

Mort es lo reis, morta es midons.

Une étude sur les *planhs* en langue d'oc des XII^e et XIII^e siècles

Le *planh* est un genre de la poésie lyrique des troubadours qui se présente comme un chant de deuil pour la mort de la femme aimée ou d'un personnage important de la société courtoise. Il présente des caractéristiques formelles, rhétoriques et stylistiques bien déterminées, qui seront analysées au cours de ce travail, lequel se propose d'apporter quelques observations nouvelles sur un genre littéraire qui n'a pas suscité beaucoup d'intérêt dans les dernières années. En effet, plusieurs sous-genres lyriques occitans ont été étudiés de façon approfondie au cours de ces années, mais pas celui-ci.

Dans les pages consacrées aux *planhs* de *La poésie lyrique des troubadours*, Alfred Jeanroy repère trente-quatre textes écrits « sur la mort d'un grand personnage (ordinairement protecteur ou protectrice de l'auteur) », cinq « sur la mort d'un ami ou parent », et trois « sur la mort de la dame de l'auteur »¹. L'étude conduite par Maria Ida Opocher Cevese a porté à quarante-six le nombre des *planhs stricto sensu*². Notre analyse nous a conduit à éliminer de ce compte le *planh* anonyme élaboré probablement par une femme *Ab lo cor trist, environat d'esmay*, car il est sans aucun doute catalan, de même que le *planctus Mariae* anonyme *De gran dolor cruzel ab mortal pena*³ et les deux textes du XIV^e siècle insérés dans toutes les listes de *planhs* précédentes, c'est-à-dire *Aras quan vey de bos homes fraytura* de Raimon de Cornet pour la mort d'Amanieu VII d'Albret (1324) et l'anonyme *Glorios Dieus, don totz bens ha creysensa* qui célèbre le défunt roi Robert d'Anjou (1343)⁴. De la même façon, n'est pas prise en considération la pièce de Joan Esteve *Co ssi moria* : bien qu'elle soit appelée, dans la rubrique, «Planch que fes Johan Esteve l'an MCCLXXXIII», il s'agit d'une *retroencha*, comme l'a bien expliqué Valeria Bertolucci Pizzorusso⁵. On peut ajouter à cette

liste, en suivant une suggestion de Marco Grimaldi⁶, le poème de Raimon Gaucelm de Béziers *Ab grans trebalhs et ab grans marrimens*, qui présente dans son exorde de nombreux traits stylistiques typiques du *planh*, même s'il s'agit plutôt d'une chanson de croisade, ainsi que le *planh* anonyme pour la mort de Giovanni de Cucagna, dont un fragment retrouvé dans aux Archives Capitulaires de Cevedale del Friuli nous a également conservé la mélodie⁷.

Nous avons donc identifié quarante-cinq *planhs* occitans. Cinq *planhs* de cette liste portent sur la mort de la femme aimée, tandis que tous les autres sont consacrés à la mort d'un protecteur ou d'une protectrice, d'un roi, d'un troubadour, d'un familier ou d'un ami :

1. Aimeric de Belenoi, *Ailas! per que viu lonjamen ni dura*, BdT 9.1 (Nuño Sanchez, 1242).
2. Aimeric de Peguilhan, *Era par ben que Valors se desfai*, BdT 10.10 (Guglielmo Malaspina, 1220).
3. Id., *De tot en tot es er de mi partitz*, BdT 10.22 (Biatritz⁸).
4. Id., *Ja no cujei que m pogues oblidar*, BdT 10.30 (Azzo VI d'Este et Bonifacio de Sambonifacio, comte de Vérone, 1212-1213).
5. Id., *S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens*, BdT 10.48 (Azzo VI d'Este et Bonifacio de Sambonifacio, comte de Vérone, 1212-1213).
6. Bertolome Zorzi, *Si l monz fondes a maravilha gran*, BdT 74.16 (Conradin d'Autriche, 1268-1269).
7. Bertran d'Alamanon, *Mout m'es greu d'En Sordel, car l'es faillitz sos senz*, BdT 76.12 (Blacatz, 1237).
8. Bertran de Born, *A totz dic qe ja mais non voil*, BdT 80.6a (Rassa, *senhal* de Geoffroi de Bretagne, 1186).
9. Id., *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire*, BdT 80.26 (Le « Jeune Roi », Henri d'Angleterre, 1183).
10. Id., *Si tuit li dol e lh plor e lh marrimen*, BdT 80.41 (Le « Jeune Roi », Henri d'Angleterre, 1183).
11. Bertran Carbonel, *S'ieu anc nulh tems chantiei alegramen*, BdT 82.15 (P.G.⁹).
12. Bonifaci Calvo, *S'ieu ai perdut, no s'en podon jauzir*, BdT 101.12 (Une dame inconnue, 1250-1265).
13. Cercamon, *Lo plaing comenz iradamen*, BdT 112.2a (Guillaume X, duc d'Aquitaine, 1137).

14. Daude de Pradas, *Ben deu esser solatz marritz*, BdT 124.4 (Uc Brunenc, 1210).
15. Folquet de Marselha, *Si cum cel q'es tan greujatz*, BdT 155.20 (Barral de Baux, vicomte de Marseille, 1192-1193).
16. Gaucelm Faidit, *Fortz chausa es que tot lo major dan*, BdT 167.22 (Richard Cœur de Lion, 1199).
17. Gavaudan, *Crezens, fis, verays et entiers*, BdT 174.3 (Une dame inconnue ?).
18. Guillem Augier Novella, *Quascus plor'e planh son dampnatge*, BdT 205.2 (Raimon Roger Trencavel, vicomte de Béziers, 1209).
19. Guillem d'Autpol, *Fortz tristor es e salvaj'a retraire*, BdT 206.2 (Louis IX de France, 1270).
20. Guillem de Berguedà, *Consiros cant e planc e plor*, BdT 210.9 (Ponç de Mataplana, 1181-1184).
21. Guillem de Saint-Leidier, *Pois major dol ai que autre chaitius*, BdT 234.15a (Badoc ?).
22. Giraut de Borneil, *Planc e sospir e plor e chan*, BdT 242.56 (Adémar V, vicomte de Limoges, 1199).
23. Id., *S'anc jorn agui joi ni solatz*, BdT 242.65 (Raimbaut d'Aurenga, 1173).
24. Guiraut de Calanson, *Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz*, BdT 243.6 (Fernando, infant de Castille, 1211).
25. Guiraut Riquier, *Ples de tristor, marritz e doloiros*, BdT 248.63 (Amalric IV, vicomte de Narbonne, 1270).
26. Joan Esteve, *Aissi quo l malanans*, BdT 266.1 (Amalric IV, vicomte de Narbonne, 1270).
27. Id., *Planhen ploran ab desplazer*, BdT 266.10 (Guilhem de Lodève, amiral de France, 1289).
28. Lanfranc Cigala, *Eu non chant ges per talan de chantar*, BdT 282.7 (Na Berlenda, deuxième tiers du XIII^e siècle).
29. Matieu de Caerci, *Tant suy marritz que no m puesc alegrar*, BdT 299.1 (Jaume I^{er}, roi d'Aragon, 1276).
30. Paulet de Marselha, *Razos non es que hom deya chantar*, BdT 319.7 (Barral de Baux, 1268).
31. Peire Bremon Ricas Novas, *Ab marrimen doloiros et ab plor*, BdT 330.1a (Raimon Berenguer IV, 1245).
32. Id., *Pus partit an lo cor En Sordel e'N Bertrans*, BdT 330.14 (Blacatz, 1237).
33. Pons de Capduoill, *De totz chaitius son eu aicel que plus*, BdT 375.7 (N'Azalais ?).

34. Pons Santolh de Toloza, *Marritz cum homs mal sabens ab frachura*, BdT 380.1 (Guillem Montanhagol, 1268 ?).
35. Raimbaut de Vaqueiras, *Ar pren camgat per tostemps de xantar*, BdT 392.4a (Une dame inconnue ?).
36. Raimon Gaucelm, *Ab grans trebalhs et ab grans marrimens*, BdT 401.1 (Louis IX, 1270).
37. Raimon Gaucelm, *Quascus planh lo sieu dampnatge*, BdT 401.7 (Guiraut de Linhan de Béziers, 1262).
38. Raimon Menudet, *Ab grans dolors et ab grans marrimens*, BdT 405.1 (Daude de Boussagues, 1289).
39. Rigaut de Berbezilh (?), *En chantanz ieu plaing e sospir*, 421.5a (Raimon Berenguer V, 1245).
40. Cerveri de Girona, *Joys ne solaz, pascors, abrils ne mays*, BdT 434.7e (Ramon Folc VI de Cardona, 1276).
41. Id., *Si per tristor, per dol ne per cossir*, BdT 434a.62 (Jaume I^{er}, roi d'Aragon, 1276).
42. Sordel, *Planher vuellh En Blacatz en aquest leugier so*, BdT 437.24 (Blacatz, 1237).
43. Anonyme, *En chantan m'aven a retraire*, BdT 461.107 (Gregorio de Montelongo, 1269-1270).
44. Anonyme, *Quar nueg e jorn trist soi et esbahit*, BdT 461.206a (Giovanni de Cuccagna, 1272).
45. Anonyme, *Totas honors e tuig faig benestan*, BdT 461.234 (Manfredi, 1266-1272).

