

Charles CAMPROUX

VOCABULAIRE COURTOIS CHEZ P. CARDENAL

(Annales de l'I.E.O, 1963)

Pendant longtemps on a considéré l'ancienne poésie lyrique occitane comme un fait unique, indépendant, sans attaches avec le milieu, voire en opposition avec la civilisation du temps, si bien que certains de ses admirateurs ont conclu au miracle. Attitude curieuse lorsque ensuite on se plaisait à souligner son influence sur la civilisation du monde occidental d'alors. Attitude qui se légitimait par un lieu commun - d'ailleurs contestable : la réussite formelle, esthétique d'une poésie miraculeuse suffit à tout expliquer.

La curiosité moderne ne se satisfait plus de raisons de cette sorte. L'effort des chercheurs pour découvrir les origines de la lyrique d'oc a éveillé l'attention sur des faits de qualité diverse mais qui tous nous obligent à tenir compte de l'environnement : matériel, économique, politique, religieux, social aussi bien que du conditionnement psychologique et ethnologique. On en vient à estimer que la lyrique occitane du XII^{ème} siècle est l'expression supérieure de l'idéal d'une civilisation ainsi conditionnée. Civilisation que l'on peut résumer dans l'expression symbolique du *Joi d'Amor*.

Ce n'est pas le lieu ici d'entreprendre la définition exacte - difficile d'ailleurs sinon impossible - de cette expression ni de montrer en quoi les idéaux qui peuvent s'y trouver résumés correspondent à des idéaux sociaux, religieux, politiques, etc., sans se confondre ni s'identifier avec eux, comme le simple bon sens suffit à le faire entendre.

Je voudrais simplement indiquer comment cet idéal du « Joi

d'Amor » se retrouve, avec les nuances dues à une évolution naturelle et inévitable, dans l'œuvre de Peire Cardenal qui s'étend presque sur tout le XIII^{ème} siècle. C'est là évidemment une entreprise qui dépasse le cadre d'une simple communication : ce serait même le sujet d'une thèse. Mon propos ne peut donc être ici que réduit à un point particulier : j'ai choisi celui du vocabulaire de Cardenal. Encore est-il impossible dans les limites qui sont les nôtres dans ce colloque, de présenter une étude complète de tous les termes qui ont servi à exprimer la civilisation du « Joi d'Amor » et qui se retrouvent (où ne se retrouvent pas) dans l'œuvre de Cardenal : « amor », « joi » (« jovent »), « pretz », « valor », « proeza », « cortezia », « mezura », « entenhamen », « fi », « umil », « ergoil », « cobezeza », etc. Je me contenterai donc, pour l'instant d'examiner deux termes qui ont, c'est évident, une grande importance : *amor* et *joi*.

Grâce à l'admirable édition des « Poésies Complètes de Cardenal », due au regretté René Lavaud, nous pouvons désormais nous faire une idée assez complète de l'œuvre et de la vie de notre poète. On se rend compte, en particulier, que cette vie et cette œuvre nous offrent du temps où vécut Cardenal, non pas seulement une description extérieure et pittoresque, mais la connaissance d'une conscience intime, vivante, et vécue du côté occitan. Il est donc naturel que, du point de vue qui nous intéresse ici, le vocabulaire de Cardenal, si étroitement intégré à son siècle (ce terme de « segle » revient souvent sous la plume du poète), soit toute autre chose que le strict vocabulaire du *Joi d'Amor* du siècle d'or.

Il est superflu d'insister la-dessus. Quelques citations suffiront :

« Esteves a la testa gròssa
E-l ventre redon corna bòssa
Sas espatlas semblan trasdòssa,
Anc non vic el mon lajor òssa
E jatz ab una vielha ròssa
Qu'es cordarella e tiragòssa. (XVI 34-39)

Si non, con il, mangem la bona freza
E-l mortairol (coulis) si batut c'o-l begues
E-l gras sabrier (bouilli) de galina pageza
E d'autra part, jove jusvert ab bles
(*verjus frais avec blettes*)

E vin qui millior non poiria
Don Franses plus leu s'enebria.
S'ab bel vieure, vestir, manjar, jazer
Conquer hom Dieu, be-l poden conquerer. (XXVIII 9-16)

Dans un autre registre que l'on songe au vocabulaire de la chanson

Vera vergena Maria
Vera vida, vera fes (XXXVIII)

Ou encore que l'on songe au vocabulaire du fameux Estribot :

Un estribot farai que er mot maïstratz
De motz novels e d'al e de divinitatz (XXXIV)

où à 14 vers alexandrins nourris du vocabulaire religieux et même théologique, succèdent près de 25 vers d'un langage énergiquement réaliste.

On est facilement convaincu de ce que le vocabulaire de Cardenal fait appel au lexique le plus large de son temps. Certains termes mériteraient d'être relevés qui nous indiquent une orientation nouvelle dans les idées ou les sentiments. Il suffira ici de noter la fréquence relative de *caritat*, relevé dans au moins neuf poèmes (XIX, XXI, XLVI, LII, LV, LVIII, LXV, LXVI, LXXIII).

Ceci entendu, il ne sera que plus caractéristique de constater la permanence du vocabulaire du *Joi d'Amor* à travers l'œuvre de Cardenal, même si, à côté des valeurs de sens permanentes, se dessinent de nouvelles nuances. Plus caractéristique par

exemple, que de constater combien le vocabulaire de Flamenca reproduit celui de la lyrique du siècle d'Or : Flamenca, comme l'a montré d'une façon qui paraît péremptoire Guido Favati est en quelque sorte un roman historique qui fait revivre, dans un siècle de fer, la brillante civilisation du temps passé, celui d'un âge d'or; c'est la même confirmation que nous trouvons dans l'excellent et beau travail de René Nelli : un art d'aimer occitanien, le «Roman de Flamenca».

