



## L'homme qui souffre et l'esprit qui crée

Dominique Casajus

► **To cite this version:**

Dominique Casajus. L'homme qui souffre et l'esprit qui crée. Systèmes de pensée en Afrique Noire, CNRS, 2005, 17, pp.25-49. halshs-00009575

**HAL Id: halshs-00009575**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009575>**

Submitted on 10 Mar 2006

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Dominique Casajus**

**« L'homme qui souffre et l'esprit qui crée »**

**article paru dans *Systèmes de pensées en Afrique noire* 2005, 17,  
2005 : 25-49.**

L'amour est, paraît-il, une invention du XII<sup>e</sup> siècle. C'est du moins, comme chacun s'en souvient, ce que Denis de Rougemont affirmait dans *L'amour et l'Occident*, en un temps où l'Occident s'abîmait dans la haine. L'affirmation est excessive, bien sûr, comme toutes celles qu'il risquait dans ce livre véhément et hâtif. Il n'en demeure pas moins que l'amour est devenu dans l'Europe des troubadours « la grande affaire » de la poésie et qu'il l'est resté depuis<sup>1</sup>. Nouvelle en Europe, cette association de l'amour et de la poésie était depuis longtemps chose d'évidence pour les Arabes, et on n'a pas fini de s'interroger sur ce que leur doivent nos poètes médiévaux. On pourrait également évoquer le précédent plus lointain de la poésie érotique romaine, mais les troubadours comme les Arabes s'en séparent sur un point : dans leurs compositions, l'amour est avant tout une source de souffrance ; privé de l'objet de son désir, l'amant qu'ils mettent en scène chante vers après vers sa solitude et sa souffrance. À ce titre, un examen de ces deux traditions poétiques a sa place dans le présent volume\*. Avant de les aborder, on considérera la poésie touarègue contemporaine, dont il y a tout lieu de croire qu'elle a emprunté ses thèmes à l'ancienne poésie arabe. L'assemblage peut paraître hétéroclite mais j'espère qu'il se justifiera à mesure que mon propos avancera. Disons d'emblée que, outre les thèmes qu'ils partagent, les « poésies » ou les « chants » (termes employés ici pour leur seule commodité et sans rien préjuger de la nature des objets ainsi désignés) qui seront considérés présentent suffisamment de caractéristiques communes pour justifier l'exercice comparatif. Il s'agit dans les trois cas d'objets verbaux parfois écrits, parfois oraux, mais toujours destinés à une récitation à voix haute, et pourvus de caractéristiques formelles qui les distinguent sans ambiguïté des autres productions verbales des sociétés dont ils proviennent. De plus, ils se donnent tous comme ayant un auteur qui s'y exprime à la première personne, fait exceptionnel dans les sociétés auxquelles s'intéressent d'habitude les ethnologues. Ainsi, pour prendre deux exemples bien connus, le barde fang ne prend pas la responsabilité des paroles qu'il profère, laissant au contraire entendre à ses auditeurs que des voix étrangères parlent à travers lui<sup>2</sup> ; quant aux bardes serbo-croates interrogés par Parry et Lord, ils

---

\* Cet article figurait dans un numéro consacré à l'exploration de diverses situations mettant aux prises des acteurs qui souffrent et des témoins aux yeux de qui ces souffrances sont source ou signe d'excellence [note ajoutée à la version en ligne].

prétendaient répéter sans en changer un mot des textes légués par la tradition<sup>3</sup>. L'acteur souffrant sera ici un être fictif, puisqu'il n'existe que dans un texte littéraire. Mais se posera à chaque fois le problème de sa relation avec un autre acteur, réel celui-là : l'auteur présumé du poème. Tout autant que des corpus eux-mêmes, je parlerai de cette interaction entre l'auteur et son public, entre les revendications du premier et les attentes, les imputations ou les supputations du second.

## Une poésie de la solitude

Pour l'essentiel, la poésie touarègue nous est connue grâce à quatre ouvrages représentant au total plusieurs dizaines de milliers de vers : un recueil de poésies collectées en 1907 au Hoggar, et trois recueils contemporains, provenant de Touaregs nigériens<sup>4</sup>. La plupart des pièces recueillies sont des élégies où un amant désaimé dit sa déréliction. Sa situation douloureuse reçoit le nom d'*esuf*, terme qui désigne aussi bien la situation et les sentiments du délaissé que les lieux désertés par les hommes. À ces acceptions qu'il partage avec notre « solitude », le mot ajoute une connotation qui lui est propre : celui dont les Touaregs disent qu'« il est dans l'*esuf* », ou que « l'*esuf* est en lui » (*iha esuf* ou *ih-é esuf*), est accompagné dans sa solitude par le souvenir des moments enfuis où elle ne l'habitait pas. L'*esuf* est la solitude mêlée au sentiment vif encore d'une présence maintenant abolie. Fréquente dans les conversations comme dans les poésies, une expression qu'on peut traduire par « il (ou elle) me manque » laisse bien percevoir cette connotation : « son *esuf* est en moi » (*ih-i esuf-nét*). L'*esuf* de celui qui me manque est une solitude pleine de sa présence.

Ce narrateur solitaire souffre des tourments dont on ne saurait dire s'ils sont causés par l'ardeur de son amour ou l'aridité de la steppe déserte. Voici trois exemples tirés du premier recueil<sup>5</sup> :

Hier dans l'après-midi, Dieu le sait,  
 J'étais seul au pied de rochers surplombants ;  
 je m'évanouissais d'amour ; l'eau ne me désaltérait pas tant mon cœur brûlait.  
 Celle que j'ai quittée à l'heure du lever des troupeaux [...],  
 c'est elle qui a allumé dans mon cœur un grand feu.  
 Son amour brûle comme la fièvre qui règne au temps de la maturité des premières  
 dattes,  
 il brûle comme le mal qui saisit celui à qui on a jeté un sort,  
 comme les élancements du foie, comme le brisement du tibia,  
 comme l'ophtalmie à laquelle on n'applique pas de remède,  
 comme la nouvelle de la mort d'une personne chérie...

Le confluent de la vallée d'I-n-ezzebâren en aval du col,  
 là où le pied des montagnes meurt auprès des dunes,  
 c'est là que j'étais la nuit passée, couché comme  
 un homme qui se meurt, à qui il ne reste qu'un souffle de vie.

Mon mal n'est pas une maladie, c'est l'amour d'une femme,  
plus brûlant que de la terre sur laquelle est un brasier, plus brûlant  
que les balles des Turcs reçues en plein front...

En ce jour que j'ai quitté Tella,  
elle tenait une réunion galante pour les personnes présentes ; je suis parti  
l'âme brûlée de douleur, le cœur embrasé,  
semblable à un tison enflammé  
sur lequel souffle le vent et qui brûle de tous côtés.  
Je prie Dieu de me faire voir celle que j'aime  
pour que je ne meure pas ici de la douleur de son absence...

Et deux autres dus au poète nigérien Kurman agg-Elselisu (1912-1989)<sup>6</sup> :

Mon cousin, j'ai dormi à l'entrée du vallon,  
seul, près de deux buissons, comme un mort oublié ;  
sans autre compagnie que d'amers souvenirs,  
je répandais les pleurs dont s'inondaient mes yeux.  
Dans mon âme brûlante, un brasier flamboyait  
et je cherchais en vain l'eau dont me rafraîchir...

Les pleurs baignaient ma joue, mon âme était ardente ;  
luttant contre le mal qui me torturait, je recherchais en vain un sommeil fuyant ;  
démon, abreuve-moi, asperge mes aisselles, vois quel est mon tourment ;  
je m'en vais au hasard et, quand revient le soir, peu m'importe ma faim ;  
j'ai su dompter en moi et ma soif et mes jeûnes.  
Je pense à toi, mignonne, et à ce cou gracile  
que jalouse chez toi l'élégante gazelle  
à la robe sombre et l'échine claire.  
L'amour que j'ai pour toi brûle comme la soif...

