



HAL
open science

L'exaltation de Joven dans l'ancienne lyrique d'Oc : le sobreplus romanesque (Flamenca)

Patrice Uhl

► **To cite this version:**

Patrice Uhl. L'exaltation de Joven dans l'ancienne lyrique d'Oc : le sobreplus romanesque (Flamenca). Travaux & documents, 2013, La question des générations dans les lettres et les arts, 42, pp.9-25. hal-01913470

HAL Id: hal-01913470

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01913470>

Submitted on 6 Nov 2018

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.

L'exaltation de *Joven* dans l'ancienne lyrique d'Oc : le *sobreplus* romanesque (*Flamenca*)

PATRICE UHL

En domaine d'oïl, la jeunesse n'est pas nécessairement une valeur. Ni un atout pour qui la possède. D'ordinaire, on se moque de la naïveté, des propos et comportements excessifs, impétueux ou sots attachés à cet âge. Chrétien de Troyes donne à rire de la *niceté* de Perceval au début du *Conte du Graal* ; dans *Le Roman de la Rose*, Jean de Meun tire de la fauconnerie une expression imagée pour qualifier la niaiserie et l'inexpérience des jeunes gens : *Bien fet qui jennes genz conseille* [...]. / *Car vos avez trop le bec jaune* (vv. 12781-84).

Certes, la jeunesse a connu un traitement littéraire dans le Nord : il existait une variété de chansons de geste appelée « *Enfances* » (au pluriel), spécialement consacrée aux exploits d'un jeune guerrier tout juste adoubé et en quête de réputation (*Enfances Ogier*, *Enfances Vivien*, *Enfances Guillaume*...) ; dans les romans de chevalerie, les « *enfances* » du héros n'étaient pas non plus oubliées (voir *Jehan et Blonde*, *Le Bel Inconnu*, *Sone de Nansay*...). Mais, dans l'un et l'autre cas, c'est plutôt le *devenir-adulte* qui est valorisé que l'*être-jeune*. Quant à la lyrique, pourtant largement tributaire des topiques d'Oc, elle ne donne aucun relief particulier à la *jovence*¹.

Dans le Midi, la notion de « jeunesse » est prééminente. Au point que l'on serait tenté de réduire le public des troubadours au seul groupe des *Joven*. C'est particulièrement vrai dans les productions du *vielb trobar* : de la « fondation » (vers 1100) au milieu du XII^e siècle. Non qu'il ne soit plus question de *Joven* chez les troubadours postérieurs, mais si le vocabulaire et les topiques demeurent, les valeurs ont été refondues du temps où le discours courtois se figeait en *doxa*. Passé le premier tiers du XIII^e siècle, le cadre même de la *cortezia* – la vie de cour – fut mis à mal par la Couronne de France et la papauté (double croisade contre les Albigeois entre 1209 et 1229 ; écrasement de l'ultime révolte occitane en 1249). La *Fin'Amors* sera alors détournée vers un idéalisme mystique tendant à assimiler la *Domna* à la Vierge (Guiraut Riquier) ou – pire – se muera en un banal art de courtoiser pré-nuptial (*Breviari d'Amor*). L'exaltation de *Joven* perdra du coup tout

¹ Voir Roger DRAGONETTI, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique courtoise*, Genève : Slatkine Reprints, 1979 [reproduction de l'édition de Bruges, 1960]. L'auteur ne cite le mot « jeunesse » sous aucune entrée (vocabulaire, thèmes, motifs, *topoi*).

sens dans ce système « reformaté » par les clercs et assujetti à la morale religieuse. Une fois détruite la relation triangulaire *Dame/Amant/Mari* dans laquelle se vivait autrefois l'amour courtois, le *joven* sera déchu de son rôle fonctionnel : les amants adultères, fussent-ils « courtois », ne sont plus en odeur de sainteté dans ce monde désenchanté et enfumé d'encens ! Il existe pourtant une flamboyante exception : le *Roman de Flamenca*² qui, au crépuscule du *Trobar*, exalte encore effrontément *Jovens e Jois e Amors*.

JOVEN DANS L'ANCIENNE LYRIQUE D'OC

Dès le « premier troubadour », *Guilhem de Peiteus*, VII^e comte de Poitiers et IX^e duc d'Aquitaine, la notion de « jeunesse » est à l'avant-plan. À en croire le « *vers* sur rien du tout » (chanson IV), une chanson qui ne parlerait ni d'*amor* ni de *joven* relèverait pour ainsi dire du non-sens :

Farai un vers de dreit nien :
Non er de mi ni d'otra gen,
Ni de ren au,
Qu'enans fo trobatz en durmen
Sus un chivau³.

Dans une chanson adressée à ses preux *companbos* (probablement plus ancienne), Guillaume IX associait *amor* et *joven* à un autre mot clé de la lyrique d'Oc, *joi* :

Companho, farai un vers [qu'er] covinen,
Et aura i mais de foudatz no i a de sen,
Et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven⁴.

² Éd. Jean-Charles HUCHET, *Flamenca. Roman occitan du XIII^e siècle*, Paris : UGE (10/18), 1988. Toutes mes citations renvoient à cette édition ; j'utilise à l'occasion les traductions de Huchet. Je signale deux éditions antérieures : René LAVAUD et René NELLI, *Le Roman de Flamenca*, in : *Les Troubadours*, 2 vol., Bruges : Desclée de Brouwer, 1960, I, p. 621-1021 ; Ulrich GSCHWIND, *Le Roman de Flamenca, nouvelle occitane du XIII^e siècle*, 2 vol., Berne : Francke, 1976. Pour la bibliographie sur *Flamenca*, je me permets de renvoyer le lecteur à Patrice UHL, « Le "pertus sotz terra" du *Roman de Flamenca* : un souterrain pluriel », in : *Anti-doxa, paradoxes et contre-textes. Études occitanes*, Paris : L'Harmattan & Saint-Denis : UR, 2010, p. 85-101.

³ GUILLAUME IX D'AQUITAINE, « Farai un vers de dreit nien », vv.1-6 ; éd. Nicolò PASERO, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modène : STEM-Mucchi, 1973, p. 92-94, Chanson IV. Traduction : « Je vais faire une chanson sur rien du tout : elle ne parlera ni de moi ni de quelque autre personne ; il n'y sera question ni d'amour ni de jeunesse, ni de rien d'autre, puisque je l'ai composée en dormant sur mon cheval ».

Il est étonnant de trouver déjà conjoints ces trois mots à forte résonance dans la poésie troubadouresque. Car si Guillaume IX les emploie, c'est que le public en percevait les échos internes à l'intérieur d'un système référentiel qu'il faudrait supposer constitué antérieurement.