Cardenal, lui, ne nous donne pas le point de vue d'un romancier qui recrée le passé son œuvre est sans cesse créée des réalités du temps où il vit. Si l'on retrouve dans son œuvre le vocabulaire du *Joi d'Amor* simplement et familièrement mêlé au lexique du temps, c'est, très certainement, que pour lui, et pour les auditeurs auxquels il destinait ses œuvres, ce vocabulaire continuait à évoquer une civilisation toujours vivante dans les esprits et les cœurs, même si les tristes réalités du temps travaillaient à la destruction des idéaux qui l'avaient nourrie.

Amor se rencontre dans au moins vingt des poèmes de Cardenal. Quel sens lui donne-t-il? On peut distinguer nettement cinq valeurs avec parfois des glissements plus ou moins nets de l'une à l'autre.

On trouve tout d'abord *Amor* avec un des sens habituels de la lyrique courtoise, celui de la jeune fille *Amor* (*amor* étant généralement du féminin comme on sait) personnage évidemment essentiel dans le *Joi d'Amor* à l'intérieur de la triade : *Amor, Joi, Joven*.

Comme on s'y attend, cette valeur se rencontre dans les œuvres rangées par Lavaud dans sa première section : poésie ou satire amoureuse ou féminine. Plus précisément on le trouve ainsi employé dans les pièces I (1, 19, 49), II (2, 3, 6, 46), III (16, 19), pièces que Lavaud place de 1204 à 1208 au début de la période toulousaine de la vie de Cardenal et dans lesquelles, nous dit-il, « la forme paraît vouloir rivaliser avec l'art des poètes de la cour toulousaine ». Avec cette valeur *Amor* est plus ou moins personnifié, ce qui est également attendu. On n'y insistera pas.

La lyrique courtoise employait naturellement *amor* comme nom commun exprimant généralement un sentiment d'amitié, comme synonyme simplement *d'amistansa* ou *d'amistat*. Cet emploi, cela va de soi, se retrouve chez Cardenal dans des poèmes datés de toutes les périodes de son œuvre.

Dans le poème XI, une *cobla* où est exprimée la nécessité de la réciprocité en amour et qui peut être datée de 1206, *amor* s'applique aussi bien à l'amour de la dame pour le poète qu'à celui du poète pour la dame (vers 8).

Dans la pièce XXIV, datée d'avant 1249, *amor* (v. II) désigne l'amitié du moraliste (il s'agit d'un poème où s'exprime une morale très générale où sont définies les deux voies de l'homme l'une *vai aval*, l'autre *amon*) envers l'homme « d'en haut ». Dans la très belle *cobla* qui se termine par ces vers émouvants dans leur sobriété :

E mor cant no pot complir
Sa conoissensa (LXXXI) (après 1250)

amor (v. 6) désigne l'ensemble des facultés d'aimer et le mot se teinte des couleurs de la courtoisie :

« e sos fis cors li ensinha
que met' en ric luoc s'amor. »

Dans le sirventes « conseils à un jeune noble », sorte d'« *ensenhamen* » d'éducation parfaite (pièce XCVI) que Lavaud place à la fin de la carrière de Cardenal (1270 environ) qui l'aurait écrit pour le fils de ses protecteurs, *amor* désigne l'amitié parfaite d'un ami pour son ami. Enfin dans le poème LIV (daté de 1229 ou 1271) *amor* est employé en synonymie avec *acoindansa* au vers 16 et avec *acordansa* au vers 30. Le sens d'*acoindansa* est certainement ici celui d'amitié comme le prouvent les variantes de trois manuscrits (I K d) qui ont *amistansa* (société amicale). *Acoindansa* au vers 16 est donc un

synonyme *d'acordansa* au vers 30. Dans l'un et l'autre cas il s'agit d'*amor* et *acordansa* ou *acoindansa* avec Dieu (*ab Dieu*). Toutefois la couleur courtoise est ici aussi présente, tout au moins au vers 16 car à Dieu sont adjoints *gent de bona manieira* :

« Et non avetz amor ni acoindansa
Ab Dieu ni ab gen de bona manieira. »

A ces exemples il faut joindre celui du poème XXVII (1213) où *amor* est probablement au pluriel (*voir la note 17, p. 158 de l'édition Lavaud.*). Pour le sens le pluriel est tout à fait acceptable au sens de « sentiments d'affection » : il s'agit ici des sentiments d'affection à l'égard des parents :

« Quant Esteves vai vezer sos parens
El fa semblans que lur aia amors. » (V. 17-18).

Cardenal emploie donc, à toutes les époques de sa vie, *amor* avec le sens général de sentiment d'amitié, sentiment qui peut s'adresser soit à la dame, soit aux amis, soit aux hommes en général, soit à Dieu. Mais on a vu, au passage, comment le terme se teintait parfois d'une nuance particulière qui nous rapproche d'une valeur plus précise et proprement courtoise.

Cette valeur c'est la valeur propre à l'amour du *Joi d'Amor*. *Amor* ne désigne plus d'une façon générale un sentiment, il est exactement le signe linguistique d'un ensemble de qualités qui créent - et que crée - le *joi* parfait ; il est alors le maître mot qui exprime une civilisation. Cette valeur essentielle, Cardenal la connaît bien, et tout au long de son œuvre, des débuts jusqu'à la fin, il emploiera le mot *amor* avec cette valeur.