Illustrations particulières du thème général de la solitude, deux motifs récurrents ont certainement été empruntés à l'ancienne poésie arabe. Le premier met en scène un narrateur méditant et pleurant sur les lieux où une femme aimée campa autrefois ; le second le montre visité par son image, dont la fantomatique apparition lui rend plus douloureuse encore la souffrance de la savoir loin de lui. Les deux motifs peuvent se superposer, en ce qui devient comme une allégorie plénière de l'*esuf* : le narrateur erre en un lieu infréquenté où l'absente lui devient trompeusement présente. L'exemple qui suit vient d'un poème composé en 1899<sup>7</sup> :

J'ai passé la nuit dernière dans la tristesse de son absence  
en mon âme je souhaitais d'aller à elle.  
Comme je traversais la place abandonnée de son ancien campement,  
la contemplant, voyant le petit amas de sable qui lui servait d'oreiller s'élever  
encore sur le sol,  
elle se présenta en image à mon esprit avec son sourire,  
telle qu'elle est maintenant, au large et en bon air dans son pays.  
Son éclat la faisait pareille à la lune, ou bien à sa compagne,  
l'étoile que vous voyez au ciel...

Des lamentations si outrées n'appartiennent qu'à l'univers poétique, car les Touaregs sont bien plus discrets dans l'expression de leurs peines. Mais cette outrance même fait aux yeux du public la beauté des poèmes. Là où, dans la réalité, un homme éprouvé s'en serait tenu à quelques allusions glissées dans l'oreille d'un compagnon d'âge, les poètes arrachent au narrateur de leurs élégies des lamentations où ils mobilisent toutes les ressources de la langue. Curieusement, à en juger par leurs exclamations apitoyées, les auditeurs semblent parfois penser que c'est l'auteur lui-même qui s'exprime par la voix du narrateur, comme si la beauté de ce qu'ils entendent, égarant leur jugement, leur faisait oublier un instant combien ces lamentations sont irréalistes.

Il est probable qu'ils ne s'oublieraient pas ainsi s'ils étaient en présence du poète. Mais un grand poète, de ceux justement dont l'œuvre suscite la compassion des auditeurs, récite rarement ses compositions en public. Il se fait assister de rhapsodes qui se chargent de les mémoriser et de les diffuser. Ainsi transmises, elles finissent par être entendues fort loin de son lieu de résidence et parfois après sa mort. Les cercles dans lesquels on les entend sont si larges que seuls quelques auditeurs en connaissent l'auteur ; pour tous les autres, il n'est qu'un nom. Comment, alors, ne pas lui attribuer une souffrance parcourant des vers qui sont tout, hormis son nom, ce qu'on connaît de lui ? Lorsque, au cours d'une fête familiale, une soliste chante en battant le tambour qu'elle se meurt d'amour pour l'un des danseurs présents, nul n'a l'idée de la croire. Tandis que la compassion des auditeurs d'un poème se nourrit de l'absence même de l'auteur.

Ceux-ci n'ont tout de même pas l'ingénuité de croire que la poésie naît spontanément de la souffrance. En pays Touareg, ceux qui sombrent dans le mutisme ou la folie pour avoir trop souffert de l'*esuf* ne sont pas rares. Tout en compatissant aux souffrances qu'ils attribuent au poète, les auditeurs s'émerveillent qu'il n'y ait pas succombé comme ces malheureux, et leur compassion ne serait qu'un apitoiement condescendant si ne s'y mêlait pas de l'admiration pour la distance qu'il a su prendre avec elles. D'ailleurs, le narrateur des poèmes lui-même est à la fois pitoyable et admirable puisqu'il assume très souvent deux rôles ; en même temps qu'il se lamente, il dit composer un poème dont on devine que c'est celui-là même qui le met en scène. Ainsi dans ces deux fragments du poète déjà cité Kurman agg-Elselisu<sup>8</sup> :

Tandis qu'ils dorment tous, je dis mon chant d'amour,  
sans cesse me faisant cortège les pensées  
murmurées par un démon qui m'accable,  
bouche puante, de conseils mauvais...

Sans autre compagnon que le Dieu tout-puissant,  
je marche vers l'aval d'une étroite vallée  
Près de Tin-Wezizel, laissant monter en moi  
les mots de mon poème. Une flèche enfoncée  
au-dessus de mon cœur m'a mis à l'agonie...

De même dans l'incipit de ces poèmes recueillis au nord du Niger :

Hier j'ai passé le jour au flanc de la montagne,  
 Le sentiment de la solitude (*esuf*) m'a saisi, mes pleurs se répandaient,  
 J'ai entonné mon chant, invoquant les filles de ma tribu<sup>9</sup>...  
 La pensée tourmenteuse avec la solitude (*esuf*) depuis un mois sont mes compagnes,  
 sans cesse m'inspirant le rythme de mes chants<sup>10</sup>...  
 Elle m'a laissé dans une solitude immense (*esuf*), j'ai composé ce chant et je le  
 psalmodie<sup>11</sup>...

À la distance séparant la composition de l'exécution s'ajoute donc celle que le poète est supposé avoir prise avec les souffrances qu'on lui attribue. Ces deux distances se superposent et combinent leurs effets, comme on peut le voir en considérant le cas de celui dont les Touaregs du nord du Niger se souviennent comme du plus grand de leurs poètes : Ghabidin ag-Sidi Mokhammed (1850-1928). Les informateurs de Gh. Mohamed et K. Prasse leur ont parlé de son amour pour la belle Hata, qu'il célébra dans plusieurs poèmes, puis pleura dans ces vers<sup>12</sup> :

Ah ! Que ma monture aille vers l'aval, que je visite le cimetière, cerné d'un mur,  
 où je contemplerai le tertre sous lequel elle repose bras étendus.  
 Ô Dieu, sois loué pour sa peau surpassant en beauté le lait qu'on dépose pour  
 recueillir la crème,  
 ce jour où elle était bleue d'indigo, rappelant les vertes vallées du Paradis, interdites  
 à l'apostat.  
 Son cou était pareil à celui des biches élégantes paissant à Yen-Wäggar,  
 son œil limpide comme les sources de Tinaddamen, quand les agneaux ne les ont  
 pas encore troublées.  
 Et je sais aujourd'hui que ce monde m'est vide comme la place désertée d'un ancien  
 campement.

Hata a-t-elle vraiment existé ? Ghabidin l'a-t-il pleurée ailleurs que dans ses vers ? Nous n'en savons rien mais savons seulement que c'est là l'opinion de ceux qui aujourd'hui les entendent. Et notre incertitude s'accroît si nous remarquons que ce fragment reprend le motif classique de la déploration sur le campement abandonné. Qu'il l'ait éprouvé ou non dans la réalité, Ghabidin a pris assez de distance avec son chagrin pour le dire dans les mots reçus d'une tradition remontant jusqu'aux anciens Arabes. Son innovation, car il y en a tout de même une, est purement littéraire : dans une admirable amplification d'un thème poétique vieux de treize siècles au moins, le lieu désert sur lequel gémit son narrateur s'est étendu aux dimensions du monde.

Et lui qui pour le chanter a mis son chagrin à distance, s'est de surcroît éloigné de ceux qui écoutent aujourd'hui son chant. Loin de ses auditeurs, il l'avait toujours été comme tous les poètes touaregs, mais son éloignement s'est accru aujourd'hui avec le temps. Que reste-t-il du grand poète quatre-vingts ans après sa mort ? Hormis quelques vieillards morts sans doute depuis, ceux qui récitaient encore de ses vers à l'époque où je séjournais au Niger n'avaient jamais entendu sa voix. Et l'individu

singulier qui porta ce nom s'est effacé derrière le narrateur de ses poèmes. Tout ce qu'on sait aujourd'hui de Ghabidin est qu'il se lamentait dans un monde aussi désert pour lui qu'un campement abandonné. On pourrait en dire autant de tous les poètes touaregs. Leurs auditeurs se font d'eux une image dépourvue de tout attribut singulier, calquée sur celle du narrateur éploré que leurs poésies mettent toutes en scène. Guère plus fiables en cela que les *vidas* des anciens troubadours, les consciencieuses « biographies » publiées par Mohamed et Prasse ne racontent que l'invariable et monotone histoire d'un homme peuplant sa solitude du souvenir d'une amante en allée.

