



*Le rêve d'amour dans deux cantigas de amigo
de Joan Mendez de Briteiros*

Cristina Álvares

1. Le *topos* du rêve d'amour, si fréquent chez les troubadours, n'a pas été très populaire chez les poètes galégo-portugais. Pour ce qui est des *cantigas d'amor*, comme Nydia Fernández-Pereiro l'a souligné, quelques troubadours galégo-portugais, tels que Joan Soares Somesso et Nun'Eanes Cerzeo ont fait un emploi particulier de ce *topos*, dont la caractéristique principale est le manque d'érotisme (lorsqu'il précise le sens du « gran ben » et du « sabor » qu'il obtenait en rêvant de sa Dame, il dit que ce plaisir n'était rien d'autre que de la voir et vivre auprès d'elle)^{1*}, et le manque de figuration, notamment de figures sensuelles, très courantes chez les troubadours d'oc². Or, ces deux traits, l'absence d'érotisme et le vocabulaire abstrait, caractérisent d'une façon générale la lyrique galégo-portugaise, bien qu'ils soient moins marquants dans les *cantigas d'amigo*, celles-ci résultant d'un travail réalisé par les troubadours sur une tradition poétique locale pré-courtoise, où la femme est l'objet du désir et du discours³. Comme nous l'avons signalé ailleurs⁴, la *cantiga d'amigo* fonctionne comme une compensation imaginaire à la frustration présente dans la *cantiga d'amor*: la jeune fille énamourée qui soupire pour son ami est bien le contraire de cet objet du désir inaccessible qu'est la Dame. A la femme

* Cf. Notes p. 18

lointaine et muette s'oppose la femme amoureuse qui chante son désir. Et la pastourelle galégo-portugaise représente la réaction masculine au chant féminin : l'ami, devenu voyeur, se réjouit d'entendre la jeune fille qui chante sa « *corta d'amor* ».

Dans les *cantigas d'amigo*, le rêve d'amour est également très rare. On ne le trouve que dans deux *cantigas* de Joan Mendez de Briteiros, entièrement construites sur ce *topos*. Ces deux *cantigas* sont un exemple frappant d'intertextualité liant la *canso* et la *cantiga d'amigo*, présentée généralement comme un genre original, autochtone, pur de tout emprunt étranger⁵. Ces relations ne sont pas tellement étranges si l'on se souvient qu'à partir du contact avec la *fin'amors* la lyrique galégo-portugaise a été obligé de s'organiser autour d'un automate tout autre, où la *cantiga d'amor* a joué un rôle nucléaire (cf. Diogo, 1989, 236/37, n° 11)⁶. Il s'agit bien ici de *cantigas d'amigo* structurées sur un *topos* de la lyrique d'oc, ce qui n'empêche pas un traitement spécial de celui-ci, exigé notamment par le fait que le « je » du texte change de sexe.

Chez les troubadours d'oc, le rêve érotique apparaît pour la première fois dans les textes de Jaufre Rudel, où il fonctionne comme une forme de satisfaction illusoire du désir :

« D'aquest amor suy cossiros
vellan e pueys sompnhan dormen,
quar lay ay joy meravellhos,
perquieu la jau jauzits jauzen. »

(Riquer, 1983, 156)

En rêvant qu'il fait l'amour avec la Dame, l'amant réussit là où il échoue dans la réalité. Et lorsqu'il se réveille, il s'aperçoit que cette réussite n'est qu'illusion :

« e quan mi resveill al mati
totz mos bos sabers mi desva, a, a »
(*Ibid.*, 168).

Si le rêve est un moyen de surmonter les censures et les inhibitions, il est également un motif de déception. Car le réveil fait comprendre à l'amant que le plaisir qu'il a eu pendant la nuit n'était que néant et que la dame est toujours absente, tou-

jours « inappropriable ». Au tout du rêve succède le rien du réel. Dans les deux *cantigas d'amigo* de Joan Mendez de Briteiros, la demoiselle rêve que son ami lui parle (texte A) ou qu'il est venu (la rejoindre) (texte B).

Texte A

« Deus, que leda que m'esta noite vi,
amiga, em um sonho que sonhei,
ca sonhava eu como vos direi :
que me dizia meu amg'assi :
- Falade mig', ai meu lum' e meu ben !

Non foi no mundo tan leda molher
em sonho, nen no podia seer,
ca sonhei que me veera dizer
aquele que me melhor que a si quer :
- Falade mig', ai meu lum' e meu ben !

