

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertonì

ANNO LXXIII - 2013 - FASC. 3-4

ROBERTO CRESPO Direzione
ANNA FERRARI SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Universit  de Genève
Svizzera

ELSA GONÇALVES
Universidade Cl ssica de Lisboa
Portogallo

ULRICH M LK
Universit t Göttingen
Germania

GIUSEPPE TAVANI
Universit  "La Sapienza"
Roma, Italia

FRANÇOISE VIELLIARD
École Nationale des Chartes
Paris, Francia

PAOLO CHERUBINI
Archivio Segreto
Citt  del Vaticano

GÉRARD GOUIRAN
Universit  de Montpellier
Francia

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
München, Germania

MADELEINE TYSENS
Universit  de Liège
Belgio

FRANÇOIS ZUFFEREY
Universit  de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

ANNO LXXIII - 2013 - FASC. 3-4

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE:

Roberto Crespo

Anna Ferrari

Saverio Guida

COMITATO DI REDAZIONE:

Fabio Barberini

Patrizia Botta

Maria Careri (responsabile)

Aviva Garribba

Anna Radaelli

Adriana Solimena

SAGGI E MEMORIE

Guillaume IX, le *Gap* et la Psychologie évolutionniste

Si l'on s'accorde pour attribuer le titre de premier troubadour à Guillaume de Poitiers (1071-1126), septième comte de ce nom et neuvième duc d'Aquitaine, ce n'est pas seulement à cause de l'ignorance où nous sommes de tout ce qui a pu le précéder; cela reflète aussi l'exceptionnelle diversité de la mince œuvre qu'il nous a léguée, indice d'un tâtonnement typique des débuts. À une exception près, contestée d'ailleurs, les pièces conservées sont toutes désignées par l'appellation passe-partout *vers* (autre signe d'un art qui se cherche), et pourtant le prince-poète n'a jamais cessé d'explorer les diverses possibilités métriques et thématiques qu'offrait cette forme. Dès avant la fameuse étiquette «trovatore bifronte» dont Pio Rajna a doté Guillaume, Friedrich Diez, qui ne connaissait que neuf sur onze de ses poésies, avait partagé son œuvre en trois catégories en fonction de leur contenu sensuel (*sinnlich*), tendre (*zärtlich*) ou sérieux (*ernst*), répartition reprise dans l'édition Jeanroy¹. Les recherches les plus récentes raffinent encore l'analyse, distinguant non moins de cinq «registres» (Bec), voire six groupes ou sous-groupes (Lafont) dans l'œuvre de notre poète².

L'hétérogénéité de la production poétique de Guillaume, surtout son 'bifrontisme', l'écart entre ses poèmes 'courtois' et 'non-courtois', a toujours posé un problème pour les études occitanes, suscitant de nombreuses tentatives d'explication, dont on ne peut citer que quelques-unes des plus saillantes. L'édition Jeanroy propose déjà

¹ P. RAJNA, *Guglielmo conte di Poitiers, trovatore bifronte*, in *Mélanges Alfred Jeanroy*, Paris 1928, pp. 349-360; FR. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*, éd. K. Bartsch, Leipzig 1882², p. 6; A. JEANROY, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, Paris 1913, p. xvii. AU. RONCAGLIA, *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Milano 1973, p. 271, voit dans Guillaume un poète «caso mai trifronte», à reconduire toutefois *ad unum*.

² P. BEC, *Le comte de Poitiers, premier troubadour: à l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier 2004, pp. 81-97; R. LAFONT, *La source sur le chemin: aux origines occitanes de l'Europe littéraire*, Paris 2002, pp. 67-71.

implicitement une explication par l'ordre de présentation des pièces, suggérant une progression chronologique qui partirait des frivolités grivoises de la jeunesse en passant par l'érotisme plus sérieux de la maturité pour aboutir avec *Pos de chantar* au repentir de la vieillesse. C'est un itinéraire semblable que retrace Reto Bezzola, mais en invoquant l'influence de Robert d'Arbrissel; pour Jean-Charles Payen, le catalyseur de la conversion courtoise du duc serait plutôt son amour pour la vicomtesse de Châtellerauld³. Selon Peter Dronke, les poésies de Guillaume prétendues courtoises ne le seraient pas en vérité, mais plutôt des parodies d'un courant courtois préexistant, interprétation que reprend et développe Laura Kendrick⁴. Maria Dumitrescu va jusqu'à nier, contre le témoignage des manuscrits, que les poèmes courtois soient de Guillaume, les attribuant plutôt à son contemporain, Eble II de Ventadorn⁵.

Un facteur souvent mentionné n'a pourtant pas été assumé dans le débat tout le profil qu'il mérite: l'apparente disparité entre les publics auxquels s'adressent les deux volets de l'œuvre littéraire de notre poète. C'est cet aspect de la question que je propose de reprendre ici pour l'approfondir en faisant intervenir deux autres considérations. D'une part, je tâcherai de montrer que tous les poèmes non-courtois de Guillaume participent d'une manière ou d'une autre d'un seul et même genre alors en voie de constitution, le *gap*. D'autre part, le nouveau courant scientifique appelé 'psychologie évolutionniste' peut fournir une explication en profondeur du rapport entre public et registre poétique.

Le premier quart du XII^e siècle, qui coïncide exactement avec la maturité et l'activité poétique de Guillaume, a vu ce bouleversement de la vie sociale et culturelle des cours seigneuriales du Midi de la France connu sous le nom de 'courtoisie'. Un aspect significatif de cette transformation semble être une nouvelle participation des

³ R.R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 2 vols., Paris 1944-1963, II, pt. 2, pp. 268-316; J.-CH. PAYEN, *Le prince d'Aquitaine: essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotisme*, Paris 1980, p. 59.

⁴ P. DRONKE, *Guillaume IX and Courtoisie*, in «Romanische Forschungen», LXXIII (1961), pp. 327-338; repr. in Id., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 237-247; L. KENDRICK, *The Game of Love: Troubadour Wordplay*, Berkeley 1988, pp. 121-139.

⁵ M. DUMITRESCU, *Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XI (1986), pp. 379-412.

femmes à la vie de cour. Tandis que les seigneurs avaient tenu cour jusqu'alors, selon une vieille habitude germanique, entourés de leurs seuls subalternes féodaux, vassaux et guerriers, désormais ils présidaient des assemblées mixtes, facteur important dans le nouvel adoucissement des mœurs⁶.

Figure de transition entre l'ancienne coutume chevaleresque et la nouvelle civilisation courtoise, Guillaume IX a dû connaître des assemblées des deux sortes, comme cela ressort de ses poésies⁷. Les trois poèmes placés au début de toutes les éditions s'adressent tous à des "compagnons" (*companho*) en qui on s'accorde généralement pour voir des compagnons d'armes (cf. I, v. 22: *Cavalier*). Parmi ces derniers pourraient bien se trouver les maris cocus à qui sont faites des allusions non seulement dans le *Vers ... covinen* (I, v. 19: *son senhor*)⁸, mais aussi, nommément, dans *Farai un vers, pos mi sonelh* (V, vv. 15-16: *En Gari, En Bernart*; cf. ms. C, vv. 69-70). Si les "plusieurs personnes" (*li pluzor*, v. 1) à qui s'adresse *Ben vueill* (VI) restent vagues, il ne peut guère s'agir que d'autres hommes de l'entourage du comte (cf. *nulh mo vezi*, v. 27). D'après ces pièces, on ne peut qu'approuver la conclusion de Linda Paterson, fondée en partie sur certaines anecdotes du chroniqueur Geoffroy de Vigeois, selon laquelle dans l'entourage de Guillaume «les femmes n'étaient pas toujours présentes dans les réunions»⁹. En revanche, les quatre chansons cour-

⁶ BEZZOLA, *Les origines* cit., II, pt. 2, pp. 461-485. Cf. M. BLOCH, *La société féodale: les classes et le gouvernement des hommes*, Paris 1940, pp. 37-38; J. LAFITTE-HOUSSAT, *Troubadours et cours d'amour*, Paris 1960, pp. 18-19.

⁷ Je cite les poésies de Guillaume d'après l'édition de N. PASERO, *Guglielmo IX, Poesie*, Modena 1973, les désignant par des chiffres romains qui reprennent la numérotation des pièces dans cette édition. Les traductions sont les miennes. On consultera aussi avec utilité les éditions de JEANROY, *Les chansons* cit.; de BEC, *Le comte* cit.; de PAYEN, *Le prince* cit.; de G.A. BOND, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York 1982 et de FR. JENSEN, *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odense 1983.

⁸ Il y a peut-être une allusion aux maris cocus dans la référence aux villes de Gimmel et de Niol (I, vv. 25-26), les domaines dont ils sont seigneurs. Voir ci-dessous mon analyse de ce poème.