### La lamentation sur les ruines

Venons-en maintenant à la poésie arabe archaïque. On appelle ainsi un corpus de plus de deux cent cinquante poésies colligées du I<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> de l'Hégire, et que la tradition tient pour composées oralement dans le dernier siècle du paganisme ou aux premiers temps de l'islam. L'authenticité n'en est pas certaine car les compilateurs sont soupçonnés depuis longtemps d'avoir forgé autant que collecté<sup>13</sup>. Textes composés par des bédouins illettrés des VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles ou pastiches dus aux savants de l'islam primitif, je doute que nous puissions jamais trancher sur leur statut.

Genre le plus représenté dans ce corpus, l'ode (*qaçida*) se développe en trois mouvements qu'un commentateur a joliment comparés aux trois mouvements de la sonate<sup>14</sup>. Le prologue (*nasîb*) est presque toujours une variation sur le thème de la séparation : le narrateur se lamente sur les « ruines » (*atlat*) désertées du campement de l'aimée ; ou bien l'image de l'absente vient le visiter telle un fantôme ; ou bien encore, il voit son palanquin s'éloigner peu à peu derrière l'horizon. Puis vient le *rahil*, récit d'un cheminement dans un désert hostile où le narrateur ne rencontre que les traces rares et lointaines d'une présence humaine. Enfin le *fakhr*, où le poète chante sa propre gloire et les hauts faits de son clan. Comme nous l'avons vu, le thème du *nasîb* se retrouve sous au moins deux de ses formes en pays touareg, où des recueils de poésie arabe archaïque circulent depuis longtemps. On discerne également dans certains poèmes touaregs ce qui pourrait être un souvenir du *rahil* ou du *fakhr*, mais comme les thèmes ne s'y succèdent jamais de façon aussi rigide que pour la *qaçida*, l'influence arabe est ici plus diffuse.

Tout comme leurs homologues touaregs, il semble que les auteurs de ces vieux poèmes les composaient dans la solitude et confiaient leur transmission à des rhapsodes, connus dans la tradition arabe sous le nom de *râwî*. De plus, comme dans les poèmes touaregs quoique moins fréquemment, le narrateur du *nasîb* se présente indiscernablement comme amant désolé et comme poète. Ainsi, dans le *nasîb* d'une ode attribuée à 'Antara, l'un des grands noms de la poésie préislamique, la

déploration sur le campement abandonné est précédé d'un vers que J. Berque a traduit en suivant de près le mot à mot de l'arabe<sup>15</sup> :

Me laissent-ils, les poètes, un empiècement à rapporter ?  
Reconnais-tu la demeure après l'avoir imaginée ?

Traduction un peu énigmatique, qu'il a glosée en ces termes<sup>16</sup> : « Chaque poète, s'il reprend les mêmes thèmes, les dispose selon un ordre personnel, excluant la simplesse. [...] C'est là obéir aux règles d'un art fortement communautaire, tout en faisant valoir un talent individuel. » La traduction libre de Jean-Jacques Schmidt s'accorde avec cette glose et livrera peut-être mieux le sens de ce vers<sup>17</sup> :

Les poètes ont-ils encore laissé quelque chose à dire ?  
Et as-tu enfin reconnu l'endroit où séjournait l'aimée ?

L'auteur, qui s'inquiète dans le premier hémistiche de savoir s'il saura égaler ses prédécesseurs, semble se distinguer du narrateur auquel il s'adresse dans le deuxième hémistiche. Mais il y a tant de sollicitude, de complicité, dans la question qu'il lui pose, qu'on le sent bien près de prendre à son compte la lamentation qu'il va lui faire entonner dès le vers suivant.

Et de la même manière un poème attribué à Imru' l-Qays, autre grand nom de la poésie antéislamique, commence par ce vers<sup>18</sup> :

Fais halte devant ces vestiges vieux d'une année,  
Que nous pleurions comme pleurait Ibn Khidhâm !

Ibn Khidhâm est le nom du poète qui passe pour avoir été le maître d'Imru' l-Qays. C'est donc bien l'auteur qui parle dans ce vers, s'adressant là encore au narrateur, mais il s'apprête à pleurer à ses côtés. S'ils ne se confondent pas, auteur et narrateur se lamentent d'une même voix. L'infime décalage qu'on perçoit malgré tout entre l'un et l'autre étant peut-être le signe qu'on savait bien, chez les anciens Arabes comme aujourd'hui chez les Touaregs, que le poète resterait muet s'il ne mettait pas à distance la souffrance où il laisse sombrer son narrateur.

De tout cela se dégage une figure assez comparable à ce que nous observons aujourd'hui en pays touareg : un poète se cachant à peine derrière le narrateur à qui il confie ses lamentations, et des rhapsodes qui pour lui les diffusent au loin. N'oublions pas cependant que les textes parvenus jusqu'à nous ne sont pas ceux-là mêmes que les bédouins de l'antéislam composaient dans les déserts arabes, mais un reflet tardif, fixé par le calame des anthologues omayyades puis abbassides. Nous ne savons rien de bien fiable sur la façon dont on percevait le poète à l'époque probable de leur composition ; par contre, nous avons quelques informations sur la façon dont le percevaient ceux qui les ont mis par écrit un ou deux siècles plus tard. En même temps que des recueils de poèmes, les anthologues nous ont, en effet, laissé plusieurs « vies » de poètes, récits très romanesques qui se sont très tôt répandus dans tout le monde musulman.



J'ai parlé ailleurs des romans d'Imru' l-Qays et de 'Antara, et m'attarderai ici sur un autre récit, forgé entre le VII<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle : le roman de Majnûn. Dès la fin du premier siècle de l'Hégire (VII<sup>e</sup> siècle), les anthologues commencèrent à citer des vers attribués à un jeune poète de l'Arabie centrale auquel certains donnaient un nom et une généalogie, mais qu'ils ne désignaient le plus souvent que comme le « Possédé des génies » (*Majnûn*), le Fou. Son divan semble n'avoir été définitivement constitué que vers le XI<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. En même temps que ses vers, circulaient sur son compte des rumeurs que Abû l-Faraj al-Içfahânî rassembla au X<sup>e</sup> siècle dans son *Livre des chansons* (*Kitâb al-aghâni*), donnant au roman une trame sur laquelle d'autres auteurs broderaient à leur tour jusqu'à nos jours<sup>20</sup>. L'histoire est bien connue : Majnûn aime sa cousine Laylâ, qui l'aime et lui est promise. Mais il a l'imprudence de proclamer publiquement cet amour, indiscretion intolérable pour les bédouins de ce temps — comme d'ailleurs pour ceux d'aujourd'hui. La famille de Laylâ interdit à Majnûn ses visites, et, dans certaines versions du roman, la marie à un riche prétendant. Dès lors, Majnûn s'engage jusqu'à la folie dans une longue errance où il ne cessera de chanter cet amour interdit pour avoir été dit trop tôt.

