

Université de Montréal

L'archétype masculin de l'amant dans la lyrique de Bernart de Ventadorn et Jaufre Rudel

suivi de

*La Canczon de Virès*

Par

Diego A. A. Cantú Patiño

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)

en littératures de langues française, option recherche-crédation

Avril 2023

© Diego Cantú Patiño, 2023

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

---

*Ce mémoire intitulé*

**L'archétype masculin de l'amant dans la lyrique de Bernart de Ventadorn et Jaufre Rudel**

suivi de

***La Canczon de Virès***

Présenté par

**Diego A. A. Cantú Patiño**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Francis Gingras**  
Président-rapporteur

**Gabriele Giannini**  
Directeur de recherche

**Jean-Marc Larrue**  
Codirecteur (1er)

**Bernabé Wesley**  
Membre du jury

## Résumé

La poésie lyrique en langue romane, également connue comme lyrique courtoise, est un genre littéraire qui se développe dans les cours aristocratiques du sud de la France, entre les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, sous la plume des troubadours. Ces hommes et seigneurs féodaux issus des cours méridionales composent des textes lyriques, voués à la performance orale, en langue occitane (aussi connue comme langue d'oc), à partir d'un art de composition dont ils sont les inventeurs : le *trobar* (« art de trouver »). Dans leurs compositions, un thème récurrent concerne une conception particulière du sentiment amoureux dans les rapports socio-érotiques entre les sexes : la *fin'amors* (« véritable amour »). Alors que le *trobar* a fait l'objet d'études structurelles et formelles, des approches sociologiques, ethnologiques et même psychologiques ont tenté de comprendre les origines et le fonctionnement de la *fin'amors* comme idéologie et système culturel.

Suivant les études psychologiques, notre projet souhaite considérer la *fin'amors* comme un chemin d'initiation masculine, hypothèse que nous explorons au moyen de deux dispositifs, l'un critique (l'essai), l'autre narratif (la création). L'essai prend ainsi pour objet d'étude les textes des troubadours Bernart de Ventadorn et Jaufre Rudel, et s'intéresse à certains de leurs thèmes poétiques qui manifestent des dimensions subjectives, spirituelles et genrées, encore problématiques pour la critique, notamment : la nature du *joy*, les rites de l'*asag* et de la mort-par-amour chez Bernart, ainsi que la dame lointaine de Jaufre. À travers le filtre d'un cadre théorique tripartite, notre analyse œuvre à réinterpréter et resignifier ces motifs pour pouvoir les exploiter dans notre création littéraire : la *Canzon de Virès* (« la Chanson de Virès »). Œuvre romanesque et dramatique, vouée à une mise en scène, elle investit l'architecture des chansons de geste pour explorer notre hypothèse de départ et interroger les problématiques liées à l'oralité des textes poétiques. La *Canzon* chante ainsi le récit épique de huit jeunes hommes dans un village fictif du Midi qui, guidés par les esprits de huit troubadours, traversent des épreuves fantastiques pour atteindre une nouvelle maturité. Cette démarche s'inscrit dans le Mouvement Mythopoïétique Masculiniste du poète Robert Bly, et dans le cadre théorique de la psychologie analytique (Jung, 1981 ; Moore et Gillette, 1990, 1993) et de la mythocritique (Eliade, 1959 ; Campbell, 2008).

**Mots-clés :** études médiévales, troubadours, création théâtrale, masculinisme, psychanalyse.

## Abstract

Romance language lyric poetry, also known as courtly lyric, is a literary genre that was developed in the aristocratic courts of southern France, between the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries, by the troubadour poets. These feudal lords from the southern courts composed lyrical texts, meant to be sung in public, in the Occitan language (also known as *langue d'oc*), through a poetic art: the *trobar* (“art of finding”). A recurring theme in their texts touches on a particular conception of love between men and women: *fin'amors* (“true love”). While the *trobar* has been subject to structural and formal studies, sociological, ethnological and even psychological approaches have attempted to understand the origins and functions of *fin'amors* as a cultural system.

Our aim in this project is to reconsider *fin'amors* as a male initiation path; we will explore this hypothesis through a critical (the essay) and a narrative (the creation) device. The essay centers around the texts of troubadours Bernart de Ventadorn and Jaufre Rudel, and focuses on certain poetic themes which manifest subjective, spiritual and gendered dimensions – that remain problematic for research –, such as: the nature of the *joy* feeling, the *asag* and death-for-love rituals in Bernart’s poetry, as well as Jaufre’s distant lady. Through the lense of a theoretical framework, our analysis proposes a reinterpretation of these motifs in order to exploit them in our literary creation: the *Cançon de Virès* (“the Song of Virès”). This dramatic work, meant to be staged, borrows the architecture of the great French epic poems to explore our hypothesis and question the lyric texts’ oral dimension. Thus, the *Cançon* sings the epic tale of eight young men in a fictional southern French village who, under the guidance of eight troubadours’ spirits, undergoe fantastic trials to reach a new form of maturity. Our approach draws on Robert Bly’s Mythopoietic Men’s Movement, as well as the theoretical framework of analytical psychology (Jung, 1981; Moore and Gillette, 1990, 1993) and mythocriticism (Eliade, 1959; Campbell, 2008).

**Keywords:** medieval studies, troubadours, playwriting, men’s studies, psychoanalysis.

# Table des matières

Résumé .....	3
Abstract .....	4
Table des matières .....	5
Liste des annexes.....	7
Liste des sigles et abréviations .....	8
Remerciements .....	10
Essai : l'archétype masculin de l'amant dans la lyrique de Bernart de Ventadorn et Jaufre Rudel .....	11
Glossaire technique .....	12
Introduction .....	14
Chapitre 1 – Une approche jungienne des troubadours.....	26
1.1.    Principes fondamentaux en psychologie analytique .....	26
1.1.1.    Les archétypes et l'inconscient collectif .....	26
1.1.2.    Le système jungien : féminité, ombre, soi et <i>persona</i> .....	29
1.1.3.    Mythe, récit et initiation .....	30
1.2.    L'archétype masculin de l'amant .....	32
1.2.1.    Origines, caractéristiques et fonctions .....	32
1.2.2.    L'artiste et l'amant en symbiose .....	35
1.2.3.    L' <i>amor</i> : l'érotique européenne.....	37
1.3.    Littérature, psychanalyse et création.....	38
Chapitre 2 – Archétypes de l'inconscient troubadouresque.....	40
2.1.    L'amour : manifestation de la libido archétypale.....	40
2.1.1.    Cyclothymie du désir : le <i>joy</i> .....	41
2.1.2.    Jouissance du féminin : le <i>jauzimen</i> .....	45

2.1.3.	Origine et aboutissement du désir : le <i>lai</i> .....	46
2.2.	La <i>domna</i> : intériorité du poète .....	48
2.2.1.	L' <i>anima</i> et le féminin primordial .....	48
2.2.2.	L'altérité dans le songe .....	50
2.3.	Le <i>trobar</i> : manifestation artistique de l'archétype .....	53
2.3.1.	La conscience esthétique-appréciative : le <i>chans</i> .....	54
2.3.2.	L'homéostasie psycho-lyrique de la <i>canso</i> .....	56
Chapitre 3 – L'initiation masculine à travers la <i>fin'amors</i> .....		60
3.1.	Le cycle de l' <i>amor de lonh</i> : l'individuation onirique .....	60
3.1.1.	Une mythologie lyrique .....	60
3.1.2.	L'épopée de Jaufre Rudels de Blaia .....	62
3.2.	Le rituel de l' <i>asag</i> : la <i>renovatio</i> des troubadours .....	70
3.2.1.	L'asymptote du désir chez Bernart de Ventadorn .....	70
3.2.2.	Fonction scopique et mort-par-amour .....	73
3.3.	Une force civilisatrice de l'Occident médiéval .....	75
Conclusion .....		77
Création .....		83
Dispositif Dramaturgique .....		84
Références bibliographiques .....		195
Annexes .....		203

# Liste des annexes

## Tableaux

Tableau 1. – Schéma rimique de la Canczon de Virès.....	93
Tableau 2. – Portraits des Maîtres-troubadours d’après leurs miniatures .....	203

## Liste des sigles et abréviations

APA : American Psychological Association.

DD : Dispositif dramaturgique (création).

GE : Grand Écran (création).

MMM : Mouvement mythopoïétique masculiniste (*Mythopoeitic Men's Movement*).

SP : Système de Projecteurs (création).

SPh : Système Phosphorescent (création).

SS : Système Son (création).

UQAM : Université du Québec à Montréal.

*À mon père, Tona, à mon petit frère, Mathias,*

*À mes Maestres,*

*À Samuël, Antoine, David et Jonathan,*

*À Vincent,*

*À Loïc et Nicolas,*

*À Adrien, repose en paix,*

*À mes frères d'initiation : Roman, Owen, Robert, Mihai, PE, Salim et Rayan B.,*

*À tous mes frères du chapitre Bêta : Clément, Luca, Emil, Abdel, Malo, Rayan A., Ryan D., Nil, Mathieu G., Baptiste, Todd-arts, William, Wilhem, Alexandre A., Alexandre S., Arthur, Redge, Fabrice, Taha, Victor, Mahmoud, Kévin, Jean-Vincent, Gauthier, Julien P. et Julien CV, Vinh, Adam, Thibault, Pascal, Michael, Romain, Volkan, Amine, Bilal, Benjamin, Elyes, Louis, Charles, Christian, Ernest, Jaylen, Martin, Justin et tous les frères de Sigma Thêta Pi.*

*À tous ces hommes qui m'ont soutenu et qui m'ont fait l'un des leurs.*

## Remerciements

Réaliser cette maîtrise et ce mémoire dans le contexte de la crise sanitaire de COVID-19 fut un défi que je ne me serais jamais cru capable de relever. Je ne dois ma persévérance dans cette longue entreprise qu'au soutien inconditionnel de plusieurs personnes que je tiens à remercier.

Tout d'abord, mon *Maestre*, le professeur Gabriele Giannini, pour l'immense patience dont il a fait preuve à mon égard, pour le temps et les efforts consacrés à la correction de ce travail, pour le soutien apporté à toutes mes idées, et surtout, pour le soin de m'avoir initié à la philologie avec la rigueur d'un Girault de Borneill qui m'aurait formé à l'art du *trobar*. Je remercie tout autant le professeur Jean-Marc Larrue pour m'avoir suivi dans cette aventure médiévale, pour ses conseils, sa confiance et l'immense liberté poétique qu'il m'a accordée.

Je remercie mes parents et mon frère pour leur soutien, leur écoute et leur amour à travers ce cycle, tant dans les petites victoires que durant mes crises de nerfs et mes nuits blanches, si nombreuses depuis ce 13 mars 2020.

Je remercie mes amies et *domnas*, Rafaela, Carmel, Mathilde, Sarah, Lison, Ariana, Pauline et Manon, pour leur écoute et leur patience durant mes longues absences, mon frère de plume, Samuël, pour ses encouragements, et les membres du Cercle culturel catalan du Québec, dont Èric Viladrich i Castellanas et Mäelle Dupont, pour leur aide dans ce projet.

Je remercie tous mes frères du chapitre Bêta de la Fraternité Sigma Thêta Pi ( $\Sigma\Theta\Pi$ ), car sans eux je n'aurais jamais pu concevoir la *Cançon de Virès* telle qu'elle existe et qu'elle existera, prochainement, dans sa forme complète, au sein du *Cycle des Troubadours*.

Enfin, je remercie le CRSH pour son soutien financier durant ma première année de scolarité, ainsi que la Faculté des études supérieures et postdoctorales, la Faculté des arts et des sciences, le Département des littératures de langue française, le Centre d'études médiévales, et l'Université de Montréal, pour m'avoir fourni les outils et le cadre académique ayant permis la réalisation de ce projet.

Sans ce soutien, je ne serai jamais venu à bout de ce qui aura été, en fin de compte, un long processus initiatique.

**Essai : l'archétype masculin de l'amant dans la lyrique de  
Bernart de Ventadorn et Jaufre Rudel**

# Glossaire technique

## Poésie lyrique

*CANSO* : Composition lyrique à forme fixe, faisant intervenir les divers mécanismes poétiques énoncés ci-dessous ; genre le plus investi par les troubadours, son sujet traite généralement des sentiments envers la *domna*<sup>1</sup>.

*COBLA* : Couplet en ancien occitan ; nous l'employons comme équivalent de « strophe » dans notre étude.

*COUPLET* : Instanciation de la strophe.

*MOT-RIME* : Mot terminant un vers rimé.

*RIMARIUM* : Ensemble non ordonné des timbres nécessaires à la formation d'un couplet.

*RIME* : Relation entre deux ou plusieurs vers reposant sur l'identité de la voyelle accentuée finale et des phonèmes subséquents ; on pourra également parler de « rime » dans le cas de vers rimiquement isolés dans la mesure où leur terminaison remplit directement ou non une fonction active dans le cadre de réseaux rimiques.

*RAZO* : Textes en prose occitane composés lors de la rédaction des manuscrits où sont conservés les pièces des troubadours, notamment par des copistes du XIII<sup>e</sup> siècle. Signifiant « raison », ces textes tentent d'expliquer les circonstances et motivations ayant mené à la composition d'un poème en particulier.

*SENHAL* : Nom ou surnom fictif employé par un Troubadour dans ses compositions pour s'adresser à un interlocuteur, sans en dévoiler l'identité. Il désigne souvent la dame aimée (mais ce peut être aussi un autre poète ou un commanditaire).

---

<sup>1</sup> À l'exception de *canso*, *senhal*, *vida* et *razo*, toutes les définitions de la section « Lyrique des troubadours » sont des citations textuelles issues de l'« Index terminologique et glossaire », p. 277-289, de l'ouvrage : Billy, D. (1990). *L'architecture lyrique médiévale : analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Section française de l'AIED. Toute modification à la citation d'origine est en italiques

STROPHE : Ensemble constitué par une structure rimico-métrique déterminée.

TIMBRE : Valeur affectée à une rime dans un couplet donné.

TORNADA : Appendice terminant les formules strophiques, formellement constitué de la partie finale de la strophe.

TROBAR : Art lyrique des troubadours.

TROBARIQUE : Relatif au *trobar*.

VIDA : Petites notices biographiques des poètes, souvent composées à partir d'une interprétation des textes poétiques eux-mêmes, et non à partir de faits historiques bien établis. Comme les *razos*, elles ne constituent pas des sources historiques fiables, mais sont un genre littéraire à part entière.

COURTOIS : Relatif à la littérature courtoise et à l'idéologie courtoise, du terme occitan *cortezia*, qui inclut l'idéologie de la *fin'amors* ainsi que d'autres conceptions des rapports socio-érotiques entre les sexes, dans des corpus littéraires qui dépassent la lyrique des troubadours ; par opposition TROUBADOURESQUE se réfère strictement à la culture des troubadours.

DOMNA : « Dame » en occitan, destinatrice des compositions lyriques et objet du désir des poètes.

## **Relation courtoise**

ASAG : Rituel, fictif ou réel, mis en scène par certains textes lyriques sous différentes formes, où la dame impose une épreuve d'amour ultime au troubadour qui consiste pour les deux à coucher à côté à côté toute une nuit, nus, sans se toucher.

JOY : Sentiment complexe et paradoxal exalté par les troubadours dans leurs compositions ; à ne pas confondre avec la « joie » (en anglais), malgré la ressemblance phonétique entre les termes.

FIN'AMORS : Conception particulière du sentiment amoureux des troubadours, signifiant « amour fin, pur, vrai », qui tend à la fois vers une forme d'amour divin et un amour charnel. « S'il est amour spirituel, c'est surtout dans la mesure où il se soumet à des règles strictes qui assurent la purification du désir sexuel » (Nelli, 1974a, p. 372).

# Introduction

Le sens de la poésie des troubadours, autant que sa forme, fait débat dans la critique moderne depuis longtemps. En 2008, dans le numéro que leur consacrait la revue *Europe*, Gérard Gouiran les qualifiait « d’OVNI, ou mieux encore, d’Objets Poétiques Non Identifiés » (Gouiran, 2008, p. 3), tant la résistance à l’analyse de certains aspects du phénomène, littéraire et culturel, laisse la recherche sans réponses. Ainsi, tandis que l’étude de la technique poétique a connu des avancées significatives au cours du siècle dernier (Billy, 1990), grâce à un nombre croissant d’anthologies et de bases de données (Riquer, 2012 ; Asperti, 2012 ; Cabré, 2015), l’interprétation de certains éléments du monde troubadouresque peine à trouver un consensus au sein du champ universitaire. La nature du *joy*, sentiment complexe et paradoxal (Bec, 1968, 1969 ; Nelli, 1974), le statut et l’origine de la *domna* chantée, qui oscille entre femme incarnée et création fictive (Kay, 1990 ; Gaunt, 2008), les mécanismes et rites de la relation courtoise, qui peuvent difficilement s’assimiler à une réalité socio-historique des sociétés du Midi médiéval (Nelli, 1974), la genèse, l’évolution et la pluralité des conceptions de l’amour dans la culture médiévale (Nelli, 1974 ; Rougemont, 1979 ; Schnell, 1989 ; Corbellari, 2018), leurs relations avec les formes et genres littéraires qui les véhiculent (Gaunt, 1995) et, enfin, la possibilité d’interpréter des traces de subjectivité dans ces mêmes textes (Kay, 1990), font encore l’objet de nombreuses discussions<sup>2</sup>.

Suivant les mouvements de contre-culture ayant eu cours entre les années 1960 à 1980, les dernières études en date des troubadours ont ainsi fait appel à de nouvelles théories et outils critiques dont les études de genre et les études féministes (Kay, 1990), le marxisme, l’histoire des mentalités, la sociologie (Koehler, 1964) et la psychanalyse (Rey-Flaud, 1983 ; Huchet, 1987 ; Cholakian, 1990 ; Gaunt, 1995, 2008). Malgré leur intention de proposer de nouvelles lectures des textes afin de combler ces lacunes problématiques, ces études ont participé d’un clivage au sein de la critique universitaire, dont une partie condamne l’emploi de ces théories, issue de la modernité,

---

<sup>2</sup> En référence à la thèse de René Nelli, nous désignons le tome 1 par *a* et le tome 2 par *b* dans la citation parenthétique, étant donné que la numérotation des pages n’est pas continue d’un tome à l’autre ; l’absence de mention renvoie à l’œuvre dans son ensemble.

dans l'analyse de textes provenant de périodes historiques antérieures. Ces herméneutiques ne trouvent de justification que dans les nouveaux degrés de compréhension des textes qu'elles parviennent à déblayer, et dont la pertinence ne peut être évaluée que par la communauté scientifique, ou dans leur conjugaison à de nouvelles pratiques d'investigation, telles que la recherche-crédation, afin de générer de nouveaux savoirs plus accessibles au grand public. Si ces considérations scientifiques peuvent s'appliquer aux quelques 400 troubadours identifiés, ainsi qu'aux 2542 pièces répertoriées de son corpus (De Riquer, 2012), le cas particulier de deux poètes nous semble illustrer et condenser l'ensemble de ces enjeux.

Le premier est ainsi Jaufre Rudel, seigneur de Blaye (dans l'actuelle Gironde), historiquement connu comme *Gaufredus Rudelli* qui aurait participé à une expédition de croisade aux alentours de 1148 (Riquer, 2012). De son activité poétique ne nous sont parvenues que six compositions, dont deux versions pour l'une de ses chansons<sup>3</sup> (Jeanroy, 1974 ; Riquer, 2012 ; Chiarini, 2006). À ce corpus s'ajoute la *vida* du poète, transmise par plusieurs manuscrits (Boutière, Schutz et Cluzel, 1964, p. 15-19), sorte de légende fabriquée à partir de divers thèmes et motifs poétiques éparpillés dans le chansonnier, dont le plus important, l'*amor de lonh* (« l'amour de loin »), met en scène une dame, destinatrice des compositions, géographiquement éloignée du poète. Identifiée à la comtesse de Tripoli dans la *vida*, la nature de la dame lointaine de Jaufre Rudel a fait l'objet d'un nombre considérable d'analyses et d'interprétations diverses et même contradictoires, allant des hypothèses bio-historiques (Frank, 1942 ; Jeanroy, 1974) aux interprétations qui voient en l'œuvre du prince de Blaye les traces d'un mysticisme précédant celui de Dante dans la *Divina Commedia* (Casella, 1938 ; Spitzer, 1955 ; Zorzi, 1955). Dans sa thèse ethnologique, René Nelli identifiait déjà la double tendance de cet *amor de lonh* où, d'une part, « pour épurées que soient leurs conceptions, ces poètes n'en retombent pas moins, parfois, dans ce naturalisme qu'ils ne condamnent peut-être que parce qu'il leur est interdit » (Nelli, 1974a, p. 220), d'autre part :

---

<sup>3</sup> La chanson en question est la n°262,6, *Quan lo rossinhols el foillos* : les *coblas* 3 et 4 diffèrent significativement dans leur contenu, en amont de suivre une disposition différente entre 262,6-a et 262,6-b. De plus, nous ne retenons ni les neuf strophes apocryphes recensées par Mancini (2008, p. 64-65, 89-91) ni la chanson apocryphe *Qui non sap esser chantaire* (p. 134-137). Les sigles de classification sont ceux de la *BEdT* (Asperti, 2012).

l'on trouve dans les œuvres de ces trois poètes une pièce au moins où l'amour est placé si haut qu'on ne peut découvrir facilement s'il s'adresse à une dame extrêmement vertueuse et inaccessible ou à la Sainte-Vierge, à l'Amour de Dieu, à quelque entité morale comme la Vertu ou la Sagesse<sup>4</sup> (Nelli, 1974a, p. 222).

Martí de Riquer résume le débat comme suit :

Avec une énorme simplicité expressive (qui lui a valu que le vieux biographe lui reproche ses « paubres motz »), ainsi qu'un langage littéralement clair et sans audaces tant dans ses images que dans ses comparaisons, Jaufré Rudel évoque sa relation intime à travers des allusions, tantôt vagues et immatérielles, tantôt concrètes et sensuelles, dont seul un public averti et informé de certains faits aurait pu mesurer la valeur, tandis que tout autre récepteur reçoit ces images à travers une lumière tamisée et opaque, qui en efface les contours et en dilue les détails. Ainsi s'explique que des critiques aussi experts que ceux mentionnés ci-dessus puissent défendre des interprétations aussi disparates, voire contradictoires. Son thème dominant, « l'amor de lonh », quel qu'il soit, fait que l'on puisse qualifier Jaufré Rudel d'être le premier poète moderne de la pure nostalgie, comme l'écrit avec justesse Salvatore Battaglia<sup>5</sup> (Riquer, 2012, p. 153).

Dans les plus récentes études du corpus rudélien (Zufferey, 2009), les chercheurs sont encore dans l'obligation de prendre un parti quant à l'interprétation de cet « amour de loin », en l'absence d'une théorie capable de réconcilier les diverses dimensions qu'il recoupe.

Le deuxième poète est Bernart de Ventadorn, surnommé « prince de l'amour » et reconnu comme l'un des meilleurs troubadours. Quarante-et-une compositions lui sont attribuées, avec deux *razos* et une *vida*<sup>6</sup> (Lazar, 1966 ; Riquer, 2012 ; Mancini, 2008). Si sa période d'activité commence vraisemblablement vers 1147 (Riquer, 2012, p. 344), son parcours biographique ne tient qu'à des mentions et à des indices brefs dans ses textes et ceux de ses contemporains. À cet égard, tout comme dans le corpus de Jaufré, la nature des dames chantées, identifiées seulement par les *senhals* de *Bels Vezzer* (« Beau Regard »), *Mos Aziman* (« Mon Aimant ») et *Mon Conort* (« Ma

---

<sup>4</sup> La première citation fait référence aux poètes de 1150, sujet du troisième chapitre, de la deuxième partie de l'étude, dans le tome 1 ; la deuxième citation évoque plus précisément Jaufré Rudel, Cercamon et Marcabru.

<sup>5</sup> [Nous traduisons] : « *Con una enorme sencillez expresiva (que le valió que el antiguo biógrafo le reprochaba sus "paubres motz"), con un lenguaje literalmente claro y sin audacias en las imágenes o en las escasas comparaciones, Jaufré Rudel habla de su problema íntimo con alusiones, a veces vagas e inmateriales, a veces concretas y sensuales, que suponen un auditorio ya enterado de ciertos hechos para medir su valor, pero que para los demás, para todos, queda como visto a través de una luz tenue y opaca, que borra contornos y diluye detalles. De ahí que sea posible que críticos tan expertos como los antes mencionados puedan defender interpretaciones tan dispares y hasta contradictorias. Su tema dominante, el "amor de lonh", sea lo que fuere, hace que Jaufré Rudel pueda ser denominado, como acertadamente escribe Salvatore Battaglia, el primer poeta moderno de la pura nostalgia.* »

<sup>6</sup> Nous citerons les compositions de Jaufré à partir des sigles qui leur sont attribués par la *BEdT*, en employant l'édition de Mancini pour les textes et les traductions françaises de Jeanroy. Concernant Bernard, la numérotation, les textes et les traductions proviennent de l'édition de Lazar. Toutes sont citées dans la bibliographie.

Consolation »), ont également suscité plusieurs tentatives d'établir tant des correspondances avec des femmes historiques (Riquer, 2012, p. 345), que des cycles poétiques pour structurer le corpus autour de ces figures féminines. Les éditeurs successifs du poète ont renoncé à ce dernier projet au profit d'une appréciation globale de son œuvre :

Nous possédons une quarantaine de chansons de Bernard de Ventadour, composées dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle et conservées dans un grand nombre de manuscrits. Dix-huit chansons nous ont été transmises avec leurs mélodies. C'est tout ce que nous savons avec certitude. Cette œuvre n'est pas un « journal intime » dont on pourrait se servir pour fabriquer une biographie. Elle ne contient pas « trois romans d'amour » ni la préparation d'une âme pour entrer en religion. Toutes ces chansons forment un seul cycle harmonieux et parfait : *le cycle de la fin'amors* (Lazar, 1966, p. 17).

La poésie de Bernart fascine en raison de l'originalité de ses images poétiques, employées avec une simplicité qui dévoile une grande maîtrise de la langue pour décrire la complexité d'un sentiment qui n'en ressort que d'autant plus authentique, tant « [s]on lyrisme atteint des sommets auxquels très peu de poètes au Moyen Âge arriveront » (Lazar, 1959, p. 372). De cette abondante matière littéraire, la critique a déterré des axiomes qui pourraient se généraliser à l'ensemble du corpus troubadouresque : Pierre Bec a ainsi mis en évidence le « caractère cyclothymique » (1969, p. 545) du sentiment amoureux chez les troubadours à partir d'une étude approfondie de l'isotopie douloureuse du *joy* exprimé par Bernart (également présent chez Jaufre), et qui peut se rapprocher au thème de la mort-par-amour, tout aussi présent dans la lyrique du poète ; des études sur l'autre isotopie du *joy*, ainsi qu'une interprétation plus avancée sur la nature et l'origine de cette dynamique, et non seulement son fonctionnement, sont encore nécessaires pour compléter cette recherche. Parallèlement, d'autres travaux se sont intéressés aux étapes de la relation courtoise que le poète établit avec la dame (Akehurst, 1973), ainsi qu'aux stratégies de négociation du désir dans cette relation (Gouiran et Caiti-Russo, 2016), où l'étape de l'*asag*, attestée dans d'autres compositions lyriques, fait encore débat quant à sa nature : l'hypothèse d'une réalité socio-historique, dont les origines ethno-mythologiques se rattacheraient aux motifs archaïques des civilisations primitives européennes (Nelli, 1974), est souvent réfutée au profit d'une interprétation purement littéraire d'un mythe qui devient la synecdoque de l'idée des relations socio-érotiques dans le Midi médiéval (Rey-Flaud, 1983 ; Huchet, 1987).

Force est de constater que la production combinée de Bernart de Ventadorn et Jaufre Rudel concentre donc, à elle seule, les thèmes et motifs les plus récurrent de la *fin'amors*, telle que développée par les troubadours à leur suite (Nelli, 1974), et dont l'interprétation demeure d'autant

plus problématique qu'un pan de la critique leur reconnaît un caractère subjectif, genré et spirituel (Nelli, 1974 ; Rey-Flaud, 1983 ; Huchet, 1987).

La notion de subjectivité, telle que mobilisée dans notre étude et celles qui la précèdent, renvoie aux travaux de linguistique d'Émile Benveniste dans les années 1960. Il s'agit d'une propriété du langage qui fournit les signes à travers lesquels un locuteur peut s'affirmer en tant que sujet (Benveniste, 1976). C'est à partir de cette nouvelle conception que la recherche des années 1980 s'est intéressée à revisiter divers corpus littéraires, modernes et anciens, afin d'explorer la construction discursive des subjectivités qui s'y opère pour, entre autres, restituer les origines et l'évolution de la subjectivité dans l'histoire de la pensée occidentale. Démarche controversée, et participant du clivage déjà évoqué, Simon Gaunt s'en justifie ainsi :

Bien que la question de ce qui précède la subjectivité fasse encore débat, cela ne devrait pas nous empêcher de constater que la subjectivité occidentale contemporaine a une histoire, et que cette histoire ne commence pas aux débuts de la modernité, tel que plusieurs l'ont supposé. La compréhension de cette histoire demeure une tâche urgente de nos jours, et c'est une tâche qui, jusqu'à présent, ne fait que commencer<sup>7</sup> (Gaunt, 2008, p. 41).

Autre partisane du camp postmoderne, Sarah Kay propose en 1990 l'une des premières études complètes de la subjectivité dans la poésie des troubadours, qu'elle définit comme étant « l'élaboration d'une première personne (sujet) dans la rhétorique courtoise [et] [...] [l]a "décentralisation" du sujet, qui résulte de l'entrée de l'individu dans les codes sociaux du langage, ainsi que sa "construction" conséquente à travers ces mêmes codes<sup>8</sup> » (Kay, 1990, p. 1). En effet, les textes des troubadours construisent cette première personne (sujet) à travers différents effets stylistiques, et la placent au centre de leur discours poétique ; cette structure se tient garante de la stabilité de l'univers courtois, malgré les contradictions qui le traversent, mais également de sa transmission et de sa réception par divers publics à travers les siècles. C'est cette propriété qui

---

<sup>7</sup> [Nous traduisons] : *"If we are still wrestling with the problem of what comes before subjectivity, it should not prevent us from realizing that modern Western subjectivity has a history, that this history probably did not begin in the early modern period, as some have supposed, and that understanding this history remains an urgent task today, and that the task is, as yet, just beginning."*

<sup>8</sup> [Nous traduisons] : *"By 'subjectivity', I mean above all the elaboration of a first person (subject) position in the rhetoric of courtly poetry. [...] The 'decentering' of the subject as a result of the individual's entry into the social codes of language, and its consequent 'construction' by those codes, underlie the concern with language and rhetoric throughout this study, and especially the reading of allegorical self-presentation in Chapter 2."*

expliquerait la possibilité de constituer des cycles poétiques à partir des compositions d'un même troubadour, comme le chansonnier de Jaufré Rudel, dont la bipartition fait consensus à partir des coréférences intertextuelles et de la récurrence de certains motifs au sein des pièces, que les chercheurs investissent pour justifier divers systèmes d'agencement. L'organisation chronologique qui en découle constitue alors, pour un pan de la critique, des traces d'une possible historicité biographique puisqu'elles :

réinscrivent le sujet dans le cadre de l'autobiographie, tout en tenant compte de la signification de ce terme comme étant non pas une narration individualiste qui serait véridique anecdotiquement, mais plutôt comme une autoreprésentation au sein de laquelle la généralité discursive se voit tempérée par un sens de spécificité historique<sup>9</sup> (Kay, 1990, p. 16).

Cette même subjectivité est intimement liée au genre (*gender*), tel que conceptualisée par Judith Butler dans les années 1990, puis reprise par Gayle Rubin ou Eve K. Sedgwick entre autres :

Le terme genre (par opposition au sexe) est employé pour marquer la dissociation d'une conception biologisante des différences sexuelles, afin de suggérer que la construction des rôles dits « masculins » et « féminins » s'opère par une convention sociale et, par conséquent, est dans une certaine mesure arbitraire<sup>10</sup> (Kay, 1990, p. 85).

Le genre butlérien est constructiviste en ce qu'il considère que l'identification d'un corps sexué à un genre ou rôle social s'opère à travers le langage. Les genres et les rôles sociaux se construisent ainsi à travers une performance discursive, à l'instar des catégories linguistiques que sont les genres grammaticaux, et peuvent alors s'attribuer (ou s'imposer) à des corps par un processus considéré comme arbitraire, dans la mesure où les caractéristiques biologiques d'un corps ne justifient pas son assignation à tel ou tel genre. Si les significations et les catégories de genre varient entre les époques et les cultures, le processus d'assignation demeure un fait universel d'après ces théories (Gaunt, 1995, p. 11-12), et témoigne de l'existence de divers systèmes hiérarchiques qui peuvent subordonner certains individus à d'autres à partir de la supériorité de certains genres et sexualités. Plusieurs chercheurs ont ainsi réanalysé la culture médiévale occidentale pour en déconstruire les

---

<sup>9</sup> [Nous traduisons] : *“Both reinscribe the subject in the framework of autobiography, provided that this term is not taken as referring to an individualistic narrative which is anecdotally true, but rather to self-representation in which discursive generality is tempered by a sense of historical specificity.”*

<sup>10</sup> [Nous traduisons] : *“The term gender (rather than sex) is used to mark dissociation from a biologically based view of sexual difference, and to suggest instead that the construction of ‘masculine’ and ‘feminine’ roles is a matter of social convention, and therefore at least in some degree arbitrary.”*

catégories binaires de genre et de sexe qui lui seraient imposées par la modernité (Lees *et al.*, 1994 ; Cohen et Wheeler, 1997). Simon Gaunt justifie cette démarche à partir de trois principes : la valorisation du genre masculin au détriment des autres genres dans un système patriarcal ; la co-présence de plusieurs modèles du masculin et du féminin au sein d'une même culture (en évoquant les exemples d'Ève et de la Vierge Marie dans la culture médiévale) ; finalement, la génération de certains genres par l'exclusion et non par l'opposition, en donnant l'exemple de certains textes qui opposent un genre masculin idéalisé, tel que le chevalier, non pas au genre féminin, mais bien à un autre genre masculin imparfait, tel que le vilain (Gaunt, 1995, p. 12-14).

En réaction à cette effervescence croissante autour de la déconstruction de plusieurs piliers de la culture et de la pensée occidentale, considérés comme oppressifs, une opposition au sein du domaine universitaire et du grand public, présente tant en Europe qu'en Amérique du Nord, refuse cette démarche et réfute la dissociation constructiviste entre sexe biologique et genre, afin de revaloriser la dimension matérielle du premier puisque le fait « [q]u'il y ait des aspects performatifs au genre ne signifie pas que le genre soit entièrement une performance<sup>11</sup> » (Synnott, 2009, p. 88). En parallèle, d'autres recherches, notamment dans le champ des études des hommes et des masculinités (*men's studies*), contestent le présupposé sur lequel se fonde le premier postulat de Gaunt, soit la valorisation automatique des individus de genre et sexe masculin à travers diverses époques et cultures, y compris la nôtre (Farrell, 1993). Le choc entre ces postulats essentialistes et constructivistes n'est pas sans provoquer, dans les deux camps, des réactions violentes et hostiles qui s'entremêlent à des enjeux politiques et problématisent le positionnement des chercheurs.

Dans ce contexte, notre étude mobilise le genre avec précaution dans sa seule dimension linguistique pour nuancer certains phénomènes d'ordre littéraire qui transparaissent dans les compositions lyriques, notamment en ce qui a trait à la figure de la *domna* et à la sensibilité de la figure archétypale du troubadour. Du reste, l'essentialisme propre à la pensée du MMM nous contraint de nous rattacher à ce positionnement et, suivant les postulats de Synnott et de Farrell, nous considérons que le sexe biologique prévaut sur le genre socio-culturel. Si les rôles sociaux imposés aux individus de sexes différents sont en partie la conséquence de systèmes culturels

---

<sup>11</sup> [Nous traduisons] : “*That there are performative aspects to gender does not mean that gender is performance; it is far beyond that.*”

hiérarchiques, nous considérons qu'ils émanent avant tout des différences et limitations propres aux caractéristiques biologiques de ces deux sexes. À cet égard, nous employons le terme homme en référence à un individu adulte de sexe masculin, et le terme femme en référence à un individu adulte de sexe féminin, quelle que soit (ou eussent été) leurs préférences sexuelles et leurs comportements en société. Nous considérons donc que le *ieu* (« je ») lyrique des poèmes émane de deux individus historiques de sexe masculin, Jaufre Rudel et Bernart de Ventadorn qui, outre les spécificités culturelles de leur époque et de leur société, sont soumis aux mêmes lois biologiques et universelles qui ont régi et régissent le comportement des hommes, au Moyen Âge comme à la modernité. Nous espérons toutefois nuancer l'analyse de cette première personne sujet grâce à la notion de genre, puisqu'il s'agit d'une mise en scène littéraire conforme à des codes culturels artificiels (ceux de la *fin'amors* et de l'Occident médiéval), et remettre en question ces mêmes codes à travers les différentes formes de virilité explorées par le volet création.

En dernier lieu, nous abordons la spiritualité, tendance présente chez certains troubadours, dont Jaufre et Bernart, d'après certains travaux critiques (Huchet, 1987 ; Nelli, 1974a ; Spitzer, 1955). Étymologiquement, le spirituel peut tout d'abord se comprendre comme ce qui relève du domaine de l'esprit, et donc de l'intangible et du désincarné, par opposition à la réalité physique et matérielle. Dans une acception religieuse, la notion est inséparable du sacré dont Mircea Eliade dit qu'il s'oppose, avant tout, au profane et « se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités “naturelles” » (Eliade, 2010, p. 16). Dans le cadre de notre étude, nous préférons toutefois le terme numineux, forgé par Rudolf Otto à partir d'une dérivation de *numen* (lat. 'divinité, dieu'), qui renvoie au sentiment d'effroi et de fascination en présence de toute phénomène d'ordre divin ou supranaturel ; « principe vivant dans toutes les religions. Il en constitue la partie la plus intime et, sans lui, elles ne seraient plus des formes de la religion » (Otto, 2001, p. 26). Le sacré forme le substrat de la culture chrétienne médiévale de nos deux troubadours qui n'est pas sans les influencer : une interprétation religieuse de l'*amor de lonh* a ainsi été proposée à travers une lecture intertextuelle des textes bibliques (Lazzerini, 1993, 1998, 2014), tandis que du côté de Bernart de Ventadorn, l'*asag* peut se comprendre comme le rite d'une « mystique profane » (expression de Jean-Charles Huchet, 1987, p. 188) pour atteindre « un sentiment d'amour purement spirituel » (Nelli, 1974b, p. 28). Si notre étude s'intéresse à ces phénomènes du point de vue du numineux, c'est parce que l'intertextualité chrétienne ne semble pas convaincre l'ensemble des chercheurs (Spitzer, 1955) pour expliquer la reprise des codes du sacré et du divin par l'amour

troubadoursque dans sa lyrique, « dont les rapports avec Dieu sont à la fois simples et pour nous étranges » (Roubaud, 2009, p. 275).

Dans la théorie jungienne, le numineux, la subjectivité et le genre sont interreliés. Bien qu'à visée clinique, hors du domaine médical « [l]a psychanalyse est, avant tout, une herméneutique, une méthode d'interprétation<sup>12</sup> » (Paráiso, 1994, p. 187). Les études citées jusqu'à présent investissent principalement les écoles freudiennes et lacaniennes de la discipline, dans leur analyse de la relation courtoise<sup>13</sup>. Jean-Charles Huchet (1987) compte parmi les premiers à faire de la *domna* une projection et une construction masculine qui, à l'instar des « phonèmes qui donnent consistance à la communication linguistique, [...] offre son corps ou le souvenir du plaisir qui fut pris en guise de "lettre" à une énonciation décalée, décentrée d'un désir homosexuel » (Huchet, 1987, p. 26). Elle devient ainsi le dépositaire des angoisses des poètes pour qui « [l]e problème central [...] est l'association de leur image de la *domna* avec celle de femmes réelles, *femnas*. Le prestige que les troubadours attribuent aux femmes signifie que la distinction doit être nette entre *domna* et *femnas*<sup>14</sup> » (Gaunt, 1995, p. 131). Pour Sarah Kay, la *domna* fait partie d'un système genré, ternaire, androcentrique et antiféministe, composé d'un genre masculin désiré (le poète), un genre féminin méprisé (la *femna*) et la *domna*, qui inquiète en raison des attributs masculins qu'elle comporte alors même qu'elle suscite désir et autosatisfaction (Kay, 1990, p. 95). Rouben Cholakian (1990) attribue ce malaise au complexe œdipien des poètes : la projection de la figure maternelle (source de plaisir et de souffrance) sur la dame expliquerait alors cette misogynie qui, par plusieurs artifices rhétoriques, cherche à préserver la supériorité du genre masculin face à l'Autre (freudien), incarné par l'altérité manifeste du féminin. Cholakian considère la *fin'amors*, toutefois, comme une tentative ludique d'un groupe d'individus pour traverser l'expérience transhistorique induite par le *familienroman* (« le roman familial »), un complexe psychologique freudien (Freud, 1959). Simon Gaunt lui reproche de trop s'appuyer sur l'universalisme des concepts psychanalytiques

---

<sup>12</sup> [Nous traduisons] : "El Psicoanálisis es, por encima de todo, una hermenéutica, un método de interpretación."

<sup>13</sup> Nous renvoyons ici aux travaux de Freud (1963, 2010) et de Lacan (Fierens et Nicastrí, 2010), cités en bibliographie, ainsi qu'au *Dictionnaire de la psychanalyse* (Roudinesco et Plon, 2006) pour une plus ample revue de leurs théories psychanalytiques et de leurs concepts, notamment : le « moi », le « ça » et le « surmoi » pour Freud ; le Réel, l'Imaginaire, le Symbolique et l'Autre pour Lacan.

<sup>14</sup> [Nous traduisons] : "The central problem for Bernart de Ventadorn, and many other troubadours, is their association of their image of the *domna* with real women, *femnas*. The contempt in which troubadours hold women means the distinction between the *domna* and *femnas* must be kept clear."

pour justifier son analyse (1995, p. 136) et, à son tour, invoque un relativisme postmoderne par rapport aux notions d'homme et de femme sur lesquelles se fonde le complexe. Reconnaisant la pertinence de l'étude aux côtés de celles de Kay et de Huchet, Gaunt s'intéresse (2008) alors à la question de la mort et du désir telle que représentée dans la littérature courtoise, qu'il explique à travers le prisme lacanien du désir de l'Autre, et la conception derridienne du sacrifice, pilier de la civilisation judéo-chrétienne. Le sacrifice se construit ainsi comme un paradoxe qui efface l'impuissance de l'Autre à fournir la reconnaissance désirée par le sujet, tout en affirmant l'existence de l'Autre qui se voit alors contraint d'attribuer cette même reconnaissance au sujet englouti par la mort (2008, p. 30). Gaunt conclut que le sacrifice de la mort-par-amour mis en scène par des poètes, dont Bernart de Ventadorn, et par la suite repris dans un large corpus de textes médiévaux, investit les codes religieux du sacrifice judéo-chrétien pour se l'appropriier et le laïciser de sorte à produire leur propre code éthique. Or en fondant cette éthique sur l'amour et le désir (sexuel) de l'Autre, le sujet éthique trouve un moyen de se constituer une identité individuelle, à partir de la subversion des codes religieux dans la représentation littéraire d'un sacrifice qui relève du symbolique et qui, en se montrant critique de la pratique qu'il énonce, contribue à construire une forme de subjectivité dans le discours médiéval. Enfin, en marge de ces études, l'analyse freudienne d'Henri Rey-Flaud réaffirme l'identification de la dame à l'inconscient, et donc à la finitude de l'homme qui contemple en elle sa mort. La *fin'amors*, qui « ne se conçoit donc que dans l'asymptote du désir » (Rey-Flaud, 1983, p. 31), ressort comme une tentative de l'homme de s'approprier et de maîtriser son désir, sans pour autant y réussir « [c]ar de cette rétention du désir nul n'a la maîtrise, sinon la mort, toujours présente comme seul tiers dans la relation courtoise » (p. 24).

L'on constate clairement qu'au sein de la littérature médiévale, les compositions des troubadours semblent être les premières à manifester une forme de subjectivité qu'on leur a longtemps soupçonnée, et dont l'interprétation psychanalytique cherche à confirmer l'existence. Proposition débattue par la recherche, notre projet la soutient et prend le parti d'interpréter la *fin'amors* comme une démarche du sujet historique masculin pour affirmer son identité et appréhender une question qui ne semble pas trouver de réponse dans les référents de la culture médiévale, soit, celui de la gestion et de la régulation du désir érotique et affectif entre hommes et femmes. Notons que considérer la *fin'amors* comme chemin initiatique masculin est une hypothèse qui, bien que sujette à débat du point de vue historique, sociologique et philologique, provient de

l'essai *Iron John: A Book About Men* (Bly, 2004), œuvre-phare du Mouvement Mythopoïétique Masculiniste. Fondé par le poète américain Robert Bly, avec la participation des analystes jungiens Robert Moore et Douglas Gillette, ce mouvement s'était intéressé aux problématiques et défis des hommes américains dans les années 1980, en s'inspirant fortement des travaux de C. G. Jung et de Mircea Eliade (1959). Moore et Gillette avaient ainsi dérivé leurs théories de celles de Jung, tandis que Bly avait conçu *Iron John* comme une réflexion poétique à partir du conte allemand de John-de-Fer (Grimm *et al.*, 1946) pour restituer les « souvenirs des rites d'initiation masculins de l'Europe du Nord qui remontent à dix voir vingt-mille ans » (Bly, 2004, p. 55), suivant une démarche analogue à la recherche-crédation<sup>15</sup>. En tant que mouvement intellectuel, le cadre théorique du MMM s'appuie donc sur trois disciplines : psychologie analytique, mythocritique et *men's studies*.

La psychologie analytique, développée par Carl Gustav Jung (1875–1961), constitue une branche de la psychanalyse qui s'est peu prononcée jusqu'à présent sur la question des troubadours. Puisant dans les champs de l'anthropologie et des études comparatives des mythes, des religions et des rites, elle construit des schémas psychologiques généraux où le psychique, le numineux et le spirituel se confondent en une même dimension, malgré les critiques du champ universitaire de son universalisme et de son mysticisme – la vogue du New Age, dans les années 1980, popularise ses concepts et la fait osciller entre ésotérisme et méthode thérapeutique – qui est, à certains égards, revendiqué par les analystes jungiens eux-mêmes.

La psychologie jungienne analytique s'intéresse aux mystères de l'âme humaine. Rêves, visions, symboles, images et grandes œuvres culturelles proviennent toutes des profondeurs mystérieuses de la « dimension spirituelle » des religions du monde. La psychologie analytique considère toute expérience humaine comme authentique pour la psyché. Par conséquent, des phénomènes tels que l'« âme », la « possession démoniaque », la « révélation » ou « Dieu » sont parfaitement compatibles avec la vérité scientifique. Toutes ces expériences sont réelles puisque psychologiques, indépendamment de leur étrangeté car toute expérience humaine est à la fois *perçue* par et *basée* sur les structures psychologiques profondes qui nous habitent<sup>16</sup> (Moore et Gillette, 1993, p. 31-32).

---

<sup>15</sup> [Nous traduisons] : “*The Iron John story retains memories of initiation ceremonies for men that go back ten or twenty thousand years in northern Europe.*”

<sup>16</sup> [Nous traduisons ; les italiques sont des auteurs] : “*Jungian depth psychology values the mysteries of the human soul. Dreams, visions, symbols, images, and cultural achievements arise from those mysterious depths that the world's*

Notre travail s'inscrit donc dans la lignée du MMM et prend *Iron John* pour modèle méthodologique afin d'explorer la *fin'amors* comme chemin initiatique masculin à travers une démarche artistique (la création), soutenue par un travail scientifique préliminaire (l'essai), qui ne prétend pas résoudre définitivement les divers questionnements soulevés par la recherche. L'essai consiste ainsi de trois chapitres, dont le premier opère une synthèse des concepts issus de la théorie des archétypes de l'inconscient collectif (Jung, 1981), du mythe du héros (Campbell, 2008) et des motifs initiatiques (Eliade, 1959), et de la théorie des archétypes du masculin sacré (Moore et Gillette, 1991), dont nous retenons l'archétype masculin de l'amant (Moore et Gillette, 1993), afin de constituer un inventaire de motifs archétypaux<sup>17</sup>. Cet arsenal théorique, composé de théorie psychanalytique et mythocritique, constitue à la fois une grille de lecture pour les compositions troubadouresque et une palette d'idées à partir de laquelle nous brosons la dimension merveilleuse de notre création. Dans le deuxième chapitre nous effectuons une comparaison entre les thèmes et motifs poétiques présents dans les univers poétiques des deux troubadours afin de les relire à l'aune de notre inventaire psychanalytique. Le troisième chapitre investit alors la théorie du mythe du héros pour transformer ces univers poétiques en cycles romanesque et asseoir notre interprétation de la *fin'amors* en nous fondant sur une hypothèse avancée par Rüdiger Schnell dans son article de 1989. Tous ces éléments sont alors recyclés en une matière littéraire et poétique qui sert de matériau premier à la construction de notre œuvre, la *Canzon de Virès* : un récit fantastique dont la forme investit l'architecture épique des grandes chansons de geste afin de porter, et de donner voix, au souffle lyrique des troubadours.

---

*religions understand as the "spiritual dimension". Depth psychology embraces all human experience as authentic to the psyche. Consequently, phenomena such as the "soul," "demonic possession," "revelation," "prayer," or "god" are completely compatible with scientific truth. Because all experiences are psychological, all are real, no matter how strange. Above all, any human experience is both based on and perceived by the deep psychological structures within us.*

<sup>17</sup> Notre source est le volume 9 des *Collected Works of C. G. Jung*, de la collection Bollingen. Par soucis de clarté, nous faisons une exception au protocole bibliographique en n'indiquant que le numéro du paragraphe, noté § X pour les passages cités, afin de permettre au lecteur de les repérer dans l'œuvre originale indépendamment du format utilisé, papier ou numérique.

# Chapitre 1 – Une approche jungienne des troubadours

## 1.1. Principes fondamentaux en psychologie analytique

### 1.1.1. Les archétypes et l'inconscient collectif

Dans la théorie jungienne, l'ego remplace le moi freudien et correspond à un élément structurel de la totalité de la psyché d'un individu avec des caractéristiques particulières : il s'agit d'un complexe qui incarne le contrôle direct, mais limité, du sujet psychique sur son raisonnement logique et critique, ses émotions, sa volonté propre, sa mémoire du passé et sa conception du futur (Moore et Gillette, 1993, p. 33-34). Les complexes constituent la matière première de l'inconscient personnel du sujet (Jung, 1981, § 4) et sont « des composantes saines et normales formant les unités fonctionnelles de la psyché ontogénétique [personnelle]<sup>18</sup> » (Stevens, 1984, p. 65), bien qu'ils soient enclins à devenir pathologiques dans certaines circonstances. À partir de l'inconscient personnel freudien, Jung présuppose l'existence d'une strate additionnelle supplémentaire :

L'inconscient collectif est une zone de la psyché que l'on peut différencier d'un inconscient personnel par le fait qu'il ne doit pas son existence, contrairement à ce dernier, à l'expérience du sujet et n'est donc pas une acquisition personnelle. [...] Si l'inconscient personnel contient, pour sa plus grande part, des complexes, le contenu de l'inconscient collectif est principalement fait d'archétypes<sup>19</sup> (Jung, 1981, § 88).

Jung fait l'analogie avec le système axial d'un cristal, dépourvu de forme concrète et matérielle, mais pouvant en déterminer la future structure stéréométrique, pour expliquer le concept d'archétype – dont il ne revendique pas la paternité, puisqu'il attribue l'idée originale à plusieurs penseurs datant de l'Antiquité classique (§ 89).

---

<sup>18</sup> [Nous traduisons] : “While complexes could be pathological and contribute to neurotic suffering, Jung regarded them as normally healthy components of the psyche; complexes were, in fact, the functional units of which the ontogenetic psyche was composed.”

<sup>19</sup> [Nous traduisons] : “The collective unconscious is a part of the psyche which can be negatively distinguished from a personal unconscious by the fact that it does not, like the latter, owe its existence to personal experience and consequently is not a personal acquisition. [...] Whereas the personal unconscious consists for the most part of complexes, the content of the collective unconscious is made up essentially of archetypes.”

L'archétype en lui-même est une forme purement vide, une sorte de *facultas praeformandi* que l'on peut comprendre comme la possibilité d'une représentation qui n'est donnée qu'à priori. Les représentations en elles-mêmes ne sont pas transmises, seulement leurs formes, et c'est à cet égard qu'elles correspondent en tous points aux instincts qui sont eux aussi déterminés dans leur forme seulement. [...] Il [l'archétype] peut être nommé et possède, en principe, un noyau dont le sens demeure invariable — mais seulement en principe, puisque sa manifestation concrète n'est jamais prédéterminée<sup>20</sup> (§ 155).

L'actualisation ou coloration d'un archétype, issu de l'inconscient collectif, aboutirait à la formation d'un complexe dans la psyché d'un individu. Tout complexe comporte ainsi en son sein un archétype, comme un corps possède un squelette recouvert de chair (Stevens, 1982, p. 65-66). Certaines recherches ont tenté de prouver la dimension biologique des archétypes, qui seraient alors étroitement liés aux instincts primitifs de notre espèce animale (p. 54), et l'énergie qui galvanise ces structures primitives correspondrait à la forme psychique de la force vitale d'un individu, soit la libido dans la théorie jungienne (Moore et Gillette, 1993, p. 37). Notre étude, toutefois, n'en retient que la dimension culturelle et psychique qui, par ailleurs, est double, « consciente et inconsciente, symbolique et instinctive, psychique et non psychique [...] », ce qui entraîne leur expression « tant au niveau objectif des comportements externes, qu'au niveau subjectif de l'expérience consciente interne<sup>21</sup> » (p. 62).

Dans une perspective littéraire, les archétypes se retrouvent dans des motifs, des *topoi*, des thèmes, des lieux communs et des clichés dont le fond demeure invariable à travers leurs multiples manifestations culturelles dans le folklore de chaque peuple (Paraíso, 1994). C'est à partir de ces récurrences littéraires et culturelles que Jung, et les analystes à sa suite, en sont venus à identifier quelques-uns des archétypes de l'inconscient collectif, comme celui de l'esprit. Ce dernier peut s'associer à une image universelle, l'eau, exploitée par divers systèmes mythologiques pour représenter l'inconscient, tant dans sa forme que dans son fonctionnement (Jung, 1981, § 40), et

---

<sup>20</sup> [Nous traduisons] : “*The archetype in itself is empty and purely formal, nothing but a facultas praeformandi, a possibility of representation which is only given a priori. The representations themselves are not inherited, only the forms, and in that respect, they correspond in every way to the instincts, which are also determined in form only [...] In principle, it can be named and has an invariable nucleus of meaning—but always only in principle, never as regards its concrete manifestation.*”

<sup>21</sup> [Nous traduisons] : “*Thus, the archetype possesses a fundamental duality: it is conscious and unconscious, symbolical and instinctive, psychic and non-psychic [...]. It is as a consequence of this dual nature that the archetype achieves expression – or is actualized as Jung would say – both on the objective level of outer behaviour and on the subjective plain of inner conscious experience.*”

par extension, l'âme, d'essence numineuse, dépourvue de toute connotation masculine, féminine ou religieuse.

Les travaux de Jung font état de plusieurs réflexions (Jung, 1984) sur le phénomène littéraire et le processus créateur ayant donné corps aux matériaux culturels dans lesquels s'incarnent les archétypes, mais ne proposent pas de théorie d'interprétation littéraire complète. Isabel Paraíso (1994) en identifie tout de même une, celle de la dualité du poète, où l'artiste est conçu comme une entité double qui peut s'incarner dans deux types de personnalités : la personnalité psychologique (1), qui mobilise consciemment son expérience humaine et celle de ses semblables, pour créer une littérature reconnaissable par la conscience des lecteurs, invoquant l'aspect laborieux, l'*ingenium*, de la création artistique ; les contenus inconscients manifestés dans l'œuvre peuvent par ailleurs être retracés jusque dans l'inconscient personnel de l'auteur (Paraíso, 1994, p. 32). À l'inverse, la personnalité visionnaire (2) invoque l'*ars*, le génie, puisque le poète, homme mortel sujet à des transports personnels, sacrifie son humanité à son double poétique (p. 33) pour se laisser asservir par l'omnipotence de l'inconscient collectif, qui l'utilise afin de s'incarner dans le monde physique (p. 67). La littérature qu'il produit dévoile les abîmes les plus profonds de l'âme et de la nature humaine, inaccessibles à la conscience qui, en retour, se trouve prise au dépourvu, incapable de comprendre par des moyens logiques et rationnels la signification du chef-d'œuvre (p. 68). Si la réception par le public ne fait pas l'objet d'une réflexion détaillée dans la pensée jungienne, Paraíso parvient néanmoins à dégager une théorie de la réception qui investit le phénomène de la participation mystique. Terme propre à Lévy-Bruhl, Jung le reprend pour expliquer « un type particulier de connexion psychologique aux objets, où le sujet ne peut clairement se distinguer de l'objet en question et se trouve lié à celui-ci par une relation directe qui aboutit à la formation d'une identité partielle<sup>22</sup> » (Jung, 1971, § 781). La réception littéraire, d'après Jung, se construit donc comme suit : l'inconscient personnel du lecteur reçoit l'œuvre littéraire et perçoit dans celle-ci, par participation mystique, les contenus qui proviennent de l'inconscient collectif que l'auteur et son inconscient personnel y ont inscrit.

---

<sup>22</sup> [Nous traduisons] : “It denotes a peculiar kind of psychological connection with objects, and consists in the fact that the subject cannot clearly distinguish himself from the object but is bound to it by a direct relationship which amounts to partial identity.”

### 1.1.2. Le système jungien : féminité, ombre, soi et *persona*

Des quelques archétypes déjà mentionnés, nous retenons celui de la mère en raison de son lien avec la formation de l'archétype masculin de l'amant, ainsi que l'archétype de l'*anima* qui correspond à « la part féminine et chthonique de l'âme » (Jung, 1981, § 118), présente dans la psyché de tout homme, et dont le double contra-sexué chez toute femme est l'*animus*<sup>23</sup>. Bly distingue l'archétype de la mère et la féminité archétypale, plus érotique et sensuelle, qu'il nomme la « femme dorée » ou « la femme qui aime l'or<sup>24</sup> » (Bly, 2004, p. 124). L'ombre, le soi et la *persona*, en interaction directe avec l'ego, constituent trois autres composantes fondamentales du système jungien. La *persona* est ainsi une sorte de fausse personnalité, un masque social analogue au masque des acteurs qui se constitue afin de correspondre aux normes sociales et de ne montrer que certains aspects de la personnalité du sujet (Jung, 1981, § 43), tandis que le soi (*Self*) est « l'archétype des archétypes<sup>25</sup> » (Stevens, 1984, p. 66). Le soi est la matrice de la personnalité de l'individu dans sa version la plus parfaite, capable de concilier toutes ses facettes contradictoires : au cours de sa maturation psychique, l'ego se détache du soi puis s'aligne avec celui-ci de sorte à créer un axe à travers lequel il peut alors en réintégrer les caractéristiques.