⁹ L.M. PATERSON, *The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society, 1100 - c. 1300*, Cambridge 1993, p. 107: «It would seem that women were not always present at social gatherings». Cf. BEC, *Le comte* cit., p. 86, n. 1, pour qui les pièces V et VI «s'adressent

toises du poète (VII-X) semblent destinées à un public mixte, essentiellement celui de l'époque classique¹⁰.

S'agissant d'amour sexuel, le thème quasi unique de notre troubadour, on conçoit facilement qu'un discours poétique approprié à un public exclusivement masculin doive être sensiblement modifié pour une assistance réunissant les deux sexes. Cependant, la tendance scientifique relativement récente appelée 'psychologie évolutionniste', qui étudie, au-delà des multiples variations apportées par la diversité culturelle, les bases biologiques communes du comportement humain, peut jeter une lumière intéressante sur les causes profondes du phénomène. Il s'agit en l'occurrence de ce que Darwin a appelé la 'sélection sexuelle' avec ses deux composants complémentaires: le choix préférentiel d'un partenaire sexuel qui s'opère *entre* les sexes (sélection *intersexuelle*) et la concurrence qui se produit à *l'intérieur* de chaque sexe pour avoir accès sexuel au sexe opposé (concurrence *intrasexuelle*). A l'aube de la civilisation courtoise, au moment où un nouveau art poétique se cherchait et se constituait, il semble bien que ces forces primaires de la psychologie humaine aient joué un rôle déterminant¹¹.

La sélection intersexuelle est régie par une réalité fondamentale: l'asymétrie du désir sexuel, le fait que les hommes désirent plus que les femmes l'activité sexuelle. Il est bien établi par la recherche que les hommes pensent plus souvent que les femmes à la sexualité, qu'ils désirent avoir des rapports sexuels avec plus de partenaires et qu'ils veulent atteindre plus vite l'intimité sexuelle dans une relation donnée. Cette asymétrie peut s'expliquer par l'investissement biolo-

manifestement à un public, et à un public d'hommes, vraisemblablement encore les *companhos*».

¹⁰ DUMITRESCU, *Eble II* cit., pp. 407-408; BEC, *Le comte* cit., pp. 23-24. Cf. BEZZOLA, *Les origines* cit., II, pt. 2, p. 299, qui estime qu'à partir de la pièce VII, «Guillaume ne s'adresse plus à ses amis de débauche, mais à un public plus vaste»; PAYEN, *Le prince* cit., p. 110, qui parle d'un «changement d'auditoire» pour les chansons courtoises.

¹¹ Sur la psychologie évolutionniste, voir J.H. BARKOW – L. COSMIDES – J. TOOBY, éd., *The Adapted Mind*, Oxford 1992; D.M. BUSS, éd., *The Handbook of Evolutionary Psychology*, Hoboken NJ 2005. Sur la sexualité humaine vue dans une perspective évolutionniste, voir D. SYMONS, *The Evolution of Human Sexuality*, New York 1979; D.M. BUSS, *The Evolution of Desire. Strategies of Human Mating*, New York 2003². Pour un exposé plus développé des implications de la psychologie évolutionniste pour la poésie des troubadours, voir mon article, *Why Is "la Belle Dame sans Merci"? Evolutionary Psychology and the Poetry of the Troubadours*, in «Neophilologus», XCV (2011), pp. 523-541.

gique minimal beaucoup plus important des femmes dans la reproduction (neuf mois de gestation), qui fait des femmes une ressource reproductrice d'une valeur supérieure et donc l'objet d'une concurrence plus intense de la part des hommes. Cette réalité entraîne à son tour le résultat que ce sont les femmes qui décident si les rapports sexuels ont lieu: 'l'homme propose, la femme dispose'.

Fondée sur l'affrontement de deux volontés, le désir amoureux du poète-amant et la résistance de la dame aimée, la structure thématique de la chanson courtoise des troubadours reproduit avec exactitude l'asymétrie du désir sexuel que constatent les psychologues dans les structures profondes de la psychologie sexuelle des êtres humains. Le pouvoir psycho-sexuel des femmes, celui de décider si les rapports sexuels ont lieu, explique aussi un paradoxe qui ne s'explique pas sur le plan sociologique, l'exaltation de la femme chez les troubadours, dans une société médiévale où la subordination du beau sexe est bien connue. Poussé à l'extrême par l'hyperbole poétique et stylisé au possible, ce pouvoir devient l'*orguelh* de la *domna*, l'implacable intransigeance dont les poètes ne cessent de se plaindre.

Tout cela se trouve déjà chez Guillaume IX, grand seigneur qui aurait eu du mal à trouver une dame à courtiser qui lui soit supérieure sur le plan social, mais qui n'en a pas moins chanté la capacité de l'amour de transcender les barrières de classe (*Molt jauzens*, IX, vv. 29-30) et qui se dépeint dans une attitude d'humilité (*humeliar*) et d'obéissance (*obezir*) devant sa bien-aimée (IX, vv. 19-20; cf. *Pos vezem*, VII, vv. 26, 30-31). C'est le rapport de forces psycho-sexuelles régnant de par la nature entre tout amoureux et la femme qu'il aime qui explique non seulement l'attitude de soumission qu'adopte Guillaume devant sa dame, mais aussi le langage châtié qu'il emploie en s'adressant à elle (cf. *Pos vezem*, VII, vv. 35-36: *E que's gart en cort de parlar / vilanamen*), la discrétion qu'il exerce à l'égard de leur relation (cf. *Molt jauzens*, IX, vv. 38-39: *Pres soi ... del celar*; et les *senhals Mon Esteve*, VII, v. 47, et *Bon Vezi*, X, v. 26) et même la peur (*paor, tem, no aus*) qu'il exprime parfois à ce sujet (*Molt jauzens*, XI, vv. 43-46; *Ab la dolchor*, X, vv. 9-10). Bref, tout le volet courtois de l'œuvre poétique du premier troubadour repose sur une élaboration artistique de l'asymétrie du désir.

En se tournant vers le second pan de la sélection sexuelle, la concurrence intrasexuelle, en l'occurrence celle, plus intense, des

hommes qui se disputent l'accès sexuel aux femmes, on constate qu'elle se fait sur plusieurs plans. Il y a concurrence d'abord, bien sûr, sur le plan érotique, sur la capacité de faire la cour avec succès et de retenir les femmes conquises. Mais cette concurrence concerne aussi les qualités qui rendent les hommes désirables aux yeux des femmes, notamment le courage et la force physique ainsi que le prestige social qui en découle, autant de gages d'une capacité de fournir ressources et protection.

Une tactique souvent efficace dans la concurrence que se font les hommes consiste à se montrer pleins d'assurance, ce qui suggère l'habitude de réussir et le prestige qui s'ensuit. C'est un procédé délicat, pourtant, car si les autres détectent de la fausse bravade derrière une façade de bravoure, le résultat peut en être le contraire de l'effet escompté. Ce qu'il y a de particulièrement intéressant, c'est que cette tactique peut s'utiliser tout autant avec les autres hommes qu'avec les femmes. Si un homme réussit par ce moyen à rehausser sa position dans l'estime des autres hommes, ce surplus de prestige le rendra d'autant plus désirable aux yeux des femmes¹².

Le moyen le plus direct de faire étalage d'assurance, c'est la vantardise, le fait de 's'envoyer des fleurs' en louant ses propres mérites. En fait, c'est un moyen un peu trop direct, car la louange de soi est mal vue dans la plupart des sociétés et notamment dans celle du moyen âge. Déjà dans la Bible on lit (*Prov.* 27.2): *Laudet te alienus, et non os tuum; extraneus, et non labia tua* ("Qu'autrui fasse ton éloge, mais non ta propre bouche; un étranger, mais non tes lèvres")¹³. Les proverbes médiévaux exprimant ce sentiment abondent. Les *Lateinische Sprichwörter* de Walther contiennent une demi-douzaine de variantes sur le proverbe *Laus omnis vere proprio sordescit in ore* ("Toute louange devient vraiment sale dans ta propre bouche"), dont on retrouve d'autres variantes chez André le Chapelain (deux fois) et dans le *Facetus* allemand¹⁴. Le proverbe équivalent en ancien français, c'est *Ki se*

¹² BUSS, *The Evolution* cit., pp. 107-109.

¹³ Cf. *Jac.* 3.14: *Nolite gloriari et mendaces esse aduersus ueritatem* ("Ne vous vanter pas, et ne mentez pas aux dépens de la vérité"); *Matt.* 23.12: *Qui autem se exaltauerit, humiliabitur* ("Quiconque s'élèvera sera abaissé").

¹⁴ H. WALTHER, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters*, 6 vols., Göttingen 1963-1969, II, pt. 2, pp. 705-707, nos. 13592-13593, 13595, 13597, 13600-13601,

loe si s'en boe (“Qui se loue se couvre de boue”)¹⁵. En ancien occitan Bernart Marti voit un manque de courtoisie dans la louange de soi, et l’on trouve des proverbes conseillant d’éviter ce défaut dans les *Disticha Catonis*, dans les deux versions du *Libre de Seneca* et dans *Vec te libret* de Raimon de Cornet¹⁶. La liste pourrait continuer.