Il faut avoir en tête, pour apprécier le sens de ce roman, qu'il a été élaboré à une époque où la poésie archaïque était un modèle dont tous les poètes devaient s'inspirer. Nul ne pouvait se prétendre poète s'il ne s'était nourri des poésies réputées archaïques que les lettrés avaient mises par écrit depuis les débuts de l'islam. Ce bédouin malheureux est censé être un contemporain de ses biographes, mais il ressemble moins aux poètes qu'ils pouvaient rencontrer dans les grandes métropoles abbassides qu'à l'image qu'ils se faisaient du poète archaïque. La chose apparaît dans son nom même : il est « possédé des génies », comme l'étaient aux yeux de ses portraitistes les poètes de l'antéislam<sup>21</sup>. Le roman ne fait au fond que montrer à quel point Majnûn mérite son nom, et, partant, son titre de poète. Et cette qualité de poète, il l'affirme d'emblée puisqu'il choisit dès le début du roman le dire de l'amour contre la réalité de l'amour, les chants qui naissent ensuite de son errance et de sa démence n'étant que le fruit de ce choix initial<sup>22</sup>. Selon certains anthologues, c'est même la célébrité des poèmes où il chante son amour qui dissuade les parents de Laylâ de lui accorder leur fille<sup>23</sup>. Selon d'autres, il n'admet pour compagnie que le *râwî* qui vient recevoir ses poèmes pour aller les diffuser<sup>24</sup>. On pourrait ajouter qu'il en est de l'élaboration du roman comme du cheminement du héros : de même que le destin de Majnûn est le triste résultat de son désir d'emblée affirmé d'être poète, de même le roman est le prolongement de vers qui circulaient déjà lorsqu'on a commencé de l'écrire.

Plus précisément, on peut dire avec André Vadet que la figure de Majnûn emprunte les traits que le poète assume dans le *nasîb*. Comme le poète gémissant devant le campement abandonné de l'aimée, il ne cesse de revenir sur les lieux où a vécu Laylâ, pleurant au souvenir des jours passés autrefois auprès d'elle. « Ce qui n'occupait dans le *nasîb* qu'un moment de la vie du poète s'étend maintenant à toute

son existence<sup>25</sup>. » Pour Ghabidin, le monde entier était devenu comme la place abandonnée d'un ancien campement ; pour Majnûn, la vie est devenue une interminable lamentation sur un campement déserté. Et comme chez le narrateur des poésies touarègues, la solitude dont il gémit est aussi la source de son inspiration. Le montrent ces vers qui figuraient, dit-on, dans sa poésie préférée, sa confidente<sup>26</sup> :

On m'interdit sa vue ? On veut me faire un crime  
d'aller où elle vit ? J'aurai toujours les rimes !

Un épisode du roman le montre même donnant aux rimes la préférence sur l'amour : alors que Majnûn et Laylâ sont près de s'enlacer, elle le repousse et lui se détache d'elle car ainsi le veut son destin de poète<sup>27</sup>. Ce renoncement rapproche Majnûn du narrateur troubadouresque, comme nous le verrons. Il rapproche aussi son aventure d'une figure de l'amour que les penseurs abbassides célébraient sous le nom d'amour *odhrite* à l'époque où se forgea le roman. Dans le *Livre des Fleurs (Kitâb al-Zahra)* d'Ibn Da'ud, où cette spéculation atteint sa forme la plus élaborée, l'amant idéal s'interdisait même de dire son amour ; donnant à l'être aimé tout pouvoir sur lui, il se mettait ainsi en mesure de vivre une forme terrestre de la soumission à la toute puissance de Dieu<sup>28</sup>.

Pour en revenir à Majnûn, c'est tout l'univers poétique tel que les concevaient les Arabes d'alors qui a imprégné peu à peu sa vie. Ainsi on le voit, à l'époque où il erre ensauvagé dans le désert, étreindre une gazelle rencontrée sur sa route, « et pleure[r] sur elle comme sur son impossible amour<sup>29</sup> » : les gazelles sont devenues pour lui une image de Laylâ, et bientôt il ira vivre parmi elles, gazelle au milieu des gazelles. Signe de folie et de complet ensauvagement bien sûr, mais, comme le note A. Miquel, il n'est pas indifférent que le signe choisi soit la gazelle et non le loup, le renard ou le lion : la gazelle est aussi l'image de Laylâ, ce qui signifie que Majnûn s'identifie à sa Laylâ perdue. De fait, il est censé avoir dit un jour : « Laylâ, c'est moi et je suis Laylâ<sup>30</sup>. » Disons plutôt qu'il s'identifie à *Laylâ telle qu'il en parle dans ses poèmes* : car c'est dans les poèmes — touaregs aussi bien qu'arabes d'ailleurs — que les gazelles sont des femmes, que le mot *gazelle* désigne l'aimée. C'est donc à son propre dire qu'il finit par s'identifier. Le songe qui s'est épanché dans la vie du Fou est un songe poétique, fait de l'étoffe dont sont faits les poèmes. Sa vie s'est figée dans le moment du *nasîb*, sa bien-aimée s'est identifiée tout à la fois à lui-même et aux mots de son poème, comme si, stade final d'une métamorphose universelle, il était entré dans son propre poème, parole parmi les paroles. On raconte que, lorsqu'il mourut, les siens retrouvèrent sous son corps un lambeau où étaient écrits ses derniers vers<sup>31</sup>. Lui qui avait serré contre lui une gazelle qui était tout à la fois Laylâ, lui-même et un mot de poème, il est mort en serrant contre lui les dernières paroles nées de sa folie.

On voit à quel point un ensemble de conventions et d'attentes littéraires a construit la figure d'un poète mis à même de ne pouvoir composer que des textes qui y

répondissent. Et ce poète est un homme condamné à éprouver sa vie durant les souffrances dont le narrateur de la *qaçida* gémit dans le *nasīb*. Cela explique à la fois la faveur et l'embarras avec lesquels la légende a été reçue : le roman de Majnûn tient son succès de ce que le *nasīb* est resté durant des siècles un modèle pour les poètes de l'amour, mais les commentateurs n'ont pu contempler sans frémir ce destin trop parfaitement conforme à leurs idéaux littéraires.

Notons de plus que, comme l'image que les Touaregs se font de leurs poètes, le roman de Majnûn est né de l'éloignement. Les anthologues qui assemblaient son divan n'auraient pas imaginé une telle histoire si d'aventure ils avaient connu l'identité et la biographie réelles de l'auteur (ou des auteurs) des vers qui circulaient sous son nom. Et ils savaient bien, quand ils forgeaient cette figure de poète dévoré par le désert, que la poésie bédouine dont ils cultivaient l'idéal était désormais chose d'un passé aboli. La propension du public à imputer au poète absent les souffrances dont gémit son narrateur, qui ne se traduit chez les Touaregs que par des interjections apitoyées ou des rumeurs éparses, a donné corps ici à un roman peu à peu enrichi par les siècles. La différence, qui n'est que de degré, tient sans doute à ce que l'écrit a cristallisé chez les anciens Arabes ce qui dans une société d'oralité comme celle des Touaregs, reste en général plus diffus. Les biographies publiées par Mohamed et Prasse sont un début de cristallisation, dont des romans naîtront peut-être quelque jour.

### Les poètes de l'amour parfait

Nous en arrivons donc aux troubadours, sujet immense où je ne puiserai que ce qui a rapport avec mon propos. Les poètes auxquels nous donnons ce nom ont exercé leur art du début du XII<sup>e</sup> à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Le plus ancien troubadour connu est Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127) — si du moins il est bien l'auteur des textes transmis sous son nom<sup>32</sup> — tandis que Guiraut Riquier (1254-1292 ?) est généralement cité comme le dernier d'entre eux<sup>33</sup>. On leur attribue environ 2 700 pièces, conservées dans trente ou quarante chansonniers dont la rédaction s'est échelonnée pour l'essentiel du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Les textes y sont en général précédés de la biographie de leur auteur supposé, sa *vida*, et alternent avec des *razos*, commentaires également biographiques rendant « raison » de tel ou tel vers.