Dans presque toutes les études consacrées à ce sous-genre de la poésie lyrique en langue d'oc, le *planh* est décrit comme une sorte de *sirventés*, car les circonstances de production et certaines thématiques sont communes aux deux genres. Alfred Jeanroy, en suivant l'étude de Hermann Springer¹⁰, considère le *planh* occitan comme une variété du *sirventés*¹¹. Stanley C. Aston a organisé son travail de la façon suivante : d'un côté il a étudié les *planhs* pour la mort du prince¹², de l'autre les *planhs* pour la mort de la dame¹³, et tous ont été décrits suivant les catégories identifiées par Caroline Cohen dans son étude sur les *planctus* latins des X^e et XI^e siècles¹⁴. Dans son bref et célèbre travail, Caroline Cohen analyse huit pièces dans lesquelles elle met en évidence sept éléments récurrents qui figurent dans le corpus occitan, parfois avec des variations remarquables : a) l'exhortation à la plainte ; b) le lignage du défunt ; c)

l'énumération ou la description des pays et des gens en deuil ; d) l'éloge du défunt ; e) le deuil de la nature ; f) la description du corps et l'allusion au tombeau ; g) la prière. L'étude de Stanley Aston suit les éléments identifiés par Caroline Cohen et conclut par un jugement négatif sur ce genre poétique, comme l'avaient déjà fait Springer et Jeanroy. À son tour, Dietmar Rieger, en considérant les traits communs entre *planh* et *sirventès* (c'est-à-dire la référence à un événement précis et à une situation sociale), voit dans la complainte une sous-catégorie du *sirventès*¹⁵. Maria Ida Opocher Cevese a analysé exhaustivement les thématiques du *planh* occitan et leur évolution depuis 1250, moment où le modèle fondé sur les vertus chevaleresques et courtoises du défunt a été remplacé par un modèle clérical qui met en valeur les vertus chrétiennes comme l'humilité, la charité et la compassion¹⁶.

On s'occupera ici seulement des aspects rhétoriques et stylistiques des *planhz*, en essayant de souligner de façon détaillée les caractéristiques propres du genre, qui demeurent constantes au-delà des différences entre les deux typologies de dédicataires (protecteur ou dame). À notre avis, les études précédentes ont considéré comme marginales les plaintes pour la mort de la femme aimée¹⁷, car ces pièces ne formaient pas un groupe nombreux par rapport à la totalité des *planhs* en langue d'oc ; en outre, il est difficile de réussir à tirer de ces pièces des informations réelles sur le contexte politique et social de l'époque. Cependant, non seulement ces textes présentent les mêmes caractéristiques formelles que les plaintes pour la mort du seigneur, mais ils ont également fourni un modèle fondamental pour les complaintes des productions poétiques suivantes¹⁸.

Les motifs a), c), d) et g) identifiés par Caroline Cohen sont les plus fréquents dans les *planhs* occitan, mais il s'y s'ajoute d'autres éléments qui contribuent à déterminer la spécificité de ce genre littéraire. Avant d'analyser de façon détaillée les éléments les plus importants, on peut schématiser les caractéristiques les plus récurrentes de la façon suivante :

- 1) Le début caractérisé par une déclaration de deuil ou de désolation.
- 2) La *laudatio* du défunt ou de la défunte, représentés comme des modèles de vertu.

- 3) Les imprécations contre la mort.
- 4) L'apitoiement général et la fin du bonheur pour les vivants.
- 5) Les considérations générales sur la vie et la mort.
- 6) En conclusion, la prière à Dieu, afin qu'il accueille à ses côtés l'âme du défunt.

1. Le début et l'annonce de la mort

Le genre du *planh* se caractérise par la présence du motif de la lamentation dans son introduction. Dans la première *cobla*, le poète annonce le trépas du personnage dont la mort est déplorée, parfois par l'expression solennelle *Mort es*. Maria Ida Opocher Cevese a analysé la structure du début des *planhs* occitans qui, à son avis, se caractérise par trois phases : une première phase qui présente « Una specie di protasi che introduce il movente del canto », une deuxième dans laquelle « viene nominato il morto, spesso menzionato col nome del suo paese d'origine o secondo il titolo. Qualche volta all'annuncio crudo e scarno *es mortz, mortz es* si sostituisce qualche semplice giro di frase », et, enfin, une phase de conclusion qui « contiene una espressione di dolore, spesso enfatica, che accentua o anticipa l'annuncio della morte »¹⁹. Il est cependant possible d'apporter de nouveaux éléments à cette analyse. Tout d'abord il faut souligner que, dans la plupart des cas, l'incipit énonce l'appartenance du texte au genre du *planh*, car il contient des mots tirés d'un champ sémantique bien déterminé (*plor, planh, tristor, dolor*) et qui parfois se retrouvent dans le même vers (ex. *Planhen ploran ab desplazer, BdT 266.10, Ples de tristor, marritz e doloiros, BdT 248.63*)²⁰.

Il faut considérer en outre que le *planh* le plus anciennement écrit par un troubadour que l'on connaisse, composé par Cercamon en 1137 pour la mort de Guillaume X d'Aquitaine, présente deux auto-désignations du genre poétique : la première dans l'incipit, *Lo plaing comenz iradamen*, la seconde dans la dernière *cobla* qui constitue l'envoi de la plainte (*Lo plaingz es de bona razo, / qe Cercamonz tramet N'Eblo*)²¹. Par la suite, les *planhs* présenteront généralement cette forme d'auto-désignation dans la *tornada*, mais il y aura aussi d'autres cas dans lesquels le genre sera annoncé dès le début ; Guiraut Riquier, par exemple, après avoir employé trois adjectifs très

explicites au premier vers (*Ples de tristor, marritz e doloiros*)²², énonce tout de suite le genre du poème : *comens est planch per lo dan remembrar* (v. 2). On trouve un écho de ce début dans le *planh* que Raimon Menudet écrivit environ vingt ans après : *Ab grans dolors et ab grans marrimens / comens mon planh per selh cuy Dieus ampar*²³.

Dans deux cas, le *planh* est défini comme *chant-plor* dans les phrases initiales. Dans le premier, au début du *planh* pour la mort de Gregorio de Montelongo, patriarche d'Aquilée, l'auteur anonyme prend ses distances avec ceux qui chantent *de joi e d'amor*, et affirme : *per que mos chanz a nom chan-plor, / que chanz no m pot de plor estraire*²⁴. Dans le second, Lanfranc Cigala commence son *planh* d'une façon similaire :

Eu non chant ges per talan de chantar ;
mas si chant eu, non chant, mas chantan plor,
per c'aital chan deu hom clamar chan-plor,
car es mesclatz lo chanz ab lo plorar ; [...]²⁵

Opocher Cevese soutient que « lo svolgersi delle prime battute è facilmente riconducibile ad uno schema il cui scopo principale è quello di mettere in massimo risalto la figura del morto »²⁶, mais il est évident, au contraire, que les premiers vers décrivent la condition du *je* lyrique.

Le premier vers des *planhz* manifeste donc presque toujours la perspective exclusive du *je* lyrique qui, avant de déclarer la raison qui l'a poussé à chanter, exprime sa propre condition.

C'est seulement après la description de son état d'âme que le *je* lyrique annonce le motif du chant. Bien que la déclaration de mort soit parfois concise et grave (*pois morta es ma donna N'Azalais*²⁷, *car ieu aug dir que l rey de Frans'es mort*²⁸, *per la greu mort del senhor de Narbona*²⁹), dans la plupart des cas l'annonce du nom du défunt est anticipée par une périphrase plus ou moins longue. Il s'agit d'un expédient rhétorique qui vise à *augere materiam*, comme l'écrit Geoffroy de Vinsauf³⁰, et qui, dans le cas spécifique des lamentations funèbres, constitue le premier élément de la *laudatio* hyperbolique qui caractérise la description du mort : *per lo melhor qu'es mortz de lunhas gens, / e l plus prezat e tot lo mielhs aybi*³¹, *Ar es mortz selh que degr'esser*

guizaire, / lo mielhs del mon de totz los joves bos!³², Car morta es cella qu'era ses par / de pretz prezat e de valen valor³³.

