

La fleur inverse, la flors enversa, la fleur en vers

Francesca Manzari

▶ **To cite this version:**

Francesca Manzari. La fleur inverse, la flors enversa, la fleur en vers. Studia Romanica Posnaniensia, 2021, 48 (1), pp.17-32. 10.14746/strop.2021.481.002 . hal-03271827

HAL Id: hal-03271827
https://hal.science/hal-03271827

Submitted on 12 Jul 2021

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.

Studia Romanica Posnaniensia 48/1 (2021): 17-32
Adam Mickiewicz University Press
Received: 17.10.2020 / Accepted: 13.11.2020

DOI: 10.14746/strop.2021.481.002
ISSN 0137-2475, eISSN 2084-4158

La fleur inverse, *la flors enversa*, la fleur en vers

The Inverse Flower, *la flors enversa*, the Flower in Verse

Francesca Manzari
Aix-Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence
francesca.manzari@univ-amu.fr

Abstract

The article is a reading/interpretation of Raimbaut d'Aurenga's *La flors enversa*. The co-presence of winter and spring in the *canso*'s *coblas* is the point of departure of an investigation of the meaning of the adjective *enversa*. It is also an analysis of the devices by which the troubadour links the distance between winter and poetry, and the one between the *trobar* and its inverse.

Keywords: Raimbaut d'Orange, *flors enversa*, inverse flower, flower in verse, spring, winter, *trobar ric*

La saison du *trobar*, « c'est avril, peut-être, en Provence – écrit Jacques Roubaud – ; mais ailleurs avril est "*the cruelest month*", le mois cruel ; l'été est plus sûr » (Roubaud, 2009, p. 142). Les saisons du *trobar* sont au nombre de deux, le printemps et l'été et elles s'opposent à l'hiver. « Que l'hiver soit le non-printemps signifie que le printemps amoureux sera dans une strophe hivernale par contraste, – continue Roubaud – et une strophe hivernale en devient, par lui, printanière, donc initiale » (Roubaud, 2009, p. 143). Pour illustrer ce thème, Roubaud cite la première *cobla* d'une *canso* de Raimbaut d'Orange, qui fut seigneur d'Orange et de Courthézon et mourut en 1173 :

> *Et quant s'embla-l foill del fraisse • e-l ram s'entressecon pel som • que per la rusca no-i poja • la dotz'umors de la saba • e-ill aucel son de cisclar mut • pel freit que par que-ls destrenga • mas ges per aitant no-m remut • que-l cor no-m traia fait de drut •*
>
> Les feuilles se séparent du frêne les branches s'entresèchent en haut à travers l'écorce ne monte la douce humeur de la sève les oiseaux sont de siffler muets du froid qui

semble les étreindre et pourtant je ne change pas mon cœur me tire à être amant (Roubaud, 1971, p. 154-155)

À l'envers des oiseaux, le poète n'est pas touché par le froid et la tristesse :

Qu'eu reverdisc et engraisse • quan tot'altr'alegresa rom
Je reverdis et engraisse quand toute autre allégresse rompt
[…] N'ai mai del nom • qu'er gez neus ni vens ni ploja
[…] J'en ai mieux que le nom la neige le vent ni la pluie
(Roubaud, 1971, p. 154-155)

Le motif de l'hiver, immobilisant les branches des arbres et faisant taire les chants des oiseaux, transposé en un printemps intérieur est celui d'une autre *canso* célèbre de Raimbaut d'Orange, *Ar resplan la flors enversa*. La composition résiste encore aujourd'hui à l'interprétation. La fleur inverse demeure insaisissable pour plusieurs raisons, au moins deux : celle de savoir si elle existe réellement dans la nature (Stanesco, 1997) et celle plus théorique d'un saisissement de l'inversion comme manifeste du *trobar ric.* Ici la *cobla* I :

Ar resplan la flors enversa • pels trencans rancx e pels tertres • cals flors neus gels e conglapis • que cotz e destrenh e trenca • don vey morz quils critz brays siscles • en fuelhs en rams e en giscles • mas mi ten vert e jauzen joys • er quan vey secx lo dolens croys •

Alors brille la fleur inverse entre falaises tranchantes et collines quelle fleur neige gel et glace qui coupe et tourmente et tranche dont meurent appels cris chants sifflets en feuilles en rameaux en branches mais me tiens vert la joyeuse joie et secs et douloureux les corbeaux (Roubaud, 1971, p. 144-145)

La *canso* est composée de « six *coblas* alternées de huit vers et de deux *tornadas* de deux vers » (Di Girolamo, 2002, p. 236). Les rimes, ici dérivatives, sont des mots identiques (Roubaud, 1971, p. 32), à savoir des *mots-refranh*. Les vers 5 et 6, 7 et 8, riment parfaitement par couple (*-cles* ; *-oys*). Les rimes a b c d sont *estrampas* (Roubaud, 1971, p. 32).

Costanzo di Girolamo décrit le jeu rythmique de la *canso* dans le tableau suivant (Di Girolamo, 2002, p. 236) :

vv. et rimes	stanze I-III-V	Stanze II-IV-VI
1 : a7'	enversa	enverse
2 : b7'	tertres	tertre
3 : c7'	conglapis	conglapi
4 : d7'	trenca	trenque

vv. et rimes	stanze I-III-V	Stanze II-IV-VI
5 : e7’	siscles	siscle
6 : e7’	giscles	giscle
7 : f8	joys	joy
8 : f8	croys	croy