Tout cela, où la poésie se mêle au roman en prose, ressemble beaucoup aux compilations des anciens anthologues arabes. La comparaison est d'autant plus fondée que, tout comme les recueils de poésie arabe archaïque, les chansonniers sont pour la plupart postérieurs à la date supposée de la composition de leur contenu. Il convient cependant de ne pas la pousser trop loin. Les plus anciens chansonniers connus sont contemporains des derniers troubadours, et il n'est pas exclu qu'un Guiraut Riquier, par exemple, se soit chargé lui-même de la mise en recueil de ses

compositions<sup>35</sup>. De plus, un grand nombre de *vidas* de poètes du XII<sup>e</sup> siècle seraient dues au troubadour Uc de Saint Circ, dont on situe l'activité au début du siècle suivant. Sans être le contemporain de ceux dont il imaginait la vie, il écrivait à une époque où l'art troubadouresque — le *trobar* — se pratiquait encore. Tout en prenant garde qu'elles ne nous sont connues que par des manuscrits bien postérieurs, on peut comparer les *vidas* de Uc de Saint Circ à la courte biographie de Ghabidine que Mohamed et Prasse font figurer dans leur recueil : elle est, en effet, écrite plusieurs décennies après la mort du poète, mais alors que la tradition à laquelle il se rattache est encore vivace.

Le genre dominant de ce vaste corpus est la *canso*, la « chanson ». Les *cansos* sont pour la plupart consacrées au thème de la *fin'amors*, cet « amour parfait » que les troubadours ont célébré et dont ils ont débattu deux siècles durant, avant que les érudits n'en fassent à leur tour l'objet de leurs polémiques savantes. « Élaboration la plus audacieuse et la plus hérétique d'un paganisme mondain<sup>36</sup> » pour Jean Frappier, « amour chrétien transposé sur le plan séculier<sup>37</sup> » pour Léo Spitzer ou Charles Camproux<sup>38</sup>, leurre sous lequel se dissimulerait « un amour d'hommes » pour Georges Duby<sup>39</sup>, la *fin'amors* est avant tout une création poétique, une « utopie littéraire<sup>40</sup> ». C'est donc de poésie que je parlerai, et le *fin amanz* ne sera ici que le narrateur des *cansos*. Il vaut la peine de citer un peu longuement le portrait que Pierre Bec en a proposé<sup>41</sup> :

Une des constantes de la *fin'amor* est la patience chez l'amant-poète, c'est-à-dire la faculté pour lui, et la volonté, de *supporter*, plus ou moins longtemps et sans trop se plaindre, toutes les tribulations qui lui viennent d'Amour et de sa Dame<sup>42</sup>. Il y a là une mise à l'épreuve quasi-ritualisée, destinée sans doute, du moins au départ, à une certaine purification sentimentale afin d'isoler la *vereia amors*. Toute l'éthique de la *fin'amor* est d'ailleurs dans cette longue attente (*sofrensa*, *atendensa*, *atente*, *atendance*, etc.) qui accepte ou exclut, cela est sans importance, la récompense finale (*guizardon/guerredon*) : cette récompense pouvant à son tour accepter ou refuser le *fait*, ou le *plus*, c'est-à-dire le couronnement sexuel. L'amant-poète est donc avant tout un *sofridor*, quelqu'un qui supporte et attend, franchissant un à un tous les degrés initiatiques qui le conduiront à l'état de *dрут* (amant charnel). Cette attente, le *fin amanz* doit *savoir* la subir [...], quelle que soit la douleur qu'il en éprouve. En l'occurrence, le lexème fondamental est évidemment *sofrir* « supporter, endurer ».

*Sofrir*, ajoute l'auteur, n'a presque jamais le sens de « souffrir », mais celui, qu'il gardera dans la langue classique, de « supporter avec endurance » (ce qui, soit dit en passant, n'est pas indifférent pour notre propos commun : *sofrir* est ici, à la lettre, faire preuve d'une compétence). Mais il est le plus souvent complété par des éléments lexicaux qui spécifient ce que le narrateur doit supporter : ses souffrances. En voici un exemple, emprunté à Bernard de Ventadour<sup>43</sup> :

J'ai plus de peine de l'amour (*plus trac pena d'amor*)  
que Tristan l'amoureux  
qui souffrit tant de douleur (*que.n sofrí manhta dolor*)

pour Izeut la blonde.

Cet amant voué à une personne unique, prêt à persévérer dans une cour humble et soumise quand même il n'espère d'autre faveur qu'un regard, une parole, un *bel semblan*<sup>44</sup>, offre de surprenantes analogies avec le soupirant mauritanien que Corinne Fortier a si bien évoqué<sup>45</sup>. Cependant, il présente aussi quelques traits qui sont propres au lyrisme troubadouresque : sa capacité à endurer des souffrances est censée lui attirer des mérites auprès de l'aimée, au point que la souffrance en vient à acquérir une valeur positive, comme dans ce fragment dû à Rigaut de Barbezieux<sup>46</sup> :

Et pour cela je veux supporter la douleur (*sofrir las dolors*)  
car par souffrir (*sofrir*) sont maintes riches joies atteintes...  
et souffrir (*sofrirs*) fait maint amoureux en joie.

... quand elle ne devient pas délectable du simple fait d'être infligée par l'aimée. Bernard de Ventadour encore<sup>47</sup> :

Je l'aime tant de bon amour  
et maintes fois j'en pleure  
parce que meilleure saveur  
m'en ont les soupirs.

ou Arnaud Daniel<sup>48</sup> :

mais le tourment me devient plaisir, rire et allégresse,  
car je suis affamé et avide de penser à elle.

Car le narrateur troubadouresque espère, alors que le narrateur touareg ou arabe regrette et se souvient. Différence qui tient à une différence plus profonde. Les poètes arabes et touaregs chantent moins l'amour que la solitude de l'amant délaissé. Alors que les troubadours ont aussi chanté le *joy* (ou *joi*), autant et plus que le *sofrirs*. Cependant, plutôt que la joie, ce mot à l'étymologie discutée<sup>49</sup> semble désigner, « entre le désir certain et la joie incertaine<sup>50</sup> », une exaltation où l'espérance est inséparable du tourment<sup>51</sup>. Perceptible dans les fragments qui viennent d'être cités, cette ambiguïté est magnifiquement rendue par ces vers d'Arnaud Daniel<sup>52</sup> :

... souvent mon œil se mouille  
de peine, de pleur  
et de douceur  
car de la joie me vient souffrance (*car per joi ai que.m duoilla*).

Avant Roubaud, Pierre Bec avait lui aussi parlé d'incertitude (à propos de Bernard de Ventadour, mais la chose est vraie pour d'autres poètes), lorsqu'il évoquait une « zone d'ombre et d'incertitude psychologique où le troubadour est en *balansa* et dans laquelle la douleur est toujours à même de devenir joie et la joie de se transmuier en douleur<sup>53</sup> ». Dans cette *balansa* est au fond la véritable souffrance du narrateur, dont on empruntera là encore une expression à Bernard de Ventadour<sup>54</sup> :

J'ai d'elle bonne espérance

mais cela m'aide bien peu  
car elle me tient en balance  
comme la nef sur la mer.

À côté de *joy*, on rencontre aussi des termes plus univoques qui, eux, dérivent certainement du latin *gaudium* (« joie »), alors qu'on n'en est pas sûr pour *joy* : *gaug*, *jauzimen* et *jauzir* ; mais plusieurs auteurs s'accordent à remarquer qu'ils apparaissent le plus souvent dans des formules optatives ou négatives<sup>55</sup>, ce que l'un d'eux a malicieusement formulé : « *trobadors make love in the subjunctive*<sup>56</sup>. » Un peu comme dans le *nasīb* et la poésie touarègue<sup>57</sup>, la bienveillance de l'aimée n'est qu'un rêve, un souvenir, une espérance... À moins qu'elle ne soit exclue : ainsi dans ce distique où Jaufré Rudel n'est pas sans rappeler l'amant odhrite de l'Arabie médiévale<sup>58</sup> :

Je sais bien que jamais d'elle je n'eus de joie (*ben sai c'anc de lei no.m jauzi*)  
Ni que jamais de moi elle n'aura de joie (*ni ja de mi no.s jauzira*).

