

Gilda Caiti-Russo

**Béatrice de Monferrat ou la “dame retrouvée” dans le “Carros” de Raimbaut de Vaqueiras**

[A stampa in *Reines et princesses au Moyen Âge* (Actes du cinquième colloque internationale de Montpellier, Université Paul Valéry, 24-27 novembre 1999) (= “Les cahiers du CRISIMA. Centre de recherche interdisciplinaire sur la société et l’imaginaire au Moyen Âge”, V [2001]), pp. 571-576 © dell’autrice - Distribuito in formato digitale da “Reti Medievali”]

La réflexion qui suit s’inscrit dans le domaine de l’analyse du statut poétique de la *domina*, la dame au sens propre, dont le pouvoir symbolique et réel en France au XII<sup>e</sup> siècle a été mis à jour par Georges Duby<sup>1</sup>. Sans avoir l’ambition de dresser un bilan général de l’identité poétique médiévale de la *domina*, nous voudrions attirer l’attention sur l’intérêt que présente à cet égard le célèbre texte épico-lyrique occitan du tout début du XIII<sup>e</sup> siècle que l’on connaît sous la dénomination de *Carros* de Raimbaut de Vaqueiras<sup>2</sup>. Ce petit poème de 141 vers est l’histoire d’un combat assez extraordinaire que l’ensemble des dames de la haute aristocratie italienne engage contre celle qui n’est coupable que d’être la « flors de totas las meilhors » (vv.11-12) à savoir Béatrice, fille du marquis de Monferrat et future princesse de Salonique. C’est elle qui finira toutefois par remporter la victoire, armée de *pretz* et de *joven* (de mérite et de jeunesse) et par détruire le *carros*, le chariot de guerre autour duquel se rassemblent ses adversaires. Écrit en Italie en 1201, ce texte se pose déjà comme le miroir d’une tradition occitane mûre, qui se constitue en espace immédiat de dialogue avec les premiers trouvères et en modèle de dialogue futur avec les poètes italiens du Moyen âge à la Renaissance. Raimbaut n’a pas hésité d’ailleurs, dans d’autres textes, à se plonger dans un bilinguisme, voire dans un plurilinguisme poétique qui révèle une intelligence de la tradition lyrique romane et une volonté expérimentale tout à fait étonnantes. Le *Carros* est un bel exemple du fonctionnement de la *traditio*, de la transmission du code poétique à l’intérieur de plusieurs frontières linguistiques et culturelles.

Le modèle thématique immédiat est le *Tournoiement des Dames* du trouvère Huon d’Oisy<sup>3</sup>, qui inaugure en 1189 le motif de la « guerre au féminin », sur le mode de la satire politique. Mais lorsqu’il s’agit de trouver le fondateur du genre épico-lyrique, dont l’enracinement dans l’actualité ne dédaigne pas le recours au sarcasme et même à la satire, on peut difficilement passer sous silence le nom du troubadour Bertrand de Born, créateur d’une véritable esthétique et poétique de la guerre<sup>4</sup>. C’est d’ailleurs bien Bertrand de Born qui représente la grande référence désignée par Raimbaut de Vaqueiras au trouvère Conon de Béthune, l’élève d’Huon d’Oisy, dont le chansonnier doit beaucoup à cette deuxième voie de la lyrique occitane médiévale. Bertrand de Born est aussi créateur du motif du panégyrique collectif des dames avec la chanson *Dompna, puis de mi no-us cal*<sup>5</sup>, sorte de portrait de la dame idéale ou plutôt de la *dompna soiseubuda*, la dame imaginaire, qui emprunte ses traits d’exception à nombre de dames dont l’identité est protégée, dans la plupart des cas par le *senhal*. Chez Huon et Raimbaut, la satire politique du monde du pouvoir masculin s’accompagne au motif de la louange des dames. Raimbaut semble donc se réclamer du modèle thématique d’Huon d’Oisy, la « guerre au féminin », combiné avec le panégyrique collectif des dames, mais aussi d’un macro-modèle de genre, le *sirventés* politique et guerrier dont Bertrand de Born est le spécialiste. En parcourant les voies analogiques du processus de la création artistique médiévale, notre texte transforme ses modèles en s’adaptant à un contexte nouveau et en affirmant ainsi sa propre raison d’être.

