

Poésie des troubairitz et stratégies énonciatives. La métaphorique temporelle

Esther Ouellet

Selon Jean-Charles Huchet, les troubairitz n'auraient jamais existé. Bien qu'indéniable, l'existence d'une présence féminine dans la lyrique courtoise médiévale ne représenterait qu'un prétexte à une problématisation du système courtois :

Mais il y a quelque abus à placer sous une signature féminine (ou masculine) une pièce contenant partiellement des indices de féminité textuelle ; c'est méconnaître la rouerie d'une écriture construisant la fiction de son auteur pour mieux dérober son identité et son sexe, se jouant de la différence sexuelle pour mieux l'interroger d'une manière qui ne laisse pas de surprendre par son audace et sa modernité¹.

Les voix féminines, vidées de toute substance historique, ne seraient donc que les reliquats d'une tentative d'auto-critique formulée par les troubadours aux XII^e et XIII^e siècles. Ainsi désincarnée, la troubairitz revêtirait, l'instant d'une chanson, le masque de la femme amoureuse. Sa *persona* n'existerait que dans les limites spatio-temporelles du texte occitan — mais n'est-ce pas le cas de tout poète courtois dont l'existence même est circonscrite par les marges du chant ?

Le refus d'accorder une existence historique aux troubairitz, position extrême s'il en est, demeure, fort heureusement, loin d'être partagé par l'ensemble de la critique. Au contraire, la plupart des spécialistes reconnaissent que certaines femmes troubadours ont bel et bien évolué dans les cours d'Occitanie. Toutefois, les informations

1 Huchet, « Les femmes troubadours », 64.

sur le nombre comme sur les œuvres des trobairitz demeurent relativement indéfinies et instables, la critique questionnant l'historicité des voix féminines en posant comme critère de validité du chant poétique l'existence réelle et prouvée de son auteure. Ainsi, selon les éditions et les critiques, on comptabilise de vingt-trois à quarante-six pièces poétiques ventilées entre un nombre indéterminé de poétesses anonymes et jusqu'à vingt trobairitz nommées². Confrontés à une importante proportion de textes féminins anonymes, plusieurs éditeurs choisissent, « naturellement », de rejeter ou d'ignorer, de façon intermittente et aléatoire, ces poèmes que rien ne permet de relier à une voix historique. La seule présence d'un énonciateur féminin dans un texte ne suffit donc pas, à elle seule, à justifier l'inclusion d'un poème dans le corpus des trobairitz. Cette posture est en partie légitimée par la nature du corpus : si la mention d'une énonciatrice révélait systématiquement le genre de l'auteur du poème, plusieurs textes anonymes, relevant, pour la plupart, du registre de la « chanson de femme », seraient inclus dans le corpus des trobairitz. Or, il est attesté que certains de ces textes ont été écrits par des hommes³. À l'évidence, on peut écrire au féminin sans être une femme. De même, la signature féminine d'un texte ne prouve pas que son auteur est une femme. Témoin, le cas de la trobairitz Bietris de Romans, auteure d'un troublant poème lesbien, qu'on a longtemps cherché à identifier au troubadour

2 La « Checklist » de Paden liste 20 noms de trobairitz (21, si l'on accepte l'hypothèse de Bogin (*The Women Troubadours*), qui sépare le nom d'Alaisina Iselda en deux pour donner les trobairitz Alais et Iselda). La plus grande partie des poésies occitanes dont la voix est féminine sont le fait d'une poétesse anonyme. Bec (*Chants d'amour*), recense 23 ou 24 pièces poétiques (si l'on décide d'inclure le poème lesbien de Bietris de Romans adressé à une certaine Maria) réparties entre 18 ou 19 trobairitz (selon qu'Alaisina Iselda désigne une seule personne ou les deux soeurs Alais et Iselda). En revanche, Zufferey (« Toward a Delimitation », 31-43) comptabilise 43 textes de trobairitz et refuse d'inclure l'œuvre de Bietris de Romans, croyant que l'auteur de cette pièce est plutôt un homme. Chambers (« Las trobairitz soiseubudas », 45-60), réexamine la réalité historique des voix féminines des *tenso* et conclut que 15 d'entre elles sont discutables sur les 17 données par Zufferey. Il ajoute, de plus, une autre *tenso* intitulée « Eu veing vas vos, seigner, faoda levada », de Montan, que Zufferey n'avait pas considérée, sans doute à cause de son caractère scabreux. Enfin, Rieger (*Trobairitz*), compte jusqu'à 46 poésies de trobairitz, incluant certaines pièces anonymes, mais rejetant des ballades et des chansons de nonne dont la voix est pourtant féminine. Grimbart dénonce les arguments de Bec inscrivant la majorité des chants de trobairitz dans un genre « popularisant » et s'intéresse notamment aux femmes trouvères ayant écrit en français (« Diminishing the *Trobairitz* ». Voir également Doss-Quinby et al, éd., *Songs of the Women Trouvères*). On note donc des variations importantes dans la composition du corpus des trobairitz ainsi que des modulations notables dans les critères qui font d'une trobairitz une poétesse à part entière ou un être fictionnel.

3 Voir la liste du corpus étudié en annexe.

Alberico da Romano afin d'amoindrir l'impact d'une poétique homosexuelle dans la poésie courtoise⁴.

Ces deux cas de figure montrent la fragilité d'une distribution de l'œuvre des troubairitz qui serait essentiellement fondée sur la présence d'éléments dits « féminins », tels les accords de participes passés, ou certains thèmes, comme la négativité ou les formes rimées dérivatives⁵. C'est pourtant sur ces éléments que la critique établit généralement le corpus des troubairitz. Étrangement, peu de recherches ont jusqu'à présent étudié la sexuaction de l'écriture des troubairitz en ce qu'elle a d'intrinsèque : son énonciation⁶.

4 Rieger, « Was Bieiris de Romans Lesbian ? ». Cette attribution a été réactivée par Poe, « A Dispassionate Look ».

5 Ces expressions sont employées par Blakeslee, « La chanson de femme ». Kay (« Derivation, Derived Rhyme », 173) s'intéresse au même sujet, et conclut que les poétesses transgressent les limites de la ritualisation mâle-femelle sous-entendue par le difficile médium des rimes dérivées. L'étude de la poésie des troubairitz convoque un contexte critique assez complexe. Cependant, plusieurs travaux ayant alimenté notre réflexion convergent vers un problème commun : considérant que la femme, d'amante réifiée, idéalisée, adorée et silencieuse qu'elle était dans la poésie des troubadours, devient le sujet parlant dans la poésie des troubairitz, assiste-t-on à une simple inversion des rôles actif/passif que présente le système de l'amour courtois ? Les opinions divergent. Bec (« 'Troubairitz' et chansons de femme », 250-252) convient que l'inversion du système est effective, voulue et concertée par les troubairitz, une position nuancée par Bruckner (« Fictions of the Female Voice »), qui précise que les troubairitz se placent à la fois dans la position de la *domna* (dame) et de la *femna* (femme), prenant tour à tour la voix de la femme supérieure, idéalisée par la poésie des troubadours, et celle de la suppliante, qui se rabaisse devant son amant. Dans cette même voie, Blakeslee (« La chanson de femme », 70-71) affirme que la voix féminine des troubairitz crée une mutation subtile dans l'économie et dans le récit de la *canso* en transformant la structure narrative de la *canso* masculine. À l'inverse, Sankovitch (« Lombarda's Reluctant Mirror », 192), en parlant de Lombarda, rejette la possibilité d'un renversement des rôles et parle plutôt d'un rejet total de la convention par la troubairitz. Selon Gravdal (« Metaphor, Metonymy »), loin de constituer une simple inversion des rôles, la poésie des troubairitz invente un troisième personnage féminin, hybride de *domna* et de *femna*, qu'on pourrait appeler *amairitz* (amoureuse).