En même temps qu'il gémit de sa souffrance ou qu'il chante une joie toujours menacée, le narrateur ne cesse de protester de sa sincérité, se prévalant de sa disponibilité à la souffrance comme d'un signe de l'authenticité de son amour<sup>59</sup>. Ainsi dans cette joute poétique (environ 1210/20) entre Albert et Gaucelm Faidit<sup>60</sup> :

Gaucelm ceux qui aiment d'imposture  
ne sentent pas les souffrances d'amour,  
et nul ne peut grande valeur  
avoir sans peine et sans ahan,  
ni ne peut avoir du mérite  
sans tourment ni sacrifice...

Les romanistes ont depuis longtemps renoncé à voir en ce narrateur souffrant un porte-parole de l'auteur<sup>61</sup>. Mais, tout comme pour la poésie touarègue, le narrateur troubadouresque joue le double rôle de l'amant et du poète<sup>62</sup>, et, dans ce second rôle, il est certainement un porte-parole de l'auteur. Ainsi, dans ces deux strophes de Bernard de Ventadour — dont chacune ouvre une *canço* —, l'amant proteste d'une sincérité où l'auteur voit la source de son talent<sup>63</sup> :

Chanter ne peut guère valoir  
si du fond du cœur ne monte le chant ;  
et le chant ne peut monter du cœur  
si en lui il n'y a amour de cœur.  
C'est pourquoi mon chant est parfait  
car en la joie d'amour j'ai engagé  
ma bouche mes yeux mon cœur mon sens.

Ce n'est pas merveille si je chante  
mieux qu'aucun autre chanteur,  
[car] plus me tire le cœur vers l'amour,  
et je suis mieux fait à ses commandements :

cœur et corps et sens et savoir  
 et force et pouvoir en lui j'ai mis ;  
 tant me tire vers l'amour le frein  
 que je ne me soucie de rien d'autre.

On rencontre, il est vrai, d'autres textes où les deux rôles ne se mêlent pas aussi parfaitement. C'est notamment le cas lorsque le narrateur se présente avant tout comme un ouvrier, comme le fabricant de son poème. Ainsi chez Guillaume IX<sup>64</sup> :

Je veux que tous jugent  
 si ce poème est de bonne couleur  
 je l'ai sorti de mon atelier (*obrador*)  
 je détiens de ce métier (*mester*) la fleur.

Ou chez Peire Ramon de Toulouse<sup>65</sup> :

il faut qu'un nouveau chant je forge (*fabrec*)  
 en ce beau nouveau temps d'avril  
 et si ses mots sont de maîtrise (*maestril*)  
 il sera compris de chacun.

Mais même quand le narrateur manie la lime et le rabot, l'amour parfois se tient à ses côtés, devenu ouvrier à son tour. Comme chez cet Arnaud Daniel que Dante présentera au chant XXVI de son *Purgatoire* comme *miglior fabbro del parlar materno*<sup>66</sup> :

Sur cette mélodie précieuse et allègre  
 je fabrique des mots je les rabote je les aplanis  
 ils seront vrais et certains  
 quand j'aurai passé la lime  
 car amour polit et dore  
 mon chant qui d'elle vient.

Et le poème qu'ouvre cette strophe s'achève sur des vers qui rappellent curieusement ceux de Majnûn cités plus haut<sup>67</sup> :

Pour le tourment que je souffre,  
 de bien aimer je ne me détourne  
 bien que je me tienne en solitude (*sitot me ten en desert*)  
 car ainsi je mets les mots en rime.

Ce survol est bien cursif, mais je crois cependant que, mis en parallèle avec ce qui a été dit de la poésie touarègue et du roman de Majnûn, il autorise à proposer l'hypothèse suivante : les souffrances que le troubadour inflige à son narrateur et qu'il revendique comme siennes sont autant de titres à la reconnaissance à laquelle il aspire *en tant que poète*. Lorsque le narrateur s'écrie : « j'aime et je souffre », il faut imaginer que l'auteur derrière lui murmure : « je suis un authentique poète, au contraire des amoureux insincères, qui sont dans mon poème les rivaux en amour du narrateur, et dans la réalité mes rivaux en poésie. » Dans ce que Pierre Bec décrit

comme *une mise à l'épreuve quasi-ritualisée*, je propose de voir l'image poétique des épreuves et du labeur que le poète s'impose dans son *obrador*, afin qu'*amour polisse et dore le chant qui d'elle vient* — car c'est bien de poésie qu'il s'agit et pas seulement d'amour. Tout comme les Touaregs et les Arabes, les troubadours savaient que seul peut devenir poète celui qui met sa souffrance à distance. On le voit notamment dans toutes ces *cansos* où le narrateur commence par dire qu'il souffre trop pour chanter. Et pourtant il chante : c'est que l'amant désaimé a su se faire ouvrier.

Cela n'a pas empêché les auteurs de *vidas* et de *razos* d'attribuer aux troubadours les souffrances chantées par les narrateurs des *cansos*. Pour Michel Zink, leur erreur a été de prêter à une poétique du XII<sup>e</sup> siècle les caractères d'une poétique postérieure, qui faisait une part plus grande à l'expression de la subjectivité<sup>68</sup>. L'évolution de la sensibilité littéraire a certainement joué un rôle, mais les exemples touareg et arabe montrent que l'éloignement temporel pourrait constituer une explication suffisante. La démarche des auteurs de *vidas* me paraît, en effet, semblable à celle des auditeurs touaregs ou des anciens compilateurs arabes. Les chansonniers ont commencé à se répandre alors que le *trobar* entraînait en décadence et allait bientôt s'éteindre, de la même manière que le roman de Majnûn est né de la disparition progressive du monde qui avait vu naître le *nasîb*, et que la figure du poète touareg s'affirme à mesure que sa parole s'éloigne de lui. Et tout comme dans l'ancien monde arabe, le recours à l'écrit n'a pu que favoriser le processus. Comment les auteurs de chansonniers n'auraient-ils pas été portés à croire à la réalité de souffrances devenues plus palpables encore d'être confiées aux parchemins qu'ils calligraphiaient et enluminaient avec tant de soin ?

Les auteurs de *vidas* n'étaient sans doute pas plus naïfs que les Touaregs ou les anciens Arabes ; ils n'ont fait que suivre jusqu'à l'extrême l'invincible pente où les poussaient les textes qu'ils assemblaient. Limitons-nous à celle qui est sans doute la plus célèbre. La *vida* de Jaufré Rudel le fait mourir dans les bras de la comtesse de Tripoli, enfin rejointe après un voyage au-delà de la mer. C'est que les pieux biographes, qui savaient lire, avaient bien compris que la *fin'amors* était destinée à rester une utopie. Le narrateur des *cansos* atteint rarement le *jauzimen* — celui du troubadour de l'*amors de loing* et de la *terra lonhdana* moins que tout autre. Le Jaufré Rudel de la *vida*, qui « s'était énamouré, sans la voir, de la comtesse de Tripoli, pour le grand bien qu'il avait entendu dire d'elle par les pèlerins qui venaient d'Antioche », ne l'atteint qu'à l'heure de sa mort. Tout comme la mortelle folie de Majnûn était le signe de sa conformité à l'idéal du *nasîb*, la mort *en terre lointaine* de Jaufré Rudel lui assigne un destin conforme à l'exigence de la *canso*<sup>69</sup>. De plus, faisant de lui un martyr de l'amour<sup>70</sup>, elle sanctifie les souffrances qu'il chanta durant sa vie et consacre pour l'éternité l'excellence de son *trobar*. On peut comparer ce « martyr » à la mort christique où Camarón de la Isla donna aux Gitans d'Andalousie la preuve ultime qu'il avait été un très grand chanteur de flamenco<sup>71</sup>.