Des que m'espertei, ouvi gran pesar,
ca em tal sonho avia gran sabor,
como rogar-me por Nostro Senhor
o que me sabe mais que si amar :
- Falade mig', ai meu lum' e meu ben !
E, pois m'espertei, foi a Deus rogar
que me sacass' aqeste sonh' a ben.

Texte B

Ora vej' eu que non á verdade
em sonh', amiga, se Deus me perdon,
quero-vos logo mostrar rason.,
e vedes como, por caridade :
sonhei, muit' á, que veera meu bem
e meu amigu' e non veo, nem vem.

Ca non á verdade nemigalha
em sonho, nen sol non é ben nen mal,
e eu nunca ende creerei ai,
porque, amiga, se Deus me vaiña,

sonhei, muit' á, que veera meu bem
e meu amigu' e non veo, nen vem.

Per min, amiga, entend' eu ben qu' assi [e]:
sonho non pode verdade seer,
nen ar m' el' pode bern nen mal fazer,
por que, amiga, se Deus ben mi dé,
sonhei, muit' á, que veera meu bem
a meu amigu' e non veo, nen vem.

E, pois se foi meu amigu' e non vem,
meu sonh', amiga, non é mal nem bem.»

Par rapport aux troubadours, dont les vers cités de Jaufré Rudel sont un exemple paradigmatique, l'érotisme du rêve de la jeune fille est pudiquement euphémisé, à peine suggéré. Voir son ami et parler avec lui constituent, pour la demoiselle, le plaisir le plus enviable, que sa mère lui interdit :

« Por Deus, punhade de veedes
meu amig', amiga, que aqui chegou
e dizede-lhi, pero me foi greu,
o que m'el já muitas vezes rogou:
que lhi faria end' eu o prazer,
mas tolhe-m' ende ma madr' o poder»
(Nunes, 1973, 48).

« Ai, madr', o que eu quero ben
non lh' ouz' eu ante vos falar
e á end' el tan gran pesar »
(Nunes, 1973, 105).

Il y a opposition de la mère (qui suppose que « voir et parler à son ami » est un euphémisme pour inter-dire l'érotisme)⁷ ou, tout simplement, absence de l'ami, infidèle ou parti à la guerre. Celui-ci est souvent un objet de désir inappropriable. Dans la *cantiga* A, le désir se satisfait oniriquement : l'ami est là et parle à la demoiselle, qui devient la plus heureuse (*leda*) des femmes. Dans la *cantiga* B, elle constate le leurre qu'est le rêve : le bonheur onirique n'est que mensonge (songe-mensonge), car il n'a pas de correspondant dans la réalité, d'où le ton

désenchanté de cette *cantiga* en opposition au ton euphorique de la première.

2. Le texte A a deux parties. Dans la première, qui comprend les deux premières strophes, la jeune fille raconte à une amie qu'elle est la plus heureuse des femmes, parce qu'elle fait un rêve où son ami lui parle. Dans chaque strophe, les deux premiers vers se réfèrent à l'effet euphorique du rêve sur le sujet et le refrain, en décrivant le rêve, explique la raison (vers qui commence par « car ») de cette euphorie. Dans la seconde partie du texte intervient le réveil, c'est-à-dire la prise de conscience de la réalité et de l'insatisfaction qui lui est associée. Au *gran sabor* onirique s'oppose le *gran pesar* qui suit le réveil. Finalement, la *finda* dit l'espoir de voir ce rêve/désir concrétisé dans la réalité — réalisé.

Ce rêve est un rêve rapporté à une amie. Il s'agit donc d'un récit qui se réduit à un discours, le discours de l'ami, le discours que la demoiselle désire entendre et qui est, en même temps, l'expression du désir de l'ami. A l'impératif (*falade mig'*) s'ajoute le vocatif (*meu lum' e meu bem !*). Ainsi le discours rêvé exprime-t-il le discours de la jeune fille (*falade mig'*). En d'autres termes, la demoiselle désire un discours masculin qui dit le désir d'un discours féminin. Le véritable objet du désir est, dans cette *cantiga*, le discours 8. Au lieu de l'acte sexuel, comme chez les troubadours d'oc, l'union des amants se réalise à travers l'acte de parole. Or, cet acte de parole sert de point d'appui à un plaisir narcissique. En rêvant d'un discours masculin qui dit le désir de son propre discours, le jeune fille désire qu'on la désire, elle désire se sa-voir désirée. Le plaisir onirique n'est-il pas un plaisir solitaire, narcissique ? Et le narcissisme n'est-il pas l'illusion de (la présence de) l'autre, qui, en fait, n'est que soi-même, son ombre, son fantasme ? Le mouvement d'aller-retour de la parole désirée (de la demoiselle à l'ami et de celui-ci à celle-là) est semblable au mouvement du regard qui va de l'amant à la Dame, qui, à son tour, le lui renvoie, comme dans la chanson de la *lauzeta* de Bernart de Ventadorn :