Si la vantardise est le moyen le plus sûr de faire preuve d’assurance, c’est aussi, en vertu de l’interdit social qui pèse sur elle, une démarche des plus délicates. D’où le problème de savoir comment bénéficier du gain de prestige que peut procurer cette tactique sans subir l’opprobre qui s’y attache. La solution semble être celle de dissimuler la vantardise derrière une image astucieuse ou spirituelle ou bien de l’accompagner d’une bonne dose d’humour, de raillerie ou de bouffonnerie pour la faire passer.

Chez les troubadours on retrouve cette combinaison de vantardise et d’humour dans le genre poétique appelé *gap*. Ce n’est pas par hasard que l’inventeur du genre, c’est le *Coms de Peitieux*, dont la production poétique illustre parfaitement les deux faces de la sélection sexuelle. Tout comme Guillaume se montre soumis au possible devant la dame aimée dans les poésies destinées à un public mixte, de même il trouve de multiples manières poétiques de se vanter avec humour et fantaisie lorsqu’il n’est entouré que de ses compagnons d’armes. Si ses chansons courtoises reposent sur une élaboration artistique de l’asymétrie du désir, l’autre volet de son œuvre est soumis tout entier aux besoins de la concurrence intrasexuelle.

Avant d’aborder le genre du *gap*, il faut dire un mot sur le terme *gap* qui le désigne et sur le verbe correspondant *gabar*. Il est générale-

13604; P.G. WALSH, éd. et tr., *Andreas Capellanus, On Love*, London 1982, p. 48 (§ 1.6.29); p. 164 (§ 1.6.423); C. SCHROEDER, éd., *Der deutsche Facetus*, Berlin 1911, p. 19, no. 77. Cf. S. SINGER, *Sprichwörter des Mittelalters*, Bern 1947, pp. 29-30, no. 60, 23.

¹⁵ J. MORAWSKI, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris 1925, p. 77, no. 2128; J.W. HASSELL JR., *Middle French Proverbs, Sentences, and Proverbial Phrases*, Toronto 1982, p. 150, no. L81.

¹⁶ Bernart Marti, *Companho, per companhia* (BdT 63,5), vv. 69-72; R. TOBLER, éd., *Die altprovenzalische Version der “Disticha Catonis”*, Berlin 1897, vv. 157-158; A. D’AGOSTINO, éd., *Le Savi, testo paremiologico in antico provenzale*, Roma 1984, vv. 167-168; S. ORLANDO, éd., *Un’altra testimonianza del “Seneca” provenzale*, Torino 1984, vv. 413-414; Raimon de Cornet, *Vec te libret de bos ensenhamens*, vv. 211-212, dans J.-B. NOULET – C. CHABANEAU, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Montpellier 1885, p. 121.

ment convenu que ces termes proviennent respectivement de l'ancien scandinave *gabb*, "raillerie, moquerie", et *gabba*, "railler, se moquer". C'est ce que signifient le plus souvent l'ancien français *gab* et *gaber*, avec les sens apparentés mais moins agressifs de "plaisanterie" et de "plaisanter". L'emploi de ces termes pour évoquer la vantardise est plutôt rare en ancien français, le principal exemple étant le *Pèlerinage de Charlemagne*, où l'on retrouve *gaber* (21 fois), *gab* (15 fois) et *gabement* (3 fois) à propos des forfanteries des barons français à la cour de Constantinople. En ancien occitan *gabar* est attesté dans le sens de "se vanter" déjà chez Guillaume IX, et c'est l'emploi le plus courant, à côté de divers sens secondaires, dont "plaisanter" et "se railler"¹⁷. L'association de l'idée de 'vantardise' avec celle de 'plaisanterie' découle sans doute de l'utilisation de l'humour pour faire accepter la louange de soi. La notion voisine de 'raillerie' y ajoute une dimension de plus, rappelant que la concurrence peut se faire de deux manières, soit en se rehaussant soi-même, soit en rabaisant les autres.

Le genre du *gap* présente un certain nombre de problèmes, à commencer par celui de savoir si c'est un genre¹⁸. Le *gap* est considéré souvent comme un sous-genre du *sirventés*¹⁹, mais Fechner y voit un motif thématique (*inhaltliches Motiv*) plutôt qu'un genre²⁰. Pour Köhler

¹⁷ E. VON KRAEMER, *Sémantique de l'ancien français "gab" et "gaber" comparée à celle des termes correspondants dans d'autres langues romanes*, in *Mélanges Tauno Nurmela*, Turku 1967, pp. 73-90; J.L. GRIGSBY, *The "Gab" as a Latent Genre in Medieval French Literature*, Cambridge MA 2000, pp. 7-29.

¹⁸ Sur le genre du *gap*, voir J.-U. FECHNER, *Zum "Gap" in der altprovenzalischen Lyrik*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», XIV (1964), pp. 15-34; E. KÖHLER, "*Gabar e rire*": *Bemerkungen zum "gap" in der Dichtung der Trobadors*, in *Mélanges Jeanne Wathelet-Willem*, Liège 1978, pp. 315-326; repr. in Id., *Literatursoziologische Perspektiven: Gesammelte Aufsätze*, éd. H. Krauss, Heidelberg 1982, pp. 34-45; Id., "*Vers*" und *Kanzone*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg 1968-, II /1/3 (1987), pp. 45-176 (pp. 142-151); J.L. GRIGSBY, "*Gab*" épique, mais "*gab*" lyrique?, in «Marche Romane», XXXIII (1983), pp. 109-122; Id., *The "Gab"* cit., pp. 65-98; S. CERON, *Un tentativo di classificazione del "gap"*, in «Medioevo Romanzo», XIV (1989), pp. 51-76; V. FRASER, *The "Gap" or Boasting Song in the Works of Guilhem de Peitieu, Raimbaut d'Aurenga, Peire d'Alverne and Peire Vidal*, in «Tenso», XXIV (2009), pp. 47-62.

¹⁹ Cf. par exemple M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, I, p. 58: «una modalidad del sirventés».

²⁰ FECHNER, *Zum "Gap"* cit., pp. 20-21, 33. Cf. H.-R. JAUSS, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in «Poétique», I (1970), pp. 79-101, qui cite Fechner en déclarant que le *gap* «n'a jamais réussi à devenir un genre autonome dans la tradition romane» (p. 83).

le *gap* serait une des possibilités thématiques du *vers* des débuts de la lyrique occitane qui n'aurait pas survécu à l'établissement du système classique des genres à cause de son incompatibilité avec l'idéologie courtoise²¹. Prenant les *gabs* épiques du *Pèlerinage* comme modèle du genre, Grigsby reproche aux poésies occitanes déployant la vantardise de ne pas présenter la même forme qu'eux; il se rallie donc à l'opinion que dans la lyrique le *gap* n'est qu'un motif²². Cependant, il semble utile de distinguer, comme le fait Veronica Fraser (*The "Gap"* cit., p. 47), les poèmes où la vantardise n'est qu'un motif passager de ceux où elle occupe toute la pièce et de ne parler d'un genre que dans ce dernier cas.

Si l'on parle parfois de *gap* à propos de n'importe quel poème plaisant²³, il faut insister avec Köhler, Fraser et d'autres sur le rôle central de la vantardise. Quant à l'objet de la vantardise, il se limite, malgré les distinctions plus subtiles parfois proposées²⁴, à trois domaines que Fraser (*The "Gap"* cit., p. 47) résume très justement par les termes occitans *trobar*, *domnejar* et *ardimen*: la concurrence poétique, érotique et militaire. Ces trois domaines s'expliquent par leur relation étroite avec la concurrence intrasexuelle des hommes pour avoir accès sexuel aux femmes, la création poétique et la valeur militaire étant dans la société chevaleresque et courtoise les meilleurs atouts pour courtiser les dames.

²¹ KÖHLER, "*Gabar e rire*" cit., p. 326 [p. 45]; ID., "*Vers*" und *Kanzone* cit., p. 151. Cf. P. WUNDERL, *Réflexions sur le système des genres lyriques en ancien occitan*, in *Mélanges Pierre Bec*, Poitiers 1991, pp. 599-615: «nous avons affaire à un résidu de l'ancien *vers* des débuts auquel ne revient aucune place propre dans le système classique» (p. 604).

²² GRIGSBY, "*Gab*" épique cit.; ID., *The "Gab"* cit., pp. 65-98.

²³ Cf. par exemple BEC, *Le comte* cit., p. 176, qui écrit du *Vers de dreit nien* (IV), «C'est aussi un *gap*, si l'on veut, ... comme un certain nombre d'autres poèmes facétieux». Pour Bec le poème «s'inscrit ... dans le registre du non-sens» (*ibid.*, p. 175).