Dans *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire*, l'un des deux *planhs* composés par Bertran de Born pour la mort du Jeune Roi, l'auteur n'emploie le mot *mort* qu'au soixante-seizième vers, tandis que la raison du chant est exprimée dans un euphémisme : [...] *ai perdut / e'l meillor rei que anc nasqes de maire*³⁴ (on peut noter que la perspective de l'événement funeste est, encore une fois, une perspective subjective).

En général, il est néanmoins très rare que les auteurs des *planhs* emploient l'euphémisme pour indiquer la mort (Bertran de Born, dans son *planh* pour la mort de Rassa, *senhal* de Geoffroi de Bretagne, recourt à *ai perdut* au lieu de *es mortz*, et Daude de Pradas utilise l'expression *es faillitz* à propos d'Uc Brunenc). Dans un seul cas, l'annonce de la mort est absente comme si le trépas était un fait déjà accepté : c'est celui de Folquet de Marselha qui ne parle de la mort de Barral de Baux qu'au v. 26, événement qui est déjà un souvenir : *Ai ! qans n'a deseretatz / q'eron tuich ric en s'amor, / e qant en moriro l jor / q'el fo mortz e soterratz !* (vv. 23-26).

Le *planh* d'Aimeric de Belenoi constitue un cas particulier : il n'y a pas d'annonce de mort dans cette pièce, mais le trépas de Nuño Sanchez est annoncé à travers une sorte de prétérition paradoxale : *Ja no diray tan gran dezaventura, / Senher Nono, si tot m'ai gran dolor, / que sias mortz, quar diria folor, / c'aisel es mortz de cui Dieus non a cura*³⁵. Dans ce *planh* bien structuré du point de vue rhétorique (le mot-refrain *dolor* revient au deuxième vers de chaque *cobla*, et l'auteur fait une longue comparaison bien articulée entre le *je* lyrique et le cygne), le troubadour n'utilise les lexèmes relevant du champ sémantique de la mort que pour décrire ceux qui sont "restés", les vivants : *que cant hom pert son bo senhor e car / degra morir pus mais no l pot cobrar* (vv. 15-16), *e sill son mort que us solion amar, / que us an perdut, senher, ses recobrar* (vv. 23-24).

2. La *laudatio funebris*

La *laudatio funebris* est un des motifs les plus caractéristiques de la complainte funèbre. C'est sans doute le plus important, puisqu'il est le seul à revenir, dans des modalités différentes, dans toutes les lamentations funèbres. Dans les vers de la

Poetria nova consacrés aux expressions à utiliser *temporibus luctus*, Geoffroi de Vinsauf exemplifie de la façon suivante l'importance de la *laudatio* pour *luctum exprimere* : « Ipse fuit jubar in oculis et dulcor in aure / et stupor in mente. [...] Ipse fuit dominus armorum, gloria regum, / deliciae mundi. Nihil addere noverat ultra, / ipse fuit quicquid potuit Natura »³⁶.

L'éloge du défunt est en outre la seule pratique recommandée dans le petit paragraphe des *Leys d'amors* consacré au *planh* et qui porte surtout sur la métrique et sur la mélodie (*e deu haver noel so plazen e quays planhen e pauzat*)³⁷ :

E deu hom dire lauzor grans,
am plazens motz e mays los dans
qu'om pren e son aparegut
de so qu'om planh et ha pergut³⁸.

Comme le souligne Roncaglia, « oltre i tre quarti dei *planhz* conservati sono stati composti per la morte di qualche gran personaggio, protettore o protettrice del trovatore. Il lamento si trasforma perciò in un'enumerazione delle virtù dello scomparso, coronata dall'affermazione iperbolica che anch'esse sono scomparse dal mondo insieme con la persona di cui si piange la perdita. Il pianto funebre è, insomma, soprattutto un elogio funebre»³⁹. En vérité, même dans le cas du *planh* pour la mort de la femme aimée, la *laudatio funebris* joue un rôle principal : Raimbaut de Vaqueiras, par exemple, loue les qualités de sa dame non seulement à travers la périphrase qui annonce la mort (*pus mort'es leys que hom no pot blasmar / de nuylla re qui l sia malestan*⁴⁰), mais aussi grâce à la *descriptio* de ses vertus (*ses grans bontatz un hom no troba par, / e l seu bel cors asalt e benestan, / e la valor e l pretz c'avia gran*⁴¹) et de son *captenimen* (*Oymays ben puix lo seu bo pretz lauzar, / car anc no vi myls dona xaptener / endret valor, ne segons son poder / fazia be ço qui l fos benestan; / plazen era en fayt e en parlan, /...*⁴²). Cette dernière qualité est louée même par Bonifaci Calvo (*del bel capteing e de la cortezia / qu'eu trobau'e mi donz ; /...*⁴³) et par Pons de Capduolh (*qu'anc Dieus no fetz el mon tan avinen, / qui aura mais tan bel captenemen*⁴⁴), tandis que Lanfranc Cigala consacre toute une *cobla* de son *planh* à louer les qualités morales de *Na Berlenda*⁴⁵ :

Car morta es cella qu'era ses par
 de pretz prezat e de valen valor,
 de cortes ditz e de faitz e d'onor,
 d'enseingnamen, d'acuellir e d'onrar,
 Na Berlenda, domna de conoissenza,
 per cui devon plorar li pauc e ill gran,
 car il era de toz faiz benestan
 cim'e raditz, flors e frutz e semenza.

Qu'il s'agisse d'un personnage public très important, ou simplement de la femme aimée, l'éloge répond à des règles rhétoriques précises. Il vaut la peine de lire quelques passages de *l'Institutio oratoria* de Quintilien, un des modèles les plus suivis par la rhétorique médiévale, où l'auteur latin montre la voie à suivre pour louer soit un vivant soit un défunt :

Magis est varia laus hominum, Nam primum dividitur in tempora, quodque ante eos fuit quoque ipsi vixerunt, in iis autem qui fato sunt functi etiam quod est insecutum. [...] Ipsius vero laus hominis ex animo et corpore et extra positus peti debet. Et corporis quidem fortuitorumque cum levior, tum non uno modo tractanda est. [...] Animi semper vera laus, sed non una per hoc opus via ducitur. Namque alias aetatis gradus gestarumque rerum ordinem sequi speciosius fuit, ut in primis annis laudaretur indoles, tum disciplinae, post hoc operum (id est factorum dictorumque) contextus, alias in species virtutum dividere laudem, fortitudinis iustitiae continentiae ceterarumque, ac singulis adsignare quae secundum quamque earum gesta erunt⁴⁶.

Il faut donc composer l'éloge à partir des qualités physiques et morales du défunt, sans avoir peur de glisser dans l'in vraisemblance (*Animi semper vera laus*). En vérité, les allusions à la beauté du défunt ou de la défunte sont très rares dans les *planhz* : l'éloge s'attache plutôt aux qualités morales, et la figure rhétorique sur laquelle se base la *laudatio* est l'hyperbole, dont le but n'est pas celui « de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire », selon la célèbre définition de Pierre Fontanier⁴⁷. L'hyperbole s'exprime très

souvent dans les *planhs* par des superlatifs absolus ou relatifs (comme dans le *planh* anonyme *Totas honors e tuig faig benestan : e'l plus plasen q'anc mais nasques de maire / lo valen rei Manfrei [...]*⁴⁸), et, dans les cas les plus remarquables, elle prend la forme d'une comparaison : une des meilleures vertus du défunt est comparée à celle d'un personnage célèbre, mais sa vertu dépasse celle du personnage cité⁴⁹. Aimeric de Peguilhan, par exemple, compare Guglielmo Malaspina à quatre héros célèbres de la littérature⁵⁰ :

De bos mestiers el mon par non li say,
 qu'anc no fon tan larcs, segon mon parer,
 Alexandres de manjar ni d'aver,
 qu'elh non dis "non" qui l quis ni trobet plai ;
 ni ges Galvains d'armas plus non valia,
 ni non saup tan Ivans de cortezia,
 ni s mes Tristans d'amor en tan d'assay.