<sup>1</sup> Sur la position du grand historien, voir la vidéocassette d’une conférence donnée au Collège de France en 1944 : Georges DUBY, « La femme et le pouvoir dans la France du XII<sup>e</sup> siècle ».

<sup>2</sup> Joseph LINSKILL, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, 1964, pp. 205-215.

<sup>3</sup> Alfred Jeanroy, « Notes sur le Tournoiement des dames », *Romania*, 1899, pp. 232-244.

<sup>4</sup> Gérard Gouiran, *L’amour et la guerre, l’œuvre de Bertrand de Born*, Aix en Provence, 1985, *passim*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 107-122.

Huon d'Oisy avait pour cible Philippe Auguste et l'aristocratie du Nord de la France, coupables de négliger les raisons de la croisade<sup>6</sup>. La mise en place d'un dispositif narratif du monde à l'envers, où les femmes portent les armes à la place de leurs paresseux compagnons, produit une satire politique qui porte toutefois uniquement sur la partie masculine du monde aristocratique. Les dames de Champagne, de Picardie, d'île de France et d'Artois, toute la haute noblesse de la France septentrionale et la reine de France elle-même s'adonnent ainsi avec joie à de multiples joutes sans rien y perdre de leur dignité, car elles se prêtent à une satire dont elles ne sont pas l'objet mais plutôt le moyen. Cette sorte de carnaval chevaleresque ne dépasse donc pas les limites de la classe sociale la plus élevée et ne fait subir aucune dégradation aux nobles dames de France.

Au Moyen âge, la femme est généralement considérée comme étant plus faible et donc moins apte que l'homme à exercer un pouvoir dont l'essence est celle du rapport de force. Lorsque la reine Mélisande, se retrouvant veuve, hérite du royaume de Jérusalem, elle s'avoue dépassée par la lourdeur de la tâche que l'Histoire lui impose. Bernard de Clairvaux lui écrira d'oublier sa nature féminine et d'agir à la façon des hommes. Le cas d'Ermengarde de Narbonne en Occitanie est également frappant ; dans des circonstances tout à fait analogues, elle exerce le pouvoir féodal (commander, juger, punir) sur Narbonne pendant soixante ans et sur Carcassonne et Béziers pendant des périodes plus brèves<sup>7</sup>. Il est bien connu que les *dominae*, les dames qui devaient remplacer de facto leur époux ou leur père en cas d'absence temporaire ou définitive du *dominus*, pouvaient se faire représenter en posture équestre, en chevalier, pour signifier l'enracinement de leur pouvoir féodal dans le service militaire offert en échange de la remise du fief. Nous aimerions insister sur ce lien entre le pouvoir militaire et le pouvoir féodal. Dans le cadre fictif d'Huon d'Oisy, comme dans le cadre réel dont nous parlent les historiens, la femme en armes est certainement l'exception à la règle sans être pour autant ridicule. Elle ne fait qu'emprunter les emblèmes d'un pouvoir auquel elle n'a pas droit, mais qu'elle est amenée toutefois à devoir exercer de fait.

Raimbaut de Vaqueiras, dans le *Carros*, appelle les dames à une entreprise apparemment bien plus dangereuse pour leur dignité. En retravaillant son modèle à la cour de Boniface, marquis de Monferrat, il établit un rapport analogique entre les dames de la haute aristocratie de l'Italie septentrionale et les villes autonomes d'Italie, les communes, véritable ennemi à abattre pour le haut pouvoir féodale que Boniface, vassal impérial, représentait. Le jeu est plu risqué, le processus narratif du monde à l'envers n'investit plus les rôles déterminés par le sexe et donc par la nature à l'intérieur d'une même classe sociale : les *dominae* ne se déguisent plus seulement en hommes, mais elles dérogent à leur condition socio-politique, quelle que soit la résolution de l'ambiguïté linguistique du vers 4 « e vilas contrafar », qu'elles imitent « les paysans » ou les villes (interprétation que nous préférons<sup>8</sup>). Les dames sont appelées à jouer un rôle collectif, « vielhs comuns », l'institution politique, représentant la ville autonome. Nous sortons du monde aristocratique strictu sensu, car Raimbaut est ici en train de mettre en scène la lutte pour le droit au pouvoir entre le monde qui croit détenir ce droit et une nouvelle entité politique née à l'ombre des faiblesses du premier.