L'ombre, enfin, porte souvent à confusion dans les travaux de Jung puisqu'elle y désigne parfois la totalité de l'inconscient (Stevens, 1982, p. 215), alors que son fonctionnement rappelle le ça freudien. Moore et Gillette en donnent une définition plus précise : l'ombre est un complexe autonome qui se constitue par symétrie inverse vis-à-vis de l'ego, comme conséquence directe de l'intégration des interdits socio-culturels qui entravent la liberté de l'ego et son osmose avec le soi. L'ombre devient alors un double maléfique de l'ego, douée d'une agentivité et d'une volonté propre, qui entrave les agissements de l'ego et crée de la discorde dans la psyché de l'individu. Cependant, si chaque sujet psychique possède une ombre, Moore et Gillette postulent par ailleurs que les archétypes, comme entités psychologiques autonomes, possèdent également leur propre

---

<sup>23</sup> [Nous traduisons] : “If one wishes to form anything like a concrete conception of what this term covers, one would do better to go back to a classical author like Macrobius, or to classical Chinese philosophy, where the *anima* (p'o or kuei) is regarded as the feminine and chthonic part of the soul.”

<sup>24</sup> [Nous traduisons] : “The moon is attracted to the sun, and draws light from the sun, so to call her ‘The Silver Woman’ or ‘The Woman Who Loves Gold’ is not contradictory.”

<sup>25</sup> [Nous traduisons] : “This basic archetypal structure Jung termed the *Self*, calling it “the archetype of archetypes”.”

ombre. L'ombre d'un archétype se départage elle-même en « un système bipolaire qui se caractérise par le clivage, le refoulement et la projection à l'intérieur du champ énergétique de l'archétype<sup>26</sup> » (Moore et Gillette, 1993, p. 41). Chacun constitue un archétype à lui seul, responsable de pathologies psychologiques : le pôle actif peut entraîner une « inflation positive (explosion) » pouvant mener au narcissisme ou au sadisme, et le pôle passif une « inflation négative (implosion)<sup>27</sup> » (p. 43) pouvant conduire à la dépression, entre autres. La théorie représente schématiquement l'ensemble de ce microsystème sous forme de triangle, avec les deux pôles de l'ombre à la base et l'archétype « lumineux » au sommet ; tous peuvent par ailleurs être s'incarner dans des figures culturelles et littéraires.

### 1.1.3. Mythe, récit et initiation

La perspective jungienne traditionnelle du développement psychologique considère ce dernier comme un processus d'intégration des différentes facettes fragmentaires de l'appareil psychique, nommé processus d'individuation. Suivant cette piste, les travaux des analystes ont montré comment les rites initiatiques, masculins notamment, permettent d'accélérer ce processus, soient-ils effectués physiquement ou représentés dans la mythologie ou la littérature d'un peuple. Le processus d'individuation est ainsi une forme de « renaissance » (*renovatio* chez Jung) où seules les fonctions et structures de la personnalité changent, tandis que son essence demeure intacte (Jung, 1981, § 203) ; de nature purement psychique, ce processus ne peut être observé ou évalué par des moyens objectifs et seuls les témoignages des sujets l'ayant vécu attestent de son existence (§ 206). L'individuation est donc, en théorie, « le processus par lequel une personne devient un “in-dividu” psychologique, c'est-à-dire une unité ou un “tout” inséparable et indivisible<sup>28</sup> » (§ 490) ; précisons que, pour Jung, l'indivisibilité et la réconciliation de toutes les tensions ne se

---

<sup>26</sup> [Nous traduisons] : “An Ego that does not properly access an archetype will be possessed by that archetype's Shadow, and left oscillating between the Shadow's two poles. At one the Ego will suffer positive inflation (explosion) and at the other negative inflation (implosion).”

<sup>27</sup> [Nous traduisons] : “In our view, then, the Shadow can still be regarded in the traditional way as the psychic area from which the Ego is divided but, more fully, as a bipolar system characterized by splitting, repression, and projection within the energy field of archetype.”

<sup>28</sup> [Nous traduisons] : “I use the term “individuation” to denote the process by which a person becomes a psychological “in-dividual,” that is, a separate, indivisible unity or “whole.””

peuvent que dans le soi, archétype et lieu psychique distinct de la psyché du sujet qui est, elle, travaillée et divisée par de multiples contradictions. Bien que souvent subie naturellement par le sujet, l'individuation peut être déclenchée par un rite initiatique (Eliade, 1959 ; Bly, 2004 ; Campbell, 2008), où la confrontation de l'individu avec son ombre, à l'intérieur de l'univers aquatique de son propre inconscient, demeure une étape cruciale pour accéder au monde de l'esprit. En l'absence de forces externes et sociales pouvant induire ce changement, Jung théorise l'existence d'une entité dans l'appareil psychique, une force nommée fonction transcendante, qui pousserait naturellement l'ego vers son actualisation (§ 490). Dans une perspective mythocritique, cette actualisation équivaut à l'initiation, masculine notamment, qui se constitue :

[d']un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. [...] Là où ils existent, les rites de passage sont obligatoires pour tous les jeunes de la tribu. Pour avoir le droit d'être admis parmi les adultes, l'adolescent doit affronter une série d'épreuves initiatiques : c'est grâce à ces rites, et aux révélations qu'ils comportent qu'il sera reconnu comme un membre responsable de la société. L'initiation introduit le novice à la fois dans la communauté humaine et dans le monde des valeurs spirituelles (Eliade, 1959, p. 10-11).

Moore et Gillette postulent par ailleurs deux éléments indispensables à l'initiation masculine. Tout d'abord, un « espace sacré » réservé aux rites initiatiques, où les jeunes garçons pouvaient être séparés du monde, et notamment des femmes. Ensuite, un « aîné sacré » (*ritual elder*), homme pleinement accompli psychologiquement au terme de sa propre initiation, pour guider les jeunes recrues à travers le processus (Moore et Gillette, 1991, p. 6-7). L'initiation, de plus, « au même titre que l'entraînement militaire (qui en est en quelque sorte l'équivalent moderne) se doit d'être dure, dangereuse et effrayante, puisque c'est en y survivant qu'un garçon prouve sa virilité au collectif<sup>29</sup> » (Stevens, 1984, p. 148).

Les traditions littéraires conservent ces processus sous forme de contes, de légendes et de mythes, où toute une gamme de personnages donne corps aux archétypes qui « s'actualisent » (comme le dirait Jung) non plus dans une conscience, mais bien dans une œuvre littéraire. Joseph Campbell, disciple de Jung, s'en est servi pour constituer le mythe du héros : un schéma littéraire émanant d'un grand nombre de récits, soient-ils de tradition orale ou écrite, à l'instar du schéma

---

<sup>29</sup> [Nous traduisons] : “Initiation, like military training (which is in some ways its modern equivalent) is hard, dangerous and frightening: by surviving it a boy proves his manliness to the collective [...].”

actanciel (Greimas, 1966) ; ce schéma peut se rapprocher et se confondre avec celui du monomythe, qui peut être déduit de la structure des grandes mythologies. Sa fonction est d'expliquer les origines et la création du monde, et, dans des sociétés primitives, la justification des rites d'initiation. Campbell en donne la définition suivante :

Le Chemin Standard de l'aventure mythologique du héros est une amplification de la formule représentée dans les rites de passage : séparation – initiation – retour : que l'on pourrait nommer l'unité nucléaire du monomythe<sup>30</sup> (Campbell, 2008, p. 23).

Si le schéma se dégage à partir de récits mythologiques, la structure correspond bel et bien à celle d'initiations ayant eu cours dans les sociétés antiques et primitives, dans lesquelles Eliade recense ses thèmes initiatiques (1959, p. 263-269), qui, à l'instar des archétypes jungiens, ressurgissent dans plusieurs civilisations à travers l'espace et le temps. Si le caractère historique des rites est variable, leur caractère existentiel est quant à lui universel puisqu'il introduit l'individu au sacré à travers une mort et une renaissance rituelle.

## **1.2. L'archétype masculin de l'amant**

### **1.2.1. Origines, caractéristiques et fonctions**

L'archétype masculin de l'amant (*The Lover*), central à notre réflexion, provient du réseau quaternaire théorisé par Moore et Gillette – le guerrier, le magicien, l'amant et le roi –, qu'ils considèrent être les piliers garants de l'ordre et de la stabilité de l'appareil psychique propre à tout homme. Chacun de ces quatre archétypes matures (ou lumineux) se développe à partir d'une version immature – le héros, l'enfant précoce, l'enfant œdipien et l'enfant divin –, qui apparaissent toutes durant l'enfance du petit garçon ; en outre, un élément naturel, un espace et un emblème de pouvoir sont associées à chaque archétype mature comme image métaphorique de leurs fonctions et attributs. Rappelant enfin que chaque archétype possède, en amont, une ombre qui se compose de deux pôles, le système comporte en total vingt-quatre archétypes (vingt-six avec deux ajouts de

---

<sup>30</sup> [Nous traduisons] : “*The Standard Path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation—initiation—return: which might be named the nuclear unit of the monomyth.*”

Bly). Retenons-en seulement que l'archétype de l'amant survient dans les derniers stades de développement psychologique de l'homme, avec la maturation de l'archétype de l'enfant œdipien (Moore et Gillette, 1993, p. 95). Ce dernier pourrait s'assimiler au « pervers polymorphe » de Freud et confère au petit garçon joie, tendresse et sensibilité, qui en retour ne cesse de s'émerveiller avec passion face au monde matériel (p. 92-95). Le petit garçon qui canalise l'enfant œdipien ressent une connexion tout aussi forte et profonde envers le monde extérieur, notamment le monde psychologique d'autrui, qu'envers le sien encore en formation (Moore et Gillette, 1991, p. 34). À l'âge adulte, l'archétype de l'amant pleinement développé s'oppose à celui du guerrier.

L'amant est l'archétype de la créativité, il est l'incarnation de la sensualité physique qui se délecte des sensations du corps vivant et du monde physique qui l'entoure. À travers les sens physiques, l'amant peut faire l'expérience de cette sensibilité et d'une compassion touchante envers toute forme sentiente. L'homme en qui s'incarne l'archétype perçoit l'univers et toutes ses composantes comme interconnectées par des liens mystérieux<sup>31</sup> (Moore et Gillette, 1990, p. 121).

Ces facultés confèrent à l'homme qui canalise l'archétype une facilité à s'approcher de l'inconscient collectif, ainsi qu'une réceptivité accrue aux phénomènes mystiques qui en découlent (Moore et Gillette, 1993, p. 122). Cependant la réceptivité de l'amant ne se limite pas au plan charnel, bien qu'il soit l'une de ses expressions prédominantes, puisque la quête d'une osmose sensuelle et physique se double d'une aspiration vers l'union spirituelle, la matière étant elle-même une barrière illusoire que l'amant cherche à dépasser, poussé par l'énergie libidinale. Cette dernière ne se limite pas, pour les analystes, à une simple énergie d'origine purement sexuelle et charnelle car elle est en vérité une véritable force vitale, charnelle et désincarnée, matérielle et spirituelle, qui habite tout être vivant – à l'instar des pulsions de vie et de mort – et qui aspire à l'union des contraires : masculin et féminin, multiplicité et singularité, fragmentation et union, mortalité et vitalité (p. 76). La libido peut donc s'apparenter à la fonction transcendantale jungienne (responsable du processus d'individuation) et de ce fait, les analystes considèrent qu'elles peuvent même se confondre : l'archétype de l'amant, la libido et la fonction transcendantale renvoient au

---

<sup>31</sup> [Nous traduisons] : *“The Lover is the archetype of play and of “display,” of healthy embodiment, of being in the world of sensuous pleasure and in one’s own body without shame. Thus, the Lover is deeply sensual—sensually aware and sensitive to the physical world in all its splendor. The Lover is related and connected to them all, drawn into them through his sensitivity. His sensitivity leads him to feel compassionately and empathically united with them. For the man accessing the Lover, all things are bound to each other in mysterious ways.”*

même concept, même s'ils sont tenus pour distincts et différents. Ils conçoivent également, en reprenant les études de Don Browning et d'Herbert Marcuse, que la nature complexe et surtout paradoxale de cette énergie tend à la fois vers les principes (freudiens) de mort (*thanatos*) et de vie (*eros*), dans un double mouvement en apparence contradictoire : la pulsion de mort manifesterait la capacité de la psyché à se dissocier et à se distinguer de ce qu'elle n'est pas, et engendre une forme d'altérité, l'Autre, séparation qui peut conduire la psyché à sa mort par un *regressum ad nihilo* (« retour vers le néant ») ; or, simultanément, la pulsion de vie manifeste le besoin d'unification absolue avec cette même totalité unitaire qui, pris à l'extrême, peut entraîner la dissolution de l'appareil psychique par un *regressum ad uterum* (« retour vers la matrice »), et donc une autre forme de mort<sup>32</sup> (p. 80). La réconciliation des deux se fait lorsque la psyché de l'individu parvient à évoluer vers un état de conscience supérieur, le soi, le seul capable de réconcilier ces oppositions. En le rapprochant du soi, l'archétype de l'amant peut conférer à l'individu la faculté de percevoir l'univers à la fois comme une multiplicité fragmentaire et une totalité unitaire, dont chaque parcelle séparée reflète par prismetisme l'entièreté de la structure (p. 81) ; les analystes nomment cette faculté la conscience appréciative, qui chez l'artiste devient une conscience esthétique.

Dans sa manifestation la plus lumineuse, la quête érotique et sensuelle de l'amant d'union avec l'entièreté du cosmos (p. 106) peut se traduire tant par un appétit sexuel et charnel que par un désir de connexion psycho-affective et spirituelle, en dehors de toute contrainte matérielle et de toute loi, humaine ou divine (p. 137-140). L'amant aspire ainsi à l'union avec la féminité, soit-elle une énergie désincarnée qui circule dans un univers métaphorique – tels que les archétypes de la mère ou de l'*anima* – ou bien une femme en chair et en os. Cela dit, l'amant possède également un ombre qui peut entraver ses desseins : son pôle d'inflation active (explosion) correspond à l'archétype du toxicomane, et son pôle d'inflation négative (implosion) correspond à l'archétype de l'impuissant ; tous deux peuvent faire l'objet de représentations littéraires.

Un dernier archétype dont Bly traite longuement dans son œuvre poétique, en complément du système de Moore et Gillette, est celui de l'homme sauvage (*The Wild Man*), figure clairement

---

<sup>32</sup> La relation entre cette pulsion et la forme d'amour dite *eros* est explorée en détail par Moore et Gillette au chapitre 3, partie 2 (p. 81-91).

identifiable et distincte de l'amant au sein de l'appareil psychique masculin. L'homme sauvage incarne la masculinité la plus animale et la plus primitive, non pas dans une acception bestiale, brutale, cruelle et sanglante, mais plutôt dans sa dimension organique et naturelle, en symbiose avec le monde animal, végétal et minéral dont est issu le corps physique du mâle, et donc de l'homme. Il est « l'aspect positif de la sexualité masculine [...] [qui] ne se nourrit ni du féminin ni des représentations du féminin<sup>33</sup> » (Bly, 2004, p. 8). Bly le relie à plusieurs figures mythologiques européennes : Cernunnos, divinité celte continentale, son homologue insulaire, l'Homme Vert, et le Pan gréco-romain, auxquels nous rajoutons, de notre propre analyse, Sugaar (ou Maju), divinité aquitaine (proto-basque), ainsi que l'ours. Animal-totem vénéré dans toute l'Europe antique puis diabolisé au Moyen Âge (Corbin *et al.*, 2011), symbole de virilité, source de force, exemple de bravoure et modèle du guerrier – citons les *berserkir* germaniques –, l'ours « constitue l'élément de cohésion du groupe chevaleresque » (Corbin *et al.*, 2011, p. 148) dont plusieurs allusions subsistent dans les chansons de geste et autres œuvres épiques médiévales.

### 1.2.2. L'artiste et l'amant en symbiose

Malgré son omnipotence apparente, plusieurs limites contiennent l'amant : dans sa forme virtuelle et psychique, au sein de l'inconscient collectif, il ne peut faire l'expérience du monde qu'en se manifestant dans l'appareil psychique d'un homme ; or un homme vivant est limité par les contraintes de son existence physique et de son environnement matériel. Plusieurs de ces contraintes concernent des structures sociales qui, d'une part, permettent à l'homme-amant de socialiser et donc d'assouvir son besoin de rencontre avec l'Autre, mais qui d'autre part, le soumettent au principe de réalité et à la finitude de son existence. Ces structures sont l'œuvre des trois autres archétypes du système – le roi, le guerrier et le magicien –, qui canalisent l'énergie libidinale pour la faire « passer de l'éternel infini au monde temporel fini [...] [et] s'incarner physiquement, de sorte à dynamiser l'existence humaine plutôt que de la détruire par une cascade

---

<sup>33</sup> [Nous traduisons] : “*The Wild Man, we could also say, represents the positive side of male sexuality. [...] The Wild Man's sexuality does not feed on the feminine or pictures of the feminine.*”

d'extase et de lumière<sup>34</sup> » (Moore et Gillette, 1993, p. 109). L'amant semble donc entrer en conflit avec les autres archétypes, d'une part en raison de son caractère rebelle, d'autre part, en raison d'un caractère que l'on pourrait juger comme efféminé. Si la sensibilité et la tendresse de l'amant contraste avec la froideur du magicien, l'impartialité du roi et la rage du guerrier, l'homme qui canalise l'archétype de l'amant n'en est pas pour autant dévirilisé puisque « chez l'amant l'énergie *masculine* devient tendre, douce, nourricière et attentionnée, et la masculinité ne saurait se confondre avec la frigidité émotionnelle, la brutalité et la rationalité entêtée<sup>35</sup> » (p. 104). Le courage et la bravoure de l'amant peuvent, quant à eux, s'assimiler à son caractère rebelle comme forme de contestation contre toute structure non créative (p. 154), qui trouvera un exutoire dans des rébellions créatives et subversives face à la rigidification des hiérarchies bureaucratiques et du pouvoir sociopolitique.

L'artiste, tout comme le mystique, demeure ainsi l'une des figures de choix pour canaliser directement cet archétype en tant que personnification d'une force transformative, réceptive et continue, qu'il partage avec ses semblables. L'artiste, d'après Moore, Bly et Gillette, est capable de traduire mieux que tout autre individu « l'élan universel de notre espèce vers la transformation – soit vers une plus grande diversité et une plus grande unité<sup>36</sup> » (p. 118). L'œuvre et le travail de l'artiste communiquent au monde son intériorité qui, empreinte de l'énergie archétypale de l'amant, éveille et attire par mimétisme celle qui se cache au sein de la psyché de tout individu, en appelant aux forces de l'inconscient collectif. Les créations artistiques sont ainsi le résultat du sacrifice que fait l'artiste de son humanité dans sa quête de transcendance personnelle, afin d'incarner l'infini à travers des formes finies et concrètes pour en faire l'expérience sensorielle, pour lui-même et son prochain (p. 146).

---

<sup>34</sup> [Nous traduisons] : “*The Lover uses the bounded channels established by the other three archetypes for moving from the eternal infinite into the finite temporal world. He needs the other mature masculine archetypes in order to incarnate in such way as to enhance human life rather than destroy it in an uncontained cascade of light and ecstasy.*”

<sup>35</sup> [Nous traduisons ; italiques des auteurs] : “*In the Lover, masculine energy is tender, gentle, related, nurturing, and caring in its own ways. Masculinity, in other words, is not the same as emotional frigidity, hard-headed rationality, and brutality.*”

<sup>36</sup> [Nous traduisons] : “*The universal drive of the species toward transformation – toward both greater diversity and greater unity – expresses itself in the paths of individuals, and none more so than the individual artist.*”

### 1.2.3. L'*amor* : l'érotique européenne

Dans le chapitre 5 d'*Iron John*, Bly évoque l'*amor* comme un phénomène culturel issu de la civilisation courtoise de l'Europe occidentale, où les troubadours sont interprétés comme modèles d'autorités dans l'initiation des jeunes hommes à l'amour :

Au douzième et treizième siècles, tout cela avait été compris. Instruits par l'intelligence religieuse des musulmans, les poètes troubadours écrivaient des poèmes à la Femme dorée, toutefois, ils en avaient préservé la véritable nature en la décrivant comme « l'épouse du seigneur du château ». Cet artifice littéraire permettait en outre d'expliquer pourquoi le poète devait également fournir des raisons plausibles à la nécessité du secret. Les épouses des seigneurs étaient des femmes avisées qui savaient que le désir de l'âme pouvaient s'assouvir ici. Certaines femmes de l'époque devinrent elles-mêmes des troubadours. Lorsqu'une femme troubadour, telle que la comtesse de Dia, une très grande poétesse, faisait l'éloge d'un homme, elle regardait à travers celui-ci une figure lumineuse qui se tenait derrière lui, à la façon des poètes masculins lorsqu'ils faisaient l'éloge d'une femme<sup>37</sup> (Bly, 2004, p. 136-137).

Moore et Gillette reprennent cette interprétation dans leurs travaux sur l'amant (1993), à la suite de Campbell et de son étude des conceptions occidentales de l'amour (1959). Ainsi, partant de la classification antique entre les différentes formes d'amour dont la *storgê* (amour familial), la *philia* (amour platonique), l'*éros* et l'*agapè*, les analystes développent leur vision des deux derniers : l'*agapè* concerne une forme d'amour inconditionnel et désintéressé, mystique à certains égards, dépourvu de toute dimension physique, et donc assimilé chez certains théologiens à l'amour divin, puis à la *caritas* chrétienne ; l'*éros*, au contraire, est de nature plus sexuelle et sensuelle, du moins dans la pensée freudienne et jungienne, et bien qu'il puisse être sublimé, il demeure toujours rattaché à sa dimension corporelle. Sur le plan psychologique, toutes deux sont tenues comme une seule et même manifestation de l'amant, et ne diffèrent que par leur attachement au monde matériel

---

<sup>37</sup> [Nous traduisons] : “During the twelfth and thirteenth centuries all this was understood. The troubadour poets, instructed by the religious intelligence of the Muslims, wrote poems to the Golden Woman. They kept the planes clear by describing her as “the wife of the Lord of the Castle.” By this device the poet also provided plausible reasons why he needed to keep the mood of secrecy, and containment. The wives of the lords were savvy women and knew that soul desire was being served here. Some women of the time became troubadour poets themselves. When a woman troubadour, such as the Countess of Dia, who was a very great poet, praises a man, she looks through him to a luminous figure standing behind him, just as the men poets do when they praise a woman.”

et leurs représentations artistiques. L'*amor*, pour les jungiens, apparaît alors comme une nouvelle forme d'amour, produit par l'innovation culturelle des poètes de l'Occident médiéval :

Campbell relie *amor* à *minne*, terme germanique qui désigne l'amour extatique entre les sexes. Il fait référence à la célébration d'*amor* dans les cultures occidentales telle qu'elle apparaît dans le culte de l'amour romantique, que les troubadours et les minnesängers exaltaient comme la plus haute expression de l'amour. S'ils concevaient l'amour comme désincarné dans la mesure où il ne devait pas se réaliser à travers une union physique réelle, il était incarné dans la mesure où l'objet de la passion de l'amant demeurait une femme mortelle plutôt que la Sainte Vierge. *Amor* s'est par la suite développé dans notre culture bien au-delà de la tradition des troubadours<sup>38</sup> (Moore et Gillette, 1993, p. 90).

Précisons que cette interprétation tient d'une vision anachronique, qui relève d'une perspective psychologique empreinte de romantisme, sans aucun fondement philologique, ce qui n'empêche pas de relever certaines concordances entre les affirmations des analystes jungiens et le positionnement de certains médiévistes sur la question, comme Charles Baladier (1999) ou René Nelli et sa thèse ethnologique sur les origines de « l'amour provençal » (Nelli, 1974b, p. 199), ainsi que des non médiévistes comme Denis de Rougemont (1979).

### 1.3. Littérature, psychanalyse et création

Nous concluons ici notre survol théorique pour en retirer une grille de lecture à partir de laquelle nous reliront les compositions de Jaufré et de Bernart. Si dans les chapitres suivants nous cherchons des correspondances entre les éléments textuels et les concepts théoriques, notre intérêt demeure avant tout de les combiner et de les resignifier conjointement de sorte à en extraire ce que nous nommons la matière du Midi. À l'instar de Chrétien de Troyes, de Dante et des grands auteurs médiévaux dont nous suivons les pas, cette mythologie originale, extraite des profondeurs de l'inconscient troubadouresque, doit alors servir de base au monde fantastique de Virès, où nous

---

<sup>38</sup> [Nous traduisons] : “*Campbell relates amor to minne, the Germanic word for ecstatic love between the sexes. He talks about the celebration of amor in Western cultures as it appears in the cult of romantic love, which the troubadours and minnesingers exalted as the highest expression of love. While for them, amor was disincarnate to the extent that it was not to be realized in actual physical union, it was incarnate in the sense that the object of the lover's passion was a mortal woman rather than the Blessed Virgin. Amor has continued to develop in our culture beyond the troubadour tradition.*”

aurons carte blanche pour explorer les interactions entre masculinité, amour, création littéraire et initiation, ainsi que pour jouer avec les sonorités des formes épiques et lyriques.

## Chapitre 2 – Archétypes de l'inconscient troubadouresque

### 2.1. L'amour : manifestation de la libido archétypale

Pilier du système courtois, l'amour se nomme *fin'amors* chez les troubadours, notion complexe qui évolue progressivement dans les générations successives de poètes Moyen Âge central :

Quel que soit le degré d'idéalisation qu'ils lui concèdent, les Provençaux entendent toujours par *fin'amors* (amour fin, pur, vrai) un sentiment très épuré. Ils en ont parfois même désigné ainsi l'amour divin. Cependant, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, *fin'amors* présente trop de caractères charnels pour pouvoir être assimilé à une simple amitié platonique : s'il est amour spirituel, c'est surtout dans la mesure où il se soumet à des règles strictes qui assurent la purification du désir sexuel (Nelli, 1974a, p. 371-372).

Cette simple affirmation pourrait justifier d'emblée la définition que Campbell donne de l'*amor*, et que Moore et Gillette reprennent comme aspect de l'archétype masculin de l'amant :

*Amor* est, en effet, une fusion des deux expressions occidentales les plus courantes de l'amour. Il est à la fois sexuel et spirituel, incarné et transcendantal. C'est l'amour de l'esprit pour l'esprit et de la chair pour la chair, de l'esprit pour la chair et de la chair pour l'esprit. C'est « l'amitié (agapétique) passionnée (érotique) » d'un être humain pour un autre, où il est question de revivre l'expérience du « paradis perdu » qui réside dans la psyché, entre les éléments masculins et féminins de chaque homme et de chaque femme. [...] L'amant mortel, tout comme un platonicien, un philosophe ou un mystique religieux, ressent le divin dans l'étreinte de sa bien-aimée et ressent sa nature spirituelle dans sa chair et dans son sang ; leurs corps sont une chose matérielle merveilleusement précieuse qui tend également, au-delà du plan physique, vers une totalité transcendantale<sup>39</sup> (Moore et Gillette, 1993, p. 90).

Malgré l'évidence apparente du lien entre ces deux considérations théoriques, il manque des preuves textuelles à l'interprétation que Moore et Gillette se contentent d'affirmer. La

---

<sup>39</sup> [Nous traduisons] : “*Amor is, in effect, a merger of the two most common Western expressions of love. Amor is at once sexual and spiritual, both incarnated and transcendent. It is the love of spirit for spirit and of flesh for flesh, spirit for flesh and flesh for spirit. It is the “passionate (erotic) friendship (agapetic)” of one human being for another. It involves experiencing the “lost paradise” within the psyche, between the masculine and feminine elements in every man and in every woman. [...] The mortal lover, much like a Platonic or philosopher or religious mystic, experiences the divine in his beloved’s embrace. He experiences his spiritual nature in his beloved’s flesh and blood; each of their bodies is a wondrously valuable material thing that also refers beyond the physical plane to a transcendent All.*”

*fin'amors* est ainsi tout aussi complexe et nuancée que leur archétype, et dont il convient alors d'analyser certaines composantes qui se manifestent dans la lyrique de Jaufre et de Bernart. Trois d'entre elles retiennent notre attention et sont évoquées par des termes occitans plus ou moins fréquents dans les textes des deux troubadours : le *joy*, le *jauzimen* et le *lai*.

### 2.1.1. Cyclothymie du désir : le *joy*

Le *joy*, sentiment complexe et contradictoire aux exaltations mystiques, occupe une place centrale dans la lyrique troubadouresque, et il est d'autant plus difficile de l'analyser tant il y est omniprésent sans pour autant faire l'objet d'une définition théorique par les troubadours. Étymologiquement rattaché à *gaudium* (lat. « plaisir, joie »), René Nelli en reconstitue la filiation en commençant par Guillaume IX, le premier troubadour, chez qui :

[l]e *joy* est un influx mystérieux qui émane de la présence et des *yeux* de la dame [...], une sorte de substance qui rayonne dans tout l'univers, à l'occasion de l'amour partagé [...], et dont on peut ressentir les effets à distance, *unilatéralement*, par le souvenir et l'imagination, comme on jouirait d'un bonheur égoïste (Nelli, 1974a, p. 168).

Imbu d'un pouvoir guérisseur et revivifiant, source de longévité et de jouvence, le *joy* dont les propriétés magiques proviennent de la féminité et rappellent les facultés de guérison prodigieuse de la Vierge, transférées dans la figure de la dame (p. 169), se transmet aux troubadours de 1150, tels que Jaufre Rudel, chez qui le *joy* devient :

la joie de « désirer » longtemps ou toujours, la longue patience trouvant maintenant sa « valeur » ; et ce *joi*, indépendant de la satisfaction charnelle et de l'espérance du plaisir, est assez différent de ce qu'il était pour Guillaume IX : il est désormais inclus tout entier dans la sphère de *Fin'Amors* (p. 267).

Le *joy* poursuit son évolution chez les troubadours classiques, dont Bernart de Ventadorn, toujours proche du champ sémantique de la joie et de la jouissance, rattaché à la dame. Sans lui être exclusif, puisqu'il peut émaner du monde naturel dans certaines circonstances (p. 365), le *joy* se décline avec autant de sensibilité et de précision que les transports du cœur de l'amoureux :

Il y a un *joi*, unilatéral, de l'énamourment, et un *joi* plus positif, de la bonne amitié amoureuse ; un *joi* plus charnel, lié à toutes les menues manœuvres érotiques, mais continentes qui entretiennent le désir, et un *joi* de l'espérance, aussi illimité que le désir lui-même dont il reflète toutes les nuances (p. 365).

Dans son étude sur *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour*, Pierre Bec détaille une partie du mécanisme régissant le fonctionnement du *joy* qui oscille entre une isotopie joyeuse et une isotopie douloureuse, que Bernart parvient à exprimer par une gamme de constellations sémiques.

L'amour troubadouresque, nous l'avons dit à maintes reprises, est essentiellement cyclothymique : mystique et sensuel à la fois, exaltant et dépressif, source de joie et de douleur extrêmes, il se meut presque toujours dans le cadre d'un certain manichéisme affectif qui se manifeste, sur le plan de la forme, par deux champs poétiques en perpétuelle tension. Mais l'importance relative donnée par un poète à l'un de ces deux champs peut être révélatrice d'une personnalité (Bec, 1969, p. 33).

C'est ce qui transparaît dans *Ab joi mou lo vers e-l comens*, où l'amour prend possession de Bernart avec violence :

*Si m'apodera jois e-m vens :*

*meravilh' es com o sofris*

*car no dic e non esbrüis*

*per cui sui tan gais e jauzens*

(III, v. 9-12).

« Vaincu ainsi et dominé par cette joie, il est étonnant que je puisse la contenir sans avouer et divulger la raison de ma gaîté et de mon bonheur »

En position sujet des verbes *apodera* et *vens*, le *jois* est investi d'une agentivité propre, externe au contrôle du troubadour, processus stylistique qui se retrouve chez Jaufre Rudel dans *No sap chantar qui so non di* :

*Colps de joi me fer, que m'ausi,*

*e ponha d'amor que-m sostra*

*la carn, don lo cors magrira*

(262,3, v. 13-15).

« Un coup de joie me frappe, qui me tue, et piqure d'amour qui dessèche ma chair et fait maigrir mon corps. »

Ici, les deux isotopies se manifestent : à la connotation positive de joie, que l'on suppose inhérente au lexème (et qui se confirme par la traduction de Jeanroy), le *joy* est une fois de plus l'actant d'une douleur qui, d'émotionnelle, devient physique, conformément au mécanisme cyclothymique où « l'élément essentiel [...] ne saurait durer sans son corollaire antithétique qui lui donne toute son épaisseur poétique, même si, bien souvent, c'est la douleur qui finalement l'emporte » (Bec, 1969, p. 33). La libido archétypale suit le même fonctionnement : en tant

qu'énergie dont le caractère paradoxal tient à sa nature primitive et primaire, au sens qu'elle précède l'existence de tout, elle condense la pulsion de mort et la pulsion de vie. Nous argumenterons en faveur d'une identification de la libido au *joy* et non pas à la *fin'amors* au complet, à laquelle nous réservons l'*amor* campbellien comme manifestation particulière de cette même libido, auprès d'un homme et de son désir qui trouve alors une assise charnelle. À cet égard, Nelli clarifie la nuance qui les sépare dans le système troubadouresque :

Longtemps conçu comme une sorte de délectation mentale égoïste, le *Joi* représente, en effet, l'union de la virilité et de la féminité en l'homme, dans le seul désir ; et nous savons que le « désespoir » de l'amant tenait surtout à ce qu'il ne croyait jamais avoir porté son désir à un degré de pureté suffisant pour qu'il pût affronter, sans s'y abolir, l'épreuve de l'« acte ». Le *Joi* ne se distingue donc de l'Amour que sur un point : non seulement, pendant toute la période classique, son concept exclut les relations charnelles, mais il est toujours considéré comme *antérieur*, logiquement, à l'Amour, bien que l'un et l'autre soient inséparables (Nelli, 1974a, p. 368).

Le *joy* chez Jaufre et Bernart tend vers la jouissance, sans y aboutir. Il est la force externe, assimilée à *Amors* comme personnage dans la lyrique, auquel le poète de Ventadour lance ses supplications dans *Amor, enquera-us preyara* :

*Mas e-m pes qu'enaissi-m preha  
com fetz al comensamen,  
can me mis al cor la flama  
de leis que-m fetz estar len,  
c'anc no m'en detz jauzimen*

« Mais je pense qu'il en va de moi comme il en était au commencement, lorsque je mis en mon cœur la flamme de celle qui me laissa languissant, car jamais amour ne m'en donna jouissance aucune. »

(XII, v. 7-11).

Moshé Lazar précise dans une note en fin d'ouvrage la difficulté à lire et interpréter les vers 9 à 11 : si sa traduction fait de Bernart le sujet de la proposition, et donc le créateur de cet amour, la relation syntaxique semble plutôt suggérer *Amors* comme actant principal, ce qui confirme son statut de force externe qui impose sa volonté au poète, tout comme l'archétype s'incarne dans la psyché d'un homme par un processus qui échappe au contrôle de sa conscience. L'image de la flamme est d'autant plus révélatrice de cette relation et de la nature numineuse d'*Amors* lorsqu'elle revient à la fin du poème :

*Soven plor tan que la chara*

« Souvent je pleure tant que ma face en est creusée et couverte de

*n'ai destrech' e vergonhoza,*  
*e-l vis s'en dezacolora,*  
*car vos, don jauzir me degra,*  
*pert, que de mo no-us sove.*  
*E no-m don Deus de vos be,*  
*s'eu sai ses vos co-m chaptenha,*  
*c'aitan doloirozamen*  
*viu com cel que mor en flam*  
 (XII, v. 56-64).

honte ; mon visage se décolore  
 car je vous perds, vous dont  
 j'aurais dû avoir du plaisir et qui  
 ne vous souvenez de moi. Que  
 Dieu ne m'octroie aucun bien de  
 vous, si je sais comment mener  
 ma vie sans vous, puisque je vis  
 aussi douloureusement comme  
 celui qui se meurt parmi les  
 flammes »

L'on retourne alors à l'isotopie négative du *joy* : l'amour devenu tourment inflige une douleur physiologique au poète, traduite par le verbe *destrech'* (« creusée », v. 57) dont « la motivation fondamentale d'«étreinte» et de «contrainte physique» est toujours sous-jacente » (Bec, 1968, p. 553). Le pouvoir du sentiment agit sur le corps du poète comme l'énergie de l'amant, dans le système jungien, agit sur l'homme qui le canalise tel une force éthérée et ancestrale ; cette puissance libidinale non seulement galvanise l'inconscient collectif mais est aussi le feu primordial qui alimente, au niveau physique, tous les processus métaboliques à l'origine de la vie. Pour l'homme qui canalise l'archétype, l'existence est « un art qui évoque des sentiments subtilement nuancés<sup>40</sup> » (Moore et Gillette, 1993, p. 122) quand bien même l'expérience sensorielle de la vie et de sa propre sensibilité magnifiée risquerait de le brûler, tel Bernart qui : *c'aitan doloirozamen / viu com cel que mor en flam* (« [...] vis aussi douloureusement comme celui qui se meurt parmi les flammes »). La délicatesse des images poétiques sur lesquelles se construit la sémantique du *joy* cristallisent ainsi, chez les deux poètes (avec plus de détail chez Bernart) toutes les subtilités de la nuance amoureuse, tantôt dévorante et douloureuse, tantôt extatique et joyeuse. Cette dernière isotopie ressort dans *Tant ai mo cor ple de joya*, où le *joy* devient le moteur d'une métamorphose du poète et du monde naturel :

*Tant ai al cor d'amor,*

« J'ai tant d'amour au cœur, tant  
 de joie et de douceur, que la

---

<sup>40</sup> [Nous traduisons] : “*All of life is art to him and evokes subtly nuanced feelings.*”

*de joi e de doussor,  
per que-l gels me sembla flor  
e la neus verdura.*

glace me semble fleur et la neige  
verdure. Je puis me promener  
sans vêtements, le corps nu sous  
la chemise car l'amour parfait  
me protège de la froide bise. »

*Anar posc ses vestidura,  
nutz en ma chamiza,  
car fin'amors m'asegura  
de la freja biza*

(IV, v. 9-16).

Bien que par la suite le troubadour se raisonne, toutes les caractéristiques de l'homme sous le pouvoir de l'amant sont présentes dans ce passage : la transmutation de la nature hivernale en milieu accueillant se peut à travers la conscience appréciative qui réunit les contraires, tandis que le champ lexical des sensations thermiques (*doussor*, « douceur » ; *gels*, « gel » ; *neus*, « neige » ; *freja*, « fraîche ») autant que la nudité (*ses vestidura*, « sans vêtements ») ancrent l'expérience du poète dans la sensorialité. Il s'avance nu dans l'hiver, en quête d'osmose avec le monde, protégé par l'amour et le *joy* qui naissent dans son cœur et que le geste artistique traduit en vers.

### 2.1.2. Jouissance du féminin : le *jauzimen*

Si *joy* est impliqué dans *fin'amors* au point de se confondre avec elle, tout comme la libido sous-tend l'existence de l'archétype et se confond avec lui dans sa manifestation culturelle d'*amor*, le *joy* se distingue de l'amour en ce qu'il le précède, et avec lui, la jouissance (*jauzimen*), but ultime à la fois du troubadour et de l'archétype. Dans *Belhs m'es l'estius e-l temps floritz*, la nature engendre la joie du poète : *mas ieu tenc l'ivern per gensor, / quar mais de joi m'i es cobitz*, (« mais je tiens l'hiver pour plus agréable, car jamais plus de joie ne m'est échue [qu'alors] », 262,1, v. 3-4), et lui donne jouissance : *Er ai ieu joy e sui jausitz / e restauratz en ma valor* (« Maintenant je suis joyeux et bien accueilli et rétabli en ma valeur », v. 8-9). Cependant cette jouissance provient de la dame, implicite dans le poème, qui inspire cette *fin'amors* (« noble amour », v. 35), car c'est en elle que le poète-amant espère trouver sa jouissance. Rappelons, à cet effet, que la quête

sensorielle de l'amant tend, avant toute chose, à l'union avec le féminin ; Bernart manifeste cette attirance naturelle en détaillant le corps désiré dans *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* :

*No-m meravilh si s'amors me te pres,  
que genser cors no crei qu'el mon se mire:  
bels e blancs es, e frescs e gais e les  
e totz aitals com eu volh e dezire  
(IX, v. 15-18).*

« Je ne m'étonne guère que son amour me tienne captif, car un corps plus noble ne peut se voir au monde, je crois ; il est beau et blanc, jeune et plaisant et lisse, et tout à fait comme je l'aime et le désire. »

Jaufre, quant à lui, espère une jouissance double et partagée : *e mias sion tals amors / don ieu sia jauzens jauzitz* (« qu'à moi soient telles amours qui me permettent de procurer et de recevoir de la joie ! », 262,4, v. 11-12) ; la formule *jauzens jauzitz* cristallise par symétrie une réciprocité qui fait écho à celle de la relation « Je-Tu » propre à l'amant. La relation « Je-Tu », que Moore et Gillette empruntent au mystique juif Martin Buber (1993, p. 90-91), s'oppose à la relation « Je-Ça » puisque l'amour n'est plus le désir égoïste d'un objet, au contraire, chaque parti valorise l'autre entièrement. L'*amor* des troubadours, comme manifestation de l'amant, serait alors capable d'affirmer à la fois l'individualité psychique du sujet par séparation de l'Autre, et le mouvement qui transcende ces mêmes limites pour s'unir à l'Autre. *Amor*, dans notre interprétation, est donc une voie mystique, ancienne et phallique par laquelle la psyché du garçon, puis de l'homme, explore, rencontre, joue et jouit du monde qui l'entoure, à travers un processus ludique, amoureux, et chez les troubadours, lyrique.

### 2.1.3. Origine et aboutissement du désir : le *lai*

L'union et la jouissance tant espérées se réalisent, chez les troubadours, dans un lieu non localisable, identifié seulement par un mot : l'adverbe *lai* (« là-bas » ; Anglade, 1921, p. 356), relève du domaine de l'altérité, notamment chez Jaufre Rudel, où il « ne remplit sa fonction qu'à s'offrir comme pure négation, retirement de toute présence, pour n'être plus qu'un lieu déserté, habité par le silence où va résonner, dans l'inanité d'un appel, la parole qui en vient » (Huchet, 1987, p. 38). S'il peut se confondre avec la *domna* en « un lieu vers lequel tend le désir et le chant qui le supporte » (Huchet, 1987, p. 36), nous les distinguons volontairement afin de rapprocher le

*lai* du soi, à la fois archétype et lieu psychique vers lequel tend l'ego au cours de sa maturation, mû par la force de l'archétype de l'amant.

Dans le soi, toutes les ambiguïtés sont réconciliées. Elles demeurent divergentes, mais sans être en opposition les unes aux autres. Au sein du soi, l'ombre, l'anima et chacun des complexes et des névroses, ainsi que la multitude d'archétypes, prospèrent dans une quiétude dynamique qui se résout en un tout. Le soi attire en son sein tous les fragments de l'appareil psychique à travers le pouvoir de l'amour<sup>41</sup> (Moore et Gillette, 1993, p. 77).

L'amant attire ainsi l'ego vers le soi tout comme la dame attire le poète vers le *lai*. Si le *lai* réfère souvent à un lieu concret chez Bernart, notamment la chambre de la dame, il peut tout de même s'assimiler au soi archétypal. Dans le cycle rudélien, au contraire, le *lai* s'incarne dans une dimension purement onirique et numineuse : c'est la terre lointaine où réside la dame, le *renc dels Sarrazis* (« royaume des Sarrasins », 262,2, v. 13), dont le qualificatif exotique, légèrement négatif, insiste sur l'altérité du lieu, comme l'est toute chose issue de l'inconscient. La distance maintient cet écart à travers tout le chansonnier : *trop son nostras terras loing* (« car nos pays sont très éloignés », 262,2, v. 18) et *qu'anc no fui tan lunhatz d'amor* (« car jamais je n'ai été si éloigné d'amour », 262,1, v. 31) chante le poète, mais sitôt la nuit tombe, *[a]nc tan suau no m'adurmi / mos esperitz tost non fos la* (« Jamais je ne m'endormi si doucement que mon esprit ne fût vite là-bas », 262,3, v. 19-20). Le *cobertors* (« couverture », 262,1, v. 34) devient par métonymie la seule barrière qui sépare l'esprit du corps, le réel du rêve et le poète du *lai*, qu'il rejoint alors par l'esprit. Sa forme et son décor varient selon la volonté du rêve : *[v]eraiamen, en locs aizis, / si qe la cambra e-l jardis / mi resembles totz temps palatz!* (« de la voir vraiment, en lieux appropriés, / si bien que la chambre et le jardin / pour moi ressembleraient toujours à un palais ! », 262,2, v. 40-42). L'apparence du *lai* importe moins, cela dit, que la paix et la sérénité totale que le poète ressent dans celui-ci : *lai mi remanh e lai m'apais* (« là je me tiens et là je me repais », 262,1, v. 28).

---

<sup>41</sup> [Nous traduisons] : “*Within the Self, at the center of the psyche just as in Nicholas of Cusa’s Paradise ambiguities are reconciled. They are divergent without being in opposition. Within the Self, each of the Anima, the Shadow, the various neuroses and complexes, and the archetypes thrive in a dynamic quiescence which resolves into a whole. The Self draws the fragments of our psyches together with the power of love.*”

## 2.2. La *domna* : intériorité du poète

Deuxième pilier de la relation troubadouresque, « personne troisième, non-personne au sens linguistique du terme, “elle” est celui/celle dont “je” parle à “tu”, objet d’un discours qui se tient sur/contre “elle” » (Huchet, 1987, p. 35), la dame est la raison d’être de la *canso* et donc, du poète, en tant qu’instance littéraire. Figure largement débattue, la critique freudienne et lacanienne considère la *domna* comme une figure androgyne, affublée de caractéristiques masculines et féminines. Pure création littéraire des poètes pour certains chercheurs, elle peut, en fonction du troubadour, s’assimiler à une femme historique. Cette figure surgirait d’un mécanisme de projection psychologique des poètes masculins face à l’angoisse que provoque l’altérité du féminin. La *domna* est ainsi valorisée, au détriment de la *femna* (« femme »), dans un système à trois genres, misogyne, androcentrique et antiféministe (Kay, 1990). Si nous concordons avec cette analyse, nous la considérons un peu trop sévère, et nous n’attribuons pas, par ailleurs, le mécanisme de projection exclusivement et uniquement à la misogynie des poètes puisqu’au contraire, nous souhaitons explorer l’hypothèse qui fait de la *domna* l’*anima* des troubadours.

### 2.2.1. L’*anima* et le féminin primordial

L’*anima* correspond au double contra-sexuel de l’ego et fait même partie de l’ombre lorsque celle-ci est identifiée à l’inconscient. Populairement, l’*anima* serait la part de féminité que possède tout homme, tandis que l’*animus* serait la part de masculinité que possède toute femme. Jung œuvre beaucoup dans ses écrits à la définir :

L’*anima* n’est pas l’âme dans le sens dogmatique du terme, soit une *anima rationalis*, qui est une conception philosophique, mais bien un archétype naturel qui concentre tous les états de l’inconscient, de la psyché primitive, de l’histoire du langage et de la religion. Elle est un « facteur » dans le sens premier du terme. L’homme ne peut l’inventer puisque, au contraire, il s’agit d’éléments qui sont donnés a priori dans ses transports, ses réactions, ses pulsions et tout ce qui est spontané dans sa vie psychologique. Elle vit d’elle-même et

nous fait vivre en retour, d'une vie qui va au-delà de la conscience et qui ne peut être pleinement intégrée, puisque c'est d'elle que provient la conscience<sup>42</sup> (Jung, 1981, § 57).

Moore et Gillette précisent que loin d'être un simple « "ressenti" éthéré et amorphe<sup>43</sup> » (1993, p. 224), l'*anima* est un archétype à part entière, comme celui de l'amant, avec une structure analogue à celle des archétypes masculins. Son identification à la *domna*, proposée par Bly dans *Iron John*, apparaît déjà dans la pensée du philosophe suisse Denis de Rougemont :

Si la Dame n'est pas simplement l'Église d'Amour des cathares [...], ni la Maria-Sophia des hérésies gnostiques (le Principe féminin dans la divinité), ne serait-elle pas l'*Anima*, ou plus précisément encore : la part *spirituelle* de l'homme, celle que son âme emprisonnée dans le corps appelle d'un amour nostalgique que la mort seule pourra combler ? (1972, p. 97)

Si l'on retourne aux textes lyriques, chez Jaufre et Bernart, comme chez d'autres troubadours, le genre androgyne de la *domna* transparait à travers l'emploi d'un vocabulaire féodal pour la nommer, qui lui confère un pouvoir sur l'amant devenu objet du désir de la dame (Kay, 1990, p. 99). Cette androgynie ne nous surprend pas considérant, en premier lieu, que l'*anima* est une composante féminine issue d'une psyché masculine, et en second lieu, qu'elle relève du domaine de l'inconscient psychologique qui est, par essence, numineux et donc investit d'un pouvoir qui peut s'interpréter comme surnaturel. Bernart la nomme *midons* et *sidons* (« monseigneur », XXXIV, v. 54 et 58) à plusieurs reprises – Lazar identifie d'ailleurs 17 occurrences de ces termes masculins dans le corpus bernardien – et s'y soumet comme à une puissance supérieure : *en son plazer sia, / qu'eu sui en sa merce* (« Qu'il en soit selon son bon plaisir, puisque je suis à sa merci », XXXVIII, v. 57-58) et lui appartient pleinement (v. 17-19 de la chanson de l'alouette, XXXI), en qualité d'homme-lige : *midons sui om et amics et servire*<sup>44</sup> (« Je suis l'homme-lige de ma dame, amant et serviteur », XXXV, v. 13) . Le *ieu* (« je ») du poète

---

<sup>42</sup> [Nous traduisons, italique de l'auteur] : “*The anima is not the soul in the dogmatic sense, not an anima rationalis, which is a philosophical conception, but a natural archetype that satisfactorily sums up all the statement of the unconscious, of the primitive mind, of the history of language and religion. It is a “factor” in the proper sense of the word. Man cannot make it; on the contrary, it is always the a priori element in his moods, reactions, impulses and whatever else is spontaneous in psychic life. It is something that lives of itself, that makes us live; it is a life behind consciousness that cannot completely be integrated with it, but from which, on the contrary, consciousness arise.*”

<sup>43</sup> [Nous traduisons] : “*Contrary to what some contemporary Jungians claim, we believe the Anima is not an amorphous, ethereal “mood.” The Anima has a dynamic structure that mirrors that of the masculine archetypes.*”

<sup>44</sup> Nous renvoyons à la liste des thèmes et motifs amoureux répertoriés par Lazar en introduction de son anthologie (1966) des chansons de Bernart : IV. Vasselage d'amour et idolâtrie de la femme (p. 19).

se soumet à cette altérité irréductible dont la beauté le subjugué ; c'est le propre de l'*anima*, la femme impénétrable freudienne et lacanienne, qui exerce alors son pouvoir sur l'artiste et attire l'amant qui sommeille en lui pour l'inciter à la transformation. « À travers la souffrance, l'autosacrifice et les transports d'extase, ce processus conduit [alors] une psyché fragmentée vers le jardin clos [...] vers l'unité<sup>45</sup> » (Moore et Gillette, 1993, p. 122). La difficulté du processus n'est pas sans rappeler les tourments que traverse le poète dans sa dévotion sans faille au service d'amour, et qui mène à cette actualisation finale que matérialise l'image, réelle ou fantasmée, de l'*asag*.

### 2.2.2. L'altérité dans le songe

L'altérité indissociable de la *domna*, mise en évidence par la critique, s'accroît dans le thème de la distance, marque de fabrique de Jaufre Rudel et des poètes de 1150 pour qui « la dame lointaine octroyait une amitié de cœur qui ennoblissait, tandis que la dame prochaine, celle que l'on avait sous la main, ne pouvait qu'avilir » (Nelli, 1974a, p. 353). La dame de Jaufre réside non seulement dans une terre lointaine et inaccessible, mais elle n'a jamais été vue par nul homme : *e non cre genser s'enseigna, / ni anc hom non la poc vezer* (« et je ne crois pas que l'on en puisse trouver de plus belle, ni qu'elle n'ait jamais été vue », 262,6-a, v. 27-28), y compris le poète lui-même : *que-l cor joi d'autr'amor non a / mas de cela qu'ieu anc no vi* (« car mon cœur n'a joie d'aucun amour, sinon de celui que jamais je ne vis », 262,3, v. 10). C'est dans *Lan qan li jorn*, surnommée « la chanson de l'amour de loin », que le thème se cristallise pleinement, conjointement avec le motif du voyage onirique :

*Ja mais d'amor no-m gauzirai  
si no-m gau d'est'amor de loing,  
qe gensor ni meillor no-n sai*

« Jamais je ne connaîtrai la joie  
d'amour si je ne connais la joie  
de cet amour de loin, car je n'en  
sais de plus belle et de meilleure  
en nul endroit, ni près ni loin.  
Son mérite est si véritable et sûr  
que là-bas au royaume des

---

<sup>45</sup> [Nous traduisons] : “Through suffering, self-sacrifice, and transports of ecstasy, this process leads a fragmented psyche back to the Garden, and empowers others who have “eyes to see and ears to hear” to follow in the quest for wholeness.”

*vas nulla part, ni pres ni loing.*

Sarrasins j'accepterais pour elle  
d'être appelé captif ! »

*Tant es sos pretz verais e fis*

*qe lai el renc dels Sarrazis*

*fos eu per lieis chaitius clamatz!*

(262,2, v. 8-14).

Dans les premiers vers, Jaufre affirme sa loyauté infaillible à l'amour lointain en la rendant seule gardienne de sa jouissance, et donc but ultime de sa quête onirique, au point de conclure la strophe par une volonté d'être capturé dans le règne des Sarrasins. Sous le prisme jungien, la scène confirme, en ordre, la nature numineuse de la *domna*, devenue l'*anima* du poète, qui sous l'action de l'amant (l'*amor*) et son énergie libidinale (le *joy*), exercent une attraction irrésistible vers ce domaine inconnu et lointain, exotique et oriental, qui n'est autre que l'inconscient.

Si étrangère puisse-t-elle être, la dame est aussi, et avant tout, belle. La strophe insiste sur ce point avec des comparatifs : *qe gensor ni meillor no-n sai* (« car je n'en sais de plus belle et de plus meilleure », v. 10) ; *Tant es sos pretz verais e fis* (« Son mérite est si véritable et sûr », v. 12). Le thème se confirme dans *Quan lo rius de la fontana*, qui fournit, pour la première fois dans le chansonnier, ce qui s'apparente le plus au *senhal* de la dame et qui résume à la fois sa nature, son caractère et la relation qui l'unit au poète : *Amors de terra lonhdana* (« Amour de terre lointaine », 262.5, v. 8). La *cobla 3* s'affaire alors à détailler sa beauté, supérieure à celle de toute autre femme : *quar anc genser crestiana / non fo, ni Dieus non la vol, / juzeva ni sarrazina* (« car jamais il ne fut – car Dieu ne le veut pas – plus gente chrétienne juive ou sarrasine », 262,5, v. 18-19). Cette formule rappelle d'ailleurs celle de Bernart dans *Gent estera que chantes* : *Domna, -l genzer c'anc nasques / e la melher qu'eu anc vis* (« Dame, la plus belle qui naquit jamais et la meilleure que j'aie jamais vue », XXXVII, v. 37-38).

Que la *domna* soit belle ne s'explique pas, à notre avis, par une convention littéraire, mais par l'une des caractéristiques de l'archétype du féminin primordial : « l'*anima* croit en le *καλόν κάγαθόν*, 'le beau et le bon', une conception primitive qui précède la découverte du conflit [entre

ces termes] », nous dit Jung<sup>46</sup> (1981, § 60). « Tout ce que l'*anima* touche devient numineux – inconditionnel, dangereux, tabou, magique<sup>47</sup> » (§ 59), et d'une beauté irrémédiablement fascinante, comme la « femme dorée » de Robert Bly. À sa beauté se rajoute, par ailleurs, une nature rapide, vivace, éphémère et subtile, le *mutabile semper femina* (thème de XXVIII et XLIII chez Bernart), car elle appartient au « monde elfique » (*elfin realm*), synonyme de la dimension numineuse pour Jung. L'*anima* :

[...] vit au-delà de toute catégorie, et peut par conséquent se dédouaner de tout blâme et de toute louange. [...] Si l'âme n'était constituée que d'obscurité, l'affaire serait vite réglée ; or ce n'est pas le cas malheureusement, puisque l'*anima* peut apparaître comme un ange de lumière, un psychopompe qui montre le chemin vers la plus haute signification, comme nous le savons de Faust<sup>48</sup> (§ 60).

C'est cette figure qui nous semble apparaître avec une clarté toute appropriée dans *Quan lo rossinhols el foillos*, et qu'il est d'autant plus intéressant d'étudier en comparant les deux versions. La *cobla* 5 de la version *b* décrit une sorte de course-poursuite imaginaire entre le poète et la dame :

*D'aquest amor sui tan cochos  
que quant eu vau ves lieis corren  
vejaire m'es qu'a reversos  
m'en torn e qu'ela-s n'an fugen.  
E mos cavals vai aitan len,  
a greu cug mais que i atenha  
s'ela no-s vol aremaner*  
(262.6-b, v. 22-28).

« Par cet amour je suis pressé à tel point que, quand je vais courant vers elle, il me semble que je m'en revienne à reculons et qu'elle aille fuyant ; mon cheval y va si lentement qu'il sera difficile que jamais j'y atteigne, si elle ne veut pas m'y attendre. »

---

<sup>46</sup> [Nous traduisons] : “The anima believes in the καλόν κάγαθόν, the ‘beautiful and the good,’ a primitive conception that antedates the discovery of the conflict.”

<sup>47</sup> [Nous traduisons] : “Everything the anima touches becomes numinous – unconditional, dangerous, taboo, magical.”

<sup>48</sup> [Nous traduisons] : “The anima lives beyond all categories, and can therefore dispense with blame as well as with praise. Since the beginning of time man, with his wholesome animal instinct, has been engaged in combat with his soul and its daemonism. If the soul were uniformly dark it would be a simple matter. Unfortunately this is not so, for the anima can appear also as an angel of light, a psychopomp who points the way to the highest meaning, as we know from Faust.”

La *cobla*, qui devient la numéro 2 dans la version *a*, ne s'en distingue que par le dernier vers : *s'Amors no la-m fa remaner* (« si Amour ne lui inspire de m'attendre », 262.6-a, v. 14). Dans un cas comme dans l'autre, la scène dépeint la poursuite du poète envers la *domna*, monté sur un *cavals* (« cheval »). Puisque différent du corps du poète, nous interprétons l'animal comme une matérialisation du phallus, emblème de pouvoir de l'archétype de l'amant. Ce dernier est le moteur de la course-poursuite : tandis que la dame va *fugen* (« fuyant »), c'est *amor*, au premier vers, qui incite le poète à la rejoindre, or dans la version 262,6-b, *ela* (« elle ») est sujet de la proposition et donc du choix de s'arrêter de son plein gré (ou pas), tout comme l'*anima* possède une agentivité propre dans la dimension psychique. Dans 262,6-a, c'est la divinité d'*Amors* qui peut la commander à l'arrêt : nous interprétons cette image comme l'amant qui se manifeste sous forme de puissance exogène qui impose sa volonté à la dame, et donc, pourrions-nous dire, à l'*anima* de Jaufre. Le vers, nous semble-t-il, met en évidence le processus par lequel l'archétype se canalise, imparfaitement, chez un homme qui peut alors le dépeindre dans une création artistique. Les quatre entités, soit le poète, la *domna*, l'*Amors* et le *cavals*, avec leurs correspondantes psychiques, se retrouvent pris dans une course effrénée qui paraît interminable, cyclique même, comme un échantillon du mouvement psychique continu de l'ego vers son actualisation dans le soi.