« Anc non agui de me poder
ni no qui meus de por en sai

que, m laissat en sos olhs vezzer
 en un miralh que mout me plai.
 Mirailhs, pus me mirei en te,
 m' an mort li sospir de preon,
 ç' aissi, m perdei com perdet se
 lo bels Narcisus en la fon »

(Riquier, 1983, 385).

L'aimée est un miroir où l'amant se mire et se perd. De même, la demoiselle s'entend dans les paroles de son ami. Ce n'est pas par hasard si la *cantiga* commence par ce vers :

« Deus, que leda m' esta noie vi... »

En voyant son ami en rêve, elle se voit elle-même et se voit heureuse. Illusion onirique et illusion narcissique ne font qu'un.

3. Le texte B peut être lu comme la continuation logique de A. Il est question dans cette seconde *cantiga* de la réaction de la demoiselle, qui voit son espoir de réalisation du rêve déçu : son ami est toujours réellement absent. Elle constate que le songe est mensonge, que sa réalisation est impossible et que le désir est condamné à l'insatisfaction. La structure de chaque strophe est semblable à celle des strophes de A. Dans les quatre premiers vers, la demoiselle dit à l'*amiga* que tout rêve est mensonge, et le refrain justifie cette affirmation, en établissant une opposition nette et tranchée entre le contenu du rêve (présence de l'ami) et ce qui se passe dans la réalité (absence de l'ami). L'enjambement du refrain coupe le syntagme se référant à l'ami (*meu bem / e meu amiga'...*), qui se trouve ainsi divisé entre le rêve et la réalité.

En tant que mensonge, illusion, le rêve est désordre :

« Ca non á verdade nemigalha

En sonho, nem sol non é ben nen mal ».

Le rêve est le lieu où l'opposition entre le bien et le mal est neutralisée, annulée. Il appartient au domaine de l'indifférenciation, de la confusion des principes opposés, y compris les opposés sexuels, d'où l'indifférence de la demoiselle (« nen ar m' el pode bem nem mal fazer ») à l'égard de la présence illusoire

de l'ami dans le rêve : s'il n'est pas vraiment là, dans le réel où les distinctions et les oppositions (bien/mal, masculin/féminin, soi-même/autrui, etc.) existent et fonctionnent, rêver de lui ne lui fait aucun effet, car, dans le rêve, la différence sexuelle n'existe plus. C'est ce qui arrive dans le texte A, où le masculin et le féminin se trouvent confondus par le biais des discours désirés : la demoiselle rêve d'un discours masculin qui exprime le désir d'un discours féminin, le sien. Le discours de l'ami fonctionne comme l'écho du discours de la demoiselle : son rêve, où l'ami désire qu'elle lui parle, exprime le désir qu'a la jeune fille d'entendre la voix de son ami. Masculin et féminin se reflètent l'un dans l'autre narcissiquement. Dans ce tout, dans cette plénitude fusionnelle, la demoiselle perd sa différence, sa féminité, sa vérité. Elle se dé-réalise et, avec elle, son désir – illusoirement satisfait.

Lorsque le rêve est compris comme mensonge, comme néant, c'est-à-dire comme contraire à la vérité et à l'ordre, le plaisir qu'il apporte est, de son côté, éprouvé comme irréel et laisse la jeune fille in-différente. Par cette attitude d'indifférence, elle prend ses distances avec le plaisir narcissique que le rêve lui procure. Elle se disjoint de l'ami, en retrouvant la distance réelle qui la sépare de lui ; elle récupère la vérité, sa vérité. Le mouvement du texte B est inverse de celui du texte A. A une adhésion du sujet au rêve (qui d'abord n'est pas compris comme illusion, puisque la demoiselle espère le voir réalisé), où il s'indifférencie narcissiquement avec l'objet aimé, succède l'indifférence du sujet par rapport au rêve, désormais reconnu comme mensonge, et par conséquent la disjonction du sujet et de l'objet. Si dans un premier temps, le sujet attribue une signification au rêve – interprétation qui est indissociable de la croyance dans une réalisation – dans un second temps, le sujet le vide de sa signification, en le rejetant dans la sphère de l'impossible – impossible du sens et de la réalisation.