Arrêtons-nous sur le couple *joi* et *joven*.

Le mot *joi* ou *joy* (sentiment actif) n'est pas un simple doublet masculin du féminin *joia* (sentiment passif)⁵, mais une notion fort complexe dont le sémantisme global oscille entre « joie, plaisir » et « ce qui cause la joie, l'être aimé »⁶. Dans son édition de Guillaume IX, Alfred Jeanroy définissait le *joi* comme une « espèce d'exaltation mystique qui a pour cause et pour objet à la fois la femme aimée et l'amour lui-même »⁷; définition, à mon avis, anachronique pour ce troubadour, qui, à l'évidence, donnait au mot *joi* une coloration purement sensuelle, pour ne pas dire érotique (la chanson I, dite « des deux cavales », parle d'Agnes et Arsen, les deux maîtresses que le troubadour aurait aimé réconcilier pour les maîtriser ensemble à son gré...). Le mot *joi* désigne avant tout la « force vitale », une force agissante aussi puissante que celle de la nature au printemps. Parfois, il est employé comme synonyme d'amour, de désir d'union amoureuse, de jouissance érotique. En ce sens, il se pourrait que les Occitans aient emprunté aux Arabes d'Espagne cette notion : Ibn Hazm consacre un chapitre du *Collier de la Colombe* (1022) à l'union amoureuse et à la « joie suprême » (*al-waql*) qu'elle procure⁸. Quoi qu'il en soit le *joi* est un attribut de la jeunesse.

Du même coup, on pressent que *joven* – qui conserve du latin *iuventate* (*m*) le sème « jeunesse » – est une notion beaucoup plus complexe que *jovent*, *jovente* ou *jovence* en ancien français. Le *Petit dictionnaire* d'Emil Levy ne retient que trois acceptions : « jeunesse », « les qualités propres à la jeunesse, la fraîcheur

⁴ GUILLAUME IX D'AQUITAINE, « Companho, farai un vers [qu'er] covinen », vv.1-3 ; éd. Nicolò PASERO (*op. cit.*), p. 16-18, Chanson I. Traduction : « Compagnons, je vais faire une chanson qui sera convenable, et il y aura là plus de folie que de sens, et elle sera mêlée d'amour, de joie et de jeunesse ».

⁵ *Joi* < *gaudium* (qui possède en vieil occitan un autre résultat fréquemment employé dans *Flamenca* : *gaug*) ; *joia* < *gaudia*, neutre pluriel considéré à basse-époque comme un féminin singulier.

⁶ EMIL LEVY, *Petit dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg : Carl Winter, 1909, p. 208. Sur ce mot, voir Glynnis M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève : Droz, 1975, p. 334-353 [Les dérivés de *gaudium*, *gaudere* (*gaug*, *joi*, *joia*, *jauzimen*, *jauzir*) et *jai*].

⁷ ALFRED JEANROY (éd.), *Les Chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris : Champion (CFMA), 1927, 2^e éd. revue, p. XVIII.

⁸ IBN HAZM, *Le Collier de la Colombe*, § XX [L'union] ; traduction Léon BERCHER, Paris : Papyrus, 1983, [reproduction de l'édition d'Alger, 1945], p. 107-116 ; ici, p. 107. Sur les relations entre al-Andalus et les pays d'Oc, *via* les royaumes chrétiens du nord de la Péninsule, voir Patrice UHL, *op. cit.*, p. 27-34 et 47-64.

de la jeunesse » et « les jeunes gens »⁹. En vérité, c'est tout un faisceau de significations qui s'attache à ce mot ; des significations qui cohabitent, sans jamais s'exclure l'une l'autre. Dans la lyrique (où le terme est fréquemment employé personnifié), *joven* désigne aussi bien la collectivité des jeunes gens ou la jeunesse d'âge que toutes les dispositions particulières aux jeunes gens : la générosité, la gaîté, la spontanéité, la disponibilité envers la vie et l'amour. En tant qu'adjectif, *joven* est synonyme de « bon », « généreux », « courtois » ; inversement *vielb*, signifie : « mauvais », « mesquin », « privé d'esprit courtois ». Comme l'écrit Moshé Lazar : « [*Joven*] semble plutôt représenter un ensemble de vertus et de devoirs exigés par le code de la *cortezia*, une somme de qualités morales qui font qu'un homme est courtois »¹⁰.

Vu la précocité d'emploi du terme chez les troubadours, il se pourrait que cette notion ait aussi été empruntée aux Arabes : *joven* mêlerait ainsi au sémantisme de *iuventus* celui de l'arabe *futuwwa*, concept éthique englobant les notions de « largesse », « libéralité », « renommée », « pureté morale » ; par extension, *futuwwa* désignait les jeunes gens servant cet idéal¹¹. Rien ne s'opposerait à ce que l'exaltation de *Joven* chez Guillaume IX et les troubadours de la « première génération » (1130-1150) – en tout cas ceux qui voyagèrent en Espagne : Marcabru, Cercamon, Alegret, Bernart Marti – ait quelque chose à voir avec cela.

Mais il existe une autre théorie pour expliquer la prégnance de *Joven* dans le *vielb trobar*. De façon générale, la première poésie d'Oc reflète l'idéologie des *paubres cavaliers* (des chevaliers pauvres et sans fief), et non celle des grands feudataires, volontiers cyniques et arrogants (tels Guillaume IX ou, plus tard, Raimbaut d'Orange).

Comme l'explique Erich Köhler :

La basse noblesse est représentée à la cour principalement par des jeunes gens, qui ne peuvent pas vivre sur le fief paternel ; ils forment une suite nombreuse de bacheliers, *escudiers* et chevaliers, vivants aux dépens du seigneur, et tous entassés dans un espace restreint et dans une société où il y a peu de femmes ; l'une d'elles jouit d'une autorité incontestée en temps normal, et à plus forte raison pendant les absences du maître, c'est la *domna*, maîtresse et éducatrice à la fois¹².

⁹ Emil LEVY, *op. cit.*, p. 208. Sur ce mot, voir Glynnis M. CROPP, *op. cit.*, p. 413-421 [*Joven*].

¹⁰ Moshé LAZAR, *Amour courtois et Fin'Amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris : Klincksieck, 1964, p. 33. L'auteur étudie la notion de *Joven*, p. 33-44 [« *Jovens* » et l'éthique de la « *cortezia* »].

¹¹ Voir Alexander J. DENOMY, « *Jovens* : the notion of youth among the troubadours, its meaning and sources », *Mediaeval Studies*, 11 (1949), p. 1-22 ; Moshé LAZAR, *op. cit.*, p. 42-44.