DE L’HIVER AU PRINTEMPS

La *canso* de Raimbaut d’Orange introduit une coupure entre le monde de la nature immobilisé par l’étreinte de la neige, du gel et de la glace et le printemps intérieurement vécu par le troubadour. La forme du poème renforce l’image : l’hiver occupe les six premiers vers de chaque *cobla*, le printemps les deux derniers. Le vers 6 se termine sur le *mot-refranh giscles*/*giscle*, branches/branche qui rime en *-cles*/*-cle* avec le vers 5 où se trouve à la rime *siscles*/*siscle*, sifflets/siffle. Or branches et sifflets rendus respectivement sèches et silencieux par la morsure du gel subissent un renversement : ils sont changés d’éléments qui endurent la peine en instruments d’infliction de la peine au poète. Ils produisent progressivement dans le poème un effet qui blesse le troubadour. Toutefois, celui-ci réagit par une action poétique annoncée dès la *cobla* II :

> *Quar enaissi m’o enversa • que bel plan mi semblon tertre • e tenc per flor lo conglapi • e-l cautz m’es vis que-l freit trenque • e-l tro mi son chant e siscle • e paro-m fulhat li giscle • aissi-m suy ferm lassatz en joy • que re non vey que-m sia croy •*
>
> Ainsi toute chose j’inverse belles plaines pour moi collines et la fleur pour moi est glace pour moi la chaleur le froid tranche et le tonnerre chante et siffle se couvrent de feuilles les branches ainsi ferme enlacé de joie je ne vois plus rien des corbeaux (Roubaud, 1971, p. 144-145)

Le renversement est un effet du *joy* qui apparaît au vers 7 de la *cobla* I : le résultat de son action est une reverdie de l’intériorité du troubadour qui compose en se défendant de l’action mortifère de l’hiver par l’inversion. La fleur, d’emblée inverse, qui resplendissait entre falaises tranchantes et collines est maintenant de glace, c’est la chaleur qui tranche le froid, le silence est remplacé par le chant et le sifflement du tonnerre, et les branches sont à nouveau recouvertes de feuilles. Ce qui demeure intact est l’état de Raimbaut : dans le *joy*, il ne voit plus les corbeaux. La *cobla* contient à nouveau une frontière à la fin du vers 6 : ce qui précède est la description d’un monde inversé par l’action poétique, ce qui suit est l’immuabilité de l’état amoureux du troubadour. Le *mot-refranh giscle* établit cette séparation par le redoublement, la répétition du son en *-iscle* des mots hirsutes *siscle*, *giscle*.

Or la protection que le troubadour trouve dans le *joy* est mise en danger, dans la *cobla* III, par l'intervention des *lausengiers*, les corbeaux, signifiant qui clôt toutes les *coblas*. Ce sont les ennemis de l'amour. Raimbaut les appelle *fad'enversa*. Dans la strophe III, qui leur est consacrée, la lisière/protection du vers 6 ne tient pas. La place, qui dans les autres *coblas* était réservée au troubadour, est ici envahie par la jouissance de l'ennemi de l'amour :

> *Mas una gen fad'enversa • cum s'eron noirit en tertres • que'm fan pro pieigz que conglapis • qu'us quecx ab sa lengua trenca • e-n parla bas et ab siscles • e no y val bastos ni giscles • ni menassas ans lur es joys • quan fan so don hom los clam croys •*
>
> Mais l'espèce des *fadas* inverses qui furent élevés en collines me font plus de mal que glace ils parlent bas et bas sifflent rien n'y fait ni bâtons ni branches ni menaces c'est leur joie de faire ce qui les fait corbeaux (Roubaud, 1971, p. 144-145)

Les sifflets, *siscles*, les chants des oiseaux, que l'hiver a fait taire, deviennent les mensonges sifflés par les *lausengiers*. On ne peut rien contre leur pouvoir destructeur. Cela est à la fois bon et mauvais parce que les médisants sont indispensables à la vie du chant. Roubaud rappelle que ces « paroles mauvaises, […] en chuchotements malveillants, sont par excellence les paroles "hirsutes" – comme *siscles*, ici – celles où les obstacles consonantiques, les sons durs et crus rompent la continuité harmonieuse du vers d'amour » (Roubaud, 1971, p. 25). Les médisances des *fadas inverses* – à savoir ceux qui sont le contraire du *fada*, qui sont l'envers du troubadour touché par les fées – sont indispensables à la survie du chant d'amour. Elles en exaltent la fragilité et constituent un appel intarissable à la composition poétique contre le néant, le mensonge qui risque de faire disparaître le *joy*[1].

L'évocation des *lausengiers* a ici deux fonctions : celle de relancer le chant qui repart dans l'inversion et celle d'établir un lien avec une autre *canso* qu'il serait possible d'utiliser comme une clé d'interprétation pour celle-ci. Le *vers* continue l'action d'inversion en s'opposant plus vaillamment au froid de l'hiver et à ce qui est encore plus blessant que le gel et la glace :

> *Qu'ar an baizan no-us enverse • no m'o tolon pla ni tertre • dona ni gel ni conglapi • mas non poder trop en trenque • dona per cuy chant e siscle • vostre belh huelh mi son giscle • que-m castion si-l cor ab joy • qu'ieu no-us aus aver talan croy •*

[1] Dans la *canso* Er quant s'embla-l foill del fraisse */ Les feuilles se séparent du frêne*, Raimbaut affirme la protection contre la médisance par effet de la faveur de la dame : « *si sa grans merces m'acaba • mon car desir qu'ai tant vulgut • no-m pot tolre ni lauzenga • l'amor que-i mes ab grab vertut • Deus quant m'ac asi elegut • /* si sa grande faveur mène à bout le désir précieux que j'ai tant voulu ne peut me prendre ni médisance l'amour qu'y mit par grand pouvoir Dieu quand il m'a ainsi élu » (Roubaud, 1971, p. 154-155).

