



Fabula / Les Colloques

**L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des
trobairitz à Christine de Pizan**

La poésie au féminin en langue d'oïl avant Christine de Pizan : la voix des *troveresses*

Anne Paupert



Pour citer cet article

Anne Paupert, « La poésie au féminin en langue d'oïl avant
Christine de Pizan : la voix des *troveresses* », *Fabula / Les colloques*,
« L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des *trobairitz*
à Christine de Pizan », URL : [https://www.fabula.org/colloques/
document6255.php](https://www.fabula.org/colloques/document6255.php), article mis en ligne le 08 Juin 2019, consulté
le 31 Mai 2025

La poésie au féminin en langue d'oïl avant Christine de Pizan : la voix des *troveresses*

Anne Paupert

Dans la partie autobiographique de l'*Advision Cristine*, l'auteure, évoquant le succès rencontré par ses premières œuvres, précise dans une clause de modestie que ce succès était sans doute dû en grande partie au fait qu'il n'est pas habituel qu'une femme écrive, et ajoute une brève formule qui fait référence à d'éventuelles devancières : « [...] et plus, comme je tiens, pour la chose non usagée que femme escripse, comme pieça n'advenist, que pour la digneté que y soit¹ » (« [...] et ce fut davantage, à ce que je crois, parce que c'était une chose peu habituelle qu'une femme écrive, et que cela n'était pas arrivé depuis longtemps, qu'à cause de la valeur de leur contenu »). Elle parle ici, sans doute, de ses œuvres didactiques, et pense peut-être à d'autres femmes savantes des siècles précédents comme Hildegarde de Bingen. Mais c'est un fait que nulle part ailleurs dans son œuvre elle ne fait allusion à d'autres femmes auteures du Moyen Âge, même dans la *Cité des Dames*, où elle mentionne pourtant des poétesses de l'Antiquité, comme Cornificia et Probe la Romaine, toutes deux qualifiées de *souveraine poete*, ou Sapho, *poete et philosophe* (*La Cité des dames*, I, chapitres 28-30²). Connaissait-elle les noms, ou même l'existence, des poétesses des xii^e et xiii^e siècles, en langue d'oc ou en langue d'oïl ? Rien ne le montre. Elle connaissait en tout cas le genre dit des « chansons de femme », à tout le moins à travers les citations qu'en donne Guillaume de Machaut dans certains de ses motets³.

¹ Citation complète : « Il est voirs que comme la voix courust ja, et meismes entre les princes, de l'ordre et maniere de mon vivre, c'est assavoir a l'estude, quoy que celler le vouldisse, pour ce que revelé leur estoit, leur fis presens comme de nouvelles choses, quelque petis et foibles qu'ilz feussent, de mes volumes de plusieurs matieres, lesquelz de leur grace comme princes benignes et tres humains les virent volentiers et receurent a joie – et plus, comme je tiens, pour la chose non usagée que femme escripse, comme pieça n'advenist, que pour la digneté que y soit » (*Le livre de l'advision Cristine*, éd. Liliane Dulac et Christine Reno, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 111 ; extrait du chapitre intitulé « Le plaisir que Cristine prenoit a l'estude », III, 11) ; « Il est vrai que comme le bruit s'était déjà répandu, même parmi les princes, de mon mode de vie consacré à l'étude, bien que j'aie voulu le cacher, puisqu'il leur avait été révélé, je leur fis présent de mes volumes sur plusieurs sujets, quelque minces et faibles qu'ils fussent, car c'étaient des choses nouvelles ; avec grâce, comme des princes bienveillants et très humains, ils les considérèrent favorablement et les acceptèrent avec joie – et ce fut davantage, à ce que je crois, parce que c'était une chose peu habituelle qu'une femme écrive, et que cela n'était pas arrivé depuis longtemps, qu'à cause de la valeur de leur contenu » (trad. Anne Paupert, « *La Vision de Christine* », dans *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, xie-xve siècle*, dir. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont [Bouquins], 2006, p. 509).

² La seule édition moderne disponible à ce jour est celle d'Earl Jeffrey Richards, avec une traduction en italien par Patrizia Caraffi, dans *La Città delle Dame*, Milano, Luni Editrice, 1998 (p. 154-160 pour le passage cité).

³ Voir plus loin et note 9.

Or ces femmes poètes ont bel et bien existé. Même si leur place est relativement marginale par rapport à celle de leurs contemporains masculins, même si les attributions peuvent varier et sont parfois contestées, le nombre de poèmes que l'on peut attribuer à des femmes est loin d'être négligeable, surtout si l'on inclut les poèmes en débats, *tensons* ou jeux partis, dont l'un des interlocuteurs est une femme. Par ailleurs, de nombreux poèmes, surtout en langue d'oïl, font entendre des voix féminines. Jean-Charles Huchet, qui pousse jusqu'à sa limite extrême le questionnement sur la féminité « génétique » des *trobairitz* (selon la terminologie un peu datée empruntée à Pierre Bec – on dirait plutôt aujourd'hui générique), souligne la façon dont la féminité textuelle, quel que soit le genre de l'auteur, change les règles du jeu poétique de la *fin'amors* : « Les *trobairitz* ne sont peut-être après tout qu'une fiction littéraire, mais la féminité induite par les marques grammaticales du genre appert déjà comme le lieu d'une problématisation du système lyrique des troubadours⁴. »

Pour ce qui est des « chansons de femme », il s'agit, selon Pierre Bec, d'un « type lyrique » caractérisé comme « popularisant » (par opposition au registre « aristocratisant » du grand chant courtois), et qu'il définit ainsi :

On peut ranger sous l'étiquette *chansons de femme* [...] un corpus assez varié de genres poétiques globalement caractérisés par *un monologue lyrique à connotation douloureuse, placé dans la bouche d'une femme* [...]. Il s'agit vraisemblablement – et c'est à ce sujet que la controverse a été sans doute la plus vive – d'un type lyrique qui a tenu une place très importante dans l'ancienne poésie romane et qui survit jusqu'à aujourd'hui [...] dans la lyrique oralo-traditionnelle⁵.

Il fait ici référence à l'hypothèse déjà ancienne de spécialistes de la poésie médiévale qui supposent l'existence, aux origines de la poésie en langue vulgaire dans plusieurs pays européens, de formes poétiques populaires de tradition orale transmises et peut-être même composées par des femmes ; avancée à la fin du xix^e siècle par Alfred Jeanroy, elle a été souvent reprise et reformulée de diverses façons⁶. Cette hypothèse a été contestée, notamment par Ulrich Mölk, qui, après

⁴ Jean-Charles Huchet, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *Littérature*, n° 51, 1983, p. 64.

⁵ Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (xiie-xiiiie siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, vol. 1, p. 57 (je mets les termes clés en italiques).

⁶ Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1889, p. 445 (cela ne l'empêche pas, par ailleurs, de nier la possibilité de l'existence de femmes poètes parmi les auteurs dont les textes nous ont été conservés) ; voir aussi Jean Frappier, *La poésie lyrique en France aux xiie et xiii siècles*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1970 ; Pierre Bec, « Le type lyrique des *chansons de femme* dans la poésie du Moyen Âge », dans *Études de civilisation médiévale (ixe- xiii siècles). Mélanges offerts à Edmond-René Labande par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, CESC, 1974, p. 13-23 ; du même, *La lyrique française au Moyen Âge*, op. cit., vol. I, p. 57-68 ; Peter Dronke, *The Medieval Lyric*, 3e éd., Cambridge, D.S. Brewer, 1996 [1968] ; voir aussi, plus récemment, le beau livre de Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons, ou Un passé en trompe-l'œil*, Paris, De Fallois, 1996. Ces théories sont résumées et discutées dans l'introduction très substantielle (et polémique) de l'anthologie d'Eglal Doss-Quinby, Joan Tasker Grimberty, Wendy Pfeffer et Elisabeth Aubrey, *Songs of the Women Trouvères*, New Haven – London, Yale University Press, 2001 (p. 12 sq.).

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des *trobairitz* à Christine de Pizan », 2019

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

avoir souligné les ambiguïtés du terme « chanson de femme », emprunté par les philologues du xix^e siècle à l'allemand *Frauenlied* (de préférence à « chanson d'ami », calqué sur le *cantiga d'amigo* portugais), choisit finalement de le conserver, mais avec une définition plus large, qui ne va pas sans poser d'autres problèmes⁷. Quoi qu'il en soit, ce type lyrique est très largement représenté, sous des formes diverses, dans plusieurs pays d'Europe, comme l'illustre la belle anthologie qu'il a publiée sous ce titre de « chansons de femme romanes », *Romanische Frauenlieder*⁸.