### **2.3. Le *trobar* : manifestation artistique de l'archétype**

Un dernier élément qu'il nous semble intéressant d'explorer est le lien, évident et incontesté pour les troubadours, entre le chant et l'amour, qui se traduit par l'adéquation de la *fin'amors* avec le *trobar*, et que l'on retrouve retranscrite dans la triple équation de Jacques Roubaud, « l'amour le chant la poésie [...] *amors, amar, chan, chantar* » (Roubaud, 2009, p. 139). Rappelant les particularités de la relation entre l'homme-artiste et l'archétype de l'amant, nous considérons la chanson d'amour, la *canço*, comme étant à la fois la conséquence naturelle de la manifestation de l'amant chez le troubadour, et le support artistique qui donne corps à son existence matérielle, le vers.

### 2.3.1. La conscience esthétique-appréciative : le *chans*

La conscience appréciative est une fonction de l'archétype de l'amant qui permet à l'homme-amant de percevoir la totalité unitaire de l'existence universelle derrière l'hologramme qui la fait apparaître comme fragmentaire et divisée. Chez l'artiste, elle devient conscience esthétique car « [à] travers ses créations, l'artiste unifie la dimension archaïque des pulsions instinctives avec la dimension spirituelle des idées<sup>49</sup> » (Moore et Gillette, 1993, p. 120). La création artistique constitue sa tentative de reconstruire, sur le plan physique, la totalité de la création universelle à travers un corps matériel qui puisse porter la subtilité de sa vision : le roc, la couleur, la note musicale et le mot deviennent les supports d'un monde éthéré. Ce dernier, par ailleurs, se démarque des autres supports en ce qu'il mobilise non pas un mais deux archétypes puisque :

le Verbe [étant] la concrescence de l'illimité, il crée la forme à partir de l'informe. À travers le langage nous percevons et nous approprions à la fois nos mondes intérieurs ainsi que les mondes extérieurs qui nous entourent. C'est à la porte de son jardin clos que l'amant rencontre le magicien, qui veille sur les frontières de l'espace sacré à l'intérieur du mur. L'amant « donne la parole » au magicien, et tandis que leurs énergies archétypales s'interpénètrent, un feu visionnaire enflamme l'esprit et le cœur du poète<sup>50</sup> (Moore et Gillette, 1993, p. 112).

Cette relation symbiotique s'apparente en tous points à l'adéquation entre la capacité de composer et la capacité d'aimer, toutes deux interreliées et proportionnelles, qui revient chez les deux poètes. Citons, pour Bernart, la célèbre *Non es meravelha s'eu chan* :

*Non es meravelha s'eu chan*

*melhs de nul autre chantador,*

*que plus me tra·l cors vas amor*

« Ce n'est point merveille si je chante mieux que tout autre troubadour, car plus fortement le cœur m'attire vers l'amour et je suis bien mieux soumis à ses commandements. Cœur et corps, savoir et sens, force et pouvoir,

---

<sup>49</sup> [Nous traduisons] : "Through his creations the artist unifies the archaic level of the instincts with the spiritual level of ideals."

<sup>50</sup> [Nous traduisons] : "The Word is the concrescence of the illimitable. It creates form from formlessness. By words we see and make the world both our inner worlds and the outer worlds around us. At the Garden's Gate the Lover meets the Magician, who tends the boundaries of the sacred space within the Wall. The Lover gives "the word" to the Magician. And there, where the energies of the Lover and the Magician interpenetrate, the mind and heart of the poet burst into visionary flames."

*e melhs sui faizh a so coman.*

*Cors e cors e saber e sen*

*e fors' e poder i ai mes.*

*Si·m tira vas amor lo fres*

*que vas outra part no·m aten*

(I, v. 1-8).

j'y ai tout engagé. Et le frein me tire tellement vers l'amour que je ne prête attention à rien d'autre. »

Et pour Jaufre, *No sap chantar qui so non di* :

*No sap chantar qui so non di*

*ni vers trobar qui motz no fa,*

*ni conois de rima co·s va*

*si razo non enten en si.*

*Mas lo mieus chans comens' aissi:*

*Com plus l'auziretz, mais valra. a a*

(262.3, v. 1-6).

« Il ne sait pas chanter, celui qui n'exécute pas de mélodie, ni trouver de « vers », celui qui ne fait pas couplets, et il ne sait ce que c'est qu'une poésie s'il n'en comprend pas le sens lui-même. Ainsi commence mon chant : plus vous l'entendrez, plus il vous plaira, a, a. »

Alors que chez Jaufre, l'équation peut se comprendre davantage par une métonymie – la *razo* renvoie au sens des vers, donc du poème, or le sens et la raison d'être du poème sont l'amour, qui entre en scène dès la deuxième *cobla* –, métonymie qui transparaît en toute clarté chez Bernart et s'accorde avec la dynamique des archétypes. Bernart est « attiré » (*tra*) par son *cors* (« cœur »), soit l'amant en quête d'incarnation sur le plan matériel, vers *amor*, l'énergie libidinale qui se confond avec le *lai on ilh es* (« là où elle séjourne », v. 57) et qui survient à la fin de la *canço*, soit le lieu mystérieux qui n'est autre que le soi archétypal où séjourne la *domna*, en vérité l'*anima* du poète. S'il est meilleur *chantador* (« chanteur ») que tout autre, c'est parce que sous l'influence de l'amant, le poète accède à sa conscience appréciative, sous sa facette esthétique, qui lui permet alors de traduire la subtilité du mouvement psychique sous-tendant l'extase amoureuse, dans la réalité sonore du poème ; le pouvoir de l'amour-amant est alors tel qu'il distrait même le poète de toute autre chose (v. 8). Le même travail d'orfèvrerie revient dans l'incipit de *Chantars no pot gaire valer* où Bernart tisse une série d'antithèses, tant visuelles que sonores, pour entrelacer l'amour et le chant :

*Chantars no pot gaire valer,  
 si d'ins dal cor no mou lo chans;  
 ni chans no pot dal cor mover,  
 si no i es fin'amors coraus.  
 Per so es mos chantars cabaus  
 qu'en joi d'amor ai et enten  
 la boch' e-lhs olhs e-l cor e-l sen*  
 (II, v. 1-7).

« Rien ne sert de chanter si le chant ne vient du fond du cœur, et le chant ne peut venir du cœur s'il n'y a en lui un noble et cordial amour. Pour cette raison mon chant est parfait, parce que j'engage dans la joie d'amour la bouche et les yeux, le cœur et la raison. »

Trois réseaux sémiqes s'entremêlent tout le long de la strophe : celui du chant (*chantars, chans*), donc la création artistique qui naît de la conscience appréciative ; celui de l'amour (*cor, fin'amors, joi d'amor*), soit l'archétype de l'amant ; et celui du mouvement (*mou, mover, enten*), soit l'énergie libidinale qui permet au poète de manifester les qualités archétypales pour créer à son tour. Les vers travaillent alors à entretenir sémantiquement ces trois réseaux : ainsi, le chant ne vaut rien s'il ne vient pas du cœur (v. 1-2), mais pour que le chant puisse émerger du cœur, le cœur doit être habité par l'amour (v. 3-4) ; le mouvement surgit du cœur (v. 6), puis se transforme en joie qui, à son tour, entraîne tout le poète, en corps et en esprit (v. 7), dans la création d'un chant avec lequel il se confond. Ce chant, en conséquence, ne peut être que parfait : *Per so es mos chantars cabaus* (« Pour cette raison mon chant est parfait », v. 5).

### 2.3.2. L'homéostasie psycho-lyrique de la *canso*

La *canso* est donc une réalisation qui ne peut se faire sans l'amour, son moteur, tout comme la création artistique, chez l'homme, ne peut se faire sans l'intervention de l'archétype de l'amant, dont il investit la conscience esthétique. À elle seule, la *canso* condense la relation entre le chant et l'amour, or si le chant naît du poète et se confond avec lui, tout comme l'amour se confond avec l'archétype de l'amant, alors la *canso*, en tant que création artistique, transpose cette relation psychologique fondamentalement intime et personnelle sur une réalité matérielle, sonore et linguistique. La *canso* peut donc se considérer comme un microcosme

lyrique qui renferme l'intériorité psychologique des poètes : le *ieu* (« je ») poétique qui énonce le chant, l'*amor* qui en est la source et la *domna* à qui il s'adresse ne sont, en fin de comptes, que des transpositions littéraires de phénomènes qui auraient pu avoir cours dans le monde psychologique intérieur de Bernart et de Jaufre, hommes doués d'une conscience de leur vivant, et donc, d'une subjectivité.

L'analyse que nous proposons vient renforcer un argument développé par Mario Mancini, et repris par Simon Gaunt, sur la contribution de la lyrique troubadouresque à la distinction entre les sphères publiques et privées au Moyen Âge. En effet, même si les chansons sont destinées à une performance orale publique, leur contenu relève, tel que nous avons tenté de le démontrer, d'une dimension privée. Cette dialectique entre les deux sphères, dont participent les compositions tant dans leur forme que dans leur contenu, « marque une étape importante dans le développement des subjectivités occidentales européennes : dans cet univers poétique, l'intériorité l'emporte sur la sphère publique<sup>51</sup> » (Gaunt, 2008, p. 46). C'est ce qui nous semble transparaître dans la *tornada* de *No pot chantar qui so non di*, de Jaufre Rudel :

*Bos es lo vers qu'anc no-i falhi*  
*e tot so que-i es ben esta;*  
*e sel que de mi l'apenra*  
*gart se no-l franha ni-l pessi*  
 (262.3, v. 31-34).

« Bon est ce “vers”, car jamais je n'échouais [dans cet art] : tout ce qui s'y trouve y est à sa place ; que celui qui de moi l'apprendra se garde bien de le briser et de le mettre en pièces. »

Si le premier vers peut se lire, au premier regard, comme une appréciation du travail poétique (tel que le laisse entendre la traduction de Jeanroy), le deuxième vers est un peu plus énigmatique : *E tot so que-i es ben esta* (« tout ce qui s'y trouve y est à sa place », v. 32). Nous l'interprétons comme suit : les sentiments personnels du poète, fragments de son intériorité psychologique, se trouvent reconstitués sur un support matériel (linguistique et sonore), dont

---

<sup>51</sup> [Nous traduisons] : “For Mancini, the construction in Bernart’s lyrics of a fantasmic private space—immune from court intrigue and power play—marked a milestone in the development of Western European subjectivities: in this poetic universe, interiority outweighs the public sphere.”

l'agencement a été soigneusement établi travers la structure des vers, les motifs poétiques et son schéma rimique, pour reconstituer l'équilibre fragile du monde psychique. Celui-ci ne peut plus alors se dissocier de la réalité sonore et linguistique du texte, comme le prescrit l'un des axiomes de la poésie troubadouresque : « [l]e jeu des rimes est la manifestation formelle de l'amors » (Roubaud, 2009, p. 187). *Bos es lo vers qu'anc no-i falhi* (« Bon est ce « vers », car jamais je n'échouais [dans cet art] », v. 31) indique donc que la réussite de la *canso* ne peut tenir seulement au respect des règles du *trobar*, car sans amour le chant ne vaut rien, et puisque l'amour émane de l'intériorité du poète, l'on pourrait alors considérer le degré de subjectivité, qui témoigne de la singularité du style du troubadour, comme clé du succès de la composition. La beauté de la *canso* se mesure ainsi non seulement à sa technique métrique et rimique, mais aussi (et surtout) à l'authenticité des sentiments qui se traduisent en images, thèmes et motifs poétiques :

motifs [qui] se présentent chez Bernard de Ventadour avec de tels accents de sincérité et une telle profusion d'expressions originales qu'ils portent le cachet particulier de leur auteur et ne peuvent être confondus. [...] Son vocabulaire poétique, même lorsqu'il est identique à celui d'autres troubadours, rend un autre son, rayonne d'une autre chaleur (Lazar, 1959, p. 371).

Et l'on pourrait dire de même pour Jaufre. Leurs *cansos* manifestent ainsi ce que nous nommons une homéostasie psycho-lyrique, soit, une reconstitution des entités et forces archétypales de la psyché à travers des motifs lyriques et poétiques, qui se trouvent en équilibre dans la création artistique : l'on ne peut déranger l'ordre du poème sans déranger le sens de son contenu, car, ce faisant, l'on dérangerait la réalité psychologique qu'il renferme. L'homéostasie réplique l'équilibre qui règne dans le domaine du soi archétypal, que l'ego atteint au terme du processus d'actualisation, à l'instar du poète qui atteint la jouissance et l'extase à travers l'union spirituelle avec la dame, mais seulement dans le temps de la performance du poème qui donne vie à ce monde. La fragilité de cet équilibre suscite la mise en garde du poète qui témoigne de la conscience qu'il a de la valeur de son texte, dans le contexte compétitif des cours méridionales (Kay, 1990) où chaque troubadour doit faire valoir la qualité de ses compositions par divers moyens. Si l'argument d'un seul vers peut sembler insuffisant pour justifier une interprétation aussi complexe, il suffit à resignifier l'art du *trobar* pour l'intégrer à notre matière du Midi, base du monde fantastique de *Virès*. Enfin, cette dynamique rappelle, par ailleurs, un autre axiome de la poésie troubadouresque et qui consacre

une place privilégiée aux oiseaux (Cadar-Ricard, 1978), dont « l'individualité du chant de *chascus* (chacun) [...] figure aisément la situation du *chantar* de chaque troubadour, l'individualité de chaque *canso* dans un concert général harmonieux » (Roubaud, 2009, p. 274). Compagnons, modèles et maîtres, l'on pourrait presque assimiler ces animaux à des esprits totémiques qui accompagnent les poètes occitans dans leurs quêtes amoureuses ; suivant cette pensée, nous pouvons extraire à partir d'un seul vers, où le prince de Blaye chante son amour lointain, un autre élément clé à notre matière du Midi : *Lan qand li jorn son lonc en mai / m'es bels dous chans d'auzels de loing* (« Lorsque les jours sont longs en mai, j'aime un doux chant d'oiseaux de loin », 262,2, v. 1-2).

## Chapitre 3 – L’initiation masculine à travers la *fin’amors*

Après ce travail préliminaire de réinterprétation et de resignification des éléments les plus mystérieux de la poésie troubadouresque, à travers le prisme de la théorie jungienne, nous souhaitons désormais investir son pendant mythocritique pour en dégager des éléments plus romanesques qui serviront de pistes pour construire la *Cançon de Virès*. Notre intérêt se porte donc sur la mise à distance de la *domna* dans la poésie de Jaufré Rudel et le cycle de l’*amor de lonh*, mis en évidence par plusieurs études (Spitzer, 1955 ; Zorzi, 1955 ; Zufferey, 2009), sur le rite de l’*asag* chez Bernart de Ventadorn, et finalement, sur le rôle de la *fin’amors* comme innovation culturelle de l’Occident médiéval.

### 3.1. Le cycle de l’*amor de lonh* : l’individuation onirique

#### 3.1.1. Une mythologie lyrique

Agencer les six compositions de Jaufré Rudel en un cycle poétique, qui ferait transparaître une progression narrative d’une chanson à l’autre, a été l’objectif des études citées précédemment. Celles-ci se basent sur un constat que Kay elle-même investit comme preuve d’une possible subjectivité au sein du chansonnier :

Chez Jaufré Rudel, par exemple, les motifs d’éloignement et de frustration s’unissent pour construire deux récits opposés : l’un suit son pèlerinage en Terre Sainte, l’autre ses mésaventures dans un château voisin, tous deux sont éparpillés de façon provocante, comme des casse-têtes à demi achevés, égarés à travers ses chansons. Ici, c’est la référence intertextuelle qui agit comme dispositif conscient « autobiographique », aussi fictive soit-elle<sup>52</sup> (Kay, 1990, p. 10).

---

<sup>52</sup> [Nous traduisons] : “In Jaufré Rudel, for example, the motifs of distance and frustration unite to construct two opposing stories, one of pilgrimage to the Holy Land, the other of mésaventure in a neighbouring castle, both of which are scattered provokingly, like half-completed, half-mislaid jigsaw puzzles, across his songs. Here intertextual reference is a conscious device of ‘autobiography’, however fictional it might be.<sup>31</sup>”

Deux systèmes d'agencement sont en concurrence : celui de Léo Spitzer et Diego Zorzi (que nous nommons système A), créé en 1955, et celui de François Zufferey (système B), proposé en 2009 par un remaniement de la bipartition déjà évoquée par Jeanroy (Jeanroy, 1974). Dans le chapitre précédent, nous avons mis en évidence la dynamique que tissent les chansons de Jaufre, et qui voit le poète se précipiter, mû par *Amor*, vers sa dame lointaine, dont il espère retirer une forme de jouissance bien que, paradoxalement, il veuille également la tenir à distance. Nous avons alors étudié le parallèle entre cette dynamique et celle des archétypes jungiens, qui agissent sur la psyché d'un homme pour l'actualiser et la mener vers un nouveau stade de conscience. Succinctement, le cycle de l'*amor de lonh* peut s'interpréter comme un processus d'individuation jungien qui s'opère dans un monde numineux, celui du rêve. Si les contradictions repérées par la philologie pourraient trouver une résolution dans la psychanalyse – l'inconscient (Freud, 2010) ne connaît ni la temporalité, ni la contradiction, qu'il ne peut résoudre – la théorie nous permet avant tout de les transformer en matériaux mythologiques pour alimenter notre création. La transposition de processus psychologiques dans la littérature est, en effet, à la base du fonctionnement des mythes, tel que théorisé par Joseph Campbell :

Les mythes sont des récits véridiques en ce qu'ils décrivent les mécanismes de la psyché et les moyens à travers lesquels nos énergies psychologiques interagissent. Les mythes projettent nos dynamiques internes dans le monde externe, et nous permettent d'en faire l'expérience à travers le filtre de notre pensée et de notre ressenti<sup>53</sup> (Campbell, 2008, p. 32).

À l'instar d'autres grandes œuvres médiévales produites par tradition orale et dont seuls certains états se sont déposés sur des supports écrits, nous considérons le cycle de l'*amor de lonh* comme une légende de la *fin'amors*, un mythe issu de l'inconscient troubadoursque qui se serait constitué, au fil du temps, par un concours de circonstances qui n'aurait laissé que ces seules six compositions et par l'interprétation rétrospective des chercheurs. Cette lecture expliquerait par ailleurs le remaniement significatif qu'opère la *vida* du poète (Poe, 1984 ; Caluwé, 1989), plus célèbre que les compositions elles-mêmes. Celle de Jaufre Rudel a pour particularité de figer plusieurs motifs poétiques du chansonnier dans une logique narrative : la dame lointaine devient la

---

<sup>53</sup> [Nous traduisons] : “*Myths are true stories that describe the ways of the psyche and the means by which our psychological energies interact. Myths project our inner dynamics onto the outer world and allow us to experience it through the filter of how we think and feel.*”

comtesse de Tripoli, que le poète tente de rencontrer en prenant la mer à l'occasion d'une croisade, qui finit par le tuer, non sans voir la comtesse avant sa mort. La *vida* semble livrer une clé d'interprétation toute faite des thèmes et motifs qui sont encore problématiques pour la critique.

En partant des deux systèmes d'agencement du cycle de l'*amor de lonh*, nous avons effectué deux tentatives d'herméneutique pour suivre les correspondances intertextuelles entre les chansons, et ainsi tenter de les assimiler aux étapes du mythe du héros. Si cette opération peut paraître artificielle du point de vue de la philologie – Léo Spitzer (1955) fait d'ailleurs ce reproche à Grace Frank dans ses lectures des compositions rudéliennes –, elle trouve sa justification dans la finalité artistique de notre projet. C'est pour cette même raison que nous n'avons retenu que le système B (Zufferey) dans notre interprétation : sa structure narrative s'accorde non seulement avec le processus d'individuation tel que décrit par la théorie jungienne, mais il permet également de le resignifier en mythe que l'on peut alors faire correspondre avec la *vida* du poète.

### 3.1.2. L'épopée de Jaufré Rudels de Blaia

Dans le système d'agencement de Zufferey, la première chanson est *No sap chantar qui so non di* (262,3). Celle-ci instaure le cadre général de la quête amoureuse : le poète-héros annonce le récit à venir, par une formule qui rappelle le *cano* propre aux épopées : *Mas lo mieus chans comen's aissi: / Com plus l'auziretz, mais valra. a a* (« Ainsi commence mon chant : plus vous l'entendrez, plus il vous plaira, a, a. », v. 5-6). L'emploi du futur semble affirmer un fait définitif et non pas une supposition, comme si le poète-héros narrait son aventure après en être retourné, pour la restituer au présent. La *cobla* suivante introduit l'objet de la quête, soit la dame-jamais-vue :

*Nuils hom no-s mervail de mi  
s'ieu am so que ja no-m veira  
que-l cor joi d'autr'amor non ha  
mas de cela qu'ieu anc no vi,  
ni per nuill joi aitan no ri  
e no sai quals bes m'en venra. a, a.*

« Que nul ne s'étonne à mon sujet si j'aime ce qui jamais ne me verra, car mon cœur n'a joie d'aucun amour, sinon de celui que jamais je ne vis ; aucune autre joie ne le réjouit autant, et je ne sais quel bien m'en viendra, a, a. »

(262,3, v. 7-12)

Au vers 12, la position du poète-héros semble se confirmer : l'évocation du *bes* (« bien ») qu'il espère retirer de cet amour inconnu, bien qu'il puisse se lire comme un enthousiasme naïf, pourrait être révélatrice de la connaissance du héros de l'issue de sa quête. Celle-ci se poursuit dans les *coblas* suivantes où il subit des épreuves physiques, *colps de joi* (« un coup de joie », v. 13), avant de rencontrer la dame pour la première fois dans le plan onirique :

*Anc tan suau no m'adurmi*

*mos esperitz tost no fos la,*

*ni tan d'ira non ac de sa*

*mos cors ades no fos aquí*

*e quan mi resveill al matin*

*totz mos bos sabers mi desva. a a*

(v. 19-24).

« Jamais je ne m'endormis si doucement que mon esprit ne fût vite là-bas, ni jamais je n'éprouvais ici tant de tristesse que mon cœur aussitôt n'y fût ; et quand je me réveille au matin, toute cette douceur m'échappe, a, a. »

Le motif du sommeil et de l'endormissement condense les étapes 4 et 5 du mythe du héros, soit le franchissement du seuil de l'aventure et le passage vers l'inframonde. Ce motif revient systématiquement dans le cycle pour marquer le passage du poète-héros vers le domaine de l'aventure, soit le monde onirique (l'inconscient), où le poète se rapproche de la dame. Dans la première chanson le poète ne l'atteint pas, comme le suggère l'évanescence suite au réveil (v. 24), d'où son profond désarroi à la *cobla* 5. Nous sommes portés à croire qu'il s'agit donc d'une première épreuve, dans la logique des étapes du mythe :

*Ben sai c'anc de lei no-m jauzi*

*ni ja de mi no-s jauzira,*

*ni per son amic no-m tenra*

*ni coven no-m fara de si*

*Anc no-m dis ver ni no-m ment,*

*ni no sai si ja s'o fara, a, a*

(v. 25-28).

« Je sais bien que jamais d'elle je n'ai joui, que jamais de moi elle ne jouira, ni ne me tiendra pour son ami, ni ne me fera, à son propre sujet, aucune promesse ; jamais elle ne me dit ni vérité ni mensonge et je ne sais si jamais elle le fera, a, a. »

La répétition des verbes au futur de l'indicatif (*jauzira, fara, tenra*), le martèlement des négations et la présence d'un passé (*jauzi*) semble insister sur l'impossibilité de la réalisation du désir, du moins, sur le plan physique qui s'oppose au monde onirique évoqué brièvement par la chanson. *No sap chantar qui so non di* annonce et introduit le cycle avec la première phase de l'initiation, le départ, qui précède le passage définitif dans le monde onirique. C'est à partir de *Lan qand li jorn son lonc en may*, la chanson de l'amour de loin, que survient l'étape de l'appel à l'aventure, matérialisée dès la première *cobla* par les oiseaux :

*Lan qand li jorn son lonc en mai,  
m'es bels douz chans d'auzels de loing,  
e qand me suis partitz de lai,  
remembra·m d'un'amor de loing*  
(262,2 v. 1-4).

« Lorsque les jours sont  
longs en mai, j'aime un  
doux chant d'oiseaux,  
j'aime un doux chant  
d'oiseaux de loin, mais  
comme je me trouve séparé  
de là-bas, je me souviens  
d'un amour de loin. »

Le *lai* indique une destination lointaine : suivant l'hypothèse qui en fait la Terre Sainte (au sud du Midi), François Zufferey y voit surtout un « Sud plus symbolique que réel » ; or le sud, dans la pensée jungienne, peut s'interpréter comme la polarité féminine et donc comme l'inconscient qui se trouve placé sous le conscient. Le *lai* renvoie au monde onirique qui ne connaît pas la temporalité ; le temps verbal confirme, par ailleurs, l'absence de progression dans le temps, ce qui se peut dans la logique des mythes :

la forme verbale *sui partitz* [...] n'évoque pas un événement passé : il ne s'agit ni d'un parfait, ni d'un passé composé ou indéfini, mais bien d'un simple présent qui exprime l'état de douloureuse séparation dans lequel un *je* lyrique se trouve par rapport au *lai* « là-bas », ce lieu idéal où réside l'amie et vers lequel aspire le troubadour (Zufferey, 2009, p. 41-42).

La chanson progresse alors suivant la structure mise en évidence par Zufferey, où nous relevons l'étape du mariage sacré, l'union avec le féminin qui symbolise la réussite du héros et la fin de sa quête. Elle se réalisera à la fin du cycle à travers deux motifs poétiques qui apparaissent déjà dans cette composition : tout d'abord, l'union dans la conversation (*coniuncto in verbo*) : *Adoncs parra·l parlamens fis / qand drutz loindas er tan vezis / qu'ab bels digz jauzirai solatz* (« Alors l'entretien paraîtra charmant quand, amoureux lointain, je serai si proche, que je connaîtrai la joie d'une conversation courtoise », v. 26-28) ; ensuite, l'union dans le regard (*coniuncto in aspectus*) qui se traduit dans la métaphore du pèlerin : *Ai! Car me fos lai peleris, / si qe mos fustz e mos tapis / fos*

*pelz sieus bels huoills remiratz !* (« Ah ! si seulement je pouvais aller là-bas en pèlerinage, de telle sorte que mon bâton et mon manteau fussent contemplés par ses beaux yeux », v. 33-35). Au risque de faire un freudisme, le *fustz* (« bâton ») pourrait rappeler un symbole phallique, emblème de l'archétype de l'amant. Dès lors, lorsque Jaufre désire que sa dame contemple cet outil avec ses *bels huoills* (« beaux yeux »), il anticipe l'union mystique, mais ce n'est qu'un souhait comme l'indique le subjonctif passé *fos*.

Tandis que le poète réaffirme la suprématie de l'amour de loin, et son inaccessibilité depuis le plan matériel (v. 43-46), une malédiction apparaît, répétée à deux reprises (*cobla 7* et *tornada*) et celui qui en est l'auteur : le parrain de Jaufre ; *Mas so q'eu vuoill m'es tan tahis, / q'enaissi-m fadet mos pairis / q'ieu ames e non fos amatz* (« Mais ce que je veux est pour moi un tel obstacle, car mon parrain m'a prédestiné à aimer sans être aimé », v. 47-49). Le terme de « parrain » suggère, en premier lieu, une relation de parenté, tandis que la forme réfléchie du verbe, *m'es*, intériorise l'obstacle (*tahis*). Nous pourrions proposer que le parrain est ici l'ombre du poète, le double inversé qui entrave ses projets et son dessein d'union avec la dame ; bien qu'il n'y ait pas de confrontation directe entre les deux, la relation antagoniste rappelle l'étape du combat avec le jumeau-ennemi (*brother battle* ; Campbell, 2008, p. 211).

La quête se poursuit dans les chansons suivantes et entre dans le stade de l'initiation : il n'y a ni progression mythologique ni progression physique dans *Quan lo rius de la fontana* (262,5), seulement des louanges aux vertus de l'*Amors de terra lonhdana* (*coblas 2* et *3*, v. 8-21). Le thème se poursuit dans les premières *coblas* de *Pro ai del chan essenhadors* (262,4, *coblas 1* et *2*), jusqu'à la troisième où le poète-héros réintègre l'univers onirique. Il se dirige tout d'abord vers un *greu logau* (« triste lieu », v. 14) qui devient un palais – le *palatz*, de 262,2 (v. 42) : *luenh es lo castelhs e la tors / ont elha jai e sos maritz* (« Lointains sont le château et la tour où elle repose, elle et son mari », 262,4, v. 17-18), espace symbolique de l'archétype du roi, incarné par le mari de la dame. C'est un royaume numineux, *on sos joy fo noiritz* (« où a été élevé celle qui fait ma joie », v. 25), qui se trouve derrière le voile du rêve : *et en dormen sotz cobertors/ es lai ab lieis mos esperitz* (« et quand je dors sous mes couvertures, mon esprit est là-bas, tout près d'elle », v. 34-35). Le poète-héros y croise des *vezis* (« voisins », v. 25) qu'il nomme *senhors* (« seigneurs », v. 24) et qui sont anoblis par sa parole : *quar ieu dels plus envilanitz / cuq que sion cortes legau* (« je crois que ce m'est un grand honneur de considérer comme courtois et loyaux les plus vilains d'entre eux »,

v. 27-28). Cet anoblissement peut s'expliquer du point de vue psychologique : la progression du poète-héros dans le royaume numineux se traduit par une progression de l'ego vers le soi, à travers laquelle il entre en contact d'autres archétypes, dont celui du roi, qui a pour fonction de bénir et d'anoblir (Moore et Gillette, 1991, p. 61). Le chemin se poursuit avec le motif de l'endormissement et donc l'étape du passage à l'inframonde, qui d'une part confirme la nature numineuse des lieux visités, et d'autre part mène à la consommation du mariage sacré. Celui-ci s'accomplit dans le plan onirique à travers une conversation entre la dame et le poète-héros (*coniuncto in verbo*), telle que souhaitée en *Lan qan li jorn*, rapportée dans cette chanson au style direct :

*Mas tart mi ve e tart mi ditz :*

*« Amicx », fa selha, « gilos brau*

*an comensat tal batestau*

*que sera greus a departir,*

*tro qu'abdui en siam jauzen »*

(262,4, v. 43-47).

« Mais après maints retards elle revient et me dit : « Ami, me dit-elle (ma dame), les jaloux grossiers ont commencé tel vacarme qu'il sera bien difficile d'apaiser, de sorte qu'ensemble nous soyons comblés de joie. »

Dans la *cobla* suivante, le poète espère alors pouvoir voler un baiser au pouvoir guérisseur, qui condense en lui l'amour de la dame : *que tan no fauc sospirs et plors / qu'us sols baizars per escaritz / lo cor no-m tengues san e sau* (« car mes soupirs et mes pleurs ne sont pas tellement amers qu'un pauvre petit baiser, sans plus, ne pût rendre mon cœur sain et sauf », v. 52-53). Le baiser devient symbole de l'amour de la dame, l'élixir que le poète tente d'extraire de l'union, confirmant l'étape de la *tentative de vol de l'élixir*, ce qui explique pourquoi en *Belhs m'es l'estiu*, désormais dans le stade final de la quête, le retour, le poète affirme : *Er ai ieu joy e sui jausitz* (« Maintenant je suis joyeux et bien accueilli », 262,1, v. 8). L'énonciation au présent s'oppose aux références au temps passé, confirmant ainsi la progression mythologique : *Mas aras vei e pes e sen / que passat ai aquelh turmen, / e non hi vuelh tornar ja mais* (« Mais maintenant je vois, je pense et je sens que je suis sorti de cette angoisse, et jamais je n'y veux rentrer », v. 19), le poète est encore dans le *lai* où il profite des bienfaits de *fin'amors* (v. 35), l'élixir qui concentre l'amour de la dame et s'oppose au *fol fais* (« sot fardeau », v. 56), dont il retire un grand enseignement : *qu'eras sai ben az escien / que sol es savis qui aten / e eselh es fols qui trop s'irais* (« car maintenant je sais de façon sûre que celui-là est sage qui attend, et celui-là fou qui trop s'irrite »,

v. 12-14). Le tourment évoqué plus tôt, quant à lui, rappelle les épreuves initiatiques dont une nous est rapportée sous forme d'anecdote aux *coblas* 6 et 8 :

*Mielhs mi fora jazer vestitz,  
que despolhatz sotz cobertor  
e puesc vos en traire auctor  
la nueit quant ieu fui assalhitz.  
Totz temps n'aurai mon cor dolent,  
quar aissi's n'aneron rizen,  
qu'enquer en sospir e-n pantais*  
(v. 36-42).

« Mieux m'eût valu coucher tout habillé que dévêtu sous couverture ; et je puis, à ce sujet, invoquer le témoignage de cette nuit où je fus assailli ; toujours j'en aurai le cœur dolent, car ils s'en allèrent ainsi, en riant, ce qui fait que j'en soupire encore, tout plein d'émoi. »

Dans son interprétation lacanienne, Jean-Charles Huchet y voit un motif de la castration (Huchet, 1987, p. 133-138), mais nous y voyons davantage le motif initiatique de la blessure rituelle infligée aux jeunes initiés : Mircea Eliade recense cette pratique chez de nombreuses civilisation, le plus souvent il s'agit d'une subincision appliquée à l'organe génital des jeunes novices (1959, p. 68) ; Bly explique que l'entaille crée une ouverture (métaphorique) par laquelle l'âme, et avec elle l'empathie qu'apporte la douleur, pénètre le corps masculin qui se voit alors investi d'une sorte de matrice utérine masculine où se cache un deuxième cœur spirituel, source de compassion (Bly, 2004, p. 219). Dans la chanson, ce motif se combine à celui du démembrement, qui est inclus dans l'étape de l'inframonde, tandis que le poète confesse un doute :

*Mais d'une re soi en error  
e-n estai mos cors esbaitz:  
que tot can lo fraire-m desditz,  
aug autrejar a la seror*  
(v. 43-46).

« Mais je suis en doute au sujet d'une chose et mon cœur en est dans l'angoisse : c'est que tout ce que le frère me refuse, j'entends la sœur me l'octroyer »

Les analyses lacaniennes et féministes (Gaunt, 1995 ; Huchet, 1987 ; Kay, 1990) voient dans les vers 45 et 46 l'aveu d'un lien homosexuel, manifeste dans la traduction de Jeanroy et sous-tendant tout le système troubadouresque, qui peut se comprendre comme suit :

« tout ce que le frère me refuse / j'entends que la sœur me l'octroie » et d'entendre, plus en profondeur, « tout le plaisir que le frère me refuse / j'entends (qu'à défaut) la sœur me l'octroie ». La *seror* n'entrera dans l'acte sexuel désiré qu'à la place du frère, signifiant d'un désir que Jaufré ne saurait (s') avouer (Huchet, 1987, p. 26-25).

Suivant la logique de notre démarche, nous préférons interpréter l'emploi de ces deux termes, à l'instar du *pairis* (« parrain ») dans *Lan qan li jorn*, comme marques d'un lien de parenté : si le poète-héros a un frère et une sœur, alors son équivalent psychologique doit en avoir aussi, et dans le système jungien les seules entités qui pourraient correspondre à ces deux liens sont l'ombre pour le *fraire*, le double inversé de l'ego, et l'*anima* pour la *seror*, son double contra-sexuel.

La quête s'achève avec *Quan lo rossinhol el folhios* (262,6-a et b), que les systèmes A et B s'accordent pour la placer en fin de cycle ; dans le nôtre, elle regroupe les étapes finales du stade du retour, où s'accomplit l'apothéose du poète-héros. Les *coblas* 3 et 4 de 262,6-b, et les *coblas* 2, 3 et 4 de 262,6-a renferment une image de course-poursuite, ainsi que des descriptions physiques de la *domna* qui suggèrent un autre motif mythologique : la femme tentatrice, qui leurre le héros avant son apothéose finale. Pourquoi cette dame, jusqu'à présent d'essence numineuse, et donc désincarnée, serait-il soudainement décrite physiquement ? Rien n'exclue, à notre avis, et en accord avec les hypothèses naturalistes, une projection de la figure littéraire sur une femme que Jaufré aurait rencontré. Dans un souci de cohérence, de même que pour les *tornadas* qui s'adressent à des individus historiques, nous plaçons ces strophes hors de la diégèse du mythe de l'*amor de lonh* : la course-poursuite résume, traduit et fige le mouvement psychique de l'individuation, qui demeure, pour l'individu, son propre *tot qant ve ni vai*<sup>54</sup> (« tout ce qui va et vient », 262,2, v. 36). Ce sont les *coblas* finales qui ferment alors le cycle :

*Amors, alegre-m part de vos*  
*per so quar vau mo mielhs queren;*  
*e son d'aitan aventuros*  
*qu'enquar n'aurai mon cor jauzen:*  
*la merce de mon Bon Guiren,*

« Amours, je me sépare de vous avec allégresse, parce que je vais cherchant mon mieux ; et j'ai cette bonne aventure d'en avoir déjà le cœur joyeux, grâce à mon Bon Garant qui me veut et m'appelle et m'accepte et qui m'a mis en bon espoir. »

---

<sup>54</sup> Remarquons que le *cavals* (“cheval”) interprété comme *phallus* symbolique au chapitre 2, fait écho au *futz* de 262,2.

*que-m vol e m'appel'e-m deigna*

*e m'a tornat en bon esper*

(262,6-a, v. 29-35).

Après que le mariage sacré se concrétise dans *Pro ai del chan ensehadors*, le poète-héros retourne de son périple onirique avec l'élixir qu'est l'amour de sa dame dans *Belhs m'es l'estiu*, où il subit les dernières épreuves de son initiation. Dans cette dernière chanson, il peut dès lors se départir de son amour et commencer son apothéose sous l'œil bienveillant de *Dieu*, qui sur le plan psychologique correspond à l'accès vers un nouveau stade de conscience, le soi archétypal, représenté par la figure christique (Jung, 1981) :

*E qui sai rema deleitos*

*e Dieu non siec en Belleen,*

*no sai cum ja venh'a guerimen;*

*qu'ieu sai e crei, mon escien,*

*que selh cui Jhesus ensenha*

*segur' escola pot tener*

(262,6-b, v. 36-41).

« Et qui reste par deçà dans les plaisirs et ne suis pas Dieu à Bethléem, je ne vois pas comment il pourra jamais être preux ni atteindre son salut ; car je crois et je sais, par ma foi, que celui que Jésus instruit suit une voie sûre. »

Au terme du cycle poétique, l'on pourrait revisiter la *vida* du poète, dont la structure narrative semble plus évidente. En effet, le processus par lequel les motifs poétiques ont été associés à des images plus concrètes (la comtesse de Tripoli, la croisade en mer, la mort du poète dans les bras de la comtesse), peut s'expliquer à travers le schéma de la réception littéraire jungienne : l'inconscient personnel du lecteur reconnaît dans une œuvre les contenus qui émanent de l'inconscient collectif, or les étapes mythologiques sont un contenu archétypal, et l'on peut donc supposer que, le rédacteur de la *vida* les ayant repérées lors de sa lecture du chansonnier, il les aurait alors reprises et synthétisées dans cette légende amoureuse... Cette conclusion n'engage que notre interprétation, qu'il demeure difficile de prouver de science sûre dans une perspective historique et philologique, mais qui nous permet d'intégrer l'œuvre et la vie de Jaufre Rudel à notre matière du Midi dans la perspective artistique de notre projet, à l'instar des rituels de l'*asag* et de la mort-par-amour chez Bernart de Ventadorn.

## 3.2. Le rituel de l'*asag* : la *renovatio* des troubadours

### 3.2.1. L'asymptote du désir chez Bernart de Ventadorn

L'*asag* peut se traduire par « essai » et renvoie, dans l'univers troubadouresque, à une pratique qui a longtemps fasciné la critique tant ses quelques apparitions dans les compositions (plus nombreuses et détaillées chez les *trobairitz*) dépeignent un rituel étrange, et pour le moins déconcertant :

L'*asag* est l'épreuve suprême imposée à l'amant par la dame : se retrouver dans son lit, corps contre corps (mais non pas corps à corps), nu à nue, la tête reposant sur la poitrine de l'aimée, bras autour de son cou, mais lié par le serment de ne rien entreprendre contre la volonté souveraine de la femme (Rey-Flaud, 1983, p. 28-29).

Pour René Nelli, sa réalité socio-historique est indéniable, ce que plusieurs critiques réfutent, préférant voir une mise en scène poétique très élaborée qui sublime les tendances de l'érotique des troubadours (Huchet, 1987 ; Rey-Flaud, 1983). Dans notre étude, le caractère social ou purement fictif de l'épreuve n'a guère d'importance : les phénomènes étudiés par la psychologie analytique peuvent être à la fois tangibles et imaginés, résultant souvent d'une projection du domaine numineux sur le monde physique. Nelli voit ainsi un certain parallèle entre l'*asag* et certains rites masculins de continence sexuelle dans les sociétés primitives, sans les confondre pour autant :

Plus encore qu'à ce vieux fonds d'archéo-civilisation, l'*asag* provençal se rattache aux instincts mêmes de l'homme et de la femme. C'est peut-être, en effet, une loi de la nature que les hommes soient chastes sans effort lorsqu'ils sont sincèrement amoureux, et impatient, lorsqu'ils n'aiment pas ; et que les femmes, au contraire, soient plus désireuses d'amour physiques, lorsqu'elles se sentent vraiment aimées, et plus réticentes, si elles craignent de ne pas l'être assez (Nelli, 1974b, p. 25).

Dans la lyrique de Bernart de Ventadorn, en amont des multiples allusions au corps de la dame, l'*asag* est évoqué à quelques reprises dont nous présentons trois exemples. Dans *Pois preyatz me, senhors* (XVIII, *cobla* 4, v. 28-36) :

*Ara cuit qu'e-n morrai*  
*del deizrer que-m ve,*  
*si-lh bela lai on jai*

« Pour le moment, je crois que je mourrai du désir qui me vient, si la belle ne m'accueille auprès d'elle, là, où elle couche, afin que je la caresse et la baise et

*no m'aizis pres de se,*

*qu'eu la manei e bai*

*et estrenha vas me*

*so cors blanc, gras e le.*

étreigne contre moi son corps  
blanc, charnu et lisse. »

dans *Can l'erba fresch' e-lh folha par* (XX, *cobla* 6, v. 41-44) :

*Be la volgra sola trobar;*

*que dormis, o-n frezes semblan,*

*per qu'e-lh embles un doutz baizar,*

*pus no valh tan qu'eu lo-lh deman.*

« Je voudrais bien la trouver  
seule, qu'elle dormît ou qu'elle  
en fit semblant, pour lui ravir  
un doux baiser, puisque je suis  
indigne de le lui demander. »

et dans *Lancan vei per mei la landa* (XXIX, *cobla* 5, v. 29-35) :

*Mal o fara, si no-m manda*

*venir lai on se despolha,*

*qu'eu sia per sa comanda*

*pres del leih, josta l'esponda,*

*e-lh traga-ls sotlars be chaussans,*

*a genolhs et umilians,*

*si-lh platz que sos pes me tenda..*

« Elle me fera mal si elle ne  
m'ordonne de venir là où elle se  
deshabille, afin que je sois par  
ses ordres près du lit, à côté du  
rebord, et lui enlève ses souliers  
bien chaussants, à genoux et  
humblement, s'il lui plaît de me  
tendre ses pieds. »

Premier fait saillant : l'emploi de structures syntaxiques (en ordre), *si-lh bela* (« si la belle », XVIII, v. 30), *Be la volgra* (« Je voudrais bien », XX, v. 41) et *Mal o fara, si* (« Elle me fera mal, si », XXIX, v. 29), et de verbes au subjonctif (*dormis, sia*) et au conditionnel (*volgra*), témoignent d'une volonté du poète de renverser les codes de la tradition, où l'*asag* ne peut être offert que par la dame, pour s'approprier la récompense charnelle de son plein gré, et sans le consentement de la première concernée : *per qu'e-lh embles un doutz baizar* (« pour lui ravir un doux baiser », XXIX, v. 31). Cette insistance, qui va jusqu'à l'action unilatérale contre la volonté de la dame, nous semble tenir de la rhétorique de l'hérésie propre au poète (Gouiran et Caïti-Russo, 2016) : Bernart est connu pour se révolter à plusieurs reprises contre les codes de la *fin'amors*, allant jusqu'à faire des griefs à sa dame, en répliquant le comportement de l'hérétique face à une divinité ; ces griefs

constituent des preuves plus prégnantes de la soumission totale du poète à sa dame et au service d'amour, ce qui réaffirme les qualités de Bernart comme meilleur amoureux, et donc, meilleur troubadour. Cette stratégie permet de négocier l'incertitude du service d'amour, puisque la *fin'amors* n'oblige pas la dame à récompenser le poète : l'*asag* souhaité dans les trois textes ci-dessus viendrait alors récompenser la longue attente de l'amoureux envers sa dame (Akehurst, 1973). Réelle ou figurée, la pratique reprend les codes religieux pour créer un rituel profane à travers une série d'étapes qui simulent l'acte sexuel sans jamais s'y rendre (nous citons XVIII) : 1. *m'aizis* (« m'accueille », v. 31) ; 2. *manei* (« caresse », v. 32) ; 3. *bai* (« embrasse », v. 32) ; 4. *estrenha vas me* (« l'attire vers moi », v. 33).

Le simulacre met les signes à nu et les fait fonctionner à plat ; la dérision les excède. L'*assag* participe des deux il étale les signes qui conduisent au « fait », mais bouleverse leur économie dans la mesure où il les oblige à fonctionner à vide, en excès, en ne leur donnant pas le référent obligé et attendu : l'acte en tant qu'ouverture sur la jouissance (Huchet, 1987, p. 192).

Dans une perspective mythocritique, la pratique constitue une représentation du mariage sacré, qui couronne la quête du troubadour dans la mythologie de la *fin'amors* ; dans une perspective psychologique, retranscrite par la littérature, elle pourrait s'assimiler à une épreuve qui concrétise le processus d'individuation à travers laquelle l'ego masculin assimile son *anima* dans le soi archétypal. L'innovation de l'*asag*, qui le distingue des autres rites de continence sexuelle (comme l'a justement remarqué Nelli), c'est que l'initiation sexuelle masculine ne passe pas ici par une résistance à la tentation féminine : le troubadour ne rencontre pas une *femna*, femme commune qui avilit l'homme, mais bien sa *domna*, dame respectable dont l'amour anoblit le poète, et que nous considérons comme une projection de cette part de féminité intérieure. *So cors blanc, gras e le* (« son corps blanc, charnu et lisse », XVIII, v. 36) revêt l'éclatante beauté de l'intériorité numineuse, face à laquelle l'ego se tient *a genolhs et umilians* (« à genoux et humblement », XXIX, v. 34) prêt à mourir, car « [l]a mort initiatique est indispensable au commencement de la vie spirituelle. Sa fonction doit être comprise par rapport à ce qu'elle prépare : la naissance à un mode d'être supérieur » (Eliade, 1959, p. 16). L'actualisation de l'ego dans le soi archétypal, la *renovatio*, s'opère dans le monde, fictif et historique, du *lai* mystique des cours occitanes. Pris dans sa dimension historique, et loin d'être une pratique névrosée et perverse, le rite devient l'invention particulière de la civilisation des troubadours : une tentative de l'homme médiéval d'appivoiser sa force libidinale à travers un rituel profane, dont seuls attestent les textes vernaculaires, à l'abri

du monopole de l'Église qui, depuis longtemps, voyait dans l'ascétisme la seule voie acceptable pour approcher cette énergie archétypale, autrement dit, le divin (Bly, 2004).

### 3.2.2. Fonction scopique et mort-par-amour

À côté de l'*asag*, la lyrique de Bernart mobilise également l'union dans le regard (*coniuntio in aspectus*) comme pivot central de plusieurs *cansos* puisqu'elle traduit paradoxalement une volonté d'anéantissement et une forme de renaissance sous les yeux de la dame dans un autre rituel : la mort-par-amour, qui « cerne [...] un événement fulgurant, dont la fulgurance est à la limite ineffable, approchable seulement en ses traces » (Huchet, 1987, p. 196). On en trouve une image dans les premières *coblas* de la chanson de l'alouette (XXXI) à travers le miroir de Narcisse, dans un geste sacrificateur qui traduit la rencontre avec l'Autre lacanien (Gaunt, 2008). Tandis que la première *cobla* évoque l'image touchante d'une alouette s'évanouissant face au soleil, à l'instar du cœur du troubadour, la deuxième donne la raison de sa mélancolie :

*Ai, las ! tan cuidava saber*

*d'amor, e tan petit en sai,*

*car eu d'amar no-m posc tener*

*celeis don ja pro non aurai.*

*Tout m'a mo cor, e tout m'a me,*

*e se mezeis e tot lo mon;*

*e can se-m tolc, no-m laisset re*

*mas dezirer e cor volon*

(v. 9-16).

« Hélas ! je croyais tant savoir d'amour, et combien peu j'en sais, puisque je ne puis me retenir d'aimer celle dont je n'obtiendrai jamais nulle faveur. Elle a ravi mon cœur et a ravi mon être, elle-même et le monde entier ; et en se dérochant à moi, elle ne me laissa rien d'autre sinon le désir et l'âme languissante. »

Au vers 13, l'amour de la dame devient un tourbillon de souffrance qui emporte tout dans son passage : son *cor* (« cœur », v. 13), *me* (« mon être », v. 13), *se mezeis* (« elle-même », v. 14) et enfin, *tot lo mon* (« le monde entier », v. 14), jusqu'à *laisset re / mas dezirer e cor volon* (« laissa rien d'autre sinon le désir et l'âme languissante », v. 15-16). C'est à la *cobla* suivante que les yeux de la dame deviennent miroir puis la fontaine de Narcisse, où le poète se regarde jusqu'à se noyer :

*Anc non agui de me poder*  
*ni no fui meus de l'or' en sai*  
*que-m laisset en sos olhs vezer*  
*en un miralh que mout me plai.*  
*Miralhs, pus me mirei en te,*  
*m'an mort li sospir de preon,*  
*c'aissi-m perdei com perdet se*  
*lo bels Narcisus en la fon*  
 (v. 17-24)

« Je n'eus plus pouvoir sur moi-même et je ne m'appartins plus dès l'instant où elle me laissa regarder dans ses yeux, en ce miroir qui me plaît beaucoup. Miroir, depuis que je me suis miré en toi, les profonds soupirs ont causé ma mort, si bien que je me suis perdu comme se perdit le beau Narcisse dans la fontaine. »

Si l'on revient à la symbolique du motif de l'eau dans les systèmes mythologiques, le monde aquatique n'est autre que « l'esprit devenu inconscient » (Jung, 1981, § 40), l'âme humaine, a-genrée et a-sexuée, archaïque et primitive, le royaume du soi archétypal où les contraires sont réconciliés, le Jardin-clos de l'amant où la création universelle se replie sur elle-même dans un mouvement d'amour fatal (Moore et Gillette, 1993). Les *coblas* dépeignent deux jardins-clos : l'un métaphorique et inscrit dans la diégèse du poème, celui du *bels Narcisus en la fon* (« le beau Narcisse dans la fontaine », v. 24), l'autre symbolique, lieu sacré de l'archétype, dont le passage se fait à travers ce miroir que la structure chiasmique des vers transforme en portail – *en un miralh que mout me plai. / Miralhs, pus me mirei en te* (« en ce miroir qui me plaît beaucoup. Miroir, depuis que je me suis miré en toi », v. 20-21). Le féminin attire l'amant qui sommeille chez le poète vers la contemplation de son reflet dans les yeux de sa dame – *que-m laisset en sos olhs vezer* (« dès l'instant où elle me laissa regarder dans ses yeux », v. 19) – devenus ce *miralh* à travers lequel le poète contemple les profondeurs de son inconscient, son ombre, où gît son *anima*. Il ne lui reste plus qu'à mourir – *m'an mort li sospir de preon* (« les profonds soupirs ont causé ma mort », v. 22) – pour la rencontre et en renaître, transformé.

### 3.3. Une force civilisatrice de l'Occident médiéval

Notre lecture des motifs mythologiques de l'univers troubadouresque nous reconduit désormais vers notre réinterprétation de la *fin'amors* comme chemin initiatique masculin. Dans *l'Amour et l'Occident* (1972), publié en 1939, Denis de Rougemont avait déjà affirmé que l'amour des troubadours, relié aux autres formes d'amour courtois, constituait une invention culturelle de l'Occident à partir de laquelle s'était formé sa conception moderne de l'amour-passion. Vers la fin du siècle, Rüdiger Schnell nuance le propos mais confirme que la littérature courtoise serait :

un important processus civilisateur. Que ce discours courtois ait été mené souvent à la fois comme un jeu rhétorique et spirituel n'est guère contradictoire avec cette évaluation. Au contraire, c'est précisément le jeu qui permet de s'exercer à des comportements nouveaux (Schnell, 1989, p. 89-90).

Outil et instrument psychologique, tel que l'avait affirmé Cholakian dans son analyse freudienne, cette littérature serait venue combler les besoins d'un groupe aux prises avec un enjeu social : la régulation et la gestion des rapports érotiques et sociaux entre hommes et femmes, ainsi que la complexité du sentiment amoureux qui émerge conjointement avec la subjectivité de l'Occident dans sa littérature.

[L]a littérature d'amour courtoise a contribué dans une large mesure à la verbalisation (et ainsi à l'humanisation) de conflits sociaux : en mettant en scène et en intériorisant diverses rivalités et tensions (entre poète, Dame, amour personnifié, jaloux à la cour, autres poètes) en tant que joute oratoire, et en suggérant en outre, dans les poèmes polémiques traitant d'un dilemme, de faire résoudre ces conflits par une instance juridique, cette littérature incite pour ainsi dire à adopter des pratiques non-violentes. D'une manière ludique et spirituelle, on nous présente ici des modèles de règlement des conflits (Schnell, 1989, p. 362).

Si la littérature et la musique sont privilégiées comme terrain de jeu, plutôt que la danse, la sculpture ou la peinture, c'est parce que l'Occident médiéval, malgré la subsistance d'une pensée magique dans l'esprit du croyant, est déjà trop moderne par rapport aux sociétés primitives, et que par ailleurs, ces formes artistiques emploient le son et la voix, seuls médiums capables de produire une forme d'enchantement, et donc, d'inviter l'auditeur dans le monde onirique où ces motifs prennent vie.

Le fait qu'on écoutait avec délices ces histoires romanesques où les clichés initiatiques revenaient à satiété, prouve, il nous semble, que de telles aventures répondaient à un besoin profond de l'homme médiéval. Les scénarios initiatiques n'alimentaient plus que l'imagination, mais la vie imaginaire, comme la vie onirique, est aussi importante pour la

totalité psychique de l'être humain que la vie diurne. Nous touchons ici un problème qui dépasse la compétence de l'historien des religions car il appartient de droit au psychologue. Mais il faut le toucher pour comprendre ce que sont devenus la majorité des scénarios initiatiques, lorsqu'ils eurent perdu leur réalité rituelle : ils sont devenus ce qu'on les trouve, par exemple, dans les romans arthuriens : des "motifs littéraires". C'est dire qu'ils délivrent maintenant leur message spirituel sur un autre plan, en s'adressant directement à l'imagination (Eliade, 1959, p. 258).

La *fin'amors* véhiculée par la lyrique en langue romane aurait participé de ce phénomène dans la culture médiévale : son caractère genré et subjectif aurait offert aux hommes un espace pour exprimer leur subjectivité. L'androcentrisme propre à cette initiative culturelle s'expliquerait, à notre avis, par un besoin de l'homme médiéval d'exprimer cette intériorité psychologique où la maturation sexuelle va de pair avec la maturation émotionnelle et spirituelle. Si sa création survient dans les cours méridionales au Moyen Âge central, c'est en raison, comme l'affirme Denis de Rougemont et plusieurs chercheurs (Nelli, 1974 ; Baladier, 1999 ; Bly, 2004 ; Corbin *et al.*, 2011 ; Boquet et Nagy, 2015), du resserrement de la morale chrétienne autour de la sexualité, qui aurait conduit à l'exaltation de la passion dans le domaine profane, à travers une forme artistique vernaculaire. Bien que l'hypothèse puisse être largement débattue, elle s'accorde avec notre lecture qui voit chez les troubadours la rébellion d'un archétype ancestral, l'amant, source de créativité, de sensualité et de spiritualité dans la psyché masculine.

## Conclusion

« Le spectre des troubadours hante la poésie » (Roubaud, 2009, p. 344), à tel point qu'hors du monde universitaire, la lyrique courtoise fait l'objet de réappropriations par des amateurs non-érudits, qui cherchent à ressusciter leur souffle lyrique par des performances musicales. Figures spectrales, mythiques, historiques, poétiques, sociologiques... et psychologiques, les troubadours et leur lyrique peuvent se prêter à diverses méthodes d'analyse et d'interprétation qui jusqu'à présent se concentrent sur le sens des compositions, et notamment sur cette relation courtoise qui fascine encore aujourd'hui. L'hypothèse qui est à la source de notre projet participe de cette obsession et considère la *fin'amors* comme un chemin d'initiation masculine, fictif ou réel, que notre travail s'efforce de (re)constituer à partir des indices présents dans les compositions, et par l'intermédiaire d'un travail d'interprétation textuelle (essai) et d'écriture artistique (création).

L'ensemble de notre travail s'appuie ainsi sur un cadre théorique tripartite, combinant psychanalyse, mythocritique et *men's studies*, pour revisiter plusieurs éléments de la lyrique courtoise – malgré les réticences de la recherche vis-à-vis de cette démarche – afin de mener une réflexion sur l'univers troubadouresque et le resignifier en matière romanesque, propice à la création d'un univers fantastique. Trois notions ont ainsi guidé notre étude : la subjectivité, comme construction discursive qui émane du discours, le genre, dont on en trouve trois dans le système courtois (*domna*, *femna* et troubadour), et enfin, la spiritualité, qui à travers le prisme psychanalytique et mythocritique se traduit dans le champ littéraire et psychologique par le numineux, soit le sentiment de présence du divin. Nous avons alors argumenté en faveur de la présence de ces trois dimensions dans la conception toute particulière de l'amour qu'est la *fin'amors*, notamment dans la lyrique de Jaufré Rudel et Bernart de Ventadorn, à travers une méthodologie fondée sur les théories de C. G. Jung. Ce choix se justifie tout d'abord par les carences d'analyses jungiennes sur les troubadours, par opposition aux branches freudienne et lacanienne (aux interprétations tout aussi pertinentes) ; ensuite, par sa capacité à réconcilier la raison et l'esprit – qui tient de ce même mysticisme que la communauté scientifique lui a longtemps reproché – et donc la réalité socio-historique des cours occitanes avec le monde onirique de la *fin'amors* ; et enfin, par son influence majeure sur le MMM et l'œuvre poétique de Robert Bly,

dont notre démarche en recherche-création est directement dérivée. Parmi les quelques outils théoriques mobilisés, nous comptons la théorie des archétypes de l'inconscient collectif (Jung, 1981), le système quaternaire des archétypes du masculin sacré (Moore et Gillette, 1991, 1993), l'archétype et le chemin initiatique de l'homme sauvage (Bly, 2004), le mythe du héros (Campbell, 2008) et les motifs des rites initiatiques masculins (Eliade, 1959), résumés dans le premier chapitre.