Dans un sirventes, daté des débuts de Cardenal à Toulouse en 1205, époque où la civilisation du *Joi d'Amor* arrive à sa maturité on ne s'étonnera pas d'entendre Cardenal définir à son tour cet *amor* :

« Aquesta gens, cant son en lur gaeiza
Parlon d'amor e ne sabon que s'es
Quar fin'amors mou de gran lialeza
E de franc cor gentil e ben apres
E el cuion de luxuria
E de tort que bon'amors sia
Mas en derrier o poiriam vezer
Que lur amor viron en mal voler. » (XII v. 1-8).

Cet amour qui «vient de grande loyauté et de cœur noble et franc et bien appris» est une qualité éminemment sociale et morale sans laquelle il ne peut y avoir de parfait honnête homme. Sans *amor* il n'est que de méprisables barons (*baros meschis*). C'est ce que déclare Cardenal dans un sirventes écrit au Puy après 1222 :

« E-l razos dels baros meschis
Paures d'amor e de feunia rix
Sors en orgueil e valor dechazitz
Amicx de tort e de Dieu enemix. » (LII 4-7).

Quand meurt *amor*, il ne peut y avoir valeur aucune. C'est ce que répète Cardenal dans la pièce LXVIII qui définit la vraie valeur, cette valeur qui pousse à être généreux, large, aimable, serviable, à empêcher le mal :

« Donan, meten,
Plazers fazen
Es valors acampada
E malvestaz tolen. » (V. 21-24).

cette valeur qui aime la vérité, la merci, la droiture, la raison et la mesure :

« Sel qui s'atrai
Ab valor e s'atura
Cui vertatz plai
E merces e drechura
E sai e lai
Sec rason e mesura. » (V. 39-44).

et lorsque cette valeur déchoit (*deissen valers e dechai cascun dia*) alors :

« E mor amors
El mon e nais feunia. » (V. 53-54).

Ce sirventes est daté de 1230 mais Cardenal n'a jamais varié dans la conception de *l'amor* à l'égard des vertus sociales et de sa valeur civilisatrice. On le voit clairement en rapprochant deux sirventes datés par Lavaud le premier peu après l'arrivée de Cardenal à Toulouse en 1204, l'autre « assez avant dans la deuxième partie de la carrière de P. Cardenal vers 1250-1260 ». La première de ces pièces (LVII) exprime l'admiration du jeune troubadour pour la cour de Toulouse et les mœurs de la cité de Raymond qu'il oppose aux autres cités « en ce qui est du bel enseignement » :

« Autres ciutatz n' aïre
E ten a nien
De bel enseinhamen. » (V. 90-92).

Le second poème où apparaît « une assez longue expérience de la vie » exprime le pessimisme d'ordre général de Cardenal en face du « triomphe de la fausseté et de l'orgueil ». Malgré la différence des tons et des circonstances, dans les deux sirventes il s'agit de la corruption (relative dans le premier cas, absolue dans le second) qui ronge le siècle. Dans les deux cas Cardenal emploie la même expression pour résumer cette corruption : « défaut d'amour ». Dans le poème de 1204 on devine que le point de départ de l'inspiration est la pauvreté du jeune homme qui n'a trouvé de situation convenable à ses talents qu'auprès du comte de Toulouse :

« Assas es viltatz (profusion)
De condutz (vivres) e de blatz
Mas *d'amor es faillesa*
E de faitz onratz
E es petit amatz
Le paures e-l cochatz (le chassé)

E troba bevolensa
Lo ricx e-l sobratz. » (V. 65-72.)

Dans le poème de 1250-1260 il s'agit du monde entier et du triomphe de toutes les mauvaises qualités mais l'expression demeure la même :

« Tan granz *falhensa*
Aura el mon *d'amor*
Que ben volensa
No-i aura leu senhor
Ni passienssa
Ostal ni refreitor (réfectoire)
Mas decrezenssa
Seira en loc d'onor
E cantar sera mutz
E bells solatz destrutz
E donars abatutz
Mas feincha soaveza
Reinhara e falseza
E erguelhs escondutz
Entr'els puis saberutz. » (V. 16-30.)

Dans cette dernière strophe sont résumées à peu près toutes les qualités implicitement contenues dans le terme *d'amor*, issues de la pratique du *Joi d'Amor* et le conditionnant : *ben volensa* pour autrui, *bells solatz*, *donars*, loyauté, exprimée en son contraire *falseza* comme humilité en *erguelh* : en conséquence de cette *falhensa d'amor*, la poésie se tait (*e cantars sera mutz*).

Parmi les qualités essentielles *d'amor* courtois, au premier rang se trouve, de la part des grands de ce monde, *largueza* et *donars*, ce qui entraîne de la part des troubadours au service des grands un *amor franc e leial*. C'est essentiellement la première valeur que l'on a dans le sirventes « sur un homme puissant égoïste » (LXX) où tous les vices du puissant égoïste proviennent de ce qu'il a « *laissat amor e fag valen* » (v. 23). C'est avec la même valeur que l'on trouve dans un poème de la fin de la carrière de Cardenal l'expression synonyme de

falhensa d'amor:

« Mas d'amor a gran faillimen. » (V. 29 de LXXVI)

où le poète « resté seul sans appui, sans recours auprès de parents, dénué de ressources n'a plus qu'à aller dormir avec les morts » (*Qu'es ver lo proverbis a dir : Qui ren non a, an mortz dormirir* (v. 7-81).

Ainsi *l'amor* disparaît quand les seigneurs n'exercent plus ce que l'on a pu appeler leur rôle « financier » : l'argent entrainé, par divers moyens, dans la caisse du seigneur et une des meilleures façons de le remettre en circulation était pour lui d'organiser les réunions et les fêtes où il le dépensait au profit des divers corps de métier et naturellement au profit des intellectuels pauvres et non fieffés comme Cardenal.