6 Le cas de Ferrante (« Notes Toward the Study ») est unique. Elle tente de quantifier ce qu'elle appelle une « female rhetoric » en analysant statistiquement certains usages grammaticaux dans les *cansos* — et uniquement dans les *cansos* — des troubairitz et d'un groupe contrôle composé de poèmes de Bernart de Ventadorn, de Peire d'Alvernhe, d'Arnaut Daniel, de Peire Cardenal et de Sordello (notons au passage que, quoique ces troubadours aient évolués à la même époque que les troubairitz, seul le premier semble avoir été en contact direct avec certaines d'entre elles). Suite à l'analyse des formules négatives, des adresses directes et indirectes à l'être aimé, des schémas de rimes dérivatives et des différents temps verbaux, Ferrante conclut que les troubairitz sont plus à même de s'adresser directement à leur amoureux, et d'employer des formes négatives et subjonctives « to express frustration or deprivation » (« Notes Toward the Study », 65). Ses conclusions demeurent toutefois hésitantes, et elle avoue une marge d'erreur probable dans ses statistiques.

1. Énonciation

« Mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation⁷ », l'énonciation est un événement unique, jamais reproduit de manière identique, puisqu'il suppose un énonciateur chaque fois différent, un individu qui prononce un certain énoncé à un certain moment et dans un certain lieu. Or, tout énonciateur laisse des traces résiduelles de son énonciation dans son énoncé, comme par exemple la modalisation, l'ironie ou les personnes grammaticales. Les théories de l'énonciation permettent, par l'analyse systématique de ces traces résiduelles, de définir les modalités d'énonciation et d'écriture d'un texte donné. Les théories de Weinrich sur les systèmes temporels représentent un champ d'étude des théories de l'énonciation qui s'intéresse plus particulièrement aux pratiques scripturales et énonciatives dérivant de la tension et du mode d'écoute exigés par un certain mode énonciatif. Appliquées d'une part à des textes féminins signés ou anonymes et d'autre part à des textes-témoins de troubadours, les théories d'Harald Weinrich sur la métaphorique temporelle permettent ainsi de dégager les éléments énonciatifs susceptibles d'introduire et de valider les prémisses d'une distinction entre écriture féminine et écriture masculine dans la poésie courtoise médiévale⁸.

7 Benveniste, *Problèmes II*, 80.

8 Nos recherches précédentes ont touché à d'autres notions linguistiques relevant des théories de l'énonciation et nous ont permis de comparer l'énonciation dans un corpus de textes à voix féminine à celle d'un corpus à voix masculine. Ont ainsi été analysés la fréquence de la présence des personnes *je* et *tu* et de la non-personne *il/elle* (Benveniste, *Problèmes I* et *Problèmes II*), la proportion de discours et de non-discours (Maingueneau *Éléments de linguistique*), ainsi que l'emploi des temps verbaux. En résumé, il est à noter que, si les énonciateurs masculins et féminins disent *je* avec la même fréquence, ce qui ne saurait surprendre dans une poésie à connotation lyrique, les troubairitz disent *tu* plus souvent. Cet énonciataire est également plus fréquemment associé à l'être aimé dans les chansons des troubairitz, alors que les troubadours parlent de l'objet (le mot n'est pas innocent) de leur passion à la non-personne, en disant *elle*, ce qui exclut virtuellement la femme du dialogue et de la réciprocité intrinsèque à la relation entre les personnes *je* et *tu*. Pareillement, en employant davantage de « récit » dans leur poésie, les troubairitz généralisent la situation amoureuse particulière qui est la leur. Leur chant s'inscrit dans un système plus vaste, en l'occurrence l'amour courtois, et érige la situation chantée en exemple type, tandis que les troubadours utilisent le proverbe afférent à un présent atemporel qui recoure moins à l'amour courtois qu'à des vérités générales, voire universelles. Enfin, nous avons pu déterminer que l'utilisation importante des formes verbales au passé par les troubairitz inscrit profondément les relations amoureuses qu'elles chantent dans une époque révolue. Contrairement à elles, les troubadours saisissent la temporalité de leur poésie comme une ligne ininterrompue. Le présent n'y est qu'une manifestation ponctuelle à l'intérieur de l'aventure amoureuse continue qui les conduit au chant. Voir Ouellet (*Peut-on parler*) pour le détail des analyses et des statistiques.

1.1 Corpus

En comparant les différentes éditions disponibles, il est possible de lister cinquante-deux chants occitans dont au moins l'une des voix est féminine. Dans l'optique d'une étude linguistique comparative, il devient nécessaire d'harmoniser ce corpus dont la tonalité est pour le moins diverse. En effet, parmi ces cinquante-deux pièces poétiques, plusieurs s'éloignent des thématiques de la *fin'amor* ou tournent en dérision et critiquent le système de l'amour courtois. L'on pense ici au *sirventes* politico-religieux de la troubairitz Gormonda de Montpellier, « Greu m'es a durar », qui se veut une réponse directe au *sirventes* aux allures de pamphlet cathare de Guillem Figueira, aux pièces pamphlétaires de Raimon Jordan ou de P. Basc, ou encore aux textes licencieux attribués à Guillem de Sant-Leidier, à Montan ou à Peire Duran⁹. Par souci d'uniformité, afin de rassembler un corpus dont les thématiques sont semblables, ces « contre-textes » subversifs dont la teneur est fort peu courtoise ont été rejetés du corpus à l'étude. Par ailleurs, un texte dialogué dont la teneur est courtoise a également été jugé trop problématique pour être étudié. En effet, les changements d'énonciateur dans la *tenso* opposant une certaine Felipa à Arnaut Plagues sont pour le moins ambigus. Si les éditrices de ce texte ont marqué le changement d'interlocuteur par des guillemets, elles concèdent qu'il entre une grande part de subjectivité dans l'édition et que « establishing the exchange of voices is a puzzle¹⁰ ». En effet, le changement de voix s'effectue

9 « No puesc mudar no digua mon vejaire » attribué à Raimon Jordan est un *sirventes* à la défense des femmes dénigrées par certains troubadours, en particulier par Marcabru. De même, la plainte féminine sur la loi somptuaire du roi d'Aragon intitulée « Ab greu cossire et ab greu marrimen » de P. Basc emploie les mêmes images que l'on retrouve dans les chants d'amour courtois. Cependant, le ton malicieux, joint à l'objet même de la plainte, laissent croire qu'il s'agit d'un *sirventesca*, une déformation humoristique du *sirventes*. Dans « D'una don'ai auzit dir que s'es clamada », de Guillem de Sant-Leidier, une dame reproche à son amant de s'arrêter en chemin lorsqu'elle se donne à lui, reproche auquel l'homme répond qu'il se retient pour le bien de sa compagne, puisque « maior l'a que negus hom de s'encontrada » (il l'a plus grande qu'aucun homme de sa contrée) et qu'il pourrait la tuer avec s'il n'y mettait pas quelque *mezura* (notre édition du fr. 856, v. 11. Le ms. fr. 22543 donne *l'encontrada* au lieu de *s'encontrada*. Le passage cité étant donné comme un discours rapporté, il semble plus juste de rétablir le pronom possessif). L'emploi d'ellipses ou de métaphores pour désigner les organes génitaux est également présent dans le texte dialogué « Midons qui fuy, deman del sieu cors gen » de Peire Duran, qui parle ici du « malvat garnimen » (mauvais équipement) de l'amant qui a ruiné la pauvre dame (v. 9, dans Bruckner et al., éd., *Songs of the Women Troubadours*, 64). La *tenso* « Eu veing vas vos, seingner, fauda levada » de Montan ne prend aucun détour dans la salacité, parlant de « cul » (v. 6) et de « con » (v. 7) fort ouvertement (notre édition du fr. 854).