Si l'exercice des armes est bien l'emblème du pouvoir féodal, l'analogie proposée veut donc effectivement signifier que les villes ne peuvent pas s'approprier ce qui appartient à l'aristocratie, ses valeurs (« lo pretz ») et le droit naturel du meilleur à exercer le pouvoir. C'est pourquoi leur guerre est méchante et perfide (« truan mala guerra »), car c'est une guerre injuste dont la revendication se heurte à la toute-puissance de l'idéologie aristocratique médiévale. Leur façon de combattre n'a, elle non plus, rien de chevaleresque, puisque, comme nous allons le voir, la prouesse individuelle n'y trouve pas sa place. Huon d'Oisy a construit son scénario comme une suite de joutes, de confrontations directes, où chaque dame est représentée dans son individualité et où le nom s'accompagne presque toujours d'une devise créée au moment d'affronter l'adversaire. La guerre des dames italiennes est en revanche décidée collectivement :

---

<sup>6</sup> Holger PETERSEN DYGGVE, « Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. III. Les dames du Tournoiement de Huon d'Oisy », *Neuphilologische Mitteilungen*, XXXVI, 1935, pp. 65-84.

<sup>7</sup> Linda PATERSON, *The world of the troubadours...*, op. cit., p. 213.

<sup>8</sup> Sur cette question, voir J. LINSKILL, *The poems of the troubadour...* op. cit., p. 231.

La ciutatz se vana de far ost en arrenc (vv.76-77)  
(la cité, au sein de son parlement, se vante de faire une expédition militaire).

À la place de la devise de guerre, différente pour chaque dame, voici le fiat que les dames répondent à l'unisson à la *poestatz*, le premier magistrat de la commune. Les dames, bien qu'on les ait présentées individuellement, agissent ensemble comme une véritable armée de pions. Elles ne montent d'ailleurs pas à cheval mais suivent toutes le *carros*, choisi pour enseigne de la nouvelle institution politique :

La ciutatz se vueja  
e movon lur carros,  
e-l vielhs comuns pueja (vv.91-93)  
(la cité se vide et elles avancent leur chariot, la vieille commune s'élève)

Raimbaut achève le processus de dégradation de la guerre, en transformant l'armée des dames en troupeau de truies :

e gieton en lur dos  
coirassas de trueja  
ab que cobron lors os (vv.96-98)  
(et elles mettent sur le dos des cuirasses de truie pour couvrir leurs os).

On remarquera aussi que les dames n'ont plus que leurs os, car elles ont perdu *joven*, la jeunesse, considérée comme l'une des valeurs courtoises les plus importantes. Le jeu de mots truie/Troie – ce dernier est bien le nom de la citadelle bâtie par les dames pour mettre le siège- évoque clairement l'imposture de l'action militaire et politique.

Voilà donc le sens de la satire de Raimbaut. Une question s'impose immédiatement : pourquoi transposer sur le plan d'une mise en scène féminine une lutte pour le droit au pouvoir du « mâle Moyen Âge » ? La femme semblerait continuer à exercer dans la poésie le rôle instrumental qu'elle exerce dans la vie parmi les hommes, celui d'intermédiaire dans la transmission du pouvoir ou dans la confrontation qu'il produit autour de lui. Malgré cette satire violente contre une guerre et un pouvoir qui échappe désormais à ceux qui croient avoir le droit de l'exercer, les dames continuent donc, comme dans le *Tournoiement* de Huon d'Oisy, à être plutôt que la cible, l'instrument de la satire politique. Nous sommes persuadée que Raimbaut agit ici comme un metteur en scène à la recherche d'acteurs idéaux pour son scénario politique. S'il choisit les dames de l'aristocratie, c'est parce qu'elles sont susceptibles de se prêter à son jeu. Telles des actrices débutantes, elles ont dû sursauter de plaisir à entendre leur nom figurer parmi ceux qui comptent. Dans la tradition des troubadours, le nom réel des dames était conventionnellement caché par le *senhal*, sorte de sobriquet poétique. Or, ici Raimbaut semble accorder à ses actrices un double droit à l'existence dans la poésie, un droit historique par leur nom, un droit symbolique par le rôle joué.