¹² Erich KÖHLER, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7 (1964), p. 27-51 ; ici, p. 39. Voir égal. Erich KÖHLER, « Sens et

C'est dans l'espace confiné du château, où la Dame faisait figure de femme idéale et inaccessible, que serait né l'amour courtois. La tension érotique qui devait régner dans le petit monde clos des cours aurait ainsi engendré une forme sublimée de l'amour où la *Domna* (< lat. *domina* « maîtresse ») tenait le plus haut rang. Pour le *joven* courtiser la Dame, en vue d'obtenir ses faveurs, revenait à gagner *Pro*, *Preitz* et *Valor* (« Avantage, Mérite et Valeur ») ; partant, de *melhorar* : « devenir meilleur (socialement et personnellement) ».

Marcabru passe pour avoir été le plus ardent porte-parole des *soudadiers* : « ceux qui sont aux gages d'un autre »¹³ ; en l'occurrence, les dépendants du seigneur, au premier rang desquels les Jeunes. Il s'adresse à eux au vocatif dans une chanson :

Soudadier, per cui es Jovens
 Mantengutz e Jois eisamens,
 Entendez los mals argumens
 De las falsas putas ardens¹⁴.

Soudoyers, par qui Jeunesse
 est maintenue, et Joie également,
 entendez les raisonnements fallacieux
 des putains fausses et ardentes.

Hélas ! les mœurs changent et les jeunes faillissent parfois à leur mission :

Desviatz de son cami
 Jovens se torn a decli,
 E Donars qu'era sos fraire,
 Va s'en fugen a tapi.
 C'anc dons Costans l'enganaire
 Joi ni Joven non jauzi¹⁵.

Elle a dévié de son chemin,
 Jeunesse qui tourne à son déclin,
 Et Donner, qui était son frère,
 S'en va fuyant en tapinois.
 Jamais sire Constans le trompeur
 N'a joui de *Joi* ni de *Joven*.

Ce qui est désolant, car *Joven* était le rempart contre la dégradation de la *Fin'Amors* :

Tant cant Bos Jovens fon paire
 Del segle, e Fin'Amors maire,
 Fon Proeza mantenguda
 A celat et a saubuda,
 Mas er l'ant avilana
 Duc e rei e emperaire.

Tant que Loyale Jeunesse fut père
 du monde et *Fin'Amour* sa mère,
 Prouesse (Vertu, Excellence) fut défendue
 Secrètement et ouvertement,
 Mais maintenant l'ont avilie
 Ducs, rois et empereurs.

.....

.....

fonction du terme "jeunesse" dans la poésie des troubadours », in *Mélanges René Crozet*, Poitiers : CESCUM, 1966, p. 569-583.

¹³ Le mot existe aussi en ancien français : *soldeier, soldoier, soudoier, soudoyer*.

¹⁴ MARCABRU, « Soudadier, per cui es Jovens », cobla 1, vv. 1-8 ; éd. Jean-Marie-Lucien DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse : Privat, 1909, p. 208-211, pièce XLIV.

¹⁵ MARCABRU, « Dirai vos en mon lati », cobla 2, vv. 7-12 ; éd. DEJEANNE, *op. cit.*, p. 71-74, pièce XVII.

E vei cum Jovens se tuda,
Per que Amors es perduda
E de Joi deseretada¹⁶.

Et je vois comment Jeunesse s'éteint,
Parce que [Fin'] *Amour* est perdue
et déshéritée de Joie.

À l'exception de Jaufré Rudel, tous les troubadours de la « première génération » ont déploré l'« abaissement » de *Joven*. La faute en revient aux « faux serveurs d'Amour » (*sirven fals*) et aux médisants (*lauzengiers*), mais aussi aux seigneurs mariés (*molberatz*) qui courtisent des femmes mariées, braconnant ainsi sur le terrain des Jeunes, vrais champions de l'idéal courtois.

Il est clair que cette notion appartient au fonds primitif du code courtois ; elle aura tendance à se fossiliser dans le vocabulaire des troubadours au fur et à mesure que la *cortezia* deviendra une sorte de jeu élégant et aristocratique. *Joven* a encore chez Giraut de Borneil – le plus « classique » des « troubadours classiques » – des résonances morales (la jeunesse opposée aux « mauvais riches »¹⁷), mais le plus souvent ce mot fonctionne comme une sorte de « signal », connotant, sans plus, la nostalgie de l'Âge d'Or.

Par ailleurs, Glynnis M. Cropp a observé que le mot *joven* avait au fil du temps subi un important gauchissement sémantique :

Chez les poètes de la deuxième moitié du XII^e siècle – note-t-elle –, la qualité de *joven* appartient de préférence à la dame. Il n'est pas certain qu'en se transférant du registre des qualités générales qui inspiraient la société courtoise à celui des mérites propres à la dame, le mot *joven* n'ait pas subi un léger rétrécissement de sens qui l'a rapproché de nouveau de sa signification propre « jeunesse », c'est-à-dire l'âge biologique qui s'oppose à la vieillesse [...]. Le mot *joven*, de la morale de la courtoisie, a passé au rang des conditions indispensables de l'amour courtois¹⁸.

Dans *Flamenca*, les valeurs anciennes et nouvelles du mot sont mêlées. Mais ce qui frappe surtout, c'est le déplacement éthique opéré par le romancier, à

¹⁶ MARCABRU, « Al son desviat, chantaire », *cobla* 7, vv. 37-42 et *cobla* 8, vv. 45-48 ; éd. DEJEANNE, *op. cit.*, p. 19-21, pièce V.

¹⁷ Voir GIRAUT DE BORNEIL « Lo doutz chanz d'un auzel », *cobla* 2, vv. 16-20 ; éd. Ruth Verity SHARMAN, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil : a critical edition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p. 377-382, pièce LVI. Le troubadour a surpris trois jeunes filles (*tosetas*), chantant une complainte où il est question d'un outrage dont elles auraient été victimes ; il leur demande ce qui a inspiré ce chant et de qui elles se plaignent : *E cobret son mantel/ La maier, que saup mais,/ E dis : "D'un encombrier/ Que mou dels rics savais,/ Par qu'es jovens delitz* « Et l'aînée, qui en savait le plus long, se couvrit de son manteau et dit : "D'un chagrin qui nous vient des mauvais riches qui détruisent la jeunesse" ».

¹⁸ Glynnis M. CROPP, *op. cit.*, p. 421.

reOURS des valeurs morales et religieuses du temps, et tout autant des valeurs traditionnelles de la *Fin'Amors*.

