ja
 si de son cor no.l tra. » (vv. 1016-1025)

(Ceux-là, selon que vous les trouverez, prenez soin de bien les traiter, sans quoi ils se montreraient querelleurs, niais et mal élevés envers vous. C'est pourquoi, afin d'instruire les ignorants, le seigneur Arnaut de Mareulh a dit : « On peut laisser de la terre en héritage à son fils, mais il n'aura jamais de mérite s'il ne le tient pas de son cœur ».)

20 — Dans le manuscrit R, l'entourage d'*Abril issia* est constitué d'*ensenhamens*. Dans l'esprit du copiste il devait y avoir une filiation entre notre récit et les *ensenhamens*. Selon A. Monson, *Les «ensenhamens» occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 93, « *Abril issia* est un *ensenhamen* modelé sur les plus anciens exemples du genre ». Il suit en cela le premier éditeur d'*Abril issia* (W. Bohs, *o.c.*, p. 219) qui parlait de « novellistisch eingekleidetes Lehrgedicht ». Dohs condensait ainsi en une formule ce que K. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 21, avait décrit de la manière suivante : « sie gehört nur ihrer Einkleidung nach hierher (Novelle), dem Inhalte nach zu den lehrgedichten ». Voir encore M. Cornicelius, *o.c.*, p. 3. E. Müller, *o.c.*, p. 93 e.s. ; A. Limentani, *o.c.*, p. 52.

21 — C'est d'après A. Monson, *o.c.*, p. 87, le schéma stéréotypé de l'*ensenhamen*, où « le poète relate sa rencontre avec une personne qui s'offre à lui comme disciple ».

22 — E. Müller, *o.c.*, p. 85, avait déjà signalé que les citations participent de la tendance à l'enseignement.

L'interprétation pragmatique qu'il fournit du poème, le rapport de causalité entre celui-ci et une intention qui lui serait extérieure, rappelle le procédé des *razos*. Aux yeux de ce narrateur qui dispense un véritable *ensenhamen* au jongleur, *razo* et *ensenhamen* ne sont peut-être pas sans rapport²³ :

E per so c'a major plazer
vos vengan las razos qu'ieu trac,
aujatz so que.n dis a enac
us trobaires de manta gen :
« En amors a tals plazer sen
que qui.lh en sabia traire,
cascus seria mielhs amaire
que.l fatz que en cochas pren. (vv. 1180-1189)

(Et afin que les raisons que j'allègue vous satisfassent davantage, écoutez ce qu'en dit un troubadour pour convaincre le grand nombre : « Le sentiment trouve un tel attrait en amour que, si on savait y faire, chacun serait meilleur amant que le sot qui prend (son plaisir) en toute hâte ».)

23 — Ce rapport se manifeste clairement dans le titre de la grammaire de Raimon Vidal : *Razos de trobar*. Ouvrage qui vise un enseignement :

voill eu far aqest libre per far conoisser et saber qals dels trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat, ad aqels qe.l volran aprenre, con devon segre la dreicha maniera de trobar.

(Je veux faire ce livre pour faire connaître et savoir à ceux qui veulent l'apprendre, lesquels des troubadours ont le mieux « trouvé » et le mieux enseigné, et comment ils doivent suivre la bonne manière de « trouver »).

enseignement qui, soit dit en passant, est motivé par un argument qui appelle visiblement le motif de la décadence du temps présent :

car eu vei et conosc qe mant saber en son tornat en enror et en tenso...
(car je vois et je sais que maintes connaissances font l'objet d'erreurs et de querelles...)

Nous citons à partir de l'édition de J. H. Marshall, *The « Razos de Trobar » of Raimon Vidal and Associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 2.