10 Bruckner et al., éd., *Songs of the Women Troubadours*, 168. Voir « Ben volgra midons saubes », 66.

souvent à l'intérieur du même vers, une leçon que les manuscrits transmettant ce texte n'autorisent pas, ne présentant d'autre ponctuation que des points placés à la fin des vers. Dans le doute, ce texte a donc été rejeté, laissant un corpus de quarante-six pièces dont au moins l'une des voix est féminine¹¹.

Un corpus-témoin de poèmes masculins a également été compilé selon les mêmes critères. Cependant, seuls des textes de troubadours ayant été en relation avec les trobairitz ont été retenus afin de s'assurer, dans un souci d'homogénéité, que les deux corpus partagent les mêmes thématiques et les mêmes formes. Cette précaution est rendue nécessaire par l'évolution des thèmes, de la métrique et du vocabulaire courtois au fil des siècles, la courtoisie atteignant au mysticisme avec les derniers troubadours qui identifiaient la dame avec la Vierge¹². De plus, la fréquence des liens intertextuels entre différentes chansons de troubadours n'est plus à démontrer. Plusieurs poètes ont échangé des *tenso*s avec des trobairitz, et l'on connaît des liens formels entre les poésies de Castelloza et de Dalfin d'Alverhna, d'Azalais de Porcairagues et de Raimbaut d'Aurenga, de Clara d'Anduza et d'Uc de Sant Circ, de Bietris de Romans et de Gui d'Ussel¹³. D'autres troubadours ont évolué dans les mêmes cours que les trobairitz et ont fréquenté ces poétesses¹⁴. Certains poètes sont également

-
- 11 On trouvera la liste du corpus étudié en annexe, accompagnée de l'identification numérique de la *Bibliographie* de Pillet-Carstens. On y retrouve un bassin de 25 pièces dialoguées dont au moins l'une des voix est féminine, et 20 pièces dont l'énonciation est prise en charge par une unique voix féminine. Même si la majorité de ces dernières sont des *cansos*, 6 pièces appartiennent à un genre poétique distinct : chanson d'ami (Raimbaut de Vaqueiras), *salut d'amor* (Azalais d'Altier), *planhs* (Azalais de Porcairagues et « Ab lo cor trist environat d'esmay »), chanson de mal mariée (« Coideta sui, si cum n'ai greu cossire »), balade (« Quant lo gilos er fora »). De ces pièces, deux seulement, la balade et le *planh* anonyme, contiennent une métaphore temporelle. Considérant que le corpus masculin est composé exclusivement de *cansos*, et dans un souci d'uniformité, la balade ne sera citée que pour illustrer les constituants de la métaphore temporelle.
- 12 Giraut Riquier et Lanfranc Cigala, notamment, sont connus pour avoir composé des *cansos* courtoises où la dame est la Vierge Marie. Le premier lui dédie sa chanson « Be.m degra de chantar tener », et le second ne laisse pas moins de quatre chansons dédiées à la Vierge.
- 13 Sur les liens formels unissant les trobairitz aux troubadours, voir Chantal Phan, « Les trobairitz et la technique du contrafactum ». Les poésies d'Uc de Sant Circ, de Clara d'Anduza et d'Azalais d'Altier formeraient un cycle. La *canso* « Anc mais non vi temps si sazo » d'Uc est dédiée à Azalais dans la *tornada*. La *canso* de Clara, amante d'Uc, serait une réponse au *salut d'amor* qu'Azalais lui adresse afin de la réconcilier avec le troubadour infidèle et inconstant. Voir Poe, « Another *salut d'amor* ? », 326-327.
- 14 Certaines trobairitz de haut rang ont été les protectrices des troubadours. Gaucelm Faidit, Bernart de Ventadorn, Pistoleta et Pons de Capduelh ont tous fréquenté la cour de Maria de Ventadorn. Il est fort possible que Folquet de Marselha et Peire Vidal soient entrés en contact avec Lombarda,

mentionnés dans les *vidas* ou les *razos* accompagnant les textes des troubairitz, et parfois même dans les chants eux-mêmes. Selon ces sources, Raimbaut d'Aurenga aurait été l'amant de la Comtessa de Dia, et Elias Barjols celui de Garsenda. Quant à lui, Bertran de Born chante tour à tour Maria de Ventadorn et Alamanda. D'après ces considérations, un échantillon choisi de dix-neuf *cansos* composées par quatorze poètes différents, tous contemporains des troubairitz connues, permet d'établir un corpus-témoin¹⁵ assez homogène pour assurer des analyses justes et précises, comme l'exige l'application des théories de l'énonciation.

1.2 La métaphore temporelle

Le système temporel, selon Weinrich, s'analyse selon trois dimensions : l'attitude de locution, qui différencie le commentaire et le récit, la perspective de locution, qui distingue la rétrospection, l'anticipation et le degré zéro et, enfin, la mise en relief, qui distingue arrière-plan et premier plan. Chaque verbe possède ses propres dimensions. Une transition temporelle survient lorsque l'on passe d'un verbe à l'autre. Il arrive, la plupart du temps, que cette transition soit homogène, c'est-à-dire que les dimensions du verbe demeurent inchangées. Par exemple, dans la phrase : « Je marchais dans la rue et j'écoutais le son de mes pas », les verbes à l'imparfait indiquent tous deux le commentaire, la rétrospection et l'arrière-plan, ce qui ne constitue qu'une transition homogène. Par contre, la transition hétérogène fait passer un verbe d'une dimension à une autre. Ainsi, dans la phrase « Je marchais dans la rue lorsque j'entendis un cri », la dimension de la mise en relief est touchée, puisque l'on passe de l'arrière-plan (l'imparfait) au premier plan (passé simple). On a donc affaire à une transition hétérogène de premier degré. Or, la métaphore temporelle se définit par une transition qui affectera au moins deux dimensions, soit une transition hétérogène de deuxième degré. Le texte suivant, qui raconte l'élection de Louis-Napoléon après le plébiscite du 10 décembre 1851, en montre un exemple :

puisque tous trois étaient liés à la cour de Toulouse entre 1178 et 1203. Falquet de Romans, également, a fréquenté la cour d'Aix-en-Provence présidée par une autre grande protectrice de troubadours, la troubairitz Garsenda de Forcalquier, connue également comme la Comtessa de Proensa. Enfin, Raimbaut de Vaqueiras a fréquenté longtemps la cour d'Orange, sous le seigneur de Baus, époux de la troubairitz Tibors. Cette dernière aurait même été la sœur aînée de Raimbaut d'Aurenga et l'aurait elle-même élevé. Voir Bruckner et al., éd., *Songs of the Women Troubadours*, 192, et Bogin, *The Women Troubadours*, 80-81.

15 Les textes masculins choisis l'ont été au hasard.

Le premier mouvement des députés fut de considérer son élection comme un accident [. . .]. En effet, n'étant pas initié aux affaires, il montrait de l'embaras et même de la timidité. Pourtant, il avait déjà une politique. Il choisit ses ministres parmi les conservateurs, et, mesurant l'importance de l'opinion catholique, lui donna une satisfaction en décidant l'expédition de Rome pour rétablir le pape dans ses États d'où une révolution l'avait chassé. Jusqu'à la fin, Napoléon III *sera* conservateur à l'extérieur et libéral à l'intérieur ou inversement, pour contenter toujours les deux tendances des Français¹⁶.

La dernière phrase montre un passage du passé simple au futur, donc, du récit au commentaire (dimension de l'attitude de locution), et également du degré zéro à l'anticipation (dimension de la perspective de locution). Il s'agit donc d'une métaphore temporelle.