Dans un article écrit en 1979, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge⁹ », Pierre Bec s'était attaché à montrer que loin de relever d'une expression poétique spontanée et personnelle, d'une « écriture féminine » dont l'authenticité trancherait avec le caractère formel de la poésie des troubadours, la poésie amoureuse des *trobairitz* s'inscrirait au confluent du « grand chant courtois » des troubadours masculins et du registre popularisant des « chansons de femme ». De fait, la mise en regard de textes composés par des femmes – les *trobairitz* – dans une forme élaborée par des hommes, celle de la *canço* troubadouresque, et de poèmes lyriques au féminin, les « chansons de femme », souvent anonymes mais souvent aussi composées par des hommes, se révèle particulièrement éclairante.

Je ne m'attarderai pas ici sur les chansons de femme. J'ai déjà eu l'occasion de montrer ailleurs de quelle façon, à mon sens, la poésie de Christine de Pizan se rattache à ce courant important de la poésie médiévale non courtoise¹⁰. Je voudrais m'attacher plus particulièrement, en lien avec les contributions portant sur Christine de Pizan et le *Livre du Duc des Vrais Amants*, à ces voix féminines qui, bien avant Christine et Alain Chartier, en s'inscrivant au sein du discours courtois dominant et de la topique de la *fin'amor*, en font bouger les lignes – ce sont les « déplacements » dont je parlerai brièvement –, voire même, dans certains cas, le

⁷ Ulrich Mölk, « Chansons de femme, trobairitz et la théorie romantique de la genèse de la poésie lyrique romane », *Lingua e Stile*, vol. 25, 1990, p. 135-146. Voir aussi la mise au point détaillée de Christopher Lucken dans « "Onques n'amai tant que jou fui amee". La chanson de femme à l'épreuve de la *fin'amor* », dans *Perspectives médiévales*, supplément au n° 28, *L'expérience lyrique au Moyen Âge*, 2002, p. 33-68. En partant de cette chanson dont il réaffirme qu'elle est bien de Richard de Fournival, il critique la remise en cause de cette attribution, notamment dans *Songs of the Women Trouvères* (Eglal Doss-Quinby et al., op. cit.), et revient sur la question de la voix féminine dans la poésie de cette époque.

⁸ Ulrich Mölk, *Romanische Frauenlieder*, München, Wilhelm Fink (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben), 1989.

⁹ Pierre Bec, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 22, n° 87, 1979, p. 235-262. Article important qui reste pertinent, même si certains points sont discutables (notamment ce qu'il dit de l'absence de poèmes composés par des femmes en langue d'oïl, voir plus loin).

¹⁰ Anne Paupert, « Le "je" lyrique féminin dans l'œuvre poétique de Christine de Pizan », dans *Et c'est la fin pourquoi sommes ensemble. Mélanges offerts à Jean Dufournet*, dir. Jean-Claude Aubailly, Emmanuèle Baumgartner, Francis Dubost, Liliane Dulac et Marcel Faure, Paris, Honoré Champion, 1993, t. 3, p. 1057-1071 ; de la même, « Échos des "chansons de femme" et des genres non courtois dans la poésie lyrique de la fin du Moyen Âge », dans *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des xive et xve siècles*, dir. Laurent Brun et Silvère Menegaldo, avec Anders Bengtsson et Dominique Boutet, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 257-276.

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan », 2019

remettent en question. Ce sont dans tous les cas des voix *dissonantes*¹¹, qui résonnent autrement, nécessairement, puisque dans la *fin'amor* par définition la Dame est muette et la seule voix que l'on entende est celle de l'amant-poète. Elles créent aussi, à l'occasion, des *discordances*, voix féminines et voix masculines apparaissant alors sous le signe de la discorde¹².

1. Etat des lieux : *trobairitz*, *troveresses* et chansons de femme

Rappelons pour commencer l'origine de ces deux termes employés aujourd'hui pour désigner les poétesses de langue d'oc et de langue d'oïl. Le mot *trobairitz* se trouve au v. 4577 de *Flamenca*, un roman occitan composé vers 1270 ; l'héroïne, Flamenca, qui communique avec son amant en échangeant avec lui quelques mots à l'occasion de la messe, félicite sa servante d'avoir trouvé un bon mot en lui disant qu'elle est une bonne *trobairis*¹³, ce que l'on peut comprendre ici comme « celle qui trouve ». Le mot a ensuite été repris par la critique moderne depuis la fin du xx^e siècle pour désigner celles que l'on appelait aussi les « femmes troubadours ».

Troveresse est une dénomination encore plus récente, même si le mot existe en moyen français, mais dans des textes relativement tardifs et pas dans ce sens précis : comme le précédent, il a le sens de « celle qui trouve, qui découvre, qui invente¹⁴ ». Je l'adopte d'autant plus volontiers qu'il aurait pu être employé par Christine de Pizan au milieu d'un bon nombre d'autres mots féminisés de façon analogue, *inventeresses* et autres *clergesses*. Elle n'emploie cependant pas celui-ci, mais on le trouve, par exemple, dans une traduction du *De Claris Mulieribus* de Boccace datée de 1401, et qu'elle a sans doute utilisée pour sa *Cité des Dames*. Le traducteur anonyme l'emploie pour traduire le terme latin *compertrix*, « celle qui trouve¹⁵ ». Au sens de « femme trouvère », son adoption est encore plus récente que celle de *trobairitz* et à la différence de celui-ci, il n'est pas encore très répandu, même parmi les spécialistes¹⁶.

¹¹ *Dissoner*, v. 1355 – du latin *dissonare*, « rendre des sons discordants », au sens figuré, différer ; de *dis-*, préfixe marquant la séparation, la différence, et *sonare*, « rendre un son, retentir, résonner » (Robert Historique). C'est le titre que j'ai choisi pour un livre en projet : « Dissonances. Paroles de femmes dans la littérature française du Moyen Âge ».

¹² Voir le titre que nous avons donné à un colloque portant sur cette question, en référence à la *Concorde des deux langages* (français et italien) de Jean Lemaire de Belges : *La discorde des deux langages. Masculin / féminin dans les discours littéraires, du Moyen Âge à l'Âge classique* (Textuel, n° 46, actes du colloque international des 13-14 mai 2005, Université Paris 7, dir. Chantal Liaroutzos et Anne Paupert, 2006).

¹³ « *Margarida, trop ben t'es pres / e ja iest bona trobairis* » ; d'après *Flamenca. Roman occitan du xiii^e siècle*, éd. et trad. Jean-Charles Huchet, Paris, 10/18 (Bibliothèque médiévale), p. 258, v. 4576-77.

¹⁴ Il figure dans le *Dictionnaire de l'ancien français* de Godefroy, où les auteures de l'anthologie *Songs of the Women Trouvères* disent l'avoir trouvé (Eglal Doss-Quinby et al., *Songs of the Women Trouvères*, op. cit., p. 26).

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des *trobairitz* à Christine de Pizan », 2019

Je ne parlerai que peu des *trobairitz*, qui ne relèvent pas de mon domaine d'étude, et auxquelles un grand nombre de travaux ont été consacrés depuis les années 1970¹⁷. Mais elles restent un point de référence obligé pour aborder la poésie médiévale au féminin, et plus largement, la question de la voix féminine dans la littérature française du Moyen Âge. J'en citerai quelques exemples pour illustrer mon premier point.

On trouvera en annexe une liste des noms de ces poétesses d'oc et d'oïl, établie d'après les ouvrages cités, ainsi qu'un bref ajout concernant les chansons de femme¹⁸. En observant cette liste, on remarque tout de suite la disproportion entre les poèmes de langue d'oc et ceux de langue d'oïl, ce qui faisait dire à tort à Pierre Bec dans l'article cité qu'il n'y avait pas de femmes trouvères :

D'entrée de jeu, relevons deux paradoxes apparents : 1) des femmes (les *trobairitz*) ont écrit des chansons troubadouresques, c'est-à-dire en conformité avec un système lyrique à dominance masculine ; et des hommes ont écrit des « chansons de femme » ; 2) dans le cadre de la seule lyrique gallo-romane, on a curieusement : du côté occitan, des *trobairitz*, mais pas (ou presque) de « chansons de femme » ; et du côté français, un certain nombre de chansons de femme mais pas de *trobairitz*¹⁹.