Le terme *razo*, dans le titre de l'ouvrage, renvoie à une norme. D'ailleurs quand au début de son traité Jofre de Foixa se rapporte à l'ouvrage de Raimon Vidal, il substitue *razos* par *regles* :

Co En Ramons Vidals de Besuldu, en art de trobar savis e entendens, veses motz dels trobarods fallir, per no saber, en llurs trobars, a donar a ells e als altres qui res no sabien doctrina e ensenyamen, per que poguessen venir a perfeccio de aquella art, dictet e fe un libre qui es appellat *Regles de Trobar* (J. H. Marshall, *o.c.*, p. 56).

(Lorsque le seigneur Raimon Vidal de Besalu, savant et habile dans l'art de « trouver », vit un grand nombre de troubadours commettre par ignorance des erreurs dans leurs compositions, et afin de leur donner à eux, ainsi qu'à tous les autres qui ne savaient rien, un ensemble de règles et des instructions qui leur permettraient de se perfectionner dans cet art, il composa et fit un livre qui est appelé *Reglas de Trobar*.)

Nous avons, à première vue, une inversion du rapport qui prévalait pour les *vidas* et les *razos* : ce n'est plus la *razo* qui illustre la lyrique, mais la lyrique qui illustre la *razo* du *je* narrateur. En fait, les *razos* du narrateur sont conditionnées par la poésie lyrique des troubadours ou, du moins, par l'éthique qui la sous-tend. En ce sens, le récit pourrait être vu comme une vaste *razo* de la poésie lyrique des troubadours.

Le paradigme lyrique ne réside pas tant dans les vers cités que dans tout le contexte qu'ils présupposent. Avec le fragment, c'est tout le poème qui s'impose à la mémoire. Et avec le poème, c'est aussi toute une poésie qui est engagée. N'oublions pas que le texte situait implicitement son origine dans la remise en question de la lyrique telle qu'elle avait été formulée dans *Per solatz revelhar*. Le récit donne une amplication narrative à la question. La plainte conjointe du narrateur et du jongleur est un écho de ce qui constituait déjà l'essentiel du poème de Giraut de Bornelh. Le contexte lyrique, qu'il s'agisse d'un poème ou d'un ensemble de poèmes, ne pouvait que laisser son empreinte sur la mise en texte du récit. Elle est particulièrement visible dans les franges du texte qui servent de cadre aux vers enchâssés. Des éléments lyriques s'y infiltrent. Le contexte de tel ou tel poème marque le discours avant même qu'il y ait insertion. Les propos du narrateur et des personnages sont sans cesse parasités par l'immense intertexte lyrique qu'ils ont en mémoire.

Le procédé de la citation suppose une mise en rapport de deux contextes : le contexte narratif, *in praesentia*, dans lequel sont intégrés les vers lyriques ; le contexte lyrique, *in absentia*, dont est détaché le passage en question. Le transfert d'un contexte à l'autre souvent ne s'autorise que d'une espèce de circulation paradigmatique entre les deux textes. Qu'on prenne le passage suivant d'*Abril issia* :

Adoncx eran en pretz preon
 tug li baro, car poestatz
 avian noble cors onratz
 a gazardonar las valors
 e a far dos e bels secors
 arautz e cars e ben estans,
 be fazians so que.n Bertrans
 del Born dis en .I. sirventes
 a far rixx homes pus cortes
 e pus franx e pus donadors,...
 que sian ses tortz faire, elitz,
 et adretz et franx e chautitz :
 « Ad aiso fon pretz establitz
 c'om guerrejes, e so fortmens
 et a caresma et avens

e fezes soudadiers manens».

(vv. 456-471)

(Tous les barons avaient alors grand mérite car tous les grands seigneurs avaient le cœur noble et honorable pour récompenser les valeurs et pour apporter une aide douce et belle, gracieuse, chaleureuse et bonne, faisant bien ce que le seigneur Bertrand de Born dit en un *sirventes* afin de rendre les puissants de ce monde plus courtois, plus nobles et plus généreux, en sorte qu'ils soient, sans faire de tort, distingués, intelligents, nobles et excellents : « La prouesse fut instaurée pour qu'on fasse vigoureusement la guerre et qu'à Carême et à l'Avent les mercenaires s'enrichissent ».)