²⁴ KÖHLER, "*Gabar e rire*" cit., p. 320 [p. 39], propose une quatrième catégorie, le *gap* «professionnel» de jongleur, qui n'est qu'une variété mineure du *gap* poétique. Dans ID., "*Vers*" und *Kanzone* cit., pp. 145-146, il élargit jusqu'à cinq le nombre des catégories, distinguant parmi les *gaps* érotiques ceux qui revendiquent des exploits sexuels extraordinaires de ceux qui vantent des séductions. CERON, *Un tentativo* cit., propose une classification compliquée reposant sur six critères différents. Pour le premier de ces critères, l'objet de la vantardise, elle prévoit (p. 75), à côté des trois principales catégories, une quatrième pour les *gaps* qui vantent «une autre capacité», mais elle n'en donne pas d'exemple (cf. *ibid.*, pp. 53-58).

Se tournant vers l'œuvre de Guillaume IX, on constate d'abord que le verbe *gabar* y paraît quatre fois, deux fois dans les poésies courtoises et deux fois dans les non-courtoises, toujours dans le sens de "se vanter". D'ailleurs, ces quatre attestations confirment la conscience du poète de la désapprobation qui s'attache souvent à la louange de soi. Dans deux cas il s'agit de condamner cette pratique chez d'autres. Ainsi, dans *Companho, tant ai agutz* (III, vv. 5-6), Guillaume déclare ne pas approuver (*no m'azauta ...*) *gabars de malvatz homes c'om de lor faitz non agues* ("la vantardise de mauvais hommes dont les actions n'y correspondent pas"). A la fin d'*Ab la dolchor* (X, vv. 29-30), il établit un contraste entre la vaine vantardise des autres et ses propres succès érotiques: *que tal se van d'amor gaban, / nos n'avem la pessa e'l coutel* ("D'autres se vantent de leurs amours, nous avons le morceau et le couteau [tout ce qu'il faut]"). Ces deux passages soulignent une autre nuance qui vient souvent s'attacher à la vantardise, celle d'une louange de soi qui est d'autant plus répréhensible qu'elle est exagérée ou même contraire à la vérité. En dénonçant chez les autres la vantardise exagérée ou fausse, le poète prétend implicitement par contraste ne dire que la vérité en vantant ses propres mérites.

Par ses deux autres emplois de *gabar*, Guillaume nie pratiquer lui-même la vantardise. Ni vantardise ni louange de soi ne fait partie de ses habitudes, déclare-t-il dans *Molt jauzens* (IX, vv. 7-8), prenant à témoin, sans doute avec un clin d'œil, son public: *Eu, so sabetz, no'm dei gabar / ni de gran laus no'm sai formir* ("Moi, vous le savez, je ne dois pas me vanter ni ne sais m'attribuer de grandes louanges")²⁵. Dans *Ben vueill* (VI, vv. 43-44), le poète commence le récit de son dernier exploit érotique par l'aveu d'un échec temporaire dont il prétend ne pas se vanter: *Pero no m'auzes tan gaber / qu'ieu no fos rahuzatz l'autrer* ("Pourtant, vous ne m'entendrez pas me vanter de ne pas avoir essuyé un revers l'autre jour")²⁶. Il pousse ainsi l'effronterie jusqu'à nier qu'il se vante au moment même où il le fait.

²⁵ Cf. PAYEN, *Le prince* cit., p. 120: «l'incise *so sabetz* s'adresse sans doute d'abord à son auditoire immédiat, celui des *companhos* qui connaissent les chansons antérieures».

²⁶ Certains critiques voient dans la forme *gaber* (ms. E: «*gabier*») un adjectif au sens de "vantard". Voir JENSEN, *Provençal Philology* cit., pp. 217-218. Cela ne fait pas une grosse différence pour la signification du passage: "vous ne m'entendrez pas [être] assez vantard [pour prétendre] ne pas avoir essuyé ...".

Quelles que soient ses protestations du contraire, le duc d'Aquitaine ne cesse de se vanter, dans le volet non-courtois de son œuvre et au-delà. Comme je le démontrerai dans les remarques qui suivent, toutes les poésies non-courtoises de Guillaume, à une exception près, sont des *gaps* au plein sens du terme, des poèmes de vantardise. D'ailleurs, ne pouvant pas toujours s'empêcher de se vanter dans ses poésies courtoises, il est aussi le premier à pratiquer le *gap* en tant que motif passager. Nous avons déjà vu la fin d'*Ab la dolchor* (X, vv. 29-30), où le poète se félicite de ses propres succès érotiques tout en dénonçant comme de vaines vantardises les prétentions similaires chez les autres. Utilisant une image à la fois proverbiale et scabreuse, il semble faire un dernier clin d'œil à la faction masculine de son public mixte et courtois²⁷. Dans le septième couplet de *Pos vezem* (VII, vv. 37-42), c'est de la qualité de son poème qu'il se vante, particulièrement de la mélodie (cf. v. 41: *ieu meteus m'en lau*, "je m'en félicite moi-même"). Même l'exception qui confirme la règle, le fameux adieu au monde *Pos de chantar* (XI), peut être considérée comme une sorte d'*anti-gap* où le poète 'dégonfle' après toutes ses fanfaronnades²⁸. En renonçant à *cavallaria et orgueill* (XI, vv. 33-34), Guillaume évoque à la fois l'attitude de suffisance qu'il a assumée dans ses *gaps* et le contexte social où cette attitude s'est déployée. D'ailleurs, il s'adresse à un moment donné à son *compagnon* pour lui demander pardon du tort qu'il lui a fait (XI, vv. 21-22), peut-être une allusion aux maris cocus nargués dans certains de ses poèmes.

A l'appui de la thèse que les poésies non-courtoises de Guillaume sont toutes des poèmes de vantardise, j'en ferai un tour rapide en commençant par les trois chansons adressées aux *companhos*. Pour Pierre Bec (*Le comte* cit., p. 86) ces trois pièces constitueraient « un genre

²⁷ Cf. PASERO, *Guglielmo IX* cit., pp. 265-266; BOND, *The Poetry* cit., pp. 77-78; BEC, *Le comte* cit., p. 239.

²⁸ FRASER, *The "Gap"* cit., pp. 50-51, parle d'*anti-gap* à propos des poèmes où Guillaume prétend ne pas se vanter, mais elle ne semble pas avoir compris toute l'ironie contenue dans de tels passages. Cf. FECHNER, *Zum "Gap"* cit., p. 18: «die retorische Ablehnung des Prahlers ... [gehört] zur Pahlrede in allen Literaturen». Plus à propos à mon avis, KÖHLER, "*Gabar e rire*" cit., pp. 318-319 [pp. 37-38], et ID., "*Vers" und Kanzone* cit., pp. 145, 147, qualifie d'«*Anti-gap*» *Lonc temps ai estat cubertz* (BdT 389,31) de Raimbaut d'Aurenga et de «*Gegen-gap*» *D'aisso lau Dieu* (BdT 293,16) de Marcabru, soulignant dans les deux cas le caractère parodique du discours vantard.

“manqué” ou “avorté”» faute d’avoir donné lieu à d’autres exemples. J’y verrais plutôt des «proto-gaps», les premières tentatives d’un genre en voie de constitution.

Pour la première et la plus réussie d’entre elles, *Companho, farai un vers* (I), le caractère ‘gabesque’ de la pièce saute aux yeux, malgré les interprétations symboliques parfois proposées²⁹. Le premier vers doit être compris ironiquement, car le poème est tout sauf convenable (*covinen*)³⁰. Guillaume y expose le dilemme posé par deux chevaux qu’il aime beaucoup mais qu’il ne peut garder tous deux parce qu’ils ne s’entendent pas entre eux. Ayant énuméré les qualités de chacune des deux ‘montures’, le poète demande conseil à ses compagnons sur le choix qu’il doit faire, avant de révéler qu’il s’agit en fait de deux femmes, Dame Agnès et Dame Arsen (vv. 22-24) – révélation qui suscite une seconde lecture du poème pour relever les équivoques grivoises d’une métaphore filée (*garnimen*, v. 11; *encavalgatz*, v. 12; etc.). Il est évident que la demande de conseil n’est qu’un prétexte, que le véritable but du poème est de se vanter de la conquête de ces dames, l’image plaisante des chevaux étant l’astuce déployée pour masquer et rendre acceptable la louange de soi.