Par le fait même de son appartenance au genre lyrique courtois¹⁷, la poésie des troubairitz emploie majoritairement deux dimensions verbales : le commentaire, une attitude de locution qui témoigne d'une manière de parler (ou d'écrire) plus tendue que dans le récit, et une perspective de locution ancrée dans le présent, soit le degré zéro de l'information. Les principaux indices en sont, d'une part, la présence du *je*, personne grammaticale la plus utilisée dans la poésie troubadouresque, et d'autre part une forte récurrence de verbes au présent, lesquels équivalent à plus de 55 % des temps verbaux chez les troubairitz et à plus de 69 % chez les troubadours¹⁸. Ainsi, l'introduction de verbes au conditionnel en contexte commentatif, parce qu'ils induisent à une transition vers le récit et vers l'information anticipée, constitue une métaphore temporelle particulièrement probante. Considéré dans la théorie de Weinrich comme définition ou description d'un état ou d'une situation, le conditionnel devient alors impression et aperçu. À titre de témoin, citons ce passage de la *balada* anonyme

16 Bainville, *Histoire de France*, cité par Weinrich, *Le Temps*, 228.

17 En ce qui concerne le grand chant courtois, voir Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, 229-290.

18 Voici un tableau montrant les moyennes de temps verbaux chez les troubadours et les troubairitz (nous soulignons) :

	Trobairitz	Troubadours
Présent	55,707 %	69,500 %
Passé	15,036 %	8,257 %
Futur	5,442 %	7,976 %
Conditionnel	3,637 %	2,084 %
Subjonctif	16,952 %	11,484 %
Impératif	2,986 %	1,225 %

« Quan vei los praz verdesir » qui contient une métaphore temporelle qualifiée par Weinrich de « conditionnelle à l'irréel », soulignée ici par l'italique :

Tota noit sospir e veill
 e tressalh tot'endormida,
 per oc car vejaire m'es
 que.l meus amics se ressida
A Deus, com seria garida
s'aïssi devengues,
una noit per escarida
qu'a me s'en vengues.

Domna qui amors aten
 be deu aver fin coratge¹⁹.

[Toute la nuit, je soupire et je rumine
 et je tressaille toute endormie,
 il est vrai, car il m'est avis
 que mon ami se réveille.
Ô Dieu, comme je serais guérie
s'il advenait
une nuit, par fortune,
qu'il vienne à moi.

Dame qui tient à l'amour
 doit bien avoir fin courage.]

Entourée d'un commentaire, la conditionnelle à l'irréel présente toutes les caractéristiques de la métaphore temporelle, c'est-à-dire qu'elle est séparée à ses deux

19 Notre édition de Anonyme, « Quan vei los praz verdesir », v. 9-18, transmis dans le manuscrit fr. 844. Le manuscrit donne des graphies différentes aux vers suivants : v. 9 : *nuit* au lieu de *noit* ; *souspir* au lieu de *sospir* ; *et* au lieu de *e*, v. 10 : *tote endormia* au lieu de *tot'endormida*, v. 11 : *veaire* au lieu de *vejaire*, v. 12 : *amis* au lieu de *amics* et *resia* au lieu de *ressida*, v. 13 : *dex* au lieu de *Deus*, *conseri* au lieu de *com seria* et *garia* au lieu de *garida*, v. 14 : *sensi* au lieu de *s'aïssi*, v. 15 : *nuit* au lieu de *noit* et *escaria* au lieu de *escarida*, v. 17 : *Donna* au lieu de *Domna*, v. 18 : *de* au lieu de *deu* ; *corage* au lieu de *coratge*. En français, il sied parfois mieux de traduire le subjonctif occitan par un imparfait. Cependant, l'effet d'irréel n'en demeure pas moins présent puisque, selon la théorie de Weinrich, le subjonctif peut être remplacé par une métaphore temporelle et une métaphore temporelle par un subjonctif : les deux formes expriment également la validité restreinte. La métaphore temporelle à l'indicatif et le subjonctif ont donc la même valeur (« *Ah ! Que je sois riche !* » est l'équivalent de « *Ah ! Si j'étais riche !* »). Voir Weinrich, *Le Temps*, 249-252.

extrémités par des transitions hétérogènes de deuxième degré. On passe ainsi du présent, au conditionnel (*seria*), puis au subjonctif (*vengues*), pour revenir ensuite au présent²⁰. De plus, autre condition essentielle à la formation d'une conditionnelle à l'irréel, elle contient la conjonction *si*. Or, la métaphore temporelle ainsi créée vient restreindre et modérer la validité de l'énoncé. La dame qui dit en soupirant : « comme je serais guérie s'il advenait, une nuit, qu'il vienne à moi » pose à sa guérison une condition qui ne sera peut-être pas réalisée dans la réalité. La conditionnelle à l'irréel vient donc, en quelque sorte, argumenter à l'encontre des faits en présentant un enchaînement de conditions à conséquence. Si les conditions ne sont pas remplies, la conséquence n'aura pas lieu, d'où l'irréalité de la phrase, puisque les faits qui y sont décrits n'existent que virtuellement.

2. (Ir)réalisation du désir

Dans les *cansos*, l'emploi de la conditionnelle à l'irréel par les troubairitz participe à trois types de sujets d'expression : la référence à l'amour, l'usage de formes négatives et l'allusion à l'érotisme. Les premiers vers d'une *canso* de Castelloza sont, à ce titre, particulièrement intéressants en ce qui concerne la référence à l'amour :

*Amics, s'ie.us trobes avinen,
humil e franc e de bona merce,
be.us amera, quand era m'en sove
q'us trob vas mi mal e fellon e tric*²¹.

20 L'occitan autorise cet usage du conditionnel relié à une hypothèse : « As a mood, it [Conditional I] is used in a hypothetical clause expressing an action that may be carried out depending upon the fulfillment of a certain condition. This condition is regularly introduced by the conjunction *si, se* 'if'; the main clause is in conditional I, the *si* clause in the imperfect indicative » (Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, 275). Le conditionnel II, employé en conjonction avec le subjonctif imparfait, partage les mêmes modalités que le conditionnel I : tous deux marquent la possibilité, la potentialité. La seule différence entre les deux conditionnels (*-ra* ou *-ria*) vient de ce que l'usage du conditionnel I n'insiste ni sur la réalisation, ni sur la non-réalisation de l'hypothèse, tandis que le conditionnel II fait croire qu'on « a en vue la non-réalisation de l'hypothèse » (Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, 276). Puisque l'objet de la présente enquête concerne la métaphore temporelle, dont la spécificité réside dans la transition entre le conditionnel et l'indicatif, dans le passage entre les deux, l'usage de l'un ou l'autre type de conditionnel ne sera pas relevé.

21 Bruckner et al., eds., *Songs of the Women Troubadours*, v. 1-4, 18. Nos italiques soulignent, ici comme dans les extraits cités postérieurement, la métaphore temporelle, lorsqu'elle est citée à l'intérieur de structures non métaphoriques.

[Ami, si je vous trouvais aimable,
humble, sincère et de bonne grâce,
je vous aimerais bien, mais maintenant je me souviens
que je vous trouve envers moi mauvais, félon et trompeur.]