LE SOBREPLUS¹⁹ ROMANESQUE

Le *Roman de Flamenca* a été composé entre 1272 et 1275 par un clerc rouergat (le Rouergue semble avoir moins souffert des rigueurs de l'Inquisition que les autres régions d'Oc). Le fait qu'une œuvre aussi marquante n'ait été conservée que par un seul manuscrit (Carcassonne, B.M., 35) montre assez qu'elle s'adressait à un public de *happy few*. On a fort justement opposé au délabrement de l'*unicum* de *Flamenca* (feuilletts arrachés, passages grattés, etc.) les douze manuscrits complets du *Breviari d'amor* de Matfré Ermengaud (somme didactique et morale de près de 34 600 vers) ; Jean-Charles Huchet écrit :

Flamenca se donne à lire comme la « fleur inverse » du *Perilhos tractat d'amor de donas*, cette *cauda* moralisante du *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud qui inscrit la production troubadouresque dans une synthèse générale des savoirs et soumet la « fin'amor » à un familialisme religieux obligeant l'ascèse du courtisement profane, qui visait à capturer la femme mariée dans les rets du désir, à se dévoyer en séduction terne d'une jeune bourgeoise, sans autre horizon que le mariage²⁰.

De fait, *Flamenca* est totalement à contre-courant de tous les réajustements de la *Fin'Amors* concomitants. Le récit est bâti sur le thème du *castia-gilos* (« châtement du jaloux »)²¹ ; je résume l'action :

Archambaut, seigneur de Bourbon l'Archambault, obtient du comte Gui de Nemours²² la main de sa fille, Flamenca (la « Flamboyante »²³), dont il est tombé amoureux. Les noces sont célébrées à Nemours. Une cour somptueuse se tient peu après à Bourbon en présence du couple royal. Une foule de jongleurs s'y presse pour divertir les invités. Mais un incident se produit : lors du tournoi, le roi a attaché à sa lance une manche que la reine croit appartenir à Flamenca ; elle fait part de ses soupçons à Archambaut. Ce « gage d'amour » et plus encore les familiarités que le roi s'autorise avec Flamenca déclenchent la jalousie irrationnelle et

¹⁹ Le « surplus » ou le « supplément (de sens) ».

²⁰ Jean-Charles HUCHET, *op. cit.*, p. 12.

²¹ Ce thème a été inauguré par Raimon Vidal de Besalù dans son *Castia Gilos* (ca 1214) ; Arnaut de Carcassès l'a ensuite traité dans *Las novas del Papagay* (1^{re} moitié du XIII^e siècle) ; éd. Jean-Charles HUCHET, *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris : GF-Flammarion, 1992, p. 224-249 et p. 252-269.

²² *Nemurs* a aussi été interprété Namur (en Wallonie).

²³ Le nom paraît renvoyer à *flam(m)a* ; certains y ont vu une désignation ethnique : « la Flamande ».

paroxystique du mari. Celui-ci change alors totalement d'attitude. Il enferme sa jeune épouse dans une chambre au sommet de la tour du palais en compagnie de ses deux suivantes, Alis et Margarida ; il ne lui autorise que deux sorties : l'église et les thermes. À l'église, Flamenca est enfermée dans une stalle où elle reste invisible aux fidèles. Dans les thermes, qui jouxtent le palais, et auxquels on accède par une porte privée dont le jaloux conserve toujours la clé sur lui, Flamenca est enfermée avec ses deux suivantes ; quand Flamenca s'y rend, l'établissement est interdit au public. Un jeune seigneur, Guillaume de Nevers, entend parler de Flamenca et de son sort détestable. Sans l'avoir jamais vue, il en tombe amoureux ; ou plutôt il décide d'en tomber amoureux. Guillaume part sur le champ à Bourbon dans le double dessein d'y rencontrer Flamenca et de châtier le jaloux. Il s'installe dans une maison louée à Pierre Gui, propriétaire des bains ; une maison avec vue sur la tour où Flamenca est prisonnière. Dans un songe suscité par Amour, Flamenca lui apparaît ; elle lui souffle le moyen d'entrer en contact avec elle à l'église et lui indique le stratagème qui lui permettra de la rejoindre : creuser un souterrain entre sa maison et les bains ! Le souterrain sera creusé de nuit en une semaine par une équipe d'ouvriers recrutés dans une ville voisine. Comme le jeune seigneur est bon latiniste (et de surcroît fort généreux), il convainc sans mal le curé de l'engager pour servir la messe. Il pourra ainsi approcher Flamenca à l'église, lors du cérémonial de la « paix ». Au rythme d'un dissyllabe chuchoté à l'oreille à chaque office, un dialogue s'engage entre les deux jeunes gens : *Ailas ! – Que plains ? – Muer mi – de que ? – D'amor – Per cui ? – Per vos*, etc.²⁴ Au bout de deux mois, un rendez-vous est fixé aux bains de Pierre Gui. Le jaloux sera ainsi « châtié » ! Après quatre mois de liaison clandestine entre les thermes (où sont aménagées des chambres autour du bassin) et la chambre de Guillaume, Flamenca juge que le *gilos* a suffisamment payé. Par un serment ambigu qui rappelle à la fois le serment d'Iseut à la Blanche Lande (Béroul, *Tristan*, vv. 4197-4216) et celui d'Hersent devant la Noble (*Roman de Renart*, br. II, vv. 1261-1280), Flamenca obtient qu'Archambaut abjure sa folie. Il reviendra du coup à la *cortezia* et méritera de porter à nouveau le titre de *bar* (« noble baron »), tandis que Guillaume ira prouver sa *valor* sur les champs de bataille et dans les tournois. Six mois plus tard, Guillaume reviendra à Bourbon à l'invitation d'Archambaut ; il participera au tournoi organisé en l'honneur de Flamenca à l'occasion d'une nouvelle cour plénière. Cette fois, la manche de Flamenca lui reviendra au vu et au su de tous, et avec la bénédiction du mari. On y célébrera aussi une grande fête érotique.

²⁴ « Hélas ! – De quoi te plains-tu ? – Je me meurs. – De quoi ? – D'amour. – Pour qui ? – Pour vous ».

Significativement l'action se situe en plein « classicisme courtois » : en 1139, 1223 ou 1224, seules années entre l'an 1000 et 1300 où Pâques est tombé un 23 avril. La chronologie du récit est en effet scandée par les hautes dates du calendrier liturgique ; or, Guillaume est arrivé en avril à Bourbon : *J. sapte de Pascha clusa* (v. 2024), « le samedi après Pâques », soit le 29 du mois²⁵.