D'autres recherches ont été faites depuis et ont établi l'existence de femmes poètes dans le Nord de la France : l'article pionnier de Madeleine Tyssens en 1992²⁰,

¹⁵ Boccace, *Des cleres et nobles femmes*(*Ms. Bibl. Nat. 12420*), éd. Jeanne Baroin et Josiane Haffen, Besançon, Université de Besançon, 1993, t. 2, ch. 65, p. 44. Il y est question de la force de la *pitié* (*pietas* en latin, le dévouement – filial, dans ce contexte) qui « est des opportunités querreresse et trouverresse [...] ». On trouve trois lignes plus bas le terme *vicareresse*, « celle qui assiste, qui soutient ».

¹⁶ Ainsi Madeleine Tyssens, dans un article fondateur : « Voix de femmes dans la lyrique d'oïl », dans *Femmes, mariages, lignages. Mélanges offerts à Georges Duby*, Bruxelles, De Boeck, 1992, note 20, p. 377 ; elle signale le mot mais ne l'emploie pas elle-même pour désigner les femmes poètes de langue d'oïl ; il est utilisé par Eglal Doss-Quinby *et al.*, *Songs of the Women Trouvères*, *op. cit.*, p. 26 et *passim* (voir ci-dessus note 14) ; mais comme on peut le constater, les auteures privilégient « women trouvères », retenu pour le titre.

¹⁷ Parmi les ouvrages qui ont fait date ou qui sont les plus utiles, voir Meg Bogin, *Les Femmes troubadours*, trad. Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, 1978 [1976] ; plus récemment, *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, dir. William Paden, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989 ; et des éditions ou traductions accompagnées d'études substantielles : Angelika Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer, 1991 ; *Chants d'amour des femmes-troubadours*, éd. et trad. Pierre Bec, Paris, Stock (Stock/Moyen Âge), 1995 ; Jean-Charles Huchet, « Trobairitz : les femmes troubadours », dans *Voix de femmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 3-73.

¹⁸ Pour ces dernières, à la liste partielle des poèmes retenus dans *Songs of the Women Trouvères*, il faut ajouter la liste très complète, prenant en compte l'ensemble des pièces avec une voix lyrique féminine, donnée dans une étude récente : Marie-Geneviève Grossel, « "J'ai trové qui m'amera" : chansons de femme et troveresses dans la lyrique d'oïl », dans *"Chanson legiere a chanter": Essays on Old French Literature in Honor of Samuel N. Rosenberg*, dir. Karen Fresco et Wendy Pfeffer, Birmingham, Summa Publications, 2007, p. 107-132 (« Bibliographie », p. 129-130 ; elle se fonde principalement sur le répertoire bien connu de Hans Spanke, *G Raynauds bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill, 1955, noté RS).

¹⁹ Pierre Bec, « Trobairitz et chansons de femme », *art. cit.*, p. 235. Constat que faisait déjà Peter Dronke, écrivant en 1968, dans un chapitre sur les « *cantigas de amigo* » de son livre *The Medieval Lyric* : « we no longer have any personal poems by women from northern France or England » (Peter Dronke, *The Medieval Lyric*, *op. cit.*, p. 97). Il faut rappeler que ces textes étaient alors très peu connus, même des spécialistes.

²⁰ Voir note 16.

l'importante anthologie *Songs of the Women Trouvères* accompagnée d'une étude et de notes très complètes, parue aux États-Unis en 2001, déjà plusieurs fois citée ; on peut mentionner aussi, parmi d'autres travaux qui abordent ponctuellement ce sujet, une thèse encore inédite de Mélanie Lévêque-Fougère, *En passant par la Lorraine. Poétique et milieu socio-littéraire des trouvères lorrains du xiii^e au début du xiv^e siècle*²¹. Il a fallu, tout comme on l'avait fait pour les *trobairitz*, s'attaquer à la difficile question des attributions, souvent contestées, et des identifications, d'autant que pour la plupart, les noms cités ne sont que des prénoms (Lorete, Dame Maroie et Dame Margot, dans les jeux partis) ou des titres trop vagues, comme la Duchesse de Lorraine – de laquelle s'agit-il ? – ou la « Reine Blanche » – est-elle vraiment Blanche de Castille ? Ainsi, Mélanie Lévêque-Fougère rappelle les doutes sur l'attribution à la Duchesse de Lorraine de l'un des deux poèmes, ou même des deux poèmes qu'on lui prête (un *planh* ou plainte funèbre et une chanson d'aube), et sur l'existence même de cette duchesse comme poétesse, avant de reprendre l'hypothèse soutenue par les deux travaux antérieurs déjà cités : il s'agirait bien de Marguerite de Champagne, fille de Thibaut IV, mariée en 1255 à Ferri III, duc de Lorraine ; elle se prononce aussi en faveur de l'attribution des deux poèmes à la Duchesse, selon les indications du seul manuscrit C, comme le font les éditrices de *Songs of the Women Trouvères*²², mais non pas Madeleine Tyssens, qui rejette l'attribution du second à la poétesse lorraine²³.

Le cas de la célèbre « chanson de croisade » *Chanterai por mon corage* (dite aussi « chanson de femme » ou « rotrouenge » dans l'édition Rosenberg et Tischler²⁴) est emblématique : la plupart des éditions modernes l'attribuent à Guiot de Dijon, attribution qui ne figure que dans un seul des six manuscrits où elle est contenue, le manuscrit M. Dans quatre autres manuscrits (K, O, T et X), elle est anonyme ; un seul manuscrit, le manuscrit C (le même manuscrit lorrain qui attribue les deux poèmes à la Duchesse de Lorraine et qui semble avoir accordé une place relativement importante aux voix de femmes²⁵), l'attribue à une femme, mais il s'agit d'une auteure manifestement fictive, la Dame de Fayel, héroïne du *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame du Fayel*, roman lui-même inspiré par l'œuvre poétique du

²¹ Mélanie Lévêque-Fougère, *En passant par la Lorraine. Poétique et milieu socio-littéraire des trouvères lorrains du xiii^e au début du xiv^e siècle*, thèse de l'Université Paris-Sorbonne, dir. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, soutenue le 5 décembre 2015.

²² Eglal Doss-Quinby et al., *Songs of the Women Trouvères*, op. cit., p. 155-161.

²³ Mélanie Lévêque-Fougère, « La mystérieuse duchesse de Lorraine », dans *En passant par la Lorraine*, op. cit., p. 37-38 ; et son identité, p. 120.

²⁴ *Chansons des trouvères*, éd. et trad. Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler, Paris, Le Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1995, p. 504-509.

²⁵ Mélanie Lévêque-Fougère, *En passant par la Lorraine*, op. cit., p. 265 : « les manuscrits lorrains semblent favoriser les voix de femmes », écrit-elle, notant qu'on trouve dans les deux manuscrits C et I la majeure partie des pièces éditées dans *Songs of the Women Trouvères*. Ce constat avait déjà été fait à propos des trois manuscrits lorrains U, C et I par Madeleine Tyssens (« Voix de femmes dans la lyrique d'oïl », art. cit., p. 382), ainsi que par les éditrices des *Songs of the Women Trouvères* (op. cit., p. 53).

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan », 2019

trouvère du même nom, par un curieux retour en boucle, comme le remarque Madeleine Tyssens²⁶. Mais pour Marie-Geneviève Grossel, cette chanson de croisade est indéniablement de Guiot de Dijon, qui l'aurait selon elle écrite pour une jeune fille dont le fiancé s'était croisé²⁷.

Pour certains poèmes au féminin, comme les *cantigas de amigo* galégo-portugaises, ou même pour le poème de Richard de Fournival étudié par Christopher Lucken²⁸, l'attribution à un homme ne fait guère de doute. Mais « l'anonyme » est-il nécessairement un homme ?

J'aime citer cette phrase pleine d'humour de Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* : « Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman²⁹ ». L'idée est reprise en écho par une médiéviste américaine, Susan Schibanoff, dans le titre d'un article : « Medieval *Frauenlieder*: Anonymous was a man? » ; elle souligne les récents changements d'attitude dans l'attribution des chansons de femme anonymes, et met en garde contre la tentation de basculer d'un extrême dans l'autre, pour des raisons « politiques » au sens large.

Mais comme je voudrais le redire après d'autres³⁰, quoi qu'il en soit de l'identité (réelle ou supposée) des poètes, la « féminité textuelle », la présence d'un *je* lyrique ou poétique (pour les jeux partis) féminin entraîne des changements significatifs dont j'aimerais maintenant donner rapidement quelques exemples.

²⁶ Madeleine Tyssens, « Voix de femmes dans la lyrique d'oïl », art. cit., p. 379.