On sait comment fut différent le comportement des seigneurs français de la Croisade qui « prenaient tout et ne donnaient rien », comportement des *rics avars* au service de *cobeitat*. Avant l'arrivée des Croisés, il existait naturellement de ces *rics avars*, gens de mauvaise manière, mais alors, c'était tant pis pour eux car leur grande richesse les tenait soucieux. C'est ce que dit Cardenal dans le poème LIV, déjà cité :

« Si avetz d'aur una plena ribiera
E non avetz amer ni acoindansa
Ab Dieu ni ab gent de bona maniera,
Ja non auretz deliey ni benanansa
Que granz avers ten son don cossiros
E bon' amors alegre e joios
Que-l rics s'irais mentre l'amoros dansa. » (V. 15-21.)

Dans cette strophe *amor* (nous l'avons dit) est pris d'abord avec son sens commun de « sentiment d'amitié », mais ensuite il a toute la valeur courtoise du *Joi d'amor*, comme dans la strophe qui suit :

« Ieu laus e pretz bon'amor drechurleira
Ab cortes faitz et ab bell'esperansa,

Non ges amor falsa ni mensongieira
Que-l derriers caps repren la comensansa,
Aquel amor que notz als amoros,
Que, on mais serv, menz val lo quizerdos,
Amor que merma on mais si enansa. » (V. 22-28.)

Ce sont finalement ces liens entre seigneurs bien enseignés et leur vassaux qu'exprime le terme *d'amor* et lorsque Cardenal voudra ironiquement, dans une courte « cobla » (XXXIX) que Lavaud estime écrite pendant la croisade albigeoise, après 1209, faire l'éloge des clercs c'est de ce terme qu'il se servira pour marquer le lien idéal qui relie l'homme à son seigneur :

« Car, a lor ops, son tant de bona fe
Per gran plazer que far e dire,
C'om ten per amor son seinhor. »

Ainsi le terme *d'amor* est le plus souvent employé par Cardenal avec sa valeur la plus largement sociale, résumant en lui les qualités essentielles développées par la *cortezia* du *joi d'amor*. C'est cette valeur éthique qu'il a encore dans l'exemple suivant où il est ironiquement employé pour résumer les relations sociales des « prieurs batailleurs » avec leur prochain : « ces puissants hommeslà » ne sent pas de Valence (valeur) mais plutôt de Gap (jactance) ou d'Aubrac (boue), hors de France (franchise) ; de Beauzac (tromperie) et de Cruas (cruauté) est leur race ; d'écharner et d'écarteler grand est leur ébat » :

« Aquist rie home non son ges de Valensa
Anz son de Gap e d'Albrac, deforas Fransa ;
De Bauzac e de Cruas es lur semensa,
D'escarnar e d'escuissar grans es la dansa,
E son finas lur amors
Con de lops e de pastors
E lur solatz e lur ris
Plus poinens que mors canis. »

La valeur *d'amor* est, par ailleurs, soulignée ici par l'adjectif *fin* qui est lui aussi un des termes clés du vocabulaire du *joi d'amor* avec le sens de *parfait*. L'ironie est ainsi évidemment plus mordante : « et leurs relations avec le prochain sont parfaites comme celles des loups avec les bergers. »

Il convient de mettre à part un emploi *d'amor* qui montre comment on peut passer d'une valeur du mot à l'autre. Le *Joi d'Amor* est né naturellement des relations entre *Amor* personnifié en une jeune femme et *Joven*. Ces relations qui nécessitent le *sentiment d'amour* aboutissent à *l'amor* ensemble de qualités courtoises qui font la civilisation du *Joi d'Amor*.

C'est précisément cette civilisation que, pour des raisons qu'il n'est point nécessaire d'analyser ici, les clercs au service de la Croisade (ou qui l'appelaient de leurs vœux) veulent détruire, car ils ne peuvent supporter le « jeu d'amour » c'est-à-dire le jeu avec Amour et qui aboutit à l'amour courtois et à sa civilisation.

C'est ainsi que, dans un sirventes où Cardenal, s'élevant contre « le vent des mensonges » qui « trouble le monde », contre la « trahison » qui règne « partout, contre les « juges gardant mal le droit » et contre les « clercs grossiers », a soin d'affirmer qu'il « ne trouve d'autre conseil sinon que nous vivions loyalement et que nous pensions à servir Jésus-Christ, car il naquit pour notre salut et il voulut souffrir pour nous la mort en croix », notre poète affirme à propos des clercs :

E-l juec d'amor tenon a gran martire. » (LXXVII, v. 32).

et c'est pour eux, à la fois la condamnation du jeu avec Amour et celle des mœurs courtoises de *l'amor* qui inspire la civilisation occitane de ce temps.

Pour nous il ne fait point de doute que Cardenal ait été sincèrement catholique. Il était, d'ailleurs, encore permis en son temps, de s'estimer plus facilement bon catholique qu'il ne sera possible plus tard. Le règne de la scolastique est seulement en train de s'imposer par les faits ; il ne s'impose pas encore aux esprits.

Le Franciscain occitan Pierre Olieu, par exemple, qui mourra en 1298 peut encore soutenir en bon catholique des propositions qui seront définitivement condamnées en 1311 au concile de Vienne. Quoi qu'il en soit, les préoccupations religieuses, signe et nécessité des temps, tiennent une grande place dans l'œuvre de Cardenal. Il est probable que l'emploi relativement fréquent du terme *caritat* par notre poète en est une conséquence comme il en est, par ailleurs, un indice.