C'est à partir de ce cadre théorique que nous avons pu réinterpréter, en première instance, le *joy*, présent chez Bernart et chez Jaufre, sentiment complexe et paradoxal qui se confond et se distingue de l'amour, et dont le caractère cyclothymique oscille entre deux isotopies, joyeuse et douloureuse, mais qui tend par la même occasion à l'union des contraires (amour et souffrance, extase et tourment, etc.). Cette ambivalence s'explique à travers le fonctionnement de la libido archétypale : force ancestrale qui sous-tend et galvanise le système de l'inconscient collectif et ses archétypes, elle se confond avec la figure de l'archétype de l'amant dont la nature est, également, double et paradoxale, tendant à la fois vers la création par les principes de vie et de mort. Cependant, tout comme l'archétype cherche à s'incarner dans le monde physique, le *joy* n'est ni l'amour ni la jouissance (*jauzimen*) qu'il précède. En effet, la quête de la jouissance à travers l'expérience sensorielle, largement décrite par la gamme d'images poétiques de Bernart, et souhaitée mais jamais atteinte chez Jaufre, traduit l'une des fonctions de l'archétype : sa quête d'osmose sensorielle, émotionnelle et spirituelle, avec la totalité de la création universelle. Cette quête tend, naturellement pour un archétype masculin, vers le féminin primordial, or l'union tant souhaitée par les deux troubadours semble pointer, inéluctablement, un lieu mystique, indéchiffrable et non localisable (notamment dans la lyrique de Jaufre) : le *lai*. Dans la théorie jungienne, celui-ci s'apparente à une zone ou entité, au contraire, très localisée de l'inconscient personnel et collectif : le soi archétypal, auquel tout individu peut aspirer (et aspire naturellement), où toutes les contradictions et les oppositions de la personnalité sont réconciliées, où le féminin et le masculin se réunissent dans l'étreinte que le poète espère obtenir de la dame.

Cette dame, de nature énigmatique, est objet de louanges et source d'angoisses pour les poètes, sujet de débats et d'interprétations variés pour la critique. Dans notre étude, nous la considérons comme une figure littéraire androgyne, puisqu'elle combine des traits féminins et masculins, et le prestige qui lui est attribuée se fait au détriment d'un autre type de femme, la *femna*, qui est à son tour d nigr . Sans pour autant ignorer la part de misogynie médiévale qu'elle

comporte, la relation complexe et paradoxale des poètes à la figure androgyne s'explique dans notre étude par la nature numineuse de cette dernière : grâce à notre cadre théorique, nous l'identifions à l'archétype de l'*anima*, cette part féminine qui existerait en tout homme. Si la *domna* est ainsi dotée de traits masculins, comme l'évoque l'appellation *midons* (« mon seigneur ») c'est parce qu'elle émane d'une psyché masculine, à laquelle se soumet le poète alors qu'il essaye d'appriivoiser cette part si étrangère et pourtant propre à lui-même. L'on comprend alors la vénération dont elle fait l'objet dans la lyrique de Bernart de Ventadorn, qui en parallèle, l'accuse de ne pas récompenser son service d'amour et se révolte ainsi contre les codes de la *fin'amors*. Cette dialectique entre soumission totale et hérésie, qui reprend les codes du divin et du religieux, permet au poète de mieux affirmer sa qualité de meilleur amoureux, et donc de meilleur chanteur, puisque les griefs et les louanges deviennent des preuves de son attachement profond à la dame. Bernart use de cette rhétorique pour endurer la longueur du service d'amour, où la récompense tant espérée de la dame (l'union) n'est pas garantie : si dans une perspective socio-historique, le code de la *fin'amors* semble étrange, dans une perspective psychologique, le service d'amour reproduit le processus d'individuation d'une conscience masculine pour approcher cette part féminine inatteignable. Cette même perspective permet de comprendre la mise à distance de la dame chez Jaufré Rudel, qui ne peut la rencontrer autrement que par le songe, puisque l'*anima* relève de l'inconscient et de l'immatériel, et non pas du monde tangible. Précisons, finalement, que cette interprétation n'est pas incompatible avec les hypothèses bio-historiques : la nature de la *fin'amors* est celle d'une facette particulière de l'archétype de l'amant, l'*amor*, qui conjugue l'amour de la chair et de l'esprit dans une relation symbiotique et symétrique. Le désir d'une femme fantasmée et imaginée peut alors tout aussi bien se projeter dans la réalité matérielle historique, et les dames numineuses de Jaufré et Bernart ont pu avoir leur contrepartie charnelle au XII<sup>e</sup> siècle.

Nous nous sommes par la suite intéressés au *trobar*, l'art poétique qui est inextricablement lié au chant, par un axiome qui revient à plusieurs reprises dans l'univers courtois, repris par Bernart et Jaufré dans quelques-unes de leurs chansons. Si le chant émane de l'amour, et que l'amour ne peut se dire que par le chant, c'est parce que l'amour, la libido archétypale incarnée en l'amant, doit se concrétiser dans le monde physique à travers une médiation que seul l'art peut réaliser. Par l'art et la création, l'artiste canalise l'une des fonctions de l'archétype, la conscience appréciative, qui lui permet de voir le monde à la fois comme une unité indivisible et comme une multiplicité fragmentaire : c'est cette même conscience qui lui permet de transposer la sensibilité

et la subtilité du monde qui l'entoure dans des œuvres d'art qui reconstituent cette multiplicité, et la réconcilient. La *canso*, comme œuvre d'art et genre littéraire peut alors se comprendre comme un microcosme qui renferme l'équilibre du monde psychologique intérieur du troubadour, traduit dans la réalité linguistique, écrite et sonore, du texte, à travers une gamme de motifs, thèmes et images poétiques. La forme poétique est ainsi liée à une part intime, privée et personnelle du poète, et les mises en garde de Jaufre quant à la corruption de cette forme lors de sa transmission témoignent d'un attachement qui trahit cette même subjectivité, garante de la qualité du texte puisque c'est elle qui fait le style distinctif de chaque poète face à leurs concurrents dans les cours méridionales.

Par la suite, nous avons poursuivi notre analyse de la dame lointaine de Jaufre Rudel et, plus largement, du cycle de l'*amor de lonh*, en utilisant le système d'agencement de François Zufferey (2009), pour en dégager un récit mythologique où la quête onirique du poète-héros envers cette dame lointaine aboutit dans une union par la parole (*coniunctio in verbo*) et le regard (*coniunctio in aspectus*), à laquelle succède une apothéose et conversion aux tonalités christiques. La légende, résumée dans la *vida* du poète, traduit une épopée mythologique, d'une part, et un processus de maturation psychologique d'autre part : celui du poète-héros qui, voyageant dans une terre lointaine et onirique (*lai*), confronte et apprivoise son intériorité.

Chez Bernart de Ventadorn, nous revisitons alors brièvement un motif poétique, plus précisément une pratique qui fait débat quant à sa réalité socio-historique : l'*asag*. À partir du cadre jungien et mythocritique, notre proposition d'interprétation considère les deux cas de figure, historique et littéraire, qui se voient réconciliés dans la mesure où l'*asag* peut se lire sur deux plans. Sur le plan littéraire, il constitue une mise en scène d'un motif récurrent dans les récits mythologiques, celui du mariage sacré qui unit les polarités masculines et féminines. Sur le plan sociologique, il peut être vu comme une pratique des cours du Midi, aux origines plus anciennes (tel que le suppose René Nelli), qui aurait servi de pseudo-initiation dans la culture occitane pour enseigner à l'homme, à travers la continence (la *mezura*) et une série d'étapes codifiées et sanctifiées par la mystique des troubadours, la maîtrise de l'énergie libidinale. Ce rite de confrontation au féminin, incarné par la dame, induit une mort rituelle chez le poète-amant qui subit alors une *renovatio*. Nous évoquons alors également un autre rituel de l'univers troubadouresque, et qui apparaît à plusieurs reprises chez Bernart : la mort-par-amour et l'union

par le regard, notamment dans la célèbre chanson de l'alouette, où nous avons réinterprété l'image du miroir de Narcisse comme symbole de l'inconscient, et la noyade du poète comme l'entrée dans le processus d'individuation.

Notre analyse revient alors à notre hypothèse de départ – la *fin'amors* comme chemin initiatique masculin – pour soutenir, à l'aide des hypothèses de Denis de Rougemont et de Rüdiger Schnell, que l'amour courtois constitue un dispositif psycho-ludique qui, à travers la littérature, permet de mettre en scène les tensions qui émanent de la gestion des rapports socio-érotiques entre hommes et femmes, de sorte à les résoudre par une communication non violente qui se construit à partir des règles strictes des formes littéraires. La lyrique participe ainsi, avec toute la littérature courtoise, à un important processus civilisateur conçu dans l'Occident médiéval au XII<sup>e</sup> siècle comme une nécessité pour répondre à ces divers questionnements relatifs au sentiment amoureux, qui émergent conjointement avec une subjectivité (ici masculine) à la même époque. La *fin'amors*, nous le pensons, serait alors une réponse des poètes masculins au resserrement du carcan moral de leur époque vis-à-vis de l'érotisme et de la sexualité. Certains poètes, comme Jaufré et Bernart (et les autres grands troubadours reconnus par la critique), en qualité de visionnaires auraient ainsi été plus sensibles aux contenus de l'inconscient collectif, intemporels et transhistoriques, et auraient créé cette conception de l'amour reprise et développée par une masse importante de poètes à leur suite. Cette effervescence culturelle aurait créé son propre archétype, l'*amor*, qui :

n'est pas la malédiction de l'Occident, il est la vérité multiforme de son expérience amoureuse. Les amateurs de passions fatales peuvent y trouver leur compte, tout comme les partisans du badinage sentimental, pour autant que celui-ci reste respectueux de la parole et de la personne de l'autre. Comme l'avaient bien compris les surréalistes, il nous enseigne d'abord la liberté, valeur qui ne souffre aucun compromis, et s'il se situe au-dessus des lois et des idéologies, c'est parce qu'il est à lui-même sa propre loi (Corbellari, 2018, p. 114).

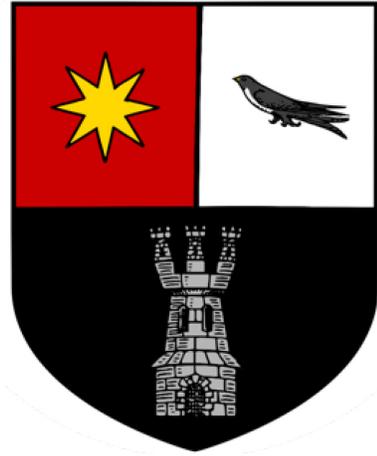
Bien qu'elle s'appuie sur une vaste tradition critique, cette affirmation demeure sujette à débat, non seulement du point de vue philologique et historique, mais également du point de vue des études de genre (*gender studies*). Notons, à cette occasion, plusieurs études que nous avons été contraints de réduire par manque d'espace (Lazzerini, 1993, 1998, 2014), et qui auraient pu enrichir considérablement la discussion sur les formes de masculinité et de virilité (Belmont, 2005 ; Chardenet, 2010), ainsi que sur les rapports de pouvoir entre les sexes (Gazalé, 2017 ; Gourarier, 2017), en écho avec les études féministes des sociétés médiévales (Lees *et al.*, 1994 ; Cohen et Wheeler, 1997). Il convient de remarquer que la démarche du MMM avait suscité de nombreuses

critiques de la part des courants féministes des années 1980 et 1990, et nous sommes par ailleurs conscients que son positionnement essentialiste vis-à-vis du sexe et du genre, que nous revendiquons ouvertement, en suscitera d'autant plus au XXI<sup>e</sup> siècle. Ce positionnement constitue un choix critique, scientifique et littéraire, qui ne nie en aucun cas l'existence d'individus issus de la diversité de sexe et de genre, et ne veut nullement porter atteinte à leur intégrité morale, et nous condamnons fermement toute appropriation des diverses théories employées dans ce travail à des fins néfastes pour l'intégrité et la dignité de toute personne, quel que soit son genre ou son sexe. Enfin, si nous avons omis de remettre en question les postulats de la théorie jungienne dans notre essai, c'est parce que nous laissons cette tâche à notre création : la *Canczon de Virès*.

Chanson de geste moderne, elle est aussi un théâtre antique, mythologique, et masculiniste en ce qu'il s'intéresse aux hommes, à leurs masculinités et à leurs virilités non pas pour les déconstruire, mais pour les ragaillardir. C'est un théâtre de l'espoir qui souhaite apporter, si ce n'est une réponse à l'avenir et au sort des jeunes hommes de la modernité, au moins un écho, une vibration atemporelle qui transmet les mystères des anciennes civilisations et se tient garante d'un avenir meilleur. Ces mystères sont ceux de cette dimension numineuse, la magie de la matière du Midi et du monde de Virès, mais pas seulement : l'oralité des *cansos* demeure une autre zone d'ombre pour la recherche (Akehurst et Davis, 1995), que nous n'avons pas évoqué en introduction parce que la nature et les dispositifs de l'essai nous semblaient insuffisants pour l'étudier. Au contraire, la licence poétique permet de mobiliser des pratiques intermédiaires que nous avons résumées dans le dispositif de mise en scène du volet création, à partir duquel nous tentons d'imaginer, à défaut de reconstituer, les représentations *in vivo* de ces chansons, en puisant dans le travail d'artistes contemporains comme Gérard Zuchetto ou Arany Zoltán. Notre démarche, ludique et créative, ne peut se concevoir qu'en marge de la « philologie consciencieuse », du « dévouement au plus petit détail » et de la « piété d'archivistes » des grands érudits qui ont gardé ces textes, car nous souhaitons les lire avec « la sensibilité aux vraies valeurs de la poésie médiévale, cette compréhension intime qui leur aurait permis de vivre, avec une partie de leur âme, au moyen âge » (Spitzer, 1955, p. 44)... et le seul moyen d'y parvenir, à notre avis, c'est d'invoquer l'archétype amoureux, c'est de devenir nous-mêmes poètes, dans les pas de Dante et de Chrétien de Troyes, c'est de plonger dans les profondeurs mythiques du Moyen Âge roman, dans cette matière du Midi fabriquée par l'alchimie jungienne, en quête non plus du Graal, mais bien du sens de la poésie des troubadours !

Création

La



Canczon de

Virès

# Dispositif Dramaturgique

Le présent dispositif a pour but d'enrichir l'expérience de lecture de la *Canzon de Virès*, ainsi que de fournir des pistes de mise en scène, contribuant à notre réflexion globale sur la dimension performative des chansons des troubadours.

## 1. Le monde fantastique de Virès

### 1.1. *Los Auzelons de Virès* (les Oisillons de Virès)

Les *Auzelons de Virès* sont l'équipe d'aviron formée par les huit personnages principaux, les garçons descendants des huit familles fondatrices de Virès. Âgés de 20 ans, tous sont nés le même jour, soit le 12 juin 1993. Chacun a une tenue individuelle, un maillot d'entraînement et une armure.

Le maillot de l'équipe consiste d'un justaucorps sans manches, recouvrant le torse et se prolongeant jusqu'aux genoux. Les jambières sont noires, le torse blanc, une flamme rouge jaillit du dos, à la naissance de la chute des reins, s'enroule par la droite autour du torse qu'elle recouvre d'un tiers et touche le pectoral gauche, au niveau du cœur, où se trouve une version réduite du blason virésois.

L'armure est de type harnois, soit une armure à plates complète recouvrant tout le corps, avec un casque à visière, une cuirasse, des braconnières, une brigandine, un surcot, de spallières, des canons d'avant-bras, des gantelets, deux jambières avec genouillères et solerets. Un jazeran (haubert ou côte de maille) est porté en dessous, par-dessus une gambison en cuir matelassé ; une croix occitane dorée est gravée sur le plastron. Chacun possède une arme de spécialité pouvant se transformer en l'instrument de leur maître-troubadour, en plus d'une *spatha* (épée longue) et d'un bouclier triangulaire décoré aux armoiries de Virès (Médiév'art, 1990).

THIBAUT MISTRAL : chef de l'équipe, barreur ou rameur en tête, fils de Monsieur Mistral ; en jeans, t-shirt, pull noir, veste en cuir noire par-dessus, baskets ; *spatha*. Sa dame est *Ma Regina* (Ma Reine).

RAFAEL AURIOL : second rameur, petit frère de Maël ; en jeans déchirés, baskets blanches, t-shirt de couleurs éclectiques, casquette inversée, cigarette, colliers et anneaux ; *semispatha*. Sa dame est *Alba Blanca* (Aube Blanche).

OLIVIÈR DE MONTAGUT : troisième rameur, neveu du Père Billy ; en pantalon kaki, bottes, chemise ou col roulé noir, pull en laine ; arbalète. Sa dame est *Cor Daurat* (Cœur Doré).

BÉRENGIER ROUVE : quatrième rameur, neveu de l'entraîneur Larzac ; en jogging Adidas, pull à capuche, baskets, débardeur avec le logo de son gymnase ; hache à double tranchant (*scramax*). Sa dame est *Plus Valenta* (La Plus Vaillante).

AYMAR NELLI : cinquième rameur, petit-fils de Papet et Mamet Nelli ; en pantalons ajustés, chaussures blanches, crop-top rose, petites boucles d'oreilles en formes de croix occitane ; dague. Sa dame est *Gran Seror* (Grande sœur).

DANIEL BÈC : sixième rameur, neveu du Dr Laffitte ; en jeans, baskets, t-shirt blanc, chapeau blanc avec des taches de couleurs arc-en-ciel, ses vêtements sont vieux, délavés et usés, piercing sur le nez ; javeline. Sa dame est *Plena de Sen* (Pleine de sens).

ORAZIO SEGUY : septième rameur, fils de Joan Seguy ; t-shirt beige, shorts noirs, baskets ; glaive. Sa dame est *Tresor Celat* (Trésor caché).

ROLLAND L'ESCUDIÉ : rameur d'arrière-garde, fils du Capitaine L'Escudié ; t-shirt noir ajusté, pantalons de sport, baskets, veste à motifs militaires ; deux haches franciques. Sa dame est *Gota d'Ambre* (Goutte d'ambre).

## **1.2. *Los Maestres e las domnas* (les maîtres et les dames)**

Les maîtres-troubadours sont des entités surnaturelles, fantômes de leurs versions historiques ; leur caractère correspond à l'éthos qui se dégage de leurs textes et de leurs *vidas*. Les maîtres-troubadours ont le pouvoir de se transformer en des *Auzels de lonh* : s'ils peuvent adopter la même apparence (souvent des hiboux), chacun a un oiseau ainsi qu'un instrument musical de prédilection. Leur costume sont façonnés sur les miniatures qui les représentent dans divers chansonniers (voir Tableau 2 en annexe). Sauf exception tous portent un b্লাuid avec coiffe, manteau et chaussures d'époque : le b্লাuid se compose d'une tunique et d'une jupe, allant jusqu'aux mollets et laissant voir les chevilles, d'une lanière de cuir avec une broche en or finement travaillée autour de la ceinture, de manches serrées au poignet par des boutons, et d'ornements à l'encolure. Par-dessus le b্লাuid, plusieurs portent un manteau sans manches, enroulé autour du corps et maintenu en place

par des cordelières dorées, ainsi que par une broche dorée où sont gravés une lyre et un oiseau, accrochée près de l'épaule droite. Ils sont coiffés d'un béret, d'un bonnet ou d'un chapeau à bec de même couleur que le bliaud ou le manteau, par-dessus une *crespina* blanche, avec une plume phosphorescente. Les chaussures sont des demi-bottes plates, en cuir et décorées de plusieurs ornements (Wikia Troubadours et Trouvères, s. d.).

MAESTRE LINHAURE : troubadour et seigneur féodal *Raimbaut seingner d'Aurenga e de Corteson*, guide de Thibault ; bliaud rouge parsemé de motifs étoilés blancs ; rebec ; aigle.

MAESTRE RUDELS : troubadour et seigneur féodal *Jaufre Rudels de Blaia*, prince de Blaye, guide de Raphaël ; bliaud bleu, manteau rouge au liséré doré, couronne dorée avec plumes en argent enroulées sur le pourtour ; vièle ; rossignol.

MAESTRE ARNAUT : troubadour *Arnaut Daniel*, guide d'Olivier ; bliaud blanc au liséré blanc et encolure rayée, manteau bleu ; tambourin ; coucou.

MAESTRE GIRAUT : troubadour *Giraut de Borneill*, guide de Bérengier ; bliaud rouge parsemé de motifs étoilés blancs, manteau bleu à manches longues et serrées ; chalemie ; chouette.

MAESTRE BERNARTZ : troubadour *Bernartz de Ventadorn*, guide d'Aymar ; bliaud blanc au liséré blanc et encolure blanche, manteau bleu ; vièle ; alouette.

MAESTRE VIDAL : troubadour *Peire Vidal*, guide de Daniel ; bliaud bleu, manteau blanc à liséré noir et blanc, encolure rayée ; flûte à bec ; pic-vert.

MAESTRE MARCABRU : troubadour *Marcabru*, guide d'Orazio ; habit de clerc rouge par-dessus une tunique bleue, poulaines noires ; psaltérion ; corbeau.

MAESTRE BERTRAN : troubadour et seigneur féodal *Bertran de Born*, guide de Rolland ; armure complète composée d'un jazeran (cotte de mailles) portée sur une gambison et recouvrant la tête, chausses recouvrant les jambes jusqu'au ventre, heaume à visière de couleur rouge, bouclier long de couleur rouge ; vielle à roue ; faucon.

Les *domnas* sont également des entités surnaturelles issues du *Lai*. Leur costume se compose d'un bliaud féminin moulant, de couleur blanche, fait d'une tunique ajustée jusqu'aux hanches avec encolure large à fentes latérales (l'armigaut), et d'une jupe finement plissée descendant jusqu'au sol, en mousseline. Une lanière de cuir, ornée de motifs dorés et terminée par un pendentif, se noue

autour de leur taille. Une traîne de couleur pourpre, parsemée d'étoiles argentées et dorées, est fixée à l'arrière. Elles sont coiffées d'une mantille blanche translucide, surmontée d'une couronne dorée sertie de pierres précieuses

### **1.3. *Los paires e las fàmilias* (les paires et les familles)**

CLÉMENT MISTRAL : maire de la commune de Virès, père de Thibault ; costume noir, cravate rouge avec des rayures dorées, mocassins noirs ; famille Mistral.

MAËL AURIOL : enseignant dans la section maternelle du lycée, grand frère de Rafael ; chemise à carreaux bleu clair, jeans bleus, bottes marron ; famille Auriol.

PÈRE RAIMON BILLY : curé de la paroisse Saint-Gelais de Virès, oncle maternel d'Olivier ; soutane noire avec col ; famille Billy.

COACH MARCEL LARZAC : professeur d'éducation sportive, entraîneur des *Auzelons*, oncle maternel de Bérengier ; tenue de sport, jogging, baskets, débardeur et veste de sport ; famille Larzac.

PAPET GUILHEM NELLI : retraité, gardien du *Castèlnòu*, grand-père d'Aymar ; pantalons et mocassins bruns, canne, chemise blanche à col, pull rouge sans manches, béret ; famille Nelli.

DOCTEUR LOÍS LAFFITTE : directeur du centre de soins et médecin généraliste, oncle maternel de Daniel ; chemise bleue avec cravate, mocassins bruns, blouse blanche ; famille Laffitte.

JOAN SEGUY : criminel, trafiquant de drogues, père d'Orazio ; famille Seguy.

CAPITAINE ÈRIC L'ESCUDIÉ : chef de la gendarmerie locale, père de Rolland ; uniforme de gendarme, pistolet avec fourreau ; famille L'Escudié.

### **1.4. Entités et créatures magiques**

*LA CANCZON* (la Chanson) : personnage à part entière qui se narre elle-même, elle est une facette de la *Votz* qui est témoin, actrice et narratrice de l'intrigue.

*LA VOTZ* (la Voix) : voix du *Grand Cant d'Amor* (Grand chant d'amour) de l'Europe médiévale.

*LOS AUZELS DE LONH* (les Oiseaux de loin) : créatures magiques issues du *Lai*, corps physique du *Grand Cant*, et donc, de la *Votz* ; dans le monde terrestre, ils sont dotés de pouvoirs fabuleux et agissent comme adjuvants. Peuvent apparaître individuellement ou sous forme d'essaims (murmurations) composés des espèces suivantes : alouette, rossignol, étourneau, coucou, colombe, chapon, paon, aigle, vautour, milan, chouette, autour, épervier, busard, faucon, gerfaut, corneille, corbeau, caille, engoulevent, pic, grue, cigogne et Phénix (Cadart-Ricard, 1978).

*LE HARTZ* (l'Ours) : créature magique comme les *Auzels*, issue de la mythologie basque et vénérée par les peuples aquitains des Pyrénées ; il a l'apparence d'un ours brun qui fait la taille d'un éléphant d'Afrique, et possède la force d'une armée de 1000 hommes.

*LO DRAC* (le Dragon) : fragment de l'esprit du dieu basque Sugaar, à l'apparence d'un dragon européen, emprisonné dans la traînière des garçons.

*LO DESTRUZIMEN* (le Destructeur) : entité maléfique et ancestrale, dont le seul objectif est la destruction et la corruption du monde physique et spirituel, issue des recoins les plus obscurs du *Lai*, sorte d'anti-Chant et de contre-*Votz*, et principal antagoniste.

*LOS LAUZENGIERS* (les Jaloux) : créatures démoniaques et ennemis des Troubadours ; ils sont le résultat d'un vasselage pervers infligé par le *Destruzimen* à des individus dont l'âme est mauvaise et corrompue par les plus vils sentiments (haine, hargne, rage et colère),

## 1.1.Espace-temps

### 1.1.1. Dimensions

L'*ADÈS* (l'Aussitôt) : réalité physique de la Côte d'Azur française en l'an 2013 de notre ère.

L'*ANTAN* (le Jadis) : englobe la réalité historique de l'Europe et du bassin méditerranéen durant toute la période médiévale (IV<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle), notamment les cultures occitane, catalane, française, andalouse, castillane, galaïco-portugaise, italique, gréco-latine, celte et basco-aquitaine ; les maîtres-troubadours y font souvent allusion comme étant « leur époque » ou « leur monde ». Nous avons puisé dans une ample documentation scientifique pour le construire (Topsfield, 1975 ; Brunel-Lobrichon et Duhamel-Amado, 1999 ; Akehurst et Davis, 1995 ; Paterson, 1999 ; Lazzerini, 2010 ; Zink, 2013). Plusieurs allusions à des réalités culturelles de ces territoires traversent la

*Cançon* : les peintures murales de Saint Climent de Taüll, en Catalogne (« Apse of Sant Climent », 2022), le spectacle de la *Crozada d'Uei* (Crozada d'Uei, 2009-2021) et le système MOSE, un barrage électrique à Venise (« Système MOSE », 2021).

Le *LAI* (le Là-bas) : dimension magique et spirituelle, hors du temps et de l'espace, intangible et immatérielle, faite d'énergie pure ; elle est peuplée de toutes les créatures magiques et de tous les différents « au-delà » des mythologies européennes et méditerranéennes.

### **1.1.2. La ville et le Castèlnòu de Virès**

Ancienne cité médiévale fortifiée, bâtie sur un *oppidum* gallo-romain, son château du type *castèlnòu* date du XI<sup>e</sup> siècle. Sur le versant ouest de la cité s'étale une ville plus récente, datant du XVIII<sup>e</sup> siècle puis modernisée au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. On y trouve plusieurs commerces et services tels que la Paroisse et hospice Saint-Gelais, le port du cap de Virès (à fonction marchande et touristique), le lycée Guillaume IX, le Centre de santé Cercamon (hôpital local) et la Gendarmerie.

À l'intérieur de la cité se trouve la Place centrale qui relie les trois chemins menant aux trois portes de la ville, ainsi que le sentier qui monte vers le Castèlnòu : la *pòrta de la mar* (porte de la mer, versant sud face à la plage), la *pòrta del bòsc* (porte de la forêt, versant est), la *pòrta del vilatge* (porte du village, versant ouest).

La *CABANETA* est un chalet qui se trouve au bord de l'*estanh d'Eòna*, et qui sert autant d'attraction touristique que de demeure pour les *Auzelons* pendant leur entraînement ; leur équipement est entreposé dans une remise juxtaposée au chalet.

Lo *FAROT* est un phare construit à cinq kilomètres du port sur une formation rocheuse qui présente la particularité d'avoir plusieurs saillies en forme d'étoile, créant une protection naturelle contre les vagues.

L'*ESTANH D'EÒNA* est une lagune qui se sépare de la Méditerranée, de 5 kilomètres de long pour 10 mètres de large à son maximum, et qui se déploie le long du flanc est de la cité. Son embouchure vers la mer est formée par un col étroit, unique point d'accès, permettant de contrôler l'entrée du courant marin. Il sert d'attraction touristique locale ainsi que de bassin d'entraînement.

La FORÊT, encore vierge au nord de la cité, et couvrant plusieurs hectares, laisse un petit cordon boisé passer entre la lagune et la cité, devant la porte Est.

Le CASTÈLNÒU, de style roman, est perché sur un promontoire. Son mur d'enceinte se double d'un chemin de ronde d'environ 10 mètres de hauteur, formant un carré avec une tour de guet à chaque extrémité (Nord, Est, Sud et Ouest), chacune mesurant presque 20 mètres de hauteur. À l'intérieur, on trouve une basse-cour, où sont la *Fabreja* (forge) et l'*Armureria* (armurerie), avec écurie et terrain d'entraînement, ainsi qu'une haute-cour, où se trouve la *Capèla* (la chapelle) ; toutes deux sont séparées par un muret. Dans la haute-cour se trouvent les bâtiments suivants :

*Lo DONJON* (le donjon) : d'environ 70 mètres de hauteur avec 7 étages et un escalier en colimaçon de 180 marches, on y retrouve les pièces du *tron* (la salle du trône), la *cambra vermelha* (la chambre rouge, demeure seigneuriale) et la *gran sala* (réfectoire et salle de bal).

*La TOR DEL SABER* (la tour des sciences) : de forme rectangulaire et haute de 80 mètres, elle abrite la *bibliotèca* (la bibliothèque), l'*observatòri* (l'observatoire astronomique), la *laboratòri* (le laboratoire d'alchimie) et la *cambra de musica* (la chambre de musique)

*La TOR DELS POETES* (la tour des poètes) : circulaire et haute de 50 mètres, on y trouve plusieurs chambres, certaines richement garnies, d'autres très modestes avec de simples lits de paille.

*Lo VERGIER* : un jardin clos de forme octogonale, situé entre les deux tours secondaires, dans la haute cour.

*La FONTANA* : salle souterraine qui abrite une fontaine, et le *Libre daurat*.

## 1.2. Merveilleux

Le merveilleux du monde de Virès, soit la dimension du *Lai*, puise dans trois sources : les mythologies des cultures de l'espace-temps médiéval européen et méditerranéen ; les univers narratifs de la littérature médiévale romane (matière de Bretagne, matière de France) ; et notre propre réinterprétation du monde des troubadours (matière du Midi), réalisée dans ce projet.

La *FIN'AMORS* : premier pilier de l'art magique des troubadours, elle est un code de conduite à travers lequel le poète se purifie pour canaliser une énergie éthérée : le *joy*, analogue au *qi* chinois

ou à la *Force* dans *Star Wars*. Celui-ci alimente les compositions réalisées à partir du *trobar* pour réaliser des prodiges, mais la voie de *fin'amors* permet également au poète d'utiliser des pouvoirs magiques, soit les huit qualités du *fin'amans* : *Adrech* (Droiture d'esprit), *Mezura* (Mesure), *Largueza* (Générosité), *Valen* (Courage), *Proeza* (Prouesse), *Conoissen* (Connaissance), *Joven* (Jeunesse d'esprit), *Saviessa* (Sagesse).

Le *TROBAR* : deuxième pilier de leur magie, sous l'apparence d'un art de composition poétique il est la traduction du *trobar naturau* en langue romane, qui permet alors au poète de contrôler la réalité physique et de commander le monde minéral, animal et végétal, ainsi que les éléments et le climat. *Trobar* et *fin'amors* sont nommés conjointement « l'art ancien ».

Le LATIN DES OISEAUX (*TROBAR NATURAU*) : langage miraculeux des *Auzels de Lonh* à travers lequel ces créatures peuvent altérer le monde physique et le monde du *Lai*.

Le LATIN DES HOMMES : langage sifflé développé par les paysans du Midi et des Pyrénées afin de communiquer avec les créatures du *Lai*, à défaut de pouvoir utiliser l'art ancien car n'étant pas d'ascendance noble.

Les MINÉRALESCENCES ROMANES : conséquence de l'influence du *Lai* dans les terres romanes, les minéralescences confèrent une agentivité propre à toute construction minérale ou en verre (statues, bas-reliefs, murs, pierres, vitraux et édifices), qui peuvent alors s'animer, se déplacer et interagir avec les personnages.

La MAGIE-CHROMIE : énergie lumineuse qui émane du vide et qui peut colorer des objets, notamment les constructions animées par les minéralescences romanes auxquelles elle se superpose souvent. Toutes deux se manifestent sous forme de fusions et de coulissements harmonieux et délicats, tels des entrelacs celtiques.

L'*ENRAUXAMENT* : transe magique, analogue à la rage du Cú Chulainn irlandais ou des *berserkir* germaniques, propre aux guerriers des terres méridionales et pyrénéennes comme les Almogavres et les Basques. L'*enrauxament* décuple les sens physiques du guerrier et le rend temporairement invincible aux attaques de l'ennemi, et il peut même se métamorphoser en fauve

ou créature sauvage.

## 2. Mise en scène

### 2.1. Lecture du texte

Si la *Canczon* a été conçue pour une performance théâtrale sur une scène à l'italienne, il est tout à fait possible de la jouer dans les monuments médiévaux qui ont inspiré les décors de son univers (le château de Foix, la cité de Carcassonne). Sa mise en scène peut se faire de différentes façons : soit par une lecture à haute-voix avec jeu d'acteurs, répliquant les modalités de performance médiévale ; soit par une mise en scène très élaborée faisant appel à plusieurs technologies multimédiales. Elle peut également se lire silencieusement, comme nombre de textes médiévaux réhabilités par les éditions modernes.

Le texte même de la *Canczon* mobilise une importante composante polyphonique et, de ce fait, se compose de trois voix : la voix 0, la voix 1 et la voix 2.

La VOIX 2 concerne les dialogues en prose des personnages physiques, anciens et moderne, en français et languedocien contemporain (garçons et père) ainsi qu'en vieil occitan (maîtres-troubadours) ; comme dans l'essai, les mots en langue non française sont en italiques avec une traduction entre parenthèses à leur suite. Tout texte (*cansos*, *vidas*, etc.) faisant l'objet d'une performance orale est encadré par des guillemets « ... » dans sa version originale avec une traduction française à gauche entre crochets ; les points de suspension indiquent que le texte doit être chanté en intégralité. Les guillemets indiquent en outre l'utilisation du *trobar* comme pouvoir magique, en prose ou en vers, et Le verbe *trouver* en italiques dans le texte renvoie non pas à son sens premier mais à l'art et pouvoir magique. Toutes les *cansos*, à l'exception de celles de Bernart de Ventadorn et Jaufre Rudel (issues des mêmes éditions employées dans l'essai), sont tirées de l'édition de Martí de Riquer (1984), dont nous adaptons les traductions au français ; nous ne précisons que le nom de la composition, le sigle qui lui est attribué par l'anthologie et les numéros des vers. Les textes des *vidas* proviennent de l'édition de Boutière *et al.* (1973). Tout texte encadré par les symboles [ ... ] investi le pouvoir magique du Latin des hommes et doit être sifflé et non prononcé, à la façon du langage sifflé du Béarn (« Aas », 2020).

La VOIX 1 est la voix de la *Canczon* et se compose de passages narratifs versifiés en décasyllabes rimés, rédigés en français avec des touches archaïsantes, et chantés à haute voix par une voix hors champ constituée d'un chœur masculin ; à la fois narration et indications scéniques, la mise en scène de leurs actions est spécifiée par des didascalies en italiques et entre parenthèses. Les passages versifiés constituent des *microlays* (microlaisses), tandis que les *lays* (laisses) constituent l'unité de division de la *Canczon*. Les *microlays* se lisent de gauche à droite, comme les cases d'une bande-dessinée : le symbole >>, placé à la fin d'un vers et au commencement du suivant, indique l'ordre de lecture. Les microlaisses suivent par ailleurs une règle de versification très précise : chacune ne comporte qu'une seule rime, et seulement 6 sont permises (A, E, I, O, U, Schwa) répétées cycliquement à travers toute la chanson avec changement à chaque microlaisse ; la rime féminine est optionnelle, et s'intercale entre chaque cycle de voyelles masculines.

ORDRE	GENRE	VOYELLE	PHONÈMES
(1)	Féminine	Schwa	[ə]
2	Masculine	A	[a], [ɑ], [ã]
3	Masculine	E	[e], [ɛ], [œ], [ø],
4	Masculine	I	[i], [j], [ɛ̃], [œ̃]
5	Masculine	O	[o], [ɔ], [õ]
6	Masculine	U	[y], [u]
(7)	Féminine	Schwa	[ə]

Tableau 1. – Schéma rimique de la *Canczon* de Virès

La VOIX 0 est la voix des entités magiques et de la *Votz* (distincte de la *Canczon*). Elle se compose de passages hybrides en vers libres, centrés, encadrés par des astérisques, en français et en occitan archaïsants, énoncés par un chœur de voix masculines et féminines, qui emprunte les modulations des chants polyphoniques médiévaux. Tout texte encadré par des astérisques \*...\* manifeste ces effets sonores, y compris le langage non humain des créatures et entités magiques. La barre oblique à la fin d'un syntagme indique que le suivant doit être prononcé simultanément, en écho l'un de l'autre, le texte en police plus petite doit être murmuré, celui en majuscules doit être crié.

## 2.2. Technologie

Dans la perspective d'une mise en scène multi-médiale, quatre dispositifs technologiques seraient nécessaires :

Le GRAND ÉCRAN (GE) : recouvre l'entièreté du fond de scène sur lequel s'affichent des séquences et des montages vidéo cinématographiques ; permet notamment de manifester les minéralescences romanes, la magie-chromie, et les scènes les plus fantastiques.

Le SYSTÈME DE PROJECTEURS (SP) : ensemble de projecteurs qui permettent de projeter des décors dans tout l'intérieur du théâtre et de prolonger les séquences vidéo qui s'affichent sur le GE.

Le SYSTÈME PHOSPHORESCENT (SPh) : plonge la salle dans le noir et projette une lumière ultraviolette sur les personnages aux vêtements enduits d'une peinture phosphorescente ; permet de manifester les pouvoirs de la *fin'amors* et de l'*enrauxament*.

Le SYSTÈME SON (SS) : permet de diffuser la bande-son accompagnant plusieurs scènes ainsi que d'amplifier et modifier les voix des personnages, notamment lors des interprétations des chansons (*cansos*) et de l'emploi du pouvoir magique du *trobar*.

La dimension sonore étant particulièrement importante, des enregistrements combinés aux performances en direct (chant des acteurs et musique avec des instruments d'époque) seront nécessaires pour manifester les différents pouvoirs magiques du monde fantastique : nous concevons ainsi d'utiliser des vibrations empruntées aux chants-grégoriens ainsi que des sonorités issues de la nature du Midi (bruissement des feuilles, souffle du vent, clapotis des vagues, chant des cigales, hululements, grognements, chants d'oiseaux).

Lorsqu'un maître-troubadour transmet une composition à son élève, geste répété dans plusieurs scènes et indiqué par la didascalie (*transmission*), il place l'index sur le front du garçon, où une tache lumineuse dorée apparaît, projetée grâce au SP.

*(Noir sur scène. Les cinq voyelles puis les noms sont murmurés, tandis qu'ils apparaissent sur le GE.)*

\*Abertet·Cailla Ademar Ademar·de·Poitiers Ademar·de·Rocaficha Ademar·Jordan Ademar·lo·Negre Aenac Aicart Aicart·del·Fossat Aimeric Aimeric·de·Belenoi  
 Aimeric·de·Pegulhan Aimeric·de·Sarlat Alaisina·Yselda Alamanda Alberjat Albert Albert·Bernart·de·Durfort Albert·de·Saint·Bonet Albert·marques·de·Malaspina Albertet  
 Albertet·de·Sestaro Albric Aldric·del·Vilar Alegret lo·seigneur·d'·Alest Alexandre Almuc·de·Castelnou Amanieu·de·la·Broqueira Amanieu·de·Sescas Amigon Amoros·dau·Luc  
 Andrian·del·Palais Anfos Anfos·rei·de·Castela Arnan Arnaut Arnaut·Catalan Arnaut·de·Brantalo Arnaut·de·Carcassés Arnaut·de·Cumenge Arnaut·de·Maroill Arnaut·de·Quentinac  
 Arnaut·de·Tintignac Arnaut·Guillem·de·Marsan Arnaut·Peire·d'·Agange Arnaut·Plagues Arnaut·Romieu Arver Audoi Augier Augier·de·Grassa Augier·de·Saint·Donat Augier  
 Novella Augiers·de·Viena Austorc·d'·Aorlhac Austorc·de·Maensac Austorc·de·Segret Austorc del·Boy Auzer Figueira Azalais·d'·Altier Azalais·de·Porcirauges Azar Bausan  
 Berenguer·de·Palazol Berenguer·de·Poivent Berenguer·de·Poizrengrer Berenguer·Trobel Bermon·Rascas Bernardo Bernart Bernart·Alanhan·de·Narbona Bernart·Amoros  
 Bernart·Arnaut·d'·Armagnac Bernart·Arnaut·de·Moncuc Bernart·Arnaut·Sabata Bernart·d'·Auriac Bernart·de·Bondeills Bernart·de·Durfort Bernart·de·la·Barta Bernart·de·la·Fon  
 Bernart·de·Pradas Bernart·de·Rovenac Bernart·de·Saissac Bernart·de·Tot·lo·mon Bernart·de·Venzac Bernart·del·Poget Bernart·Espanhol Bernart·Marti Bernart·Sicart·de·Marvejols  
 Bernart·Tortitz Bernart·Vidal fraire·Berta Bertolome·Zorzi Bertran Bertran·Albaric Bertran·Arnaut Bertran·Carbonel·de·Marseilla Bertran·d'·Alamano Bertran·d'·Aurel  
 Bertran·de·Born·lo·fils Bertran·de·Gordo Bertran·de·la·Tor Bertran·de·Paris·de·Roergue Bertran·de·Pessars Bertran·de·Preissac Bertran·de·Saint·Felitz Bertran·de·Saissac  
 Bertran·del·Baus Bertran·del·Pojet Bertran·Folco·d'·Avigno Bertran·lo·Ros Bieiris·de·Roman lo·Vesques·de·Clarmo lo·Vesques·de·Basaz Blacasset Blacatz Bofill Bonafe Bonafos  
 Bonifaci Calvo Bonifaci·de·Castellana Cabrit Cadenet Calega·Panzan Carezza Catalan Cavaire Cavalier Lunel·de·Monteg Cercamon Certan Chardo Clara·d'·Anduza Codolet Coine  
 Comunal Cossezen Dalfi·d'·Alvergne Dalfinet Dante·da·Maiano Daspol Daude·de·Carlus Daude·de·Pradas Donna·H Donnal·de·Toloza Duran·sartor·de·Paernas  
 Duran·sartre·de·Carpentras Eble Eble·de·Saignas Eble·de·Ventadorn Eble·d'·Uisel Elias Elias·Cairel Elias·de·Barjols Elias·d'·Uisel Elias·Fonsalada Elias·Gausmar  
 Genim·d'·Urre·de·Valentines Engles Enric Enric·II Envejos·Coms·d'·Empuria Coms·d'·Astarac lo·Coms·de·Blandra Coms·de·Bretaigna lo·Coms·de·Foix lo·Coms·de·Peiteus  
 lo·Coms·de·Proensa lo·Coms·de·Rodes lo·Coms·de·Toloza la·Comtessa·de·Proensa Grainier Granet Grimoart·Gausmar Gui Gui·de·Cavaillo Gui·de·Glotos Gui·d'·Uisel Guibert  
 Guigo Guigo·de·Cabanas Guillalmet Guillalmi Guillelma·de·Rosers Guillelmi Guillem Guillem·Ademar Guillem·Anelier·de·Toloza Guillem·Augier·de·Grassa  
 Guillem·Augier·Novella Guillem·d'·Anduza Guillem·d'·Autpol Guillem·de·Balaun Guillem·de·Berguedan Guillem·de·Biars Guillem·de·Bussignac Guillem·de·Cabestaing  
 Guillem·de·Calanso Guillem·de·Durfort Guillem·de·Gap Guillem·de·la·Bacalaria Guillem·de·la·Tor Guillem·de·Lemotjas Guillem·de·Lobevier Guillem·de·l'·Olivier·d'·Arle  
 Guillem·de·Montaignagol Guillem·de·Mur (de Murs) Guillem·de·Quintenac Guillem·de·Ribas Guillem·de·Saint·Gregori Guillem·de·Saint·Leidier Guillem·de·Salaingnac  
 Guillem·del·Baus Guillem·d'·leiras Guillem·Evesque·joglar·d'·Albi Guillem·Fabre Guillem·Figueira Guillem·Gasmar Guillem·Godi Guillem·Magret  
 Guillem·Moyses·G·lo·Marques Guillem·Peire Guillem·Peire·de·Cazals Guillem·Raimon  
 Guillem·Raimon·de·Gironela Guillem·Rainier \*A, E, I, O, Ú\* Guillem·Rainol·d'·At Guillem·Uc·d'·Albi Guionet Guiraud  
 Guiraud·lo·Ros Guiraut Guiraut·de·Borneill Guiraut·de·Cabreira Guiraut·de·Calanso Guiraut·de·Luc  
 Guiraut·de·Quintinac Quantinhac Guiraut·de·Salaingnac Guiraut·d'·Espanna Imbert Imbert·de·Castelnou Isabella Iseut·de·Capiro Izarn Izarn·Marques Izarn·Rizol Jacme  
 Jacme·Escriva Jacme·Grill Jacme·Mote·d'·Arle Jaufre Jaufre·de·Pon Jaufre·de·Pons Javare Joan Joan·Aguila Joan·d'·Albuza Joan·de·Pennas Joan·Esteve·de·Bezers Joan·Lag  
 Joan·Mirailles Jojos·de·Toloza Jordan Jordan·IV·de·L'·Isle·Jourdain Jordan·Bonel·de·Cofolen Jordan·de·Born Jordan·de·Cofolen Jordan·de·l'·Isle·de·Venessi Jori Jozi Jutge  
 Lambert Lamberti·de·Buvaler Lanfranc Lanfranc·Cigala Lantelm Lantelmet·de·l'·Aguillo Lanza·marques Le·Trobaire·de·Villa·Arnaut Lemozi Lo·Bort·del·rei·d'·Arago  
 Lo·princeps·dels·Bauz Lombarda Luquet·Gatelus Mainart·Ros Maistre Marcabru·II Marcoat Maria·de·Ventadorn Marques Matfre Ermengau Matheu Matieu·de·Caerci  
 Miquel·de·Castillo Miquel·de·la·Tor Mir·Bernart Mola Monge Monge·de·Foissan Monge·de·Montaudou Montan Montan·Sartre Motet N'·At·de·Mons Nicolet·de·Turin  
 Olivier·de·la·Mar Olivier·lo·Templier Oste Ozil·de·Cadartz Palais Palazi Paul·Lanfranc·de·Pistoia Paulet Paulet·de·Marseilla Paves Pei·Ramon Peirex3 Peire·Basc Peire·Bremont  
 Peire·Bremont·lo·Tort Peire·Bremont Ricas Novas Peire·Camor Peire·Cardenal Peire·Catala Peire·de·Barjac Peire·de·Blai Peire·de·Bragairac Peire·de·Braun Peire·de·Bussignac  
 Peire·de·Castelnou Peire·de·Cazals Peire·de·Cols·d'·Aorlac Peire·de·Corbiac Peire·de·Durban Peire·de·Gavaret Peire·de·la·Cavarana Peire·de·la·Mula Peire·de·Maensac  
 Peire·de·Mont Albert Peire·de·Monzo Peire·de·Valeira Peire·del·Poi Peire·del·Vern Peire·del·Vilar Peire·d'·Estanh Peire·d'·Ugon Peire·d'·Uisel Peire·Duran Peire·Ermengau  
 Peire·Espagnol Peire·Gauseran Peire·Guillem Peire·Guillem·de·Luzerna Peire·Guillem·de·Toloza Peire·II·d'·Arago Peire·III·d'·Arago Peire·Imbert Peire·Luzer Peire·Milo  
 Peire·Pelissier Peire·Raimon Peire·Raimon·de·Toloza Peire·Rogier Peire·Rogier·de·Mirapeis Peire·Salvatge Peire·Torat Peire·Trabustal Peirol Peironet Peitavin Pelardit Pelestort  
 Perdigo Perseval·Doria Pistoleta Pomariol Pons·Barba Pons·de·Capdoill Pons·de·la·Garda Pons·de·Monlaur Pons·d'·Ortafas Pons·Fabre·d'·Uzès Pons·Santoll·de·Toloza Ponson  
 Porcier Pouzet Prebost·de·Limotges Prebost·de·Valensa Prior Pujol Raimbaudet Raimbaut Raimbaut·de·Beljoc Raimbaut·d'·Eira Raimbaut·IV·d'·Aurenga Raimon  
 Raimon·Bistortz·d'·Arle Raimon·d'·Anjou Raimon·d'·Avignon Raimon·de·Castelnou Raimon·de·Durfort Raimon·de·las Salas·de·Marseilla Raimon·de·Rusillon  
 Raimon·de·Tors·de·Marseilla Raimon·Ermengau Raimon·Escrivan Raimon·Estaca Raimon·Feraut Raimon·Gaucelm·de·Beziers Raimon·Guillem Raimon·Izarn Raimon·Jordan  
 Raimon·Jordan·de·Cofenolt Raimon·Menudet Raimon·Rigaut Raimon·Robin Raimon·Vidal·de·Bezaudun Rainart Rainautx2 Rainaut·de·Pon Rainaut·de·Tres·Sauzes Reculaire  
 Reforsat·de·Forcalquier Reforsat·de·Tres Ricau·de·Tarascon Ricau·de·Bonomel·fraire·del·Temple Richard·de·Berbezill Richard·I·von·England Rodrigo Rofian Rofin Romeu  
 Rostaing·Berenguer·de·Marseilla Rostanh·de·Merguas Rubaut Sail·d'·Escola Salamo Savaric·de·Malleo Scot Sifre Simon·Doria Sordel Taurel Templier·us·cavaliers·del·Temple  
 Tibaut·de·Blizon Na·Tibors Tomas Tomier·e·Palaizi Torcafol Tostemps Tremoleta Turc·Malec Uc Uc·Brunet Uc·Catola Uc·de·la·Bacalaria Uc·de·l'·Escura Uc·de·Maensac  
 Uc·de·Mataplana Uc·de·Murel Uc·de·Pena Ugo Uguet Vaquier Vescoms·de·Torena Virgilio Ovidio Dante·Alighieri Francesco·Petrarca Ausiàs·March Bocaccio Chrétien·de·Troyes  
 Castelain·de·Coucy Gace·Brûlé Cercamon Cerverí·de·Girona Raimbaut·de·Vaqueiras Peire·d'·Alvergne Beatriz·de·Dia Guiraut·Riquier Uc·de·Saint·Circ  
 Na·Castelloza Raimon·de·Miraval Guilhem·IX GUIRAUT·DE·BORNEILL RAIMBAUT·D'·AURENGA BERTRAN·DE·BORN PEIRE·VIDAL  
 ARNAUT·DANIEL MARCABRU JAUFRE·RUDELS·DE·BLAIA BERNARTZ·DE·VENTADORN\*

# 1. *Lays de la Votz : la Voix*

(Noir sur scène. Aucune projection)

\*CAN / QUAND... LANQUAN / LORSQUE...\*

\*AMAR / aimer\* (x3) \*CHANTAR / chanter\* (x3) \*JAUZIR / jouir\* (x3) \*ESSER / être\* (x3)

\*Em la votz / Nous sommes la voix... Erám la Votz / Nous étions la Voix... Serém la Votz / Nous serons la Voix...  
Siam la Votz / Soyons la Voix...\*

\*Au commencement... Rien n'était, rien ne fut... Puis... LUTZ / LUMIÈRE... Terre, lune, soleil, monts, vaux, vallées, mers, bois et forêts, l'eau, le feu, le vent, la bise, plantes et bêtes, l'homme / la femme... Au commencement... Tout fut... par SA Main...\*

\*Il y avait alors DEUX mondes... Le *Lai* / le Là-bas, monde sans matière, sans temps, HORS du temps, monde d'esprit et de lumière... Et l'*Adès* / l'Aussitôt, la terre, la matière, le présent... Puis la Terre vieillit et la matière mourut pour renaître et remourir (x3) ... Alors il y eut l'*Antan* / le Jadis, le monde du passé, toujours plus ancien, et l'*Adès* / l'Aussitôt, tous deux incarnés... mais injoignables... et entre eux, le *Lai*, immortel, intemporel... Dans le *Lai* il y avait TROIS royaumes, les trois sphères parcourues par le Florentin... L'*Inferno* / l'Enfer... le *Purgatorio* / le Purgatoire... le *Paradiso* / le Paradis, l'Éden et la Jérusalem céleste, tous faits par SA main... Mais avant (x3), mais aussi (x3) ... il y avait d'autres royaumes, il y avait fées, dragons, esprits, démons... Et NOUS ! Les oiseaux... *Auzels de lonh* / Oiseaux de loin ... *Auzels de lai* / Oiseaux de là-bas... Il y avait Nous et il y avait EUX, dans cet *Adès* qui pour VOUS est un *Antan*, un vieux monde...

Des hommes qui aimaient des femmes, des hommes qui voulaient chanter... Et nous leur enseignâmes le chant pour mieux aimer ! Et ils nous enseignèrent l'amour pour mieux chanter !

Et ainsi nous devînmes *VOTZ* / VOIX ! Ainsi nous devînmes *CANT* / CHANT !\*

\*Puis il y eut la Guerre... l'Horreur... Et nous partîmes. Chassés... poursuivis... DÉTRUITS... Réfugiés dans le *Lai*, NOTRE monde, loin du VÔTRE, loin de l'*Adès*... Dans le *Lai* nous existons, en suspens, nous attendons (x3)... et le moment est venu ! Pour REVENIR, pour REVIVRE, le temps d'une chanson, d'un SOUFFLE, grâce à EUX, les enfants de Virès... Alors, pour que nous puissions revenir, pour que *lo Grand cant* / le Grand chant soit, encore et toujours\*

\*CHANTA LA CANCZON DE VIRÈS / CHANTE LA CHANSON DE VIRÈS !\*

## 2. *Lays del comens* : le commencement

*\*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3), car ainsi dit la Voix, car ainsi veut la Voix...\**

Dans la nuit des temps commence l'histoire,  
d'un village dont vous n'avez mémoire.

Si petit qu'à peine peut-on le voir  
entre l'Ariège, le Rhône et le Var

lové au cœur de l'Hérault sous le Gard  
en mer et en mire des Baléares,

Virès ! Sa cité, son château, son phare,  
oyez le récit de son vieux terroir !

*\*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3), aux aurores de l'Homme et du chant d'autrefois...\**

Jadis un peuple sans nom arriva  
à l'aube des temps, quand l'*Adès* en bas  
et le *Lai* en haut, chantaient d'une voix,  
d'une harmonie qui longtemps perdura.

Au fil des siècles leur terroir changea,  
des vieux Ligures il sentit le pas,  
des anciens Celtes porta l'*oppida*,  
puis Romains et Grecs y firent leur toit. >>

>> *\*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3), quand vint la gloire de notre ère au temps des rois...\**

Quand l'âge antique, rendu désuet,  
fit place aux seigneurs et leurs fiefs sacrés,  
l'an mille treize vit naître en premier,  
sous la main des Huit, l'antique cité.

Virès, son château et ses tours de grès  
depuis ses remparts plus grands que Muret,  
des siècles durant il vint à loger,  
poètes, savants, seigneurs, chevaliers !

*\*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3), l'attaque... la perte... l'exil... la mort... le froid...\**

Mais le coup fatal, des Francs impartit,  
ne put asservir le fief aguerri.

En mille cinq-cents des Huit il fut pris :  
de peste et guerre alors fut assailli,  
jusqu'au Grand siècle qui le leur rendit.

Les fiers Virésois, toujours enhardis,  
résistèrent quand la Terreur sévit...  
puis l'Homme chassa merveille et magie.

*\*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3), ce monde, cet Adès, leurs us, leurs mœurs, leurs lois...\**

Le progrès ne vient qu'à ceux levés tôt,  
Virès, en reste, n'est pas au repos  
et développe port, ville et bateaux,  
routes, voitures, quais, ponts, entrepôts.  
Le roc ancestral, au loin sur les flots,  
où leurs ancêtres ont gravé leurs mots,  
accueille un phare d'où l'on voit, en haut,  
au sud Majorque et au nord le Château.

*\*So, digatz-me aco / Cela, dis-le moi (x3), au matin resplendissent encore ses toits ?\**

Ses huit murailles protègent la ville :  
au nord le château, au sud la mer brille,  
le bois et l'étang à l'est se profilent.  
Hors des murs, à l'ouest, telle une grille  
la part moderne, dont le port d'où filent  
encor les pêcheurs pour tirer leurs fils.  
Trois rues la cité coupent en quadrille,  
et se joignent en la place civile. >>

>> *\*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3), lo Castèlnòu et son trésor caché plus bas\**

Quatre murs cernent sur tout le pourtour  
la forge et le pont dans la basse-cour,  
puis la chapelle et caserne à l'entour,  
le jardin secret, foyer des amours.  
Enfin le Donjon, flanqué de ses tours,  
logis de savants et grands troubadours :  
sous lui est la salle d'où le chant sourd,  
et dont la pierre change de contours.

*\*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3), les huit familles, leurs fils, sont-ils encor là ?\**

Il y a vingt ans en un jour naquirent  
les fiers descendants de ces anciens sires.  
En frères de lait ces garçons grandirent,  
si proches qu'un jour une équipe ils firent  
pour fendre les flots sur un vieux navire,  
barque archaïque, que des savants prirent  
au sein du château, lorsqu'ils rétablirent  
des trésors ayant survécu au pire.

\*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3), où  
sont-ils, que font-ils, entendent-ils la Voix ?\*

Les fils de Virès bienheureux grandirent

bercés des contes qui jadis ravirent,

leurs lointains aïeux qui jouaient la lyre.

Hélas vint l'âge où leurs vies tressaillirent,

où peu à peu leurs liens se défirent,

où les erreurs en firent des martyrs,

jusqu'au jour où tous de Virès ils fuirent. >>

>> \*So, digatz-me aco / Cela, dites-le-moi (x3),  
reviendront-ils bientôt ou n'ont-ils plus de  
fois ?\*

Écoute mon chant et tu le sauras.

*(L'action décrite par les micro-laises s'affiche  
sur un montage vidéo du GE.)*

### 3. *Lays de las tribulacions : les tribulations*

*(Les huit garçons sont présents sur scène, côte à côte, chacun éclairé par un projecteur. Derrière eux, le GE se divise en huit faisceaux qui s'animent tour à tour, montrant des décors et le contenu des téléphones et ordinateurs. L'heure et la date apparaissent en sous-titres.)*

*\*So, digatz-me aco, don ven la malvestat d'en Thibault Mistral ? / Cela, dites-le-moi, d'où vient la méchanceté de Thibault Mistral ?\**

Le premier des huit est Thibault Mistral.

plein de bravoure mais fier sans égal,

il fut pris d'orgueil et grandit en mal,

laissant ses vertus à l'éclat royal.

Parti à Paris d'un pas martial,

il développa un air infernal.

Pourtant son parcours fut phénoménal,

jusqu'au jour où vint ce moment fatal.