Et Gaucelm Faidit déclare que Richard I^{er} Cœur de Lion est plus valeureux que Charlemagne et le roi Arthur⁵¹ :

Mortz es lo reis, e son passat mil an
 c'anc tant pros hom non fo, ni no l vi res,
 ni mais non er nulls hom del sieu semblan,
 tant larcs, tant rics, tant arditz, tals donaire,
 q'Alixandres, lo reis qui venquet Daire,
 non cre que tant dones ni tant meses ;
 ni anc Karles ni Artus plus valgues, / ...

L'hyperbole apparaît aussi dans de rares cas de *laudatio* où le défunt est loué pour des qualités bien déterminées. Par exemple, lorsque Daude de Pradas pleure la mort du troubadour Uc Brunenc, il loue sa façon de parler et sa voix, à travers l'image hyperbolique du rossignol ému par le doux chant du troubadour mort :

Anc hom non dis motz tant grazitz
 ni anc lengua tant issernida ;
 que sa votz era tant polida

que l'rossignols er'esbahitz
 qan son doutz chan auzia; / ...⁵²

3. La mort et ses effets

Dans tous les *planhs*, la mort est évidemment la protagoniste indiscutable : elle est coupable d'avoir arraché à la vie le protecteur du poète ou la dame qu'il aimait. Dans plusieurs cas, la mort est personnifiée, selon un processus très commun, car la personnification d'entités abstraites revient souvent dans les *planhs*. Geoffrey de Vinsauf inclut aussi les imprécations contre la mort dans les vers de la *Poetria nova* mentionnés plus haut et consacrés à la composition des lamentations funèbres :

« O mors ! O truculenta / mors ! Esses utinam, mors,
 mortua ! Quid meministi / Ausa nefas tantum ? Placuit tibi
 tollere solem / et tenebris damnare diem : scis quem
 rapuisti ? [...] Scis, impia, quem rapuisti ? »⁵³.

La mort est apostrophée de la même manière chez les troubadours, qui l'appellent *falsa*, *crudel*, *greu*, *mala*, ou *traigritz*⁵⁴, et qui, quelquefois, la maudissent, Raimon Gaucelm de Béziers ([...] *Dieus la maudia / Mortz, qu'aissi ns rauba tot dia* !⁵⁵) et Raimon de Miraval (*Maudicha mortz ! Mal nos as escarnitz, / quar lo melhor as pres d'esta partida, / en cuy valors sera loncx temps noyrada*⁵⁶). On trouve dans une pièce de Matieu de Caerci une *variatio* intéressante de l'imprécation contre la mort. Après avoir maudit la mort qui a arraché au monde un homme aussi valeureux et noble que le Roi d'Aragon Jaume I^{er}, le troubadour adresse un reproche contre la vie même, coupable à ses yeux de ne pas avoir protégé le souverain :

Mortz, pus no t puesc destruyr'e gavanhar
 ab cruzels faitz, se vals ab brau sermo
 te vuelh maldir, quar m'as le cor fello
 fait per totz temps, quar say venguist trencar
 l'arbre don ey gran raso que m complanha ;
 e te, vida, no pretz mays una notz,
 quar t'as layssat tolre l melhor de totz
 qu'om sabia, per qu'est d'avol barganha,
 quar la on tu mais deurias poder,

layssas tostemps ton alt n . . . premer
a la vil mort, cuy Jhesus Cristz contranha⁵⁷.

Dans certains cas, nous trouvons en introduction à l'annonce de la mort, l'énumération des vertus, presque toujours personnifiées, que possédaient le défunt et qui disparaissent avec lui. La « mort des vertus » est une caractéristique stylistique des *planhs* d'Aimeric de Peguilhan, qui y recourt régulièrement⁵⁸. Il dit, par exemple, à *Na Beatritz : Domna, Jovens es ab vos sebelhitz, / e Gaugz entiers sosterratz e perduitz*⁵⁹ et, en pleurant Azzo d'Este, il ajoute que *ez en sa mort mor Pretz e Joys e Chans*⁶⁰. C'est sur ces exemples que sont modelées les « morts des vertus » annoncées par Aimeric de Belenoi (*Ab vos es mortz Sens, Franqueza e Mezura, / per que totz hom en deu aver dolor, / e tug bon Aip que tanhon a Valor / moron ab vos per que reviu Falsura*⁶¹) et par Pons Santolh de Tolosa (*doncx ab vos mor Grans Sabers vos siguen, / e n'a de cors e d'arma Salvoamen, / e Sens Entiers, Conoyssens' e Mezura*⁶²).

Comme l'a observé Aurelio Roncaglia, « nei compianti la morte non è più salutata giustiziera delle vanità terrene e maestra di severe virtù [...]: appare da un punto di vista prettamente negativo e terreno, come nemica dei valori mondani e della "gioia" che li riassume »⁶³. En même temps, et particulièrement dans les lamentations pour la disparition de la personne aimée, la mort est aussi considérée comme l'événement qui peut permettre aux amants de se retrouver et surtout comme la seule force qui peut mettre fin à la douleur (Gavaudan, par exemple, implore Dieu de le laisser mourir : *ja Dombredieus viure no m lays !*⁶⁴ ; Pons de Capduelh affirme : *per que volgra morir e fora m gen, / que m'ausies, quar trop viu esperdus*⁶⁵). Nous retrouvons également des exemples d'invocations pour que la mort vienne vite mettre fin à la douleur du *je* lyrique dans les *planhs* pour la mort d'un protecteur, comme, par exemple, dans les vers qui ouvrent la lamentation de Peire Bremon Ricas Novas pour Raimon Berenguier V de Provence (*BdT* 330.1a) : *Ab marrimen doloiros et ab plor / viu mal mon grat, qe mortz no m degn'aucire : / tan mi vai mal que vida m fai paor, / e de mort son tuit mei major dezire*⁶⁶.

Après la mort du dédicataire, la vie du *je* lyrique apparaît comme un *survivre*, une vaine attente du moment où il faudra

abandonner la vie terrestre. À ce propos, Bonifaci Calvo dit : [...] *e s'eu, chaitius, saupes / chauzir tal mort, que piegz far mi pogues / que ma vida, senz tardar m'auciria. / E car non posc peiurar ab murir, / mi lais viure tant trist /...*⁶⁷. Gavaudan, également, (que la tristesse fait *viu mort anar*⁶⁸) déclare par deux fois dans la même pièce qu'il préférerait mourir au lieu de continuer à vivre sans sa dame : *Mielhs fora qu'ieu muris premiers / que ses joy visques ab dolor, puis : Dona, mais volgr'ab vos murir / ab joy qu'ab ira forsenar* !⁶⁹. Un thème analogue à celui de la « recherche de la mort » est celui de la recherche de la solitude et de l'exil : Raimbaut de Vaqueiras, convaincu que la mort ne pourra pas améliorer sa condition malheureuse (il répète deux fois cette idée à quelques vers de distance : d'abord, *ne jes la mort no m pot far major dan, puis car anc major pezar / no m pot far mort*⁷⁰), choisit d'abandonner sa terre qui, sans *midonz*, n'a plus rien à lui offrir : *En mon pays jamays no vuyl estar, / car no y vey re qui m pusca far plaser*⁷¹.

4. L'abandon du chant

Parfois, la déclaration de l'abandon du chant accompagne celle de l'impossibilité de vivre. Cet abandon est bien compréhensible et aisément prévisible dans les *planhs* pour la mort de la femme aimée, car pour les troubadours c'est surtout l'amour qui fait composer des chansons. Comme l'a écrit Zumthor, « Chanter, qui est *aimer* (et vice-versa), action sans objet, en se déployant, c'est-à-dire en perpétuant son procès pendant la durée d'un certain nombre de strophes, engendre sa propre substantification, la *chanson*, qui est *amour* (et vice-versa) »⁷². C'est pour cela qu'après la mort de la femme aimée, chanter n'a plus de sens : *Ar pren camgat per tostemps de xantar*⁷³, affirme Raimbaut de Vaqueiras au début de son *planh* et, de la même façon, Pons de Capduolh déclare sa volonté d'abandonner le chant (*e pren comjat de chansos derenan*⁷⁴). Le cas des complaintes qui ne sont pas destinées à la femme aimée est différent : bien souvent, il n'y a pas de déclaration d'abandon du chant, mais seulement l'annonce d'une nouvelle façon de chanter, qui ne pourrait plus être joyeuse, car elle n'est plus suscitée par le *joy* (*s'eu chan de boca, de cor plor, / c'a chantar m'es razos contraire*⁷⁵ ; *er chantarai marritz ez ab tristor, / que totz mos gauz torn'en dol ez en plor, / per qu'ieu suy tristz e mos chans es*

*dolens*⁷⁶). Dans la *tornada* de la plainte pour la mort de Barral de Baux, une plainte qui s'ouvre par une *excusatio* sur la décision de chanter un événement triste (*Razos non es que hom deya chantar / de so don a dolor e marrimen, / mas mi cove en chantan remembrar / la mort del plus pro e del plus valen / baro qu'anc fos mil an a en Proensa*⁷⁷), Paulet de Marselha déclare qu'il aurait sans doute abandonné le chant si le défunt n'avait pas laissé l'onrat frug de bona semensa:

Si per l'onrat frug de bona semensa
 quez a laissat lo pros bars en Proensa
 no fos, quez es de pretz sims e razitz,
 ieu me fora de chantar relenquitz⁷⁸.