La *canço* commence par une métaphore temporelle, installant du même coup l'intégralité du poème sur un mode virtuel. Castelloza se refuse d'agir conformément aux préceptes de la relation amoureuse courtoise parce que son amant ne se soumet pas à ces règles. Elle agirait pourtant en *domna* gracieuse et charitable si seulement son amant lui donnait raison de le faire. La métaphore temporelle sert donc ici à projeter le bonheur dans le domaine de la simple possibilité, sans assurance de réalisation dans le présent poétique du texte. Cette situation peut conduire à d'autres métaphores temporelles, conditionnées par le sentiment négatif qui résulte du rejet du bonheur dans l'irréalité. Castelloza, encore une fois, exprime cet état négatif d'impuissance sur son propre bonheur :

Iamais no.us tenrai per valen
ni.us amarai de bon cor e de fe
tro que veirai si ia.m valria re
si.us mostrava cor fellon ni enic;
non farai ia, car no vuoil puscatz dir
q'ieu anc vas vos agues cor de faillir,
c'auriatz pois calque razonamen
s'ieu fazia vas vos nuill falimen²².

[Jamais je ne vous croirai valeureux
ni ne vous aimerai de bon cœur et fidèlement
jusqu'à ce que je vois si cela m'aidait
si je vous montrais un cœur félon et farouche;
je ne ferai pas cela, car je ne veux pas que vous puissiez dire
que j'ai jamais eu envers vous le cœur mauvais,
car vous auriez alors quelque argument
si je faisais envers vous aucune faute.]

La poétesse ne peut s'empêcher d'accomplir des actes ou de montrer des sentiments qui pourraient jouer en sa défaveur auprès de son amant si elle ne veut pas qu'il la rejette davantage. Elle hésite entre deux comportements sans issue, aucun ne pouvant

22 Bruckner et al., éd., *Songs of the Women Troubadours*, v. 9-16, 18.

la rendre heureuse, puisqu'elle dépend des réactions de son amant. Clara d'Anduza partage avec Castelloza l'expression d'un sentiment d'impuissance face à sa relation amoureuse. Le texte donne :

qu'amors que.m te per vos en sa bailia
 vol que mon cor vos estuy e vos gar
 e farai o, *e s'ieu pogues emblar*
*mon cors, tals l'a que iamais non l'auria*²³.

[Car l'Amour, qui me tient en sa baillie
 veut que mon cœur vous enferme et vous garde
 et je le ferai, et *si je pouvais enlever mon corps,*
celui qui le possède ne l'aurait jamais.]

L'impuissance de l'amante face à sa destinée sentimentale s'exprime par le verbe *pouvoir*, qui est au subjonctif (*pogues*). L'expression « si je le pouvais » exacerbe le sentiment de détresse commandé par le pouvoir limité qu'a la trobairitz sur sa propre vie. Clara d'Anduza n'a pas même de pouvoir sur son propre corps, lequel est possédé par un autre, probablement son mari, et ne peut qu'offrir son cœur à son amant. Le bonheur de la trobairitz, tel que décrit par les métaphores temporelles, est inatteignable sinon en-dehors de soi, laissant l'amante avec un sentiment d'impuissance auquel elle ne peut remédier dans la réalité²⁴. Son seul pouvoir reste celui de se plaindre et de dénoncer son malheur sur la place publique de l'amour courtois.

L'érotisme qui teinte la poésie des trobairitz est également appréhendé virtuellement, comme le figure le texte de la Comtessa de Dia :

Ben volria mon cavallier
 tener un ser en mos bratz nus,
 q'el s'en tengra per erebut
 sol q'a lui fezes cosseillier²⁵.

[Je voudrais bien tenir mon chevalier
 un soir entre mes bras nus,
 car *il se considérerait emporté de joie*
si seulement je lui servais d'oreiller.]

23 Bruckner et al., éd.s., *Songs of the Women Troubadours*, v. 21-24, 30.

24 Notons au passage que les textes de trobairitz dont le ton général est joyeux et positif ne contiennent aucune métaphore temporelle.

25 Bruckner et al., éd.s., *Songs of the Women Troubadours*, v. 9-12, 10.

Les allusions à l'érotisme, ou à la relation charnelle entre deux amants, sont indéniables. En fait, dans le corpus des troubairitz, il n'est nulle part fait mention de relation physique entre une troubairitz et son amant, si ce n'est sous le mode de l'optatif, de l'irréel, à l'aide de conditionnel, de futur ou, comme ici, de métaphore temporelle. La concrétisation de la relation amoureuse courtoise se trouve donc rejetée dans le simple domaine d'une possibilité, souhaitée dans l'univers fictif d'un futur toujours repoussé dans la réalité. Parce que l'assouvissement du désir signifie également son anéantissement, ainsi que l'anéantissement du chant qui le porte. La métaphore temporelle incarne donc textuellement la *delectatio morosa*²⁶, cet état de douleur morale et spirituelle de la *fin'amor* dans lequel se complait le troubadour et qu'il cultive comme étant l'apex de son sentiment amoureux et créateur, qui le fait balancer et hésiter entre la souffrance et la jouissance, souffrant parce que se refusant de jouir.

Étonnamment, aucun des troubadours retenus dans notre corpus d'étude n'utilise de métaphore temporelle pour parler d'érotisme. Sans doute, le plaisir charnel n'est pas conçu par les troubadours comme totalement irréalisable. Espéré, sans aucun doute, l'érotisme au masculin n'en reste pas moins autrement réel que celui des troubairitz, du moins dans l'univers clos du poème, puisqu'il n'est jamais exprimé à l'intérieur d'une structure métaphoriquement temporelle.

À l'inverse de cette partition, l'utilisation de la métaphore temporelle semble réunir les factures des chants des troubairitz et des troubadours en ce qui a trait à la projection du bonheur dans l'irréalité. De fait, Giraut de Bornelh exprime la tristesse de devoir garder le secret sur l'amour qui le lie à sa dame, par crainte de voir les *lauzenjadors* (médisants) les trahir :

Ben fora rics s'ausas dir sa lausor,
Q'a tota gen vengra l'auzirs en grat²⁷.

[Je serais riche, si j'entendais chanter sa louange,
parce que tous viendraient l'entendre avec plaisir.]

La préoccupation du « qu'en dira-t-on » est partagée par Bernart de Ventadorn :

Si no fos gens vilana
e lauzenger savai,
eu agr'amor certana²⁸.

26 Baladier, *Éros au Moyen Âge*.

27 Sharman, éd., *The 'Cansos' and 'Sirventes'*, 98.

28 Riquer, éd., *Los trovadores*, t. I, v. 41-43, 390.

[Si ce n'était des vilaines gens
et des méchants médisants,
je tiendrais l'amour pour certain.]

On constate que l'atteinte du bonheur est menacée par les médisants, personnages traditionnellement opposés aux amoureux dans la *fin'amor*. Cependant, cette préoccupation ne conduit pas forcément au sentiment d'impuissance que les troubairitz ont exprimé, même si certaines métaphores temporelles traduisent, en effet, l'incapacité d'atteindre un état recherché. À cet égard, l'emploi de la métaphore temporelle dans le but d'exprimer un manque de puissance ne se manifeste que chez deux troubadours. Voyons d'abord Pistoleta, un troubadour qui fut le protégé de Maria de Ventadorn :

Car enueis es, qui tot an vai queren
menutz percatz, paubres ni vergoinos,
per *qu'eu volgra estar suau e gen*
dinz mon ostal et accueillir los pros
et albergar cui que volgues deissendre,
e volgra lor donar senes car vendre.
Aissi fera eu, si pogues, mon afar,
e car non pois, no m'en deu hom blasmar²⁹.

[Car il est ennuyeux celui qui cherche toute une année
de petits profits, pauvres et honteux,
parce que *je voudrais être doux et gentil*
dans mon hôtel et accueillir les preux
et héberger qui voudrait y descendre,
et *je voudrais leur donner sans leur faire payer cher.*
Je ferais ainsi, si je le pouvais, mon affaire
et puisque je ne le peux pas, on ne doit pas m'en blâmer.]