4. Joan Mendez de Briteiros énonce un savoir sur le rêve d'amour qui n'est pas étranger à celui énoncé par les troubadours d'oc. Ce que ceux-ci disent normalement dans une seule strophe, le troubadour galégo-portugais le dit dans deux *canti-*

gas par la voix d'une demoiselle. Le rêve apporte au sujet un plaisir éphémère et illusoire basé sur la confusion des contraires. A l'union érotique que l'on trouve dans la lyrique d'oc, Joan Mendez de Briteiros substitue une forme euphémique et très intéressante, où le narcissisme réalise l'indifférentiation des sexes⁹. Mais la conception du rêve d'amour est fondamentalement la même: celui-ci est mensonge et désordre, il sert de support à un processus de dés-illusion subi par le sujet¹⁰.

Notes

1. Fernandez-Pereiro, 1974, p. 309.
2. *Idem*, p. 313.
3. Lemaire, 1988, p. 280.
4. Alvares et Diogo, « La lyrique galégo-portugaise, l'influence provençale et le cas des pastourelles », communication présentée au IV^e congrès de l'A.I.E.O., Montpellier, 1990 (à paraître).
5. Lapa, 1982, p. 233, et 1977, p. 131.
6. De même, Tavani remarque que l'influence provençale sur la *cantiga d'amigo*, quoique très diffuse, est indéniable (cf. Tavani, 1986, p. 14). Pour Jacques Roubaud, la *cantiga d'amigo* est « un des rares terrains où les troubadours ont toujours été surpassés » (Roubaud, 1986, p. 192).
7. Pour ce qui est de la relation mère-fille dans les *cantigas d'amigo*, voir Antunes-Ramband, 1989. Les *cantigas d'amigo* peuvent mettre en jeu le « champ sémiotique de l'interdiction par un tiers » — presque toujours la mère (cf. Tavani, 1986).
8. Finazzi-Agró, dans son édition critique de Joan Mendez de Briteiros, souligne l'originalité de cette composition par rapport à la poésie d'oc et d'oïl, où apparaît le *topos* du rêve d'amour : le sujet ne se borne pas à évoquer l'objet aimé, celui-ci, parce qu'il *dit* son amour, joue un rôle actif dans le rêve (Finazzi-Agró, 1979, p. 51-52).
9. Il s'agit d'un narcissisme très original lui-même, parce que ce n'est pas un narcissisme du regard, mais un narcissisme de la parole.
10. Cette conception du rêve n'est pas la seule que l'on trouve au Moyen Âge, et particulièrement aux XII^e et XIII^e siècles. Dans la *Quête du Graal*, roman en prose du XIII^e siècle, le rêve du chevalier, que l'ermite interprète, dit la vérité profonde et intime du personnage. Et dans le *Roman de la rose*, le narrateur évoque, dès les premiers vers, Macrobe, qui ne tenait pas « les songes loques (v. 8).

Bibliographie

- Antunes-Ramband M.-F., « Mère et fille dans les chansons d'ami galiciennes-portugaises », *Senéance*, 26, 1989, p. 131-139.
- Diogo A.A.L., « D. Dinis e alguns problemas da lírica galego-portuguesa », *Dia-critica*, 1989, p. 215-241.
- Fernandez-Pereiro N., « Le songe d'amour chez les troubadours portugais et provençaux », *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostand*, I, Liège, 1974, p. 301-315.
- Finazzi-Agró E., *Il canzoniere di Johan Mendez de Briteiros*, edizione critica, Jopadre ed., L'Aquila, 1979.
- Lapa M. R., *Licões de literatura portuguesa — Época medieval*, Coimbra ed., Coimbra, 1977-1979.
- Miscelânea de lingua e literatura medieval*, Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 1982.
- Lemaire R., *Passions et positions : contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Rodopi, Amsterdam, 1988.
- Nunes J.J., *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, II, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1973.
- Riquer M., *Los trovadores : historia literaria y textos*, I, Ariel, Barcelona, 1983.
- Roubaud J., *La fleur inversée : essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, Paris, 1986.
- Tavani G., *A poesia galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1986.