> Vous embrassant je vous renverse dame ni plaine ni collines ne m'en empêchent gel ni glace mais le non-pouvoir m'en retranche dame pour qui je chante et siffle vos yeux beaux sont pour moi branches qui me fouettent si je dis ma joie et je n'ose mes désirs corbeaux (Roubaud, 1971, p. 144-145)[2]

Pour Costanzo Di Girolamo, Raimbaut théorise ici « la condition d'impuissance, de *non-poder*, de l'amant courtois, empêché par les regards punisseurs de la dame ». Le *joy* « transforme ou menace de transformer le désir en quelque chose de vil (*talan croy*)[3] » (Di Girolamo, 2002, p. 162). Il risque d'inverser son action : il est à l'origine de la reverdie du troubadour, il le sauve contre le pouvoir mortifère des corbeaux, mais il le fait dans un lieu du chant qui se situe immédiatement avant sa définition. Le définir reviendrait à le faire disparaître, mais ne pas chercher à le dire serait déjà d'emblée la mort du chant, alors qu'entre le silence du ne pas pouvoir, du *non-poder*, et celui du renoncement demeure le tout de l'entreprise poétique de Raimbaut qui est un pouvoir poétique. Dans la composition, le *mot-refranh joy* se trouve au vers 7 entre les *mots-refranh giscles/giscle* (vers 6) et *croys*/*croy* (vers 8). Son espace[4] est entre les branches et les corbeaux qui blessent et risquent d'induire le tarissement du chant.

La dame impose par son regard la mesure du désir du troubadour, à savoir la distance à laquelle il faut en tenir l'assouvissement. De ses yeux partent des branches qui fouettent Raimbaut. La possibilité de composer et de chanter est liée au maintien d'une position, d'un lieu, près de la dame, mais justement distant pour ne pas succomber à la douleur que ces coups de fouet engendreraient. La mesure entre Raimbaut et le corps de la dame dicte au troubadour la *mezura* du vers. Comme l'écrit Roubaud : « la seule folie d'amour qui ne mène pas à la mort (l'amors n'exalte pas la mort) est celle que le chant parvient à maintenir dans la *mesure* des rimes et du rythme » (Roubaud, 2009, p. 14). Ainsi, si le *trobar* n'est pas exaltation de la mort, c'est parce que le *joy* tient en vie le troubadour nonobstant l'arrivée de l'hiver. Or la survie du poète est une question grave de connaissance de la limite, qui est à la fois limite des rapports entre la dame et le poète et limite des vers, des *coblas* et de la *canso* qui sont soumis à l'affinement de leurs formes comme des objets d'orfèvrerie. Ce qui permet

---

[2] Roubaud décide ici de traduire le *si* de l'original par « si ». Il serait également possible d'entendre *si* comme « ainsi ». *Cor* devient alors complément d'objet de façon à rendre possible la traduction suivante : « […] vos beaux yeux sont pour moi branche qui punissent ainsi mon cœur de *joy* tant que je n'ose avoir corbeau désir » (Nous traduisons).

[3] Nous traduisons de l'italien : « Ma è proprio in questa canzone che Raimbaut teorizza la condizione di impotenza, di *non-poder*, dell'amante cortese, impedito dagli sguardi castigatori della dama ; è il *joy* stesso, quindi, che trasforma o minaccia di trasformare il desiderio in qualcosa di vile ».

[4] Nous entendons ici le lieu du *joy* dans un sens qui n'est pas littéralement spatial, mais, comme le dit Giorgio Agamben, « comme quelque chose de plus originel que l'espace » (Agamben, 1998, p. 13). Dans l'introduction de *Stanze*, le philosophe italien appelle ce lieu un *topos outopos*. Nous reviendrons plus loin sur le caractère utopique du *joy*.

de comprendre les raisons pour lesquelles Costanzo Di Girolamo écrit que *La Fleur inverse* est « une grandiose construction rhétorique et métrique » (Di Girolamo, 2002, p. 162) : Raimbaut d'Aurenga construit littéralement une topique de la difficulté à composer : le thème de la défense contre l'hiver et contre les *lausengiers* grâce à la composition est porté par la forme de la *canso* qui donne à voir la délicatesse de l'*outopos* du *joy*. Il ne peut être dit et pourtant il est moteur de la composition. La *canso* existe parce que sa beauté est toujours liminaire, visible et pourtant déjà sur le point de s'évanouir. Cela parce que ce qui sauve de la mort annoncée par l'hiver est à son tour de nature aporétique : le *joy* qui tient en vie le chant est remède et poison à la fois, *pharmakon* du *trobar*. Raimbaut doit savamment s'en administrer et le protocole de cette administration est la *mezura* du vers : « ce qui permet la lutte contre la menace sans cesse présente de la mélancolie » (Roubaud, 2009, p. 14).

Parmi les quatre humeurs du corps humains, la mélancolie est la plus dangereuse, écrit Giorgio Agamben dans *Stanze*. Or « dans la cosmologie humorale du Moyen Âge, elle est traditionnellement associée à la terre, à l'automne (ou à l'hiver), au sec, au froid, à la tramontane, à la couleur noire » (Agamben, 1998, p. 34). Raimbaut se protège du froid de l'hiver et de la mélancolie en demeurant à l'intérieur de la mesure du chant. La *canso* dit la difficulté de s'en tenir à cette mesure : céder à son désir pour la dame conduirait à un débordement de l'action du poète[5]. L'au-delà du désir, son accomplissement, serait tomber dans la mélancolie de la non-recherche, du non-*trobar*. Être en deçà du débordement, contenir le désir est l'art de la composition. Ce qu'Agamben écrit à propos de la *stanza*, peut être également dit des *coblas* de Raimbaut d'Aurenga : elles dessinent « une topologie du *gaudium* […] par laquelle l'esprit humain remplit l'impossible tâche de s'approprier ce qui doit, en tout état de cause, échapper à l'appropriation » (Agamben, 1998, p. 12). L'appropriation doit être ici entendue au sens intellectuel et sexuel. Elle serait appropriation de l'objet de la recherche du poète, ultime définition du *joy* qui rendrait possible la composition ultime. Celle-ci dépasserait en perfection toutes les autres, elle serait la *canso* des *cansos*. Or cet accomplissement qui est l'horizon du Grand Chant correspondrait à sa mort. Définir l'amour reviendrait à soustraire celui-ci de l'inépuisable recherche formelle qui est la vie même du *trobar*. Elle en serait la conceptualisation par laquelle adviendrait l'immobilisation de la forme poétique. Au contraire, l'un des axiomes du Grand Chant est celui du renouvellement (cf. Roubaud, 2009, p. 159). Pour que la *canso* soit à chaque fois nouvelle, la forme donnée à l'amour doit à chaque fois être presque parfaite et pourtant encore à parfaire. Le vers parfait serait ainsi presque atteint, mais jamais composé.