On semble reprocher à Pistoleta de ne pas avoir assez d'argent. Il réplique que s'il en avait, il ferait le bien autour de lui, et que s'il possédait le monde, il en ferait présent à sa dame. Or, en réalité, il n'en est rien, c'est pourquoi Dieu fit sa dame parfaite et sans pareille, pour qu'il ne lui faille rien avoir qu'elle ne possède déjà en elle. Le troubadour transforme donc son impuissance financière en une gracieuse tournure pour signifier à sa dame qu'il n'est pas dans le tort d'être pauvre, mais que c'est elle qui ne devrait rien souhaiter avoir de plus, puisqu'elle est déjà parfaite par décret divin. En

²⁹ Riquer, éd., *Los trovadores*, t. II, v. 25-32, 1169.

somme, la métaphore temporelle, de ce qui pouvait sembler d'abord une formule négative, soit la plainte d'un homme qui voudrait être riche, devient un moyen pour le troubadour de justifier sa réalité, et de la transformer à son avantage.

La situation est toute autre pour Raimbaut de Vaqueiras, pour qui l'amour est une plaie dont il souhaite s'extraire :

Qu'ieu fora pro rix e de bon azaut,
sol de s'amor pogues yssir a lutz³⁰.

[Car je serais riche et agréable,
si seulement de son amour je pouvais sortir à la fin.]

Le subjonctif du verbe *pouvoir* (*pogues*, en occitan) exprime bien la fatalité qui le lie à sa dame. Pourtant, la situation, loin d'être inexorable comme elle peut l'être pour les troubairitz, demeure sous le contrôle du troubadour, puisqu'il considère, plus loin, la possibilité de s'exiler en pays de Tortone. Le troubadour évoque donc une porte de sortie possible, une ultime tentative réalisable pour se libérer de l'amour destructeur de sa dame, ce qu'il ne peut faire dans le présent.

Comme on peut le voir, l'impuissance présente dans les métaphores temporelles diffère chez les troubadours et chez les troubairitz. Alors que la situation est désespérée chez les troubairitz, et que le bonheur y est appréhendé comme une situation virtuelle dont les conditions d'atteinte sont extérieures et indépendantes de leur volonté, les troubadours évoquent à la fin l'éventualité de l'atteinte du bonheur ou, tout au moins, de la fin de leur souffrance. La fatalité chez l'un ou l'autre sexe ne revêt pas le même caractère implacable.

3. Dialogue courtois et métaphore temporelle : parole et silence

Le système courtois comporte plus d'un genre lyrique dans lequel se sont inscrites des voix féminines. Le genre de la *tenso*, pièce dialoguée opposant en alternance deux énonciateurs différents, a été abondamment pratiqué par les troubairitz. La forme même du dialogue appelant des modalités énonciatives différentes de la *canço*³¹, il

30 Riquer, éd., *Los trovadores*, t. II, v. 9-10, 824.

31 Lors d'analyses consacrées aux relations de la personne fondées sur les théories de l'énonciation de Benveniste, complétées par celles de Maingueneau, nous avons constaté une différence notable entre les pièces appartenant à des genres poétiques différents. En effet, l'énonciateur ne s'inscrit pas aussi profondément dans son énonciation selon qu'il compose un roman épistolaire, une poésie lyrique ou un manuel d'histoire. Une énonciation particulière induite ou influencée par les « modèles »

n'est pas étonnant de constater que les métaphores temporelles des *tensos* sont tournées vers l'autre, vers le partenaire du dialogue, qu'il soit l'amant ou non. Là encore, on observe une différence majeure entre les métaphores des troubairitz et des troubadours. Celles des troubadours proposent, comme condition essentielle à la réalisation des situations qu'elles décrivent, l'existence même du troubadour, comme le montrent les associations suivantes de la conjonction *si* et de la personne *je* dans les textes de Bertran del Pojet, d'Elias Cairel et de Raimon de las Salas :

Domna, s'eu fos aqel que vos cuiaz
que.us enqueses, ben i for'enganaz³².

[Dame, si j'étais celui que vous pensez que je suis,
vous faisant toujours prières, vous seriez bien trompée.]

Domn'eu faria gran follor
s'istes gair'en vostre poder³³.

[Dame, je ferais une grande folie
si je demeurais le moins en votre pouvoir.]

Si.m fos graziz mos chanz, eu m'esforcera³⁴.

[Si j'étais remercié pour mon chant, je me renforcerais.]

Ici, non seulement les troubadours se constituent comme condition nécessaire à la réalisation de la métaphore temporelle, mais ils en sont, deux fois sur trois, les bénéficiaires. Ainsi, Elias Cairel ferait une grande folie s'il demeurait l'amant d'Ysabella ; si Raimon de las Salas était félicité ou gratifié pour ses poèmes courtois, il continuerait à en faire. La métaphore temporelle se referme donc sur/autour du troubadour qui l'énonce, l'édifiant à la fois comme causalité et comme destinataire de la métaphore temporelle, et évinçant l'Autre, à savoir la femme, du discours poétique.

La poésie des troubairitz, quant à elle, cultive plutôt le phénomène inverse. Quelques voix féminines instaurent, comme condition essentielle à l'accomplissement d'une situation donnée, une action qui dépend de l'Autre, c'est-à-dire le partenaire de la *tenso*, qui est, le plus souvent, un homme. Ainsi, la plainte d'Ysabella :

littéraires auxquels les œuvres appartiennent explique que des textes dialogués dont les énonciateurs sont exclusivement féminins aient été regroupés avec les autres *tensos* et *partimens* pour fin d'analyse. Voir l'annexe pour la liste des pièces.

32 Bruckner et al., éd., *Songs of the Women Troubadours*, v. 15-16, 50.

33 Bruckner et al., éd., *Songs of the Women Troubadours*, v. 25-26, 60.

34 Bruckner et al., éd., *Songs of the Women Troubadours*, v. 1, 84.

Si.m creziatz, bon conseil vos daria³⁵.

[Si vous me croyiez, je vous donnerais un conseil.]

Si.us plazia, N'Elyas, ieu volria
qe.m disesses qals es la vostr'amia³⁶.

[Si cela vous plaisait, Elias, je voudrais
que vous me disiez qui est votre amie.]

Dictés par la volonté ou le bon plaisir d'Elias Cairel – préalables nécessaires –, les agissements d'Ysabella sont des réponses en attente de sollicitation : son souhait de connaître l'identité de la dame d'Elias ne se réalisera que selon le bon vouloir du troubadour (*si.us plazia*) et elle ne lui donnera un conseil que s'il la croit d'abord (*si.m creziatz*). Les désirs d'Ysabella de même que ses actions sont alors voués à demeurer dans le domaine de l'inaccessible et de l'optatif. Cependant, il s'agit là d'une figure de style plutôt habile, puisque la troubairitz, loin d'attendre passivement la permission demandée, fait suivre immédiatement après la métaphore temporelle le conseil qu'elle voulait donner à Elias : c'est-à-dire « qe tornassiez estar en la badia³⁷ » (de s'en retourner et d'entrer au monastère). Ce faisant, elle détourne et subvertit l'effet d'irréel de la métaphore temporelle pour n'en faire qu'une figure de politesse. Ce qui pouvait jusqu'alors passer pour de la dépendance, ou une forme de passivité, apparaît, au contraire, comme une manipulation du discours métaphorique et de ses effets d'irréalité.

Les métaphores temporelles des exemples suivants sont reliées au savoir, ou plutôt à l'aveuglement, conscient ou non, manifesté par le troubadour relativement aux sentiments que la dame entretient envers son amoureux. La partenaire de Raimon de las Salas dit :

Bel dolz amics, ia de mi no.s clamera
vostre bels cors cortes et enseignaz,
si saubessez qals es ma voluntaz³⁸.