Cette interprétation se trouve appuyée par l’évocation plutôt explicite d’une concurrence intrasexuelle entre hommes pour avoir accès sexuel aux femmes, évocation qui se déploie surtout dans la strophe VII. Le poète y explique l’accord de partage (*covinen*) par lequel l’une des deux ‘montures’ a été cédée toute jeune (*poilli paisan*, “poulain paissant”) à *son seigneur* (son mari): pour chaque année que

²⁹ L. POLLMANN, *Dichtung und Liebe bei Wilhelm von Aquitanien*, in «Zeitschrift für romansche Philologie», LXXVIII (1962), pp. 326-357; CH. CAMPROUX, *Faray un vers “tot” covinen*, in *Mélanges Jean Frappier*, Genève 1970, I, pp. 159-172; repr. in Id., *Écrits sur les troubadours et la civilisation occitane du moyen âge*, 2 vols., [Montpellier] 1984, pp. 25-40; CHR. KERTESZ, *A Full Reading of Guillaume IX’s “Companho, faray un vers ... covinen”*, in «Romance Notes», XII (1971), pp. 461-465; U. MÖLK, *Trobadorlyrik: eine Einführung*, München - Zurich 1982, p. 24. Contre ces interprétations symboliques, voir J.M. DAVIS, *A Fuller Reading of Guillaume IX’s “Companho, faray un vers ... covinen”*, in «Romance Notes», XVI (1975), pp. 445-449; BEC, *Le comte* cit., pp. 149-151.

³⁰ Sur les diverses suggestions pour corriger ce vers, voir N. PASERO, *Due passi controversi di Guglielmo IX: “Companho, farai un vers [...] covinen” (I, 1); “mandacarrei” (II, 8)*, in *Mélanges Pierre Bec* cit., pp. 415-423. A toutes ces corrections possibles je préfère l’hypométrie du vers du ms. C, marquée dans l’édition Jeanroy par des points de suspension, y voyant le signe d’une pause délibérée qui soulignerait l’ironie du dernier mot.

celui-ci en aura la possession, Guillaume l'aura plus de cent ans (vv. 19-21). Renversement burlesque et hyperbolique du *jus primæ noctis* ou droit de cuissage, ce passage revendique, bien au-delà de tout droit féodal, un avantage sexuel qui n'aurait pu être acquis sans le consentement de la dame en question. D'ailleurs, les maris cocus sont nargués une dernière fois dans la référence de la dernière strophe aux villes de Gimel et de Niol (vv. 25-26), les domaines dont ils sont seigneurs. Les demeures respectives de N'Agnes et de N'Arsen, ces villes représentent par métonymie les dames elles-mêmes, dont le poète se vante d'avoir la possession, par un pacte sentimental (*sagramen*) calqué de façon burlesque sur l'hommage féodal (v. 27). Dès avant son emploi bien connu pour symboliser la soumission du poète-amant devant sa dame, la 'métaphore féodale' sert au premier troubadour à proclamer sa supériorité sur le plan érotique³¹.

Dans les deux autres chansons aux compagnons, la vantardise est moins évidente parce qu'elle se présente de façon indirecte – autre moyen de faire passer la louange de soi. On peut considérer les deux poèmes ensemble, car ils traitent le même thème, quoique de points de vue différents. Il s'agit dans les deux cas de protestations contre la séquestration des femmes, présentées sous la forme d'une admonestation (III, v. 13: *mos casteis*; cf. II, v. 10: *vos castei*) aux gardiens (*gardadors*) et, au-delà de ceux-ci, aux maris jaloux.

Le point de départ pour *Companho, non puosc mudar* (II) est un événement précis, la plainte d'une dame contre ses gardiens déposée auprès du poète. On décèle dans cet épisode une ambiguïté voulue entre la fonction de justicier du seigneur féodal et son rôle de confident de la dame – confident peut-être intéressé en faveur de qui celle-ci chercherait à éluder ses geôliers, ce qui pourrait expliquer la réaction du poète³². Prenant sans ambages le parti de la plaignante, Guillaume lance aux gardiens un avertissement cyniquement miso-

³¹ Mon analyse du dernier couplet rejoint celle de N. PASERO, *Donne e cavalli: una "facetia" di Guglielmo IX*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, 4 vols., Modena 1989, III, pp. 985-992.

³² Cf. D. RIEGER, *Der "gardador" zwischen Roß und Zelter: Überlegungen zum 2. Compagno-Lied Wilhelms IX. Von Aquitanien*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XCIV (1978), pp. 27-41 (p. 40): «bei Wilhelm rührt die Abneigung gegen die gardadors daher, daß sie ihm und seinesgleichen ein Hindernis darstellen».

gyne sur l'inutilité de toute surveillance, que la ruse féminine saura toujours déjouer. En généralisant à partir d'un cas particulier le poète base ses observations sur son expérience personnelle du beau sexe: *Qu'eu anc non vi ...* ("Car je n'ai jamais vu ...", v. 13); ce qui suggère subtilement qu'il a souvent bénéficié lui-même de l'aptitude des femmes à tromper la vigilance.

Companho, tant ai agutz (III) complète la leçon par la fameuse 'loi du con': non seulement vouée à l'échec, la séquestration des femmes ne peut porter aucun avantage à celui qui la pratique car, à la différence des autres denrées, le 'con' ne fait qu'augmenter à force d'être consommé. La démonstration est appuyée d'une comparaison avec le bois taillé qui en repousse d'autant plus dru, au bénéfice économique de son propriétaire. En prônant une espèce de libre entreprise sexuelle, Guillaume exprime son assurance que dans ce domaine il peut faire concurrence avec quiconque. C'est ce qu'a compris Reto Bezzola (*Les origines* cit., II, pt. 2, p. 294), qui déclare, avec un dédain que l'on n'est pas obligé de partager, que dans la pièce III le poète ne fait «qu'un éloge obscène de ses propres talents amoureux».

Bezzola n'est pas le seul critique qui ait été gêné par l'obscénité de *Companho, tant ai agutz*, surtout par l'emploi répété du mot trivial *con* pour désigner le sexe de la femme et par métonymie les rapports sexuels (III, vv. 5, 8, 10, 12). Jeanroy n'a pas voulu traduire ce poème dans son édition de l'œuvre du premier troubadour. D'autres ont suggéré pour les propos grivois du poète des interprétations symboliques qui en atténuent le scandale³³. Pourtant, l'obscénité de la pièce n'est pas gratuite. Comme l'image désinvolte des chevaux de la pièce I, comme la considération de la sexualité sous son aspect économique dans les

³³ L. POLLMANN, "Companho, tant ai agutz d'avols conres": Versuch einer Analyse von Lied III des Wilhelm von Aquitanien, in «Neophilologus», XLVII (1963), pp. 24-34; CH. CAMPROUX, *Seigneur Dieu qui es du monde tête et roi! (canso III de Guilhem de Peitieu)*, in *Mélanges Pierre Le Gentil*, Paris 1973, pp. 161-174; repr. in Id., *Écrits* cit., pp. 43-56. Contre ces interprétations symboliques, voir N. PASERO, "Companho, tant ai agutz d'avols conres" di Guglielmo IX d'Aquitania e il tema dell'amore invincibile, in «Cultura Neolatina», XXVII (1967), pp. 19-29; BEC, *Le comte* cit., pp. 163-165. À l'opposé de cette tendance, J.-CH. HUCHET, *Obscénité et "fin' amor" (le comte de Poitiers, premier troubadour)*, in «Revue des Langues Romanes», LXXXVIII (1984), pp. 243-266, utilise des procédés de calembour et d'association libre, abusivement à mon sens, pour renforcer le scandale et l'étendre à d'autres poèmes de Guillaume.

pièces III et VI (vv. 39-42), le langage grossier de ce texte démontre aux compagnons la parfaite assurance avec laquelle Guillaume brave tous les tabous dont la société a entouré ce sujet délicat.

Avec *Ben vueill* (VI) nous arrivons au *gap* par excellence, le modèle du genre³⁴. Plus discrètes que dans les trois poèmes précédents, les évocations du public des compagnons persistent pourtant dans les références aux plusieurs personnes (*li pluzor*, v. 1) que le poète appelle à reconnaître sa maîtrise et à tous [ses] voisins (*nuill mon vezi*, v. 27) qu'il se vante de surpasser. Comme pour la pièce I, le poème est fondé sur une équivoque, cette fois-ci à propos de l'objet de la vantardise. Jouant sur une équivalence entre «amour» et «chant» vouée à une longue carrière³⁵, Guillaume prétend remporter la palme à la fois pour deux des domaines classiques du *gap*, le poétique et l'érotique. Dans la première partie du poème, c'est l'aspect poétique qui semble primer, à commencer par la première strophe, consacrée tout entière à vanter les mérites du *vers* en cours de composition. Cependant, certaines expressions ambiguës, à partir de *joc d'amor* (v. 11), "débat poétique" et "partie de jambes en l'air", se prêtent à une double lecture qui fait intervenir de plus en plus un second sens³⁶. Avec la déclaration sur l'amie qui, ayant possédé le poète une nuit, ne manquera pas de le vouloir le lendemain (vv. 37-38), il n'y a plus de doute: c'est en définitive le côté érotique qui l'emporte. Le jeu subtil par lequel le poète nous mène à cette conclusion constitue à nouveau l'astuce destinée à faire passer la louange de soi.