Giraut de Bornelh affirme qu'il ne chantera plus avec le même esprit après la mort de Raimbaut d'Aurenga (*ni ja mais no m'alegrarai / ni no chantarai volonters*⁷⁹) ; le seul qui promet, de la même manière que dans les *planhs* pour la dame, de renoncer au chant, est Guillem de Saint-Leidier, accablé par la mort de son amic Ugo⁸⁰ : *Pois major dol ai que autre chaitius, / penrai comjat de joi e de chanzos*⁸¹. Ces deux dernières plaintes ont en outre en commun une caractéristique singulière : ce sont les seuls *planhs*, avec celui d'Aimeric de Belenoi, qui s'adressent directement au défunt en employant le pronom personnel de la deuxième personne. En particulier, Guillem de Saint-Leidier (qui a écrit un *planh* que Riquer a qualifié de « sentidísimo »⁸²) s'adresse souvent au défunt, tantôt en l'appelant par son prénom (*amics Ugo, bels compainz amoros, / per vostra mort metrai a non-chaler / ris e deport et alegrier e chan, vv. 3-5*), tantôt en lui posant des questions rhétoriques (*Sabri'eu donc, ses vos, solatz aver ?, v. 11*), tantôt en l'invitant à se souvenir de leur amitié (*Ja m dizias, Ugo, can eraz vius, / lo quals primers morisse de nos dos / parles a l'autr'e aital tengr'ieu a vos, vv. 22-24*). Même sans tomber dans le piège d'un préjugé romantique comme celui de Springer, qui pensait que le *planh* est d'autant plus agréable qu'il est vrai et sincère, il n'y a pas de doute que la force et la valeur de cette pièce consistent dans le choix, inhabituel pour ce genre, de ne s'adresser qu'à celui qui est parti.

5. L'apitoiement général

La complainte se limite rarement à exprimer la tristesse ou la douleur du poète ; au contraire, elle souligne souvent la grave perte que toute la collectivité a subie après la mort du personnage. L'énumération des populations endeuillées qui, comme nous l'avons vu plus haut, est topique comme dans les *planctus* latins, est de toute évidence prévisible dans les *planhs* pour la mort d'un roi, mais il ne manque pas de descriptions de ce genre ou d'exhortations à un chagrin « universel » pour la mort de la dame aimée. Par exemple, Pons de Capduolh invite tout le monde à la plaindre (*Seigner, molt la devem plaingner chascus*⁸³), Bonifaci Calvo propose à toute la collectivité de se suicider, étant donné que la vie n'a plus de sens : *e totz lo monz aucire si deuria, / car morta es midonz, per cui valia / pretz e valors*⁸⁴. Lanfranc Cigala encore non seulement soutient que tout le monde devrait pleurer la mort de sa dame (*Na Berlenda, domna de conoissenza, / per cui devon plorar li pauc e ill gran*⁸⁵), mais il affirme aussi que tous les habitants de la Provence auraient dû la suivre dans le tombeau :

E doncs per que no mor tota-il Proenza
ont il mori, e tuit cil que-i istan ?
C'oïmais en dol et en consir viuran,
e zo li er piegz de mort, a ma parvenza⁸⁶.

De toute évidence, ces exemples témoignent exclusivement une application, avec de petites variations, d'un topos très ancien dans le genre de la plainte funèbre. Cependant, la signification de ce topos est différente dans les *planhs* pour la mort du seigneur car, comme l'a bien expliqué Opocher Cevese, « ciò che rende singolare il compianto occitano è proprio l'essere, per sua natura, messaggio partecipe di un momento particolare e assai delicato, la morte del signore, non solo per il trovatore, ma per tutta la società che gravitava intorno alla corte »⁸⁷. Sous l'aspect rhétorique et stylistique, la modalité d'approche du topos est semblable à celle des *planhs* pour la mort de la femme aimée. D'un côté, en fait, on trouve des exhortations explicites à la compassion : *Totz le mons deu planher e doloyrar / la mort del rey per drech e per razo*⁸⁸, *quar tot lo mon s'en deuria plorar / per lo melhor qu'es mortz de lunhas gens*⁸⁹, [...] *per qu'en deu aver / tot Narbones ira e dol jorn e ser, / quar perdut an lur*

*senhor natural*⁹⁰; de l'autre, comme dans le *planh* pour *Na Berlanda*, on trouve que tout le monde est mort ou devrait mourir : *e sill son mort que us solion amar, / que us an perdut, Senher, ses recobrar*⁹¹, *Meils vos vengra qe fossetz del tot mort*⁹². Finalement (et c'est la seule modalité qui ne se trouve pas dans les *planhs* pour la mort de l'aimée), nous avons l'*enumeratio* des personnes en deuil, comme le fait, par exemple, Joan Esteve dans le *planh* pour la mort d'Amalric de Narbonne :

Greu mortz, tu fas plorans
 estar ab grans dolors
 ducx ez emperadors,
 cavaliers e sarjans
 e donas malestans,
 qu'er bayssatz lur valors,
 que 'l mielhs dels pus melhors
 n'as menat, don es dans
 e grans talas per ver ;/ ...⁹³

6. La prière

Saverio Guida écrit justement, dans son commentaire du *planh* de Gavaudan *Crezens, fis, verais et entiers*, que « rituale può considerarsi nei *planhs* l'invocazione al Signore perché accolga l'anima della persona defunta ponendola fra i beati e poco profittevole riuscirebbe indugiare in rassegna di tale motivo »⁹⁴. À cet égard, il est nécessaire de faire une brève allusion aux variations de l'approche de ce topos. Comme l'a déjà souligné Aston, la prière s'adresse non seulement à Dieu, mais aussi à la Sainte Vierge et, dans de rares cas, aux saints. Généralement, nous la retrouvons dans la *tornada* ou en conclusion, mais il ne manque pas d'exemples de prière, ou de recommandation à Dieu pour qu'il accueille l'âme du mort au paradis, dans d'autres endroits du texte. Les formules et le lexique de la prière ne varient pas de façon significative entre les *planhs* et les textes afférents à un autre genre littéraire : des expressions comme *Dieu l'ampar* sont très fréquentes dans la poésie lyrique des troubadours et dans la littérature occitane en général. Dans plusieurs cas, l'auteur du *planh* demande à Dieu d'être clément envers le défunt : Richard I^{er}, loué par Gaucelm Faidit comme le roi le plus valeureux du monde (*Mortz es lo reis, e son passat mil*

*an / c'anc tant pros hom non fo, ni no l vi res*⁹⁵), est recommandé à Dieu pour qu'il lui pardonne tous ses péchés (*perdonatz li, que ops e cocha l'es, / e no gardetz, seigner, al sieu faillir*⁹⁶). Un certain nombre d'éléments nous laissent comprendre la fonction exclusivement topique de la prière : il y a des cas où, bien que le défunt soit représenté comme un homme pur et sans péché, le poète demande à Dieu de le pardonner. C'est le cas d'Aimeric de Peguilhan :

Senher verays, Jhesus omnipotens,
 reys dreituriers, humils, ples de doussor,
 salvaire Crist, cuy claman peccador,
 als dos baros, Senher, siatz guirens,
 qu'en lor era Mercés e Chauzimens
 e Lialtatz ab fiansa segura.
 Per so devetz, senher Dieus, per dreitura,
 a quasqun d'elhs esser vers perdonans,
 que quasq'us fo fis e ses totz enjans⁹⁷.