L'effet comique et presque grotesque du troupeau des dames truies, climax de la dégradation, n'a pour effet que celui de préparer l'apothéose de la *gensor*, Béatrice. C'est le moment où doit faire son entrée sur scène la vedette de la pièce. Dans la *fin'amor*, la meilleure des dames constitue le pendant du meilleur des chevaliers, le plus vaillant au combat, le seul qui soit digne d'elle. La comparaison est inscrite dans la logique de l'idéologie aristocratique. Huon avait d'ailleurs lui aussi promu une dame plus vaillante que les autres, Violaine, sœur de la reine, mais ce primat est bien différent par rapport à celui qu'exerce la championne du *Carros*. Car Béatrice est bien la vedette de la pièce, celle qui a obtenu le plus beau rôle de l'impresario-troubadour. Elle monte sur son cheval sans prendre les armes et pourtant habillée d'emblée de toutes les valeurs courtoises, elle prend facilement le dessus sur les autres dames en réduisant en pièces le chariot de guerre, le *carros*, et les velléités du contre-pouvoir communal en cuirasse de truie.

Certes, Béatrice est l'héritière d'une tradition poétique de trois quarts de siècle, où la dame constitue chez les troubadours le point de convergence des tensions du désir. Elle doit à cette tradition le statut poétique de lieu symbolique du désir lui-même, un désir qui se prête à une lecture politique (la *domina* étant l'alter-ego du *dominus*) et sociologique autant qu'à une lecture strictement érotique. Il nous semble toutefois que le statut d'icône symbolique véhiculé par la tradition poétique de la *fin'amor* occitane acquiert ici une dimension nouvelle : à la dame on reconnaît une réalité historique qu'on ne cache plus par l'intermédiaire du *senhal*. On nomme enfin la dame par son propre nom, comme on nomme, dans notre texte, toutes les dames les plus en vogue de l'aristocratie italienne, que les érudits se sont amusés à identifier<sup>9</sup>. La réalité historique de Béatrice est amplifiée à notre avis par celle des autres dames qui sont autour d'elle. La dame qu'on appelle donc Béatrice est de plus inscrite dans une dynamique narrative, elle est représentée, comme ses compagnes, dans le feu de l'action. C'est une personnification du *Pretz* aristocratique autant que la fille du marquis Boniface de Monferrat et la future princesse de Salonique. Le plan historique semblerait soutenir ainsi le plan symbolique, qui s'amplifie techniquement en allégorie narrative grâce à l'extraordinaire dynamique du texte. On a l'impression que l'espace symbolique lyrique constitué par la dame, métaphore aux ambitions presque illimitées depuis Guillaume IX jusqu'à Pétrarque, retrouve ici un ancrage dans l'existence individuelle, historique des dames du *Carros*. Or, ce droit au nom, cet acte d'existence ne contredit pas le statut symbolique de la dame. Les deux plans de signification, celui de l'individualité historique et celui de la portée métaphorique, semblent s'épouser facilement dans un statut poétique qu'on n'hésitera pas à définir comme allégorique, cette fois exactement dans le sens de la *Commedia*, où les personnages ont un statut symbolique qui prend racine et se nourrit de leur destin d'individu. S'il nous est permis un rapprochement que cette identité retrouvée de la dame nous semble suggérer, Raimbaut de Vaqueiras semble ici pressentir le destin poétique d'une autre Béatrice, la fille de Folco Portinari, amenée à devenir l'allégorie de la Théologie sans pour autant cesser d'être la femme que Dante a aimée passionnément.

---

<sup>9</sup> Pour la bibliographie, voir J.LINSKILL, *The poems of the troubadour...*, *op. cit. passim*.