Les références à la grande poésie d'Oc sont constantes dans le roman : le catalogue des œuvres présentées par les jongleurs pour les noces de Flamenca (vv. 599-705) liste majoritairement des œuvres d'oïl, mais les *canzos* et les *descortz* ne sont pas oubliés (v. 597), non plus que Marcabru (v. 702). Pris comme un tout, ce long segment s'apparente aux catalogues dont sont formés les *sirventes joglaresc* de Guiraut de Cabrera (*Cabret Juglar*²⁶) et Guiraut de Calanson (*Fadet joglar*²⁷) ; la *Kalenda maia* chantée par des fillettes (*tosetas*) sous les fenêtres de Guillaume (vv. 3236-47) évoque *l'estampida* « Kalenda maia » de Raimbaut de Vaqueiras²⁸ ; les *salutz* adressés par Guillaume à Flamenca font écho aux *salutz d'amour* d'Arnaut de Mareuil²⁹. Quant au dialogue chuchoté dans l'église, il est directement inspiré d'une chanson de Peire Rogier, dont deux *coblas* étaient dialoguées ou *tensonadas*³⁰. Le romancier affiche continûment son souci d'arracher le récit à l'époque de la décadence pour l'ancrer dans celle du *Trobar* « classique ».

Dans *Flamenca*, le mot *Joven* possède à l'occasion sa valeur abstraite ancienne ; en témoignent ces exemples relevés au fil du roman :

²⁵ Voir Flora ABATI, « *Flamenca* : Data di composizione e data degli avvenimenti », in : *Mélanges Guerrieri-Crocetti*, Gênes : Fratelli Bozzi, 1971, p. 29-46 ; Rita LEJEUNE, « Le calendrier du *Roman de Flamenca* », in : *Mélanges Rostaing*, 2 vol., Liège : ARUL, 1974, vol. II, p. 585-617.

²⁶ Éd. François PIROT, « Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les "sirventés-ensenbamens" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris », Barcelone : Real Academia de Buenas Letras (*Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 14), 1972, p. 546-554.

²⁷ Éd. François PIROT, *Recherches...* (*op. cit.*), p. 564-578.

²⁸ Éd. Joseph LINSKILL, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haye : Mouton & Co, 1964, p. 185-187, pièce XV.

²⁹ Éd. Pierre BEC, *Les salutz d'amour du troubadour Arnaut de Mareuil*, Toulouse : Privat, 1961. On ne possède malheureusement plus le texte des *salutz* de Guillaume : deux feuillets du manuscrit ayant été arrachés.

³⁰ Voir PEIRE ROGIER, « Ges non puesc en bon vers faillir » ; éd. Derek E. T. NICHOLSON, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester : Manchester University Press & New York : Barnes & Noble Books, 1976, p. 88-89, pièce VI. Seules les coblas 6 et 7 sont *tensonadas* ; la première débute ainsi : *Ailas ! – Que plangz ? – Ja tem mourir. / – Que as ? – Am. – Et trop ? – Ieu boc, tan/ quen muer. / – Mors ? – Oc. – Non potz guerir ?* (« Hélas ! – De quoi te plains-tu ? – Je crains de mourir. – Qu'as-tu ? – J'aime. – Très fort ? – Oui, au point d'en mourir. – Tu meurs ? – Oui. – Et tu ne peux guérir ? »), etc.

À la cour de Bourbon, il y a affluence de jeunes gens des deux sexes :

Jois e Jovens a (n).ls bals levatz,
Ab lur cosina Na Proesa³¹.

À Nevers, Guillaume réalise combien il est encore inaccompli :

Car ben conosc que longamen
Nom poc estar segon Joven
Ques el d'amor non s'entramenta³².

Plus loin, Margarida démontre à sa maîtresse qu'elle est fondée à tromper son mari :

Mais vos aves doas preisos :
L'una es del marit gilos
.....;
L'autra es cors e voluntatz
De faire so que vol beutatz,
Honors e jois, preitz e jovens,
Domnei(s), solatz e causimens³³.

Mais ce qui s'impose au lecteur, c'est une sorte de scénographie où *Joven* tient le beau rôle, indépendamment des connotations abstraites du mot.

ARCHAMBAUT : L'ANTI-JOVEN

Quoi qu'il fût de la même génération que le père de Flamenca, personne n'aurait taxé Archambaut de *vielb* à son mariage, ni n'aurait soupçonné qu'il deviendrait un jour l'ennemi de *Joven*. Il avait la réputation d'être le « meilleur chevalier » qui fût au monde ; un chevalier dont le cœur était « pur de tout défaut » (vv. 30-32). S'il n'était plus jeune d'âge, il prouvait par ses actes qu'il était encore le champion de *Joven* (au sens moral ancien).

³¹ *Flamenca*, vv. 747-748. Traduction : « Joie et Jeunesse sont entrées dans la danse accompagnées de leur cousine Dame Prouesse ».

³² *Flamenca*, vv. 1767-1769. Traduction : « Il savait bien qu'il ne pourrait longuement suivre les préceptes de Jeunesse, s'il s'abstenait d'aimer ».

³³ *Flamenca*, vv. 5417-5424. Traduction : « Vous avez deux prisons : la première est celle où vous enferme votre jaloux de mari [...] ; la seconde, c'est le désir et la volonté d'accomplir ce que veulent Beauté, Honneur et Joie, Prix et Jeunesse, Service d'Amour, Doux Propos et Discernement. » ³⁴ *Flamenca*, vv. 1100-1102. Traduction : « Il aurait mieux valu que je reste célibataire, car, à cause d'elle, je perds tout mon savoir-vivre, et tout ce qui est attaché à Jeunesse ».

C'est ainsi qu'il déplore la déchéance que lui aurait apportée son mariage :

Be'm fora mielz estes d'esposa,
Car per leis pert ensinament
E tot zo qu'atain a Joven³⁴.

En vérité, ce n'est pas le mariage en soi qui a précipité sa chute, mais la jalousie. Depuis qu'il est en proie à cette folie, le seigneur de Bourbon a perdu tout esprit chevaleresque et toute courtoisie : « lui qui d'ordinaire se montrait un modèle de chevalerie – regrette Pierre Gui – n'a ni lacé heaume ni passé haubert ni accordé la moindre considération aux mondanités et au Prix depuis qu'il a pris femme » (vv. 1977-80). Du coup, il a sombré dans la bestialité à la façon des *vilains*, desquels il héritera du physique repoussant et des pensées *viles* : « Il s'accouple à Flamenca le plus qu'il peut. Il ne se lavait pas le visage ni ne se rasait la barbe qui ressemblait à une gerbe d'avoine mal faite » (vv. 1324-27) : « Ma dame, disait-il, aura davantage peur de moi si elle me voit barbu et moustachu ; elle hésitera à prendre un amant » (vv. 1558-60). En reniant les usages de la chevalerie et les manières courtoises, il a perdu figure humaine : « sa tête ressemblait à une tête-de-loup (*cabeissa*) où se mêlaient cheveux noirs et blancs, cheveux courts et, par endroits, tout hérissés » (5780-82) ; pire, il est devenu un « farouche démon » : *uns fers aversiers* (v. 2440). Sa méchanceté (*malvestat*) est le corollaire de son rejet des règles du jeu courtois (un mari *cortes* doit en effet accepter stoïquement que sa femme soit « priée d'amour ») :