7. Anaphore et accumulation

En conclusion, je voudrais commenter deux éléments rhétoriques, qui reviennent souvent dans les complaintes funèbres et auxquels, à mon avis, il faudrait accorder plus d'attention afin de mieux fixer les caractéristiques du genre du *planh*. Le premier élément est l'anaphore : cette figure, à laquelle nous ne trouvons que de rares allusions dans les traités médiévaux, revient dans plusieurs *planhs*, afin de ralentir le rythme de l'élocution et d'imposer une allure grave à la pièce. L'anaphore a également pour fonction de souligner, dans les vers consacrés à la *laudatio*, la qualité la plus importante du défunt, comme c'est le cas pour les vers d'éloge de Raimon Roger Trencavel écrits par Guillem Augier Novella. Dans les vers suivants, les éléments anaphoriques reviennent, sauf au v. 44, non seulement au début de chaque vers mais aussi au début de chaque second hémistiche :

Ric cavalier de gran linhatge,
 ric per erguelh, ric per valor,
 ric per sen, ric per vassallatge,
 ric per dar e bon servidor,

ric d'orguelh, ric d'umilitat,
ric de sen e ric de foudat, /...⁹⁸

Bien plus riche est la présence d'une anaphore multiple dans le *planh* d'Aimeric de Peguilhan dédié à *Beatritz*. Dans cette pièce, l'emploi de l'anaphore s'entremêle avec les questions rhétoriques, en soulignant encore une fois le remarquable talent de ce troubadour⁹⁹ :

Per cui er hom mais honratz e servitz ?
Ni per cui er bos trobars entendutz ?
Ni per cui er hom tan gent ereubutz ?
Ni per cui er belhs motz ris ni grazitz ?
Ni per cui er belhs chans fagz d'avinen ?
Ni per cui er domneys en son enten ?¹⁰⁰

Le deuxième élément rhétorique est la *plurium rerum congeries*, « figure par laquelle on accumule dans une phrase plusieurs termes dont la signification est corrélatrice, plusieurs adjectifs, plusieurs verbes ou plusieurs propositions complémentaires »¹⁰¹. Nous avons déjà vu que l'accumulation est souvent utilisée au début du *planh*, dans l'*incipit*, selon une répartition des éléments du vers en deux ou trois membres, parfois parallèles entre eux, qui en mesurent le rythme (à deux membres parallèles : *Ab grans dolors et ab grans marrimens*¹⁰² ; à trois : *Ples de tristor, marritz e doloiros*¹⁰³), mais il ne manque pas d'exemples où l'accumulation figure dans d'autres parties du texte (*Dolen e trist e ple de marrimen*¹⁰⁴). Parfois, la triple accumulation dépasse la longueur du vers, en ralentissant encore davantage son rythme : *Quascus plor' e planh son dampnatge, / sa malenansa e sa dolor*¹⁰⁵. Dans ce cas, nous avons trois membres mais également la figure que Lausberg appelle « accumulazione come sinonimia » (*plor'e planh*), très fréquente dans les lamentations funèbres. Dans plusieurs cas, l'accumulation des éléments devient une *elencatio*, surtout dans les parties dédiées à la *laudatio funebris*, où l'énumération des qualités du défunt est potentiellement infinie, comme dans les vv. 9-12 du *planh* pour *Na Berlenda* de Lanfranc Cigala : *Car morta es cella qu'era ses par / de pretz prezat e de valen valor, / de cortes ditz e de faitz e d'onor, / d'enseingnamen, d'acuellir e d'onrar,*

/... Au contraire, la *cobla* suivante se caractérise par une longue succession anaphorique qui est un exemple significatif de la coparticipation des deux figures, anaphore et *congeries*, afin de ponctuer le rythme du vers et de donner à toute la lamentation un ton solennel :

Mort es tot zo qu'el mon era de car,
e zo per qe valion li meillor,
e zo per que chantavon chantador,
e zo per que prezavon domneiar,
e zo per que valia neis valenza,
e zo per que estava autr'enan ;
plor doncs cascuns, que passat son mil an
que morz no fes tan gran desconoissenza¹⁰⁶.

Comme nous avons essayé de le montrer, le genre du *planh* en langue d'oc nous offre encore, à côté de données bien connues, des aspects à analyser en profondeur, surtout par rapport aux éléments topiques et aux caractéristiques stylistiques qui enrichissent et font l'originalité du style de chaque troubadour.

Oriana Scarpati

Université Frédéric II de Naples

NOTES

¹ A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, 2 vol., vol. II, p. 333-337.

² « Note sulla tipologia e sull'evoluzione del *planh* occitanico », *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 134, 1975-1976, p. 613-633. À ces 46 textes « va aggiunta una appendice di tre composizioni che adottano il tono e la struttura del compianto ma si riferiscono ad avvenimenti diversi » (p. 613). Dans ce travail, on analysera exclusivement les lamentations funèbres.

³ *BdT* 461.74a, *Rialc* 0.35. Édité par B. Spaggiari, « La "poesia religiosa anonima" catalana o occitana », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 7, 1977, p. 117-350, p. 172.

⁴ Édité par S. Pellegrini, *Il "Pianto" anonimo provenzale per Roberto d'Angiò*, Torino 1934.

⁵ Voir Bertolucci Pizzorusso, « Il canzoniere di un trovatore : il "libro" di Guiraut Riquier », *Medioevo romanzo*, 5, 1978, pp. 216-259, ici p. 258. La confusion des genres littéraires représente, selon Sergio Vatteroni, « l'estrema conseguenza di una situazione di fatto che caratterizza i rapporti fra i generi fino dal periodo più antico della tradizione trobadorica, vale a dire il progressivo spostamento dei contenuti del *planh* e della sua funzione determinata in seno alla società occitanica verso i contenuti e la funzione del sirventese » (*Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa 1986, p. 21).

⁶ *Allegoria in versi. Generi e forme nella tradizione manoscritta trobadorica*, Thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Sienne, le 9 avril 2010, sous la direction de Mme Maria Carla Marinoni.

⁷ À ce propos, voir Maurizio Grattoni, « Un *planh* inedito in morte di Giovanni di Cucagna nell'Archivio Capitolare di Cividale », *La Panarie*, 15, 1982, p. 90-98.

⁸ Pour l'identification très difficile de cette dame, voir W. P. Shepard, F. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, New York 1950, p. 13-17.

⁹ Pour le *status quaestionis* sur l'identification de ce personnage, voir M. Routledge, *Les Poésies de Bertran Carbonel*, Birmingham 2000, p. 73.

¹⁰ *Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Literaturen. Eine literarhistorische Untersuchung*, Berlin 1895.

¹¹ *La Poésie lyrique*, vol. II, p. 237-246.

¹² Aston reconnaît bien une identité spécifique au genre du *planh*, « although [...] the *planh* itself may contain elements of, for example, the *sirventes* » (« The Provençal *Planh*: I. The Lament for a Prince », *Mélanges de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, 1968, 2 vol., vol. I, p. 23-30).

¹³ « The Provençal *Planh*: II. The Lament for a Lady », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, 2 vol., vol. I, p. 57-65.

¹⁴ « Les éléments constitutifs de quelques *planctus* des X^e et XI^e siècles », *Cahiers de Civilisation médiévale*, I, 1958, p. 83-86.

¹⁵ *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadordlyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen 1976.

¹⁶ Opocher Cevese, « Note », qui définit le *planh* comme « una specificazione del sirventese per la tematica e l'ambiente di formazione comuni » (p. 617).

¹⁷ Aston se limite, dans son étude sur les plaintes pour la mort de la dame, à utiliser les mêmes catégories déterminées par Caroline Cohen, comme il l'avait déjà fait deux ans plus tôt à propos des *planhs* pour la mort du seigneur.

¹⁸ Voir, par exemple, les plaintes siciliennes pour la mort de la femme aimée, *Amando con fin core e con speranza* de Piero della Vigna (*PSs* 10.5), *Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra* de Giacomino Pugliese (*PSs* 17.1), les textes siculo-toscans anonymes *Morte fera e dispietata* (*PSs* 49.5) et *Dispietata Morte* (49.6), la complainte de Cino da Pistoia *Oimè, lasso, quelle trezze bionde*, *Quale che per amor s'allegri o canti* de Pacino Angiolieri, le *planh* du poète catalan Gabriel Ferruç (en voix féminine) *Us plants crusels ab gemechs dolorosos* (*Rialc* 64.5). Pour les plaintes dans la lyrique italienne des origines, voir R. Russell, « Studio dei generi medievali italiani : il compianto per la morte dell'amata », *Italica*, 54, 1977, p. 449-67.

¹⁹ Opocher Cevese, « Note », p. 622.