A la fin du poème Guillaume passe au mode narratif pour raconter la dernière de ses aventures galantes. Il y a eu des bribes de narration dans les chansons aux compagnons, surtout dans les strophes VI et VII de la première pièce et la première strophe de la pièce II, mais il s'agit ici pour la première fois d'une relation suivie qui s'étalent sur les vingt derniers vers du poème (vv. 43-62). Ayant abandonné désor-

³⁴ Cf. A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols., Toulouse 1934, II, p. 7: «Voici enfin (VI) un *gap*, une "vanterie", premier exemple du genre».

³⁵ P. ZUMTHOR, *De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^e et XIII^e siècles)*, in «Poétique» II (1970), pp. 129-140.

³⁶ Cf. *failli* (v. 24), *jogar sobre coisi* (v. 25), *joc dousa* (v. 30), *bona ma* (v. 31). Pour une défense convaincante de l'unité du poème et une bonne analyse des procédés qui y sont mis en œuvre, voir G.A. BOND, *The Structure of the "Gap" of the Count of Poitiers, William VII*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LXXIX (1978), pp. 162-172.

mais l'équivoque sur la création poétique, le poète allégorise le récit de son exploit sexuel au moyen d'une nouvelle image qui compare le jeu de l'amour à un jeu de dés. Comme le préconise Horace, il lance son public *in medias res*, au milieu de circonstances des plus dramatiques. Il s'agit d'une des ces défaillances sexuelles que l'on appelle, à la suite de Stendhal, «fiasco»³⁷. La technique employée rappelle certaines scènes épiques où le héros, sur le point de succomber sous les coups de son adversaire, se redresse au dernier moment par un ultime effort pour emporter la victoire, ce qui donne à l'exploit d'autant plus d'éclat. La fonction de ce recours à la narration est d'écarter tout soupçon de fausse bravade en fournissant la preuve que les actions du poète correspondent vraiment à ses prétentions. Une fois son *vers* «lacé», Guillaume peut bien le prendre à «témoin» (*auctor*) de sa 'maîtrise', comme il l'a promis au début (vv. 4-7). Il s'agit d'une double 'maîtrise': maîtrise poétique que démontre le poème lui-même et maîtrise érotique qu'illustre l'anecdote de la fin.

Pour intimement mêlés qu'ils soient dans *Ben vueill*, les deux thèmes complémentaires, amour et chant, se séparent dans les deux autres poèmes non-courtois du premier troubadour, donnant lieu à des développements particuliers. Le *Vers de dreit nien* (IV) est consacré tout entier à la vantardise poétique, tandis que *Farai un vers, pos mi sonelh* (V) est l'exemple même du *gap* purement érotique. Nous verrons pourtant, dans les deux poèmes, que la séparation de ces deux thèmes n'est jamais totale dans l'œuvre de notre poète.

Exerçant une véritable fascination sur la critique, le fameux *Vers de dreit nien* (IV) a suscité des interprétations des plus diverses: fatrasie ou coq-à-l'âne (poème de non-sens), *devinalh* (énigme), burlesque, parodie des conventions courtoises, poésie de l'*amor de lonh*, confiance intime, etc.³⁸. Ce que l'on n'a pas encore compris, à ma connais-

³⁷ Stendhal, *De l'amour*, chap. LX, «Des fiasco». Ecarté à la dernière minute de l'édition de 1822, ce chapitre n'a paru qu'en 1853. Le terme provient de l'expression italienne *far fiasco*, utilisée dans l'argot du théâtre pour décrire le sort d'une pièce qui 'échoue', peut-être avec l'influence de l'adj. *flasque*. Cf. *Le Grand Robert de la langue française*, 9 vols., Paris 1992², IV, p. 492. Pour d'autres exploitations littéraires de ce thème, voir Ovide, *Amours*, III, 7; Montaigne, *Essais*, I, 21, *De la force de l'imagination*.

³⁸ PH. MÉNARD, *Sens, contre-sens, non-sens, réflexions sur la pièce "Farai un vers de dreit nien" de Guillaume IX*, in *Mélanges Pierre Bec* cit., pp. 339-348, fait état d'une vingtaine d'études consacrées à ce poème.

sance, c'est qu'il s'agit d'un *gap* au sens fort du terme: non seulement un «poème facétieux» mais aussi et surtout un poème de vantardise, en l'occurrence de vantardise poétique.

Grâce à son talent poétique, Guillaume se fait fort d'accomplir l'impossible, composer une chanson à partir de rien du tout. Son poème incarne donc une des figures classiques de rhétorique, l'*adynaton* ou 'impossibilité', dont l'une des variantes est l'*inanis opera*, la 'tâche impossible'³⁹. Pour accomplir quand même cette tâche, le poète a recours essentiellement à deux techniques. D'une part, il énumère tout ce dont il ne s'agira pas dans son poème – lui-même, d'autres gens, l'amour, la jeunesse (vv. 2-4) –, ainsi que toutes les choses dont il ne pourra pas chanter puisqu'il ne les sait pas: à quelle heure il est né, s'il heureux ou triste (vv. 7-8), etc. D'autre part, il fait appel à d'autres *adynata* – composer une chanson en dormant, dormir à cheval (vv. 5-6) – ou bien il aligne des déclarations contradictoires qui s'annulent mutuellement, comme celle d'avoir le cœur déchiré d'un chagrin mortel dont il se moque éperdument (vv. 15-18).

Comme la poésie est indissociablement liée à l'amour, le poète aborde aussi ce dernier thème (après avoir affirmé au v. 3 qu'il ne le fera pas), mais en le traitant par les mêmes techniques: la prétention d'aimer une femme qu'il n'a jamais vue (vv. 25-26) est un *adynaton*⁴⁰, celle de 'l'aimer fort' tout en lui préférant une autre (vv. 30-36), une contradiction. En jouant ainsi avec le thème de l'amour, Guillaume affiche encore une fois à ce sujet une attitude de nonchaloir qui traduit une suprême assurance. Ayant gagné son pari, il termine son poème en soulignant sa réussite: *Fait ai lo vers, no sai de cui* ("J'ai composé la chanson, je ne sais pas sur quoi", v. 43); ce qui transforme la figure en '*adynaton* réalisé'. Comme pour *Ben vueill*, c'est le poème

³⁹ Sur l'*adynaton* et son emploi chez les troubadours, voir P. CHERCHI, *Gli "adynata" dei trovatori*, in «Modern Philology», LXVIII (1971), pp. 223-241; repr. in Id., *Andrea Capellano e altri temi romanzi*, Roma 1979, pp. 19-51; Id., *Andreas Capellanus and the Ambiguity of Courtly Love*, Toronto 1994, pp. 81-123, 150-164.

⁴⁰ Comme l'a si bien dit Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, chap. 17 (C'est la duchesse de Monmouth qui parle): «We women, as someone says, love with our ears, just as you men love with your eyes, if you ever love at all». Confirmée par la psychologie moderne, cette observation est intimement liée à l'asymétrie du désir sexuel dont il est question plus haut.

lui-même, une fois ‘lacé’, qui doit témoigner de la ‘maîtrise’ incomparable du poète.

Comme l’anecdote qui termine *Ben vueill* (VI), *Farai un vers, pos mi sonelh* (V) est consacré à la relation au passé d’une aventure galante entreprise par le poète. Comme pour le *Vers ... covinen* (I), il s’agit de la séduction – ironiquement par le mutisme cette fois-ci, à la place du verbiage que l’on déploie normalement à cette fin – des épouses de deux autres barons. Pour surenchérir sur le scandale, Guillaume prétend s’être occupé simultanément de ses deux partenaires, dans une espèce de ‘partouse’ de huit jours que Jean-Charles Payen (*Le prince cit.*, p. 99) appelle «orgie triolique». L’épreuve du chat roux que doit subir le poète auparavant, surtout le sentiment d’épouvante qu’elle lui inspire (vv. 56-60), rappelle la défaillance momentanée qui précède et souligne son triomphe dans *Ben vueill* (VI, vv. 42-49). L’exploit sexuel extraordinaire par lequel le poème se termine (vv. 81-86) est à nouveau un ‘*adynaton* réalisé’, la fausse plainte du poète sur le mal qu’il s’est fait par l’excès de ses ébats étant le trait d’esprit destiné à faire passer la plus grosse de ses vantardises.

A l’exception d’un bref passage discursif – au début ou à la fin, selon les versions –, la pièce toute entière est constituée de narration et de dialogue, ce qui a fait parler certains critiques de romance à son propos⁴¹, d’autres de fabliau⁴². Si l’on reconnaît généralement au poème une dimension ‘gabesque’, on a tendance à limiter cet aspect à l’hyperbole outrée des vv. 79-80, que l’on n’a pas manqué de comparer au *gab* d’Olivier du *Pèlerinage de Charlemagne*. Pourtant, tout le poème est d’abord et surtout un *gap* ayant comme fonction de vanter

⁴¹ M. SACHSE, *Über das Leben und die Lieder des Troubadours Wilhelm IX., Graf von Poitou*, Leipzig 1882, p. 31; E. KÖHLER, *Wilhelm IX, der Pilger und die rote Katze*, in *Mélanges Pierre Le Gentil cit.*, pp. 421-434; repr. in Id., *Vermittlungen – Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München 1976, pp. 16-29; Id., *Remarques sur la “romance” dans la poésie des troubadours*, in *Mélanges Charles Camproux*, 2 vols., Montpellier 1978, I, pp. 121-127; repr. in Id., *Literatursoziologische Perspektiven cit.*, pp. 27-32; Id., *Romanze*, in *Grundriss cit.*, II/1/5 (1979), pp. 55-59.