*\*So, digatz-me aco, don ven la folia d'en Rafael Auriol ? / Cela, dites-le-moi, d'où vient la folie de Rafael Auriol ?\**

Le deuxième, le beau Rafael :

vision d'artiste, talent sans pareil,

vif, passionné, bohème *rebèl*,

et du beau sexe un amant éternel.

Mais de ses devoirs refusant l'appel,

*(Vendredi 26 avril 2013, 9h35. Sur le GE apparaissent les bâtiments de Sciences Po Paris, puis le bureau du directeur. La caméra rentre à travers une fenêtre et se fixe sur l'ordinateur du directeur, où un courriel en cours de rédaction évoque une menace de suspension de Thibault, en raison de son comportement envers les autres élèves. Sur scène, assis face au directeur, Thibault patiente et souffle, fâché, exaspéré. Ils entament une discussion, visiblement tendue, le directeur prend note sur son ordinateur. Noir sur scène. Le souffle de Thibault devient le rôle de plaisir de Rafael.)*

*(Samedi 27 avril 2013, 10h. Le centre-ville de Bordeaux apparaît sur le GE, vu à travers une fenêtre depuis l'intérieur d'un appartement. Sur scène, Rafael est sur un lit en plein ébat sexuel avec fille, Laure. Lorsqu'ils finissent, ils restent collés un instant, puis celle-ci l'embrasse et quitte le lit, sortant de scène. Une douche s'allume. Rafael reste au lit et consulte son téléphone : il fait défiler plusieurs pages pornographiques ainsi que des conversations avec différentes filles sur plusieurs*

obnubilé par les plaisirs charnels,  
Il vint à Bordèu pour fuir du réel  
et le seul amour qui lui fut fidèle.

*\*So, digatz-me aco, don ven l'avoleza de N'Olivier de Montagut ? / Cela, dites-le-moi, d'où vient l'avarice d'Olivier de Montagut ?\**

Olivier après, le plus fin d'esprit,  
par son intellect, brillant et sans prix,  
cherchait à percer savoirs infinis,  
et de grands projets d'avenir il fit.  
Timide et reclus encor tout petit,  
il devint fermé et froid vers autrui :  
son génie grandit, son cœur s'avilit,  
voué au savoir, seul et sans amis.

*\*So, digatz-me aco, don ven la vergonha d'en Berengier Rouve ? / Cela, dites-le-moi, d'où vient la honte de Bérengier Rouve ?\**

Des huit il était le plus grand et fort  
un vrai Renouard, naïf sans retors,  
qui dès l'enfance mis le plein d'efforts  
puis force et vigueur à tailler son corps.  
Or au fond de lui sa passion du sport  
masquait sa honte née d'un ancien tort.

*applications. Il en contacte une, se lève et s'habille. Laure réapparaît sur scène, en peignoir, et le regarde partir, dépitée.)*

*(Lundi 29 avril 2013, 11h25. Sur le GE apparaît l'extérieur de l'École Polytechnique de Palaiseau. La caméra rentre dans une salle de classe. Sur le tableau sont écrites des consignes. La caméra montre en vue plongeante la copie d'Olivier qui, sur scène, est visiblement très nerveux et angoissé. Sa respiration agitée prend le relais sur les râles de plaisir de Rafael qui reviennent en écho. Olivier dévisse son stylo pour y regarder quelque chose, le referme et complète sa copie à toute vitesse. Une horloge sonne. Il lâche ses affaires, se lève, porte sa copie au tableau puis sort en trombe de la salle.)*

*(Mardi 30 avril, 19h. Le GE montre l'extérieur d'une salle de musculation dans un quartier de Lyon, fermée depuis quelques minutes. À l'intérieur, Bérengier finit son entraînement, sa respiration couvre celle d'Olivier en écho. Son téléphone vibre, il le consulte, devient très nerveux, se lève et fait rentrer un individu par une porte arrière du gymnase, dont le visage est caché par une capuche. Ils s'installent sur une table au fond de la salle, discutent, puis l'individu étale des flacons devant lui, des stéroïdes anabolisants et autres produits*

À *Liyon* il vit et en plein essor,  
pourtant un doute pèse sur son sort.

*\*So, digatz-me aco, don ven la tristeza de N'Aymar Nelli ? / Cela, dites-le-moi, d'où vient la tristesse d'Aymar Nelli ?\**

Puis Aymar Nelli au cœur tendre et pur :

sensible et sensé et sans fond obscur,  
il n'avait qu'amour dans ses yeux d'azur,  
mais une tache le rendait impur  
envers ses aïeux sévères et durs.

Gardant son secret entre quatre murs,  
il rêvait d'avoir bien meilleur futur,  
sans peur ni chagrin, plus serein et sûr.

*\*So, digatz-me aco, don ven l'errança d'en Daniel Bèc ? / Cela, dites-le-moi, d'où vient l'errance de Daniel Bec ?\**

Quant au bon Daniel, bon sort il n'eut pas.

Sincère et loyal, sans mauvaise foi,  
le plus gai des huit, rieur plein d'émoi,  
il était gauche d'esprit et de pas.

Jeune sans projets, il en dérailla,  
dans ses études, hélas ! échoua.

Honteux il partit, vint à *Tolosa*

*dopants, que la caméra montre en gros plan sur le GE : Turinabol, Anavar, Dianabol, etc.)*

*(Mercredi 1<sup>er</sup> mai 2013. 20h. Le GE montre l'intérieur d'un bar-cabaret gay à Toulouse, où se déroule un spectacle de drag-queens. Sur scène, Aymar se démène entre plusieurs tables avec un plateau de serveur. Des clients l'interpellent, sa patronne l'invective. Son téléphone vibre. Il se met à l'écart pour le consulter et fait défiler des conversations sur une application de rencontres, Grindr. Un garçon qu'il a contacté vers 14h vient de lui répondre, en l'insultant de « tarlouze » et de « folle ». Des larmes lui montent aux yeux, les sanglots d'Aymar prennent le relais des râles d'effort de Bérengier.)*

*(Jeudi 2 mai 2013, 21h. Le GE montre le centre-ville de Toulouse. Sur scène, Daniel longe les commerces et les restaurants. Il passe devant une Apple Store ; la lumière des écrans fait ressortir l'usure de ses vêtements. Il sort une poignée d'euros de sa poche, les compte, et achète un petit sandwich dans une épicerie puis marche jusqu'au quartier de La Fourquette. Les rues défilent sur le GE. Il s'assoit sur un sac de couchage au fond d'une ruelle, entouré de cartons. Les grognements de faim de son ventre font écho aux sanglots d'Aymar.)*

errant dans les rues sans destin ni toit.

*\*So, digatz-me aco, don ven la dolor de N'Orazio Seguy ? / Cela, dites-le-moi, d'où vient la douleur d'Orazio Seguy ?\**

Nul n'avait des huit plus grande douleur  
qu'Orazio Seguy aux yeux sans candeur.

Juste et innocent, il vécut l'horreur  
en fils d'infâme et cruel géniteur.

Longtemps il voulut cacher son malheur,  
jusqu'à cette nuit emplie de terreur.

Dans le virtuel il trouva son heur  
fuyant un réel morne et sans splendeur.

*\*So, digatz-me aco, don ven l'ira d'en Rolland l'Escudiè ? / Cela, dites-le-moi, d'où vient la rage de Rolland l'Escudiè ?\**

Enfin, le dernier, Rolland le guerrier,  
chevalier sans roi et sans destrier,  
courageux, têtu, un aventurier,  
prêt au défi, jamais fatigué.

Mais son courage toujours éveillé  
s'éteignit un soir... tragique veillée.

Marqué, détruit, il choisit l'armée,  
sur le sol breton il vit, éloigné.

*(Vendredi 3 mai 2013, minuit. Le GE montre l'intérieur d'un petit appartement à Lyon, puis l'écran devient noir et le générique d'un jeu vidéo s'affiche, laissant sa place à une partie multijoueur qui est rediffusée en direct sur YouTube. Sur scène, Orazio est à son bureau et joue frénétiquement, yeux rougis, entouré de trois écrans d'ordinateur. Il insulte ses coéquipiers à travers ses écouteurs. Le bureau est jonché de canettes de bière et de traces de cannabis. Une notification YouTube le surprend : il se fâche. Pour se calmer, il fume un joint ; son exhalation est amplifiée par le SS et couvre les grognements de faim de Daniel.)*

*(Samedi 4 mai 2013, 3h. Le GE montre l'entrée du campus militaire de Coëtquidan en Bretagne, puis s'introduit dans l'un des terrains d'entraînement. Sur scène, cinq garçons, dont Rolland, font des pompes face à un sergent. Ils se relèvent et forment un cercle sous ordre du sergent. Rolland et un autre garçon se mettent en garde. Signal du sergent. Combat à mains nues. Rolland a très vite le dessus et le sergent met fin à la démonstration. À terre, le vaincu insulte Rolland qui, fou de rage, se jette sur lui, tandis que les autres tentent de le retenir. Ses grognements de colère prennent le relais de l'exhalation d'Orazio.)*

#### 4. *Lays de la perdizon : la perdition*

*(Noir sur scène. Vendredi 10 mai 2013, 14h. Même disposition. Tous les bruitages d'arrière-plan, mentionnés dans les didascalies, se répètent de façon erratique après leur première apparition et forment une trame de fond qui va en crescendo à travers toute la scène.)*

En ce mois de mai les jours étaient longs, >> moment de crise et triste perdition,  
dont le dixième fut dure leçon : >> qui saisit d'un coup les pauvres garçons.

THIBAUT : Allez merde... *(tourne en rond, téléphone en main, on frappe à la porte.)*

OLIVIER : *(sur son bureau)* Mec, pas maintenant, je bosse ! *(Il retourne à son ordinateur, change de fenêtre et affiche le règlement de l'école Polytechnique.)* Constitue notamment une fraude... Constitue pour un étudiant une infraction... Gravité de l'infraction... Circonstances atténuantes... Sanctions... *(son téléphone sonne).*

THIBAUT : *(décroche)* Oui ! Bonjour... Oui c'est moi, Thibault Mistral, je croyais que je serai contacté par courriel...

LE SERGENT : Nous avons préféré faire cela en personne *(debout, flanqué de deux sous-officiers, face à Rolland qui est au garde-à-vous, dos au public.)* Au cours des derniers mois, plusieurs officiers ont fait état de vos comportements rebelles : vous désobéissez aux ordres et prenez des décisions unilatérales qui mettent en danger votre unité, et vous-même. Sans compter votre entêtement et votre-

THIBAUT : Agressivité ? Monsieur c'est un peu fort-

LE DIRECTEUR : *(à travers le téléphone)* Certes, mais c'est la description que nous retirons des plaintes. Notre devoir est d'appliquer le règlement de l'école, et vos comportements ont enfreint celui-ci à plusieurs reprises. Comprenez-vous cela ?

ROLLAND : *(au garde-à-vous)* Oui monsieur !

SERGENT : Il revient à la direction de l'école de déterminer votre sanction.

OLIVIÈR : *(marmonne le règlement d'une voix blanche)* Attribution de la note 0, échec du cours... suspension d'inscription... exclusion temporaire, exclusion d-définitive... *macarèl (il s'enfonçe dans son siège, son ordinateur devient le téléphone d'Aymar sur le GE.)*

AYMAR : *(consulte Grindr et sa conversation avec un jeune homme. Ils se sont donné rendez-vous à la Place du Capitole à 20h, il est 20h15. On entend le raffut des touristes, passants et voitures.)* Qu'est-ce qu'il fait ? *(Il regarde aux alentours, puis commence à texter tout en marchant et bute contre quelqu'un.)* AH ! Pardon ! Excusatz-me ! (Ah ! Désolé ! Excusez-moi !)

DANIEL : *(se ressaisissant)* D-désolé je ne re-regardait pas... Aymar !?

AYMAR : Daniel !? *Caspi !* (Interjection de surprise) *(Pris au dépourvu, tous deux s'arrangent pour dissimuler ses attributs efféminés pour l'un, et l'usure de ses vêtements et ses cheveux décoiffés pour l'autre.)*

DANIEL : Quelle surprise ! T-tu fais quoi ici ? Je ne savais p-pas que tu étais à-à Toulouse !

AYMAR : Ah-euh ben je vis ici ! J'étudie. À l'ENSA, en archi...

DANIEL : Ah oui, j-je m'en rappelle, t-ton grand-p-père v-voulait que tu fasses-

AYMAR : *(l'interrompant)* Et toi tu vis ici du coup ? On avait perdu ta trace après le bac...

DANIEL : *(rit nerveusement)* Ou-ouais, j'avoue, jeeee... j'ai pris un p-peu de temps pour m-moi avant de co-ommencer à tafer, t'sais, pro-profiter un peu quoi... Mais c'est t-temporaire !

AYMAR : *Òc-ben !* (Très bien !)

DANIEL : Tu parles encore la langue, tiens ?

AYMAR : *De segur ! L'ai pas perduda !* (Bien sûr ! Je ne l'ai pas perdue !)

DANIEL : J-je ne l'ai p-plus entendue dep-puis le village... T-tu y es r-retourné dernièrement ?

AYMAR : *(rougit)* Non ! Non, pas le temps avec l'ENSA, le taf, tout ça... Et toi ?

DANIEL : *(faussement confiant)* Bof non, c-comme t-toi, trop de choses à f-faire ! *(Une notification du téléphone d'Aymar les interrompt.)* T-tu attends quelqu'un ?

AYMAR : *Òc*, un am-une amie ! Une pote. Pour un café... Toi tu allais quelque part ?

DANIEL : Euh oui je-j'allais vers la-le Jardin des Plantes ! Pour une soirée... Avec d-des pote. Ch-chuis en r'tard mais ça fait grave plaisir de te revoir !

AYMAR : Ouais, salut !

*(Ils s'empressent de s'éloigner. Aymar rejoint une station de métro tandis que Daniel s'enfonce dans la rue Saint-Rome qui devient la rue du Loup, à Bordeaux. Rafael en ressort, bouteille à la main, fortement alcoolisé. Il s'approche d'un immeuble et toque à la porte. 21h.)*

RAFAEL : Auroooooore ! Chuis là ! *(Il insiste, des passants le regardent d'un mauvais œil. Après quelques minutes, on entend des pas : Laure descend et entrouvre la porte.)*

LAURE : Qu'est-ce que tu veux ? C'est qui Aurore ?

RAFAEL : Hein ? Ah non, Laure. Bah rentrer, t'es marrante toi !

LAURE : *(le scrute des yeux, inquiète)* Je préfère pas, non. Tu devrais rentrer chez toi.

RAFAEL : Mais on s'est pas vus depuis une semaine ! Pis c'est toi qui voulais qu'on passe plus de temps ensemble !

LAURE : Pas comme ça. Pas dans cet état... Ça ne me plaît pas.

RAFAEL : P'tain je te comprends pas ! Je sais jamais ce que tu veux ! Quand chuis pas là tu me veux, et quand chuis là tu m'veux PAS ! Merde ! C'est TOI qui voulais ce couple à la con !

LAURE : Raf non... je... c'est juste que tu me fais peur-

RAFAEL : Nan nan ta gueule, t'as raison *(il hoquète)*. Allez j'me casse ! La bise ! *(Il s'éloigne tandis qu'elle le regarde par l'entrebâillement de la porte. Il sort son téléphone et ouvre Tinder, puis s'enfile la bouteille d'un trait. Son mouvement devient celui d'Orazio qui, dans son appartement, inhale une ligne de cocaïne sur son bureau.)*

ORAZIO : *(il lève la tête puis bois une gorgée de Red Bull)* Celle-là *(il toussote)* c'est pour qu'ils aillent bien se faire foutre, équipe de merde... *(il exhale et s'adosse contre sa chaise.)*

BÉRENGIER : *(respiration nerveuse)* Okay, une ampoule, dix millilitres *(il extrait le liquide avec une seringue, sur son ordinateur s'affichent des instructions sur l'injection de stéroïdes.)*

Alors... quadrant supéro-externe (*il expose sa fesse droite, ses mains tremblent.*) Nettoyer... pincer la peau... enfoncer... (*il tremble encore plus*). Bon, allez... Un... deux... TROIS !

ORAZIO : (*inhale une deuxième ligne de cocaïne*) Et celle-là, c'est pour toi YouTube ! Merci de m'avoir banni ! (*Il lève un doigt d'honneur devant lui, puis retombe sur son canapé.*)

BÉRENGIER : (*grogne et remet ses vêtements*) Maintenant il faut juste... (*il porte une main à son cœur*) Putain ! (*Il s'agrippe au canapé et s'allonge en bousculant la table, une fiole tombe au sol.*)

THIBAUT : (*la fiole devient le téléphone de Thibault, jeté contre le sol*) SUSPENDU PUTAIN DE MERDE ! (*Il serre les dents, se prend les cheveux et souffle de rage.*)

ROLLAND : EXPULSÉ MON CUL ! BANDE DE PUTES ! (*Seul dans sa caserne, il frappe le mur jusqu'à se faire saigner ; un craquement d'os devient la bouteille de Rafael, fracassée à terre.*)

RAFAEL : Connasse va ! Toutes des PUTES ! (*Il renifle, essuie ses larmes et sa morve.*)

AYMAR : Connard va... (*il renifle alors qu'il se tient en équilibre sur la rambarde du pont des Catalans et contemple la Garonne en contrebas ; le vent le fait vaciller.*)

DANIEL : (*agenouillé dans sa ruelle toulousaine, ses pleurs se confondent avec ceux d'Aymar sur scène*) PUTAIN ils ont tous une vie et moi j'vais crever ici comme une MERDE !

OLIVIÈR : (*recroquevillé dans un coin de sa chambre, en pleurs*) Mais pourquoi j'ai fais ça !?

BÉRENGIER : Qu'est-ce que j'ai ava... ava... (*il est pris par une quinte de toux qui le force à se redresser d'un coup pour avaler une grande goulée d'air.*)

ORAZIO : (*fait de même, mais il s'étouffe ; avachi sur sa chaise, drogué, il panique, tente de composer un numéro d'urgence sur son téléphone*) A... A... A l'ai-ai-de (*il s'évanouit, le téléphone lui échappe des mains, l'intervenante parle dans le vide.*)

*(La lumière s'estompe et vacille, erratique, stroboscopique. La trame de fond atteint son paroxysme et devient une cacophonie insupportable, sans ordre, ni mesure, où résonne le souffle court et rauque des huit garçons. Noir sur scène.*

## 5. *Lays de l'apelamen* : l'appel

Sombre fut la nuit qui frappa d'un coup et vint >> Mais alors, au loin, au cœur du village,  
à couper leur souffle et leur pouls. au fond du château à l'ancien féage,  
\*So digatz-me aco / Cela dites-le moi\* dans l'étrange mare une lueur nage,  
\*Pourquoi en ce jour ? Pourquoi ce temps-là ?\* touche le roc et le livre sans âge,  
Pourquoi, si ce n'est... La treizième année... éveille son chant, fait bruire ses pages.  
Huit cents ans... avant, après... Notre Soudain un oiseau siffle et s'en dégage,  
CHUTE, notre EXIL, notre MORT... Huit dans la noire nuit brille son sillage,  
cents ans... *Antan ! (Jadis !)* *Adès !* survole foyers, marchés, étalages,  
(*Aussitôt !*) *Lai ! (Là-bas !)*\* suivant des garçons l'illustre lignage,  
\*C'est maintenant ! Il est temps !\* pour en avertir leurs familles sages.  
\*APPELLE ! APPELLE LES ENFANTS DE  
VIRÈS !\* >>

*(La séquence vidéo montre la salle de la fontaine, dans le château. Après celle-ci, noir sur scène. Dimanche 12 mai 2022, 09h42. Un téléphone sonne. Même enchaînement de répliques qu'auparavant. Chaque silence laisse entendre un murmure étouffé qui sort du téléphone.)*

THIBAUT : *(étalé sur son lit, la tête enfouie dans les coussins)* Allô ?

AYMAR : *(se relève de sa chaise, faisant tomber une couverture en aluminium donnée par les équipes de secours)* Ôc, va plan (Oui, ça va). Je suis...

DANIEL : *(passe la main sur ses cheveux, bâille)* Ch-chez moi... Oui... chez moi...

BÉRENGIER : *(tousse en se relevant du canapé)* Je vais bien... Qu'est-ce qui se passe ?

RAFAEL : *(grogne et se relève du sol)* Quoi Orazio ?

OLIVIÈR : *(de même)* Non-je... je n'avais aucune nouvelle de lui, *res* (rien.)

ROLLAND : *(tourne en rond à l'extérieur de la caserne)* Bah, tu sais ! Après le bac, tout ça... On a chacun pris notre route et on a un peu perdu contact.

THIBAUT : Je vois parfois Olivier au X... oui, l'école polytechnique.

AYMAR : *Solament he crozat en Daniel divendres* (J'ai seulement croisé Daniel vendredi.)

BÉRENGIER : Il est à Lyon ? Non je ne l'ai jamais vu... *(Silence.)*

DANIEL : Oh non... e-est-ce qu'il v-va bien ?

RAFAEL : *(soulagé)* Ah tant mieux ! Est-ce que quelqu'un ira le chercher ?

BÉRENGIER : Je peux lui rendre visite... Ça me ferait plaisir de le revoir *(silence.)*

ROLLAND : D'accord. Entendu. Oui, et... quoi ? *(Silence, les garçons se tendent.)*

AYMAR : *Ieu ? (Moi ?) Ôc-ben !* Tout va bien !

DANIEL : T-tout va très bien, t-tu sais, l-le travail, les a-amis...

THIBAUT : Non... rien de très nouveau, pour... pourquoi ? *(Silence.)*

OLIVIER : Rentrer !? Maintenant !? Mais-je, enfin, j'ai des cours et des examens et-et...

ROLLAND : Je ne pense pas qu'ils me donneront une permission pour tout l'été.

RAFAEL : Et puis je n'ai aucune idée d'où sont les autres.

BÉRENGIER : Il vaut mieux que je reste ici, non ? Pour... pour vous attendre ?

*(La lumière vacille à nouveau. La cacophonie revient brusquement et tous se redressent.)*

LES GARÇONS : Je... Je vais y penser... *A lèu ! (À bientôt !)*

Chacun à l'Appel d'abord résista,	>> En ce vingt-sept mai longue fut la voie,
mais les jours passant, plus fort s'imposa.	qui les conduisait loin de leurs tracas.
Puis raison se fit, bagages plia	Si proches, pourtant, aucun ne parla,
dans le même train, chacun s'y trouva. >>	ignorant ce qu'ils trouveraient là-bas.

*(Le paysage défile sur le GE, vu à travers une fenêtre depuis l'intérieur du train. Les garçons circulent sur scène et s'évitent lorsqu'ils se croisent par hasard.)*

## 6. *Lays de los paires e las familias : les pères et les familles*

L'astre la cité baignait de ses feux,  
quand arrivèrent les huit malheureux.  
Viennent familles et voisins près d'eux,  
pour les ramener aux foyers sous peu,  
puis au soir certains sortent voir les lieux  
qu'ils avaient connus, jadis, bienheureux.  
Ils se croisent mais s'évitent, peureux,  
rancuniers, tristes, hargneux, orgueilleux. >>

>> Bientôt leurs parents se voient avertis,  
remarquent combien ils sont désunis,  
et se concertent pour être d'avis,  
cherchant à guider leurs fils démunis.  
Après quelques jours, loin des leurs sont pris  
par leurs paternels les garçons surpris,  
près de l'étang qui autrefois les vit  
filer sur ses eaux joyeux et ravis.

*(Toute la troupe, à l'exception de Joan Seguy, arrivent par l'allée principale du parterre, montent sur scène et rentrent dans la Cabaneta, dont le décor se prolonge sur le GE. Ils entrent dans le réfectoire et se bousculent dans le remue-ménage de l'installation, trébuchant sacs et valises. Les pères sont énergiques et discutent entre eux, tandis que les garçons sont mous et silencieux.)*

M MISTRAL : On fait comme avant ! Les enfants dans le dortoir, et nous dans les chambres.

COACH LARZAC : *Gojats !* (Garçons !) Rassemblement dans le réfectoire dans trente minutes. Je veux que vos lits soient faits et vos vêtements rangés d'ici-là, pas de flânage !

PAPET NELLI : *(face à leur inaction, il les pousse avec sa canne) Anem ! Anem !* (Allons ! Allons !) Les grandes villes vous ont ramollis ? *(Il tapote l'épaule d'Aymar avec tendresse).*

*(Côté cour, les garçons s'éparpillent dans le dortoir par paires : Daniel et Aymar, Bérengier et Rolland, Thibault et Olivier, Rolland et Rafael ; Orazio reste isolé des autres.)*

BÉRENGIER : Ça n'a pas changé hein ? J'ai l'impression d'avoir dix ans à nouveau.

RAFAEL : *(se rapproche)* Toi par contre t'as changé mec ! *(Il lui tâte le biceps)* C'est du béton !

DANIEL : Fais voir *(de même)*. T-tu manges un b-bœuf par jour, c'est ça ? Ou t-tu prends des v-vitamines spéciales ? *(Il mime une injection sur son bras.)*

BÉRENGIER : *(soudainement nerveux et irrité)* Non ! Je fais attention à ce que je mange, c'est tout ! *(À Daniel)* Toi par contre on dirait que t'as pas mangé depuis un an !

DANIEL : *(nerveux)* Ah-euh ouais t-tu sais, j-j'ai toujours eu un mé-métabolisme rapide... D'toutes façons l-les meufs préfèrent les mecs pas tr-trop musclés, hein ! N-n'est-ce pas Raf ? Elles sont comment les Bordelaises ?

RAFAEL : Plus belles que les Toulousaines.

DANIEL : F-FAUX ! P-pas vrai Aymar ?

AYMAR : *(surpris et mal à l'aise)* Hein ? Quoi les Toulousaines ?

DANIEL : À toi de nous dire ! Elle est co-comment ta copine ? *(Il insiste du regard, taquin.)*

AYMAR : *(évite le regard de Rolland)* Euh ouais, elles sont très jolies les Toulousaines...

BÉRENGIER : N'importe quoi ! Venez à Lyon, y'a ni meilleure ville ni plus belles femmes !

THIBAUT : *(le bousculant)* Hé ben vous êtes devenus des ploucs en deux ans ou quoi ? *(Il toise Bérengier, malgré leur différence de taille)* Rien ne surpasse Paris !

ROLLAND : *(lui donne une tape sur le dos qui manque de le renverser)* C'est que certains se rendent utiles à leur pays, monsieur ! T'façon, à Paris on ne distingue plus les mecs des femmes, c'est une ville à tarlouzes !

OLIVIÈRE : Tu parles par expérience ? *(Sourire mesquin.)* Seul, dans un bled paumé en Bretagne, enfermé dans une caserne avec quoi ? Trente mecs ? T'as bouffé combien de biscottes à ce jour ?

ROLLAND : *(s'approche de lui tout en se prenant le paquet et lui tirant la langue)* Tu veux y goûter ? J'te fais une double ration... *(moqueur)* Ah mais oui ! J'avais oublié ! Je me suis déjà vidé dans tout Rennes ! Elles en raffolent !

THIBAUT : Je ne sais pas si on peut dire des Bretonnes que ce sont des femmes !

BÉRENGIER : Cause toujours p'tit bobo, y'a pas mieux que les Lyonnaises.

Au *gab* se livrent les plus fiers garçons, >> Seuls deux, à l'écart et en reste sont,  
vantant les dessous de leurs caleçons. >> quand un appel surprend leur garnison.

ORAZIO : (*cynique*) En tous cas, tant qu'on sera ici, on ne pourra se taper que des Virésoises.

(*Ils suivent Orazio jusqu'au centre de la scène, dans le réfectoire. Leurs pères sont installés sur des fauteuils et canapés disposés en arc-de-cercle, un feu brûle dans une cheminée sur le GE. Les garçons s'assoient côte-à-côte, face à eux, sur l'une des deux tables longues.*)

PAPET NELLI : (*se lève en s'appuyant sur sa canne*) Ôc-ben (*se râcle la gorge*) Nous sommes très contents de vous avoir ici *gojats*...

M MISTRAL : Et de voir que vous réalisez de grands projets en ville...

PÈRE BILLY : Mais il ne faut pas pour autant en oublier vos racines (*il lorgne Olivier*).

MAËL : Ni vos familles (*il fixe Rafael*).

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : Ni vous-mêmes et les liens qui vous unissent (*les regarde chacun tour à tour, en commençant par Orazio*.)

THIBAUT : (*soufflant*) Est-ce qu'on peut se passer du sermon ? Parce que si nous sommes venus jusqu'ici uniquement pour ça, (*insiste sur le mot en italique*) les *vacances* vont être longues (*ses frères le dévisagent, choqués par son impertinence*.)

MAËL : Vous n'êtes pas les seuls jeunes pour qui ce village n'est qu'une station balnéaire sans attraits... Mais les grandes villes ont leur lot de tracas, non ? (*Les garçons baissent les yeux, soudainement gênés et nerveux*.)

PAPET NELLI : Et ce vieux village a ses mystères aussi... son histoire... ses légendes... Vous ne les avez pas oubliées j'espère ! (*Clin d'œil. Sourires nostalgiques chez certains garçons*.)

M MISTRAL : Bref, venons-en à la véritable raison qui vous amène ici, puisque vous y passerez les trois prochains mois...

LES GARÇONS : TROIS MOIS ?! (*Mistral les intime au silence, ils le fixent, interloqués*.)

COACH LARZAC : Exact, c'est la durée de la Coupe inter-méditerranéenne d'aviron, la CIMA, qui connaît sa quatrième édition cette année, et pour laquelle vous êtes en âge de participer !

DANIEL : M-mais nous n'en avons plus fait depuis des années !

BÉRENGIER : Et puis Zio n'est pas vraiment en état de ramer-

ORAZIO : (*grommèle et lui file un coup de coude dans les côtes*) Je t'emmerde.

(*Les huit garçons protestent, se lèvent et se dispersent. Leurs paternels les retiennent. Le ton monte. Papet se place devant le feu.*)

PAPET NELLI : [ *SILENCI !* ] (SILENCE !)

Sa voix résonne et sa canne d'un coup >> sur le sol, les murs, et fait taire tout.

frappe et fait naître d'étranges remous >> Surpris, tous se rassoient à pas de loup.

COACH LARZAC : (*reprend*) Comme je disais, la CIMA n'a lieu que tous les dix ans, elle comprend toutes les catégories d'aviron et admet des équipes de tous les niveaux. Quatre courses de sélection auront lieu en juin, suivies de quatre courses éliminatoires en juillet et en août.

M MISTRAL : Si nous vous avons appelés, c'est parce que cette année, la France accueille les compétitions... et nous serons la ville-hôte (*les garçons le fixent bouche-bée*). L'*estanh d'Eona* servira donc à la fois de terrain d'entraînement et de compétition, sauf quelques épreuves qui auront lieu à Sète, dans l'*estanh de Taur* (étang de Thau). Chaque équipe représentera l'une des douze nations fondatrices du concours : l'Espagne, le Portugal, l'Italie, le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, la Grèce, l'Égypte, la Turquie, Chypre, Malte... et la France.

PAPET NELLI : (*grommèle tout bas, puis frappe le sol avec sa canne, des étincelles jaillissent du feu*) Bah ! *Sèm occitans !* (Nous sommes occitans !).

(*La Votz retentit et surprend les garçons, qui croient halluciner pendant quelques secondes. Sur le GE, les blasons et étendards des anciens royaumes se dessinent dans les étincelles du feu.*)

*\*So digatz-me aco / Cela dites-le moi... Les antiques nations réunies pour leurs rois...\**

*\*Portugais, Castellans et Léonais, Francs et Occitans, Catalans et Aragonais, Vénitiens, Lombards et Siciliens, Byzantins, Almoravides, Almohades et Abbassides\**

M MISTRAL : (*sa voix perce l'écho mystique*) Nous comprenons si cela vous paraît un peu forcé... mais la chance et l'honneur pour votre (*il se reprend*) notre ville, est immense.

OLIVIER : Mais... trois mois... l'école, les études... les prix des inscriptions, comment-

M MISTRAL : *(le rassure du regard)* Ne vous en inquiétez pas. Lorsque nous avons appris notre nomination, ce cher M Pau Cabestany s'est proposé sans hésiter pour vous parrainer.

BÉRENGIER : Il ne nous a jamais lâchés depuis... *(s'arrête, ses souvenirs le font grimacer.)*

THIBAUT : *(pensif)* Toulouse 2007, coupe junior.

DANIEL : *(sourire nostalgique)* Sans lui nous n'aurions pas le *Drac*...

DR LAFFITTE : Qui est en excellent état ! Nous en avons pris soin pendant votre absence... Ne voyez pas cela comme une simple rencontre sportive qui marquerait, peut-être, la fin de votre carrière athlétique. C'est avant tout une occasion pour vous retrouver en famille !

MAËL : C'est pourquoi vous logerez ici la plupart du temps. Marcel, Papet et moi-même resterons avec vous en permanence, tandis que Clément, Èric, Loïs et Raimon passeront quand leurs obligations le leur permettront.

*(Aymar, Daniel et Bérengier acquiescent et affichent un air compréhensif ; Rafael et Orazio boudent, Rolland serre les poings et Thibault souffle de frustration.)*

CAPITAINE L'ESCUIDIÉ : Vous êtes libres d'aller au village et dans vos foyers, cependant vos familles ont été avisées de garder un œil sur tout comportement perturbateur. De ce fait, quelques règles s'imposeront tant que vous serez ici : vous devez être rentrés avant 22h, chaque soir *(grognements des garçons)*... pas d'alcool *(râles en chœur)*... pas de *beuh* ni autres substances illicites *(plaintes et lamentations)*... et pas de filles ! *(Hurlements et offuscations)*.

COACH LARZAC : *Òc-ben Aucelons* (Très bien Oisillons), comme au bon vieux temps ! *(Ton militaire)* Réveil à 5h et entraînement à 6h du matin ! Il est bientôt 20h. Souper dans quinze minutes, extinction des feux dans 1 heure !

*(Les garçons râlent davantage et d'un même geste, se prennent la tête entre les mains, sous le regard amusé des pères qui vaquent à plusieurs occupations.)*

## 7. *Lays de las corsas sus la mar : les courses sur la mer*

*(L'ellipse est montrée à travers un montage vidéo sur le GE qui interagit avec le jeu d'acteur des garçons sur scène ; ceux-ci miment les actions décrites.)*

Bon gré et mal gré les huit acceptèrent	>> Or grand tort leur fit ce manque de foi
et leur équipe ensemble ressoudèrent,	quand des épreuves le temps arriva.
sur leur navire, <i>lo Drac</i> , remontèrent,	À la première l'échec s'excusa,
et des jours entiers les flots traversèrent.	puis la seconde déçus les laissa,
Alors les jours de juin sans joie filèrent,	et la troisième pas un n'épargna,
car malgré l'alliance qu'ils avaient dû faire	seule une dernière espoir leur donna.
ils se séparaient hors de l'eau, sur terre :	Conscients que perdre ils ne pouvaient pas,
où il leur fallait redevenir frères.	leur entraînement d'efforts redoubla.
Thibault en tête toujours leur criait,	Hélas au travail succédait l'ennui,
Rafael rêveur jamais l'écoutait,	chacun peu à peu son vice reprit :
Olivier pensif mais froid les toisait,	du village, mer et plage investit,
Bérenghier force et puissance donnait,	puis en taverne bientôt se rendit...
Aymar si tendre petit se faisait,	Et pourtant, parfois, seuls certains, la nuit,
Daniel plus plaisant les unir tentait,	sentaient un souffle, un murmure sans bruit,
Orazio distant souvent s'effaçait,	un chuchotement dans le roc vieillit,
Rolland de rage et colère ramait. >>	comme un air, un chant, qui vient, vibre et vit !

*(Noir sur scène. Les bruits du village, du lac et les conversations des garçons se taisent.)*

*\*(Chant des Auzels de Lonh)\**

## 8. *Lays del Libre daurat e la Blanca fontana* : le Livre doré et la Blanche fontaine

C'est le vingt-huit juin qui, au grand galop, >> La course s'étant finie assez tôt,  
le matin les vit vaincre les flots. chacun s'habilla et se rendit beau,  
Leurs pères alors un petit repos Pour une nuit où ne seraient de trop :  
concéderent pour fêter leurs travaux. >> boissons, femmes et plaisirs bacchanaux !

AYMAR : *E ben rai ! (Et zut !)* C'est moi qui range évidemment... *(il se démène avec des pales dans la remise, trébuche et s'énerve)*. RHA ! *Macarèl de macarèl !* J'ai mieux à faire !

Pressés qu'ils étaient, puis au bar repus, >> en retard resté, du plan rien ne su,  
nul ne remarqua Aymar disparu : >> au bord du lac les autres ne vit plus.

*(Les décors de la course-poursuite apparaissent sur le GE. L'alouette est un hologramme du SP.)*

Alors le sable et les pierres muettes, >> Intrigué Aymar peu à peu s'arrête...  
l'eau, le vent, les bois, les feuilles fluettes, et soudain jaillir voit une alouette.  
gonflent, respirent, s'animent en cachette, Elle est comme de diamants couverte,  
vibrent et sonnent comme une musette, ses ailes semblent de lumière faites,  
d'un air qui perle des cieux en gouttelettes. >> son vol laisse une traînée de paillettes.

*\*(Chant de l'Auzel)\**

AYMAR : *(la dévisage)* Que... que veux-tu ? *(L'oiseau s'éloigne côté jardin)* Attends !

Surpris le garçon la suit à grands pas, >> L'oiseau le guide, *lo Castèl* le voit,  
passe la cité, monte à l'endroit la pierre se mue et ouvre ses bras.  
où le pont-levis se garde le droit Aymar médusé suit l'oiseau qui va,  
de laisser passer ceux de bon aloi. >> dans des couloirs où résonnent des voix.

Un souffle, un soupir, guide ses pas, >> dans une immense salle au vaste toit,  
de porte en pièce, du haut vers le bas, statues et vitraux ornent ses parois,  
jusqu'en des entrailles en pierre et bois, >> comme une église ou la cour d'un grand Roi.

*(La scène est vide : au centre trônent la fontaine, son piédestal et le livre sur celui-ci. Les statues, vitraux et décorations débordent du GE et recouvrent l'intérieur du théâtre grâce au SP.)*

AYMAR : Salut ? Adieu ? (Allô ?) *Qualqu'un ?!* (Quelqu'un ?)

Il fait si noir qu'il n'en voit plus ses pieds, et si froid qu'il ne se sent respirer.

AYMAR : OHÉ ! *(L'écho laisse deviner l'immensité de la salle)*. Où es-tu ?! Où suis-je ?!

Soudain, au fond, quelque chose reluit, >> où trône un antique et grand manuscrit.

C'est une fontaine au bassin vieilli, Le garçon l'approche et tâte ses plis,

trois blocs son centre joignent assortis flatte son dos d'or et d'argent serti,

au piédestal en marbre gros et gris, >> le caresse des doigts et alors ouït :

*« Non es meravelha s'eu chan*

*melhs de nul autre chantador,*

*que plus me tra-l cors vas amor*

*e melhs sui faihz a so coman.*

*Cor e cors e saber e sen*

*e fors'e poder i ai mes.*

*Si-m tira vas amor lo fres*

*que vas outra part no-m aten... »*

*(À chanter en intégralité.)*

[Ce n'est point merveille si je chante mieux que tout autre troubadour, car plus fortement le cœur m'attire vers l'amour et je suis bien mieux soumis à ses commandements. Cœur et corps, savoir et sens, force et pouvoir, j'y ai tout engagé. Et le frein me tire tellement vers l'amour que je ne prête attention à rien d'autre...] *(Non es meravelha s'eu chan, I, v. 1-8, Lazar, 1966 ; The New World Renaissance Band, 1996)*

AYMAR : *(mi-effrayé, mi-émerveillé)* *Qué ? Parlatz ma lenga ? De que se passa ? Qu'es acquò ?* (Quoi ? Tu parles ma langue ? Que se passe-t-il ? Qu'est-ce que cela ?)

Quand il soulève le lourd devant d'or >> Une poésie coule sur les bords,  
une mélodie ruisselle et ressort ! >> touche le miroir qui semblait mort...

AYMAR : *(en transe) « Ben es mortz qui d'amor no sen / al cor que dousa sabor » (v. 9-10)*

[Il est bien mort celui qui ne sent au cœur quelque douce saveur d'amour.]

L'eau gonfle, monte et luit et brille et bout ! >> s'agite et se mue tel matériau mou !  
La salle tremble et remue de partout, Tandis que le chant, toujours aussi doux,  
lumière l'emplit et de bout en bout, comme l'oiseau dans l'air fait des remous,  
colore son roc qui prend vie d'un coup, >> il résonne une voix par-dessus tout :

*\*Erám la Votz / Nous étions la Voix... Serém la Votz / Nous serons la Voix... SIAM la  
Votz / SOYONS la Voix... ÈM LA VOTZ / NOUS SOMMES LA VOIX !\**

Le jeune Nelli contemple la salle >> du manuscrit sort un corps spectral,  
ronde et immense, d'allure orchestrale Puis deux, trois, six, huit ! sont-ils au final,  
sa seule paroi en vaste murale faits d'un éther à l'aspect ancestral.  
est toute faite d'œuvres sculpturales, Tous portent l'habit du temps proverbial  
et son sol couvert de lourdes dalles, de cette terre à l'accent austral :  
en réverbère les couleurs spectrales, manteaux et bリアuds en tissu floral,  
car chaque statue telle une fractale et coiffes plumées à l'air magistral.  
meut subtilement sa chair minérale. De certains le port, riche et impérial,  
Ému il ne voit plus le piédestal : >> est signe d'un grand seigneur féodal.

*(Les maîtres-troubadours ouvrent les yeux, s'étirent, secouent et ajustent leurs habits. Aymar leur tourne le dos et chante encore, médusé par les minéralescences romanes et la magie-chromie.)*

MAESTRE BERNARTZ : *Adieu-siatz gojat* (Bonjour jeune homme).

AYMAR : Qui- (il se retourne) AH ! *(Tombe à la renverse. Quand il se relève, dos au public, les troubadours l'entourent en arc de cercle, Maestre Bernartz et Maestre Rudels devant lui.)*

MAESTRE RUDELS : *Te cal pas aver paur gojat* (N'aie pas peur mon garçon).

AYMAR : *Qu-qu... (il bégaye, choqué et surpris) Qu-qual sètz ?* (Qui êtes-vous ?)

Les maîtres sourient face au garçonnet, pour chacun son tour illustrer ses faits,  
leur art conjure cordes et archets, tandis que dans la salle tout se tait.

MAESTRE LINHAURE : *Ieu sui Maestre Linhaure, si fui seigner e trobare, mais en l'Antan fui (pause) « Roembauz d'Aurenga, si fo lo seingner d'Aurenga e de Corteson e de gran ren d'autrez castels. E fo adreich et eseingnaz, e bons cavalliers... »* [Je suis maître *Linhaure*, seigneur et troubadour, mais dans le Jadis je fus : Raimbaut d'Orange fut le seigneur d'Orange et de Courthézon et de bien d'autres châteaux. Il fut hardi, instruit, bon chevalier...] (*Vida*, Boutière *et al.*, 1964, p. 441).

MAESTRE ARNAUTZ : *Ieu sui Maestre Arnautz, qu'amas l'aura / e chatz la lebre ab lo bou / e nadi contra suberna, mais en l'Antan fui (pause) « Arnautz Daniels si fo d'aquella encontrada don fo N'Arnautz de Maruoill... »* [Je suis maître Arnaut, qui amasse le vent, et chasse le lièvre avec le bœuf et [qui] nage contre le courant, mais dans le Jadis je fus : Arnaut Daniel fut de la région dont était originaire Arnaut de Marœuil...] (*Vida*, p. 59).

MAESTRE GIRAUT : *Ieu sui Maestre Giraut, gran Maestre dels trobares, mais en l'Antan, fui (pause) « Girautz de Borneill si fo de Limozi, de l'encontrada d'Esiduoill, d'un ric castel del viscomte de Lemoges... »* [Je suis maître Giraut, grand maître des troubadours, mais dans le Jadis, je fus : Giraut de Bornelh fut du Limousin, de la région d'Exideuil, d'un riche château du vicomte de Limoges...] (*Vida*, p. 39).

MAESTRE VIDAL : *Ieu sieu Maestre Vidal, que trobare fui dels plus fols, mais en l'Antan, fui (pause) « Peire Vidals si fo de Tolosa. Fils fo d'un pelicer. E cantava meilz c'ome del mon... »* [Je suis maître Vidal, le plus fou des troubadours, mais dans le Jadis, je fus : Peire Vidal fut de Toulouse. Il fut fils d'un pelletier et il chantait mieux que quiconque au monde...] (*Vida*, p. 351).

MAESTRE MARCABRU : *Ieu sui Maestre Marcabru, que trobare fui dels premiers c'om se recort, mais en l'Antan, fui (pause)* [Je suis maître Marcabru, je fus des premiers troubadours dont on se souvient, mais dans le Jadis je fus : Marcabru fut exposé à la porte

« *Marcabrus si fo gitatz a la porta d'un ric home, ni anc non saup hom qui-l fo ni don... »* d'un riche homme, et l'on ne sut jamais ni qui il était ni d'où... ] (*Vida*, p. 10-12).

MAESTRE BERTRAN : *Ieu sui Maestre Bertran, si fui bons cavalliers [...] e bons guerrers e bons domnejaire e bons trobairre, mais en l'Antan fui (pause) « Bertrans de Born si fo de Lemozi, vescoms d'Autafort, que avia prop de mil homes... »* [Je suis maître Bertran, je fus bon chevalier et bon guerrier et bon courtisan et bon troubadour, mais dans le Jadis je fus : Bertran de Born fut du Limousin, vicomte d'Hautefort, où il avait près de mille hommes...] (*Vida*, p. 65-68).

MAESTRE RUDELS : *(s'avance vers Aymar) Ieu sui Maestre Rudels, que d'entendre fui dels premiers lo cant dels Auzels de lonh, mais en l'Antan fui (pause) « Jaufres Rudels de Blaia si fo mout gentils hom, princes de Blaia. Et enamoret se de la comtessa... »* [Je suis maître Rudel, qui des premiers sentit le chant des oiseaux de loin, mais dans le Jadis je fus : Jaufre Rudel de Blaye fut un gentilhomme, prince de Blaye ; et il tomba amoureux de la comtesse...] (*Vida*, p. 16).

MAESTRE BERNARTZ : *Et ieu sui Maestre Bernartz, chantaire de l'Escola N'Eblo et princep de l'Amor, mais en l'Antan (pause) « Bernatz de Ventadorn si fo de Limozin, del castel de Ventadorn... »* [Et moi je suis maître Bernartz, troubadour de l'école d'Ébles, mais dans le Jadis, je fus : Bernart de Ventadour fut du Limousin, du château de Ventadour...] (*Vida*, p. 20).

*(Les vidas sont à réciter en intégralité. Lorsque Maestre Bernartz termine, il s'approche d'Aymar.)*

MAESTRE BERNARTZ : *E tu, gojat ?* (Et toi, mon garçon ?)

AYMAR : *(timide) I-ieu so-soi n'Ay-Aymar... n'Aymar Nelli ! L-lo fils d'en Peire Nelli. Mon grand, ne Guilhem Nelli, nos parlava sovent dels trobadors... Sétz de fantaumas ? (Je-je su-suis Ay-Aymar... Aymar Nelli ! Fils de Pierre Nelli. M-mon grand-père, Guillaume Nelli, nous parlait souvent des troubadours... Êtes-vous des fantômes ?)*

MAESTRE VIDAL : *(espiègle) Benlèu que òc gojat ! Venèm del Lai !* (Peut-être bien mon garçon ! Nous venons du Là-bas !)

MAESTRE MARCABRU : *(s'avance et le questionne abruptement) Nelli, que te dises gojat ? Digatz-me, on èm ? Al comtat de Virès ? De que se ditz del coms de Peitieux e del Rei N'Anfos ? De que se ditz d'Avignon, de Proens'e Belcaire ? De que se ditz de la terra d'Esanha et de Leon ? De que se ditz del coms de Tolosa ? De que se ditz de Barcelona ? Digatz-me... (Nelli dis-tu mon garçon ? Dis-moi, où sommes-nous ? Dans le comté de Virès ? Que dit-on du comte du Poitou et du Roi Alfonse ? Que dit-on d'Avignon, de la Provence et de Beaucaire ? Que dit-on de la terre d'Espagne et de Léon ? Que dit-on du compte de Toulouse ? Que dit-on de Barcelone ? Dis-moi...)*

AYMAR : *Ieu-ieu... (Je-je) (pâlit sous l'avalanche de questions.)*

MAESTRE LINHAURE : *(s'approchant d'Aymar d'un ton plus calme) Silenci Marcabrun ! (Silence Marcabru !) Digatz-me gojat, èm a Virès, ? Èm en quina annada ? De fraires, n'avètz ? Qual son ? Son a Virès ? (Dis-moi mon garçon, sommes-nous à Virès ? Quelle est l'année ? As-tu des frères ? Qui sont-ils ? Sont-ils à Virès ?)*

AYMAR : *Ò-òc Maestre, sèm a Virès, en l'annada 2013... De fraires n'ai, mas son pas de fraires de sang, son mos amics, sèm uèch ... (Oui maître, nous sommes à Virès, en l'an 2013. J'ai des frères, mais pas de sang, ce sont mes amis, nous sommes huit...)*

MAESTRE LINHAURE : *(l'interrompt) Òc-ben. « Vai e mena-los aici, seguís la lauzeta » (Très bien. « Va ! Va et conduis-les ici, suis l'alouette ! »)*

*\*(L'alouette apparaît, siffle et l'incite à la suivre.)\**

AYMAR : *(tarde un moment à réagir, puis comme électrocuté, file tout droit) Ò-òc ben, Maestres ! Mai lèu ! (Très bien maîtres ! Au plus vite !)*

*(Il suit l'oiseau et disparaît du côté jardin, à travers une entrée, manifestée par le SP, qui se creuse dans la pierre et que lui montrent deux statues.)*

## 9. *Lays de las pelejas e las tensesons* : les disputes et les querelles

Le jeune Nelli encor tout transi, >> Sous des nuages hostiles et gris,  
court dans la ville dont les yeux surpris ils se pressent pour trouver ses amis,  
ne voient ni sentent l'oiseau qui reluit. >> et les ramener aux lieux reverdis.

*(Les rues du village défilent sur le GE jusqu'à la taverne l'Orson. Aymar entre côté cour, l'alouette disparaît. Il se fraye un chemin jusqu'à la table de ses frères, au centre de la scène.)*

RAFAEL : *(sourire coquin)* Et là elle me dit...

AYMAR : LES-GARS-VENEZ-VITE-C'EST-TRÈS-IMPORTANT !!!

*(Tous sursautent, quelques verres et pichets tombent au sol, éclaboussent certains d'entre eux.)*

THIBAUT : PUTAIN ! Mais fais attention, non !

AYMAR : *(il tremble et s'embrouille dans ses explications)* Chuis vraiment désolé mais-mais c'est très important vous devez me suivre ! J'étais près du lac et j'ai vu un oiseau et je l'ai suivi et il m'a mené dans le château et j'ai traversé des couloirs et je suis arrivé dans une salle où il faisait tout noir et y'avait un livre sur une fontaine et le livre-

RAFAEL : *(faisant des grands signes pour l'arrêter)* Stop, stop mec ! Pause. *(Aymar se fige.)*  
C'est ça, on fait marche arrière et on recommence.

OLIVIÈR : Tu es allé dans le Château ? Comment aurais-tu traversé ne serait-ce que les douves et le pont-levis ? Le site est condamné depuis des années.

ORAZIO : *(cynique)* Son Papy lui a sûrement refilé les clés.

AYMAR : Je-je ne peux pas vous expliquer tout de suite, juste... SUIVEZ-MOI ! Vous allez tout comprendre ! L'oiseau m'a guidé-

RAFAEL : *(moqueur et ivre)* Mon reuf je ne sais pas ce que tu as pris, mais si ça te fait parler aux animaux je veux bien y goûter.

AYMAR : *(désespéré)* VOS'N EN PREGUI ! (Je vous en supplie !)

ROLLAND : *(l'imitant avec un accent et des manières efféminées)* vOs 'En pReGui ! P'tain jamais autant entendu parler patois depuis que nous sommes rentrés. *(Ils rigolent, Aymar tremble.)*

THIBAUT : Rhô il va pleurer... allez c'est pour rire ! Fais pas ta tarlouze !

DANIEL : *(lève les yeux au ciel)* B-bon écoute si tu veux je t-t'accompagne.

BÉRENGIER : *(hausse un sourcil)* Sérieux ?

DANIEL : *(hausse les épaules)* Ça fait un b-bail que je n'ai pas vu le château.

AYMAR : *(sautille et lui prend le bras)* Grandmercès Daniel ! (Merci beaucoup !) Venez !

OLIVIÈR : *(se masse les tempes)* Encore une de ses lubies, comme quand on était gamins.

THIBAUT : P'tain tu pouvais pas trouver mieux pour gâcher notre première victoire ?!

*(Son ton attire des regards. Au fond, côté jardin, le tavernier les tient à l'œil et saisit son téléphone.)*

AYMAR : *(penaud)* Je-je suis désolé... je vous demande juste de me faire confiance.

ORAZIO : *(toujours cynique)* Je vais faire confiance au pichet, tiens.

*(Dépité, Aymar sort côté cour, Daniel à sa suite. Bérengier et Rafael les imitent après un moment.)*

ROLLAND : Non pas vous ! Et la soirée ?

RAFAEL : *(il hausse les épaules et lui ressort son éternel sourire coquin)* Y'a peut-être une demoiselle en danger dans ce château ?

*(Ils sortent, côté jardin. M Mistral et le Dr Laffitte entrent peu après par le même côté.)*

THIBAUT : *(le voyant venir)* Ah c'est pas vrai ! Mais ça n'en finit pas ce soir... Et puis merde, j'me casse ! *(Il se lève, esquivant son père qui se dirige vers eux.)*

ROLLAND : On n'est plus des gosses, marre à la fin !

*(La table est retirée. Les quatre se faufilent hors du bar mais le Père Billy et le capitaine l'Escudie les interceptent à l'extérieur. Le GE montre la place du village.)*

OLIVIÈR : *Macarèl !* Y'a des caméras dans tout le village c'est ça ?

PÈRE BILLY : Nous avons été prévenus de votre petit... *(choisit ses mots)* accrochage.

ORAZIO : Prévenu ? Y'a des espions en plus ? Vous allez nous lâcher un jour, merde !? Pour une fois qu'on a le droit de s'amuser depuis que nous sommes prisonniers dans ce bled !

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : *(hausse le ton)* HO ! ON SE CALME !

*(Thibault fait volte-face, cherchant à fuir, les autres font de même. Ils se dispersent sur scène en duos, chaque garçon suivi par son paternel, le Dr Laffitte avec Orazio. Même enchaînement que celui des scènes 4 et 5. Le ton des garçons monte en crescendo tout le long de la scène.)*

M MISTRAL : Thibault, je veux juste parler...

OLIVIÈR : Non ! *Macarèl* ! Des semaines que je joue à ce jeu alors que j'étais très bien à Paris avant toute cette histoire.

PÈRE BILLY : Vraiment ?

ROLLAND : *(acerbe)* Oui vraiment ! Là-bas au moins je pouvais faire quelque chose, choisir une voie, alors qu'ici tu m'interdisais tout ! Si ça ne tenait qu'à toi j'aurais grandi enfermé dans la maison après mon bac, tout ça à cause de... à cause de... TU SAIS ! Et tu REFUSES d'en parler !

DR LAFFITTE : C'était pour ton bien, nous t'avons retrouvé-

ORAZIO : Qu'est-ce que t'en sais ? Hein ?! QU'EST-CE QUE VOUS EN SAVEZ ?! C'était juste un accident, je m'en suis très bien sorti sans VOUS ! VOUS m'avez ramené ici, VOUS m'avez traîné jusqu'ici... près de... près de lui... *(tremble.)*

PÈRE BILLY : Nous savions que ce serait difficile, mais c'était seulement pour te soutenir...

ROLLAND : Tu aurais pu le faire bien avant !

M MISTRAL : C'est la vérité-

THIBAUT : NON ! Tu ne l'as jamais fait pour moi mais pour ce fichu village et ce tas de gravats qui ne sert même plus d'attraction touristique ! *(L'imitant méchamment)* l'hOnNeUr pOur nOtre vILLe sEra ImMense... Y'a que ça qui compte, pas vrai !? L'honneur, les partenariats, les jumelages avec un bled pourri en Italie et faire le lèche-cul au ministère de la Culture !

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : *(hausse le ton)* ÇA SUFFIT MAINTENANT !

ORAZIO : Et bien faites-moi taire ! Allez-y ! Criez ! Gueulez ! FRAPPEZ ! Je m'y connais de toutes façons et vous le savez, NON !?

ROLLAND : Mais tu n'as jamais voulu en parler, tu n'as plus jamais eu le courage de me regarder dans les yeux après ça ! Du silence, des non-dits... MERDE ! ... Moi aussi je l'ai perdue cette nuit-là... *(Des sanglots percent à travers ses paroles. Les répliques suivantes s'enchaînent très rapidement.)*

OLIVIÈR : Je voulais juste faire mieux, parce que c'est ce que vous attendez de moi non ?

ORAZIO : Je croyais pouvoir recommencer, oublier parce que...

THIBAUT : Je voulais te montrer ...

ROLLAND : Que je n'ai pas besoin de toi... que je tiens debout tout seul.

*(Un silence pèse sur eux. Les paternels cherchent leurs mots et leur tendent une main.)*

PÈRE BILLY : Fais-moi confiance...

M MISTRAL : Écoute-moi...

DR LAFFITTE : Crois-moi...

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : Donne-moi...

LES GARÇONS : LAISSE-MOI !

*(Ils se dérobent à l'étreinte et s'enfuient. Sur scène, les pères sont plongés dans le noir, criant après les garçons. Ces derniers sont éclairés par des projecteurs alors qu'ils courent côté cour, sur la pente qui mène au château, matérialisée par le GE.)*

## 10. *Lays de los Maestres d'amor* : les maîtres d'amour

Les quatre garçons rentrent au château, >> où s'entrelaçaient longs et fins ruisseaux,  
aigris, renfrognés, suivant son écho. sur lesquels penchaient les cils des roseaux.  
Le roc les guide et creuse les niveaux Huit murs l'espace cloisonnaient de haut :  
ouvrant un accès sur le jardin clos. des lucioles telles des flambeaux,  
Jamais virent-ils un jardin plus beau : y dansaient entre une pluie de copeaux.  
les plus belles fleurs couvraient son plateau, Au centre un arbre de ses longs rameaux,  
avec ci et là quelques arbrisseaux, ombrait un carré parcouru d'arceaux,  
leur disposition formait un réseau, >> où les attendaient les huit Provençaux.

*(L'arbre est placé au même endroit que la fontaine. Le décor sur scène se prolonge sur le GE. Thibault, Olivieri, Rolland et Orazio rejoignent leurs frères au pied de l'arbre, éblouis.)*

OLIVIER : Mais où sommes-nous ?

AYMAR : Je vais... Ils vont tout vous expliquer, ils vont- *(un bruissement l'interrompt.)*

Sur l'arbre perchés sont huit gros hiboux, >> devant les garçons, qui se croyant fous,  
guettant les garçons tels de jeunes loups. écoutent, pourtant, le récit qui loue,  
Soudain leur forme change d'un seul coup ! >> de ces grands seigneurs les faits et atouts !