[Beau doux ami, votre beau cœur
courtois et bien enseigné ne se plaindrait jamais de moi
si vous saviez quelle est ma volonté [envers vous].]

35 Bruckner et al., eds., *Songs of the Women Troubadours*, v. 38, 62.

36 Bruckner et al., eds., *Songs of the Women Troubadours*, v. 50-51, 62.

37 Bruckner et al., eds., *Songs of the Women Troubadours*, v. 39, 62.

38 Bruckner et al., eds., *Songs of the Women Troubadours*, v. 25-27, 86.

De même, l'amoureuse de Raimbaut d'Aurenga se plaint de lui ainsi :

Amics, s'aces un cartier
de la dolor qe.m malmena
ben viras mon enconbrier³⁹.

[Ami, si vous ressentiez un quart
de la douleur qui me malmène
vous verriez bien mon chagrin.]

Autrement dit : si Raimon de las Salas connaissait les intentions de sa dame, il n'aurait aucunement raison de pleurer et de se plaindre d'elle. Si Raimbaut d'Aurenga éprouvait une fraction seulement de la peine d'amour qu'il cause à sa dame/partenaire de *tenso*, il saurait enfin la douleur qui la tourmente. Or, comme précédemment, la métaphore temporelle ne fait pas qu'exposer les lacunes perceptives des troubadours, elles les pallient en leur révélant ce qu'ils devraient savoir. En somme, la métaphore temporelle, dont l'effet, théoriquement, serait de renvoyer une situation dans le domaine fictif du souhait et de l'irréalisable, effectue plutôt l'inverse chez les trobairitz. Elle dévoile aux partenaires masculins ce qui est, à savoir la souffrance endurée au sein du couple courtois.

À l'intérieur d'un genre lyrique dialogué où *je* et *tu* se répondent concrètement pour la première fois, où masculin et féminin s'adressent et s'opposent l'un à l'autre, la métaphore temporelle se transforme, par le biais des voix féminines, en l'opposé exact de son effet d'irréel : elle permet aux trobairitz de dire effectivement ce qu'elles ne pourraient habituellement dire sans la permission d'un homme. En ce sens, la métaphore temporelle devient métaphore du genre dialogué lui-même où, pour la première fois, masculin et féminin interagissent presque simultanément sur un seul plan énonciatif, permettant à la Dame des troubadours de leur répondre, alors qu'elle ne le devait pas, alors qu'elle n'était pas supposée parler, comme le montrent les métaphores temporelles des troubadours.

C'est donc dire que l'emploi des méthodes analytiques proposées par les théories de l'énonciation permet d'effectuer une lecture déterminante dans la visée de la distribution sexuée de la poésie courtoise, entreprise de longue date par la critique, mais fondée cette fois sur le texte lui-même, et non uniquement sur les données biographiques. Apportant un complément intéressant et nécessaire aux études socio-historiques sur les trobairitz, nos analyses, quoique encore élémentaires, laissent

39 Bruckner et al., édés., *Songs of the Women Troubadours*, v. 15-17, 88.

entrevoir la possibilité d'établir, dans un futur proche, une grille de lecture comparative mettant au jour les différences – et les ressemblances – fondamentales entre une poésie masculine et une poésie féminine au Moyen Âge, cette grille pouvant être élargie à d'autres poésies, à d'autres genres, à d'autres époques⁴⁰.

Université Laval

40 Par exemple, des poétesses du xvi^e siècle, comme Pernelle du Guillet, Louise Labé et Gaspara Stampa, utilisent des stratégies énonciatives et stylistiques semblables à celles employées par les troubairitz, qu'il s'agisse de foisonnement de rimes dérivées ou encore du recours au discours exemplaire.

Annexe

Corpus féminin

- Anonyme, « Ab lo cor trist environat d'esmay » (PC 461.2)
 Anonyme, « Cant me donet l'anel daurat » (PC 461.203a)
 Anonyme, « Coindeta sui ! si cum n'ai greu cossire » (PC 461.69)
 Anonyme, « Dieus sal la terra e.l pais » (PC 461.81)
 Anonyme, « Per ioi que d'amor m'avegna » (PC 461.191)
 Anonyme, « Quan vei los praz verdesir » (PC 461.206)
 Anonyme, « Quant lo gilos er fora » (PC 461.201)
 Azalais d'Altier, « Tanz salutz et tantas amors » (PC 42a)
 Azalais de Porcairagues, « Ar em al freg temps vengut » (PC 43)
 Bietris de Romans, « Na Maria, pretz e fina valors » (PC 93)
 Castelloza, « Amics, s'ie.us trobes avinen » (PC 109.1)
 Castelloza, « Ia de chantar non degra aver talan » (PC 109.2)
 Castelloza, « Mout avetz faich lonc estatge » (PC 109.3)
 Clara d'Anduza, « En greu esmay et en greu pessamen » (PC 115)
 Comtessa de Dia, « Ab joi et ab joven m'apais » (PC 46.1)
 Comtessa de Dia, « A chantar m'er de so qu'ieu no volria » (PC 46.2)
 Comtessa de Dia, « Estat ai en greu cossirier » (PC 46.4)
 Comtessa de Dia, « Fin ioi me dona alegranssa » (PC 46.5)
 Raimbaut de Vaqueiras, « Oi ! Altas ondas que venetz sus la mar » (PC 392.5a)
 Tibors, « Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir » (PC 440)

Corpus mixte (pièces dialoguées)

- Anonyme, « A l'entradè del tens clar » (PC 461.12)
 Anonyme, « En un vergier sotz fuella d'albespi » (PC 461.113)
 Aimeric de Peguilhan et dame anonyme, « Domna, per vos estauc en greu turmen » (PC 10.23)
 Alaisina Iselda et Carena, « Na Carena al bel cors avinenz » (PC 12)
 Almucs de Castelnou et Iseut de Capio, « Dompna n'Almucs, si.us plages » (PC 20.2)
 Bernart Arnaut d'Armagnac et Lombarda, « Lombards volgr'eu eser per Na Lonbarda »
 (PC 54)
 Bertran del Pojet et dame anonyme, « Bona dona, d'una re que.us deman » (PC 87.1)
 Comtessa de Proensa et Gui de Cavaillon, « Vos qe.m semblatz dels corals amadors » (PC 187)
 Dame anonyme et Raimbaut d'Aurenga, « Amics, en gran cosirier » (PC 46.3)
 Domna et Donzela, « Bona domna, tan vos ay fin coratge » (PC 461.56)
 Domna H. et Rofin, « Rofin, digatz m'ades de quors » (PC 249a)
 Giraut de Bornelh et Alamanda, « S'ie.us qier conseil, bella amia Alamanda » (PC 242.69)
 Guillem Rainol d'At et dame anonyme, « Auzir cugei lo chant e.l crit e.l glat » (PC 231.1)
 Guillem Rainol d'At et dame anonyme, « Quant aug chantar lo gal sus en l'erbos » (PC 231.4)

Johan de Pennas et dame anonyme, « Un guerrier per alegrar » (PC 269)
 Lanfranc Cigala et Guilielma de Rosers, « Na Guilielma, maint cavalier arratge » (PC 282.14)
 Maria de Ventadorn et Gui d'Ussel, « Gui d'Ussel be.m pesa de vos » (PC 295)
 Marques et dame anonyme, « Dona, a vos me coman » (PC 296.1a)
 Peire Duran et dame anonyme, « Midons qui fuy, deman del sieu cors gen » (PC 339.3)
 Pistoleta et dame anonyme, « Bona domna, un conseil vos deman » (PC 372.4)
 Raimbaut de Vaqueiras et dame anonyme, « Bella, tant vos ai preiada » (PC 392.7)
 Raimon de las Salas et dame anonyme, « Domna quar conoissenz' e senz » (PC 409.3)
 Raimon de las Salas et dame anonyme, « Si.m fos graziz mos chanz, eu m'esforcera » (PC 409.5)
 Uc Catola et dame anonyme, « No.m posc mudar, bels amics, q'en chantanz » (PC 451.2)
 Ysabella et Elias Cairel, « N'Elyas Cairel, de l'amor » (PC 252)