Et qu'on compare avec la huitième strophe de *S'abril e folhas e flors* (P.-C. 80, 38) dont vient la citation :

Ric ome vuolh qu'ab amors
Sapchan chavaliers aver
E que.ls sapchan retener
Ab befach et ab onors
E qu'om los trop ses tort faire,
Francs e cortés e chausitz
E larcs e bos donadors,
Qu'aissi fo pretz establitz
Qu'on guerrejes ab torneis,
E quaresma et avens
Fezes soudadiers manens²⁴.

(Je veux que les puissants seigneurs sachent par l'amour attirer des chevaliers et qu'ils sachent les retenir par des bienfaits et des honneurs et qu'on les trouve exempts de tout tort, nobles, courtois, excellents, larges et fort généreux, car prouesse fut ainsi instaurée pour qu'on se batte à la guerre et au tournoi et que la Carême et l'Avent enrichissent les mercenaires.)

Le texte narratif est tellement gangrené par l'intertexte lyrique qu'il n'est plus très clair où commence et où s'arrête la citation. Les mots à la rime, *donadors* et *chautitz*, extérieurs à la citation et qui perturbent la disposition en rimes plates, ont de particulier qu'ils figurent aussi à la rime dans la strophe dont sont tirés les vers cités. C'est peut-être le cas le plus flagrant d'interférence lyrique. Toute la huitième strophe de ce poème, dont déjà l'incipit appelait à un rapprochement, semble avoir déteint sur l'entourage narratif des vers invoqués par

24 — Edition de C. Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1932, p. 17.

le Dauphin d'Auvergne. Il y a transposition non seulement du contenu, mais également de la phraséologie. A cette réserve près que le discours lyrique présente une énonciation à la première personne tandis que le passage narratif maintient la troisième personne, même dans les vers placés entre guillemets²⁵. Quoi qu'il en soit, les quelques vers lyriques qui affleurent ici et là à la surface narrative engendrent tout un contexte qui, certes, reste en deçà du textuel, mais qui n'en crée pas moins une tension maximale.

Cette tension, en un certain sens, ne serait que le reflet des tensions qui habitent l'histoire, cette histoire qui a cessé d'être homogène et qui interdit toute solution de continuité entre le présent et le passé. Si l'opposition entre le présent et le passé est inhérente à toute forme de récit, la littérature narrative provençale doit la concrétiser dans le motif obsessionnel de la décadence du temps présent²⁶. En créant une fiction d'un passé idéal, mais perdu à jamais, *Abril issia* annonce cette littérature désenchantée où la fiction se constitue dans la négation du roman. Comme toute civilisation qui se sent menacée dans son identité, la civilisation provençale se tourne vers les mythes dans l'espoir d'éterniser l'image de ce qu'elle n'est plus. C'est ainsi que jongleurs et troubadours, qui avaient animé ce prodigieux mouvement du grand chant courtois, atteindront une dimension mythique quand le récit tendra à l'allégorie du déclin de la lyrique.

Jean-Michel CALUWÉ
Université Charles-de-Gaulle - Lille III

25 — On aura remarqué que les heptasyllabes du texte original se sont convertis en octosyllabes sous la pression du contexte narratif.

26 — Pour ce qui est de ce motif, on pourra consulter, entre autres, D. Scheludko, « Klagen über den Verfall der Welt bei den Trobadors », in *Neophilologische Mitteilungen?* XLIV, 1943, p. 22-45 ; E.-R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956, p. 117 e.s. ; P. Remy, « Plainte sur la décadence des mœurs dans "Jaufre" et "Flamenca" », in *Romanica Gandensia*, XVI, 1976, p. 175-193 ; M. Shapiro, « The Decline of Joi in the Provençal "Planh" », in *Kentucky Romance Quarterly*, 28, 1981, p. 351-369.