*(Toute apparition des maîtres-troubadours se fait sous forme d'oiseaux sur le GE, puis sous forme humaine sur scène, dans toute la pièce. Ils se présentent comme à la scène 8. Silence sur scène.)*

OLIVIER : Alors *(brise le silence, et insiste sur les mots en italique)*, en admettant que tout ceci soit, effectivement *vrai*, que vous ne soyez pas le produit d'une hallucination collective dont je-dont nous souffririons... Faut-il comprendre que la *magie* existe, et que vous vous seriez les... *spectres, fantômes* ou je-ne-sais-quoi d'illustres poètes morts au Moyen Âge, réveillés par un manuscrit *magique*, trouvé par Aymar après avoir suivi un oiseau *magique* ?

MAESTRE MARCABRU : AH ! Je l'aime bien lui, il est fin d'esprit !

OLIVIÈR : En admettant que tout cela soit *vrai*... qu'est-ce qui nous vaut votre intérêt ?

MAESTRE LINHAURE : Vous êtes fort avisé *gojat*, permettez-nous de développer... Nous ne sommes point des fantômes, mais cette magie qui vous révolse existe, nous en sommes faits.

MAESTRE ARNAUTZ : Nous venons du *Lai*, que vos ancêtres connaissaient sous plusieurs noms, et auquel nous croyions de notre vivant, dans l'*Antan*, le passé de votre monde, l'*Adès*.

THIBAUT : Ce *Lai*... est-ce un lieu ?

MAESTRE GIRAUT : Non... le *Lai* n'a ni forme matérielle, ni espace, ni temps, il est partout et nulle part à la fois. Il est présent, passé et futur, il est rêve et réalité, il est le Bien et le Mal, il est cet ailleurs qui accueille les âmes après le trépas...

MAESTRE MARCABRU : Auprès du Seigneur, dans la Jérusalem céleste, s'ils ne sont pas au *Purgatorio* ou bien dans l'*Inferno*. Ce sont là les trois sphères visitées par le Florentin...

ORAZIO : (*cachant sa surprise avec cynisme*) Ah, l'Enfer existe ?

MAESTRE BERTRAN : *Òc gojat*, mais pas seulement...

DANIEL : D-donc... ces légendes... l-les anges, les f-fées, les dr-ragons... ?

MAESTRE VIDAL : *Òc*, mais ils ont quitté votre monde. À la fin de notre ère, lorsque vos ancêtres découvrirent ces nouvelles terres par-delà l'océan, et que la raison pris le dessus sur leur foi lors du grand désenchantement, le *Lai* et ses créatures abandonnèrent petit à petit ce continent.

BÉRENGIER : Mais vous... vous êtes des magiciens ? Des sorciers ?

MAESTRE BERNARTZ : « *Non pas gojat ! Èm de trobadors !* » (Non mon garçon, nous sommes des troubadours !)

*(Sa voix résonne dans toute la salle. Sur scène comme sur l'écran, le SP balaye le jardin de vagues lumineuses ; une brise traverse la salle. Les maîtres invoquent le trobar et la fin'amors.)*

MAESTRE RUDELS : « Il semblerait que votre monde ne se souvienne de nous qu'en simples hommes de lettres... Ceux que vous nommez sorciers ont existé, nous n'en sommes point, et pourtant, nous fûmes aussi puissants qu'eux. »

MAESTRE BERNARTZ : *(commande des pétales des fleurs qui s'élèvent du plancher sur la scène et montent dans les airs, sur le GE, pour tracer des figures illustrant son récit)* « Depuis la nuit des temps, certains hommes et certaines femmes ont toujours été plus sensibles au *Lai* et à ses mystères, à sa voix et à son écho... En l'*Antan*, sorciers et sorcières avaient développé des sciences magiques pour apprivoiser ses pouvoirs, tandis que vos pieux ancêtres s'en remettaient à Dieu. Pour faire la paix avec les créatures qui hantaient les bois, ils avaient inventé un vieux langage... »

MAESTRE VIDAL :            ] Le latin des hommes, la langue des montagnes ]

MAESTRE MARCABRU : *(les filaments argentés des ruisseaux font comme les pétales et poursuivent les dessins)* « Mais nous, nous qui étions hommes communs, comme les andalous venus d'Orient, nous n'avions qu'un talent qui du cœur nous venait : celui qui nous inspirait à trouver les mots pour chanter les transports de l'âme. C'est pour cela que nous fûmes *trobaires* (troubadours), car nous *trouvions* les mots pour chanter l'amour. »

MAESTRE GIRAUT :        *(les lucioles et les copeaux prennent le relais)* « Ainsi nous inventâmes un art à deux facettes : chanter pour aimer et aimer pour chanter ! Le premier se nomme *trobar* et sert à joindre les sons et les mots de la plus belle façon, tandis que le second, la *fin'amors*, est une conduite des plus strictes qui guide le cœur, le corps et l'âme vers le *joy*, le plus pur des sentiments. Quiconque apprend l'un se doit d'apprendre l'autre, or rien ne lui garantit de réussir car le cœur de chaque homme est naturellement plus enclin, ou pas, pour cet art. »

MAESTRE ARNAUTZ :     *(tend le bras vers l'arbre, dont une branche se déploie, sur l'écran, et devient sur scène une vièle qu'il attrape de la main)* « Ne le sous-estimez pas, sa complexité n'a d'égal que sa puissance car cet art est ancien, aussi ancien qu'eux ! *(Des oiseaux, alouettes, rossignols et rouges-gorges, se matérialisent sur l'écran et virevoltent dans le jardin)* Eux, qui viennent des profondeurs du *Lai*, eux, les *Auzels de lonh*... »

OLIVIER :    Mais... pourquoi êtes-vous ici ? À Virès ? J'ai lu un peu à votre sujet... vous étiez les seigneurs du Sud, d'Orange, de Montauban, de Toulouse, de Marseille-

MAESTRE LINHAURE :    *(le GE montre le sol du Jardin, où les fleurs s'écartent pour dévoiler la pierre ; une carte du Midi se dessine)* « *Òc* ! Seigneurs et princes, mais voyageurs aussi ! Nous parcourions l'Europe, du Limousin au Dauphiné, de l'Auvergne à la Gascogne, en passant par Poitiers, Limoges, Clermont, Bordeaux et Ribérac, Aix, Marseille, Montpellier, Montauban, Albi,

Béziers, Narbonne, Carcassonne, Perpignan, Gérone... et Virès. Cet ancien fief fut bâti par huit familles au début de notre ère pour accueillir des troubadours venus de tous horizons. »

MAESTRE BERTRAN : *(des feuilles de l'arbre se détachent sur scène et volent vers chaque garçon, magnifiées sur le GE, avec un patronyme et un blason gravé sur elles)* « Digatz-me, gojats, êtes-vous de ces lignées ? » *(Ils hochent la tête en réponse, médusés.)*

MAESTRE BERNARTZ : *(le vent revient, les statues s'agitent, les ruisseaux s'enflamment, le Jardin tremble)* « Si les Auzels de lonh vous ont guidés jusqu'à nous, si la Votz vous a choisis, c'est qu'il est temps que notre art soit transmis ! Pour que les faits de vos ancêtres, notre histoire et le Grand chant d'amour ne disparaissent point... Acceptez-vous ? »

*(Silence. Les garçons hésitent. Orazio, Daniel, Rolland et Bérengier reculent lentement, apeurés, Thibault et Rafael prennent leurs distances, mais Aymar et Olivièr demeurent sur place.)*

AYMAR : *Ieu... Ieu vòli aprene* (Moi... moi je veux apprendre.)

OLIVIÈR : *Ieu tanben* (Moi aussi) ! *(Ils incitent leurs frères à revenir.)*

MAESTRE LINHAURE : *Òc-ben gojats*, quand l'heure viendra nous vous appellerons !

MAESTRE MARCABRU : « MAIS AVANT ! Et cela vaudra durant toute votre instruction auprès de nous, vous devrez observer trois règles ! Gardez-vous de parler de ces faits à qui que ce soit, même dans Virès ! Gardez-vous de médire contre le Livre doré, la Blanche fontaine et le Grand chant ! Et surtout, SURTOUT, gardez-vous d'user de l'art ancien hors des limites du fief ! »

OLIVIÈR : Pourquoi ? Que se passerait-il autrement ? Qu'est-ce qu'il y a-

LES MAÎTRES : « *Paciència !* (Patience !) Le reste vous sera dévoilé si vous êtes dignes du Grand chant. *Adieussiatz !* » *(Ils s'envolent sous forme d'oiseaux, disparaissant dans le GE.)*

THIBAULT : *(pensif)* L'été promet d'être intéressant... Plus que cette fichue course...

Rentrant au logis, quittant ces merveilles,	>> au loin dans la mer les bêtes s'effrayent,
les huit s'endorment, le château les veille.	quand une chose terrible et vieille,
Or tandis qu'en lui le Livre sommeille, >>	des eaux se lève, grogne et se réveille.

## 11. *Lays de la flors enversa : la fleur inverse*

Les jours passèrent, juillet commença, >> et de ses frères le calme brisa.  
au lac le soleil leurs muscles força, L'entraîneur Larzac un temps le chassa,  
au château le chant leur voix affina. pour sens et raison trouver dans les bois.  
Un soir, fatigués, Thibault s'agaça, >> Bientôt son maître, seul, l'y retrouva.

*(Maestre Linhaure apparaît aux côtés de Thibault, qui rumine seul, et lui demande de s'expliquer.)*

MAESTRE LINHAURE : *(lorsque Thibault a terminé)* Vous êtes fier et brave, vous avez l'étoffe d'un prince, mais commander ne se peut sans la plus grande droiture de l'esprit, l'*adrech*. Cela vaut pour les armes et pour l'amour... *(Il sonde son esprit avec la saviessa du fin'amans)* *Digatz-me, gojat*, d'où vient cette *malvestat* (méchanceté) qui noircit votre cœur ?

Thibault timide se mit à conter >> une statue brisa, son père fâchait.  
de son enfance un bien triste fait : Humilié, lui, qui si fier était,  
son père admirant, un soir le suivait, devint peu à peu un tyran abject,  
alors qu'il montrait Virès aux Français, craint et redouté plutôt qu'admiré,  
au sein du château, Thibault excité, >> un prince indigne dans tout son lycée.

*(Ses aveux terminés, il baisse les yeux, honteux. Maestre Linhaure l'incite à le suivre. Ils se dirigent vers le château, le décor change sur le GE. Le troubadour commande les minéralescences pour ouvrir un passage jusqu'à la salle où gît la statue, sur scène, en pièces. Thibault se fige, penaud.)*

MAESTRE LINHAURE : *(transmission, voir DD)* « *Ar, trobatz !* » (Maintenant, trouvez !)

THIBAUT : *(hésitant, il invoque l'art ancien ; sur l'écran défilent ses plus mauvais souvenirs au lycée et à SciencesPO. Les deux cansos sont à chanter en intégralité.)*

« *Lonc temps ai estat cubertz,* [Longtemps ai-je été caché, or Dieu ne veut  
*mas Dieu no vol qu'ieu oimais* plus que dorénavant, je ne puisse cacher mon  
*Puosca cobrir ma besogna,* affaire, d'où me vient rage et effroi. Et écoutez,

*dont mi ven ira et esglais.*  
*Ez escoutatz, cavalliers,*  
*s'a ren ai obs ni mestier... »*

chevaliers, si j'ai besoin d'une chose et d'un  
métier...]  
(*Lonc temps ai estat cubertz*, 74, v. 1-6 ;  
Riquer, 2012).

MAESTRE LINHAURE : *Òc-ben gojat !* (Très bien mon garçon !) Continuez !

*« Er resplan la flors enversa*  
*pels trencans rancx e pels tertres.*  
*Quals flors ? Neus, gels e conglapis,*  
*que cotz e destrenh e trenca,*  
*don vey mort quils, critz, brays, sisclès*  
*pels fuels, pels rams e pels giscles ;*  
*mas mi te vert e jauzen joys,*  
*er quan vey secx los dolens croys... »*

[Maintenant resplendit la fleur inverse, par les  
rochers tranchants et par les tertres. Quelle  
fleur ? Neige, gel et givre, qui brûlent et  
tourmentent et tranchent, et c'est pourquoi j'en  
vois morts cris, clameurs, gazouillis et  
sifflements, sur les feuilles, les branches et les  
pousses ; mais la joie me tient vert et joyeux,  
alors que je vois si frêles les vils médisants...]  
(*Er resplan la flors enversa*, 75, v. 1-8, Riquer,  
2012 ; Zucchetto *et al.*, 1988).

(*Le SP illumine la statue qui se redresse et se répare progressivement. L'éclat devient éblouissant et soudain, une fille se tient à sa place, une domina.*)

THIBAUT : *(sursaute en ouvrant les yeux)* Qui êtes-vous ?

MA REGINA : *(lui sourit, fière et altière)* Celle à qui vous chantiez, *bels cavalier* (beau chevalier). Vous connaissez déjà mon prénom.

THIBAUT : *(ému)* *Ma... Ma Regina* (Ma Reine) *(il tente de l'approcher, mais celle-ci l'esquive en riant.)*

MA REGINA : Ne soyez pas si pressé mon ami ! Du *joy* est né dans votre cœur, mais vous avez beaucoup à apprendre avant de connaître le *jauzimen* (jouissance). *Trouvez mon ami, trouvez bien, et nous nous reverrons ! (Clin d'œil.)*

(*La lumière s'estompe. Ma Regina et Maestre Linhaure disparaissent dans le noir. Thibault reste seul sur scène, encore illuminé par le SPh devant la statue qui lui sourit.*)

## 12. *Lays de la gran festa·n Puoich-vert : la grande fête à Puivert*

VOIX DU HAUT-PARLEUR : Et c'est la France, représentée par les *Auzelons de Virès*, qui remporte cette huitième de finale contre la Grèce, et qui les place désormais en quarts de finale contre l'Égypte ! Nous nous retrouverons pour cela le 2 août, chers spectateurs !

*(Le GE montre le lac ainsi que des gradins où le public applaudit. Au fond, dans les bois, huit gros hiboux perchés sur les arbres suivent l'événement. Sur scène, au centre, les deux équipes se serrent la main, prennent des photos, et emportent leurs bateaux sur leurs épaules.)*

PAPET NELLI : *(rejoignant les garçons)* Bravo *gojats* ! Quel changement !

RAFAEL : Pour une fois que notre barreur nous encourage au lieu de nous engueuler, ça ne fait pas de mal ! *(Thibault rougit et baisse la tête ; derrière lui Bérengier, lui donne une tape amicale.)*

M MISTRAL : Puisque vous êtes de si bonne humeur, j'espère que vous serez des nôtres ce soir au château *(les garçons se figent sur place)* ... La mairie a décidé de le réouvrir !

AYMAR : *(inquiet)* Est-ce que... est-ce que c'est vraiment le bon moment ?

M MISTRAL : Absolument ! Les circonstances sont très propices. En plus de la CIMA, cette année marque le huitième centenaire de la croisade albigeoise... De grands projets sont en cours dans les villes voisines, comme le spectacle de la *Crozada d'Uei* qui lance une tournée dans la région. Nous comptons y participer en marquant la réouverture par une grande fête, les Virésois auront la priorité avec toutes les équipes de la CIMA, bien entendu.

PÈRE BILLY : Ce sera aussi l'occasion de célébrer votre victoire et vos anniversaires, étant donné que vendredi passé vous étiez aux abonnés absents pour le fêter.

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : *(il confronte les garçons qui fixent le sol, gênés)* Peut-être parce que d'autres activités, moins licites, vous tenaient occupés ! Je vous rappelle que toute infiltration sans autorisation du château, avant aujourd'hui, demeure une infraction-

PAPET NELLI : *(le faisant taire d'un petit coup de canne)* Bah ! Comme si t'étais innocent toi ! Le nombre de fois où je vous ai surpris, Clément, Marcel et toi, à faire les malins dans la basse-cour ! *(Clin d'œil complice aux garçons)*. *Anem* ! (Allons !) que la fête commence !

Les bons Virésois en furent ravis !	>> tous s'installèrent. Alors retentit
Le réfectoire du donjon fut pris,	musique, et danse pour corps et esprits !
nettoyé, lavé, orné puis garni,	Cependant tandis qu'avancait la nuit,
de quelqu'appareil moderne investit,	des briques, du roc, des voûtes s'éprit
et comme autrefois le lieu renaquit !	comme un battement, un souffle sans bruit,
C'est vers vingt heures qu'enfin on ouvrit,	des coulissements, colorés, rougis :
le peuple d'abord entra, ébahi,	bleu, or, vert, argent et pourpre enrichi,
retrouvant son fief tiré de l'oubli,	qui goutte à goutte, petit à petit,
puis les invités, nations et partis, >>	vinrent s'immiscer entre les replis.

*(La fête bat son plein, une petite foule est réunie côté jardin. Les garçons se sont rassemblés côté cour, rendus nerveux par l'agitation magique. Celle-ci commence à déborder du GE grâce au SP. Soudain, les maîtres apparaissent à leurs côtés, dotés de leurs instruments.)*

MAESTRE LINHAURE : Quel faste, quelle fête ! Je n'en ai vu de si belle depuis Puivert...

MAESTRE MARCABRU : Bah ! La peste soit de Puivert ! Le vin était mauvais, les mets trop fades, et ce maudit Peire d'Alvernha qui se croyait bien malin avec ses vers de pacotille !

MAESTRE GIRAUT : Vous pestez et pourtant vous n'y étiez point. De nous huit, seuls Bernartz, Raembautz et moi-même fûmes ridiculisés ce soir-là *(Marcabru rumine des insultes)*.

AYMAR : *(timide)* Euh... *Maestre*... Vous parlez un peu fort, et il y a beaucoup de gens-

MAESTRE VIDAL : HA ! Ne craignez rien *gojat*, seuls les initiés peuvent voir le *Lai* et ses merveilles, pour eux *(il montre les invités)* nous sommes invisibles.

OLIVIÈR : Et le château ? On dirait qu'il... réagit *(il suit des yeux une paire de statues courant sur des corniches au-dessus d'eux ; des taches rouges et or serpentent sur le mur.)*

MAESTRE GIRAUT : *(pensif)* Il se souvient... ce vieux fief n'en est pas à sa première fête, et une telle activité après un si long sommeil ne peut que l'agiter *(un pan de drap s'agite furieusement et manquer de les fouetter)*. Vous avez raison de vous inquiéter, l'effervescence qui

circule ici-haut risque d'attiser l'énergie du Livre, et d'autres choses bien plus incontrôlables pourraient alors se manifester ici... *(il réfléchit)* Avec le trobar nous pouvons canaliser l'excès d'énergie. Ce sera un excellent exercice pour vous ! *Lèu ! Lèu ! Trobèm ! Cantèm ! (Vite ! Trouvons ! Chantons !)*

*(Tous vont au centre de la scène. Rafael demande au DJ de lui céder les commandes.)*

RAFAEL : *ADIEU VIRÈS ! (SALUT VIRÈS)* Est-ce que ça va ce soir ? *(Faible réaction du public)*. J'ai dit... « EST-CE QUE ÇA VA CE SOIR ? » *(Sa voix est amplifiée par le trobar, le public rugit)*. Nous vous remercions d'être venus ce soir pour notre anniversaire, nous ne le méritons pas *(rires)*, en effet, c'est ce magnifique château qui est à l'honneur, alors que diriez-vous d'un petit air médiéval ? *(Clameurs du public)*.

LES MAÎTRES : *(Maestre Linhaure donne le signal, les autres répètent à sa suite)* *Com antan mos fraires ! CANTÈM (x2) ! TROBÈM (x2) ! (Comme jadis mes frères ! Chantons ! Trouvons !)*

*(Leur musique emplit la salle, tandis qu'Aymar et Rafael entonnent une première chanson, Ai vist lo lop (Zoltán, 2010). Les autres garçons, animés par fin'amors les rejoignent et enchaînent avec In tarbena quando sumus (Zoltán, 2010). Les maîtres-troubadours poursuivent avec La suite meurtrière (Vox Vulgaris, 2003) et d'autres airs.)*

Alors qu'ils chantent et trouvent leurs mots, >> déchire le temps, uni les châteaux,  
couverts, draps, tables, voûtes et flambeaux, amène princes, seigneurs et vassaux,  
tout reluit dans l'air hanté de lambeaux. poètes, jongleurs, reines, damoiseaux,  
Alors l'art ancien des huit provençaux, >> et fait de Puivert retentir l'écho !

*(Le SP fait déborder les décors du château sur tout l'intérieur du théâtre, où l'on voit toutes les pierres et statues danser tandis que les couleurs jaillissent de toutes parts et traversent tout l'édifice. Sur le GE, le montage vidéo montre le réfectoire coupé en deux : côté jardin, c'est la fête de 2013, côté jardin, c'est la grande fête à Puivert, en 1171 (Riquer, 2012 ; Zink, 2013). Tous les personnages évoqués dans la microlaisse sortent des coulisses et par l'allée centrale du parterre pour rejoignent les invités contemporains sur scène, sans se toucher. Seuls les garçons sont capables de passer d'une dimension à l'autre grâce au trobar et à la fin'amors.)*

### 13. *Lays de l'amor de lonh* : l'amour de loin

*(En plein concert, Rafael se fige lorsqu'il croise le regard d'une jeune fille dans la foule, dos au public : Aurore. Il la suit. La scène se vide de tous ses personnages alors qu'ils entrent dans la haute-cour, montrée par le GE. Ils se disputent, elle fuit. Le garçon reste seul sur place, frappé par l'émotion : des larmes lui montent aux yeux, il vacille en arrière et se recroqueville contre un mur, à l'extrême gauche du fond de scène. Maestre Rudels apparaît et commande les minéralescences d'ouvrir un passage vers le jardin clos. Ils entrent et s'assoient au pied de l'arbre.)*

MAESTRE RUDELS : *Digatz-me gojat...* Qui est cette dame qui chagrine votre cœur ?

Le beau Rafael conta tout ému,	>> corps, cœurs et âme des deux mis à nu.
comment cet amour il avait perdu :	Hélas leur bonheur survivre ne put,
encor tout jeune, son cœur ingénu,	au cœur volage du garçon têtù,
aux yeux d'Aurore s'était suspendu,	qui de la belle, à lui seul rompu
puis Amour les prit et à leur insu, >>	le beau sourire, et d'Amour fut exclu.

MAESTRE RUDELS : *(lorsque Rafael achève son récit)* Je vois... *(sonde son esprit avec saviessa)*. Votre cœur l'a cherchée ailleurs, et chez d'autres, fictives... Des images de luxure qui obsèdent encore votre esprit... Seins... jambes... cous... fesses... Ce n'est pas ça une femme ! Ce ne sont que des pièces détachées, des fragments épars, une perversion de l'image ! *(Pause)* Et vous l'avez cherchée aussi chez une autre... Laure ? *(Rafael hoche la tête, penaud, toujours recroquevillé.)* Votre amour me rappelle le mien, dans l'*Antan* *(il chante avec l'art acien)* Quan lo rius de la fontana *(Chiarini, 2006 ; Ensemble Tre Fontane, 2012), au complet.)*

RAFAEL : *(quand la chanson se termine)* Et l'avez-vous rencontrée *Maestre* ?

MAESTRE RUDELS : *Òc gojat*, je l'ai connue, mais avant de l'aimer par la chair, j'ai appris à l'aimer par l'esprit, dans le *Lai*... *(il enchaîne avec)* Quan lo rossinhol el follios *(Chiarini, 2006 ; Ensemble Tre Fontane, 2012) au complet.)*

RAFAEL : Je... Je ne comprends pas *Maestre*...

MAESTRE RUDELS : *(lui sourit tendrement)* Votre amour vous hante encore, il est devenu souvenir, rêve, cauchemar, obsession, perversion... Ce que vous ressentez à son égard, joie et douleur confondues, c'est le *joy*. Le *joy* nourrit notre art, le *trobar* ne se peut sans lui, et c'est vers lui que tend la *fin'amors*, le véritable amour, amour de l'esprit dans le corps et amour du corps dans l'esprit... Cette demoiselle, vous a donné *joy* et *jauzimen* (jouissance), mais vous n'en avez gardé que le second, un souvenir de la chair et un appétit vorace pour celle-ci. Pour en guérir, vous devez récupérer votre *joy*, récupérer le souvenir qui vous est resté d'elle, en chair et en esprit.

RAFAEL : *(reste muet un long moment, puis, timide, demande)* Et... comment faire ?

MAESTRE RUDELS : *(transmission)* « *Cantatz, gojat ! Trobatz !* » (Chantez, mon garçon ! Trouvez !)

RAFAEL : *(invoque l'art ancien et chante)* Lan qand li jorn son lonc en mai (Zufferey, 2009 ; ensemble Gilles Blanchois et Dominique Vellard, 2010) *au complet, tandis que sur l'écran défilent ses souvenirs et son addiction, à laquelle se superpose petit à petit l'image d'Aurore.)*

ALBA BLANCA : *(se matérialise du côté cour à travers un jeu de lumière du SP, comme Ma Regina)* *Grandmercès, bels e joven cavallier* (Merci beaucoup, beau et jeune chevalier).

RAFAEL : *(ouvre les yeux, surpris et la contemple, médusé)* Au... Aurore ?

ALBA BLANCA : Hélas non, mon ami, j'en suis le double, l'*Alba Blanca* (l'Aube Blanche). *(Rafael tente de l'embrasser, celle-ci lui échappe en riant)* Point encore mon ami, soyez patient !

RAFAEL : *(rougissant)* Pardonnez-moi... vous... vous êtes si belle...

ALBA BLANCA : Plus que celle que vous avez aimée ? *(Rafael rougit et baisse les yeux, penaud)* Votre cœur connaît la véritable réponse, mais vous devez apprendre à le tempérer...

MAESTRE RUDELS : *(complète)* Avec *mezura* (mesure), l'une des qualités du *fin'amans*.

ALBA BLANCA : Et vous en avez fait preuve ce soir mon ami... continuez, chantez, trouvez ! *(Rafael acquiesce d'un sourire timide. Le maître-troubadour et la dame le lui rendent avant de disparaître dans l'obscurité, le laissant seul sur scène. Rafael entonne No sap chantar qui so non di (Chiarini, 2006 ; Ensemble Tre Fontane, 2012) sur le GE apparaissent ses souvenirs d'Aurore. Noir sur scène.)*

## 14. *Lays del seti del castèlnòu : le siège du château*

Trois jours et trois nuits les fêtes durèrent, >> infiltrer les lieux et allant par paires,  
tous les convives repus en restèrent, saccager, piller, fracasser les pierres !  
et dans le sommeil bientôt ils sombrèrent. *Lo castèl* hurla ! Son art, sa matière,  
Mais dehors venaient, de terre étrangère, saignaient sous les coups, perdant sa lumière,  
un groupe d'intrus à l'air mercenaire, tandis que plus haut *los Auzels* crièrent,  
et d'autres, jaloux, de Virès la fière, cherchant un secours près de la bannière  
pauvres, enragés, armés de rapières, des huit dont un seul les regardait faire.  
cherchant à piller du fief millénaire, Sans penser Aymar court vers les corsaires  
les trésors gardés dans sa chair calcaire. et s'en prend à deux à l'œil sanguinaire !  
Les autres dormaient quand ils arrivèrent, Mais il reconnaît ceux qui transformèrent  
sauf Aymar qui vit, d'une meurtrière, durant des années sa vie en calvaire,  
les vils mécréant forcer les charnières, >> et qui par ses amours l'humilièrent.

*(Paralysé par la peur, Aymar se réfugie côté cour ; le pont-levis et l'entrée du château apparaissent sur le GE. En touchant les pierres, leur lumière se transfère à son corps. La proeza du fin'amans le possède, il se jete contre deux assaillants qu'il désarme et force à reculer mais ils reviennent avec des renforts qui le tiennent par les bras, écartelé et agenouillé, face contre le côté cour, au centre de la scène, sur le bord gauche du pont-levis.)*

AYMAR : *Relargatz-me ! (Lâchez-moi !)*

CHEF DES LAUZENGIER : Tiens tiens, mais c'est la pédale du village ! *(Il s'approche de lui, dos au côté cour et à l'entrée du château ; Aymar se débat.)* TA GUEULE LA TARLOUZE ! *(Il le gifle, Aymar jure en occitan).* PUTAIN on pige rien avec ton patois de merde ! *(Gifle)* De pire en pire... bon, voilà ce qu'on va faire salope *(il sort un couteau et le passe sous la jugulaire du garçon)*. T'es le fils Nelli, non ? Visiblement t'as pas appris ta leçon au lycée, mais je vais te donner

une chance : soit tu files te cacher, p'tite merde, et tu nous fiches la paix... *(il fait pression et une goutte de sang perle le long de son cou)* soit, la vie d'ma mère je te crève ce soir p'tit enculé-

AYMAR : *(lui crache au visage)* *Ves-t'en a l'infern !* (Va a en enfer !)

CHEF : *(fou de rage)* TU VEUX JOUER P'TITE PUTE, HEIN ?! TU VAS- *(Il lève le couteau mais le geste et la phrase sont interrompu par une brique qui le frappe à la nuque. Côté jardin, à l'entrée du château, ses frères sont tous en garde, Thibault a une autre brique en main.)*

THIBAULT : Douze couillons pour un mec... ce ne serait pas vous les putes plutôt ?

CHEF : *(sa voix est déformée par un écho métallique)* \*AH ! MAIS QUI VOILÀ ! Les Virésois nous font la grâce de leur présence dans leur si précieux château !\* *(Il crache, sa langue s'étire et claque dans l'air comme celle d'un reptile).*

DANIEL : *(tout bas, à Olivieri)* Il a changé depuis le lycée... c'est plus bas que d'la racaille là ! *(La peau des Lauzengiers est craquelée, pourrie, lépreuse, leurs yeux injectés de sang et noircis.)*

CHEF : \*DES ANNÉES à bouffer ces conneries et ces légendes sur vos familles ! À vivre dans l'ombre de ce merdier moyenâgeux, à vous faire les lèche-culs bande de sales privilégiés *(les imitant méchamment)* IOs aUZelOnS de vIrÈS... LES BÂTARDS DE VIRÈS ! Et on en rajoute avec ce foutu tournoi ! Parce que tout l'fric va dans les poches de papa Mistral, bien entendu ! *(La scène s'assombrit)* Je pense qu'une petite compensation est due, non ?\*

THIBAULT : Tu rêves pauv'con ! Vous relâchez Aymar et vous dégagez *fissa* !

*(La tension monte. Aymar leur siffle ] proeza [. Ses frères comprennent et invoquent fin'amors.)*

Alors le combat entre eux explosa.	>> plus nombreux, plus forts, armés de cent bras,
Aymar libéré, il se protégea,	leurs yeux de démon inspiraient l'effroi.
Thibault vers l'entrée d'un coup l'y tira,	Thibault reculer aux siens ordonna,
et les huit braves sur le pont le pas	dans la Haute-cour la fratrie monta,
bloquèrent de coups à ces vilains rats.	et Bérengier seul la porte barra,
Mais malgré l'effort, l'assaut continua, >>	contre l'ennemi qui encor força.

DANIEL : P-putain mais c'est q-quoi ce délire ! D'où ils s-sortent ceux-là ?

THIBAUT : Je ne sais pas, je reconnais les mecs du lycée mais les autres...

ORAZIO : À ton avis ! De la racaille venue des bleds voisins, Béziers nous refile sa merde !

THIBAUT : Peut-être mais... tu as vu leurs yeux ? Leurs veines ? Leurs bouches ? On aurait dit qu'ils avaient la peste ou qu'ils étaient... possédés !

*(Les maîtres apparaissent. Avec le trobar, Maestre Bernartz soigne Aymar ; une lueur verte traverse le corps du garçon et referme ses plaies.)*

MAESTRE LINHAURE : C'est bien ce que nous craignons *gojat* !

OLIVIÈRE : Possédés par quoi ? Des démons ? Des fantômes ?

MAESTRE GIRAUT : Peut-être mais *(pensif)* pour qu'ils aient pu franchir les limites du fief, approcher le château et vaincre ses défenses *(sur les murs, des statues de paysans et d'animaux courent, affolées, colorées par des taches pourpres et violettes.)* Cela ne peut être que... *(la peur transparait dans sa voix)* *Per lo Crist e lo Gran cant* ! (Par le Christ et le Grand Chant !)

THIBAUT : Quoi ? *Maestre* que se passe-t-il ?!

*\*(Les autres Maîtres comprennent tout aussi rapidement, leurs yeux s'agrandissent d'inquiétude. La porte grince, derrière les vilains hurlent, leurs cris deviennent ceux de bêtes sauvages.)\**

MAESTRE MARCABRU : Pas maintenant, il faut agir ! *Gojats*, vous seuls pouvez défendre le château physiquement, nos pouvoirs sont limités dans l'*Adès* ! La peste en soit-il !

RAFAEL : Avec quoi ? Déjà qu'ils sont possédés, ils sont armés jusqu'aux dents !

MAESTRE BERTRAN : *Segètz-me companhos* ! (Suivez-moi compagnons !)

MAESTRE MARCABRU : Seigneurs de Blaye et d'Orange, gardez l'entrée ! *(Avec quelques vers, il commande le bois de la porte de se réparer, tandis que la pierre vient bloquer l'entrée)*

MAESTRE BERTRAN : *(dans l'armurerie, il invoque le trobar pour faire apparaître des équipements militaires, qui émergent du sol de la scène. Les garçons se dépêchent.)* *Lèu cavaliers* ! (Vite chevaliers !) N'oubliez pas notre *ensenhamen* (enseignement) ! Usez de l'art ancien, il vous soutiendra, nous serons à vos côtés ! *(À Rolland et Bérengier)* Vous qui êtes parmi les plus braves,

peut-être serez-vous sensibles à l'*enrauxament*... C'est un état de transe ancestral qui plonge le guerrier dans une rage meurtrière, le rendant invulnérable, comme celle des redoutables *Berserkir* du Nord ou du grand Cú Chulainn en Irlande...

*\*(Armés, les garçons sortent en rang. Les coups se multiplient contre la porte et font trembler tout le mur qui sépare la haute-cour de la basse-cour. Le côté jardin de la scène et du GE est plongé dans le noir : il n'en ressort que des cris, des grognements et des grincements démoniaques. La pierre se fissure, des mains se faufilent entre les craquelures, couvertes d'un sang noir. Certains maîtres-troubadours se transforment en oiseaux de proie, d'autres sont en armure.)\**

MAESTRE BERTRAN : *(aux garçons et aux maîtres)* Virès est assiégée avant l'heure ! *AD ARMAS ! Ad armas companhos ! Protegètz lo Castèl ! Protegètz la Blanca fontana e lo Libre daurat ! PER LO GRAN CANT D'AMOR E PER NOSTRE SENHOR JHESUS-CRIST ! (AUX ARMES ! Aux armes compagnons ! Protégez le Château ! Protégez la Blanche fontaine et le Livre Doré ! Pour le Grand chant d'amour et pour notre Seigneur Jésus-Christ !)*

TOUS : *PER VIRÈS, PER LO CANT ET LO CRIST ! (POUR VIRÈS, POUR LE CHANT ET LE CHRIST !)*

La porte craqua, l'ennemi entra !	>> du haut des remparts des crânes perçait.
Les fiers Virésois d'un élan guerrier	Rafael d'un coup l'échine tranchait
hurlèrent encor tandis qu'ils chargeaient.	de trois mécréants qui Daniel tenaient.
Leurs sages maîtres de près les guidaient,	Celui-ci son jet contre six lançait,
les vilains infects sur eux se jetaient,	sur la muraille les six embrochait !
yeux ensanglantés, bouches déchirées,	Tandis qu'Orazio du glaive coupait,
leurs corps par le mal noircis et rongés !	mains, bras et gorges d'où le sang coulait.
Ci et là les preux frappaient sans compter :	La dague d'Aymar, peu de mal faisait,
Thibault en prit deux, leurs têtes tranchait !	car de l'art ancien le garçon usait !
À l'arbalète, le vif Olivieri, >>	La pierre et le bois du chant commandait,

l'ennemi piégeait, d'un coup l'écrasait,  
ou de lumières leur lèpre brûlait !  
Enfin, Bérengier, à lui seul prenait  
à mains nues dix ou douze lauzengiers,  
de ses bras dans l'air il les envoyait,  
et plus loin tombaient tous leurs os brisés,  
sinon sur le sol leur corps fracassait.  
Mais de tous Rolland, fou et enragé,  
le plus habile des huit chevaliers,  
deux haches en mains, furieux, tournoyait,  
tranchait et brisait tout ce qu'il touchait,  
car de son carnage aucun n'échappait ! >>

>> Quant aux troubadours, bien que mal  
luttaient,  
en nobles et vieux guerriers du passé,  
malgré le sort qui leurs forces drainait.  
Le siège fut long, des heures durait,  
mais à aucun moment les preux défaillaient.  
Au matin, enfin, victoire émergeait !  
Sur le pont levis les pillards fuyaient,  
tandis que l'Astre de ses feux brûlait,  
les derniers démons des corps possédés,  
et son saint toucher cadavres masquait,  
laissant seulement des quelques blessés,  
ceux qui pour Virès des traîtres étaient !

*(Le combat occupe toute la scène et dure cinq minutes environ. Les prouesses magiques, notamment les minéralisations romanes et la magie-chromie sont transférées de la scène au GE, qui montre l'intérieur de la basse-cour et de la haute-cour, ou réalisées à travers les projections holographiques du SP. Maîtres et garçons sont illuminés par le SPh, signifiant la manifestation des qualités du fin'amans. Par de brefs moments, Rolland et Bérengier sont enveloppés d'un halo rouge-ocre, celui de l'enrauxament, mais il ne dure pas longtemps, contrairement à la magie de la fin'amors. À quelques reprises, le combat déborde sur le parterre lorsque certains Lauzengiers tentent de se jeter sur le public, mais les garçons ou les maîtres-troubadours les en empêchent.)*

## 15. *Lays del Gran cant d'amor* : le Grand chant d'amour

Oyant le raffut au petit matin, >> Mais ils se gardent de par leur instinct,  
viennent leurs pères et quelques voisins, de dire le vrai sur ce conflit saint,  
découvrent alors le sombre destin et sur l'étrange et ignoble venin  
qu'avaient empêché leurs preux carabins, ayant corrompu ces pauvres gredins,  
qui leur expliquent comment ces gredins, tout comme l'aide magique qui vint  
tentèrent en vain, de piller le butin. >> à leur secours dans ce combat sanguin.

LE CAPITAINE L'ESCUDIÉ : (*furieux*) MAIS BON SANG ! Qu'est-ce qui vous a pris de jouer les chevaliers !? Contre des *racalhas* (racaïlles) ! Vous méritez-

PAPET NELLI : (*l'interrompant fermement*) Une douche, un bon repas et du repos !

M MISTRAL : Quoi !? Guilhem ! En plein événement ! Avec des invités ! Tu ne vois pas-

PAPET NELLI : *BASTA ! (Il frappe le sol avec son bâton, le château grogne et tremble en réponse)* Ce que je vois ce sont huit braves jeunes hommes sans qui notre ville ne vaudrait pas mieux que Troie sous les Grecs ! Èric, tu te lamenteras de l'état de la sécurité plus tard, et Clément, si tu tiens tant à jouer les diplomates, fais nettoyer ce *rambalh* (désordre) avant qu'ils n'arrivent, tes invités. Loïs, soigne-les ! Marcel et Maël, vous les ramènerez à la *cabaneta* pour qu'ils se reposent ! (*Aux voisins*) Et vous ! Suivez-moi, il faut mesurer l'ampleur des dégâts ! (*face à leur inaction, Papet astique les interpellés avec sa canne*) *ANATZ ! LÈU ! LÈU ! (Allez ! Vite !)*

AYMAR : (*en route vers le pont-levis, se retourne*) † *Grandmercès Papet* † (Merci Papy).

PAPET NELLI : † *Essèr fier de tu mon aucelon* † (Je suis fier de toi mon oisillon).

Rentrés au bercail, après un bain chaud, >> Côte à côte s'endorment sitôt,  
ils pansent leurs plaies et ne disent mot, leurs liens fraternels soudés à nouveau.  
mais leurs sourires ressortent du lot, Plus tard dans la nuit, surgit un oiseau,  
fiers, grisés, heureux, grandis et plus beaux. >> qui les réveille et les mène au château.

Ils se faufilent entre les vitraux >> de la fontaine aux reflets spectraux,  
et moult corridors jusqu'au niveau >> où les attendent les méridionaux !

MAESTRE LINHAURE : *Adieussiatz gojats !* Nous sommes navrés d'interrompre votre repos bien mérité, mais le temps presse... « Prenez place ! » *(De dalles se soulèvent et forment des petits sièges sur scène, disposées en arc de cercle face à la fontaine, dos au public.)*

THIBAUT : Que s'est-il passé hier soir *Maestres* ? Était-ce une créature du *Lai* ?

MAESTRE BERTRAN : En quelque sorte *gojat*, mais nous ne pouvons vous en dire plus. Pour l'heure votre prouesse nous a prouvé que vous étiez sur la bonne voie...

MAESTRE VIDAL : *(espiègle)* « Il est donc temps *gojats*, l'heure est venue de vous dévoiler les véritables origines du *trobar*, de la *fin'amors*... et du *Gran cant d'amor* ! »

*(Toute la salle se met à vibrer : la fontaine et la couverture du Livre s'illuminent, la surface de l'eau tremble, les statues s'agitent, des taches de couleurs traversent les dalles du sol.)*

MAESTRE LINHAURE : *(il touche la surface de l'eau, dont le contenu s'affiche sur le GE : une carte des royaumes de l'Occident médiéval, en 1150, apparaît)* « *Agardatz !* (Regardez !) Dans l'*Antan*, notre monde se divisait en plusieurs empires, tour à tour alliés ou ennemis... »

MAESTRE GIRAUT : *(il montre la foule de statues sur les murs, représentant des bêtes fantastiques)* « Cette terre était alors peuplée des fabuleuses créatures du *Lai*, qui firent le bonheur et le malheur de bien d'hommes, rois, sorciers et vilains... »

MAESTRE RUDELS : « Mais parmi celles-ci, une espèce les surpassait en beauté et pouvoir, des créatures ancestrales, dont votre monde n'a plus aucun souvenir... *los Auzels de lonh* ! »

*(Le Livre tremble, huit pages s'échappent de son flanc, virevoltent dans les airs et se transforment en oiseaux, sur le GE. Certains, sous forme de poupées, viennent jouer auprès des garçons.)\**

MAESTRE BERNARTZ : « Nombreux furent les savants qui tentèrent de percer leurs mystères, car leur langage, le *trobar naturau*, était capable de transformer le monde physique... *\*(un Auzel virevolte sur la fontaine et siffle : une colonne d'eau jaillit et s'enroule autour de lui.)\** Mais c'est nous qui, à force de les étudier, parvînmes à traduire ce langage dans nos parlers maternels, comme l'avaient fait les andalous venus d'Orient. »

MAESTRE ARNAUTZ : « Ainsi naquit le *trobar* ! Un langage hérité des *Auzels* qui nous permettait d’user des pouvoirs du *Lai* pour agir sur l’esprit et la matière ! »

MAESTRE MARCABRU : « Mais cette magie doit toujours se payer par un équivalent terrestre, les sorciers le savent... Le cœur devint ainsi la source de notre art, car c’est de lui que venaient le joie, le deuil, la rage, la tristesse et surtout... le *joy* ! »

MAESTRE VIDAL : *(Sur les vitraux apparaît un homme, un troubadour, au cœur enflammé et illuminé par une étoile)* « Le *joy* est joie et douleur tout à la fois, il sublime et déchire le cœur, et précède le *jauzimen*, l’extase ultime... Parce qu’il est si puissant, il ne peut s’atteindre que par un code de conduite stricte, celui qui mène au véritable amour, la *fin’amors* ! »

MAESTRE GIRAUT : « Celui qui en suit les préceptes devient lui-même *fin’amans* et, en plus des pouvoirs du *trobar*, il se voit investit de grandes qualités ! Voyons-voir si vous les avez retenues ! » *(Il commande les garçons qui, en transe, se lèvent un à un, la Votz parlant à leur place.)*

THIBAUT : \**Adrech* (Droiture d’esprit), pour être invincible, dans le corps et l’esprit.\*

RAFAEL : \**Mezura* (Mesure), pour se prémunir du Mal venant du *Lai* et ses créatures.\*

OLIVIÈR : \**Largueza* (Générosité), pour que fortune soit en notre faveur dans une épreuve.\*

BÉRENGIER : \**Valen* (Courage), pour ne craindre aucun défi et l’affronter avec courage.\*

AYMAR : \**Proeza* (Prouesse), pour une force et une bravoure décuplées.\*

DANIEL : \**Conoissen* (Connaissance), pour une intelligence et des sens surhumains.\*

ORAZIO : \**Joven* (Jeunesse d’esprit), pour guérir les plaies du corps et de l’âme.\*

ROLLAND : \**Saviessa* (Sagesse), pour lire dans celle-ci.\*

MAESTRE GIRAUT : Excellent ! Ces qualités nous rapprochent du Grand chant d’amour !

AYMAR : Mais... qu’est-ce que le Grand chant *Maestre* ? D’où vient-il ?

MAESTRE BERNARTZ : *(montre la carte)* « Après notre découverte, nous nous mîmes à chanter ! Nous chantions durant des années, développant notre art avec chaque génération, et il s’étendit alors à d’autres royaumes où des voix se joignirent aux nôtres pour faire vibrer toute la

terre d'Europe ! Et alors... quelque chose naquit dans le *Lai*... Un écho, un son, une vibration qui répondait à la nôtre... éternelle... pure... faite par amour, d'amour et pour l'amour... un chant doué de conscience ! *Los Auzels*, attirés par cette créature née du filet de nos voix se prirent dans son maillage, firent corps avec elle... et ainsi naquit *lo Gran cant d'amor* ! » (*La salle tremble.*)

MAESTRE LINHAURE : « Il est temps *trobadors* ! Montrons-leur ! »

L'eau fend les vitraux et ouvre un ajour !	>> montre ses villes, ses dômes, ses tours !
Puis fait des garçons de petits autours,	De la mer alors ils suivent le cours,
qui léger suivent les grands troubadours,	jusqu'en Orient où de toutes parts sourd
vers la fissure d'où brille le jour...	la voix des amants dont les cœurs si lourds
de l'ancien monde dont ils font le tour :	séparés, meurent et deviennent gourds...
de la Provence jusqu'en Ventadour,	Plus haut s'envolent les vieux troubadours,
de Toulouse, Foix et Rodès les cours,	les garçons de peur cherchent leur secours,
de l'Aquitaine aux terres en labour,	quand soudain ils voient l'immense contour
puis au Nord vont voir Arras, Troyes et Tours !	d'une cascade coulant à rebours...
De la Germanie frôlent le pourtour,	Mille battements son chant de velours
puis dans l'Italie passe leur parcours,	font luire plus fort que le plus beau jour,
jusqu'en Espagne pour faire séjour.	il est là, c'est lui... le Grand chant d'amour !
L'Andalousie aux sublimes atours, >>	Puis tout disparaît, ils font demi-tour...

(*La séquence du vol se déroule sur le GE ; sur scène les personnages sont dans le noir.*)

OLIVIÈR : (*redevenu humain*) Mais... mais pourquoi ne gardons-nous aucun souvenir du *Lai*, ni du Grand chant ? Est-ce à cause de ce grand désenchantement qui fit perdre la foi à nos ancêtres ? Ou est-ce à cause de... de la Croisade albigeoise ? (*Subitement, un noir total se fait sur scène.*)

MAESTRE MARCABRU : (*ton grave*) En grande partie *gojat*. La Croisade nous força à l'EXIL, tandis que les *Auzels* se réfugièrent dans un recoin du *Lai*, coupant tout contact avec ce monde...

MAESTRE BERNARTZ : « Ou presque... *(la lumière revient, plus intense, le Livre et la fontaine vibrent)* Car vos huit familles, sages et avisées, à Virès à l'assaut avaient résisté, et malgré la guerre, allèrent en Italie et en Espagne quérir nos chansons pour les assembler, dans ce château, avec nos histoires, nos légendes et les traités de notre art : *las Leys d'Amor, las Razos de trobar e les Regles de trobar* (les Lois de l'Amour, les Raisons de trouver et les Règles du trobar) Ainsi naquit le Livre ! »

LES MAÎTRES : « *Lo libre daurat dels poetas que chantan com auzels, estier dichos trobadors !* » (Le livre doré des poètes qui chantent comme les oiseaux, dits les troubadours !)

*\*(Une onde de lumière jaillit de la fontaine et enflamme le Livre, puis se propage dans toute la salle, frappant les garçons, les statues et les vitraux qui vacillent sous le choc. Le Livre s'élève dans les airs, la vibration s'intensifie, une musique transparaît en arrière-plan.)\**

MAESTRE GIRAUT : *(reconstitution historique sur le GE)* « En l'an 1235, lors d'un assaut sur Virès, vos ancêtres apportèrent le Livre dans cette chambre pour le protéger, là-même où coulait une source d'eau... et miracle se fit ! L'eau toucha le Livre et lumière en jaillit, le Chant retentit ! Dès lors, le Livre devint le gardien du Chant, sur terre, et la fontaine un portail vers le *Lai* ! »

*(Gravitant à quelques mètres du piédestal, le Livre s'ouvre. Nouvelle onde de lumière. Ses pages se détachent et se transforment en oiseaux qui virevoltent en cercles concentriques autour de lui. L'eau jaillit du bassin de la fontaine et trace les contours d'une figure humaine androgyne dont les bras encerclent le Livre, une alouette posée sur celui-ci, ailes déployées.)*

*\*ÈM LA VOTZ ! ÈM LO CANT ! ÈRAM E SÈREM LOS MAESTRES D'AMORS E DEL VERS !\**

*\*NOUS SOMMES LA VOIX ! NOUS SOMMES LE CHANT ! NOUS FÛMES ET SERONS  
LES MAÎTRES DE L'AMOUR ET DU VERS !\**

LES MAÎTRES : « Si los *Auzels* vous ont appelés, c'est pour reprendre la mission de vos aïeux ! Pour préserver notre mémoire ! Pour veiller sur le Chant et protéger le Livre, en attendant le jour où le *Lai* pourra retourner dans ce monde... »

*(La vibration s'estompe, les lumières diminuent, petit à petit, le Livre se pose doucement sur le piédestal et l'eau retombe dans une pluie d'or qui éclabousse toute la salle et le public. Noir sur scène.)*

## 16. *Lays del joiel del trobar* : le joyau du trobar

La chaleur mordait quand août arriva                      >> Entretiens, inquiets, leurs Maîtres le glas  
et la routine à reprendre tarda.                                    sentaient sonner pour leur temps ici-bas,  
L'effervescence Virès ne quitta :                                mais jamais ne dirent ce qui les troubla...  
le château ouvert, des yeux attira,                              Pourtant du masque l'un d'eux n'abusa,  
mais l'on hésitait à mettre le pas.                                l'œil vif, Olivieri, au Chant résista,  
Chaque jour l'étang travaillait les bras,                        d'*Amors* peinait à saisir la foi,  
des rivaux cherchant des gloires l'octroi.                        bien que pour les mots il fût très adroit,  
Le lien fraternel encore plus souda,                              ses pairs encore il traitait avec froid...  
l'équipe grisée par son grand exploit,                            Puis un dimanche comme chaque fois,  
et l'ancien secret partagé par droit,                                son oncle évita, la messe fuya,  
leur curiosité pour l'art s'aviva. >>                                son maître au château alors le trouva.

*(Dans la tour des sciences, au 8<sup>e</sup> étage, Olivieri fouille dans les étagères. Son maître apparaît.)*

MAESTRE ARNAUTZ :    Vous préférez donc la bibliothèque à la messe du dimanche...

OLIVIER :    *(sans le regarder, pose un manuscrit sur la table et l'étudie)* La France est laïque *Maestre*, je comprends que cela puisse choquer un homme médiéval... *(tout bas)* quoique vous n'êtes pas tout à fait cela, si ? On dirait mon oncle qui se lamente dans sa paroisse.

MAESTRE ARNAUTZ :    *(retourne vers les étagères)* J'ai bien remarqué que vous n'aimiez pas beaucoup sa présence, et pourtant j'ai rarement vu un homme si bon et si pieux.

OLIVIER :    Fanatique plutôt *(il se débat avec les pages du manuscrit qui s'animent d'elles-mêmes)*. Nous avons toujours eu des avis divergents sur cette question, peut-être l'une des seules qui nous divise. Je suis un homme de science, pas un poète comme vous.

MAESTRE ARNAUTZ :    C'est bien dommage car vous maniez les mots avec génie, mais ils manquent d'amour *(sa caresse calme le manuscrit)*. La *fin'amors* requiert d'un peu de foi...

OLIVIÈR : (*ferme le livre et le range*) Qu'est-ce que la foi vient faire dans tout cela ? Vos dieux ne sont-ils pas les *Auzels* du Grand chant ? (*Ils quittent la bibliothèque, le décor défile sur le GE.*)

MAESTRE ARNAUTZ : (*amusé*) Ils sont des entités puissantes, païennes si vous le voulez, mais nullement des dieux... Les lois qui régissent le *Lai* sont complexes, mais la foi les alimente toutes, et celle-ci vous rebute de toute évidence... Ne croyez-vous donc pas en l'*amor* (l'amour) ?

OLIVIÈR : (*ils arrivent dans la haute-cour*) Les études d'ingénieur ne laissent pas beaucoup de temps aux ébats amoureux *Maestre*... Et je ne suis pas rebuté par la foi. Je ne crois qu'en ce que je vois, ce que j'entends et ce que je touche. J'ai vu et touché le *Lai* donc je me résigne à y croire, mais je refuse d'avalier le dogme de l'Église qui n'est qu'une institution perverse et manipulatrice !

MAESTRE ARNAUTZ : Si Marcabru vous entendait, il vous forcerait à la confession...

OLIVIÈR : (*ils arrivent devant la chapelle*) Encore une preuve de cette hypocrisie cléricale, tiens. Si l'on a quelque chose à se reprocher, le pardon de l'Église n'y peut rien !

MAESTRE ARNAUTZ : Et avez-vous quelque chose à vous reprocher, Olivier ?

OLIVIÈR : (*se fige sur place*) Qu'insinuez-vous ? Ça n'a aucun rapport avec le sujet !

MAESTRE ARNAUTZ : Vous ne croyez pas si bien dire... (*il sonde son esprit avec saviessa*) Croyance ou pas, quelque chose torture votre âme et vous éloigne d'*amor*, vous rendant froid et hostile... (*Olivier s'offusque, le maître poursuit*) Vous pouvez mentir à votre oncle ou à vous-même, mais, je vous rappelle que la *saviessa* du *fin'amans* permet de lire dans l'âme et les pensées (*Olivier reste interdit, sur le pas de la porte de la chapelle*). Vous êtes vif et brillant, mais l'intelligence, si elle n'est pas mise au service d'un plus grand bien, se transforme en *avoleza* (avarice)... Qu'avez-vous donc à vous reprocher *gojat* ? (*Il l'invite à rentrer dans la chapelle.*)

Alors Olivier confia son passé.

>> au matin faillit l'épreuve rater,

par son intellect, de tous redouté,

en loques courut et vint effaré.

de l'école fut un jour la risée :

Plus tard à Paris, par peur habité,

lors des examens en fin de lycée,

dans une épreuve manque de tricher,

l'angoisse la nuit le tint éveillé, >>

et par la honte depuis est rongé.

OLIVIÈR : *(achève son récit et s'affale sur un banc, dans la chapelle)* Ma famille ne peut pas savoir... ils-ils payent pour mon éducation et je... je ne voulais pas les décevoir... si-si ça s'apprend *(il étouffe un sanglot.)*

MAESTRE ARNAUTZ : Le peur s'était emparée de votre esprit, mais votre repentir est sincère... Ne vous jugez pas si durement, ni vos proches. Faites-leur confiance, croyez en eux.

OLIVIÈR : *(entre quelques sanglots)* Mais-mais même s'ils me pardonnent ça je serai suspendu... expulsé... mes études sont foutues !

MAESTRE ARNAUTZ : Alors repentez-vous honnêtement, défendez votre cas, ayez foi en l'avenir... et dans l'art. Si vous ne croyez pas en Dieu, croyez au moins en l'art, croyez au chant et à la *lenga* (langue). L'art peut non seulement se suffire à lui-même mais aussi sublimer notre existence... nos peines et nos douleurs... *(transmission)* « *Agardatz la sestina ! Agardatz lo joiel del trobar !* » (Regardez la sextine ! Regardez le joyau du trobar !)

OLIVIÈR : *(il invoque le trobar et la fin'amors pour chanter : au milieu de la nef, dans le vide, la canso crée une spirale de lumière, un hologramme que le SP projette au milieu de la scène. Toute la chapelle s'anime alors : au fond, une murale du Christ, identique à l'Abside de l'église de Sant Climent de Taüll en Catalogne, s'illumine et lui sourit. La dame d'Olivier apparaît.)*

« *Lo ferm voler q'el cor m'intra  
nom pot jes becs escoissendre ni ongla  
de lausengier, qui pert per maldir s'arma;  
e car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,  
sivals a frau, lai on non aurai oncle,  
jauzirai joi, en vergier o dinz cambra... »*

[Ce vœu sûr qui dans le cœur m'entre, nul bec ne peut le déchirer, ni ongle de médisant qui en parlant mal perd son âme ; car je n'ose le battre avec branche ou verge, du moins en secret, là où il n'y a pas d'oncle, je jouirai de ma joie en verger ou dans la chambre...] *(Lo ferm voler qu'el cor m'intra, 120, v. 1-6, Riquer, 2012 ; Zucchetto et al., 1988).*

COR DAURAT : *(se tenant debout à côté du banc)* *Trobatz ben, bels cavaliers* (Vous trouvez bien beau chevalier), il semblerait qu'enfin vous mettiez du cœur dans votre art... Continuez ainsi.

*(Olivier se retourne, mais elle disparaît avec Maestre Arnautz. Il reste seul sur scène, assis, et termine la chanson, baigné par la lumière de la sestina qui tourne encore dans la nef.)*

## 17. *Lays del reis glorios* : le roi glorieux

Quelques jours plus tard Bérengier subi, >> qui troquaient force pour un trop grand prix.  
bien dure leçon pour un mal commis : Sous le choc il fut de honte saisi,  
quand après l'effort, ses frères partis, et pour s'en cacher au château s'enfuit,  
se croyait seul mais son oncle le prit dans la forge puis dans l'armurerie,  
en possession de néfastes produits, >> laissant son oncle perplexe et contrit.

*(Bérengier vagabonde dans l'armurerie, caressant les armes. Maestre Giraut apparaît.)*

MAESTRE GIRAUT : Le maniement de l'épée vaut autant que celui de la plume, mais vous m'avez toujours semblé plus porté sur le premier que sur le second, *joven chevaliers*.

BÉRENGIER : *(sursaute, des instruments tombent au sol dans un fracas métallique)* *Maestre Giraut !* Je-je suis désolé je ne savais pas si j'avais le droit d'être ici...

MAESTRE GIRAUT : Ce fief est l'œuvre de vos ancêtres, il vous appartient tout autant.

*(Il saisit une épée, la fait tournoyer dans les airs avant de la pointer vers Bérengier. Tout le long du duel qui suit, il chante A penas sai comensar (242,16 ; Riquer, 2012). Il indique au garçon de saisir sa hache, puis le guide vers le terrain d'entraînement, voisin de l'armurerie. Par le chant il contrôle la statue d'un chevalier, qui se détache du mur et se met en garde devant Bérengier.)*

MAESTRE GIRAUT : Première leçon *(Ils croisent le fer.)* L'art du *trobar*, comme l'art de l'épée, ne s'acquiert que par un apprentissage éprouvant mais ô combien méritoire, et ce n'est qu'à force de pratique et d'effort que l'on parvient aux plus beaux vers *(la statue fait plusieurs piques que Bérengier pare avec peine.)* Deuxième leçon ! Le travail acharné, la constance et la discipline ne suffisent pas, il faut une passion inébranlable, car elle seule vous permettra d'apporter une attention toute particulière aux plus petits détails *(la canso enveloppe Bérengier dans une gaine luminescente qui le protège des coups.)* Troisième leçon ! Vous devez être aussi sincère, honnête et vrai que possible. Comme l'a répété *Maestre Bernartz* : le vers ne vaut rien si le cœur n'y est point, et pour que le cœur y soit, vous devez vous montrer sans rien ! *(La statue regagne sa place, Maestre Giraut poursuit le duel, désarme Bérengier qui tombe sur le dos. Le troubadour l'aide à se relever.)* *Digatz-me gojat*, qu'est-ce qui trouble donc votre art ?