---

[5] Cette condition est également décrite par Arnaut Daniel dans Doutz brais e critz / *Doux bruits et cris* : « *doncs ben sui fols que quier tan qe-m rependi • que jes Amors non a poder qe-m cobra • ni savis es nuls om qui joi acampa* / je suis fou de vouloir tant que je m'en repens l'amour n'a pas le pouvoir de me protéger l'homme n'est pas sage qui met en fuite sa joie » (Roubaud, 1971, p. 234-235). Pour une lecture de cette *canso* et une analyse de la menace de débordement que représente le *joy*, nous renvoyons à notre article intitulé « *De la* cobla *à la* stanza*, du* trobar clus *à éros mélancolique*. *Lecture comparée de* Doutz brais e critz *et de la* Canzone dottrinale » (Manzari, 2014).

Selon Jacques Roubaud, la *canso* n'est pas pour Raimbaut d'Orange « le vêtement, la gangue d'un joyau pur à découvrir » et qui serait doué d'une existence propre en dehors du chant :

> Le *trobar* […] *ric* est pour lui, comme pour Arnaut Daniel, la recherche par la complexité de l'architecture formelle aussi bien sonore, métrique, rythmique que conceptuelle, la tentative de porter à leur point de tension le plus intense, sans les effacer, les aplanir ou les résoudre, toutes les contradictions logiques et émotionnelles et poétiques du *trobar*. (Roubaud, 1971, p. 143)

Cette tentative revient à se tenir entre deux voies du *trobar* : le *leu* d'un côté, le *clus* de l'autre ; d'un côté, l'opposition à la clarté et à la beauté de l'amour qui est le caractère le plus évident du *trobar leu*, de l'autre, l'aversion pour « la dissimulation d'un sens second hermétique », pour « un ésotérisme idéologique amoureux ou religieux » (Roubaud, 1971, p. 143). Cette voie qui se tient entre les deux autres est celle du *trobar ric* ou *trobar prim* qui se distingue par l'emploi d'un style extrêmement élaboré sur le plan formel, mais qui demeure en deçà de l'intensité sémantique. Une distinction est ainsi établie entre l'attention portée à la forme et l'obscurité cultivée par l'usage de l'allégorie (Di Girolamo, 1989, p. 111). Raimbaut dédouane également son chant de toute implication morale éloignant ses compositions de celles de Marcabru. Le *trobar ric* de Raimbaut d'Orange et d'Arnaut Daniel « est la tentative d'englober en une seule réalité poétique, la duplicité inhérente au trobar depuis ses origines, son mouvement double » (Roubaud, 1971, p. 41). Le thème de l'inversion demeure à l'intérieur de ce dessein : Raimbaut obéit, d'un côté, à l'ordre des oppositions propre au *trobar leu* (hiver/printemps, chant/silence, mensonge/vrai), mais de l'autre il empêche l'identification des référents qui rendraient vraies ces oppositions. En cela il suit le *trobar clus* :

> Le mouvement C [*clus*], […] tente de rendre impraticable, impossible à soutenir les distinctions de L [*leu*], mais *sans les effacer*. Il affirme, lui, l'indissolubilité du chant de la poésie et de l'amour ; mais qu'en même temps tout le joi est douleur, […], le printemps hiver, le chant des oiseaux silence […] ; il affirme que tout tient ensemble en opposant tout, intérieurement aux vers, aux rimes, aux axiomes d'amour. Il dit que tout est *mezura*. Que le gel est fleur. (Roubaud, 2009, p. 326)

Le renversement de Raimbaut est une forme d'opposition qui juxtapose, à l'intérieur d'une même *cobla*, la virtuosité de l'*entrebescar* et son envers agréable, la clarté et la légèreté rendues au troubadour par l'amour qui transforme l'hiver en printemps, le silence en chant. Ainsi l'amour dans le *trobar ric* est-il « à la fois obscur et clair, lumineux et noir, compréhensible et incompréhensible » (Roubaud, 1971, p. 41). La relève du *ric* est atteinte par une abstraction qui n'est pas celle des concepts, mais celle d'une hyper-construction de la *canso*, « qui doit, "lieu et formule" simultanément, le *manifester* » (Roubaud, 1971, p. 41).

La formule des rimes employées par Raimbaut dans *La fleur inverse* dit quelque chose du lieu de la *canso*. Il existe un principe dans le *trobar* selon lequel une même rime ne peut pas être portée deux fois par le même mot. Les rimes de *La fleur inverse* au contraire sont des *mots-refranh* répétés à l'identique (ou presque, grâce à la technique de la dérivation) dans chaque *cobla*. Elles produisent un effet de plus fort enchaînement des *coblas* entre elles en ceci que nonobstant le déploiement de la *canso*, la répétition du mot-refrain produit un retour constant à la *cobla* de départ, mais aussi aux *coblas* précédentes, comme si elles étaient toutes chantées chaque fois ensemble. Ainsi la rime, qui est la signature du troubadour, est-elle ici à un tel point réitérée que l'effet mémoire produit par la *cobla* touche à son paroxysme, celui du *déjà entendu*. La situation ressemble à celle qui est décrite par Aimeric de Peguillan dans la *tenso de non re* :