E que faria s'us truanz
Que.s fenera d'amor cortes
E non sabra d'Amor que fes,
L'avia messa en follia ?³⁵

Comme je l'ai indiqué, ce n'est pas la maturité qui s'oppose à *Joven*, mais l'état dans lequel se trouve celui qui a renoncé aux vertus de *Joven* ; autrement dit, celui qui, par pusillanimité ou lâcheté (*recrezensa*), a renié les valeurs du code. Par son comportement, Archambaut a basculé dans le camp des « mauvais vieux » (*malvatz vielhz*) ! Du reste, il en est conscient :

Maudit soit mon cœur de tant l'aimer si je ne parviens pas à la garder
d'autrui. Je ne lui donnerai pas d'autre geôlier que moi car je n'en

³⁴ *Flamenca*, vv. 1100-1102. Traduction : « Il aurait mieux valu que je reste célibataire, car, à cause d'elle, je perds tout mon savoir-vivre, et tout ce qui est attaché à Jeunesse ».

³⁵ *Flamenca*, vv. 1196-1200. Traduction : « Et que ferais-je si un fripon qui singerait l'amour courtois sans même connaître les lois d'Amour lui enflammait l'esprit de cette folie ? ».

trouverai pas de plus fidèle, fût-ce au ciel. Je n'ai rien d'autre à faire : j'ai à boire et à manger en suffisance et suis tout à fait las de chevaucher ; je vais me reposer afin de devenir gras, un homme âgé (*boms veils*) doit se reposer ; cependant je me reposerais mieux sans ce souci ; un vieillard (*veils boms*) ne peut trouver de repos tant qu'il a une fillette (*toseta*) à garder (vv. 1288-1300 ; trad. Huchet).

Le couple *joven/vielb* se réduit dès lors à l'opposition biologique *jeune/vieux*, laquelle recoupe l'opposition morale *bon/mauvais*. Tant qu'il n'aura pas retrouvé son statut dans le monde, Archambaut n'aura droit qu'à des appellations dépréciatives : *gilos*, *enujos*, *malastruc* (« jaloux, facheux, malotru ») (vv. 4525-26), *aversier* (« démon ») (v. 5289), etc. ; il sera à bon droit moqué : Alis prend plaisir à faire radoter (*papiejar*) *lo vielbs* (v. 6158).

FLAMENCA ET GUILLAUME, ALIS ET MARGARIDA, OTHON ET CLARIS : LE PARTI DE JOVEN

Flamenca a moins de seize ans lors de son mariage. Au début, elle accepte sans regimber l'homme que son père lui a choisi pour époux, car celui-ci est reconnu par ses pairs comme un preux chevalier dont le « cœur est pur de tout défaut ». Elle passera ensuite deux années cloîtrée dans sa tour avant de rencontrer Guillaume. Flamenca est d'abord appelée *piucella* (v. 276). Dès sa nuit de noce, elle a droit au titre de *domna* (*donna*, *dona*) : *Car la nueg jag ab la puncela/ e si la fei domna noella* (« la nuit, il coucha avec la jeune fille et la fit dame nouvelle ») (vv. 325-26). Le statut social de *domna* ne l'arrache pas pour autant à la *joven* : Archambaut la considère à part soi comme une *toseta* (« fillette, gamine ») (v. 1300).

La beauté de Flamenca est magnifiée tout au long du roman. Lors de ses noces, elle éclipsait déjà celle de toutes les femmes :

Mais anc non i ac domna neisuna
 Non volgues Flamenca semblar ;
 Qu'aïssi, con es soleils ses par
 Per beutat e per resplandor,
 Tals es Flamenca antre lur³⁶.

Trois ans plus tard, à la seconde cour de Bourbon, elle aura encore gagné en éclat :

³⁶ *Flamenca*, vv. 536-540. Traduction : « Il n'y avait à coup sûr pas une seule femme qui n'eût souhaité ressembler à Flamenca ; car de même que la beauté et la splendeur du soleil sont sans pareilles, celles de Flamenca l'étaient au milieu de toutes ces dames ».

Ben foï palais enluminatz,
 Quar de las donas ven clardatz
 Que monstreron tota lur cara ;
 Mais la plus bella e la plus clara
 Fon de Flamenca...³⁷

De « belle comme le soleil », Flamenca est devenue l'égalé du soleil ! Mais elle n'est pas seulement belle : elle est *corteise* (« de nobles manières ») et *ensenhada* (« instruite, cultivée »). C'est du reste ce qui l'a sauvée, comme le souligne Margarida : « Dites-moi donc ce que vous auriez fait depuis deux ans [...], si vous n'aviez pas été aussi cultivée que vous l'êtes. Vous seriez morte, crucifiée par le chagrin » (vv. 4813-16).

Guillaume est un très jeune chevalier lorsqu'il s'éprend de Flamenca ; il vient juste d'être adoubé (à l'âge de dix-sept ans) et son savoir en amour n'est que livresque. Il n'aura l'occasion de prouver sa valeur à la guerre et dans les lices qu'après avoir quitté sa belle. C'est un chevalier frotté de *clergie* : il a étudié les « arts » du *trivium* et du *quadrivium* à Paris ; il manie parfaitement le latin et connaît tant de poèmes que le grand [Arnaut] Daniel (?) n'aurait pu rivaliser avec lui (vv. 1709-10) ; il est d'ailleurs lui-même poète. Guillaume représente l'*Idealtyp* du jeune chevalier : à la fois valeureux, généreux, vif d'esprit, courtois et lettré. De plus, il est d'une remarquable beauté :

Alis e Margarida gardon
 Guillem et, on plus fort l'esgardon,
 Plus i troban ad esgardar,
 Car de beutat noil troban par³⁸.

Dans un élan d'enthousiasme, Alis s'exclame : *El es soleilz e vos soleilla*!³⁹ (v. 5019).

Margarida et Alis, les suivantes de Flamenca, sont belles et jeunettes : *eran bellas e ginosetas* (v. 2614) ; la cadette, Alis, n'a guère plus de quinze ans (*plus de .XV. ans ac li menre*) (v. 2616). Le vocabulaire est précis : *punzellas* (v. 6458) ou *piuzellas* (v. 4178), *puizelletas* (v. 2613) ; *donsellas* (v. 5983), *donzelletas* (v. 5516). Si *punzella* est socialement neutre et désigne simplement une « jeune fille » (vierge

³⁷ *Flamenca*, vv. 7555-7559. Traduction : « Le palais était tout illuminé, car la clarté irradiait des dames elles-mêmes, qui laissaient découvrir entièrement leur visage. Mais le plus beau et le plus lumineux de tous les visages était celui de Flamenca. . . ».