BÉRENGIER :       *(essoufflé)* Je-je suis désolé *Maestre*... Je ne suis pas un poète co-comme vous, co-comme Aymar ou Rafael je... les mots...

MAESTRE GIRAUT :       HA ! Je ne parle pas de cet art-là mais bien du vôtre ! *(Il montre son corps)* Vous taillez et sculptez votre corps avec autant de soin que l'on a taillé ces statues... ou que l'on taille des vers *(il sonde son esprit)*. Mais quelque chose rongé votre esprit et corrompt votre corps. Qu'est-ce qui trouble donc votre art, *gojat* ?

Le grand Bérengier lui confia alors	>> ses frères eurent par sa force l'or,
qu'il avait subi autrefois un tort,	voulant vengeance, leur rivaux retors
qui lui provoquait grande honte encor :	prirent ses habits ! Il courut dehors
enfant, il était perdu dans son corps,	nu jusqu'au podium, tomba, le support
subit railleries donc fit des efforts,	soudain s'effondra et on le cru mort !
pour s'endurcir et devenir plus fort,	Plus d'une heure y resta, sans renforts,
Quand de Toulouse, la coupe junior >>	seul et impuissant dans ce triste sort.

*(Bérengier se tait et s'appuie contre un mur, mains dans les poches, tête baissée dans sa capuche.)*

MAESTRE GIRAUT :       Vous avez vécu bien terrible épreuve, c'est indéniable, mais pourquoi user de ces... concoctions modernes, qui vous promettent force et beauté au prix de votre santé ?

BÉRENGIER :       Je... Je ne pensais pas que ça serait si mauvais... Je voulais juste essayer... *(il se recroqueville.)* C'est même pas un art *Maestre*, c'est juste de la muscu, ça sert à rien...

MAESTRE GIRAUT :       *(compatissant)* Ne jugez pas si durement votre passion, elle mérite mieux au vu de l'ardeur que vous y mettez... Vous êtes doué pour cet art, croyez-le, et c'est en l'honorant, en vous y consacrant pleinement au meilleur de vos capacités, sans artifices, que vous *trouverez* la force et le courage que vous cherchez tant !

BÉRENGIER :       *(penaud)* Mais... Je-je ne sers pas à grand chose à part ça, je ne sais pas *trouver*, je ne suis pas intelligent comme Olivieri, je n'ai pas de talents comme Raf ...

MAESTRE GIRAUT :       Vous en avez ! Croyez-vous que le premier venu serait capable de faire ce que vous faites ? Donnez à votre travail la reconnaissance qu'il mérite. *Venètz ! (Venez !)*

*(Ils montent jusqu'à la tour de guet qui fait face à l'étang, s'approchant des créneaux, de profil par rapport au public. Sur le GE se déploie le paysage virésois où l'aube se lève au loin.)*

MAESTRE GIRAUT : Voyez... Voyez ce vieux fief, si grand, si robuste, si meurtri... Comme vous-même *(il montre le château.)* Après tant d'assauts et tant d'attaques infligés par les siècles, après tant d'années à protéger notre secret... croyez-vous qu'il se laisserait abattre par le moindre tort ? Il est votre demeure... Protégez-le, respectez-le, faites-lui honneur ! *(Le garçon caresse les pierres, celles-ci frémissent en retour tandis que l'aube colore l'édifice petit à petit.)*

MAESTRE GIRAUT : *(pose l'index sur son front, lumière)* « Ar, trobatz ! »

BÉRENGIER :

« *Reis glorios, verais lums e clartatz,  
Deus poderos, Senher, si a vos platz,  
al meu companh siatz fizels aiuda;  
qu'eu no lo vi, pos la nochs fo venguda,  
et ades sera l'alba!* »

[Roi glorieux, véritable lumière et clarté ; Dieu puissant, seigneur, s'il vous plaît, soyez d'un secours loyal à mon compagnon, car je ne l'ai plus vu depuis que la nuit est venue, et bientôt viendra l'aube !] *(Reis glorios, 89, v. 1-5, Riquer, 2012 ; Els Trobadors, 1991).*

*(La lumière ruisselle sur les parois de l'édifice ; chacune de ses pierres s'anime. Une dame, apparue derrière Bérengier, s'approche de lui.)*

PLUS VALENTA : Un si beau vers fait par un si bel homme, ce n'est que plaisir partagé pour l'œil et l'ouïe *(Bérengier sursaute et se tourne vers elle.)* Nul besoin d'être surpris, vous m'appeliez tantôt avec cet *alba* si belle... Continuez je vous en prie... La *vergonha* est un poison amer qui corrompt l'*amor*, mais tout comme le gel qui s'en prend aux remparts fond sous le toucher de l'aube, laissez fondre les torts du passé... Laissez-les partir... *(Elle caresse son bras du bout des doigts)* Laissez-les glisser sur ce corps que vous avez tant travaillé et protégé... *Trobatz, mos amic, trobatz !* (Trouvez mon ami, trouvez !)

*(Le troubadour et la dame disparaissent dans les coulisses, laissant Bérengier seul face au lever du soleil, dont la lumière déborde du GE pour inonder tout le théâtre.)*

## 18. *Lays de las domnas de Proensa* : les dames de Provence

Daniel à son tour également vécu                    >> Lors d'un échange aux aveux retenus,  
un moment sombre où il se mit à nu.                    Daniel de honte accepter ne put,  
Quand de son passé trop de questions eut,                    l'aide que l'oncle lui avait tendue,  
et que mentir ne lui suffisait plus,                    la maison quitta, en ville, perdu,  
son oncle avait, d'allié inconnu,                    erra comme avant, croyant tous déçus,  
les ans d'errance de son neveu su. >>                    se faufilant par de petites rues.

*(Daniel rase les murs de la cité. Maestre Vidal le suit sous forme d'oiseau et se pose soudain sur sa tête. Daniel se fige, l'oiseau penche la tête en avant et le fixe, puis se transforme plus loin.)*

MAESTRE VIDAL :                    *(espiègle)* J'espère que cela ne vous dérange pas si je vous suis, la soirée promet d'être magnifique ! *(Il montre le soleil déclinant !)*

DANIEL :    B-bien sûr *Maestre*.

MAESTRE VIDAL :                    *He ! Vay avan !* (Allons-y !)

Ils s'en vont marchant tandis que s'éclaire,                    >> brûlant le corail pris dans sa matière.  
l'antique cité dorée de lumières,                    Ils vont vers la mer aux lames de verre,  
qui d'ocre rosé caressent ses pierres,                    d'azur, vert et or, éclats éphémères,  
embrassant ses rues aux dalles de terre, >>                    s'assoient sur les quais couverts de poussières.

MAESTRE VIDAL :                    J'ai entendu bien des dires sur les nouvelles contrées rencontrées par vos aïeux, mais je ne peux me résoudre à croire qu'il existe plus belle chose que la *Mare nostrum* (Méditerranée). *Oy* que de souvenirs ! Toulouse, Montpellier, Marseille, Chypre, Constantinople... et Virès, j'avais oublié le charme tout particulier de ce fief. Avez-vous voyagé *gojat* ?

DANIEL :    *(amer)* On p-peut dire ça c-comme ça... Je n-n'ai jamais eu assez d'argent p-pour aller là où j'aurais voulu... T-tout le monde ne peut pas se p-permettre une vie de bohème.

MAESTRE VIDAL : Vous avez raison ! J'ai vécu bien plus d'aventures que le commun des hommes ne pourrait se permettre, et je n'avais pas un sou !

DANIEL : *(surpris)* Je cr-croyais q-que vous étiez un p-prince ?

MAESTRE VIDAL : Point du tout ! J'étais fils de pelletier, mais je savais chanter et trouver mieux que quiconque, et j'en ai usé pour me frayer un chemin des plus singuliers !

DANIEL : B-ben moi je ne chante et j-je ne *trouve* pas. Du tout en fait. V-vous perdez votre temps avec moi *Maestre*. Les autres s-savent y faire et moi je... J-je suis même pas c-capable de prononcer une phrase s-sans bé-bégayer. Je n'ai jamais été bon dans rien, et j-je n'arriverai à rien...

MAESTRE VIDAL : Mais que dites-vous ! Tout le monde est singulier à sa faç-

DANIEL : *(s'énerve et l'interrompt)* Je ne suis pas singulier *Maestre* ! Ni spécial ! Ni talentueux ni qu-quoi que ce soit qui vai-vaillè la peine *macarèl* ! J'ai foiré mes études ! J'ai été à la rue pendant deux ans ! DEUX ANS ! JE NE SERS À RIEN ! *(Quelques larmes lui échappent.)* Je n'ai jamais servi à rien... C'est sûrement p-pour ça que mes parents ont lâché l'affaire... Mes frères ont t-tous un talent, ils auront une ca-carrière : Thibault politicien, Oliivièr ingénieur, Aymar architec-cte et Rafael rap-peur, ils excell-llent au *trobar* en plus... Gigi (Bérenghier) aura sa propre salle de m-muscu, Rolland sera mi-militaire, Zio est dé-déjà une star du web... et puis y'a moi, qui vivivait s-sous une p-putain de taule y'a quelques mois ! C'est une vie ça !? *NON ! (il commence à pleurer)* J-je suis une honte... Pour mon oncle... Il est le mé-médecin le plus respecté de la région, di-directeur du centre de santé, et moi... *(entre plusieurs sanglots)* M-moi je suis un raté... Comme mes parents... C'est peut-être pour ça, non ? J'étais pas dans la bonne lignée, un Bèc et pas un Laf-fitte... Je-je ne mérite p-pas d'être un héritier de vos huit fa-familles. *(Silence.)*

MAESTRE VIDAL : *(souriant)* Vous savez, je suis le meilleur chanteur du monde, certes, mais Arnaut me dépasse dans certaines compositions *(clin d'œil)* certaines seulement... Bernartz est un grand amoureux, Giraut est un maître de rhétorique, Marcabru a une verve inimitable, Bertran est le meilleur guerrier qui soit, Jaufre et Raimbaut sont de grands seigneurs... mais aucun n'est aussi fou que moi ! Vous comparer à vos frères ne vous mènera à rien, et vous empêchera de reconnaître ce qui vous est unique, et dont vous pouvez vous servir pour *trouver* votre chemin.

DANIEL : *(triste)* Je ne vois p-pas ce que je p-pourrais avoir d'unique par r-rapport à eux.

MAESTRE VIDAL : Vous *trouvez* ! Vous avez du temps pour vous découvrir, pour vous distinguer des autres, si vous ne voulez pas devenir une pâle imitation sans originalité, comme tant de poètes médiocres qui n'ont su que copier les meilleurs d'entre nous... Et aucun de mes élèves ne sera médiocre ! (*Il lui file un clin d'œil, Daniel sourit. Pause*) Tenez, songez à un lieu, une contrée que vous souhaiteriez visiter... (*transmission*) « *e cantàtz !* » (et chantez !)

DANIEL : (*ferme les yeux, invoque l'art ancien ; la canso est à chanter en intégralité.*)

« *Ab l'alen tir vas me l'aire  
qu'ieu sen venir de Proensa;  
tot quant es de lai m'agensa,  
si que, quand n'aug ben retraire,  
ieu m'o escout en rizen  
e-n deman per un mot cen:*

[Avec mon haleine j'aspire l'air que je sens venir de de Provence : tout ce qui vient de là-bas me plaît, de sorte que, quand j'en entends des éloges, je l'écoute en souriant et pour chaque mot j'en demande cent : tant il me plaît en entendre du bien...] (*Pus tornatz sui em Proensa, 169, v. 1-9, Riquer, 2012*).

*tan m'es bel quan n'aug ben dire... »*

(*Le paysage se métamorphose tout autour d'eux pour reconstituer, à travers le GE et les projections holographiques du SP, la Provence. Ils voyagent, immobiles sur un fragment de quai qui est épargné par les projections. Ils longent la côte, croisant une foule de personnages médiévaux, ainsi que plusieurs dames dont une qui vient s'asseoir à leurs côtés.*)

PLENA DE SEN : Et vous qui croyez mal *trouver*... (*Daniel ouvre les yeux, surpris de la découvrir à ses côtés, elle pose sa tête sur son épaule.*) Faites-vous confiance, *bels chevaliers*, et ne dénigrez ni votre expérience, ni la sagesse que vous en avez retiré...

MAESTRE VIDAL : La vie ne s'apprend pas que par l'étude (*clin d'œil.*)

(*La dame et le troubadour disparaissent, laissant le jeune homme seul sur le quai, face à la mer et le coucher du soleil qui enflamme les cieux, sur un point indéfini de la Côte d'Azur.*)

## 19. *Lays de lo Destruzimen : le Destructeur*

Les jours s'enchaînaient comme le mistral, >> Or un soir avant, voyant le journal,  
l'équipe serait au duel final, ils reconnurent un terrible mal,  
mais avant manquait un succès vital. >> lors du bilan d'un orage fatal.

*(Seuls dans la Cabaneta, les garçons flânent dans le réfectoire. La télévision, accrochée au-dessus de la cheminée sur le GE, transmet un journal télévisé.)*

FRANCE INTER : Nous retournons désormais à la situation en Méditerranée, où les phénomènes climatiques signalés fin juillet ont dégénéré ces derniers jours... Des tempêtes, des orages et des raz-de-marée, d'une force et d'une constance inouïe pour cette région, sont devenues un véritable danger pour les villes côtières. En amont de l'interruption totale du tourisme, le bilan des blessés et des morts ne cesse de croître... *(pause)* Dans la nuit du 10 août les observatoires climatologiques européens ont alors confirmées ce que tous craignaient : la formation d'un cyclone subtropical méditerranéen. Phénomène rare mais non impossible, celui-ci bat tous les records jamais enregistrés pour une tempête d'une telle magnitude. Depuis dimanche dernier, les autorités italiennes, grecques et albanaises ont ordonné l'évacuation de plusieurs villes bordant la mer Ionienne, épiceutre du phénomène qui, d'après les spécialistes, ne restera pas en place pour longtemps *(pause.)* En effet, la trajectoire calculée semble indiquer un mouvement vers l'ouest, en direction de la Côte d'Azur, un passage qui ne manquera pas de toucher Malte, la Sicile, la Tunisie, la Sardaigne et la Corse, peut-être même l'Algérie et l'Espagne. Notre envoyé spécial, en direct depuis la ville de Tarente en Italie, nous rapporte les dégâts provoqués par cette catastrophe, alors que les autorités font tout leur possible pour évacuer la région. Tout de suite, les images...

OLIVIÈR : *(ouvre grand les yeux et montre l'écran)* Attends ! ATTENDS ! Monte le son !

*(Thibault s'exécute, tous se rapprochent de la télévision. Sur l'écran défilent des images de Tarente en pleine évacuation : au fond, un orage se profile, zébré d'éclairs violacés, une vague colossale emporte une maison, la pluie semble corroder les briques, des craquelures fracturent sur le sol. La caméra fait un gros plan sur des réfugiés, au fond : leurs yeux et leurs bouches sont comme ensanglantés, de grandes taches de peau sont noircies, comme calcinées, leurs corps sont couverts de craquelures et de cloques violacées, comme un mélange de lèpre et de peste.)*

FRANCE INTER : Les spécialistes ont par ailleurs détecté l'apparition d'étranges symptômes chez certains habitants. Les autorités locales craignent la prolifération d'un virus inconnu...

AYMAR : *(livide) Los lauzengiers.*

RAFAEL : Mais... en Italie ? On ne sait même pas ce qu'ils sont ! Ça n'a aucun sens !

*(Silence. Soudain, un étourneau entre par la fenêtre et se transforme en Maître Arnautz.)*

MAESTRE ARNAUTZ : Hélas, un sens il y a. L'heure est grave *gojats*. *Venètz !*

Dans la nuit courent les garçons inquiets, >> statues et vitraux aux yeux intrigués,  
montent au château, ouvrent un accès, les suivent jusqu'aux lieux enchantés  
d'instinct au Livre les mènent leurs pieds, >> où leurs maîtres vont livrer leur secret.

*(Ils arrivent dans la salle de la fontaine. Il fait sombre. Seule une faible lueur émane de l'eau.)*

MAESTRE LINHAURE : *Grandmercès Arnaut (se tournant vers les garçons, d'un air très sérieux) Gojats...* Ce que nous craignons de pire est en train de se produire. Nous sommes navrés de vous avoir caché cette vérité si longtemps, mais nous devons y faire face désormais !

MAESTRE RUDELS : *(ton grave) Vous connaissez notre histoire et celle du Grand chant, sa naissance, son âge d'or, et sa chute... Mais comme certains d'entre vous s'en doutaient, ce ne furent pas les armées des Francs qui manquèrent de tuer les *Auzels de lonh* (pause.) En effet, alors que la guerre déchirait nos terres, un autre conflit, bien plus terrible et meurtrier, déchirait le *Lai*.*

MAESTRE MARCABRU : *(l'obscurité s'intensifie) Peu après la naissance du Chant, par la conjonction de nos voix et de nos amours, et leur fusion avec les *Auzels*... Dans les plus infâmes recoins du *Lai*, dans les cercles les plus bas de l'*Inferno*, connus seulement du Florentin et du *Maestre* du Latium, là où souffrent les traîtres... Une chose hideuse, informe et abjecte naquit, presque aussi puissante que le Diable lui-même... *lo Destruzimen* (le Destructeur).*

\*La perte... L'exil... La mort... Le froid\*

L'écho résonna, blessé et meurtri, >> un froid absolu les lieux envahit,  
la faible lueur un temps s'éteignit, >> et dans la noirceur un cri retentit.

MAESTRE ARNAUTZ : Le *Destruzimen* est une entité archaïque, puissante, maléfique et pernicieuse... Si le Gran chant est fait d'amour et de *joy*, le *Destruzimen* se nourrit de la haine, de la hargne, de la colère, de la peur et de la jalousie qui corrompent l'Humanité depuis sa naissance.

MAESTRE BERNARTZ : Pourquoi, nous demanderez-vous ? Nous l'ignorons. Une loi tacite du *Lai* semble vouloir que pour toute réaction il y ait une réaction inverse...

« <i>Tostemps sec joi ir' e dolors</i>	[Tristesse et souffrance viennent toujours après
<i>e tostemps ira jois e bes,</i>	la joie, et toujours après la tristesse joie et
<i>et eu no cre si jois no fos,</i>	bonheur. Et si la joie n'existait pas, je ne crois
<i>com ja saubes d'ira que. s-es. »</i>	pas que l'on ne sût jamais ce qu'est la douleur.]
	( <i>Ja mos chantars no m'er onors</i> , XXXVI,
	v. 36-39, Lazar, 1966).

MAESTRE VIDAL : Le *Destruzimen* se fit aussi grand que le Chant, mais comme en notre époque il y avait bien plus de haine que d'amour entre les hommes, il le surpassa... Tout ce qu'il touchait, il le corrompait et le pervertissait. Profitant de la guerre dans l'*Antan*, le monstre sorti tout droit de sa tanière, grimpa les sphères sacrées du *Lai* et s'en pris au Chant...

(*Le Livre tremble, l'eau de la fontaine gèle, le froid devient de plus en plus mordant. Les garçons se rapprochent pour se tenir au chaud. L'obscurité est presque totale.*)

MAESTRE BERTRAN : Le combat fut terrible... À peine né de sa fusion avec les *Auzels*, le Chant n'avait aucune défense, aucune protection, et pour empirer les choses, le sillage du *Destruzimen* avait ouvert une brèche dans les neuf cercles de l'*Inferno*... Des légions démoniaques s'apprêtaient à déferler dans notre monde. Nous unîmes nos forces et le pouvoir de notre art à celui des praticiens des sciences magiques, aux *sorginak*, aux *meigas* et aux *fadas*... Mais la guerre des hommes nous épuisait trop, et la chose était bien trop puissante dans le *Lai*.<sup>55</sup>

DANIEL : Mais-mais alors... Co-comment le Chant s'est-t-il sau-sauvé ?

---

<sup>55</sup> *Sorginak* : sorcières du Pays Basque, anciennes prêtresses de la déesse préchrétienne Mari (« Sorgin », 2022).  
*Meigas* : magicienne de bon caractère (en général) dans la culture galicienne (« Meiga », 2013)  
*Fadas* : fées, en langue occitane, issue du folklore occitano-catalan et plus largement européen (Levy, 1973).

MAESTRE LINHAURE : Par un sacrifice... *(pause)* Après la terrible défaite de Muret, nous savions que tout était perdu en ce monde... mais peut-être pas dans l'autre. Jour et nuit nous prions le Seigneur de nous venir en aide, tous autant que nous étions, vivants, dispersés dans la terre d'Europe, ou morts, ou en tant qu'âmes errantes dans le *Lai*, prêts à tout sacrifier pour que le Grand chant survive... *(sa voix tremble)* Alors miracle se fit *(une faible lumière émane du Livre et de la fontaine)* Saint Michaël, Saint Gabriel et Saint Raphaël descendirent des cieux avec les légions célestes qui plongèrent à la rescousse des *Auzels* ! Un par un, ils les sauvèrent, un ange pour un oiseau, et leur permirent d'échapper, tandis qu'ils renvoyaient l'Horreur en Enfer et conjuraient un sort puissant pour l'y tenir enfermée et sceller la brèche... Quant à nous, le prix à payer fut de les suivre, car plutôt que d'aller au *Paradiso* ou au *Purgatorio*, nos âmes suivirent le Chant pour faire corps avec lui et devenir une seule vibration... éternelle... figée en suspens dans une fracture du *Lai*, hors du temps et de l'espace, où le *Destruzimen* ne pourrait jamais l'atteindre.

MAESTRE MARCABRU : Mais ce monde est soumis au temps ! Et depuis l'*Antan*, votre *Adès* a rompu tout contact avec le *Lai* ! Nos faits sont légende, vos églises sont vides, *fin'amors* a été pervertie et le *trobar* oublié ! Le désenchantement progressif de vos sociétés a affaibli la barrière créée par les Anges, siècle après siècle... Or nous voici rendus huit cents ans après ces événements, elle ne tiendra plus longtemps ! Ce qui se produit nous confirme qu'elle se fissure de plus en plus... Quand elle cédera, rien ne pourra arrêter cette chose de partir à la recherche du Grand chant !

OLIVIÈR : *(comprenant)* Protéger le Livre, ce n'est pas un simple devoir de mémoire, c'est-

MAESTRE ARNAUTZ : *Òc gojat.* C'est une lourde tâche qui retombe sur vous. *La Votz*, la voix du Grand chant, avait senti le danger imminent et s'était donc risquée à utiliser le Livre pour vous contacter et vous ramener ici... Or en faisant cela, elle a précipité les événements, car toute manifestation du *Lai* dans le monde physique ne peut qu'attirer davantage celui-ci dans l'*Adès*... Nous espérions que le *Destruzimen* tarderait encore quelques années à se manifester, mais en prenant le risque de vous instruire, nous avons accéléré le processus...

THIBAUT : *(réfléchissant)* Lors de la fête du château, vous craigniez que d'autres choses plus incontrôlables ne se manifestent...

MAESTRE VIDAL : Hélas oui, et malgré nos efforts pour contrôler le surplus d'énergie, nous échouâmes à prévoir le premier assaut de la bête et de ses serviteurs.

RAFAEL : *(claquant des dents à cause du froid)* Los lauzengiers... Mais que sont-ils au juste ? Des zombies ? Des démons ?

MAESTRE BERNARTZ : *(inspire)* Contrairement au Grand chant, le *Destruzimen* ne s'est jamais incarné dans ce monde. Quand il sortira de sa prison, il lui sera impossible de retrouver le Grand chant puisque la barrière des Anges l'a rendu introuvable dans le *Lai*. Il ne peut donc le retrouver...

AYMAR : Que dans l'*Adès*, dans le Livre doré ! C'est le point d'incarnation du Chant dans ce monde ! Et la Blanche fontaine est un passage vers le *Lai* !

MAESTRE RUDELS : Exact *gojat*... Il s'est donc créé des soldats, ces fameux *lauzengiers*. Dans nos textes, ils ne sont que des vilains jaloux de notre joie d'amour, mais en vérité, il s'agit de pauvres gens possédés par le *Destruzimen*, qui profite de la bassesse de leur âme pour les infecter et les soumettre à un infâme vasselage dont il se nourrit, tout en dévorant leur force vitale...

THIBAUT : *(paniqué)* Mais alors, pendant l'attaque... nous avons TUÉ des gens ?!

MAESTRE BERTRAN : Non ! Quiconque est infecté par le *Destruzimen* n'est plus humain. Ne ressentez aucune culpabilité, vous les avez libérés d'un bien triste sort.

ROLLAND : Donc... ce cyclone qui se dirige vers nous, c'est le *Destruzimen* ?

MAESTRE GIRAUT : En partie, c'est une émanation de son pouvoir qui altère la matière de votre monde pour détruire le château et le Livre... *(voyant la mine effrayée des garçons, qui se tiennent serrés les uns contre les autres pour conserver la chaleur)* « Suffit pour ce soir ! » *(Lumière et chaleur reviennent d'un coup.)* Il est encore trop tôt pour déterminer l'avenir et l'action à prendre, sachez seulement que les épreuves à venir seront rudes, pour l'heure rentrez chez vous ! Nous vous préviendrons dès qu'il faudra agir !

*(Les troubadours disparaissent dans la pénombre. Les garçons restent seuls. Sur le GE, le décor montre le chalet auquel ils retournent.)*

Inquiets les garçons ont alors fait tôt >> La nuit le sommeil ne leur vient sitôt,  
de quitter maîtres, fontaine et château. >> tenus par la peur pire qu'un étou.

## 20. *Lays del joi e-l joven tornatz : la joie et la jeunesse retrouvées*

VOIX DU HAUT-PARLEUR : La France remporte cette demi-finale contre l'Espagne et entre désormais en finale contre le Maroc ! Rendez-vous le 30 août pour- (*grésillements du micro*).

M MISTRAL : (*prend la parole*) Chères spectatrices, chers spectateurs, je suis navré de cette interruption mais, au nom des communes d'Agde et de Virès, de la CIMA et de tous ses organismes partenaires, j'ai une sombre nouvelle à vous annoncer. À la lumière des dernières mises à jour sur la progression du cyclone Nerone en Méditerranée, nous envisageons d'annuler les compétitions... (*plaintes du public ; sur scène, les garçons se figent.*) Sa trajectoire demeure inchangée et frappera de plein fouet toute la Côte d'Azur, les Îles Baléares et la Catalogne... Son passage en Sicile, en Malte et en Tunisie nous a montré sa puissance dévastatrice, alors même que la Sardaigne et la Corse s'appêtent à le recevoir dans quelques jours. Les gouvernements français et italiens ont déjà ordonné l'évacuation des deux îles, tandis que les gouvernements espagnol, marocain, algérien et tunisien sont en alerte maximale (*pause*) Les experts espèrent que ce passage terrestre l'épuisera avant d'atteindre nos côtes, autrement, il sera à nos portes dans un peu plus d'une semaine (*pause*). Nous savons à quel point cette nouvelle représente un sombre présage et une lourde déception pour un projet que nous avons mis plusieurs années à construire. Nous accorderons donc un délai de vigilance d'une semaine, tout en faisant des préparatifs pour une évacuation immédiate, et vous enjoignons toutes nos excuses. *Grandmercès* (*grésillements du micro*).

VOIX DU HAUT-PARLEUR : Hé ben ! Espérons que les seules vagues du 30 août seront celles de nos équipes finalistes ! En attendant, profitons-en pour les fêter dignement ce soir !

ORAZIO : (*cynique*) Ouais c'est ça, dansons avant notre mort...

AYMAR : (*plein d'espoir*) Rien n'est sûr ! Le cyclone pourrait disparaître dans les proch-

ORAZIO : (*l'invective*) Oh scuse-moi joli cœur ! J'avais oublié la partie où cette tempête est en vérité un monstre ancestral sorti tout droit des Enfers et qui n'a qu'une seule mission en ce monde et c'est de détruire ce foutu bled, et nous au passage !

THIBAUT : (*s'approche de lui*) Ho, ne lui parle pas comme ça !

ORAZIO : (*amer*) Et c'est toi qui me dit ça ! Aussi protocolaire que son papa chéri, que c'est mignon ! (*La tension augmente, ses frères s'approchent de lui, il s'énerve et balance une rame*)

MAIS QUOI À LA FIN ?! Mais vous êtes tous tarés ma parole ! Ça fait des JOURS que nous aurions dû foutre le camp d'ici ! J'en ai rien à foutre de toutes ces conneries moyenâgeuses de troubadours, j'étais très bien à Lyon et maintenant je me retrouve dans une putain d'imitation de *Dungeons and Dragons* (Donjons et Dragons) alors que je n'avais RIEN demandé PUTAIN ! (*Ses frères tentent de l'approcher mais il prend la fuite.*)

LES GARÇONS : ZIO ATTENDS !

Mais il n'entendit ni rien ne voulut >> alla en ville pour n'être point vu,  
savoir des autres et loin d'eux courut, >> mais fut suivi par *Maestre Marcabru*.

(*Sur le GE défilent les rues de Virès. Orazio court dans une ruelle qui longe le lycée Guillaume IX. Il arrive dans un petit terrain-vague. Son maître apparaît et lui barre la route.*)

ORAZIO : FOUTEZ-MOI LA PAIX !

MAESTRE MARCABRU : (*entonne un sirventès ; trois murs sortent du sol et bloquent le passage à Orazio qui est pris au piège.*)

« *Dirai vos en mon latin* [Je vous dirai en mon latin ce que je vois et ce  
*de so qu'ieu vei e que vi;* que je vis. Je ne crois pas que le monde dure  
*non cuich que-l segles dur gaire* encore, selon ce que dit l'Écriture, car  
*segon q'Escurtura di,* désormais le fils a trahi le père, et le père au fils  
*qu'eras faill lo fillis al paire,* aussi...] (*Dirai vos en mon lati*, 16, v. 1-12,  
*e-l pair'al fill atressi... »* Riquer, 2012).

ORAZIO : « NON ! NON ! LAISSEZ-MOI SORTIR ! » (*son trobar ne parvient pas à contrer celui du maître-troubadour, il frappe désespérément sur les murs.*) NON ! LAISSEZ-MOI SORTIR ! LAISSEZ-MOI SORTIR ! Laisse-moi sortir ! Laisse-moi sortir... (*il fond en larmes, s'effondre et se recroqueville sur lui-même, en état de choc.*)

MAESTRE MARCABRU : *Anem gojat !* Quelles sont donc ces manières ? Attaquer vos frères ! Nous insulter ! Insulter le Livre et le Chant ! Mais enfin, qu'est-ce qui- (*face à Orazio qui continue de sangloter, laissant échapper une litanie de supplications, le troubadour se ravise, défait les*

*murs, et l'invite à s'asseoir sur un gros rocher à ses côtés.) Adoncs (Alors)... qu'y a-t-il ? Si vous craignez lo Destruzimen vous avez bien raison d'avoir peur. Même les plus hardis d'entre-nous tremblent à la simple idée de devoir le confronter à nouveau ! Les jours à venir seront rudes, bien plus rudes que toute épreuve que vous auriez traversée-*

ORAZIO : *(rigole sans joie)* J'en doute.

MAESTRE MARCABRU : Vous ne craignez donc pas les créatures de l'*Inferno* !?

ORAZIO : *(yeux fermés)* Je n'en sais rien *Maestre*... Je ne connais rien à ce monde merveilleux d'où vous venez... *(pause.)* Les hommes sont tout à fait capables de faire de la terre un enfer...

MAESTRE MARCABRU : Expliquez-moi donc !

ORAZIO : Non... Vous ne comprendriez pas... Je... *(renifle)* Je n'arrive pas à en parler...

MAESTRE MARCABRU : *Adoncs*, ne parlez pas *(transmission)* « *trobàtz !* »

ORAZIO : *(il ne chante pas, mais narre son récit avec le trobar et la fin'amors.)*

Inspiré par l'art il se releva,	>> mais c'est Orazio qui le plus endura.
sur ce lourd passé il se concentra,	Des coups et des cris souvent lui porta,
puis son cœur céda, son récit chanta :	et même en pire une fois l'agressa...
sa mère partie, son père garda	Le jour se cachait et rien ne montra,
pendant des années l'enfant sous son toit,	si bien que longtemps, le peuple ignora,
où le géniteur mal lui infligea.	l'enfer quotidien qu'il traversa.
Vilain et violent, le pervers malfrat,	Or vint cette nuit où tout explosa,
nuisible affaire longtemps trafiqua,	alors qu'il passait son baccalauréat,
et de très sombres commerces mena,	la police enfin son père attrapa,
des crimes commis, du sang en coula,	mais le criminel chez lui s'enferma,
à Virès honte et tristesse porta, >>	et comme otage du fils s'empara.

Jusqu'en matinée le siège dura,  
lorsque le père justice emporta  
et de ses griffes le garçon sauva.  
Mais du mal commis souvenir resta,  
son cœur de douleur bientôt s'infecta, >>

>> et contre Virès rancune cultiva,  
si bien qu'à *Liyon* sans tarder alla,  
haïssant le fief, son peuple, ses lois,  
préférant noyer ses peines et traumas,  
dans l'alcool jusqu'à frôler le trépas.

*(Il se rassoit. Le maître-troubadour lui serre l'épaule. Le garçon frémit, mais autorise se contact.)*

MAESTRE MARCABRU : *Ben gojat... Ben...* Si vous pouvez affronter votre passé, vous pourrez affronter *lo Destruzimen*.

Le chant du garçon avait conjuré,  
bien belle dame qui a ses côtés,  
resta muette et contre lui lovée,  
douce présence qui le réconfortait,  
que la *fin'amors* avait invoquée.  
Le maître laissa la dame veiller,  
sur le cœur à vif de son protégé,  
tandis qu'en oiseau au loin s'envolait, >>

>> le jeune couple sous l'ombre restait,  
de ce jardin clos d'art improvisé,  
laissant Nature sa peine porter,  
car bientôt grand mal devrait affronter...  
car bientôt Virès l'assaut subirait...  
car bientôt guerre au Midi reviendrait,  
car bientôt leur monde en péril serait...  
car dans quelques jours combat livrerait !

## 21. *Lays de l'enrauxament : l'enragement*

*\*(En plein entraînement au milieu de l'étang, avec la traînière face au public, les garçons et le coach Larzac sont interrompus par des coups de tonnerre et des rugissements. Une bourrasque manque de les faire chavirer. Les décors et le monstre s'affichent sur le GE.)\**

Au loin ils virent le monstre honni,	>> de démons, diables, damnés et bannis !
chose imposante de grêle noircie,	D'un coup l'alarme en ville retentit,
au corps informe enflant à l'infini,	l'équipe pressée de l'étang sortit,
traversé d'éclairs, givre, gel et pluie !	lâchant son vaisseau, son moindre souci,
Les cieux se fendaient tout autour de lui,	croisant ses voisins, à Virès partit,
la mer infectait d'acide et de suie,	où dans la place le peuple averti,
et dans sa masse flambaient les yeux gris, >>	quittait sa patrie et fuyait son gît !

M MISTRAL : *(perché sur un petit tabouret, au milieu de la place du village, avec un haut-parleur) EVACUACION IMMEDIATA ! ÉVACUATION IMMÉDIATE !* Prenez la route du versant est ! Laissez tout ! Suivez les instructions de la police ! *(Une rafale de vent l'interrompt, les garçons se rapprochent de lui, de Maël et du Capitaine L'Escudié).*

COACH LARZAC : Éric c'est quoi ce bordel ?

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : Aucune idée ! Hier à peine le cyclone sortait de la Corse, et dès ce matin deux de mes gars sur le phare l'ont aperçu à quelques kilomètres de la côte. Il faut évacuer ! Guilhem a insisté pour aller récupérer des babioles au château ! Il est avec Raimon, Loïs, trois de mes gars et un camion ! *(Aux garçons)* Le reste de vos familles est déjà en route, Marcel vous emmènera en camion, sortez d'ici, *LÈU ! LÈU !* (Vite ! Vite !)

*(Les garçons protestent mais l'entraîneur Larzac les pousse à l'écart, côté cour. La scène est envahie par une foule qui se presse de toutes parts, le vent et la pluie s'intensifient, les cris se mêlent à l'orage. Sur le GE, en arrière-plan, la tempête s'approche. Thibault invoque la largueza du fin'amans pour se soustraire à l'attention du coach avec un coup de chance ; ses frères l'imitent. Olivier use du conoissen pour augmenter son ouïe et épier à distance la conversation des adultes.)*

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : *(sa radio grésille)* RIEN ! Toutes les lignes sont mortes, on se croirait en 39 ! Pas de wifi, pas de radio, aucune ville voisine ne répond, impossible de contacter qui que ce soit ! *(Choqué)* C'est comme si nous étions invisibles !

M MISTRAL : *(jure tout bas)* Y a-t-il au moins quelqu'un qui soit au courant ?

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : S'ils regardent leurs satellites oui ! Mais le temps que l'information soit acheminée et que Paris donne l'ordre d'envoyer des renforts, il sera trop tard... Je n'ai pas assez d'hommes pour garantir la sécurité de tous !

M MISTRAL : Quels sont nos effectifs et nos moyens ?

CAPITAINE L'ESCUDIÉ : Cinq équipes de la CIMA sont logées ici, les autres étaient à Agde jusqu'à hier soir... Il faudrait au minimum un bus par équipe mais nous n'en avons que six, et le double de personnes à évacuer *(rafale de vent)*. Mais on croirait à une attaque surprise *macarèl* !

THIBAUT : *(tout bas)* Parce que s'en est une... *(à ses frères)* Quatre d'entre nous doivent contacter les *Maestres* au plus vite, dans le château, les autres doivent sortir du village et prévenir la police ou l'armée, nous sommes les seuls à savoir ce qui se passe... et comment le combattre.

ROLLAND : Je peux y aller avec ma moto, occupez-vous de retrouver les *Maestres* !

*(Il s'apprête à courir vers sa maison mais le Capitaine l'Escudié l'intercepte. Une dispute éclate. Rolland s'énerve, se débat, repousse son père et fuit. Sa cavalcade s'affiche sur le GE.)*

Rolland le têtù s'en alla au trot,	>> laissant sa monture abîmée plus haut...
quitta la cité monté en moto,	Blessé il poussa des cris bestiaux,
bravant rafales, salves et fléaux	enragea, frappa de gestes brutaux
qui du ciel tranchaient routes et canaux.	la terre dure comme des cristaux.
Or quand il franchit un pont au galop,	Longtemps il resta seul dans ce cachot,
en pleine forêt fut pris en étai	ruminant rage, peines et défaut,
par une branche qui telle une faux,	puis la peur le prit quand ses longs sanglots,
dans un fossé l'envoya aussitôt, >>	et ses cris perdus dans les végétaux,

ricochaient en vain dans ce caniveau, >> qui déjà grouillait de bruits animaux,  
où le sol flanchait, inondé par l'eau >> et montait jusqu'à ses pectoraux !

*(Sur scène, Rolland tourne en rond dans une piscine qui matérialise le fossé en train de s'inonder.*

*\*(Grognements du Hartz)\**

ROLLAND : *(cesse de hurler et se ressaisit) Okay... (calme sa respiration et récite en transe)*  
« *Adrech, mezura, largueza, valen, proeza, coissen, joven e saviessa... ieu soi Rolland l'Escudié, discípol de Maestre Bertran* » (Je suis Rolland l'Escudié, élève de maître Bertran).

*« Be·m platz lo gais temps de pascor,  
que fai fuolhas e flors venir;  
e platz mi, quand auch la baudor  
dels auzels, que fan retentir  
lor chan per lo boschatge;  
e platz mi, quand vei sobre·ls pratz  
tendas e pavilhos fermatz;  
et ai gran alegratge,  
quan vei per champagna renjatz  
chavalliers et chavals armatz... »*

[Il me plaît le temps joyeux de Pâques qui fait naître des feuilles et des fleurs ; et il me plaît d'entendre la joie des oiseaux lorsqu'ils font retentir leur chant par les bocages ; et il me plaît quand je vois plantés sur les prés des tentes et des pavillons ; et j'ai une grande joie lorsque je vois sur les champs alignés des chevaux et des chevaliers armés...] (*Be·m platz lo gais temps de pascor*, 140, v. 1-10, Riquer, 2012).

*(Grâce à la chanson, la pluie se fige et forme une coupole au-dessus de lui. L'eau reflue dans le fossé et forme une vague qui le porte jusqu'au bord. Il s'extrait à dures peines en rampant dans la boue. Un éclat vert traverse son corps et guérit ses plaies. \*Rugissement du Hartz\*)*

Devant lui, un Hartz, immense et velu, >> fixe le garçon... ami... ou intrus ?  
plus grand qu'un chêne au poil brun et dodu Rolland tout tremblant recule confus,  
rutilant comme du cuivre d'écu, >> l'ours s'approche crocs craquants et crus,

le renifle et lèche son torse trapu, >> Tandis que Rolland, prosterné, vaincu,  
puis sur ses pattes se dresse repu, se laisse couvrir par le manteau dru,  
et rugit mettant les arbres à nu ! >> de cet ancêtre bestial et charnu.

*\*(Le Hartz se penche sur lui et de son museau l'invite à relever la tête. Il grogne et le renifle.)\**

ROLLAND : *(à genoux, torse et menton relevé, tremblant de tout son corps, sanglotant, couvert de boue, de sang et de pluie, avec seulement son pantalon déchiré pour le couvrir) P-p-pardon...*

*\*(grognements du Hartz)\* Perdonatz-me (ils se regardent, yeux dans les yeux) Perdonatz-me mon senhor... e Maestre Bertran... e mos fraires... e papà... e Aymar (longue pause, il sanglote, baisse la tête, bras le long du corps, en soumission totale) e perdona-m mamà (Pardonnez-moi mon seigneur, et maître Bertran, et mes frères, et papa, et Aymar, et pardonne-moi maman.)*

*\*(Le Hartz le contemple, grogne, lève une patte et avec quatre griffes ouvre quatre plaies verticales sur le pectoral droit du garçon. Le sang ruisselle. Rolland grimace. Le Hartz lèche les plaies qui commencent à chauffer et à rutiler comme du fer porté à vif. Rolland hurle et tremble tandis que la douleur et l'éclat s'intensifient. Le rugissement du Hartz se mêle au sien. Un rythme tribal de tambours se fait entendre.. Sur scène, le garçon disparaît, laissant place à la transformation et à la cavalcade sur le GE.)\**

L'ancienne magie met le garçon en transe, >> et la sagesse défient toute science,  
et transforme son corps avec violence, puis, rageusement, dans les bois s'élance !  
le poil le couvre d'une exubérance Puissant, rapide, par sa résistance  
rougeoyante et brûlant de résilience, en un rien de temps franchit la distance,  
il grossit, rugit tant la virulence entre Toulouse et Virès sans défense,  
de l'*enrauxament* change son essence ! redevient homme et prévient les instances,  
Devenu fauve de pure vaillance, puis fauve à nouveau, avec fulgurance,  
il remercie l'Ours dont la corpulence >> traverse les bois et plaines immenses !

*(Sur le GE, la caméra le perd de vue dans les bois et vole jusqu'au château.)*

## 22. *Lays del solatz revelhat : le solatz réveillé*

Entretiens, non loin, le temps empira, >> l'autre vers le lac se réfugia,  
le peuple fuyait, l'orage approcha, tandis qu'une pluie d'acide attaqua  
en vain l'équipe le château fouilla, la pierre du fief qu'elle consuma,  
des maîtres nulle trace ne trouva ! la route d'un tronc aux civils bloqua  
Leurs pères inquiets n'en finirent pas, et de la forêt les arbres brûla !  
de forcer les huit à quitter leur toit. Une branche alors Bérengier frappa,  
Ceux-ci suivirent leurs pairs virésois, coincé, paniqué, au piège resta,  
mais sur leur chemin le Mal s'immisça, seul, terrifié, le vent de sa voix  
et par la foudre la fratrie coupa ! volait ses secours, guettant son trépas,  
Il en resta une partie près des bois, >> tandis qu'il vivait son vieux trauma.

BÉRENGIER : *(se débattant contre la branche sur scène) AJUDA ! À L'AIDE !*  
THIBAUT ! OLIVIÈR ! AYMAR ! DANIEL ! Orazio ! Rolland... *Papà... Oncle... (sanglots)*  
S'il-vous-plaît... *(sa voix se meurt, il ferme les yeux, absorbé par son traumatisme, quand un craquement sourd lui provient depuis le château : sur le GE, la chemise du donjon, dans le rempart nord-ouest, se fissure tandis que les deux tours flanchent, et qu'un fossé se creuse dans la colline, libérant l'eau des douves). Quoi... non... Non ! NON ! LO CASTÈL ! LE CHÂTEAU S'EFFONDRE ! (Paniqué, il se débat mais la branche est trop lourde).*

*\*Ajudatz-nos ! Ajudatz-nos ! / Aidez-nous ! Aidez-nous !\**

BÉRENGIER : *RELARGA·M ! (Libère-moi !)* RHA ! *(Frappe la branche, un craquement lui parvient mais c'est lui du château, toute structure flanche ; les mots de Maestre Giraut, portés par la Votz, résonnent alors dans les airs) \*Il est votre demeure... Protégez-le, respectez-le, faites-lui honneur !\* (Bérengier calme sa respiration, sa voix devient grave, il est enveloppé par le halo rougeoyant de l'enrauxament). No cairas pas... (Tu ne tomberas pas) No cairas pas... NO CAIRAS PAS !*

Alors rugissant d'un bras vient briser,  
la branche qui le tenait prisonnier,  
vif et rapide d'un pas décidé,  
rejoint le Château de pluie corrodé.  
Il flanche et gronde, s'apprête à tomber,  
la pierre craque et crie prête à céder !  
Mais il arrive et se jette enflammé,  
dans le sol plante et enfonce ses pieds,  
bande ses muscles et hurle enragé...  
Et c'est miracle ! Miracle se fait ! >>

>> De ses seules mains il vient d'arrêter  
la chute du fief qui demeure ancré !  
De ses seules mains il devient pilier  
portant tout le poids de siècles de grès !  
De ses seules mains il fait reculer  
tout l'édifice, ses tours et murets !  
De ses seules mains il vient à fixer  
le roc du château par lui seul sauvé !  
Cy dit la Chanson qui dit toujours vrai,  
que fut la prouesse de Bérengier !

*(L'action se déroule côté jardin, avec une maquette sur scène qui est prolongée par le GE et le SP. Côté cour, ses frères, au pas de la porte du chalet, et les Virésois coincés, le regardent.)*

OLIVIÈR : Il faut l'aider ! La pluie attaque encore le château !

AYMAR : « *Trobèm fraires ! Lèu !* » *(les six garçons chantent une composition de Maestre Giraut, au complet.)*

LES GARÇONS :

*« Per solhatz revelhar  
que s'es trop endormitz,  
e per pretz, qu'es faiditz,  
acolhir e tornar,  
me cudei trebalhar... »*

[Je me suis imaginé travailler pour éveiller le solatz, qui s'est trop endormi, et pour accueillir et récupérer le mérite, qui est déterré...] *(Per solatz revelhar, 84, v. 1-5, Riquer, 2012).*

*(De leurs voix s'élèvent des filaments colorés qui montent aux cieux, sur le GE, comme une lance iridescente qui transperce la masse nuageuse. La pluie cesse, côté jardin le château se stabilise, la ville et la cité sont alors protégées par un halo doré, le solatz, contre lequel frappe la tempête.)*

ORAZIO : Espérons que ce sera suffisant... Mais où sont les *Maestres, macarèl* !?

OLIVIÈR : (*pensif*) Je ne pense pas qu'on puisse compter sur eux (*ils se tournent vers lui.*) Leur absence depuis le début de cette catastrophe ne laisse que deux hypothèses : soit ils ont fui en emportant le Livre, peut-être dans le *Lai* à travers la fontaine, qu'ils auraient scellée par un sort...

AYMAR : Non ! Ils ne nous abandonneraient pas comme ça sans prévenir !

OLIVIÈR : Ce qui ne laisse qu'une autre explication : ils sont partis combattre le *Destruzimen*, et ils sont soit blessés... soit morts.

(*Silence. Entretiens, Bérengier les rejoint à l'entrée de la cabaneta, ils le serrent dans leurs bras*)

RAFAEL : Ils ne peuvent combattre le *Destruzimen* eux seuls ! Peut-être que le Livre-

THIBAUT : Non ! Ce serait trop dangereux de l'exposer, le château demeure sa meilleure protection... Il faut trouver un autre moyen de repousser le *Destruzimen* pour leur venir en aide...

(*Un vacarme attire leur attention, un fauve gigantesque vient de déplacer le tronc, libérant le passage pour les villageois, et court dans leur direction, depuis le fond de scène, dans le GE. Il se transforme et Rolland apparaît, muscles gonflés, yeux enflammés, ses marques incandescentes.*)

DANIEL : Ah d-du c-coup on peut tous f-faire ça ? J-j'ai raté ça pendant les l-leçons de *trobar* !

BÉRENGIER : Ce n'est pas le *trobar*, c'est autre chose... l'*enrauxament*...

Mais la tempête les interrompit :	>> qui se fatiguait contre l'ennemi.
la ville cernait de son corps noirci,	Les derniers civils tôt furent partis,
grignotant plages, cieux, port et logis.	Virès vacilla vidée dans la nuit...
Château et cité encor aguerris,	Du chalet les huit s'étaient saisis,
résistaient par leur antique magie.	l'entrée barrée, quand virent ahuris ,
Hélas ! Leur éclat bien trop affaibli,	d'entre les vagues surgir sans bruit
dressait un rempart fragile et terni, >>	monstres et démons tous de crocs garnis !

ORAZIO : Et bien on va en avoir sacrément besoin, (*il énumère*), parce que toutes les armes sont au château, le seul accès serait par le lac, et même celui-ci est infesté de démons ! (*Il se lève*)

*et se dirige vers l'avant de la scène pour fermer la fenêtre, mais quelque chose, comme une étoile rouge, file droit sur lui et rentre dans le chalet. Ils l'esquivent, et découvrent un petit rouge-gorge.)*

*\*(Chant de l'Auzel)\**

AYMAR : *(le prend dans ses mains, les autres se regroupent autour de lui)* C'EST PAPET !  
C'est lui qui l'a envoyé ! *(Traduit)* Ils sont coincés dans le château, ils n'ont pas pu sortir à temps...  
Maël, le coach, le capitaine et monsieur Mistral sont... quoi ? *(Traduit)* La *Muralha* (Muraille) ?

THIBAUT : Le barrage ! *(Ils le fixent)*. Mon père m'en avait parlé : c'est un dispositif de protection qui permet de protéger tout le front de la ville et fermer l'accès à l'étang...

OLIVIÈRE : Comme le MOSE, conçu pour protéger Venise de la mer Adriatique !

*\*(Chant de l'Auzel)\**

AYMAR : *(traduit)* Mais quelque chose a court-circuité les commandes qui le contrôlent à la mairie... Ils sont partis au phare pour l'activer depuis là-bas ! *(Traduit)* Ils sont perdus dans la tempête, il faut activer la *Muralha* à tout prix, c'est notre seule chance de protéger la ville !  
*(L'oiseau se tait et se blottit au creux de ses mains, le vent frappe contre les fenêtres du chalet.)*

THIBAUT : *(se dirige vers la porte côté jardin qui donne sur la remise)* Alors on y va !

LES GARÇONS : QUOI !?

THIBAUT : Avec le *Drac*, je sais qu'il n'est pas conçu pour la mer mais nous n'avons pas le choix ! Soit on tente ça... Soit on reste ici à attendre notre mort et celle de tout le monde...

Ils se regardent d'un commun accord.	>> change ses contours, sa forme et ses bords,
bientôt s'équipent puis l'équipe sort,	en un vieux drakar aux yeux sertis d'or,
lo Drac patientant les attend dehors.	qui d'un coup s'ouvrent, réveillant son corps,
Quand ils le touchent, un étrange sort, >>	et de sa gueule grave voix ressort :

LO DRAC : *(parle en basque)* \*Mutilak, garaia da ! Zure zain nengoen... Arin ! Arin !\*  
(Garçons, il est temps ! Je vous attendais... Vite ! Vite !)

*(Avec le connoissen du fin'amans, les garçons comprennent et obéissent sans tarder.)*

### 23. *Lays de la crozada per Virès : la croisade pour Virès*

(Noir total. Montage vidéo où l'on voit les maîtres, sous forme d'oiseaux, lutter contre le Destruzimen. Le passage de la Chanson de la croisade albigeoise ne comporte aucune image, sauf les sous-titres. Le SS reconstitue le son du combat qui se superpose à celui de l'orage.)

\*So, digatz-me aco / Cela dites-le moi... Rappelle le moment où l'Histoire flancha, et comment par ces garçons ne se répéta...\*

De mon chant alors écoute le cours, >> mais l'horreur au corps si énorme et lourd,  
car en cet instant les vieux troubadours, écrasait leurs voix, et leurs membres gourds  
luttaient pour sauver le Grand chant d'amour, dans le froid sombraient, seuls et sans secours.

\*Les fils de Virès ont besoin de la *Canso*... *la Cansos que Maestre Guilhelms fit* (Le Chant que fit maître Guillaume). *Canta ! Canta la batalha de Murèth !* (Chante ! Chante la Bataille de Muret !)\*

« *Totz lo mons ne valg mens, de ver o sapiatz,* [Oui, ce fut un malheur pour la race des  
*Car Paratge ne fo destruitz e decassatz* hommes. La fleur d'or de l'honneur fut en ce  
*E totz Crestianesmes aonitz e abassatz.* lieu brisée et le monde chrétien souillé de honte  
*Aras aujatz, senhors, co fo, e escoutatz.* ignoble. Écoutez maintenant comment cela se  
*Lo bos reis d'Arago fo a Murel asesmatz* fit. Voici donc rassemblés sous les murs de  
*E lo coms de Sant Gili e trastotz sos barnatz ;* Muret le bon roi d'Aragon en fringant équipage  
*E·ls borzes de Tolosa e la cominaltatz* et le comte Raymond, ses barons et son peuple.  
*Bastiren los peirers e an les redressatz,* Les pierriers sont dressés. La bataille  
*E combaton Murel tot entorn per totz latz,* commence. Les remparts sont bientôt fendus,  
*Que dins la vila nova son tuit essems intratz,* escaladés. L'armée des Toulousains se répand  
*E·ls Frances que lai eran an de guiza coitatz* dans la ville. Les Français, submergés, se  
*Que e·l cap del castel s'en son trastotz pujatz. »* replient en désordre, se réfugient dans le  
donjon, s'y barricadent.] (*La chanson de la croisade albigeoise*, laisse 137, v. 2931-2942, Gougaud, 1984).

*(La traversée a lieu sur le GE, sur scène, les garçons rament sur place et on ne les distingue qu'à travers les contours phosphorescents de la traînière, des pales et des maillots.)*

Sur <i>lo Drac</i> , parés, armés, les huit mâles,	>> seuls brillent les feux de leur animal,
traversent l'étang, rament au chenal,	dans cette noirceur au cri guttural...
franchissent le col, sortent du canal...	Soudain la vague d'un coup magistral,
Le courant frappe ! Vif, hargneux, fatal,	les soulève tous au point zénithal,
les garçons bravent le flot infernal,	les huit se braquent comme à cheval,
leur sang bouillonnant, furieux, bestial !	prêts à se fondre dans le cœur du Mal
les gaine contre son souffle glacial.	pillant leur fief méridional !
Au loin se dresse le roc ancestral,	La tête guidait Thibault le Mistral,
Hélas ! Le phare n'y fait plus signal,	qui fit retentir leur blason royal,
la nuit s'assombrit sans aucun rival, >>	son cri, dans la nuit, fila, sidéral !

THIBAULT :       « *AD ARMAS FRAIRES ! Protegètz lo Castèl ! Protegètz la Blanca fontana e lo Libre daurat ! PER LO GRAN CANT D'AMOR E PER NOSTRE SENHOR JHESUS-CRIST !* »

TOUS :       *PER VIRÈS, PER LO CANT E LO CRIST !*

Comme un seul homme la fratrie plongeait,	>> Les preux Virésois tant violentés,
droit devant lancée les froids flots fendait,	en aucun moment flanchaient ni cédaient,
d'où crocs et griffes par milliers sortaient,	de courage armés leurs muscles bandaient,
croquant et craquant leur vaisseau doré,	du <i>trobar</i> usaient, la <i>Canso</i> chantaient,
étoile filant dans l'enfer de jais	<i>fin'amors</i> secours venait leur porter,
qui de toutes part contre eux déchaînait	tandis que certains <i>rauxa</i> invoquaient !
foudre, éclairs, grêle et vents violacés ! >>	Et tant et si bien qu'en un temps donné

crurent dans la mer voir les vaillants faits,	>> par leur bravoure et courage inspirés,
de leurs ancêtres le soir de Muret !	criaient les noms des antiques cités !
D'habits fringant tous étaient parés,	<i>Tolosa, Bordèl, Murèth, Montpelhièr !</i>
sur leurs montures fonçaient enragés,	(Toulouse, Bordeaux, Muret, Montpellier !)
tranchant et taillant les flancs des Français,	<i>Carcasona, Fois, Narbonna, Besièrs !</i>
des membres brisaient, des gorges saignaient,	(Carcassonne, Foix, Narbonne, Bézier !)
d'un seul coup d'épée en deux les coupaient,	Hélas leur élan si noble et guerrier,
et les Catalans ci et là brisaient,	ne put en ces lieux et temps empêcher,
et les Occitans ci et plus frappaient,	la fleur d'or d'honneur d'en être brisée !
et plus terribles les Aragonais,	Mais si les échecs étaient du passé,
au nom de leur roi l'armée terrassaient,	le jeune présent allait les venger !
et les Toulousains la ville prenaient,	Les garçons bientôt touchant le rocher,
les Francs au Donjon se barricadaient !	faillirent d'être des flots écrasés,
Entre eux invaincue l'équipe filait,	et <i>lo Drac</i> manqua d'être fracassé !
dans la tourmente l'écho résonnait,	Quand tous sains et saufs sont remis sur pied,
du puissant fracas des lames d'acier,	un chemin frayent en cherchant l'entrée...
fantassins, barons, soldats, chevaliers,	Entretiens au loin, au château cerné,
qui l'ancienne mer revenaient hanter,	Papet sur la tour de guet se tenait,
devant leurs enfants emplis de fierté, >>	son rouge-gorge aux garçons envoyait !

*(Un court fragment du montage, côté cour du GE, montre Papet perché sur la tour ouest, malgré les avertissements du Dr Laffitte et du Père Billy en contrebas, dans la haute-cour.)*

THIBAUT : *(forçant la porte du phare)* Elle est bloquée ! Impossible de passer par là !

ORAZIO : Il faut grimper sur le flanc ! Il y a une corde dans la cale du *Drac* !

*(Autour d'eux la tempête bat son plein, ils peinent à se faire entendre. Le bateau, échoué contre des rochers, rutilé encore tandis que de la fumée sort de ses narines.)*

DANIEL : *(saisit la corde)* L-laissez-moi essayer ! *(Il entonne une chanson, Empereur, per mi mezeis, de Maître Marcabru (19 ; Riquer, 2012) : la corde serpente jusqu'au sommet du phare.)*

ROLLAND : *(la saisit et s'accroche)* C'est bon ! Elle tient ! Passez devant !