> *Albert zo q'eu vos dic vers es • doncs dic eu qe-i cove non res • qar s'un flum d'un pont fort gardatz • l'ueil vos diran q'ades anata • e l'aiga can cor si rete •*
>
> Albert ce que je vous dis est vrai donc je dis que le néant nous convient car si un fleuve du pont fixement vous regardez vos yeux vous diront que vous avancez sans cesse et que l'eau bien qu'elle coure reste immobile (Roubaud, 1971, p. 266-267)

Dans *La fleur inverse*, Raimbaut et son auditoire font l'expérience de l'effet décrit par Aimeric : celle d'un chant qui n'avance pas bien, mais qui en donne l'impression. La *canso* avance, les *coblas* se suivent, mais les objets autour du troubadour sont renversés sans que celui-ci change de lieu, ni de cœur. La répétition exacerbée fait courir à la *canso* le risque de détériorer sa forme, à l'instar de ce que Roubaud décrit pour la sextine comme forme mémoire de la *canso* : « les seules innovations […] étant des modifications qui montrent une incompréhension du "pourquoi" de son mécanisme » (Roubaud, 2009, p. 343). Et l'inversion de Raimbaut est bien ici un mécanisme autre que celui de la circularité de l'alternance des saisons. L'arrivée du printemps n'est pas accompagnée par la douceur décrite par Guillaume IX d'Aquitaine :

> *Ab la dolchor del temps novel • foillo li bosc e li aucel • chanton chascus en lor lati • segon lo vers del novel chan • […]*
>
> À la douceur du temps nouveau les bois feuillissent les oiseaux chantent chacun en son latin selon les vers du nouveau chant […]
>
> *La nostr'amor vai enaissi • com la brancha de l'albespi • qu'esta sobre l'arbr'en creman • la nuoit ab la ploi'ez al gel • tro l'endeman que-l sols s'espan • par la fueilla vertel ramel •*
>
> La notre amour va ainsi que la branche de l'aubépine qui est sur l'arbre en tremblant la nuit dans la pluie et le gel le lendemain le soleil se répand par les feuilles vertes les rameaux (Roubaud, 1971, p. 64-65)

Le printemps qui grâce au soleil prend la relève de la pluie et du gel n'est plus, pour Raimbaut, un *temps nouvel*, le monde n'est pas régénéré par le nouveau chant. La transformation n'est pas douce, elle n'advient pas au fil de la nuit. L'hiver et le printemps sont pris ensemble comme l'envers l'un de l'autre. La difficulté à interpréter l'hyper-construction de la *canso* de *la fleur inverse* réside dans l'aporie, dans la coexistence indépassable des contraires. Fidèle à la tradition inaugurée par Guilhem IX, Raimbaut s'inscrit dans la voie N du *trobar*, celle du *dreit nien*, le pur rien qui rend inopérante la dichotomie du *clus* et du *leu* : « le N(éant) fait plus que nier les distinctions offertes par L ; à la différence de C, il les efface. Il les disperse, il les mêle. C'est l'*entremesclar*, le „mélange" de la mort et du néant » (Roubaud, 2009, p. 327). Raimbaut ne connaît pas vraiment le printemps, il en fait un *topos outopos,* l'irréalité qui devient la topique et le lieu de son chant, comme dans la *cobla* V :

> *Anat ai cum caus'enversa • sercan rancx e vals e tertres • marritz cum selh que conglapis • cocha e mazelh'e trenca • que no-m conquis chans ni siscles • plus que fohls clercx conquer giscles • mas ar Dieu lau m'alberga joys • malgrat dels fals lauzengiers croys •*
>
> J'ai fouillé comme chose inverse moi crevasses val et collines tourmenté comme un que la glace bouscule torture tranche ne me vainquent chants ni sifflets plus qu'écolier battu de branches enfin par Dieu m'héberge joie malgré les mauvaises langues corbeaux (Roubaud, 1971, p. 144-145)

Roubaud traduit le participe passé *anat* par « fouillé ». Il serait également possible de traduire littéralement le verbe *anar* par parcourir. Ce qui donnerait un autre sens aux deux premiers vers « j'ai parcouru comme créature inverse moi crevasses vals et collines ». Raimbaut est une chose, une créature inverse qui avance dans des lieux immobilisés par l'hiver et les renverse. *Causa* peut être en effet entendu comme chose, mais le mot signifie également être, créature. La *canso* pourrait mettre en relief ce sens parce qu'une « créature inverse » renverse l'action dont elle est l'effet en se faisant créatrice. Raimbaut dit : « j'ai parcouru comme créature inverse moi crevasses vals et collines ». Il serait alors possible d'entendre ici que cette manière de s'en aller dans le monde est celle du créateur, du poète, de celui qui créé, comme une créature qui crée à son tour et ce faisant se crée elle-même. Ainsi la définition que le poète donne de lui-même comme *caus'enverse* introduit l'auditoire de la *canso* à l'idée que la signification de l'adjectif *enverse* est liée à l'action poétique et se réfère au poète qui s'autoproclame créateur.

DES VERS À LEUR ENVERS, *CANSO* SANS *RAZO*

Dans une *canso* moins célèbre et « assez difficile à comprendre » – selon les mots de Carl Appel – Raimbaut fait usage de la locution *en vers* à deux reprises. L'une d'entre elles serait à prendre en un seul mot pour dire « à l'envers » (Appel, 1898, p. 111-112).