³⁸ *Flamenca*, vv. 4771-4774. Traduction : « Alis et Marguerite observent Guillaume, et plus elles le regardent, plus elles trouvent en lui de raisons de l'admirer, car personne ne saurait l'égalé en beauté ».

³⁹ « Il est soleil, et vous "soleille" ». Ces mots exaltés s'adressent évidemment à Flamenca.

ou non), *donzella* connote la noblesse. C'est d'ailleurs expressément dit : *Doas puncellas ac mout gentas* (« gracieuses »/ « nobles ») ;... *cortesas son et essenbadas* (vv. 1351-55). La beauté et la noblesse vont de pair, mais aussi la bonne éducation, l'intelligence et l'instruction : *sas puncelletes non son folas ni bretas* (« ni sottés ni stupides ») (v. 4960). L'agilité d'esprit de Margarida impressionne sa maîtresse : *Qui t'ensenet, / Margarida, ni quit mostret [...] tan de dialectica ?* (« qui t'a enseigné, Marguerite, et qui t'a montré [...] tant de dialectique ? ») (vv. 5441-43). La complicité d'âge et de naissance est totale entre l'héroïne et ses suivantes : Flamenca s'adresse à elles en les appelant *douza piuzella*, *amiga*, *bell'amigueta* ; elles répondent en lui donnant du *donna* ou du *douza donna*.

Les deux pages qui accompagnent Guillaume, Othon et Claris, ont une quinzaine d'années à leur arrivée à Bourbon ; ce sont des cousins qui apprennent à ses côtés l'art de la chevalerie. Ils seront armés chevaliers par Archambaut à l'occasion du tournoi organisé à Bourbon en l'honneur de Flamenca (vv. 7287-7304). Ils sont appelés *escudiers* (« écuyers ») (v. 1867) *donzels* (« damoiseaux ») (v. 1856) ou *donzelets* (v. 2145). Termes connotant à la fois la jeunesse et la noblesse, mais qui les opposent à leur mentor qui, lui, étant chevalier, a droit aux appellations de *vassalz* (jeune homme) (v. 4183), *rix boms* (noble seigneur) (v. 4971) et *gentil bome* (*idem*) (v. 4211). Comme y insiste Guillaume, rien ne leur manque :

Li miei donzel son jovensell,
Cortes, adreit e bon e bell⁴⁰.

Du côté de *Joven* sont donc réunis : la jeunesse d'âge, la noblesse, la beauté, le raffinement, l'éducation et l'instruction. On sent que, pour l'auteur du roman, ces qualités ont la précellence sur les archaïques valeurs de la notion. L'« amour vrai » ne serait-il désormais réservé qu'aux seuls jeunes gens ? Pour peu qu'ils sachent jongler avec les mots de l'ancien temps, c'est bien l'idée que le romancier paraît vouloir illustrer. *Flamenca* a certes pour cadre la *cortezia* de l'Âge d'Or, mais ce cadre n'est qu'un leurre servant à estomper le propos essentiel – et « résolument *moderne* » – du livre : l'exaltation sans frein de l'Éros.

Prendre ou ne pas prendre un amant ? tel est le sujet maintes fois débattu entre Flamenca et ses suivantes. Pour Flamenca, la question est tranchée en termes plus ovidiens que « courtois » :

Si, comme Ovide le déclare, Amour est maître et roi exigeant que tout le monde paie tribut, je ne m'en suis pas encore acquittée [...]. Je sais bien qu'il est vrai qu'Amour détient un droit sur les femmes, sur toutes les

⁴⁰ *Flamenca*, vv. 6431-6432. Traduction : « Mes damoiseaux sont tout jeunes, courtois, habiles, bons et beaux. »

femmes, et non pas sur une seule ; aussi chacune d'elles doit savoir qu'à partir de treize ans il commence à réclamer son dû et si l'une retarde jusqu'à seize ans le moment de payer le tribut, elle perd le fief, sauf si Amour, par mansuétude, renonce avant à son droit. Si passé vingt et un ans, elle ne s'est pas encore acquittée du tiers, du quart ou de la moitié de sa dette, elle n'obtiendra jamais un fief entier [...]. C'est pourquoi toute femme doit bien se garder de manifester de l'orgueil tandis qu'elle en a le loisir, car si elle commet une fois une erreur, elle pourra regagner ce qu'elle a perdu en une autre occasion ; mais pour s'être trompée une fois, elle ne pourra plus se procurer le bénéfice de beauté et de jeunesse qui ne reviennent jamais [*mais ja tan nos sabra formir, / pos er mescabada per jorn, / que beutatz ni jovens i torn*]. C'est pourquoi j'affirme [...] que tout arrive par un seul mot : un mot d'acquiescement ou de refus [*o autrejar o escondir*] (vv. 5569-5617 ; trad. Huchet).

Bref, se refuser à un amant si l'on n'a jamais connu l'amour, c'est pécher ! L'héroïne ne se damnera pas aux yeux d'Amour (ni de *Joven*) en bouclant le dialogue chuchoté à l'église par les mots : *plas mi* (« cela me plaît ») (v. 5721).

Même du point de vue de l'orthodoxie courtoise, la morale n'est pas tout à fait sauve, car si le *fach*, l'acte sexuel, n'est pas totalement exclu de la quête amoureuse, les troubadours (beaucoup moins les *trobairitz*⁴¹) manient d'ordinaire l'ellipse à ce sujet. Dès la première rencontre dans la chambre de Guillaume, la tonalité charnelle de cet amour est affichée :

Lorsque Flamenca sut qui était Guillaume, une joie (*gaug*) si grande se répandit dans son cœur qu'elle s'abandonna entièrement à lui. Elle se pend à son cou, l'embrasse avec fougue, ne s'inquiète de rien d'autre que de le servir, de lui donner des baisers, de lui faire un charmant accueil et de se soumettre aux volontés d'Amour. Les yeux, la bouche et les mains ne chôment pas ; ils s'étreignent et s'embrassent, aucun des deux ne cherche à feindre, le contraire empêcherait l'accomplissement de leur joie (*jois*) (5932-5944 ; trad. Huchet).