Chacun des trois corpus qu'on vient de parcourir rapidement garde, bien sûr, sa part irréductible d'une spécificité rebelle à toute comparaison. Dans la poésie des Touaregs, la dérélition du narrateur est la manifestation littéraire d'une sensibilité à la solitude qui se manifeste par bien d'autres traits de leur culture ; de même, la méditation arabe sur les « ruines » s'est développée après l'Hégire pour inspirer plus tard le domaine immense de la poésie mystique ; enfin, je n'ai rien dit des vertus salvifiques prêtées à l'ascèse du fin amanz, et dont on retrouve un souvenir jusque chez Dante. La comparaison a cependant fait ressortir la récurrence d'un dispositif relationnel dont la formule pourrait s'énoncer ainsi : le narrateur souffrant de certaines poésies amoureuses tend à être vu par les auditeurs — ou les lecteurs — comme le porte-parole de l'auteur, propension d'autant plus affirmée que l'auteur est plus lointain. Mais en même temps que la preuve des souffrances de l'auteur, ses poèmes sont vus comme le signe qu'il a su s'éloigner d'elles. De plus, les souffrances ainsi imputées à cet auteur absent sont rapportées à un parcours biographique supposé. Or ces vies douloureuses ne sont imaginées que d'après les œuvres qu'elles sont supposées avoir produites, comme si, en dehors du moment où il avait ressemblé à son narrateur, l'auteur n'avait pas vécu. En ce sens, il apparaît autant comme le produit de son œuvre que comme son producteur.

Reste une question qu'il faut bien poser, quitte à la laisser sans réponse : pourquoi l'amour ? Pourquoi faut-il que les souffrances où on croit que le poète puise son inspiration soient des souffrances amoureuses ? Vivant dans un monde auquel les troubadours ont transmis leur idéal poétique et amoureux, nous ne nous la posons guère, mais elle se pose. Je n'y répondrai pas, mais ferai simplement remarquer ceci : le narrateur de ces poèmes se met à la merci de celle qu'il dit aimer (« je me rends à elle et me livre », écrit Guillaume IX), tout comme le poète livre au public un poème où il dit *je*, c'est-à-dire une parole où il donne quelque chose de lui. Cette parole sera entendue en son absence, et par elle l'amant d'une absente portera au loin son histoire. Correspondances qui, entre l'amour *de loing* et ces poèmes qu'au loin diffusent les rhapsodes ou les scribes, marquent comme une connivence.

## Références bibliographiques

Akehurst, F.R.A.

1974 « Les étapes de l'amour chez Bernard de Ventadour », *Cahiers de Civilisation médiévale* 17, pp. 133-147.

Albaka, M. & D. Casajus

1992 *Poésies et chants touaregs de l'Ayr*, Paris, L'Harmattan.

- Anglade, J.  
1905 *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux, Feret & Fils.
- Appel, C.  
1989 [1915] *Introduction à Bernart de Ventadour*, Moustiers Ventadour, Carrefour Ventadour.
- Bec, P.  
1968-69 « La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour », *Cahiers de Civilisation médiévale* 11, pp. 545-571 & 12, pp. 24-33.  
1992 *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Orléans, Éditions Paradigme.
- Bencheikh, J.E.  
1989 *Poétique arabe*, Paris, Gallimard.
- Berque, J.  
1995 *Les dix grandes odes de l'Anté-Islam*, Paris, Sindbad.
- Berry, A.  
1930 *Florilège des troubadours*, Paris, Libraire Firmin-Didot.
- Blachère, R.  
1952-66 *Histoire de la littérature des Arabes des origines au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Adrien Maisonneuve, 3 tomes.
- Boyer, P.  
1986 *Barricades mystérieuses et pièges à pensée*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- Casajus, D.  
2000 *Gens de Parole*, Paris, La Découverte.
- Camproux, C.  
1965 *Le Joy d'amour des troubadours*, Montpellier, Causse et Castelnaud.
- Castelli-Gattinara, G.C.  
1992 *Il Tuareg attraverso la loro poesia orale*, Rome, Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Dragonetti, R.  
1960 *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel.
- Duby, G.  
1988 [1982] « À propos de l'amour qu'on dit courtois », *Mâle Moyen Âge*, Paris, Flammarion, pp. 74-82.
- Dumitrescu, M.  
1969 « Éble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine », *Cahiers de Civilisation médiévale* 11, pp. 379-403
- Fortier, C.  
2003 « Épreuves d'amour en Mauritanie », *L'autre, Cliniques, cultures et sociétés* 4(2), pp. 239-252.

- Foucauld, C. de  
1925-30 *Poésies touarègues. Dialecte de l'Ahaggar*, Paris, Leroux, 2 tomes.
- Frappier, J.  
1959 « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Civilisation médiévale* 2, pp. 135-156.
- Guiette, R.  
1972 [1949 pour une partie de l'ouvrage] *D'une poésie formelle en France au Moyen-Âge*, Paris, Éditions A.-G. Nizet.
- Huchet, J.-C.  
1982 « La dame et le troubadour. "Fin'amors" et mystique chez Bernard de Ventadour », *Littérature* 47, pp. 12-30.  
1987 *L'Amour discourtois. La « Fin'Amors » chez les premiers troubadours*, Toulouse, Éditions Privat.
- Khairallah, A.  
1980 *Love, Madness and Poetry : An Interpretation of the Majnûn Legend*, Beyrouth, Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.
- Kilito, A.  
1985 *L'auteur et ses doubles*, Paris, Éditions du Seuil.
- Köhler, E.  
1964 « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de Civilisation médiévale* 7, pp. 147-164.
- Lazar, M.  
1966 *Bernard de Ventadour, troubadour du XIIIe siècle, Chansons d'amour*, Klincksieck, Paris.  
1995 *Fin'amor*, in Akehurst & Davis (dir.), *Handbook of the troubadours*, University of California Press, pp. 61-100.
- Lord, A.  
1960 *The Singer of Tales*, Cambridge & London, Harvard University Press.
- Marrou, H.-I.  
1971 *Les troubadours*, Paris, Éditions du Seuil.
- Miquel, A.  
1996 *Deux histoires d'amour. De Majnûn à Tristan*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- Miquel, A. & P. Kemp  
1984 *Majnûn et Laylâ : L'amour fou*, Paris, Éditions Sindbad.
- Mohamed, G. & K. Prasse  
1989-90 *Poèmes touaregs de l'Ayr*, University of Copenhagen, Copenhague, 2tomes.
- Monson, Don A.  
1985 « Jaufré Rudel et l'amour lointain : les origines d'une légende », *Romania* 106 (421), pp. 36-54
- Pasqualino, C.  
1998 *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions.

- Rieger, A.  
 1983 « La dialecture du réel et du poétique chez les troubadours. Les quatre “protagonistes” de la *fin’amors* », *Revue des langues romanes* 87 (2), pp. 241-257.
- Riquer, M. de  
 1992 *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelone, Ariel, 3 tomes.
- Rosenstein, R.  
 1990 « Andalusian and Trobador Love-Lyric : From Source-Seeking to Comparative Analysis », *Zeitschrift für Roman Philologie* 106, pp. 339-353.
- Roubaud, J.  
 1971 *Les troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers.  
 1994 *La fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres.
- Schmidt, J.-J.  
 1978 *Les Mou’allaqât. Poésie arabe pré-islamique*, Paris, Seghers.
- Schnell, R.  
 1992 « L’amour courtois comme discours courtois sur l’amour », *Romania* 110, (437-438), pp. 72-126 et (439-440), pp. 331-363.
- Spitzer, L.  
 1970 « L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours », *Études de style*, Paris, Gallimard, pp. 81-133.
- Stetkevych, J.  
 1993 *The Zephyrs of Najd. The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasîb*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Vadet, J.-C.  
 1968 *L’esprit courtois en Orient*, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose.
- Zink, M.  
 1985 *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF.  
 2003 *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF.
- Zumthor, P.  
 1972 *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

## Notes

<sup>1</sup> Zink, 2003 : 42.