²⁰ Les incipit des *planhs* de Giraut de Bornelh, *Planc e sospir / e plor e chan* (*BdT* 242.56), et de Guillem de Berguedà, *Consiros cant e planc e plor* (*BdT* 210.9) sont très semblables. Dans un autre cas, nous rencontrons également la reprise presque mot pour mot d'un incipit à quelque cinquante ans d'écart : le troubadour Raimon Gaucelm de Béziers commence sa lamentation sur la mort de Guiraut de Linhan de Béziers par les mots mêmes qu'avait utilisés Guillem Augier Novella dans son *planh* sur la mort de Raimon Roger Trencavel : *Quascus planh lo sieu dampnatge* (le vers de Guillem Augier Novella, qui est un décasyllabe, avait en plus un *plor'e* : *Quascus plor'e planh son dampnatge*). Raimon Gaucelm reprend en outre plusieurs mots-rime du *planh* de Guillem Augier, en particulier les trois premiers vers des deux compositions, qui s'achèvent sur les mêmes mots dans les deux textes (*dampnatge/dolor/coratge*), et la succession *valor/linhatge* est employée deux fois, dans l'ordre inverse, dans le *planh* de 1209-1210. Il n'est pas difficile de supposer, étant donné que les deux défunts étaient originaires de la même région (Raimon Roger Trencavel était vicomte de Béziers), que le *planh* de Guillem Augier était encore connu dans la ville au moment où Raimon Gaucelm écrivit son ouvrage. De même, l'incipit du *planh* d'Aimeric de Peguilhan sur la mort d'Azzo VI d'Este et de Bonifacio de Sambonifacio trouve une résonance dans celui de Bertran Carbonel, difficile à dater : *S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens vs. S'ieu anc nulh tems chantiei alegremen* (le v. 9 de Bertran Carbonel, *Las, qui sabra mais tan complidamen* reprend, en changeant seulement d'adverbe à la rime, le v. 19 du *planh* d'Aimeric de Peguilhan, *Las ! qui sabra mais tan entieiramens*). Dans ces deux derniers

incipit figure une modalité qui remplace la déclaration du deuil, à peine plus fréquente : comme pour les débuts avec *plor* e *planh*, il y a des incipit où s'exprime, en forme de litote, la négation du plaisir et l'impossibilité du bonheur : *Joys ne solaz, pascors, abrils ne mays* (BdT 434.7), *S'anc jorn agui joi ni solatz* (BdT 242.65).

²¹ BdT 112.12a, vv. 49-50.

²² Pour cette modalité rhétorique, voir *infra*, § 7.

²³ BdT 405.1, vv. 1-2. Pour une étude détaillée du *planh* de Raimon Menudet, voir Radaelli, « Il *Planh* di Raimon Menudet », *Istituto Lombardo. Rendiconti, Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, Accademia di Scienze e Lettere*, vol. 128, 1994, p. 1-26.

²⁴ BdT 461.107, vv. 7-8. L'auto-désignation revient aussi dans la dernière *cobla* (*Mon chan-plor tramet a la Maire*, v. 57) et dans la *tornada* (*A l'archediaque t'en cor, / chan-plors que te sia gardaire*, vv. 65-66).

²⁵ BdT 282.7, vv. 1-4. L'expression *chant-plor* se trouve aussi (mais sur un ton enjoué, et non comme désignation de genre) dans l'invective de Lanfranc Cigala contre Lantelm : *gar del vostre chan fan vostr'oill / ploran penedenza, / e-l chans-plors fai lo plus vert foill / secar en parvenza* (BdT 282.7, vv. 37-40).

²⁶ Opocher Cevese, « Note », p. 621.

²⁷ BdT 375.7, v. 6.

²⁸ BdT 206.2, v. 10.

²⁹ BdT 248.63, v. 5.

³⁰ *Documentum de arte versificandi*, II, 11.

³¹ BdT 405.1, vv. 4-5.

³² BdT 243.6, vv. 9-10.

³³ BdT 282.7, vv. 9-10.

³⁴ BdT 80.26, vv. 3-4.

³⁵ BdT 9.1, vv. 17-20.

³⁶ Vv. 390-394, éd. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris 1923, p. 209.

³⁷ Après avoir soutenu la nécessité d'un *noel so* pour le *planh*, les *Leys* ajoutent cependant que *vezem tot iorn qu'om se servish en aquest dictat del so de vers o de chanso ; et adoncx, quar es acostumat, se pot cantar, qui-s vol, en lo so del vers o de la chanso don se servish*. Sergio Vatteroni a fait de remarquables observations sur ce passage, qui, à son avis, « documenta dal punto di vista formale il processo di destabilizzazione del genere, la sua perdita di identità specifica » (*Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa 1986, p. 42).

³⁸ *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, publié par J. Anglade, 4 vol., Toulouse 1919, vol. II, p. 184.

³⁹ A. Roncaglia, « Il dolore e la morte nella letteratura provenzale dei secoli XII e XIII », dans *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*.

Atti del V Convegno sulla Spiritualità medievale, Tosi 1967, p. 151-183, à la p. 176.

⁴⁰ *BdT* 392.4a, vv. 5-6. Selon l'éditeur J. Linskill (*The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, p. 285), l'attribution du *planh* à Raimbaut de Vaqueiras est douteuse.

⁴¹ Vv. 19-21.

⁴² Vv. 29-33.

⁴³ *BdT* 101.12, vv. 42-43.

⁴⁴ *BdT* 375.7, vv. 29-30.

⁴⁵ *BdT* 282.7, vv. 9-16.

⁴⁶ « L'éloge des hommes est plus varié. On y distingue les temps : celui qui les a précédés, celui où ils ont vécu, et, s'ils ne sont plus, celui qui a suivi leur mort. [...] Les louanges personnelles se tirent des qualités de l'âme et du corps, des avantages extérieurs. Mais comme les avantages du corps et tous ceux que nous tenons du hasard ont peu de valeur en eux-mêmes, ils peuvent être considérés sous différents points de vue. [...] L'éloge de l'âme est toujours vrai ; mais il n'y a pas non plus qu'une seule manière de le traiter. Tantôt il vaudra mieux suivre la progression de l'âge et l'ordre des actions, en louant le naturel dans les premières années, puis l'éducation, et enfin les fruits qu'elle aura portés, c'est-à-dire cet enchaînement de dits et de faits qui composent la vie de celui qu'on loue. Tantôt on prendra pour division un certain nombre de vertus, telles que le courage, la justice, la tempérance, et on assignera à chacune d'elles ce qui aura été fait sous son inspiration » (*Inst. Or.*, III 10-15, traduit par M. Nisard, Paris 1842).

⁴⁷ *Les Figures du discours*, introduction de G. Genette, Paris 1968, p. 123.

⁴⁸ *BdT* 461.234, vv. 4-5.

⁴⁹ Pour un répertoire complet de toutes les comparaisons hyperboliques de la poésie occitane, voir O. Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008.

⁵⁰ *BdT* 10.10, vv. 10-16.

⁵¹ *BdT* 167.22, vv. 10-16. Comme je l'ai déjà démontré ailleurs, « mentre Gaucelm si limita a far eccellere il sovrano in quelle virtù che sono proprie di ogni re o signore che si rispetti (*largueza* e *valore*), le iperboli di Aimeric arrivano a coinvolgere anche altre sfere del comportamento, per cui Malaspina primeggia non solo nei confronti di Alessandro e di Galvano per *largueza* e virtù di armi, ma anche in quelli di Ivano per cortesia e di Tristano per prove d'amore subite » (Scarpati, *Retorica del trobar*, p. 56).

⁵² *BdT* 124.4, vv. 17-21.

⁵³ Vv. 386-391.

⁵⁴ Voir Gavaudan, *BdT* 174.3, vv. 7-8 (*falsa mortz que-ns a faitz partir / mi e midons ! /...*) ; l'auteur anonyme du *planh* pour Manfred, *BdT* 461.234, vv. 8-9 (*Ai, mortz crudels, cum lo volguist aucir, / quar en sa mort ve hom totz bes morir ?*) ; Joan Esteve, *BdT* 266.1, vv. 25-27 (*Greu mortz, tu fas plorans / estar ab grans dolors / ducx ez emperadors*), et *BdT* 266.10, vv. 30-32 (*Mala mort, tu as frag lo pon / don venian tug aquest be, / e menat l'as, yeu no say*

on) ; Pons de Capduolh, *BdT* 375.7, vv. 7-9 (*mortz traigritz, ben vos pos en ver dire, / qu'anc no pogues meillor domna ausire*).

⁵⁵ *BdT* 401.7, vv. 5-6.

⁵⁶ *BdT* 405.1, vv. 22-24.