C'est précisément dans un poème (XLVI) daté de 1240 environ par Lavaud, où Cardenal définit *Caritat*, que nous trouvons le terme *d'amour* employé avec un sens religieux et théologique dans l'expression « *lo Diu d'amor* ». Mais on notera la façon dont se trouvent mêlées dans cette définition les termes du vocabulaire courtois et les termes proprement religieux :

« Caritatz es en tan bel estamen
Que Pietatz la resein e la clau,
Veritatz la vol, Dreitura la conjau (reçoit avec joie)
Merces la te e Paz la vai seguen,
Poders la defen
Sabers lhi es amics
E Bontatz abrics,
Sus, el grat ausor,
Ab le Diu d'amor
Cui esperitz armatz ve
Ab les clars hueilhs de la te. » (V. 1-11).

Dans la suite du poème nous trouverons côte à côte : *Tort, Dreg, Mentir, Engan, Bauzia, Frau, Cobeitat, Ergueilh* et dans les quatre derniers vers le fils de Dieu sera appelé « *bel amador* » :

« A bel amador
Que a bell' amor
Qu'a donat son cor e se
Ai donat mon cor e me. »

On ne s'étonnera pas de cette transposition du vocabulaire courtois Si l'on songe que le Dieu de Cardenal, dans un poème (LIV) qui est essentiellement un poème moral et religieux sur le thème « avec Dieu est la vraie richesse, l'amour loyal, la vraie valeur du preux », est appelé « Dieu courtois »

« Que Dieu es tan cortes e poderos. » (V. 6.)

Cette courtoisie de Dieu est suffisamment caractéristique, pensons-nous, et de l'évolution et de la permanence du vocabulaire du *Joi d'Amor* et de ses valeurs dans l'œuvre de Cardenal.

Reste un dernier emploi *d'amor* avec un sens qui deviendra célèbre avec les *Leys d'Amor*, le *Breviari d'Amor*, etc. C'est dans un poème (LXXI) que Lavaud qualifie « d'amusante fantaisie » et qu'il date d'après 1250 ou 1254 ; il s'agit du « dit de l'onguent » que Lavaud suppose avoir été composé par Cardenal à la prière d'un jongleur médecin ou guérisseur pour vanter les mérites d'une « médecine » apte « à guérir aussi bien la misère morale des mauvais garçons que la maladie ». Le vase qui contient l'onguent est superbement orné :

« Entorn le cobertor
Son las set artz d'amor
E li fin aimador. » (V. 81-83.)

Malgré l'énumération qui suit des *fins amants* : Piramus e Tibes, Felis e Plaries, Blancaflor e Floris, et Tristan et Yseut, il est à peu près certain, comme le pense Lavaud. que « las set artz d'amor » sont les sept arts libéraux du « trivium » et du « quadrivium ». Le passage est franchi du sens psychologique et de la valeur sociale au sens et à la valeur de rhétorique. Mais

comme on le voit pour Cardenal le rapprochement entre la rhétorique et l'amour est déjà tout naturel.

Etant donné le caractère surtout satirique de l'œuvre de Cardenal, on ne s'attend point à trouver dans ses poèmes le plus caractéristique des mots clés de la lyrique courtoise : *joi*.

Les sujets politiques, religieux, moraux qui sont la matière de cette œuvre semblent bien n'avoir nul besoin de ce terme. L'emploi de *joi*, lorsqu'il se présentera, n'en aura que plus de signification. J'ai relevé au moins treize fois, et probablement au moins quatorze, *joi* dans onze et peut-être douze pièces de notre poète.

Nous allons voir comment ces emplois de *joi* prouvent, comme le dit Nelli dans sa thèse sur « l'Érotique des Troubadours », que « le vocabulaire de Peire Cardenal traduit une sorte d'interpénétration des valeurs érotiques et des valeurs religieuses ». J'ajouterai des valeurs plus largement humaines et sociales, c'est-à-dire des valeurs de civilisation.

Dans un article de « La Table Ronde » et dans une étude parue dans les mélanges Istvan Frank, j'ai essayé de préciser la notion de *joi* en montrant que l'on pouvait, étymologiquement, faire remonter *joi* à *joculum* aussi bien, et peut-être mieux qu'à *gaudium*.

Je me propose de revenir ailleurs sur les arguments proprement linguistiques en faveur de *joculum*. Quoi qu'il en soit de l'étymologie, on est généralement tombé d'accord que la notion de *joi* implique une activité, une joie active tandis que la notion exprimée par les continuateurs incontestables de *gaudium* (*gaug*, *jai*, *jau*) expriment simplement une joie passive.

On aperçoit cette même nuance dans les emplois que fait Cardenal de ces termes. J'ai relevé *gaug* dans sept poèmes, toujours avec le sens de « joie éprouvée » simplement, et non de « joie agissante ».

« *E mostri gaug e dol escon* »(XXIV v. 6) « je montre la joie et je cache la souffrance que je ressens ».

« *Gaug deu aver qui non es lur privatz E qui no vol anar per aital via.* » (LIII 31-32) « Il doit éprouver de la joie celui qui n'est pas leur familier et qui ne veut pas aller par semblable chemin ».