<sup>2</sup> Boyer, 1986.

<sup>3</sup> Lord, 1960.

<sup>4</sup> Foucauld, 1925-1930 ; Mohamed & Prasse, 1989-1990 ; Albaka & Casajus, 1992 ; Castelli-Gattinara, 1992.

<sup>5</sup> Fragments composés respectivement en 1900, 1898, 1890 (voir Foucauld, 1925-1930, I : 283, 527, 340).

<sup>6</sup> Albaka & Casajus, 1992 : 38, 50.

<sup>7</sup> Foucauld, *Ibid.*, I : 366.

<sup>8</sup> Albaka & Casajus, *Ibid.* : 25, 31.

<sup>9</sup> Retraduit d'après Mohamed & Prasse, 1989-1990, II : 489.

<sup>10</sup> Retraduit d'après Mohamed & Prasse, 1989-1990, II : 586.

<sup>11</sup> Retraduit d'après Mohamed & Prasse, 1989-1990, II : 95.

<sup>12</sup> Retraduit d'après Mohamed & Prasse, 1989-1990, II : 93-94.

<sup>13</sup> Blachère, 1952-1966, I : 83 *sqq.*

<sup>14</sup> Stetkevych, 1993, chapitre 1. La question de savoir si cette tripartition correspond à une réalité ou est une systématisation des anthologues a été abondamment discutée (voir un état assez complet de la discussion dans Bencheikh, 1989). Mais Stetkevych montre de façon convaincante que, si on l'interprète en un sens large, la thèse de la tripartition rend assez bien compte du corpus disponible.

<sup>15</sup> Berque, 1995 : 67.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 12.

<sup>17</sup> Schmidt, 1978 : 161. Le beau livre de A. Kilito (1985) n'est au fond rien d'autre qu'un commentaire de ce mystérieux vers.

<sup>18</sup> Retraduit d'après Stetkevych, 1993 : 54. La traduction adoptée ici est plus proche de l'arabe.

<sup>19</sup> Miquel & Kemp, 1984 : 21.

<sup>20</sup> Miquel & Kemp, 1984 : 17-18 ; Blachère, 1952-1966, III : 595, 654 et 657.

<sup>21</sup> Miquel, 1996 : 79. Faut-il en déduire que le poète de l'ancienne Arabie, tout comme le barde fang, n'est pas l'auteur de ses dires. Je ne le crois pas, car il n'est nulle part dit qu'il s'exprime au nom d'un autre que lui-même. Fou, mais proférateur d'un dire qui reste le sien.

<sup>22</sup> Miquel & Kemp, 1984 : 154.

<sup>23</sup> Khairallah, 1980 : 64.

<sup>24</sup> Khairallah, 1980 : 63

<sup>25</sup> Vadet, 1968 : 375.

<sup>26</sup> Miquel & Kemp, 1984 : 171.

- <sup>27</sup> Miquel & Kemp, 1984 : 183.
- <sup>28</sup> Vadet, 1968 : 267 *sqq.*
- <sup>29</sup> Miquel & Kemp, 1984 : 73.
- <sup>30</sup> Miquel & Kemp, 1984 : 175.
- <sup>31</sup> Miquel & Kemp, 1984 : 254.
- <sup>32</sup> Ce qui n'est en rien assuré, et que certains ont contesté avec des arguments parfois convaincants (Dumitrescu, 1969).
- <sup>33</sup> À tort, puisqu'il y a eu des troubadours après lui, mais il est un fait que l'art troubadouresque ne fut plus après lui qu'une survivance (Bec, 1992 : 39).
- <sup>34</sup> Informations dans Marrou, 1971 : 6 & 13 ; Riquer, 1992, I : 11 *sqq.* ; Zink, 1985 : 50 ; Zumthor, 1972 ; Bec 1992.
- <sup>35</sup> Anglade, 1905 : 12.
- <sup>36</sup> Frappier, 1959 : 142.
- <sup>37</sup> Spitzer, 1970 : 83.
- <sup>38</sup> Camproux, 1965.
- <sup>39</sup> Duby, 1988 : 82. On trouve des idées semblables dans Köhler (1964) et, jusqu'à un certain point, dans Huchet (1987, ch. 1).
- <sup>40</sup> Schnell, 1992 : 91.
- <sup>41</sup> Bec, 1968-1969 : 562.
- <sup>42</sup> Ici, l'auteur fait un renvoi à Dragonetti (1960 : 78) « Le service de l'amant n'est en effet qu'un art d'attendre... : pour arriver à ses fins, il doit non seulement "patienter", *atendre*, c'est-à-dire "espérer", mais "supporter les souffrances", *endurer*. »
- <sup>43</sup> Traduction de Roubaud (1971 : 121)
- <sup>44</sup> Akehurst, 1974 : 143.
- <sup>45</sup> Fortier, 2003.
- <sup>46</sup> Traduction de Roubaud, 1971 : 18.
- <sup>47</sup> Traduction de Roubaud (1971 : 121), retouchée d'après Lazar (1966 : 76).
- <sup>48</sup> Retraduit d'après Riquer (1992, II : 638) et Berry (1930 : 193).
- <sup>49</sup> Cette discussion se poursuit encore : voir Camproux, 1965 : 124 *sqq.* ; Lazar, 1995 ; Huchet, 1982 : 26 ; Roubaud, 1994 : 165 *sqq.*
- <sup>50</sup> Roubaud, 1994 : 166.

<sup>51</sup> Akehurst, 1974 : 144.

<sup>52</sup> Retraduit d'après Roubaud (1971 : 231).

<sup>53</sup> Bec, 1968-1969. : 551. Roubaud avance des idées très semblables (1994 : 171).

<sup>54</sup> Retraduit d'après Roubaud (1971 : 121) et Lazar (1966 : 74).

<sup>55</sup> Roubaud, 1994 : 160 ; Frappier, 1959. : 140 ; Huchet, 1982 : 27 ; Rosenstein, 1990 : 348.

<sup>56</sup> Goldin, cité in Rosenstein, 1990.

<sup>57</sup> Sur cet aspect de la poésie touarègue, non abordé ici, voir Casajus, 2000, ch. 4.

<sup>58</sup> Retraduit d'après Riquer, 1992, I : 168.

<sup>59</sup> Schnell, 1992 : 123-124.

<sup>60</sup> Retraduit d'après Schnell, *Ibid.* : 124.

<sup>61</sup> Robert Guiette est sans doute l'un des premiers à l'avoir fait, pour les trouvères, dans un article célèbre dont la première publication remonte à 1949 (voir Guiette, 1972). Le grand romaniste Carl Appel en était encore, en 1915, à rechercher l'identité des mystérieuses destinataires des chansons de Bernard de Ventadour (Appel, 1989), recherche dont le dernier éditeur de Bernard de Ventadour a montré la vanité (Lazar, 1966).

<sup>62</sup> Le point a été souligné par Michel Zink dans un texte important (Zink, 1985 : 47-74). Voir aussi Rieger, 1983 : 247.

<sup>63</sup> Traductions de Roubaud (1971 : 113 et 115), légèrement retouchées. Le second de ces textes semble avoir été très connu dès le Moyen-Âge puisqu'on le trouve dans 21 manuscrits (Lazar, 1966 : 48).

<sup>64</sup> Traduction de Roubaud (1994 : 200).

<sup>65</sup> Traduction de Roubaud, *ibid.*

<sup>66</sup> Traduction de Roubaud, 1971 : 237.

<sup>67</sup> Traduction de Roubaud (1971 : 239), légèrement retouchée.

<sup>68</sup> Zink, 1985 : 57.

<sup>69</sup> Voir sur ce point Spitzer, 1970 : 115, note 5.

<sup>70</sup> Monson, 1985 : 54.

<sup>71</sup> Pasqualino, 1998 : 54 et *infra* dans ce volume.