⁵⁷ *BdT* 299.1, vv. 56-66.

⁵⁸ La seule mort qui n'est pas mise en connexion avec la mort des vertus est celle de Bonifacio de Sambonifacio à qui Aimeric consacre deux *planh*z qui sont en même temps dédiés à Azzo d'Este ; mais c'est ce dernier seigneur qui monopolise l'attention du poète, lequel laisse de côté Bonifacio, lui accordant un rôle secondaire.

⁵⁹ *BdT* 10.22, vv. 33-34.

⁶⁰ *BdT* 10.48, v. 9.

⁶¹ *BdT* 9.1, vv. 25-28.

⁶² *BdT* 380.1, vv. 30-32.

⁶³ Aurelio Roncaglia, « Il dolore e la morte nella letteratura provenzale dei secoli XII e XIII », *Il dolore e la morte nella letteratura provenzale dei secoli XII e XIII*, Atti del V convegno sulla spiritualità medievale, Todi 1967, p. 151-183, p. 176-177.

⁶⁴ *BdT* 174.3, v. 36.

⁶⁵ *BdT* 375.7, vv. 3-4.

⁶⁶ *BdT* 330.1a, vv. 1-4.

⁶⁷ *BdT* 101.12, vv. 7-11.

⁶⁸ *BdT* 174.3, v. 32.

⁶⁹ Vv. 9-10 et 23-24. Du point de vue de la rhétorique, les deux déclarations sont exprimées sous la forme d'un *priamel* abrégé. Pour cette figure, voir O. Scarpati, « La priamel abbreviata nella lirica medievale », *Medioevo romanzo* 32, 2008, p. 289-302.

⁷⁰ *BdT* 392.4a, vv. 14 et 25-26.

⁷¹ Vv. 8-9.

⁷² P. Zumthor, « De la circularité du chant », *Poétique* 2, 1970, p. 129-140, ici p. 136.

⁷³ *BdT* 392.2a, v. 1.

⁷⁴ *BdT* 375.7, v. 48.

⁷⁵ *BdT* 461.107, vv. 5-6.

⁷⁶ *BdT* 10.48, vv. 2-4.

⁷⁷ *BdT* 319.7, vv. 1-4.

⁷⁸ *BdT* 319.7, vv. 41-44.

⁷⁹ *BdT* 242.65, vv. 30-31.

⁸⁰ Un des deux témoins du *planh*, le ms. a¹, écrit *Badoc* au lieu de *Ugo*, tandis que l'incipit du texte est différent selon le manuscrit catalan S^e : *Lo plus iraz remaing d'autres chaitius*.

⁸¹ *BdT* 234.15a, vv. 1-2.

⁸² M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelona, 1975, vol. I, p. 564.

⁸³ *BdT* 375.7, v. 28.

⁸⁴ *BdT* 101.12, vv. 5-6.

⁸⁵ *BdT* 282.7, vv. 13-14.

⁸⁶ *BdT* 282.7, vv. 29-32.

⁸⁷ Opocher Cevese, « Note », p. 617.

⁸⁸ *BdT* 299.1, vv. 23-24.

⁸⁹ *BdT* 405.1, vv. 3-4. Raimon Menudet écrit aussi, peu de vers après : *Be-m meravelh quar tot lo mons non crida / quar aysssi-ns es la sua mortz falhida* (vv. 15-16).

⁹⁰ *BdT* 266.1, vv. 9-11.

⁹¹ *BdT* 9.1, vv. 23-24.

⁹² *BdT* 330.1a, v. 29.

⁹³ *BdT* 266.1, vv. 25-33.

⁹⁴ *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979, p. 227.

⁹⁵ *BdT* 167.22, vv. 10-11.

⁹⁶ Vv. 57-58.

⁹⁷ *BdT* 10.48, vv. 46-54.

⁹⁸ *BdT* 205.2, vv. 41-46.

⁹⁹ Pour le style d'Aimeric de Peguilhan reste fondamentale l'étude de M. Mancini, « Aimeric de Peguilhan, "rhétoricien" e giullare », *Il Medioevo nella Marca : trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV. Atti del Convegno (Treviso 28-29 settembre 1990)*, a cura di M.-L. Meneghetti e F. Zambon, p. 45-89 (puis dans M. Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna 1993, p. 207-243).

¹⁰⁰ *BdT* 10.22, vv. 25-30.

¹⁰¹ H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1949 (les citations sont tirées de l'édition italienne : *Elementi di retorica*, a cura di Lea Ritter Santini, Bologna 1969, qui présente p. 158 la définition en langue française de cette figure de pensée).

¹⁰² *BdT* 405.1, v. 1.

¹⁰³ *BdT* 248.63, v. 1.

¹⁰⁴ *BdT* 80.41, v. 9.

¹⁰⁵ *BdT* 205.2, vv. 1-2.

¹⁰⁶ *BdT* 282.7, vv. 17-22.

Références bibliographiques

Sigles

BdT] Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Niemeyer, Halle 1933.

PSs] *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani : vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli ; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo ; vol. III. *I Siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Mondadori, Milano 2008 (I meridiani).

Rialc] *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, www.riale.unina.it.

Éditions citées

Aimeric de Peguilhan] *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction and commentary by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Northwestern University Press, Evanston 1950 (Northwestern University Studies. Humanities Series).

Bertran de Born] Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1985.

Bertran Carbonel] Michael J. Routledge, *Les poésies de Bertran Carbonel*, AIEO, Birmingham 2000.

Bonifaci Calvo] *Le rime di Bonifacio Calvo*, a cura di Francesco Branciforti, Università di Catania, Catania 1955 (Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia).

Cercamon] *Il trovatore Cercamon*, edizione critica a cura di Valeria Tortoreto, Mucchi, Modena 1981 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Cerveri de Girona] Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, texto, traducción y comentarios, Instituto español de estudios mediterráneos, Barcelona 1947.

Daude de Pradas] *Poésies de Daude de Pradas*, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par Alexander H. Schutz, Privat-Didier, Toulouse-Paris 1933 (Bibliothèque méridionale).

Gaucelm Faidit] *Les Poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, édition critique par Jean Mouzat, Nizet, Paris 1965 (Les classiques d'oc).

Gavaudan] Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Mucchi, Modena 1979 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Guillem Augier Novella] *Il trovatore Guillem Augier Novella*, edizione critica a cura di Monica Calzolari, Mucchi, Modena 1986 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Guillem d'Autpol] William D. Paden *et alii*, *The Poems of the troubadour Guilhem d'Autpol and 'Daspol'*, in «RPh», 46 (1993), p. 407-452.

Guillem de Berguedà] *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, text, traducció i notes per Martí de Riquer, Quaderns Crema, Barcelona 1996.

Giraut de Bornelh] Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 vol., Niemeyer, Halle 1910-1935.

Guiraut de Calanso] Willy Ernst, *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso*, in «RF», 44 (1930), pp. 255-406.

Guiraut Riquier] Guiraut Riquier, *Las Cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Winter, Heidelberg 1962 (Studia Romanica).

Joan Esteve] Sergio Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pacini, Pisa 1986 (Biblioteca degli «SMV», n.s.).

Lanfranc Cigala] Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Olschki, Firenze 1954 (Biblioteca dell'Archivum romanicum).

Matieu de Caerci] *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, herausgegeben von Carl Appel, Fues's Verlag, Leipzig 1890.

Paulet de Marselha] *Paulet de Marselha : un Provençal a la cort dels reis d'Aragó*, a cura d'Isabel de Riquer ; traducció del provençal de Jordi Cerdà, Columna Edicions, Barcelona 1996.

Peire Bremon Ricas Novas] Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Mucchi, Modena 2008 (Studi, testi e manuali, n.s., 9; Subsidia al Corpus des troubadours, n.s., 6).

Pons de Capduolh] Max von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Niemeyer, Halle 1879.

Pons Santolh de Toloza] *Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, éditées par Peter T. Ricketts, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1964.

Raimon Gaucelm de Beziers] Raimon Gaucelm de Béziers, *Poesie*, edizione critica a cura di Anna Radaelli, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Raimon Menudet] Anna Radaelli, « Il *Planh* di Raimon Menudet », *Istituto Lombardo. Rendiconti, Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, Accademia di Scienze e Lettere*, vol. 128, 1994, p. 1-26.

Raimbaut de Vaqueiras] *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, edited by Joseph Linskill, Mouton, The Hague 1964.

En chantan m'aven a retraire, BdT 461.107] Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia : biografie e, testi, traduzioni, note*, Orlandini, Modena 1915.