Corpus masculin

Bernart de Ventadorn, « Can la frej'aura venta » (PC 70.37)
 Bernart de Ventadorn, « Can vei la lauzeta mover » (PC 70.43)
 Bernart de Ventadorn, « Tant ai mo cor ple de joya » (PC 70.44)
 Bertran de Born, « Domna, puois de me no.us chal » (PC 80.12)
 Elias de Barjols, « Si.l belha.m tengues per sieu » (PC 132.12)
 Falquet de Romans, « Ma bella domna, per vos dei esser gais » (PC 156.8)
 Folquet de Marselha, « Tant m'abellis l'amoros pessamens » (PC 155.22)
 Gaucelm Faidit, « Lo rossinholet salvatge » (PC 167.34)
 Giraut de Bornelh, « Can lo glatz e.l frachs e la neus » (PC 242.60)
 Giraut de Bornelh, « Er ai gran joi que.m remembra l'amor » (PC 242.13)
 Gui d'Ussel, « Ai be.m partetz, mala domna, de vos » (PC 194.19)
 Gui d'Ussel, « En tanta guiza.m mena amors » (PC 194.6)
 Peire Vidal, « La lauzet'e.l rossinhol » (PC 364.25)
 Pistoleta, « Ar agues eu mil marcs de fin argen » (PC 372.3)
 Pons de Capduelh, « Si com sellui c'a pro de valledors » (PC 375.20)
 Raimbaut d'Aurenga, « Er resplan la flors enversa » (PC 389.16)
 Raimbaut d'Aurenga, « No chant per auzel ni per flor » (PC 389.32)
 Raimbaut de Vaqueiras, « D'amor no.m lau, qu'anc non pogy tan aut » (PC 392.10)
 Uc de Sant Circ, « Tres enemics e dos mals senhors ai » (PC 457.40)

Bibliographie

- Baladier, Charles. *Éros au Moyen Âge. Amour, désir et « delectatio morosa »*. Paris : Cerf, 1999.
- Bainville, Jacques. *Histoire de France*. Paris : Arthème Fayard, 1924.
- Bec, Pierre. *Chants d'amour des femmes-troubadours. Trobairitz et « chansons de femme »*. Paris : Stock, 1995.
- . « 'Trobairitz' et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge ». *Cahiers de civilisation médiévale* 22 (1979) : 235-62.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 1966.
- . *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard, 1974.
- Blakeslee, Merritt R. « La chanson de femme, les *Héroïdes*, et la *canço* occitane à voix de femme. Considérations sur l'originalité des *trobairitz* ». Dans *Hommage à Jean-Charles Payen : farai chansoneta novele, Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, 67-75. Caen : Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989.
- Bogin, Meg. *The Women Troubadours*. New York : Paddington Press, 1976.
- Bruckner, Matilda. « Fictions of the Female Voice : The Women Troubadours ». *Speculum* 67 (1992) : 865-91.
- , Matilda, Laurie Shepard et Sarah White, édés. *Songs of the Women Troubadours*. New York : Garland, 1995.
- Chambers, Frank M. « *Las trobairitz soiseubudas* ». Dans *The Voice of the Trobairitz : Perspectives on the Women Troubadours*, édité par William D. Paden, 45-60. Philadelphie : Univ. of Pennsylvania Press, 1989.
- Doss-Quinby, Eglal, Joan Tasker Grimbert, Wendy Pfeffer et Elizabeth Aubrey, édés. *Songs of the Women Trouvères*. New Haven : Yale Univ. Press, 2001.
- Ferrante, Joan M. « Notes Toward the Study of a Female Rhetoric in the Trobairitz ». Dans *The Voice of the Trobairitz : Perspectives on the Women Troubadours*, édité par William D. Paden, 63-72. Philadelphie : Univ. of Pennsylvania Press, 1989.
- Gravdal, Kathryn. « Metaphor, Metonymy, and the Medieval Women Trobairitz ». *Romanic Review* 83 (1992) : 411-26.
- Grimbert, Joan Tasker. « Diminishing the *Trobairitz*, Excluding the Women Trouvères ». *Tenso* 14 (1999) : 23-38.
- Huchet, Jean-Charles. « Les femmes troubadours ou la voix critique ». *Littérature* 51 (1983) : 59-90.
- Jensen, Frede. *The Syntax of Medieval Occitan*. Tübingen : Max Niemeyer, 1986.
- Kay, Sarah. « Derivation, Derived Rhyme, and the Trobairitz ». Dans *The Voice of the Trobairitz : Perspectives on the Women Troubadours*, édité par William D. Paden, 157-82. Philadelphie : Univ. of Pennsylvania Press, 1989.
- Maingueneau, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod, 1993.
- Ouellet, Esther. « Peut-on parler de lyrisme courtois au féminin ? Stratégies énonciatives et poésie des trobairitz ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2003.

- Paden, William D. « Checklist of Poems by the Troubairitz ». Dans *The Voice of the Troubairitz : Perspectives on the Women Troubadours*, 227-37. Philadelphie : Univ. of Pennsylvania Press, 1989.
- Phan, Chantal. « Les troubairitz et la technique du contrafactum ». Dans *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, édité par Giovanni Ruffino, 693-701. Tübingen : Max Niemeyer, 1998.
- Pillet, Alfred et Henry Carstens. *Bibliographie der Troubadours*. Halle (Saale) : Max Niemeyer, 1933; rept. New York : Burt Franklin, 1968.
- Poe, Elizabeth Wilson. « Another *salut d'amor* ? Another *trobairitz* ? In Defense of *Tanz salutz et tantas amors* ». *Zeitschrift für Romanische Philologie* 106 (1990) : 314-37.
- . « A Dispassionate Look at the Troubairitz ». *Tenso* 7 (1992) : 142-64.
- Rieger, Angelica. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. 3 vols. Tübingen : Max Niemeyer, 1991.
- . « Was Bieiris de Romans Lesbian ? Women's Relations with Each Other in the World of the Troubadours ». Dans *The Voice of the Troubairitz : Perspectives on the Women Troubadours*, édité par William D. Paden, 73-94. Philadelphie : Univ. of Pennsylvania Press, 1989.
- Riquer, Martín de, éd. *Los trovadores. Historia Literaria y textos*. 3 vols. Barcelone : Editorial Planeta, 1975.
- Sankovitch, Tilde. « Lombarda's Reluctant Mirror : Speculum of Another Poet ». Dans *The Voice of the Troubairitz : Perspectives on the Women Troubadours*, édité par William D. Paden, 183-93. Philadelphie : Univ. of Pennsylvania Press, 1989.
- Sharman, Ruth Verity, éd. *The 'Cansos' and 'Sirventes' of the Troubadour Giraut de Borneil. A Critical Edition*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1989.
- Weinrich, Harald. *Le Temps, le récit et le commentaire*. Trad. Michèle Lacoste. Paris : Seuil, 1973.
- Zufferey, François. « Toward a Delimitation of the Troubairitz Corpus ». Dans *The Voice of the Troubairitz : Perspectives on the Women Troubadours*, édité par William D. Paden, 31-43. Philadelphie : Univ. of Pennsylvania Press, 1989.
- Zumthor, Paul. *Essai de poésie médiévale*. Re-éd. Paris : Seuil, 2000.