Voici les deux premières *coblas* de la *canso Al prim qe-il tim sorzen sus*. Appel en donne d'abord le texte diplomatique (Appel, 1898, p. 110). Il propose par la suite une transcription, qu'il organise en vers, suivie d'une traduction :

> *Al prim qeil rim • sorzen sus • pel cun prim fueilla • del brancail • sagues raizon feir vn bon vers • pos ma dona nouol • qun chan • mais de leis • nil ven a talan • e chanz damor non es faitz • noual plus con ses domna amors •*
>
> *Al prim qe-il tim sorzen sus*
> *pel cim prim fueilla del branquil,*
> *s'agues raizon, feir'un bon vers,*
> *pos ma dona no vol qu'eu chan*
> *mais de leis ni-l ven a talan,*
> *e chanz, si d'amor non es faitz,*
> *no val plus con ses domna amars.*
>
> Dès que les thyms élèvent par leurs minces pointes la feuillée des scions, je ferais un bon vers, si j'en avais *raison* ; (mais je n'en ai pas) puisque ma dame ne veut ni n'agrée que je chante désormais d'elle, et chanson, à moins de traiter d'amour, ne vaut pas plus qu'amour sans dame.
>
> *Con a lei platz • non dic plus • senes tot mames ill • e per dieu si es ben en vers • qe non auz chantar • de enan • de lei vas cui sui voitz denjan • e cels qieu pietz voil • fers • estraig • er donc oi mais voigz nos chantars •*
>
> *Con a lei platz, no-n dic plus ;*
> *senes tot….. m'a mes ill ;*
> *e, per Dieu, si es ben envers*
> *qe non auz chantar derenan*
> *de leis, vas cui sui voitz d'enian ;*
> *e cel q'ieu pietz voil fers es traig.*
> *er donc oimais voigz mos chantars ?*
>
> Comme il lui plaît, je n'en dis plus rien. Elle a fait que j'ai tout à fait cessé de chanter (?) Et pourtant c'est, par Dieu, bien à l'envers du bon sens que je n'ose plus chanter d'elle, vers qui je suis dépourvu de fraude….. Mon chant sera-t-il donc désormais vide ? (Appel, 1898, p. 110-112)

Carl Appel décide de faire de l'*en vers* du vers 3 de la deuxième *cobla* un mot unique : *envers*. Il présuppose que Raimbaut n'ait pu répéter, ici, le même mot à la rime qui figure déjà dans la première *cobla* : *vers*. Puisque Raimbaut est le virtuose du *mot-re-franh*, cela ne serait pas impossible. Néanmoins, la répétition aurait ici son sens : le troubadour enfreint la règle qui impose de ne pas répéter le même mot à la rime précisément dans une *cobla* où il dit que son chant va se tarir. Il serait possible de traduire :

« et pourtant, c'est bien en vers que je n'ose chanter maintenant d'elle envers qui je suis vide de fraude ». Raimbaut transgresse la règle de non-répétition du mot à la rime précisément à l'endroit où il est possible d'entendre à la fois *en vers* et à l'envers : le poète renouvelle, innove, trouve une nouvelle façon de chanter et pour ce faire il renverse les règles partagées par tous les troubadours.

L'interprétation qu'Appel propose de la *canso Al prim qe-il tim sorzen sus* permet de supposer un lien étroit entre celle-ci et *la flors enversa* puisque *enversa*, entendu comme adjectif dans les interprétations de la célèbre *canso*, pourrait aussi être entendu comme l'union de deux mots : *en versa*, *versa* signifiant « composition lyrique ». Le lien entre les deux *canso* est également établi par la formule des rimes. *Al prim qe-il tim sorzen sus* est une canso *unisonans*, où les rimes sont toutes *estrampas*, avec répétition au milieu de la *cobla* de la rime d, selon le schéma abcddef. *Al resplan la flors enversa* est également composée avec une suite d'*estrampas* (abcd) et une *cauda* avec répétition de deux rimes à leur tour *estrampas* (eeff). Reprenons : *Al prim qe-il tim* est composée en réponse à Peire Roger qui rend visite à Raimbaut pour vérifier personnellement si la grande réputation de poète et de seigneur que celui-ci a acquise est bien fondée (Pattison, 1952, p. 90). Raimbaut dit que s'il en avait *raizon*, il composerait une bonne *canso*. La raison pour laquelle il ne le fait pas est que sa dame ne souhaite plus qu'il chante et qu'une *canso* sans amour a la même valeur que l'amour sans une dame. Appel et Pattison font justement recours à l'interprétation biographique de la *cobla* : les médisants sont à l'origine de l'éloignement entre le troubadour et sa dame. La *cobla* permet une interprétation littérale qui serait fondée sur le sens donné au mot *raizon*. Il serait également possible de l'entendre come *razo*, argumentation, raisonnement. Raimbaut dirait ici à la lettre : « si j'en avais l'argumentation, je composerai une bonne *canso*, mais il est impossible parce que mon expérience ne permet pas un discours unitaire sur le chant, l'amour, la dame ». En d'autres mots : si dans la vie de Raimbaut il y avait les éléments fondamentaux pour composer des vers, l'amour et une dame qui agrée le chant, la *canso* existerait au printemps, comme il se doit pour toutes les fois qu'il est possible de chanter. Une *canso* doit avoir sa *razo*, à savoir la possibilité « de dire sa vérité interne en la racontant » (Roubaud, 1971, p. 53), mais littéralement cette vérité correspond pour Rimbaud à un néant : « chanson, à moins de traiter d'amour, ne vaut pas plus qu'amour sans dame ». Or les *vers* sont ici menacés par leur *envers*, à savoir par les éléments de la vie du troubadour qui ne permettent pas de réunir la triade qui est condition essentielle du chant (chanson, amour, dame/poésie). Cela conduit le troubadour au vide du silence : « *Con a lei platz, no-n dic plus / senes tot….. m'a mes ill* / Comme il lui plaît, je ne dis plus, sans rien elle m'a laissé » (v. 1-2 de la *cobla* II).

La traduction proposée par Appel des deux vers qui suivent implique l'ajout de mots qui offusquent, font dévier, l'interprétation de la lettre de la composition. Appel traduit « *si es ben envers* » par « à l'envers du bon sens » alors que le bon sens est ici

absent[6]. Littéralement la *canso* dit : « *e, per Dieu, si es ben envers / qe non auz chantar derenan / de leis, vas cui sui voitz d'enian* / et, par Dieu, si c'est bien *en vers* que je n'ose chanter dorénavant d'elle pour qui je suis dépourvu de tromperie ». Raimbaut n'ose plus chanter *en vers*. Les médisants ont ainsi atteint leur objectif : « *e cels qieu pietz voil • fers • estraig • er donc oi mais • voigz nos chantars* / et ceux pour lesquels je veux le pire cruels fous[7] est donc désormais vide mon chant »[8].