²⁷ Marie-Geneviève Grossel, *Chansons d'amour du Moyen Age*, Paris, Le Livre de Poche (Les classiques d'aujourd'hui), 1995, p. 35 et commentaire p. 37. Voir aussi son article « "J'ai trouvé qui m'amera" », art. cit., p. 123-124, où elle fait allusion à cette hypothèse, sans la justifier davantage.

²⁸ Christopher Lucken, « "Onques n'amai tant que jou fui amee" », art. cit. ; voir la note 7. L'attribution à Richard de Fournival paraît bien fondée, tandis que l'attribution à une femme, étant donné la tonalité ironique et satirique du poème, paraît très douteuse.

²⁹ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Londres, Penguin Books, 2004 [1928], p. 57. Elle ajoute : « It was a woman, Edward Fitzgerald, I think, suggested, who made the ballads and the folksongs, crooning them to her children, beguiling her spinning with them, or the length of the winter's night. »

³⁰ Reprenant Pierre Bec, Marie-Geneviève Grossel précise : « plutôt que de chercher l'individualité perdue d'un(e) auteur, on tentera de saisir l'image de la "féminité lyrique" qui était offerte au public quand le *Je* du *fin amant* cédait la place à un *Elle* devenue Parole » (« "J'ai trouvé qui m'amera" », art. cit., p. 107).

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan », 2019

2. Déplacements³¹ : la *fin'amor* au féminin

La première transformation, évidente dans les *cansos* des *trobairitz*, est le renversement radical du point de vue. « La *fin'amor* au féminin » est en soi, déjà, une formule paradoxale : comme on le sait, et je l'ai rappelé en commençant, dans la poésie des troubadours l'amant-poète chante une dame lointaine, dans une position supérieure, toujours muette ; qu'advient-il si c'est elle qui parle ? On ne peut que souligner la position paradoxale de la Dame lorsque c'est elle qui aime et qui chante, dans un contexte qui reste celui de la société féodale et de la *fin'amor* (puisque les *trobairitz*, on l'a souvent dit, se réfèrent aux mêmes valeurs que les troubadours et que leurs poèmes s'inscrivent pour l'essentiel dans le même cadre poétique et rhétorique). Mais peut-on se contenter de dire, comme on l'a parfois fait, qu'elles ne font que changer le genre grammatical de la voix poétique³², ou tout au plus changer le point de vue ? Il me semble que non, et que ce changement entraîne des modifications structurelles plus profondes dans le schéma caractéristique de la *fin'amor* (au masculin), des transformations que je désigne par ce terme de *déplacements*.

Cette position paradoxale de celle qui est à la fois la Dame, objet attendu de la *fin'amor*, et le sujet du chant, celle qui aime et qui chante, est manifeste dans les deux strophes citées d'une *canso* de la comtesse de Die (Annexe II, 1, a). Elle se reconnaît à elle-même toutes les qualités de la Dame courtoise habituellement chantée par les poètes (*cortesia*, *beltatz*, *pretz*, *senz* ; et encore, dans la strophe 5, *pretz*, *paratge*, *beutatz* et *fis corage*, le « fin cœur » des fins amants), mais elle se lamente de ce que celui qu'elle aime ne la reconnaisse pas à sa juste valeur – le verbe *valer* (*valoir*) est deux fois repris, « Vas lui no'm val » (str. 1), « valer mi deu » (str. 5) : ces belles qualités ne valent rien à ses yeux à lui, alors qu'elles devraient « valoir » pour elle, lui rapporter le profit attendu. La chanson se fait *messatges* (messenger) pour demander raison au *bels amics gentz* (ici l'on retrouve un schéma habituel dans les envois des *cansos* troubadouresques, simplement inversé).

Un autre exemple de déplacement est le motif de la *merce* tel qu'il apparaît dans la strophe 5 du poème d'Azalaïs de Porcairagues (Annexe II, 1, b, v. 38). Normalement, la *merce* (la *merci* en langue d'oïl, la pitié ou la grâce) est celle que l'amant-poète

³¹ Ce terme (que j'emploie dans mon introduction à *La Discorde des deux langages*, *op. cit.*, p. 13) m'a été suggéré par le titre d'un ouvrage collectif centré autour d'une problématique différente (la question de la constitution du « canon », du modèle que constituent les « grands » auteurs, dans l'histoire littéraire et dans l'enseignement), mais la question de la « voix féminine » s'y trouve posée dans des termes analogues : *Displacements. Women, Tradition, Literatures in French*, dir. Joan DeJean et Nancy K. Miller, Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1991.

³² Cela a souvent été dit pour les *trobairitz*, par les opposants aux thèses « féministes » de Meg Bogin ou d'autres. C'est ce qu'écrit encore Marie-Geneviève Grossel à propos des *troveresses*, dans l'article cité : « les "troveresses" utilisent le code de la *fin'amors* en changeant simplement le genre du sujet. » Elle cite ensuite l'exemple du poème *La froidor ne la jalee*, dont il sera question plus loin (« *J'ai trové qui m'amerà* », art. cit., p. 125).

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des *trobairitz* à Christine de Pizan », 2019

attend et rêve d'obtenir de sa dame. Ici c'est elle qui promet de se mettre « à la merci » de l'ami. Cette strophe a souvent été citée à cause de l'allusion voilée à *l'assai* (« Tost en venrem a l'assai », v. 5) que René Nelli a interprétée comme une référence à ce qui aurait été d'après lui une pratique ritualisée dans la *fin'amor*, *l'assag*, l'amant faisant la preuve de la maîtrise de son désir en demeurant couché nu auprès de sa dame sans rien tenter d'autre que des baisers et des caresses. Rien d'aussi précis n'est mentionné dans les textes et l'on peut mettre en doute l'existence réelle de cette pratique ainsi que son caractère ritualisé³³. Cette strophe de la *trobairitz* Azalaïs de Porcairagues n'en demeure pas moins une expression originale du désir amoureux formulé d'un point de vue féminin, en décalage par rapport à la rhétorique amoureuse de la *fin'amor*. Par ailleurs, à plus de deux siècles d'intervalle, ces vers peuvent nous faire penser aux propos de la dame amoureuse mais soucieuse de son honneur dans le *Livre du duc des vrais amants* de Christine de Pizan, lors de la rencontre nocturne des deux amants ; le Duc, qui l'a bien comprise, accepte d'être ainsi « essayé » (« Et m'essaiez / Tout ainsi qu'il vous plaira », v. 2801-802), mis à l'épreuve, en reprenant ce mot qui semble venu tout droit de l'époque des troubadours, de même que l'exercice de maîtrise du désir que la dame lui demande³⁴. Dans un cas comme dans l'autre, la voix féminine affirme sa prééminence dans le jeu amoureux.

On peut observer des déplacements analogues dans la chanson d'amour anonyme « Plaine d'ire et de desconfort » (Annexe II, 2, b), où les strophes II et III expriment de façon très forte la tension entre les deux rôles : la *Dame* (« Dame cuidoie estre d'autrui », v. 1) et *l'amie* (str. III, v. 6 : « Et s'amie serai toz dis, / Encor soit il mes enemis »), en la poussant jusqu'au paradoxe :

Car conquise sui par celui
Cui je cuidoie avoir conquis.
Or en est devers moi li pis,
Car il siens est et je si sui :
Ensi somes sien ambedui (str. II ; je souligne)

Le renversement de perspective et les tensions qu'il suscite sont particulièrement bien illustrées par la série d'antithèses et le jeu des pronoms (outre les vers cités, voir aussi, dans la strophe III : « malgré suen soie me faz » [v. 2] ; « Desqu'il ne m'ainme, je me haz » [v. 5]).

³³ René Nelli, « L'asag ou épreuve d'amour », dans *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963, p. 199-209. Voir à ce propos les remarques pertinentes de Pierre Bec, « 'Trobairitz' et chansons de femme », art. cit. p. 250-251. Voir également son anthologie, *Chants d'amour des femmes-troubadours*, éd., trad. et présentation Pierre Bec, Paris, Stock, Stock/Moyen Age, 1995.

³⁴ Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. et trad. Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Honoré Champion (Champion Classiques), 2013, p. 304-308.