« *Anc no vim an que no-i fos us estius E us iverns braus e contrarios, Ni anc nuls hom no-i ac un gaug ni dos Senes tres dols mals e fers e esquiu.* » (LXII 17-20) : « Nous ne vîmes jamais d'année où il n'y eût point un été puis un hiver rude et fâcheux, et jamais nul homme n'y éprouva une joie ou deux sans trois douleurs malignes, rudes et cruelles. »

« *Mas als tolledors A cui par sens follia... E chanz l'autrui plors E gautz l'autrui feunia E l'autrui clamors.* » (LXI 20-21... 28-30) : « Excepté pour les hommes de rapine à qui la folle paraît sagesse... le pleur d'autrui chant, joie enfin la tristesse d'autrui et sa plainte. »

« *Cazen levan a grans 'scambautz, S'en fug a sa maizo de sautz, Fangos e batutz e mieg mortz, E ac gaug can lor fon estortz.* » (LXXX 45-48) « Tombé levé à grandes enjambées, il s'enfuit à sa maison précipitamment couvert de boue, battu et demi-mort, et il a eu grande joie de leur être échappé. »

« *Albres, cant es en flor E non frucha n'aven Fa gauch a son seinor E non li fa nuil ben.* » (LXXXII 1-4) « Quand un arbre est en fleurs et qu'il n'en advient point de fruit, il donne de la joie à son maître puis ne lui tait nul bien. »

« *Ab que s'acort la valors ab voler, E-l gaugz ab dreg e-l donars ab dever.* » (XII 23-24) : « Pourvu que la valeur s'accorde avec la volonté, la joie avec le droit et le don avec le devoir. »

Quand il s'agit d'indiquer la joie éprouvée c'est le plus souvent la forme *gaug* que les troubadours emploient, c'est-à-dire la forme toulousaine ou, si l'on préfère, la forme provençalo-

languedocienne que l'on peut qualifier de forme de l'occitan commun. La forme nord-occitane, plus particulièrement limousine *jai* n'est que rarement utilisée : elle l'est, semble-t-il, exclusivement pour les nécessités de la rime. L'édition de Lavaud nous offre une strophe où nous rencontrons deux fois *jai*. La voici :

« Amors, qui la semenès,
Nasquera aitan espés
Que d'un grat n'agra hom très
E d'un plazer mais de dès,
E vint d'un donnéi;
E d'un *jai* verai
Nasqueran cent *jai*,
Tro-m disses : eu n 'èi
Mil tanz que non semenèi. » (III 19-27).

ce que Lavaud traduit : « Amour, si quelqu'un le semait, renaîtrait de façon si dense que d'un gré on en aurait trois, d'un contentement plus de dix et d'une galanterie plus de vingt et d'une joie vraie naîtraient cent joies, jusqu'à ce que le semeur me dise : j'en ai mille fois autant que j'ai semé. »

La progression conforme à la rhétorique satisfait, semble-t-il, pleinement l'esprit: d'un gré en naît trois, d'un contentement plus de dix, d'une galanterie plus de vingt et d'une joie plus de cent.

Cette progression semble donc bien légitimer l'emploi de *jai* au vers 24 au singulier comme l'emploi de *jai* au vers suivant au pluriel. Mais si l'on s'en rapporte à l'appareil critique de l'édition de Lavaud, on s'aperçoit que quatre manuscrits (I Kda) ont au vers 24 *joi*, un autre a *ga*, un seul offre *jai*, tandis que les six manuscrits ont, tous, sans hésitation, *jai* au vers suivant, à la rime. Qu'est-ce à dire ?

Si le texte original avait eu *jai* dans les deux vers, on conçoit mal une pareille hésitation des scribes à un vers de distance. On est amené à penser que le texte original avait *joi* au vers 24 en opposition à *jai* au vers 25. Et cette opposition était de

nature sémantique et non point simplement formelle due, par exemple à un souci de variété. *Joi* désignerait alors *le joi d'amor* traditionnel, cet ensemble de règles amoureuses auxquelles obéissait la courtoisie. Il ne s'agirait plus d'une joie passive multipliée par cent mais du *joi* qui *engendre* cent joies. Et ce sens donne à la strophe une plénitude qu'elle n'a pas autrement : *grat, plazer, donnei* désignant des degrés dans le service d'amour (s'agradar, se plaire d'abord, se faire plaisir ensuite, puis multiplier les attentions réciproques, le « donnei ») sont repris dans le terme qui les comprend tous *le joi* d'où naissent toutes sortes de joies éprouvées, les *cent jai*.

Ainsi comprise la strophe résume la plénitude du *joi d'amor* mais elle perd son caractère de rhétorique progressive. Laissons la leçon *ga* qui apparaît défectueuse du point de vue matériel et qui nécessiterait une critique plus minutieuse ; on peut penser que le scribe qui nous a transmis la leçon *jai* n'a pas vu toute la portée du sens au profit d'une interprétation de pure rhétorique.

J'estime donc légitime de compter parmi les exemples de *joi* chez Cardenal, celui que nous venons d'analyser dans la pièce III qui est datée de la période des débuts de Cardenal, période où précisément il a chanté le *joi d'amor* traditionnel avant les événements de la Croisade.

Au sens traditionnel de l'amour des troubadours *joi* présente deux valeurs souvent confondues d'ailleurs. Il désigne tout d'abord l'ensemble des relations de la dame et de son ami, le jeu d'amour courtois qui n'existe que si la dame veut bien entrer dans le jeu et qui comprend divers degrés c'est le sens que l'on vient de voir dans la chanson « S'ieu fos amatz o amès » (III). Il est évident que ce *joi* ne peut se passer d'une certaine vitalité qui pousse à aimer et que l'amour en même temps nourrit : c'est ce que Jeanroy appelle « une sorte d'exaltation lyrique » et c'est la seconde valeur du terme.

La première valeur nous la trouvons encore dans six autres poèmes de Cardenal tous datés de la première période de la vie du poète saut un, la pièce XLVII.