La *canso Al prim qe-il tim* illustre alors parfaitement ce que Roubaud entend lorsqu'il écrit que la voie N du *trobar*, dans laquelle Raimbaut d'Orange inscrit ses compositions, dissout « l'amors "oltra misura" », (Roubaud, 2009, p. 327) littéralement « au-delà du vers ». La *razo* de la *canso* de Raimbaut dit que les vers vont avec leur envers et englobent, mélangent ainsi, dans leur *entremesclar* poésie et vie, vers et envers de la poésie, canso et non-canso (*razo*). La *razo* ici n'introduit pas la *canso*, le troubadour en fait un élément de la composition et annonce que la *canso,* les *vers* ne peuvent exister parce que leur *razo,* leur justification est inexistante.

Comme dans *la flors enversa*, les *lausengiers* sont fous, mais d'une folie qui est l'envers de celle du troubadour qui est *fada*. Si le chant est ici annoncé comme le contraire de *bon*, c'est parce que leur action menace la vie du *trobar*. Pour le dire avec Roubaud : « c'est la dissolution de l'amors […] dans la mélancolie, dans l'éros mélancolique : „sale vie, sale vie mélangée à la mort" » (Roubaud, 2009, p. 327). L'action des médisants est à l'origine de la mort du troubadour (*cobla* III) :

> *Faig virol segle de mon vs lauzengier • fals defaig volpill • ai can nauran • ia damors ters • ab lur chan • parlar deuinan • per lur ditz • vas domnas duplan • e an mortz drutz ses colp atraig souen • per lur fals deuinars •*
>
> *Faig viro-l segle de mon us*
> *lauzengier fals, de faig volpill.*
> *ai ! can n'auran ia d'amors ters*
> *ab lur chan-parlar devinan !*
> *per lur ditz van domnas duplan*
> *e an mortz drutz, ses colpa traig*
> *soven per lur fals devinars.*
>
> Qu'ils dussent voir le monde fait d'après ma manière, les faux couards calomniateurs ! Ah ! combien d'amants ils ont déjà privés d'amour avec leur chant-parler médisant ! Sur leurs paroles, les dames usent de duplicité et ont tué leurs amants, qui par leurs fausses insinuations, sont souvent trahis sans être coupables. (Appel, 1898, p. 111-113)

---

[6] Walter T. Pattison se fie à la version d'Appel et traduit en anglais : « *It is the contrary of good sense that I dare not sing* » (Pattison, 1952, p. 91).

[7] *Estraig* vient peut-être du verbe *estragar*, « se comporter comme un fou ».

[8] Nous revenons ici à la transcription diplomatique de la *canso* pour proposer une lecture autre que celle d'Appel.

Pattison diverge de l'interprétation du premier vers par Appel. Il lit *faiziro-l* à la place de *faig viro-l* et traduit : « *They have exiled my customary joyous life* », « ils ont banni ma vie joyeuse coutumière » (Pattison, 1952, p. 91-92). Le vers 17-18, toutefois, sont interprétés par les deux philologues de façon concordante. Reste pourtant la possibilité de les lire autrement, à la lettre : « *Ai ! Can n'auran ia d'amors ters ab lur chan-parlar devinan !* ». Appel et Pattison ne relèvent pas l'adjectif *ters* qui accompagne *amors*. Décider de le traduire enfin permettrait de lire *ters* comme l'aphérèse de *estèrs*, adjectif qui dans le *Dictionnaire français-occitan : languedocien central* de Cristian Laus signifie « pur, sans mélange » (Laus, 2001). Ainsi, à la lettre, les vers 17-18 diraient-ils – « *Hélas ! combien il y en a* déjà d'amoureux purs qui prêtent attention à leurs médisances ! ». Il existe, en italien, un adjectif *terso* qui a la même signification : « *perfettamente pulito, lucente o limpido, tanto da riflettere o da lasciare trasparire nitidamente le immagini* ». On l'attribue à un miroir, à un cristal, au ciel, à l'air, à l'eau (*Vocabolario Treccani*). Son étymon est latin, le participe passé *tersus* du verbe *tergere*, laver, nettoyer. La signification de pur, limpide pour *ters* aurait d'autant plus de sens dans le vers 17 que les signifiants *ai* et *ia* sont placés en miroir de façon à ce que leurs lettres soient inversées. Le mot *ters* est à la rime avec *vers* et *envers*. Ce qui constitue un paradigme unissant le chant, le troubadour et l'action poétique : respectivement *vers, ters* et *envers*. Dans le *vers*, Raimbaut est un amoureux pur, limpide. Son pouvoir est de créer par l'action poétique, l'inversion *en vers*, un monde inverse, un monde *en vers* qui serait la seule possibilité de survie du *trobar*, comme dans la *cobla VI* de *La flors enversa* où, grâce à l'inversion, la *canso* parvient à la dame, nonobstant le gel dont les médisants corbeaux ont couvert le monde. L'éclosion printanière décrite par Raimbaut est l'effet de l'inversion comme action de la poésie qui triomphe contre ceux qui la menacent de silence :

> *Mos vers an qu'aissi l'enversa • que no-l tenhan bosc ni tertre • lai on hom non sen conglapi • ni a freitz poder que y trenque • a midons lo chant e-l siscle • clar qu'el cor l'en intro-l giscle • selh que sap gen chantar ab joy • que no tanh a chantador croy* • (Roubaud, 1971, p. 144)

> Aillent mes vers qu'ainsi j'inverse pour que ne les retiennent ni les bois ni les monts là où nul ne gèle ni le froid n'a pouvoir de nuire à ma dame [aille] le chant et siffler si clair que la branche lui en entre au cœur celui qui chante fort bien de joie et n'est pas celui du chanteur corbeau. (Notre traduction)