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan », 2019

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

3. Dissonances

Dans son *Essai de poésie médiévale*, Paul Zumthor avait distingué deux registres dans la poésie lyrique médiévale, l'un qu'il appelait « le registre de la *requête d'amour*, spécifique du grand chant courtois », et l'autre qu'il proposait de nommer, d'un terme qui ne convient à vrai dire qu'à une petite partie des poèmes concernés, « le registre de la *bonne vie*³⁵ ». Pierre Bec a repris et approfondi cette distinction dont il fait la base de son classement des formes lyriques aux xii^e et xiii^e siècles, distinguant et opposant le registre qu'il appelle « aristocratisant » du « grand chant courtois » (expression considérée comme la traduction la plus précise de *canso* en langue d'oïl) et celui, plus « popularisant », des « chansons de femme » et autres genres non courtois³⁶. Cette opposition, qui me semble demeurer un instrument d'analyse utile, malgré les critiques dont elle a fait l'objet dans des études plus récentes³⁷, n'est aucunement figée, des interférences se produisant fréquemment entre les deux registres, notamment dans les poèmes au féminin – Pierre Bec insiste d'ailleurs d'entrée de jeu sur cette notion d'« interférence registrale³⁸ ». Dans le passage cité, Paul Zumthor avait dégagé quelques traits formels caractérisant le second registre : outre la syntaxe (la poésie popularisante, pour reprendre le terme de Pierre Bec, plus simple dans ses formulations, ayant davantage recours à la juxtaposition parataxique), il s'était intéressé au vocabulaire, notant entre autres choses l'emploi fréquent des diminutifs, l'emploi de qualificatifs différents (par exemple, *joli*, opposé à « la série *sage-preu-courtois* »), les désignatifs (*ami*, *amie*, *amiete* ou *compaigne*, etc., et non pas *dame*), un vocabulaire plus concret, etc. Il serait intéressant de poursuivre ces observations de façon plus systématique pour la poésie au féminin qui nous intéresse, et d'étudier de plus près le style et le vocabulaire des chansons de femme, en le comparant avec celui du grand chant courtois des trouvères, en délimitant un corpus à la fois précis et significatif (ce qui ne paraît pas possible pour les chansons de *troveresses*, leur nombre étant trop réduit). Bien entendu tous les éléments « popularisants » ne sont pas spécifiquement féminins ; et d'autre part, les *trobairitz* et les *troveresses* ont recours aussi au registre du « grand chant courtois ». Pour ce qui est des appellatifs, on a vu, par exemple, comment la voix féminine anonyme de « Plaine d'ire et de desconfort » joue sur ces deux registres.

³⁵ Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil (Points-Essais), 2000 [1972], p. 299-301.

³⁶ Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge*, op. cit., t. I, p. 34 sq. (voir notamment le schéma présentant les « traits contrastifs des deux grands registres », p. 34).

³⁷ Voir par exemple l'introduction de *Songs of the Women Trouvères* (Eglal Doss-Quinby et al., *Songs of the Women Trouvères*, op. cit., p. 9 sq.)

³⁸ Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge*, op. cit., t. I, p. 34, note 38.

Une étude stylistique précise permettrait d'étayer par des comparaisons plus systématiques des observations empiriques, tout en se gardant de tomber dans les stéréotypes « genrés » – ainsi, l'observation souvent faite selon laquelle les poèmes au féminin, comme on le constate dans plusieurs poèmes de *trobairitz* (Na Castelloza en particulier, ou la Comtesse de Die) ou dans les deux « chansons de croisade » au féminin (« Chanterai por mon courage » et « Jherusalem, grant damage me fait »), privilégient une expression plus directe de la sensualité.

Sur un plan strictement stylistique, c'est ce qu'a fait Joan Ferrante pour le corpus des *trobairitz*, qu'elle a comparé à celui des troubadours, en s'en tenant à un corpus restreint et soigneusement délimité³⁹. Ses conclusions, exposées de façon très prudente, sont d'autant plus intéressantes que l'auteure dit avoir entrepris cette analyse en ne pensant pas aboutir à des résultats concluants, ce qui a pourtant été le cas : elle repère notamment la fréquence beaucoup plus grande des adresses à l'aimé à la deuxième personne, et dans une moindre mesure, celle des tournures négatives, du subjonctif ou de l'optatif ; pour ce qui est de la versification, une moins grande richesse des rimes et des jeux sur les sonorités. On songe au rapprochement fait par Pierre Bec avec les « chansons de femme » ; selon lui, c'est peut-être parce qu'elles avaient à leur disposition cet autre langage et cet autre code amoureux que les *trobairitz* ont pu créer de nouvelles formes d'expression poétique – ce qui n'enlève rien au caractère unique et individuel des poèmes et des poétesses.

Dans le cadre restreint de cette étude, je m'en tiendrai à quelques exemples significatifs de ces « dissonances » que l'on peut observer dans des poèmes au féminin. Deux des exemples choisis (Annexe II, 2, b et c) sont des poèmes anonymes désignés comme des « chansons d'amour », avec une voix lyrique féminine. Le premier, « Plaine d'ire... », dont il a été brièvement question, s'il met en scène de façon assez remarquable les « déplacements » liés au changement de perspective, s'inscrit pour l'essentiel, par son style élevé et sa structure syntaxique élaborée, dans le registre du grand chant courtois ; mais des interférences se produisent, notamment avec la substitution de l'appellatif *amie* à *dame*. Il n'en va pas de même du second : dans « La froidor ne la jalee », si la dernière strophe est incontestablement « courtoise », tout ce qui précède est caractéristique du registre des « chansons de femme ». Ainsi, dans la strophe I, l'évocation de l'hiver n'est pas une anti-reverdie, prologue au chant poétique et à l'évocation de l'amour ; mais elle

³⁹ Joan Ferrante, «Notes towards the study of a female rhetoric in the trobairitz », dans *The Voice of the Trobairitz, op cit.*, p. 63-72. Le corpus choisi pour les troubadours (« control group ») inclut des œuvres de poètes de différentes générations, un peu antérieurs ou contemporains des *trobairitz* : Bernard de Ventadour et Peire d'Alvernhe, Arnaut Daniel pour la 2e génération, Peire Cardenal et Sordello pour la 3e (*ibid.*, p. 63, détail donné en note). Mais elle souligne aussi les limites de l'approche « statistique », notamment en ce qui concerne les deux *trobairitz* les plus importantes, celles dont on a conservé le plus grand nombre de poèmes, Na Castelloza et la Comtesse de Die.

sert d'antithèse à la brûlure physique, une brûlure d'amour (v. 3), qui concerne le *cors* (v. 2) et non le *cuer*. On retrouve dans ce poème la sensualité souvent notée comme typique des chansons de femme, ainsi que l'évocation directe du désir (v. 9) et la tournure exclamative et interrogative de la strophe IV, caractéristique de la déploration au féminin (« Ensi, laisse ! K'en puis faire ? »). La désignation choisie par l'un des éditeurs modernes est révélatrice de ce double caractère : dans l'anthologie *Chanson des Trouvères*, elle est double, « Chanson d'amour. Chanson de femme⁴⁰ ».

Pour les *troveresses*, l'exemple retenu est la strophe de Maroie de Diergnau (Annexe II, 2, a). Par son style et son vocabulaire, elle s'inscrit presque entièrement dans le registre du grand chant courtois : tout comme le célèbre poème d'Azalaïs de Porcairagues, dont je n'ai cité qu'une strophe, qui s'ouvre par une évocation hivernale (« Ar em al freg temps vengut »), une anti-reverdie qui est en accord avec l'état d'esprit sombre de la poétesse, la chanson commence par une évocation hivernale également conventionnelle, même si la suite est à l'opposé (configuration également courante dans la poésie des troubadours : « malgré l'hiver je me réjouis ») ; les vers 5 à 7 pourraient figurer tels quels dans une chanson courtoise au masculin. Mais le vers 4 introduit une dissonance d'autant plus remarquable : au lieu de la figure attendue du poète, une *bele pucele*, et un *joli cuer* en lieu et place du *fins cuers* des amants courtois, mentionné deux vers plus loin.

Pour les poèmes de la Duchesse de Lorraine, les analyses de Mélanie Lévêque-Fougre vont dans le même sens. Même si la tonalité courtoise domine dans le *planh*, la plainte funèbre de la Duchesse, elle montre comment la poétesse en déplace subtilement les lignes, et conclut ainsi :

C'est donc en ménageant toujours un décalage avec l'image ou la tournure attendue que la poétesse fait entendre sa voix. Cette voix de femme infléchit subtilement les références qu'elle puise dans la littérature courtoise, faisant de son poème un jeu perpétuel d'échos et de dissonances⁴¹.