⁴² P. DRONKE, *The Rise of the Medieval Fabliau*, in «Romanische Forschungen», LXXXV (1973), pp. 275-297 (pp. 287-288); repr. in Id., *The Medieval Poet cit.*, pp. 145-165 (pp. 156-157); A.G. ELLIOTT, *The Manipulative Poet: Guilhem IX and the “Fabliau of the Red Cat”*, in «Romance Philology», XXXVIII (1985), pp. 293-299; BEC, *Le comte cit.*, p. 183.

l'extraordinaire prouesse érotique du poète, en matière de séduction aussi bien que d'exécution, en présentant à titre de preuve un exploit sexuel de son passé, comme le fait la fin de *Ben vueill*.

Pour apprécier à fond le caractère 'gabesque' de *Farai un vers, pos mi sonelh*, il peut être utile de revenir sur la question des deux rédactions du poème que nous livre la tradition manuscrite. Il s'agit surtout des deux strophes de commentaire qui introduisent le poème dans les mss. NN²V et de la strophe-tornade que le ms. C est seul à rapporter. Des deux versions, la critique a toujours donné la préférence à celle de NN²V, qualifiant de remaniement celle de C. Si divers critiques ont avancé d'excellents arguments à l'appui de la strophe-tornade de C et contre les strophes initiales de NN²V, aucun d'entre eux, à la seule exception de Pierre Bec (*Le comte* cit., pp. 184-185), n'a osé poursuivre son raisonnement jusqu'au bout en remettant en cause l'opinion générale⁴³. Il me semble pourtant qu'il y a de bonnes raisons pour croire à l'authenticité de la version de C et pour considérer comme apocryphes les deux premières strophes de l'autre version.

Pour commencer par les strophes initiales de la version NN²V, on constate tout d'abord que les deux premiers vers n'ont pas beaucoup de sens, ni beaucoup de lien avec ce qui suit. Certains critiques les défendent en y voyant une fantaisie humoristique typique du premier troubadour, mais ils seraient susceptibles aussi d'une toute autre explication. Le premier vers ressemble beaucoup à une pastiche de la première strophe du *Vers de dreit nien*, surtout des v. 1 et 5 de ce poème. Quant au v. 2, dont on a souvent remarqué l'inconséquence

⁴³ La pertinence du début de NN²V est mise en cause par KÖHLER, *Wilhelm IX* cit., p. 423 [pp. 17-18] et par ELLIOTT, *The Manipulative Poet* cit., pp. 294-296, qui finissent pourtant par accepter l'authenticité de ces strophes. Tout en faisant observer que cette version présente «deux débuts rituels» (p. 488 [p. 125]; c'est elle qui souligne), R. LEJEUNE, *L'extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine*, in *Mélanges Pierre Le Gentil* cit., pp. 485-503; repr. in EAD., *Littérature et société au moyen âge*, Liège 1979, pp. 121-139, défend à son tour ces strophes initiales, mais aussi la strophe-tornade finale de C (p. 491 [pp. 127-128]), en quoi elle est suivie par RIQUER, *Los trovadores* cit., I, p. 138 n.; par JENSEN, *Provençal Philology* cit., p. 199; et par ELLIOTT, *The Manipulative Poet* cit., p. 294. Tant et si bien que l'on parle, à propos de la version C, d'un «remaniement d'auteur» qu'aurait effectué Guillaume lui-même. Cf. M.G. CAPUSSO, *Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XXXIII (1987), pp. 135-256 (p. 224 et n. 254).

interne, il a tout l'air d'une cheville dont le principal mérite est de fournir une rime pour *sonelh*.

Si le thème de ces strophes, la rivalité amoureuse entre chevaliers et clercs, est bien en conformité avec la légende du comte de Poitiers, il n'a pourtant qu'un rapport très faible avec le récit qui suit. Agnès et Ermessen ne choisissent pas entre un amant clérical et un amant chevaleresque; elles ne font que saisir au passage ce qu'elles croient être une bonne occasion, avant de découvrir qu'elles ont eu affaire à plus malin qu'elles. On parle souvent à propos de ce poème d'un *exemplum* dont les deux premières strophes fourniraient la morale, et telle a sans doute été l'intention du remanieur; seulement, cette morale ne s'accorde pas vraiment avec les données du récit qui est censé l'illustrer.

Le seul point d'appui du thème clérical dans le récit même, c'est l'apostrophe *don peleri* du v. 20, mais elle fait partie d'une strophe qui, ne figurant pas dans la version C, pourrait être une interpolation. N'en déplaise à Rita Lejeune (*L'extraordinaire insolence* cit., p. 489 [pp. 125-126]), cette strophe n'est pas indispensable au développement du récit: ce que le poète «a répondu» à partir du v. 25 pourrait très bien être une réponse à la salutation des dames décrite aux vv. 17-18. C'est ce qu'a compris Francesco Branciforti, qui avance l'hypothèse que le rédacteur de la version C aurait vu dans la strophe IV une digression superflue qu'il aurait supprimée par souci d'économie narrative⁴⁴. Mais ce pourrait tout aussi bien être le rédacteur de la version NN²V qui aurait ajouté cette strophe pour justifier un rapport avec le thème clérical des strophes initiales. Justification plutôt faible, d'abord parce que tout pèlerin n'est pas forcément un ecclésiastique, et puis si ces dames avaient vraiment pris ce promeneur solitaire pour un membre du clergé, elles auraient dû le supposer lettré, si bien que son mutisme n'aurait fourni aucune garantie pour la sécurité de leur secret.

Comme j'ai essayé de le montrer ailleurs⁴⁵, il est peu probable que l'expression *a tapi* (v. 14) signifie que le poète se soit «déguisé en pèlerin» comme on le suppose souvent; elle doit avoir son sens habituel, «en tapinois, à la dérobée» ou le sens apparenté «incogni-

⁴⁴ F. BRANCIFORTI, *Il canzoniere di Guglielmo IX: note testuali (1)*, in «Medioevo Romano», III (1976), pp. 24-50 (p. 39).

⁴⁵ D.A. MONSON, «Tapis» et «a tapi» chez les premiers troubadours, in «Revue des Langues Romanes», CXVII (2013), pp. 123-139.

to”. Il est évident que l’aventure n’aurait pas eu lieu si la véritable identité du comte avait été reconnue, mais un déguisement en pèlerin indiquerait une stratégie de séduction élaborée au préalable, alors que Guillaume semble se vanter d’avoir su flairer la bonne occasion et d’avoir eu la présence d’esprit d’en profiter. Même à supposer que la strophe IV soit authentique, l’apostrophe *don peleri* (v. 20) pourrait être une plaisanterie fondée sur le sens étymologique du terme et sur le fait manifeste que le poète est un étranger en voyage (cf. *m’en aniei*, v. 14). L’un des propos du poème est de montrer qu’Agnès et Ermessen sont beaucoup moins spirituelles qu’elles ne le croient.

En revanche, la strophe-tornade de la version **C** se situe tout à fait dans le sillage du récit qui le précède, le complétant à merveille. L’injonction au jongleur Monet de porter le poème aux deux dames évoque une coutume déjà courante à l’époque puisque dans *Pos vezem* (VII, vv. 43-50) Guillaume envoie son poème à Narbonne à une dame désignée par les *senhal* «*Mon Esteve*», précisant qu’il ne peut pas y aller lui-même. En parodiant l’envoi courtois d’un poème à celle qui l’a inspiré, le poète fait savoir à Agnès et à Ermessen que, malgré toutes les astuces qu’elles ont déployées pour couvrir leurs agissements, elles se trouvent littéralement ‘chansonnées’ maintenant à ce sujet. C’est le thème du ‘berneur berné’ qui a pu suggérer un rapprochement avec les fabliaux.

En même temps, la strophe-tornade renoue avec le thème de la concurrence intrasexuelle entre hommes qui domine les chansons aux compagnons. Agnès et Ermessen y sont désignées comme la femme de leur mari, *la molher d’En Gari / e d’En Bernat* (ms. **C**, vv. 69-70), comme elles le sont au début du poème (vv. 15-16), avant d’être appelées par leur nom. C’est une façon de narguer une dernière fois les deux maris cocus, comme à la fin du *Vers ... covinen* (I, vv. 25-27), mais en plus explicite cette fois-ci, puisque les maris sont nommés. De plus, en demandant aux deux dames de tuer le chat “par amour de [lui]” (*per m’amor*, ms. **C**, v. 71), le poète suggère qu’Agnès et Ermessen – un peu comme la fille de l’empereur de Constantinople, qui ment pour protéger Olivier dans le *Pèlerinage de Charlemagne* – auraient suffisamment apprécié ses prestations érotiques pour vouloir lui rendre service maintenant en lui sacrifiant le chat, malgré le tour qu’il vient de leur jouer en révélant leur secret. On ne peut guère pousser plus loin l’expression d’assurance.