La pièce V, une *cobla* que Lavaud place aux tout débuts de Cardenal au Puy est une sorte de couplet précieux où le poète raffine sur l'attitude du soupirant avant que la dame ait accepté le *joi*. A ceux qui s'étonnent de voir le soupirant se contenter de désirer, il réplique, et c'est la pointe finale du couplet :

« Si mon joi non avia
Als bons fa piez »

« Si je n'obtenais pas mon *joi* (c'est-à-dire si la dame pour qui je soupire n'entrait pas dans le *joi* que je désire) c'est qu'aux bons elle fait pis, c'est-à-dire, comme le commente Lavaud, que « par là elle me distingue et ce traitement prouve la qualité de mon amour »).

Voilà qui est assez artificiel et sent l'exercice. On peut en dire de même des *coblas* de la pièce X que Lavaud place également au temps de la jeunesse de Cardenal au Puy. L'inspiration est différente : le poète se plaint de ne plus tenir « s' amia » dans ses bras nuit et jour mais le sens de *joi* : jeu d'amour entre l'ami et l'amie ne fait point de doute:

« C'ara non sai que sia
Jois ni chans ni amia. » (18-19).

De même est claire la valeur de *joi* dans le sirventes (XII) où Cardenal oppose «la cour courte» en tout, de Jean-sans-Terre à celle de Raimon VI. A cette cour sont courts les *jois* et donc courts les plaisirs qui en résultent :

« E quar son cort li joi e li plazer
Per aquo deu lo nom de cort aver. » (15-16)

Comme le poème précédent, le sirventes « Le jorn qu'eu fui natz » (LVII) est daté de l'arrivée de Cardenal à la cour de Toulouse et si *joi* peut y être pris dans son sens mondain et social de comportement courtois qui engendre les rires de bon

ton, on peut sans difficulté lui donner le sens de jeu d'amour courtois traditionnel auprès des cours qui ne sont pas « courtes » en « *pros e valen, en parlar gen, en gen ab bel captenemen* » :

« Ben son aparven
Li pros e li valen
Que ab joi et ab rire
Et ab parlar gen
Estan entre la gen
Ab bel captenemen
Ses enuech far e dire
Aman e serven. » (17-24).

De même dans la pièce LXIII, tension entre Pierre et Aymeric, Pierre défendant le *oui*, Aymeric défendant le *non*, on comprend facilement qu'un *non* interdise tout *joi* de prix entre poète et dame c'est-à-dire tout plaisir, tout servir, tout don :

« Mas per *non* dir, so es vertatz,
Pert hom ric joi manta sazo
Tot plaçer, tot servir, tot do. » (27-29).

Ce poème est daté de 1239 par Vossler, mais le ton et l'inspiration nous font préférer la date de 1205 qui est celle proposée par Lavaud. Si l'on retenait la datation de Vossler, cela prouverait, et ce ne serait pas pour nous déplaire, que malgré les tristes événements auxquels il avait assisté, et très certainement en acteur militant pour le comte de Toulouse, Cardenal avait conservé le sentiment vivant des valeurs du *joi d'amor*.

Nous avons d'ailleurs la preuve qu'il l'avait fort bien conservé, ce sentiment, dans un sirventes daté de 1240 où l'interpénétration des valeurs érotiques de l'amour des troubadours et des valeurs religieuses apparaît nettement puisqu'il s'agit dans ce poème des « nouveautés chez les clercs, les chevaliers, les dames, les vilains » et du « prix des *actes courtois auprès de Dieu* ». Passant en revue les nouveautés » décadentes, Cardenal signale ironiquement combien s'est

amélioré le service des dames : jadis le soupirant soupirait jusqu'à sa mort avant que la dame veuille bien accepter d'entrer dans le *joi*, de jouer le jeu et de tourner sa volonté vers l'ami maintenant, pourvu qu'on apporte de l'argent, tout est accordé :

« Domneis es meilluratz molt fort :
Qu'el donava az home la mort
Anz qu'en agues joi ni deport
Ni fos volgutz ;
Ez ar, sol que deniers aport
Mais er que drutz. » (XLVII 13-18).

Que le sens de *joi* ici soit bien celui du jeu d'amour courtois nous paraît confirmé par le fait que trois manuscrits (I K d) portent *joc* et un *juec* ce qui, par ailleurs, dénote chez les scribes une confusion que les troubadours classiques ne font point entre le jeu d'amour courtois (*joi*) et le jeu d'amour non courtois (*joc, juec*).

Lorsqu'il ne s'agit pas d'une façon plus ou moins nette et directe du service des dames, l'extension du sens de *joi* à celui d'exaltation lyrique qui caractérise l'honnête homme du temps, c'est-à-dire l'homme *pros e cortez* apparaît clairement dans le « vers vrai sur les riches avarés et cupides » (XLIII). Parlant du ton de son « vers » Cardenal déclare qu'il le fait soutenu par cette exaltation propre au jeu d'amour courtois qui est sinon la source, du moins le caractère des « bonnes actions » et il ajoute que celui qui se refuserait à cette exaltation quand elle est pleine d'honneur ne saurait plus être joyeux sans être insensé :

« E fas l'ap joi, car ieu entent e cre
C'aissi foron faig li bon fag ancsé.
Per que totz hom ri per outracuidatz
Cant no-s da joi, cant pot estar onratz. (21-24)

A la strophe suivante Cardenal souligne les qualités actives de cette exaltation. Pour corriger « le plus éminent en richesse » (si c'était possible !) le moyen serait qu'il se donnât ce *joi* d'où naît l'allégresse de façon à combattre l'avarice d'où naît la cupidité (voyez encore au XVI^{ème} siècle :

« Son cœur convoiteux d'avarice » (Régnier, satire X), et la triste envie :

« En aissi volgra-l plus sobrier
D'aver castiar, s'eu pogues,
Que non fos avars ni cobes
E que-s des joi et alegrier. » (25-28).