⁴⁰ *Chansons des trouvères*, éd. cit., p. 210 ; dans *Songs of the Women Trouvères*, elle figure dans la rubrique « Chansons d'amour », mais les éditrices ont choisi d'éviter la rubrique « chansons de femme », ou plutôt de la décliner en deux catégories selon leur forme : « chansons d'amour » et « chansons d'ami », pour les formes à refrain (Eglal Doss-Quinby et al., *Songs of the Women Trouvères*, op. cit., p. 33-34).

⁴¹ Mélanie Lévêque-Fougre, *En passant par la Lorraine*, op. cit., p. 357 (sous-partie intitulée : « Une poésie courtoise au féminin »). En s'inspirant des analyses de Pierre Bec, elle conclut un peu plus loin, à propos des deux poèmes : « La Duchesse de Lorraine nous offre donc deux chansons de femme composées dans le sillage des trouvères masculins. Cette dialectique du grand chant courtois et du registre *popularisant* tient à la tension entre la position sociale de la Duchesse dans la haute société courtoise et la poétique popularisante de la chanson de femme » (*ibid.*, p. 363).

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan », 2019

4. Discordances : les jeux partis ou la *fin'amor* en questions

Je ne ferai que mentionner pour finir un autre aspect des transformations induites par l'intervention de voix féminines dans la poésie de ce temps : il s'agit des « jeux partis » (c'est-à-dire « jeux partagés »)⁴². Selon les termes d'Emmanuèle Baumgartner, « à côté de la chanson d'amour qui suppose de la part du trouvère ou de son public une adhésion implicite au code ritualisé de la *fin'amor*, les jeux partis, les *partimens* de la lyrique d'oc, introduisent une sorte de problématique de l'amour⁴³ ». L'un des interlocuteurs ouvre le débat et propose une alternative, l'autre choisit une des deux options proposées et le poème se développe sous forme de dialogue. Le débat en forme de dilemme doit normalement être tranché par un appel à un (ou plusieurs) juge dans un envoi (mais l'exemple cité ici n'en comporte pas). Il s'agissait peut-être à l'origine d'un simple exercice de style, devenu très vite une forme de « jeu de société », comme l'attestent les « jugements d'amour » introduits par André le Chapelain dans son *Tractatus de Amore*, ou leur présence en grand nombre dans le cadre des concours poétiques du Puy d'Arras au xiii^e siècle.

Sur les 182 jeux partis du recueil d'Arthur Langfors⁴⁴, on peut en identifier dix où l'un des interlocuteurs, ou les deux, est une femme. Sous la rubrique « Voices in Dialogue: Jeux-partis and Tensons », les auteures de *Songs of the Women Trouvères* en ont ajouté un, ainsi que deux *tensons*⁴⁵. On en trouvera la liste en annexe, avec l'indication des interlocuteurs et un bref résumé de l'objet du débat. La plupart du temps, il s'agit de discussions sur des points de casuistique amoureuse ; comme l'écrit Jean Dufournet, on voit s'y effectuer « une déconstruction du discours amoureux⁴⁶ ». Le parti choisi par la femme n'est pas toujours celui qu'on attendrait : ainsi, dans celui qui oppose Gillebert de Berneville à la Dame de Gosnai, sur la question de savoir si elle préfère choisir un époux à son gré contre la volonté de ses proches, ou suivre leur choix contre sa propre volonté, elle choisit le deuxième parti, contre son interlocuteur masculin qui lui reproche de trahir l'Amour.

⁴² Sur les jeux partis de langue d'oïl avec une ou deux voix féminines, voir Eglal Doss-Quinby, « *Rolan de ceu ke m'avez / Parti dirai mon samblant*: The Feminine Voice in the Old French jeu-parti », *Neophilologus*, vol. 83, 1999, p. 497-516.

⁴³ *Poèmes d'amour des xiie et xiiie siècles*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Ferrand, Paris, 10/18 (Bibliothèque médiévale), 1983, p. 146 (« Jeux partis et débats »).

⁴⁴ *Recueil Général des jeux partis français*, éd. Arthur Langfors, avec le concours d'Alfred Jeanroy et Louis Brandin, Paris, Librairie ancienne Champion, SATF, 1926.

⁴⁵ Eglal Doss-Quinby et al., *Songs of the Women Trouvères*, op. cit., p. 73-113.

⁴⁶ *Anthologie de la poésie lyrique française des xiie et xiiie siècles*, éd. et trad. Jean Dufournet, Paris, Gallimard (Poésie / Gallimard), 1989, p. 355.

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan », 2019

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

L'exemple cité en annexe (Annexe II, 3) évoque une fois encore le *Livre du Duc des vrais amants* de Christine de Pizan : il peut faire penser aux conseils et aux remontrances de Seville de la Tour, son ancienne gouvernante, à la jeune duchesse ; mais ici, les rôles sont inversés, puisque c'est le personnage plus jeune, la *damoisele* (nommée par la rubrique Sainte des Prés), qui est d'avis qu'il ne faut en aucun cas prêter l'oreille aux propos des hommes (str. III), tandis que la dame de la Chaucie (la Chaussée) à qui elle demande conseil a un avis opposé et plus mesuré : il faut d'abord écouter l'homme avant de choisir « l'otroi ou le desdire » (str. II), et elle va plus loin encore à la strophe IV (cela n'a jamais fait de mal à une femme d'écouter un homme, à condition qu'elle ne se laisse pas entraîner à des folies). Mais c'est la demoiselle intransigeante qui a le dernier mot. Même si « la Chaussée » peut renvoyer à une localité réelle, symboliquement, elle est à l'opposé de la Tour⁴⁷ du texte de Christine de Pizan. Mais dans un cas comme dans l'autre, la mise en garde contre les pièges de l'amour est portée par une voix féminine, dialoguant avec une autre voix féminine.

En guise de conclusion

En transposant au féminin la poésie lyrique des troubadours, les *trobairitz*, puis les femmes poètes de langue d'oïl, ont inventé de nouvelles formes d'écriture, tout comme le feront plus tard les « poétrices » du xvi^e siècle dont parle Gisèle Mathieu-Castellani, lorsqu'elle montre comment « Pernelle du Guillet et Louise Labbé [s'approprient] le modèle [pétrarquiste] en modifiant subtilement les termes de l'échange conventionnel, transformant le monologue en dialogue, et le *tu* de la célébration en un *moi, je*, qui affirmera la présence d'un sujet de l'écriture [...]. La lecture des "poétrices" [...] éclaire le travail d'appropriation – et parfois de subversion – des modèles masculins⁴⁸ ». Trois siècles plus tôt, quelques poétesses de langue d'oc, et un plus petit nombre encore de *troveresses* de langue d'oïl, dont on ne sait presque rien et dont on n'a conservé que quelques poèmes, l'avaient déjà fait à leur manière, bien avant Christine de Pizan.

⁴⁷ Autre nom qui peut être perçu comme réel (il a existé une famille de ce nom), mais dont la valeur symbolique a souvent été commentée. Voir l'introduction à l'édition citée du *Livre du Duc des Vrais amans* (Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des Vrais amans*, éd. cit., p. 54-55).

⁴⁸ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la Lyre*, Paris, José Corti, 1998, p. 11-12.

ANNEXE I. État des lieux : voix féminines dans la lyrique d'oc et d'oïl

1. Les trobairitz :

Une quarantaine de pièces, une petite vingtaine de noms. Des pièces anonymes. Poèmes contenus dans 28 manuscrits.

À comparer avec la production des troubadours : 2500 pièces, 460 noms d'auteurs, 98 manuscrits (ordre de grandeur pour le nombre de pièces : environ 1,6 %).

Cansos :

- Azalaïs de Porcairagues (entre 1170 et 1175 ?) : 1 *canso* (+ 1 *vida*)
 - Na Bieiris de Romans (xiii^e siècle ?) : 1 *canso*
 - Na Castelosa (fin xii^e-début xiii^e siècle ?) : 4 *cansos* (+ 1 *vida*)
 - Clara d'Anduza (1^{ère} moitié du xiii^e siècle) : 1 *canso* (pas de *vida*, mais dans *razo* d'Uc de Saint-Circ)
 - La Comtesse de Die (fin xii^e siècle ou début xiii^e siècle) : 4 *cansos* (+ 1 *vida*)
 - Na Tibors de Sarenom (1^{er} tiers du xiii^e siècle) : 1 strophe de *canso* (+ 1 *vida*)
- + Une cobla anonyme et un *planh*.

Tensos ou chansons dialoguées :

3 dialogues entre deux femmes, 7 dialogues mixtes (Pierre Bec ; Angelika Rieger en dénombre 15 en tout, Jean-Charles Huchet parle de 12 *tenso*s dont 2 atypiques).