La dame demeure précisément au centre de la *cobla* qui est composée sur un chiasme syntaxique, comme si elle était en miroir : les vers vont vers la dame, vers la dame va le chant, « *Mos vers an […] a midons [a midons an] lo chant e-l siscle* ». La *canso* possède ici l'attribut du miroir, *lo chant e-l siscle clar*, elle est limpide, resplendissante de façon à renverser l'action des branches qui étaient, dans la *cobla* IV, les beaux yeux de la dame qui fouettaient le troubadour. La branche pénètre ici le cœur de la dame pour y faire rentrer le *joy.* Il s'agit d'un renversement en miroir de l'image de

la *cobla* IV : le lieu touché par la branche qui surgit des yeux de la dame, du cœur de Raimbaut (*vostre belh huelh mi son giscle que-m castion si-l cor*), jaillit le chant du troubadour qui parcourt à rebours la même voie (la branche) pour s'introduire à son tour dans le cœur de la dame (*lo chant e-l siscle clar qu'el cor l'en intro-l giscle – cobla* VI). Les yeux de la dame sont ici l'origine de l'inversion. Ils sont un miroir, selon une figure connue de la fantasmologie médiévale (cf. Agamben, 1998, p. 134).

Le printemps est ici aboutissement de l'action poétique et non pas son origine. Le lieu où le froid n'a plus de pouvoir est une saison *inverse*, une saison toute *en vers*. La fleur qui brille dès le premier vers est une fleur en vers.

DES FLEURS EN VERS

Dans une *canso* rendue célèbre par Ezra Pound[9] et par les poètes brésiliens du groupe Noigandres, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs*, Arnaut Daniel, fidèle disciple de Rimbaud d'Orange, chante une fleur idéale créée par une saison printanière qui est une vision de couleurs :

> *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs*
> *Vergiers, plans, plais, tertres e vaus ;*
> *e-il votz dels auzels sona e tint*
> *ab douz acort maitin e tart.*
> *So·m met en cor qu'ieu colore mon chan*
> *D'un aital flor don lo fruitz sia amors,*
> *E jois lo grans, e l'olors de noigandres*. (Arnaut Daniel, 1910, p. 80).
>
> Maintenant je vois vermeil vert azur blanc jaune vergers plaines haies collines et vallées et la voix des oiseaux sonne et tinte de doux accords matin et soir cela s'installe dans mon cœur si bien que je colorie mon chant d'une telle fleur dont le fruit serait amour le sème *joi*e le parfum un bouclier contre la détresse. (Notre traduction)

La fleur d'Arnaut Daniel descend de *la flors enversa*. Elle est métapoétique, elle pousse d'un sème de *joi*, son effet (fruit) est de faire naître amour dans le cœur d'une dame. Elle protège le troubadour de la mélancolie. Arnaut voit l'explosion des couleurs printanières et entend la douceur du chant des oiseaux. La saison du printemps élit domicile dans le cœur du poète qui colorie (*ieu colore*) le chant.

La *cobla* contient deux signifiants qui lient le chant à la sémantique des saisons : le verbe *colore* et le substantif *grans*. L'action d'Arnaut qui colorie le chant imite l'alternance des saisons. Tout paysage en effet est un canevas disposé au coloriage. Ainsi toute saison relève la précédente, vient à sa place pour vivifier le spectacle de

[9] Ezra Pound cite la canso d'Arnaut Daniel dans le *Canto XX*.

la nature. Les *cansos* de Raimbaut d'Orange et d'Arnaut Daniel expriment de façon métapoétique le rapport que le *trobar* entretient avec le monde provençal : toute composition vit dans la mémoire du *trobar*, le Grand Chant est à la fois unitaire et nouveau. Le coloriage d'Arnaut est du même ordre que l'inversion de Raimbaut, une relève de la tradition, une vivification de celle-ci. Elle demeure à son tour telle un appel pour les compositions à venir. Elle est *grans*, semence à entendre comme saturation du sens et appel à l'interprétation. *La flors enversa* dissémine des vers à partir desquels d'autres troubadours chanteront de nouveaux en vers.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, G. (1998). *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* (Trans. Y. Hersant). Paris : Payot & Rivages.

Appel, C. (Ed.) (1898). *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*. Paris–Leipzig : H. Welter.

Arnaut Daniel (1910). *Les Poésies* (Ed. U. A. Canello) (Trans. R. Lavaud). Toulouse : Édouard Privat.

Di Girolamo, C. (2002). *I Trovatori*. Torino: Bollati Boringhieri.

Laus, C. (2001). *Dictionnaire français-occitan : languedocien central. Puylaurens : Institut d'études occitanes*. Retrieved from https://locongres.org/fr/applications/dicodoc-fr/dicodoc-recherche.

Manzari, F. (2014). De la cobla à la stanza, du trobar clus à éros mélancolique. Lecture comparée de Doutz brais e critz et de la Canzone dottrinale. In M. Costagliola d'Abele, C. Dumoulié & C. Vecce (Eds.), *Eros Latin. Atti del convegno internazionale di Procida 13-15 settembre 2012* (pp. 135-152). Napoli : Università degli Studi di Napoli « L'orientale ». Retrieved from http://opar.unior.it/1865/.

Pattison, W.T. (1952). *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis–Londres : The University of Minnesota Press; Oxford University Press.

Pound, E. (1996). *The Cantos*. New York : New Directions.

Roubaud, J. (2009). *La Fleur Inverse. L'art des troubadours*. Paris : Les Belles Lettres.

Roubaud, J. (Ed.) (1971). *Les Troubadours. Anthologie bilingue* (Trans. J. Roubaud). Paris : Seghers.

Stanesco, M. (1997). La fleur inverse et la « belle folie » de Raimbaut d'Orange. *Cahiers de civilisation médiévale*, 158, 233-252.