Ce poème daté de 1240 souligne fort bien le passage du sens érotique de *joi* au sens moral et à la valeur éthique. Daté de la même époque (1240) le poème XLVI, « triomphe de la Charité auprès du Dieu d'Amour » utilise *joi* dans un contexte essentiellement religieux sans que, pour autant, le terme ait pris un sens proprement religieux. Le poète veut affirmer que le règne de *Tort* qui tient pour rude la volonté divine transforme tout bien en mal en rejetant la sagesse de Dieu. Ainsi aux hommes injustes l'avancement devient retard, le grand pouvoir néant et l'exaltation du jeu d'amour courtois qui engendre la joie et les rires devient douleur qui engendre les pleurs :

« E dis qu'ais enics
Es l'enz destrics
Que-l ris torn'en plor
E-l jois en dolor
E-l grans poders en non re... » (50-54).

Le passage de l'utilisation morale ou religieuse de *joi* avec une valeur où la nuance courtoise est sensible, à l'utilisation proprement éthique est franchi dans la pièce LXXII, sirventes sur le « Règne de la cupidité et de l'argent ». De même que l'exaltation du jeu d'amour courtois poussait le poète à chanter, pour avoir le goût de chanter quand on envisage le monde et

ses biens il faudrait que le poète fût soutenu par un *joi* qui lui procurât les plaisirs et les délices nécessaires à l'inspiration. Puisqu'il n'en est point ainsi c'est sa raison qui l'inclinera à la volonté de chanter :

« Sitot non ai joi ni plazer
Ni delieg dels bes d'aquest mon
La rason m'en vir' al voler
De chantar... » (1-4).

Et ce sont bien l'absence des qualités courtoises : *pretz*, *ben fag*, *lialtatz*, *merces* et la présence de leur ennemie jurée *cobeitatz*, qui sent à l'origine de cette faillite de *joi* (v. 11-12-13-15), faillite qu'expliquent les dates proposées par Lavaud soit 1248 soit même 1270.

En ce temps-là désormais il n'y a plus de *joi*, plus de cette qualité éminemment civilisatrice qui consiste en une maîtrise de soi capable de faire parcourir à l'homme *pros e cortes* les divers degrés du jeu d'amour courtois, plus de cette volonté d'équilibre qui dure aussi longtemps que dure le *joi d'amor*; désormais la démesure règne qui, pour un instant d'orgueil gaspille mille ans de « bien-être » moral comme traduit Lavaud dans le poème XXV : l'homme de ce temps :

« Mentre que porta garlanda
Ez es gais ab testa blenda,
Gieta per lo joi de mil anz
Per estar un pauc en bobanz. » (24-28).

C'est pourquoi je suis de l'avis de Lavaud qui date ce poème entre 1250 et 1273 contre celui de Vossler qui avait proposé 1226.

C'est pourquoi également je proposerai de placer à la même époque un sirventes « Portrait de l'homme puissant, spoliateur d'autrui » (portrait dont les modèles n'ont pas dû manquer à Cardenal aux temps des spoliations qui faisaient des seigneurs du pays d'Oc des faidits) que l'absence d'indices proprement historiques empêchent de dater « même approximativement ». Il s'agit de la pièce LXVII où il est dit du puissant spoliateur

d'autrui qu'il ignore toutes les manières courtoises dont l'homme civilisé usait envers son prochain :

« E non fai joi ni abraça
Si com far deuria. » (23-24).

Ici l'évolution du terme en est arrivée à sa valeur proprement sociale, le *joi d'amor* n'étant plus que le symbole d'une attitude qui devrait régler les relations des puissants seigneurs avec leur entourage.

Nous avons voulu essayer de montrer, en nous en tenant pour l'instant à deux termes les plus importants du vocabulaire de la lyrique courtoise occitane, comment ce vocabulaire se retrouve, plus ou moins fidèle à ses valeurs premières, dans l'œuvre de Peire Cardenal l'un de nos troubadours qui a probablement le moins chanté directement le *joi d'amor*.

Ce faisant, on a voulu souligner combien les idéaux qui ont été développés par la lyrique courtoise d'Oc se retrouvent à travers toute la vie intellectuelle et morale des pays d'Oc au cours d'un siècle qui vit le bouleversement d'une civilisation. Nous n'avons jamais fait allusion à la bataille de Muret qui est au centre des préoccupations de ce colloque. Nous pensons cependant que l'on a senti vivement, au courant de nos citations et remarques qu'elles nous ont inspirées, combien l'œuvre de Cardenal est intimement liée aux événements dont cette bataille reste le symbole. Par là, nous pensons avoir suggéré suffisamment combien serait incomplète l'idée que l'on se ferait de la lyrique occitane ancienne si on voulait y voir seulement un art d'aimer particulier, seulement une philosophie, pour si originale qu'elle soit, de l'amour.

L'amour des troubadours est allé bien au-delà du simple amour du poète pour la dame à partir de lui ou avec lui, c'est tout un art de vivre, une éthique qui s'est créée, une civilisation dont la bataille de Muret marque symboliquement l'ébranlement. Ce sont les grondements de cet ébranlement, s'étendant de proche

en proche, qui animent si passionnément l'œuvre de Cardenal et qui font de cet œuvre, satirique en apparence, en réalité le poème épique le plus poignant de notre ancienne littérature.

Charles CAMPROUX.
(Annales de l'I.E.O, 1963)