(D'après Pierre Bec, dans *Chants d'amour des femmes-troubadours*, éd. cit. Voir aussi : Jean-Charles Huchet, « Trobairitz : les femmes troubadours », art. cit. ; Angelika Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, op. cit.)

2. Les troveresses :

8 noms de femmes, dont 3 à qui sont attribués des poèmes indépendants :

- Maroie de Diergnau (1^{ère} moitié du xiii^e siècle) : 1 strophe de « chanson » (voir aussi la « Dame Maroie », qui dialogue avec Dame Margot dans une « tenson »).
- La duchesse de Lorraine (sans doute, Marguerite de Champagne, fille de Thibaut IV, mariée en 1255 à Ferri III, duc de Lorraine) ; 2 poèmes lui sont attribués : une « plainte funèbre » (« Par maintes fois avrai esteit requise ») et une aube, caractérisée aussi comme « chanson de malmariée », attribution parfois discutée (« Un petit devant lou jour ») ; elle est peut-être aussi la dame d'une *tenson* avec Thibaut de Champagne, selon 1 manuscrit).
- Blanche de Castille (1188-1252) est sans doute *li roine blanche*, à qui un manuscrit attribue une « chanson à la Vierge ».

Les 5 autres noms figurent dans des *tenso*s ou jeux partis : Sainte des Prés et la Dame de la Chaucie, la Dame de Gosnai (jeu parti avec Gillebert de Berneville), une certaine Lorete (dialogue avec sa sœur), dame Margot (dialogue avec Dame Maroie = Maroie de Diergnau ?).

Pièces anonymes à voix féminines : Il y a en tout 2 débats et 10 jeux-partis ; on peut compter 3 autres « chansons (courtoises) » anonymes.

Les chansons de femme ou autres genres popularisants (selon l'expression de Pierre Bec) :

L'anthologie citée inclut 8 « chansons d'ami », 2 « chansons de croisade » assez connues (« Chanterai por mon courage » et « Jherusalem, grant damage me fait »), 2 aubes, 4 « chansons de malmariée » (dont le 2^e poème de la Duchesse de Lorraine), puis quelques « chansons pieuses », des rondeaux et des motets à voix féminines.

(D'après *Songs of the Women Trouvères*, éd. E. Doss-Quinby, J. Tasker Grimbert, X. Pfeffer and E. Aubrey, New Haven and London, Yale University Press, 2001. Voir aussi M. Tyssens, « Voix defemmes dans la lyrique d'oïl », dans *Femmes, mariages, lignages. Mélanges...* Georges Duby, Bruxelles, De Boeck, 1992, pp. 373-387).

En regroupant pièces anonymes et pièces attribuées (à des poètes hommes ou femmes), Marie-Geneviève Grossel dénombre 66 pièces, qu'elle classe en s'efforçant de suivre les catégories médiévales:

-poèmes en dialogues : 8 « jeux partis » et 19 « dialogues »

-poèmes à *Je* féminin unique : 13 « ballettes » ; 9 chansons pieuses ; 2 chansons de Croisade ; 2 aubes ; 3 chansons « de regret dépité » ; 9 chansons « à ranger dans le registre de la *canço* ».

(Marie-Geneviève Grossel, « "J'ai trové qui m'amera": chansons de femmes et troveresses dans la lyrique d'oïl », dans *Chanson legiere a chanter : Essays on Old French Literature in Honor of Samuel N. Rosenberg*, Alabama, 2007, pp. 107-132).

ANNEXE II. Quelques extraits

1. Déplacements : la *fin'amor* au féminin

a. [Comtesse de Die]

1) A chantar m'èr de ço qu'ieu non volria,
Tant me rancur de lui cui sui amia,
Car eu l'am mais que nulha ren que sia ;
Vas lui no'm val mercés ni cortesia,
Ni ma beltatz ni mos prètz ni mos senz,
Qu'altressi'm sui enganad' e traïa,
Cum degr'èsser, s'ieu fos desavinenz [...] ⁴⁹.

⁴⁹ Traduction : « Il me faut chanter ce que je ne voudrais point chanter : car j'ai fort à me plaindre de celui dont je suis l'amie. Je l'aime plus que tout au monde, et rien ne trouve grâce auprès de lui : ni Merci, ni Courtoisie, ni ma beauté, ni mon mérite, ni mon esprit ; je suis trompée et trahie comme si je n'avais pas le moindre charme [...] ».

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan », 2019

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

5) Valer mi deu mos prètz e mos paratges
E ma beutatz e plus mos fis coratges,
Per qu'ieu vos mand lai ont es vostr' estatges
Esta chançon que me sia messatges ;
E vuolh saber, lo mieus bèls amics gentz,
Per que vos m'etz tan fèrs ne tan salvatges,
Non sai si s'es orguolhs o mals talenz [...] ⁵⁰.

b. [Azalais de Porcairagues]

5) Bèlcs amics, de bon talan
Som ab vos totz jornz en gatge,
Cortes' e de bèl semblan,
Sol no'm demandetz outratge ;
Tost en venrem a l'assai :
Qu'en vostre mercé'm metrai ;
Vos m'avètz la fe plevida
Que no'm demandetz falhida ⁵¹.

(Textes et traductions de Pierre Bec, *Chants d'amour des femmes-troubadours*,
op. cit., p. 102-104 et p. 67-69)

2. Dissonances et interférences registrales

a. [Maroie de Diergnau]

Mout m'abelist quant je voi revenir
Yver, gresill et gelee aparoir,
Car en toz tans se doit bien resjoïr
Bele pucele, et joli cuer avoir.
Si chanterai d'amors por mieuz valoir,
Car mes fins cuers plains d'amorous desir
Ne mi fait pas ma grant joie faillir.

(Eglal Doss-Quinby *et al.*, *Songs of the Women Trouvères*, *op. cit.*, p. 116 ;
manuscrit *M*, f. 181r et manuscrit *T*, f. 169r.)

b. Chanson d'amour (anonyme)

I Plaine d'ire et de desconfort
Plor : en chantant m'en rededui.
Sachiez de fi que j'ai grand tort,

⁵⁰ Traduction : « Je dois pouvoir compter sur mon mérite, ma haute naissance et ma beauté, et plus encore sur la sincérité de mon cœur ; c'est pourquoi je vous mande, là-bas, en votre demeure, cette chanson, qui me servira de messenger. Je veux savoir, mon bel et doux ami, pourquoi vous êtes à mon égard si farouche et si dur : est-ce orgueil ou malveillance ? »

⁵¹ Traduction : « Doux ami, de bonne grâce, je me suis pour toujours engagée à vous, courtoise et de bonnes manières, à la seule condition que vous ne me demandiez rien d'outrageant. Bientôt nous en viendrons à l'essai, car je me mettrai en votre merci. Vous m'avez fait la promesse jurée que vous ne me demanderez pas de faillir ».

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan », 2019

Car assez trop hardie fui
Quant mon cuer ne ma boiche mui
A rien qui tenist a deport,
Se por ceu non q'ensi recort
M'ire et mon duel et mon enui⁵².

Il Dame cuidoie estre d'autrui,
Mais bien sai que folie fis,
Car conquise sui par celui
Cui je cuidoie avoir conquis.
Or en est devers moi li pis,
Car il siens est et je si sui :
Ensi somes sien ambedui,
S'il est ensi com je devis⁵³.

III Trop ai vilainement mespris
Cant malgré suen soie me faz,
Qu'il n'a cure, ce m'est avis,
Ne de moi ne de mon solaz ;
Desqu'il ne m'ainme, je me haz,
Et s'amie serai toz dis,
Encor soit il mes enemis :
Ensi ma mort quier et porchaz⁵⁴.

(Eglal Doss-Quinby *et al.*, *Songs of the Women Trouvères*, *op. cit.*, p. 123 ; manuscrit U, f. 47v-48r et manuscrit C, f. 191r-191v.)

c. Chanson d'amour – chanson de femme

I La froidor ne la jalee
Ne puet mon cors refroidir,
Si m'ait s'amor eschaufee,
Dont plaing et plor et sospir ;
Car toute me seux donee
A li servir.
Muels en deüsse estre amee
[...]
De celui ke tant desir,
Ou j'ai mise ma pensee.

⁵² Traduction : « Pleine de chagrin et de peine, / Je pleure : en chantant je retrouve un peu de joie. / Sachez en vérité que j'ai grand tort, / Car je fus bien trop hardie / Quant j'ai voulu mettre mon cœur et ma bouche / Au service d'un quelconque plaisir, / Si ce n'est que de cette façon je peux rapporter / Mon chagrin, ma douleur et ma peine ».