OLIVIÈR : N'oublie pas la batterie ! *(Il lui tend un sac-à-dos, Rolland l'enfile ; l'escalade s'affiche sur le GE.)*

Chacun en file le phare gravit,	>> Alors les démons le monstre investit,
l'un après l'autre serrés et unis,	les crocs et griffes de la nuit sortit,
tandis qu'autour d'eux l'orage rugit,	de sombre magie leurs cœurs assaillit,
le vent redoubla, ses assauts forçit,	leur corde rongea de l'acide pluie,
la foudre à nouveau sur eux s'abattit,	mais d'un vers Orazio déguerpir les fit,
la grêle ardente sur leurs peaux sévit,	l'art de son maître dans l'air retentit,
et l'onde grim pant le phare couvrit,	et les ténèbres repoussa ainsi !
mais les huit braves n'en furent surpris ! >>	Hélas de Rolland le mollet mordit...

THIBAUT : C'est bon ! On y est ! *(Il se hisse sur le rebord du front de scène, qui représente l'étage de la salle de contrôles, en-dessous de l'ampoule.)* Oli vi èr ! À toi !

RAFAEL : *(face à l'hésitation d'Oli vi èr)* Nous croyons en toi ! Tu peux le faire !

Il se concentre et s'affaire au lot,	>> et de l'ampoule flamber les cristaux !
grâce à l'art ancien ne tarde pas trop,	Mais sur eux s'abat le maudit fléau !

à récupérer le signal radio, De la coupole comme un chapiteau  
de la *Muralha* ils trouvent bientôt, arrache le toit et traque aussitôt,  
les commandes pour contenir les flots, >> fusillant d'éclairs les jeunes héros !

*(Les garçons se recroquevillent ; sur le GE on voit l'œil du cyclone tandis que le SP projette éclairs, pluie et grêle dans tout le théâtre. Olivieri rampe jusqu'aux escaliers pour voir l'étage en dessous.)*

OLIVIER : *MACARÈL ! C'est moche mais je crois que le tableau fonctionne encore, couvrez-moi ! (Bérenghier se dresse entre lui et le ciel, créant un rempart contre le vent.)*

Tandis qu'Olivier s'en va convaincu, >> une brèche ouvrant vers le *Lai* imbu  
rescaper ce qui fera leur salut de ce monstre qui leur monde pollue,  
les garçons font front toujours invaincus, pénétrant l'*Adès* dès lors corrompu !  
contre la bête qui à leur insu, Les preux Virésois *trouvent*, résolus,  
l'air vient fracturer d'un sort inconnu, et leur chant retient le pouvoir fourbu,  
cassant du réel le maigre tissu, >> bien qu'il les frappe encore au dépourvu !

OLIVIER : *(revient avec un boîtier électronique, une antenne et des câbles)* Le système fonctionne encore, mais il n'y a plus de courant ! Il nous faut juste une source d'énergie !

RAFAEL : Parce que tu vois des prises électriques par ici ?!

OLIVIER : *ÓC ! (Montre la foudre, victorieux)* L'antenne devrait pouvoir capter l'énergie ! *(Il se tourne vers le boîtier et son petit écran)* mais il me faut plus de hauteur ! On a juste 25%.

BÉRENGIER : *Dòna-me-lo ! (Donne-le-moi !)* *(La porte au-dessus de sa tête.)*

OLIVIER : 50% ! Plus haut !

THIBAUT : Portez-moi ! *(Sur scène, Rolland, Bérenghier et Thibault forment un pilier à trois.)*

OLIVIER : 70% ! Plus haut encore ! *(Les huit forment un castell, voir DD pour la structure.)*

Alors un phare ils dressent de leur chair, >> >> des Catalans à l'ancienne manière

s'empilant campés les pieds sur la pierre,  
dressant l'antenne telle une bannière !  
Le vent les frappe ! Le froid et la grêle,  
contre leur *castell* sans cesse s'affairent,  
voulant abattre leur tour toute frêle !  
L'éclair les frôle brûlant tel un fer,  
rampent vers eux pour leur donner misère, >>

>> de petits démons sortis des Enfers  
mais les huit garçons leur pilier resserrent,  
alors une voix, celle du grand-père,  
par un oisillon parvient jusqu'aux frères...  
et soudain des Cieux voient une lumière,  
la *Votz* commande d'une chanson faire,  
Ils chantent la Ballade de naguère !

*(La Ballade de naguère, Chorale de la PCL, 2021 ; séquence vidéo sur le GE.)*

Miracle se fit quand du ciel tomba  
puissant éclair qui l'antenne toucha,  
du phare le corps d'un coup traversa,  
jusqu'à l'ancien roc où gravées, plus bas,  
de vieilles runes il galvanisa !  
Au loin l'immense muraille leva,  
la mer possédée en vain la força,  
la chose rugit, sur elle fonça !  
Mais l'éclair alors du phare fusa  
et le *castèlnòu* plus vif foudroya !  
Sa pierre trembla, d'un coup s'enflamma  
mille couleurs lui firent une aura,  
une coupole dorée émergea  
gonfla, repoussa, brilla, explosa ! >>

>> Virès la fière son blason montra  
L'orage cessa, le Mal s'effaça,  
tandis que le chant encor résonna !  
Les garçons grisés hurlèrent de joie,  
Papet sur la tour vit tout leur exploit  
comme leur Pères aux yeux plein d'émoi...  
Mais ils s'emplirent tout d'un coup d'effroi  
quand une vague contre eux se dressa !  
La Mort devenue liquide paroi  
le petit phare un instant surplomba  
puis sur les garçons lâcha tout son poids !  
Leur *castell* céda, le sol s'effondra,  
l'équipe avalée par l'eau et le froid,  
dans la pénombre tout d'un coup sombra...

*(La vague envahit le théâtre grâce au SP. Sur scène, les garçons tombent. Noir sur scène.)*

## 24. *Lays de l'adobamen* : l'adoubement

*(La salle du trône se déploie dans tout le théâtre : le fond se trouve sur le GE, avec les quatre trônes disposés en rang sur scène ; l'entrée est projetée par le SP sur l'allée centrale du parterre.)*

Ils ouvrent les yeux, sains saufs et complets, >> et les arômes d'un vaste buffet  
dans leurs armures fringants et coiffés. viennent caresser leur sens enivrés.  
La salle à l'entour prend forme et se fait, Derrière eux s'ouvrent les battants bronzés,  
le Trône au Château d'antique cité. rentre un cortège fort bien équipé,  
Tout rayonne et luit d'éclats mordorés, princes, troubadours, rois et cavaliers :  
sur les murs pendent les blasons sacrés, Jacques d'Aragon, conquérant guerrier,  
de cent royaumes, ducats et comtés, Raymond Six, comte, duc et marquis né,  
ce sont les fiefs d'Òc qui jadis régnaient, Guillaume qui duc d'Aquitaine était,  
sur le beau Midi tout ensoleillé. et Pierre le Grand qu'ainsi l'on nommait.  
Tables décorées et tapis ornés, Viennent leurs Maîtres de manteaux parés,  
torches lustrées et roc taillé, sculpté, suivis des Dames à l'habit bleuté,  
comme en l'ancien temps par l'art animés, enfin des oiseaux volant par milliers !  
tout bouge et grouille d'un air enchanté, Vers eux s'avancent les rois en premier  
d'une fenêtre les parfums d'été >> et prennent place en leurs trônes dorés.

JACQUES LE CONQUÉRANT : *Adieussiatz chevaliers ! Jo sóc Jaume premier, dit el Conqueridor, rei d'Aragó, Mallorca e València, comte de Barcelona e d'Urgell, senyor de Montpellier* (Je suis Jacques Premier, dit le Conquérant, roi d'Aragon, Majorque et Valence, comte de Barcelone et d'Urgell, seigneur de Montpellier).

RAYMOND DE SAINT-GILLES : *Ieu sui Ramon sièis, dit de San Geli, comte de Tolosa e Melguer, duc de Narbona, marquès de Gothia e Provença* (Je suis Raymond six, dit de Saint-Gilles, comte de Toulouse et Melgueil, duc de Narbonne, marquis de Gothie et de Provence).

PIERRE LE GRAND : *Jo sóc Pere segon, dit el Gran, rei d'Aragó, València e Sicília, comte de Barcelona* (Je suis Pierre second, dit le Grand, roi d'Aragon, de Valence et de Sicile, comte de Barcelone).

GUILLAUME NEUF : *E ieu sui Guilhem nòu, dit el Trobador, duc d'Aquitània e de Gasconha, comte de Peitieu* (Et je suis Guillaume neuf, dit le Troubadour, duc d'Aquitaine et de Gascogne, comte du Poitou).

JACQUES LE CONQUÉRANT : Soyez les bienvenus à la cour du *castèlnòu de Virès* !  
Approchez ! (*Les dames rejoignent leurs chevaliers et chaque souverain prend deux couples.*)

RAIMON DE SAINT-GILLES : Thibault le Mistral, dit *lo Proz* (le Preux), élève de *Maestre Linhaure*, prenez-vous votre dame, *Ma Regina* (Ma Reine) ? Et vous, Orazio de Seguy, dit *lo Joven* (le Jeune), élève de *Maestre Marcabru*, prenez-vous votre dame, *Tresor Celat* (Trésor caché) ?

PIERRE LE GRAND : Olivier de Montagut, dit *Fin'esperit* (Fin Esprit), élève de *Maestre Arnautz*, prenez-vous votre Dame, *Cor Daurat* (Cœur Doré) ? Et vous, Daniel le Bèc, dit *lo Bos* (le Bon), élève de *Maestre Marcabru*, prenez-vous votre Dame, *Plena de Sens* (Pleine de Sens) ?

JACQUES LE CONQUÉRANT : Rolland l'Escudié, dit *la Fèra* (le Fauve), élève de *Maestre Bertran*, prenez-vous votre Dame, *Gota d'Ambre* (Goutte d'Ambre) ? Et vous, Bérengier li Rouve, dit *lo Gigant* (le Géant), élève de *Maestre Giraut*, prenez-vous votre Dame, *Plus Valenta* (la Plus Vaillante) ?

GUILLAUME NEUF : Enfin, Rafael d'Auriol, dit *lo Gent* (le Charmant), élève de *Maestre Rudels*, prenez-vous votre Dame, *Alba Blanca* (Aube Blanche) ? Et vous, Aymar de Nelli, dit *l'Amorós* (l'Amoureux), élève de *Maestre Bernartz*, prenez-vous votre Dame, *Gran Seror* (Grande Sœur) ?

LES GARÇONS : (*en chœur*) *ÒC MON SENHOR* ! (Oui mon seigneur !) (*Ils s'avancent en rang, posent un genou à terre, leurs Dames restent en retrait ; ils sont dos au public.*)

RAIMON DE SAINT-GILLES : Pour avoir su répondre à l'appel du fief de vos ancêtres en cette année fatidique ...

PIERRE LE GRAND : Pour avoir protégé le Livre doré, la Blanche fontaine et le *castèlnòu de Virès*...

JACQUES LE CONQUÉRANT : Pour avoir combattu et bravé les forces de l'*Inferno*...

GUILLAUME NEUF : Et pour avoir préservé notre art, et *fin'amors* et *trobar* appris...

*(Chaque souverain les touche de son épée. Leurs blasons resplendissent sur leurs boucliers.)*

LES SOUVERAINS : *ADONCS !* Par le pouvoir en nous investi par le Christ, témoignent les grands poètes *Roembautz d'Aurenga, Bernartz de Ventadorn, Jaufre Rudels de Blaia, Arnautz Daniel, Marcabru, Giraut de Bornelh, Bertran de Born* et *Peire Vidal*, qu'en ce jour vous êtes chevaliers de Virès, troubadours du Grand Chant et serviteurs du Livre doré !

*\*ÈM LA VOTZ ! ÈM LO CANT ! ÈRAM E SÈREM LOS MAESTRES D'AMORS E DEL VERS !\**

\*NOUS SOMMES LA VOIX ! NOUS SOMMES LE CHANT ! NOUS FÛMES ET SERONT  
LES MAÎTRES DE L'AMOUR ET DU VERS !\*

Alors le château de joie fut rempli,	>> Fête commença, musique retentit !
soudain du plancher le Livre jaillit !	Chacun sa Dame de près conduisit,
Et la fontaine dans ses mains le prit,	dansant ensemble sur le beau tapis,
montrant son corps de liquide esprit,	et quand sans tarder s'invita la nuit,
qui tout le Trône trembler d'amour fit,	entre leurs bras leur corps s'évanouit,
tandis que chantaient les oiseaux transis. >>	mais sage conseil chacune transmis.

*(Les couples commencent à danser sur scène. Maîtres-troubadours et souverains disparaissent dans les coulisses. Après une minute de danse, les dames commencent à s'effacer dans l'obscurité.)*

THIBAULT : Non !

MA REGINA : *Bels chevaliers...* Vous ne me perdrez pas.

RAFAEL : Attendez !

ALBA BLANCA : Mon cœur et le vôtre à jamais sont liés...

OLIVIÈR : Ne partez pas !

COR DAURAT : Car mon esprit n'est qu'une part du vôtre...

BÉRENGIER : S'il-vous-plaît...

PLUS VALENTA : Je connais votre pensée, votre désir et votre amour...

AYMAR : Restez...

GRAN SEROR : Tant et si bien que vous saurez *trouver*, et l'art ancien manier...

DANIEL : J'ai b-besoin de v-vous...

PLENA DE SEN : Et par *fin'amors* vos actes guider...

ORAZIO : Vous reverrai-je ?

TRESOR CELAT : Et qu'en *fin'amans* vous vous comporterez...

ROLLAND : Je vous en prie...

GOTA D'AMBRE : Près de vous, toujours vous m'aurez...

LES GARÇONS : Mais comment pourrais-je vous retrouver ?

LES DAMES : Dans votre cœur ! Mais ne me cherchez jamais chez femme de chair et d'os, car je ne suis point cela... Et lorsque femme vous trouverez... (*la Votz mumure des mots en écho.*)

MA REGINA : Rencontrez-la... *\*adrech\**

ALBA BLANCA : Approchez-la... *\*mezura\**

COR DAURAT : Découvrez-la... *\*conoissen\**

PLUS VALENTA : Respectez-la... *\*joven\**

GRAN SEROR : Courtisez-la... *\*proeza\**

PLENA DE SEN : Attendez-la... *\*saviessa\**

TRESOR CELAT : Chérissez-la... *\*valen\**

GOTA D'AMBRE : Aimez-la... *\*largueza\**

*(Après chaque mot, chacune embrasse son chevalier. Aymar reçoit un bisou sur la joue. Chaque couple est alors illuminé jusqu'à devenir comme incandescent et disparaître dans le noir, tandis que, les contours du baiser se dessinent par des traits de lumière sur le GE. Noir sur scène.)*

## 25. *Lays del boièr* : le bouvier

Lundi au matin ramant sur les flots, >> brillent les blasons et noms ancestraux.  
loin en mer on vit ressurgir leur lot, Tantôt de leurs yeux nobles et royaux  
sur leur navire voguant de bon trot. les huit garçons voient voler tout en haut,  
La foule ne fut sur la plage en trop, dans une nuée de petits oiseaux,  
pour y accueillir les jeunes héros, quelques-uns chanter des airs médiévaux...  
qui grandis, mûris, forts, fiers et beaux, Mais quelqu'un manque dans l'heureux tableau,  
sont comme imbus d'un subtil halo. la nouvelle alors jette un sombre écho,  
Sourires, larmes, bras familiaux, car Papet malade est aux soins médicaux,  
honneur paternel pour yeux filiaux, sa mort approche et sera là bientôt.  
jaillissent lorsque sur leurs pectoraux, >> À l'hôpital court Aymar aussitôt !

*(Aymar rentre en trombe dans une chambre du Centre de Santé Cercamon, guidé par le Dr Laffitte. Frères et pères disparaissent dans les coulisses. Papet est allongé sur un lit, des perfusions au bras gauche, une canule sous les narines. Aymar s'approche, tire une chaise, et prend sa main.)*

PAPET NELLI : *(se réveille et toussote, puis sourit) Mon auzelon...*

AYMAR : *(inquiet) Comment te sens-tu ?*

PAPET NELLI : Bah... Ne parlons pas de ça... Tu es sain et sauf, c'est ce qui compte...  
Quand je vous ai vus tomber *(toussote)* j'ai craint le pire... Et te voilà ! Tout grand, fort et beau...

AYMAR : *(sourit tristement, yeux mouillés) Tu... Tu nous as vus ?*

PAPET NELLI : Bien sûr ! Depuis la *Tor del saber*, à l'observatoire... *(toussote)* Loïs dit que  
c'est là que j'ai attrapé la crève... Bah ! *(Toussote)* J'ai vu pire en trente-neuf en Normandie...  
Mais je radote... J'ai eu tellement peur quand je vous ai vus tomber, mais un petit oiseau m'a dit  
que vous aviez été sauvés... dans le *Lai*.

AYMAR : *(choqué) Co-comment ça ? Tu connais le Lai... le Livre ?!*

PAPET NELLI :     *(petit rire)* Ce vieux village a ses légendes, et elles sont loin d'être fausses...  
*(se racle la gorge)* Avant vous, Loïs, Raimon et moi-même étions les derniers à savoir... Ton père  
et ceux de tes frères n'ont jamais voulu entendre parler de ces histoires, même s'ils admiraient le  
château, la croyance a dû sauter une génération *(tousote)* mais nous trois nous savions, pour les  
huit familles, le Livre, les troubadours, le *Lai*... Nos pères nous avaient transmis l'histoire avec  
leur *lenga*. C'est pour ça que nous avons toujours tout mis en œuvre pour protéger le château  
*(tousote)* Rha ! Quand ces Parigots sont venus en 2006 tout farfouiller, j'ai failli leur botter le cul !  
Heureusement Clément m'avait écouté, comme pour les bois *(tousse)* pour protéger les *Auzels*.

AYMAR :     *(surpris)* Mais les *Auzels* ne sont plus de ce monde ! Toutes les créatures du *Lai*-

PAPET NELLI :     *(mystérieux)* Ho, l'on trouve toujours une créature égarée dans les  
montagnes qui file la frousse à un petit berger... Dans ma jeunesse j'ai eu la chance de croiser un  
*Auzel de lonh*, ] mon petit rouge-gorge ] *\*(l'oiseau rentre par la fenêtre, son plumage dégage une  
traînée de paillettes)\** Il m'a suivi partout comme un chien... Pendant la guerre il donnait de mes  
nouvelles à ta grand-mère, bien mieux qu'un télégramme ! *(Une quinte de toux le paralyse)*.

AYMAR :     *(nostalgique, larmoyant)* Tu-tu peux voir le Livre si tu veux ! On peut te le montrer !

PAPET NELLI :     *(pose une main sur son épaule)* Ne t'inquiète pas, c'est au Livre et au château  
d'en décider... Toute ma vie je les ai protégés, j'ai préservé la mémoire des poètes, et désormais  
je les sais entre de bonnes mains, les vôtres. Vous huit transmettez cela à vos enfants, qui le  
transmettront à leurs enfants *(tousse)* *lo Cant e la lenga viuràn !* (le Chant et la langue vivront !)

AYMAR :     *(ferme les yeux, baisse la tête)* Nos enfants *(il recule, se lève et va vers la fenêtre,  
longue pause)* tu dois savoir quelque chose... *(il tremble et inspire)* Je ne suis pas comme mes  
frères... Je... Je n'aime pas les filles... Je n'aurai pas d'enfants... Je... *(sa voix se brise)* Je suis  
une honte pour la famille... *(sanglots)* Je suis parti parce que j'avais honte... Je voulais vivre ma  
vie... Trouver quelqu'un... Ne pas être seul... J'ai fait de l'architecture parce que je pensais que  
ça te ferait plaisir, que ça compenserait... *(sanglots)* Je ne supportais plus d'être ici... après Rolland  
*(pleurs)* J'avais tellement honte *(il se retourne, visage caché dans ses mains, s'agenouille devant  
le lit)* Je ne suis pas digne de porter ça alors que... Je ne pourrai jamais le transmettre... Alors que  
je n'aurai jamais d'enfants, que... que je suis la... *(s'étrangle en pleurant)* la fin de cette lignée.

PAPET NELLI :      *(après un long silence, sa main caresse la tête d'Aymar)* Ne pleure jamais de honte... Pleure d'amour, mais jamais de honte... La *vergonha* est un poison *(pause.)* J'ai toujours su *(Aymar étouffe un cri et relève la tête, le visage tout mouillé de larmes)*. Au début j'étais... surpris... Un peu déçu, je l'avoue... Mais j'ai vu à quel point tu étais amoureux... et tu l'es encore... Comment se fâcher contre l'*amor* ? Il suffisait de te voir à côté de Rolland, tu rayonnais rien qu'à le voir... Et puis, j'ai su pour ce qui s'était passé au lycée, avec ta *canso*...

AYMAR :      *(agenouillé, lui embrassant la main)* Tu... tu l'avais lu ?

PAPET NELLI :      *Òc*, tu aurais dû en être fier ! C'est là que j'ai compris... *(toussote)* On ne parlait pas de ces choses-là à mon époque, tu sais, c'était très mal vu... Mais dans tes yeux, dans cette *canso*, j'ai compris qu'il ne s'agissait que d'*amor* *(toussote.)* Et nul homme n'a jamais rien compris à l'amour...

AYMAR :      *(un peu de joie perce dans sa voix chevrotante)* Pas même les *trobadors* ?

PAPET NELLI :      Ah ! Eux, peut-être *(petite rire)* ... Si seulement ils étaient là !

La chambre vibre puis tout à l'entour,                    >> par la fenêtre rentrent sept autours,  
son air s'adoucit comme du velours, >>                    qui se transforment en grands troubadours !

MAESTRE BERNARTZ : *Adieussiatz Ne Guilhem Nelli, ieu sui Bernartz de Ventadorn, chantaire de l'escola N'Eblo* (Enchanté M Guilhem Nelli, je suis Bernart de Ventadour, poète de l'école d'Ébles).

PAPET NELLI :      *(saisit par l'émotion après qu'ils se soient chacun présenté)* *Grans Maestres d'amor...* *(se tourne vers Aymar, larmes aux yeux et lui embrasse la main)* *Grandmercès...* (aux poètes) C'est un si grand- *(une quinte de toux l'interrompt, les machines s'affolent, il retombe sur le coussin.)* Bah ! Maudite soit l'heure ! *(Aymar se précipite vers l'interphone de la chambre pour prévenir l'infirmière.)* Non ! N'appelle pas Loïs, il m'a suffisamment drogué, mon heure approche, n'en sois pas triste... *(toussote)* C'est tout naturel... Que vienne la mort ! Je quitte ce monde en ayant vu ses plus belles choses, et je les laisse entre de bonnes mains... *(consolant Aymar)* Sois heureux, sois en paix, sois fier... *Tròba... canta... ama !* (Trouve, chante, aime !) Il n'y a que ça qui compte *(clin d'œil, nouvelle quinte de toux.)* *Grans Maestres* je ne peux vous remercier suffisamment de cet honneur que vous me faites en ma dernière heure...

MAESTRE RUDELS : C'est nous qui vous remercions, ainsi que toute votre famille.

MAESTRE LINHAURE : Quoi que vous désiriez, demandez ! Et cela vous sera accordé.

PAPET NELLI : Il n'y a qu'une chose que je souhaite, seigneur d'Orange... (*quinte de toux, il s'enfonce dans le lit*) Ne me laissez pas mourir ici (*il se tourne vers Aymar, serre sa main.*)  
Laissez-moi voir le château... Une dernière fois...

(*La chanson Lo boièr accompagne toute la procession, qui se déroule sur le GE et sur scène.*)

\*A, E, I, Ô, U !\* (*Lo Boièr, Lent, 2021*)

Le soir, au vieux fief, vingt-trois s'en allèrent :	>> et tous ses proches l'ancien entourèrent,
d'abord de Virès les huit jeunes frères,	les garçons genoux à terre posèrent,
sur une chaise portant leur grand-père.	les maîtres vieille chanson entonnèrent,
Suivis, silencieux, par oncles et pères,	un air cathare profond et austère...
enfin les maîtres au corps éphémère,	Petit à petit la tour encerclèrent
le long cortège fermaient en arrière.	des nuées d'oiseaux qui en chœur chantèrent.
La cité de nues son ciel mit en bière,	Leurs doux battements d'ailes rayonnèrent,
le peuple les vit et tous s'inclinèrent,	les nuages gris en écartelèrent,
les maisons leurs toits et volets fermèrent,	du ciel étoilé ruissela lumière,
tandis qu'au Château les hommes montèrent,	filaments d'azur, mystique matière,
et chaque recoin s'emplit de lumière.	qui du triste corps l'âme récoltèrent.
Bleu, pourpre et mauve le roc endeuillèrent,	Alors les <i>domnas</i> vinrent sur la terre,
et sur les vitraux les anges pleurèrent,	Papet reconnut celle à la voix claire...
tandis que des murs des larmes suintèrent,	Tous deux rajeunis d'esprit s'embrassèrent,
de partout l'on vit sangloter les pierres.	et main dans la main les époux montèrent...
Toutes les statues les accompagnèrent,	Les clartés, les voix, peu à peu laissèrent
en haut du donjon l'aïeul déposèrent.	la cité en deuil que les pluies lavèrent,
Gargouilles garde tout autour montèrent, >>	les cieux en rideaux alors se fermèrent.

## 26. *Lays del miralh de Narcisus : le miroir de Narcisse*

Après grand et long cérémonial, >> des garçons du fief méridional.  
le soir fit place à un petit bal, Mais loin de la fête, Aymar allant mal,  
afin de fêter le fait proverbial, >> au jardin pleura son deuil filial.

ROLLAND : (*s'approche d'Aymar, recroquevillé contre l'arbre*) Je ne te dérange pas ?

(*Aymar sursaute, puis l'invite à le rejoindre. Ils s'assoient côte à côte contre l'arbre, en silence, Aymar pose sa tête sur l'épaule de Rolland qui passe un bras autour des siennes.*)

ROLLAND : (*tout bas*) Je suis désolé.

AYMAR : (*surpris*) Pourquoi ?

ROLLAND : Pour... tu sais... quand tu étais venu nous prévenir au bar, je m'étais moqué de toi... mais... (*Il le regarde dans les yeux*) Je voulais te demander pardon, pour le truc au lycée...

AYMAR : Ah... (*silence*) Tu sais je ne t'en veux pas... (*sarcastique*) C'est pas tous les jours qu'un mec te déclare sa flamme par la bouche d'un petit con qui lui a piqué son poème !

ROLLAND : Quand même, je t'ai fait mal... Je craignais le regard des autres... Je me suis comporté comme un connard avec toi, et tu ne méritais pas ça.

AYMAR : (*baisse les yeux, triste*) C'était une année difficile pour tout le monde...

ROLLAND : (*se rapproche de lui et le prend dans ses bras, Aymar frémit*) Je n'avais pas compris à quel point tu étais amoureux... Après c'est vrai que je suis beau gosse-

AYMAR : (*éclate de rire et le repousse gentiment*) Imbécile va !

ROLLAND : (*le taquine, puis il le serre contre lui et l'embrasse sur le front*) Je t'aime aussi, pas comme tu le voudrais, mais je t'aime, comme un petit frère ... (*il le regarde dans les yeux*) Et il faut que tu m'oublies... (*Aymar proteste.*) Tu es bloqué sur moi depuis des années ! Comment vas-tu aimer un autre garçon si tu penses toujours à moi ? (*Aymar pleure en silence.*) Tu mérites un mec bien... un *bels cavaliers* (beau chevalier) ! Tu *trouveras*, ne désespère pas... Et le premier connard qui ose te faire du mal il aura affaire à moi, où ?

AYMAR : *(rigole entre deux sanglots)* Un vrai *fin'amans*, tu as trop écouté les maîtres toi ! *(ils rigolent doucement, lovés l'un contre l'autre ; longue pause)* Est-ce que ça finit par passer ?

ROLLAND : Quoi ?

AYMAR : La douleur... Le deuil...

ROLLAND : *(soupire)* Je ne sais pas *(sa voix tremble.)* Moi... p'tain j'arrive pas à en parler...

AYMAR : *(ses yeux brillent)* Adoncs « *tròba !* » *(il entonne un planh, Rolland le rejoint)*

« *Si tuit li dol e-lh plor e-lh marrimen  
e las dolors e-lh dan e-lh chaitivier  
qu'om anc auzis en est segle dolen  
fossen ensems, sembleran tot leugier  
contra la mort... »*

[Si toutes les peines, les larmes et les peines, et les plaintes et les misères que l'on n'eût jamais entendues dans ce monde dolent furent réunies, elles sembleraient si légères comparées à la mort...] *(Be-m platz lo gais temps de pascor, v. 1-10. Riquer, 2012).*

Le *planh* douloureux reconstituait  
l'accident ayant sa mère tuée,  
lorsqu'en voiture un soir ils dérapaient,  
et dans un ravin peu après sombaient.  
Sur le coup, le choc brutal l'achevait, >>

>> Rolland tout jeune et assis à côté,  
resta à la voir, seul et prisonnier,  
hurlant et pleurant tant elle saignait...  
Son père en premier tous deux les trouvait,  
alors les secours vinrent le sauver.

ROLLAND : *(en pleur dans les bras d'Aymar, relève la tête)* Mercès *(il l'embrasse à nouveau sur le front et se met debout, puis se dirige vers la sortie)* Prends tout le temps qu'il te faut, si tu as besoin de quoi que ce soit, j'appelle-moi j.

AYMAR : *(son sourire disparaît lorsqu'il remarque que Rolland boîte)* Ta jambe, tu es blessé... *(Rolland le dissuade, il insiste)* On peut la guérir, « *laisa-m* » *(laisse-moi)* *(son trobar fait réagir la plaie à travers le vêtement, il la soulève et découvre une sorte de gangrène purulente, parcourue de veines violacées)* Mais qu'est-ce que c'est que ça !? *(Il devient très inquiet.)*

ROLLAND : *(le prend par les épaules et le force à se calmer)* S'il te plaît... Je ne veux pas penser à ça, pas maintenant, mais je te dirais tout après la finale de vendredi, okay ? *(Rolland le serre dans ses bras et quitte le jardin avant qu'Aymar ne puisse protester).*

Dans la Haute-cour le bal ne finit, >> dont le passage de son art ouvrit,  
Aymar trop inquiet jamais ne s'y rendit : de force y entra et le Livre saisit,  
à la fontaine en courant descendit, >> cherchant remède pour son cher ami.

*(Avant même qu'il ne puisse en toucher la couverture, les troubadours apparaissent et l'arrêtent.)*

MAESTRE BERNARTZ : *Esperatz gojat !* (Attendez mon garçon !) Que faites-vous !?

AYMAR : *(désespéré)* Qu'est-il arrivé à Rolland ? Est-il malade ? Dites-moi ! Dites-moi !  
« DIGATZ-ME ! » *(Sa voix fait trembler toute la salle : les statues se figent et l'eau de la fontaine se figent, terrifiées. Maestre Rudels et Maestre Bernartz le dévisagent, puis échangent un regard.)*

MAESTRE BERNARTZ : *(long soupir)* Rolland a été infecté par lo *Destruzimen*...

AYMAR : *(pâlit et titube, s'accrochant au piédestal)* Non... Non... Il va... Il va mourir ?

MAESTRE RUDELS : Mourir ? Hélas non... La mort serait plus clémente que ce qui l'attend... *(soupir)* Lorsqu'il le *Destruzimen* infecte un homme, il puise dans les plus sombres sentiments ayant sali son cœur. Il s'en saisit, les décuple, les distille en un poison corrosif pour corrompre son âme et la lier à son pouvoir : l'homme devient alors une carcasse de haine, de hargne et de jalousie, un *lauzengier*, et le bête se nourrit de l'énergie que produit cet infâme vasselage...

AYMAR : Combien... En combien de temps ?

MAESTRE RUDELS : Cela varie... Quelques heures... Quelques jours... Rolland nous est arrivé à temps : son adoubement a entravé le processus en anoblissant son âme ... mais pas pour longtemps. S'il demeure à Virès, dans le château, le pouvoir émanant du Livre et de la fontaine pourra retarder la transformation. Il gagnera quelques semaines, quelques mois tout au plus, mais son sort est inévitable *(Aymar s'effondre, adossé au piédestal, les Maîtres se penchent sur lui.)*

AYMAR : *(en larmes)* Non... Il-il doit y avoir un-un moyen... Par pitié, je donnerais tout !

MAESTRE BERNARTZ : *(l'aide à se relever et le prend dans ses bras)* *Ai las, non* (Hélas non)  
Il est perdu *gojat*... Nous ne pouvons que chanter votre peine avec vous...

MAESTRE RUDELS : *(à l'écart, pensif, bras croisés)* Chanter... *(pause)* L'aimez-vous tant que ça *gojat* ? À quoi seriez-vous prêt pour le sauver ?

MAESTRE BERNARTZ : *(comprenant d'un coup, s'interpose entre lui et Maestre Rudels)*  
Prince de Blaye non ! Vous n'y pensez pas ! Je vous l'interdis ! Il n'y survivra pas !

MAESTRE RUDELS : Il mérite de savoir Bernartz ! « Ne voyez-vous donc pas son cœur ? »  
*(La poitrine d'Aymar resplendit)* « N'est-ce pas là du *joy* à l'état pur ? »

AYMAR : *(se dégage)* Quoi !? Que peut-on faire ? *Digatz-me !*

MAESTRE RUDELS : *(la salle s'assombrit, les vitraux illustrent ses paroles sur le GE)* « Il existe dans notre culture trois rituels que seuls les poètes initiés ont le droit de pratiquer, tant leur pouvoir est incontrôlable... Leurs origines précèdent notre art, certains furent développés par nos frères d'Orient, et nous furent rapportés à travers nos voyages en Andalousie. *Maestre Ibn Hazm*, poète de Cordoue, en parlait déjà... Le premier se nomme l'échange des cœurs, par lequel deux âmes se lient à jamais, le second est l'*asag*, la plus grande épreuve du *fin'amans*... Et le dernier est la mort-par-amour. Nous-mêmes en avons fait l'expérience, n'est-ce-pas vrai Bernartz ?

MAESTRE BERNARTZ : *(souffle, résigné)* *Òc*... Dans sa forme la plus primitive, la mort-par-amour était un sacrifice capable de braver les lois divines et d'empêcher la mort de l'être aimé... parfois même de le ressusciter... Cœur pour cœur, âme pour âme, vie pour vie... Avec le temps et le raffinement de notre art, le *trobar* et la *fin'amors* nous permirent de l'invoquer sans risquer notre vie... mais il faut le plus grand talent et la plus grande maîtrise du chant-

AYMAR : *(impatient)* Serait-ce suffisant pour sauver Rolland ? Pour éliminer l'infection ?

MAESTRE RUDELS : Certainement... Mais en échange d'un grand sacrifice : votre *joy*, tout l'amour que vous ressentez pour lui, tout souvenir de lui... ou au pire, votre vie pour la sienne !

AYMAR : *(Longue pause. Serre les dents, inspire et monte sur le piédestal)* Soit... *Cantèm !*

*(Maestre Rudels ouvre le Livre qui émet un éclat doré, et pose les mains d'Aymar sur les pages. Maestre Bernartz touche l'eau d'un doigt : sa surface devient aussi lisse que celle d'un miroir.)*

MAESTRE BERNARTZ : Il vous faudra traverser la Blanche fontaine, entrer dans le *Lai*, et en revenir... Quoi qu'il arrive, ne vous arrêtez pas, chantez jusqu'au bout ! Malgré la douleur, vous devez finir le chant ! Si vous réussissez, Rolland sera sauvé ! (*Transmission. Noir sur scène. Seules les pages du Livre et Aymar, invoquant le trobar et la fin'amors, brillent ; les maîtres sortent leurs instruments et lui lancent en chœur) Trobatz ben gojat ! (Trouvez bien, mon garçon !)*

Petit à petit le pouvoir des mots,	>> auprès de celui dont il perd l'écho !
moissonne son cœur à grands coups de faux.	Le garçon chante tant que du sang chaud
Le garçon chante, ses membres sont chauds	coule de ses yeux et son nez à flots !
du Livre un feu vient brûler sa peau !	Le chant tout lui prend pour nourrir les eaux,
Les mots vont puiser jusqu'en son cerveau,	qui de lumière s'emplissent bientôt...
tous ses souvenirs, moments les plus beaux !	Le garçon chante et sent comme un étou
Le garçon chante et sent une chaux	sa chair broyer et briser tous ses os !
calciner sa chair, sa tête et son dos !	De leurs instruments, les maîtres spectraux,
Émois et rires fusent à nouveau, >>	font vibrer murs et piliers du château !
« <i>Miralhs, pus me mirei en te,</i>	[Miroir, depuis que je me suis miré en toi, les
<i>m'an mort li sospir de preon,</i>	profonds soupirs ont causé ma mort, si bien que
<i>c'aissi-m perdei com perdet se</i>	je me suis perdu comme se perdit le beau
<i>lo bels Narcisus en la fon. »</i>	Narcisse dans la fontaine.] ( <i>Can vei la lauzetta</i>

Le garçon chante et du liquide sourd,	>> Aymar épuisé de chanter est gourd,
un long filament qui monte à la cour,	le chant le quitte et il s'en effondre, lourd,
et brûle l'aimé d'un feu de plein jour,	tombe en le miroir sans aucun secours,
détruit le mal sous tous ses contours ! >>	se donne entier à la mort-par-amour...

(*La guérison de Rolland se fait sur le GE. Aymar tombe dans la fontaine sur scène puis réapparaît sur le GE, enveloppé par les eaux du Lai. Les visages des troubadours y apparaissent, troublés par l'eau. Une onde lumineuse envahit la salle. Noir sur scène.*)

## 27. *Lays de la CIMA : le Sommet*

*(Retour au lac, les courses se déroulent sur scène, le paysage et la foule apparaissent sur le GE.)*

VOIX DU HAUT-PARLEUR : Mesdames et Messieurs ! Soyez les bienvenus à la finale tant attendue, et pourtant inespérée de la Coupe inter-méditerranéenne d'aviron ! Je vous prie d'accueillir les Marocains de Tanger et les Français (*grésillements*), pardon, les Occitans de Virès !

Chaque équipe monte sur son cheval,	>> Seigneurs et maîtres en habit royal,
fiers et fringants sous un ciel magistral.	Dames en robe à l'éclat floral,
Tandis qu'ils arment le vaisseau loyal	ondoyant dans l'air méridional,
un regard sur eux, immémorial,	attendent comme au temps médiéval,
les suit, protecteur et familial. >>	impatients de voir le duel naval...

VOIX DU HAUT-PARLEUR : À vos marques... PARTEZ !

Plus vifs que l'éclair les seize filaient,	>> s'agitait en hurlant, tous éclaboussés,
fendant les vagues, rapides, légers !	tandis que les rois, spectres du passé,
Ils ramaient, poussaient, plus forts que jamais !	de loin les voyaient, fiers et amusés...
Autour la foule sa voix déchirait, >>	Enfin un bateau la ligne touchait !

VOIX DU HAUT-PARLEUR : VICTOIRE POUR LES OCCITANS !

*(Clameurs du public. La foule vient les rejoindre, les arrache du bateau et les soulève. Quand ils redescendent, les équipes se serrent la main puis se dirigent vers les podiums, où leur sont remises des médailles. Toutes les équipes sont réunies pour une photo, chacune avec son drapeau. Au dernier moment, les Virésois substituent un drapeau occitan au drapeau français. La fête qui suit se fait sur scène, mais finit sur le GE où l'on voit chaque couple dans une chambre.)*

La course finie bientôt vint la nuit,	>> femmes et filles dans de beaux habits,
toute la cité grande fête fit.	portant les couleurs de chaque pays
Alors arriver ensemble l'on vit, >>	ayant aux courses prit part aussi :

de France, Grèce, Espagne, Italie,  
Maroc, Egypte, Chypre, Tunisie,  
Portugal, Turquie, Malte et Algérie,  
brunes et blondes, rousses aguerries,  
grandes, petites, fines, rebondies,  
le teint frais, hâlé, blanc, noir ou bruni,  
charmantes, fières ou introverties,  
rieuses, jeunes, belles, épanouies !  
Garçons et filles se mêlent d'envie, >>

>> les beaux discours sur table sont mis,  
plusieurs, maladroits, sombrent dans l'ennui,  
mais les Occitans leur art ont sorti,  
par les grands Maîtres d'amour transmis,  
et leur parole tout charme et embelli,  
amuse et séduit, captive et conquiert,  
si bien qu'au soir tous ont dame en leur lit !  
Tous heureux... sauf un, qui seul s'endormit,  
n'ayant que l'art pour seule compagnie.

*(Noir sur scène. Quand ils réapparaissent, ils sont dans la salle de la fontaine.)*

Après maints adieux, discussions, sanglots,  
les huit de Virès doivent partir tôt,  
promettant pourtant de rentrer sitôt >>

>> leurs soucis seront remis au repos,  
car aux villes ont encor lourds fardeaux...  
Une dernière fois, ils vont au château.

LES MAÎTRES : Il est temps de nous quitter *gojats* ! Vous devez reprendre vos vies en dehors du fief, et nous devons rester ici !

ROLLAND : *Perquè ?* (Pourquoi ?) Et *lo Destruzimen* ? Ne rôde-t-il pas encore ? Le château, le Livre doré et la Blanche fontaine seront-ils en sécurité ? *(Ceux-ci réagissent en étant nommés.)*

MAESTRE BERTRAN : Vous avez raison de vous inquiéter, il ne faut pas croire la bête pourfendue pour de bon... La brèche avec le *Lai* ne s'est point refermée encore, c'est pourquoi nous devons retourner dans le Livre : notre présence dans l'*Adès* ne peut qu'attirer les forces les plus maléfiques du *Lai* vers celui-ci. La Blanche fontaine absorbera toute la magie du fief, et nous scellerons la salle avec l'art ancien pour que nul puisse y avoir accès... Vous seuls pourrez nous *trouver*.

AYMAR : *(triste et déçu)* Mais alors... nous ne vous verrons plus ?

MAESTRE RUDELS : Seulement si la situation l'exige, autrement, nous attendrons. Votre monde n'est pas prêt pour renouer ses liens avec le *Lai* et retrouver le Grand chant... Mais vous, au moins, vous préserverez notre mémoire, notre histoire et notre art dans ce monde !

OLIVIÈR : Mais comment ferons-nous si nous ne pouvons user du *trobar* et de la *fin'amors* hors du fief ? Sans le *Lai*, sans le Livre, sans vous... l'art ancien n'aura plus aucun sens !

LES MAÎTRES : Alors il vous revient de lui donner un sens ! (*Les garçons restent perplexes*) Notre art n'est pas une simple science de composition poétique... Il est vivant, comme les *Auzels*, il est voix et vibration éternelle, il est sacré et profane, humain et divin, et il provient d'un temps si reculé du vôtre, un *Antan* qui vous est si étranger, qu'il serait presque impossible de vous en transmettre le sens que nous lui avons donné, parce que vous lui en avez déjà trouvé un ! En apprenant nos chansons, en les faisant vôtres, vous les avez imbues d'un sens qui vous appartient, un sens qui est unique, le seul que vous puissiez connaître avec certitude, le seul qui compte... Que vaudraient nos chansons si elles ne sont que des fossiles silencieux entreposés dans les recoins de bibliothèques rancies ? NON ! Le *trobar* n'est pas ça ! Seules vos passions, vos chagrins et votre *joy* peuvent l'alimenter désormais. Il vous revient d'être *fin'amans*, de trouver dans les circonstances de votre monde, à votre façon. Chantez nos chansons, non plus pour nous mais pour vous, car ainsi seulement pourront-elles résonner des siècles encore... Le chant ne rapporte rien d'autre que l'amour qui le suscite et qu'il commande de dire, *adoncs trobatz, trobaires ! Trobatz !* (*Émus, les garçons acquiescent et serrent leurs maîtres dans leurs bras, puis se mettent à l'écart côté cour et chantent Rockstars du Moyen Âge (Cabrel, 2020). Les maîtres en cercle autour de la fontaine, se transforment en oiseau un par un et plongent dans le Livre en sifflant. La chanson endort le château : sa structure, projetée sur le théâtre grâce au SP, disparaît, tandis que sur le GE la caméra revisite chacun des lieux, où l'on voit les statues se figer avec un sourire, les couleurs s'effacer, tandis que la lumière est aspirée par la fontaine.*)

LES GARÇONS : (*serrés les uns contre les autres, répétant le refrain*) « *Rockstars del Medio d'Atge, s'endavalèm de vos !* » (Rockstars du Moyen Âge, nous descendons de vous !)

(*Noir sur scène. Les cinq voyelles résonnent et apparaissent une dernière fois sur le GE. Rideau.*)

\*A, E, I, O, Ú\*

# Références bibliographiques

Nous employons l'adaptation de l'UQAM du protocole bibliographique de l'APA, pour présenter nos références, en accord avec le style de citation (parenthétique et narrative) employé dans ce travail. Une exception est voulue pour la présentation des auteurs médiévaux.

## 1. CORPUS À L'ÉTUDE

Bernard de Ventadour (éd. de M. Lazar). (1966). *Chansons d'amour*. Carrefour Ventadour.

Bernart de Ventadorn (éd. de M. Mancini). (2008). *Canzoni*. Carocci.

Riquer, M. de (dir.). (2012). *Los Trovadores: historia literaria y textos* (3<sup>e</sup> éd.). Ariel.

Jaufré Rudel (éd. d'A. Jeanroy). (1974). *Les chansons de Jaufré Rudel* (2<sup>e</sup> éd.). Champion.

Jaufre Rudel (éd. de G. Chiarini). (2006). *L'amore di lontano* (2<sup>e</sup> éd.). Carocci.

## 2. CORPUS CRITIQUE : Essai

### 2.1. Références

Akehurst, F. R. P. et Davis, J. M. (1995). *A Handbook of the Troubadours*. University of California Press.

Anglade, J. (1921). *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc. Phonétique et morphologie*. Klincksieck.

Asperti, S. (2012). *Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BEdT)*.  
[http://www.bedt.it/BEdT\\_04\\_25/index.aspx](http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx)

Benveniste, É. (1976). *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard.

Boutière, J., Schutz, A. H. et Cluzel, I.-M. (1973). *Biographies des troubadours : textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles* (2<sup>e</sup> éd.). A.G. Nizet.

Brunel-Lobrichon, G. et Duhamel-Amado, C. (1999). *Au temps des troubadours : xii<sup>e</sup> — xiii<sup>e</sup> siècles*. Hachette littérature.

Cabré, M. (2015). *The Project*. TrobEu. <http://www.trob-eu.net/en/the-project.html>

Gouiran, G. (2008). Chanter ne rapporte rien d'autre. *EUROPE : revue littéraire mensuelle*, 86, 3-164.

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Larousse.

Lazzerini, L. (2010). *Letteratura medievale in lingua d'oc* (2<sup>e</sup> éd.). Mucchi.

Levy, E. (1973). *Petit dictionnaire provençal-français* (5<sup>e</sup> éd.). C. Winter.

Paterson, L. M. (1999). *Le monde des troubadours : la société médiévale occitane de 1100 à 1300* (G. Gouiran, trad.). Les Presses du Languedoc.

Topsfield, L. T. (1975). *Troubadours and Love*. Cambridge University Press.

Zink, M. (2013). *Les troubadours : une histoire poétique*. Perrin.

## **2.2. Mystique de l'amour chez Bernart de Ventadorn et Jaufre Rudel**

Akehurst, F. R. P. (1973). Les étapes de l'amour chez Bernard de Ventadour. *Cahiers de civilisation médiévale*, (62), 133-147.

Bec, P. (1968-1969). La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique. *Cahiers de civilisation médiévale*, 12, 545-571 et 25-33

Casella, M. (1938). Poesia e Storia. II. Jaufre Rudel. *Archivio Storico Italiano*, 96, 153-199.

Frank, G. (1942). The Distant Love of Jaufre Rudel. *Modern Language Notes*, 57, 528-534.

Gouiran, G. et Caïti-Russo, G. (2016). Du bon usage de l'hérésie en fin'amors chez Bernart de Ventadorn. Dans G. Gouiran, G. Caïti-Russo et M. Raguin (dir.), *Études sur la littérature occitane du Moyen Âge* (vol. 1, p. 61-73). Lambert-Lucas.

Lazar, M. (1959). Classification des thèmes amoureux et des images poétiques dans l'œuvre de Bernard de Ventadour. *Filologia romanza*, 6, 371-400.

Lazzerini, L. (1993). La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese (I e II). *Medioevo romanzo*, 18, 153-205 et 313-369.

Poe, E. W. (1984). *From Poetry to Prose in Old Provençal: the Emergence of the "Vidas", the "Razos", and the "Razos de trobar"*. Summa publications.

Rey-Flaud, H. (1983). *La névrose courtoise*. Navarin.

Spitzer, L. (1955). *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*. University of North Carolina Press.

Zorzi, D. (1955). L' "amor de lonh" di Jaufré Rudel. *Aevum*, 29, 124-144.

Zufferey, F. (2009). Nouvelle approche de l'amour de loin. *Cultura neolatina*, 69, 7-58.

### **2.3. Fin'amors et trobar**

Baladier, C. (1999). *Érôs au Moyen Âge : amour, désir et délectation morose*. Éditions du Cerf.

Billy, D. (1990). *L'architecture lyrique médiévale : analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.

Boquet, D. et Nagy, P. (2015). *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*. Éditions du Seuil.

Cadart-Ricard, O. (1978). Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Gironne. *Cahiers de civilisation médiévale*, 21, 205-230.

Caluwé, J.-M. (1989). Vidas et razos : une fiction du chant. *Cahiers de civilisation médiévale*, 32, 3-23.

Cholakian, R. Charles. (1990). *The Troubadour Lyric: A Psychocritical Reading*. Manchester University Press.

- Corbellari, A. (2018). *Prismes de l'amour courtois*. Éditions universitaires de Dijon.
- Gaunt, S. (1995). *Gender and Genre in Medieval French Literature*. Cambridge University Press.
- Gaunt, S. (2008). *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature: Martyrs to Love*. Oxford University Press.
- Huchet, J.-C. (1987). *L'amour discourtois : la "fin'amors" chez les premiers troubadours*. Privat.
- Kay, S. (1990). *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge University Press.
- Koehler, E. (1964). Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours. *Cahiers de civilisation médiévale*, 7, 27-51.
- Lazzerini, L. (1998). L'allodetta e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil novo. Dans L. Coglievina, D. De Robertis, F. Mazzoni et G. Marrani (éd.), *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni* (p. 165-188). Le lettere.
- Lazzerini, L. (2014). *Les troubadours et la sagesse : pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'Écriture et du concept de "Figura"*. Carrefour Ventadour.
- Milone, L. (1980). Il "vers de dreit nien" e il paradosso dell'amore a distanza. *Cultura neolatina*, 40, 123-144.
- Nelli, R. (1974). *L'érotique des troubadours* (2 t.). Union générale d'éditions.
- Roubaud, J. (2009). *La fleur inverse : l'art des troubadours* (2<sup>e</sup> éd.). Les Belles lettres.
- Rougemont, D. de. (1979). *L'amour et l'Occident*. Union générale d'éditions.
- Schnell, R. (1989). L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I et II), *Romania*, 110, 72-126 et 331-363.

## 2.4. Virilité et récit initiatique

Belmont, N. (2005). “Moitié d’homme” dans les contes de tradition orale : Lieux, usages et signification d’un motif singulier. *L’Homme*, 174, 11-21.

Bly, R. (2004). *Iron John: A Book about Men* (2<sup>e</sup> éd.). Da Capo Press.

Chardenet, V. (2010). *Destins de garçons en marge du symbolique : Jean le Sot et ses avatars*. José Corti.

Cohen, J. J. et Wheeler, B. (1997). *Becoming Male in the Middle Ages*. Garland.

Corbin, A., Courtine, J.-J. et Vigarello, G. (2011). *Histoire de la virilité. De l’Antiquité aux lumières, l’invention de la virilité* (vol. 1). Éditions du Seuil.

Eliade, M. (1959). *Naissances mystiques ; essai sur quelques types d’initiation* (3<sup>e</sup> éd.). Gallimard.

Farrell, W. (1993). *The Myth of Male Power: Why Men are the Disposable Sex*. Simon & Schuster.

Gazalé, O. (2017). *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*. Robert Laffont.

Gourarier, M. (2017). *Alpha mâle : séduire les femmes pour s’apprécier entre hommes*. Éditions du Seuil.

Grimm, J., Grimm, W., Richter, L. et von Schwind, M. (1946). *Kinder- und Hausmärchen* (2 t.). Manesse Verlag.

Lees, C. A., Fenster, T. S. et McNamara, J. A. (1994). *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*. University of Minnesota Press.

Synnott, A. (2009). *Re-Thinking Men: Heroes, Villains and Victims*. Ashgate.

## 2.5. Théorie des archétypes de l’inconscient collectif

Campbell, J. (1959). *The Masks of God* (4 vol.). Viking Press.

Campbell, J. (2008). *The Hero With a Thousand Faces* (3<sup>e</sup> éd.). New World Library.

Eliade, M. (1959). *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Gallimard.

Fierens, C. et Nicastrì L. (2010). *Lecture des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : le séminaire XI de Lacan*. EME éditions.

Freud, S. (1959). *Family Romances*. Dans Freud, S. et Strachey, J. (éd). *Collected papers 5* (p. 74-78). Basic Books.

Freud, S. (1963). *Essais de psychanalyse* (J. Altounian et al. trad.). Payot.

Freud, S. (2010). *L'interprétation du rêves* (J.-P. Lefebvre trad.). Seuil.

Jung, C. G. (1981). *Archetypes and the Collective Unconscious* (2<sup>e</sup> éd., G. Adler et R. F. C. Hull trad.). Princeton University Press.

Jung, C. G. (1984). *Psicología y Poesía*. Dans *Filosofía de la ciencia literaria* (2<sup>e</sup> éd., p. 335-352). Fondo Cultura Economica.

Knapp, B. L. (1984). *A Jungian Approach to Literature*. Carbondale.

Moore, R. L. et Gillette, D. (1991). *King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine*. Harper Collins.

Moore, R. L. et Gillette, D. (1993). *The Lover Within: Accessing the Lover in the Male Psyche*. W. Morrow.

Otto, R. (2001). *Le Sacré – L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (A. Jundt, trad.). Payot.

Paraíso, I. (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Cátedra.

Roudinesco, E. et Plon, M. (2006). *Dictionnaire de la psychanalyse* (3<sup>e</sup> éd). Fayard.

Stevens, A. (1982). *Archetypes: A Natural History of the Self*. Routledge & K. Paul.

### **3. CORPUS DE SOUTIEN : Création**

#### **3.1. Références**

Aas. (2020, 2 décembre). Dans *Wikipédia*.

Apse of Sant Climent, Taüll. (2022, 7 août). Dans *Wikipedia*.

*Castells. Colles Castelleres de Catalunya*. (2022). Les Castells. *Castells. Colles Castelleres de Catalunya*. <https://castellscat.cat/fr/els-castells>.

Crozada d'Uei. (2009-2021). *Accueil*. Crozada d'Uei 2009-2018. Le drame de la croisade albigeoise aujourd'hui. <http://www.croisade-albigeois-2009-2013.org/>.

Cyclone subtropical méditerranéen. (2022, 19 janvier). Dans *Wikipédia*.

Guillaume de Tulède et anonyme (éd. de H. Gougaud). (1984). *La chanson de la croisade albigeoise*. Berg International.

Hartz (mythologie basque) (2021, 16 novembre). Dans *Wikipédia*.

Les Instruments. (s. d.). Dans *Wikia Troubadours et Trouvères*.

Lo Boièr. (2021, 18 janvier). Dans *Wikipédia*.

Médiév'art. (1990). *Évolution de l'armure et du casque du Vème au XVème siècle*. Médiév'art. <http://www.medievart.com/Medievart-2/Histoire-Chronologie.html>.

Meiga (2013, 15 mars). Dans *Wikipédia*.

Sorgin. (2022, 19 août). Dans *Wikipédia*.

Système MOSE. (2021, 18 novembre). Dans *Wikipédia*.

### 3.2. Discographie

Anonyme (int. Arany Zoltán). (2010). Ai vist lo lop [Chanson]. Dans *The Last of the Troubadours*. Arany Zoltán.

Anonyme (int. Arany Zoltán). (2010). In Taberna Quand Sumus [Chanson]. Dans *The Last of the Troubadours*. Arany Zoltán.

Anonyme (int. Vox Vulgaris) (2003). La Suite Meurtrière [Chanson]. Dans *The Shape of Medieval Music to Come*. No Label.

Arnaud Daniel (int. G. Zuchetto, P. Brient et J. Khoudir) (1988). Lo ferm voler qu'el còr m'intra [Chanson]. Dans *Troubadours des XIIe et XIIIe siècles, Vol. 1*. Disques VDE-GALLO.

Bernart de Ventadorn (int. de The New World Renaissance Band) (1996). Non es meravelha s'ieu chan [Chanson]. Dans *Odyssey*. Nightwatch Recording.

Cabrel, F. (2020). Rockstar du Moyen Âge [Chanson]. Dans *À l'aube revenant*. Chandelle Productions.

Chorale de la promotion Compagnons de la Libération. (2021). Ballade de Naguère [Chanson]. Dans *Chœur ardent*. Chorale de la promotion Compagnons de la Libération.

Els Trobadors (int. de M. D. Laffitte et A. Encinas). (1991). Can Vei la Lauzeta Mover [Chanson]. Dans *Et Ades Sera L'Alba*. Sonifolk.

Els Trobadors (int. de M. D. Laffitte et A. Encinas). (1991). Reis Glorios [Chanson]. Dans *Et Ades Sera L'Alba*. Sonifolk.

Jaufre Rudel (int. Ensemble Gilles Binchois et Dominique Vellard). (2010). Lanquan Li Jorn [Chanson]. Dans *L'Amor de Lonh: Medieval Songs of Love and Loss*. Label.

Jaufre Rudel (int. Ensemble Tre Fontane). (2012). Non sap chantar qui so non di [Chanson]. Dans *Jaufre Rudel, vol. 13*. Alba musica.

Jaufre Rudel (int. Ensemble Tre Fontane). (2012). Quan lo rius de la fontana [Chanson]. Dans *Jaufre Rudel, vol. 13*. Alba musica.

Jaufre Rudel (int. Ensemble Tre Fontane). (2012). Quan lo rossinhol el folhos... [Chanson]. Dans *Jaufre Rudel, vol. 13*. Alba musica.

Lent, P. (2020). Lo Boier. Dans *Lo Boier – Single*. Sans Label.

Raimbaut d'Aurenga (int. G. Zuchetto, P. Brient et J. Khoudir). (1988). Ar resplan la flors envèrsa [Chanson]. Dans *Troubadours des XIIe et XIIIe siècles, Vol. 1*. Disques VDE-GALLO.

## Annexes



BnF, fr. 12473, f. 15v.

Bernart de Ventadorn



BnF, fr. 12473, f. 102v.

Jaufre Rudel



BnF, f. 12473, f. 50r.

Arnaut Daniel



BnF, fr. 12473, f. 129v.

Raimbaut d'Aurenga



BnF, fr. 854, f. 174v.

Bertran de Born



BnF, fr. 12473, f. 27r.

Peire Vidal



BnF, fr. 12473, f. 4r.

Girault de Borneill



BnF, fr. 12473, f. 102r.

Marcabru

Tableau 2. – Portraits des Maîtres-troubadours d'après leurs miniatures