Il ne se passera rien de plus cette fois-ci. Pour la forme, ils se comportèrent en « parfaits amants » (*amador fi*) (v. 5956) et Guillaume « ne demanda ni ne réclama rien d'autre que ce que sa Dame [...] lui offrait » (vv. 5962-67), respectant

⁴¹ Voir Pierre BEC, *Chants d'amour des femmes-troubadours. Trobairitz et "chansons de femmes"*, Paris : Stock, 1995. À noter que le mot *trobairitz*, employé par les médiévistes pour désigner les femmes-troubadours, ne se rencontre que dans *Flamenca* : *Margarida, trop ben t'es pres/ e ja iest bona trobairis* « Marguerite, c'est très réussi, tu es une excellente "trouveresse" » (vv. 4576-77).

à la lettre le rituel de l'*asag* (« épreuve d'amour »)⁴². Mais *Flamenca* est le roman du *oc* : du « oui » à l'amour et au désir. Comme elle le confie à Alis : « Il est mon ami, et moi son ami ; il n'y a entre nous ni « si » ni réserve. Il pourra, quand il le voudra, me tenir toute nue ou vêtue, je ne lui interdirai rien [...]. Maudite soit la femme dont la bouche refuse ce que le cœur a accordé ! » (vv. 6202-22). Quatre mois durant (d'août à novembre), *Flamenca* rejoindra son amant aux bains de Pierre Gui et jamais elle ne lui dira « non ».

Mais cet acquiescement – ce « oui » à l'amour et au désir – est de portée universelle. En témoignent la requête de Guillaume en faveur de ses deux pages et la réponse qu'y fera *Flamenca* :

Li miei donzel son jovensell,
Cortés, adreit e bon e bell,
Et aital[s] son vostras donzellas ;
E s'ambedui eron ab ellas
Aurion ab cui si deportesson,
E, s'avion cor que s'entr'amesson,
Amariu mais [e] vos e me⁴³.

Sans balancer, *Flamenca* donne son assentiment :

Cambras y a bonas e bellas
Don ja non cal eissir punzellas
Oimais Alis ni Margarida,
Si s'volon, car gen las e[n]vida
Jovens e Jois e Amors de son joc⁴⁴.

D'abord le plaisir charnel, ensuite, si du sentiment s'y mêle, l'amour, et enfin, par raccroc, l'amour du prochain : une progression fort peu orthodoxe, tant du point de vue de la morale de Rome que de celui de la *doxa* courtoise ! D'autant plus qu'au retour de Guillaume à Bourbon, les trois couples, à nouveau réunis, célébreront ensemble dans la chambre de *Flamenca* une grande fête érotique :

⁴² Sur l'*asag* ou *asais*, voir René NELLI, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse : Privat, 1984 [réimpression de l'édition de Toulouse, 1963], p. 199-209.

⁴³ *Flamenca*, vv. 6431-6437. Traduction : « Mes damoiseaux sont tout jeunes, courtois, habiles, bons et beaux ; tout comme le sont vos suivantes. S'ils étaient tous deux mis en leur présence, ils trouveraient avec qui se divertir, et si en leur cœur naissait l'amour, alors ils nous aimeraient vous et moi davantage ».

⁴⁴ *Flamenca*, vv. 6473-6477. Traduction : « Il y a là [dans les bains] des chambres belles et confortables, d'où il ne faut pas qu'aujourd'hui – si telle est leur volonté – Alis et Margarida sortent pucelles, car Jeunesse, Joie et Amour les invitent courtoisement à leur jeu ».

Mais tant y feiron a lur guisa
 Que *anc ni blisaut ni camisa*
 Non tolc ren *de lur benanansa*⁴⁵.

Écrit à une époque où la voix des troubadours s'était tue et où la *Fin'Amors*, soumise à la censure de Rome, n'avait plus droit de cité, le *Roman de Flamenca* exalte un amour hautement et purement charnel. Certes, le romancier revendique l'héritage de la *cortezia* « classique », mais l'essentiel du legs est « revisité ». Il n'y a plus de temps à perdre avec cette fameuse « névrose courtoise »⁴⁶, où l'*entrebescamen* (entrelacement) des mots n'aurait été qu'esquive de l'*entrebescamen* des corps⁴⁷. . . L'heure est à l'urgence ! Il ne s'agit plus de raffiner, de s'emberlificoter dans les rets d'une casuistique alambiquée ni d'atermoyer. Du reste, le romancier le dit sans détours à la fin du roman :

Quar, si non dis *hoc* de prumier
 Quant hom li demanda ni l quier,
 Ja pois sos *bocs* luec non aura
 Quant hom ren nol demandara.
 E cil qui es joves *noiera*
 Ja veilla non sia *oqueira*,
 Quar de nulla ren non valc mielz
 De nos jovens ni de ocs vieils⁴⁸.

Le message est simple : *Carpe diem* ! C'est à la jeunesse, à la belle jeunesse, noble, raffinée, éduquée et lettrée que revient l'honneur de sauver des barbares du Nord et des obscurantistes papistes ce qui peut encore l'être de l'héritage des troubadours : la « joie d'amour » ! En ces *temps de détresse*⁴⁹, sans même un poète pour chanter *Jovens e Jois e Amors*, le *Roman de Flamenca* fait figure de « chant du cygne ». Mais, comme on sait, c'est le chant le plus beau.

⁴⁵ *Flamenca*, vv. 7647-7649. Le texte a été censuré ; l'éditeur précise : « vers grattés sur le manuscrit où l'on lit cependant encore “ques”, le premier “sa” à la rime et “non tolc ren” » (p. 445, n. 79). Traduction : « Ils se comportèrent si bien selon leur désir que, pas un instant, biaux et chemises ne diminuèrent leur bonheur ».

⁴⁶ Voir Henri REY-FLAUD, *La Névrose courtoise*, Paris : Navarin, 1963.

⁴⁷ Voir Jean-Charles HUCHET, « L'“Entrebescamen” des mots et des corps », *Médiévales*, 11 (1986), p. 111-127.

⁴⁸ *Flamenca*, vv. 7833-7841. Traduction : « Car, si [la Dame] ne commence pas par dire *oui*, lorsqu'on la sollicite et la requiert d'amour, elle n'aura par la suite jamais l'occasion de prononcer son *oui*, vu qu'on ne lui demandera plus rien. Et celle qui jeune est « nonnière » ne saurait être « oquière » une fois devenue vieille ; car elle n'aura en rien augmenté son prix, ni par le *non* de sa jeunesse, ni par le *oui* de sa vieillesse. » Les néologismes « nonnière » (qui dit *non*) et « oquière » (qui dit *oc* « oui ») sont de René LAUDAUD et René NELLI, *op. cit.*, I, p. 1049.

⁴⁹ Je renvoie à Hölderlin, *Brod und Wein* : « Und wozu Dichter in dürftiger Zeit ? ».