⁵³ Traduction : « Je croyais être la Dame d'un autre, / Mais je sais bien que j'agis follement, / Car me voici conquise par celui / Que je croyais avoir conquis. / C'est donc moi qui ai la plus mauvaise part : / Car il s'appartient, et je lui appartiens : / C'est ainsi que nous sommes tous deux siens, / S'il en est bien ainsi que je le dis ».

⁵⁴ Traduction : « J'ai commis une très grave faute / En me faisant sienne malgré lui, / Car je pense qu'il ne se soucie / Ni de moi ni de mon réconfort ; / Puisqu'il ne m'aime pas, je me hais, / Et je serai toujours son amie, / Quand bien même il serait mon ennemi : / C'est ainsi que je recherche ma propre mort ».

II Ne sai consoil de ma vie
Se d'autrui consoil n'en ai,
Car cil m'ait en sa baillie
Cui fui et seux et serai.
Por tant suex sa douce amie
Ke bien sai
Ke, por rien ke nuls m'en die,
N'amerai
Fors lui, dont seux en esmai.
Quant li plaist, se m'ocie !

III Amors, per molt grant outrage
M'ocieis, ne sai por coi ;
Mis m'aveis en mon coraige
D'ameir lai ou je ne doi.
De ma folie seux saige
Quant jel voi.
De porchaiscier mon damaige
Ne recroi.
D'ameir plux autrui ke moi
Ne li doinst Deus couraige.

IV Ensi, laisse ! k'en puis faire,
Cui Amors justice et prant ?
Ne mon cuer n'en puis retraire,
Ne n'autrui joie n'atent.
Trop ont anuit et contraire
Li amant :
Amors est plux debonaire
A l'autre gent
K'a moi, ki les mals en sent,
Ne nuls biens n'en puis traire.

V Ma chanson isi define,
Ke joie ait vers moi fineir ;
Car j'ai el cors la rasine
Ke ne puis desrasineir,
Ke m'est a cuer enterine,
Sens fauceir.
Amors m'ont pris en haïne
Por ameir.
J'ai beüt del boivre ameir
K'Isoth but, la roïne.

(Texte : *Chansons des trouvères*, éd. cit., p. 210-213 ; manuscrit C, f. 136r-136v.)

3. Discordances : la *fin'amor* en question(s)

Jeu parti : Sainte des Prés et Dame de la Chaucie⁵⁵

I Que ferai je, dame de la Chaucie,
S'il est ensi c'on me requiert m'amour ?
Conseilliez moi, par vostre courtoisie,
El quel des deus j'avrai plus grant honnour :
Ou ce que je lesse a celui tout dire
Sa volenté, ou ançois l'escondire ?
Par fine amour, loëz m'ent le meillour.

II Damoisele, de la moie partie
Vos loe bien et pour vostre valor
Que vous vueilliez souffrir que cil vous die
Sa volenté, sans lui mettre en errour ;
Qu'en lui oiant porrez vous bien eslire
Se il vous plaist l'otroi ou le desdire,
Et si savrez s'il dist sens ou folour.

III Dame, c'est voirs, mes fame ne doit mie
Home escouter, ains doit avoir paour
Qu'ele ne soit a l'oïr engignie,
Quant home sont trop grant losengeour
Et leur raisons sevent tant bel descrire
Qu'en eulz oiant puet a cele souffire
Chose dont tost cherroit en deshonour.

IV Damoisele, poi est de sens garnie
Fame qui chiet pour parole en freour
D'omme, s'il n'est cheüz en frenesie.
Bien escouter donne sens et vigour
De bel parler, ci a bel maestire.
Ja pour oïr homme n'iert fame pire
S'el ne se veult obeïr a folour.

V Dame, bien voi tost seriez otroïe
A home oïr, se veniez a ce tour ;
Mes, se Dieu plest, je n'iere ja moquie
D'omme vivant, ne de nuit ne de jour,
Quar de bien fet sevent il tost mesdire ;
Pour ce, les vueil au premeir desconfire,
Si que nulz n'ost a moi fere retour.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 816-819 ; manuscript B, f. 167r.

ANNEXE III. Les jeux partis avec une ou deux voix féminines

NB : Les chiffres indiqués sont ceux de l'édition de référence, le recueil d'Arthur Langfors (*Recueil Général des jeux partis français*, éd. cit.), suivis de ceux de *Songs of the Women Trouvères* (Eglal Doss-Quinby et al., *Songs of the Women Trouvères*, op. cit.), précédés de la mention SWT (suivis de 3 poèmes supplémentaires de cette édition, dont 2 *tensons*).

139. Gillebert de Berneville et la dame de Gosnai (SWT 4) :

Choix d'un mari : au gré de la dame et contre la volonté de ses amis – ses proches –, ou le contraire ? Elle : suivre la volonté des amis.

143. Sainte des Prez et la dame de la Chaucie (SWT 3) :

Si un soupirant prie d'amour la demoiselle, faut-il le laisser parler ou l'éconduire ? La demoiselle : l'éconduire sans l'écouter.

144. Dame Margot et dame Maroie (ou Marote) [Maroie de Diergnau ?] (SWT 1) :

Une dame aimée par un amant timide doit-elle prendre les devants et lui parler si elle l'aime aussi ? Oui, elle aurait tort d'être trop fière, dit dame Maroie.

145. Perros de Belmarçais (Perrot de Beaumarchais) et une dame (SWT 9) :

Préfère-t-elle un bon chevalier sans qualités courtoises ou un beau courtois sans bravoure ? La dame : le premier.

153. Une dame et son ami (SWT 10) :

De deux amants, lequel fait le mieux ? Celui qui passe la nuit avec sa dame « sans faire tot son talent », ou celui qui « fait » et part aussitôt ? L'ami : le deuxième.

156. Une dame et Rolant (de Reims) (SWT 5) :

De deux amoureux, lequel préférer ? Un plus riche et puissant, ou un plus pauvre, courtois, intelligent et discret ? Rolant : le plus riche.

165. Rolant (de Reims) et une dame (SWT 7) :

Lequel choisir ? Un orgueilleux, grondeur, ennemi du plaisir, ou un malfaisant et querelleur ? Plutôt le premier, dit la dame

167. Lorette et sa « suer » (SWT 2) :

Deux amants veulent l'épouser, l'un cache ses sentiments et fait sa demande auprès de ses proches, l'autre le lui dit ouvertement. Lorette préfère le premier.

169. Rolant (de Reims) et une dame (SWT 6) :

Lequel préférer de deux chevaliers ? Celui qui mène une vie aventureuse pour l'honneur, ou celui qui se signale par sa largesse ? Elle : le premier.

179. Rolant (de Reims) et une dame (SWT 8) :

Un jeune et beau mari : préfèrerait-elle en avoir la possession entière, mais qu'il porte ailleurs son désir, ou le contraire – qu'il lui réserve ses désirs mais appartienne à d'autres ? La dame : elle préfère le premier choix, et en avoir « la druerie », le plaisir.

SWT 11. Une dame et un seigneur (« Biaus dous sire ») :

Lequel « s'acquitte mieux envers Amour », celui qui aime dès l'âge de 15 ans jusqu'à 50 ans, ou celui qui n'a jamais aimé avant 40 ans ou plus, mais aime ensuite jusqu'à sa mort ? Le premier, dit-elle.

Tensons SWT 12 (*tenson*). Une dame (identifiée ici comme Blanche de Castille) et Thibaut de Champagne :

Quand elle mourra et lui après, qu'en sera-t-il de l'amour ? L'amour ne périt pas pour autant, dit-elle.

SWT 13 (*tenson*). Dame et seigneur :

Que faire d'un traître qui a prétendu avoir conquis son amour ? C'est lui-même dit-il, il ne l'a fait que pour tromper la dame ; elle le juge et le condamne très sévèrement à avoir les yeux arrachés de la tête.

–

PLAN

- 1. Etat des lieux : trobairitz, troveresses et chansons de femme
- 2. Déplacements³¹ : la fin'amor au féminin
- 3. Dissonances
- 4. Discordances : les jeux partis ou la fin'amor en questions
- En guise de conclusion
- ANNEXE I. État des lieux : voix féminines dans la lyrique d'oc et d'oïl
- ANNEXE II. Quelques extraits
- ANNEXE III. Les jeux partis avec une ou deux voix féminines

AUTEUR

Anne Paupert

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris Diderot – Paris 7