En vertu des deux premières strophes de la version NN²V, on rapproche souvent *Farai un vers, pos mi sonelh* des débats du clerc et du chevalier, mais plutôt que de faire du poème de Guillaume un premier exemple de ce genre, ces strophes ont l'air d'être une réplique aux débats en question. Poésie d'inspiration cléricale, à l'origine en latin, ces débats donnent toujours le beau rôle aux clercs, à la seule exception d'un poème tardif, *Blancheflour e Florence* (XIII^e siècle), manifestement destiné à renouveler le genre. Les plus anciens d'entre eux, tous deux en latin, *Altercatio Phyllidis et Floræ* et le *Concile de Remiremont*, datent probablement du milieu du XII^e siècle, bien après la mort de Guillaume. Le plus ancien en langue vernaculaire, *Le jugement d'Amours*, date au plus tôt de la fin du XII^e siècle, et la plupart sont du XIII^e.

C'est vraisemblablement à l'époque de l'adaptation en langue vulgaire des débats du clerc et du chevalier qu'ont été composées les deux premières strophes de la version NN²V. A cette époque, les réunions 'machistes' des *companhos* n'avait plus cours depuis longtemps, leur souvenir même avait disparu sous le poids de la civilisation courtoise, si bien que la strophe-tornade rapportée par le ms. C ne trouvait plus beaucoup de résonance auprès du public. C'est alors qu'un habile remanieur aurait cherché à renouveler le poème pour un public contemporain en supprimant une strophe-tornade qui ne portait plus et en y substituant deux strophes d'introduction sur un thème à la mode. L'autre facteur qui y aurait concouru, c'est la réputation du comte de Poitiers – surtout ses démêlés notoires avec le clergé – qui circulait après la mort du poète, disséminée par des chroniqueurs cléricaux comme Odéric Vital et William de Malmsbury, dont le témoignage fait partie pour Jean-Charles Payen de la légende de Guillaume⁴⁶. C'est encore la conformité de ces strophes à la légende du premier troubadour qui les a accréditées auprès de la critique moderne.

En faisant le tour des poèmes non-courtois de Guillaume, nous y avons rencontré partout, malgré la diversité de ce volet de son œuvre,

⁴⁶ PAYEN, *Le prince* cit., pp. 142-151. La légende fut propagée aussi en langue vernaculaire: il n'est pas exclu que l'indication de la *vida* occitane selon laquelle le comte de Poitiers «alla longtemps à travers le monde pour tromper les dames» (J. BOUTIÈRE – A.H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, Paris 1964², p. 7) renvoie au passage *m'en aniei* ... (v. 14) du poème sur le chat roux.

certains points communs. Nous y avons trouvé d'abord une ambiance exclusivement masculine, un public de compagnons d'armes qu'il s'agit d'épater, évoqué explicitement par les apostrophes des trois premières pièces ou de façon plus voilée au début de *Ben vueill (li pluzor, VI, v. 1)*; c'est un public composé aussi d'autres hommes à qui le poète se mesure (*nuill mon vezi, VI, v. 27*) ou dont il se moque au sujet de leur cocuage (I, vv. 19, 25-26; V, vv. 15-16, ms. C, vv. 69-70). Ensuite, nous avons constaté que toutes ces poésies sont des *gaps* au sens étroit du terme, des poèmes de vantardise. Certes, la louange de soi y est accomplie avec humour et fantaisie, dissimulée tantôt par des images spirituelles, tantôt par la prétention de ne pas vouloir se vanter, si bien que l'on risque parfois de ne pas s'en apercevoir, mais ce sont là autant d'astuces pour faire passer une pratique condamnée en principe par les convenances.

La bouffonnerie grivoise de ces chansons de salle de garde fait un contraste frappant avec les déclarations de soumission totale à la volonté de la bien-aimée que nous rencontrons dans les poésies courtoises de notre poète. C'est que nous avons décelé derrière les deux volets de l'œuvre du premier troubadour deux des dynamismes fondamentaux de la psychologie humaine: d'une part, le rapport inégal des forces entre les sexes provenant de l'asymétrie du désir sexuel; d'autre part, la concurrence intrasexuelle entre hommes, une rivalité instinctive de prestige dont l'ultime but est l'accès sexuel aux femmes.

Le genre 'gabesque' inventé par Guillaume aura beaucoup de mal, on le sait, à se maintenir dans les assemblées mixtes de la nouvelle civilisation courtoise, et ce sera particulièrement difficile pour la spécialité de notre poète, le *gap* érotique. Un poème de Raimbaut d'Aurenga, *Assatz sai d'amor ben parlar* (BdT 389,18), rend parfaitement compte de l'atmosphère qui règne désormais dans les cours seigneuriales. Le poète s'y vante de savoir très bien parler de l'amour, mais seulement à l'usage des autres soupirants, car lui-même n'en tire aucun avantage. S'ensuit une liste de conseils qui représentent tout le contraire du nouveau code courtois. Si la dame courtisée résiste, il faut répondre par des menaces et la violence. Le poète recommande particulièrement d'user de mauvaises paroles, de mélodies laides et de vantardise (*vanar, v. 28*). Lui-même sera humble, simple et loyal, mais que les autres ne l'imitent surtout pas, qu'ils suivent plutôt ses conseils. Avec un humour et une ironie dignes de Guillaume IX, Raim-

baut a trouvé un nouveau moyen de faire concurrence avec les autres hommes: leur apprendre à faire tout ce qu'il faut faire pour *ne pas* être aimés. Et sur la liste la vantardise occupe une place de choix.

L'heure n'est plus à la fanfaronnade. Un poème de Bernart de Ventadorn, *Non es meravelha s'eu chan* (BdT 70,31), montre la voie de l'avenir. Le poète s'y vante de chanter mieux que tous ses confrères, non pas en vertu d'une quelconque 'maîtrise', mais parce qu'il aime plus sincèrement qu'aucun d'entre eux⁴⁷. Pourtant, l'un des *gaps* de Guillaume IX, le fameux poème du chat roux, fournira le moyen de faire rentrer la vantardise érotique par la petite porte. Poème lyrico-narratif de rencontre et de séduction, il inspirera à Marcabru l'invention de la pastourelle. Mais c'est là le sujet d'une autre étude⁴⁸.

DON A. MONSON

College of William and Mary et Kenyon College
damons@wm.edu

⁴⁷ D.A. MONSON, *Lyrisme et sincérité: sur une chanson de Bernart de Ventadorn*, in H.-E. KELLER *et al.*, éd., *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo 1986, I, pp. 143-159.

⁴⁸ D.A. MONSON, *Guillaume IX, Marcabru, le "gap" et l'invention de la pastourelle*, in «Cultura Neolatina», LXXII (2012), pp. 203-226.

S O M M A R I O

SAGGI E MEMORIE

Don A. MONSON, <i>Guillaume IX, le Gap et la Psychologie évolutionniste</i>	pag.	259
Sergio VATTERONI, <i>I derivati occitani di *CLŪDICARE e un passo di Peire d'Alver- nhe</i>	»	283
Luca BARBIERI, <i>Un sirventese religioso di Thibaut de Champagne: Diex est au- sis comme li pellicans (RS 273)</i>	»	301
Roberto CRESPO, <i>Per Jehan de Marli</i>	»	347
Anna RADAELLI, «voil ma chançon a la gent fere oïr»: <i>un appello anglonorman- no alla crociata (London, BL Harley 1717, c. 251v)</i>	»	361
Manuela SANSON, <i>Il corpo nelle Laude di Jacopone da Todi (seconda parte)</i>	»	401
Riassunti	»	443
Norme per i collaboratori	»	447

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE SCIENTIFICA E REDAZIONE

Tutte le comunicazioni relative all'attività centrale della direzione scientifica e tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste inviate in scambio) dovranno essere indirizzati alla prof. Anna FERRARI, via della Mendola 190, 00135 ROMA, Tel. 06.3050772, anna_ferrari@yahoo.com

AMMINISTRAZIONE EDITORIALE

Per tutto quanto riguarda l'amministrazione (ordini e abbonamenti) rivolgersi a MUCCHI EDITORE, via Emilia est, 1741 – 41122 MODENA, Tel. 059.374094, Fax 059.282628, info@mucchieditore.it, www.mucchieditore.it

Abbonamento annuale: Italia € 126,00 Estero € 180,00

Grafica Mucchi Editore (MO), stampa Sigem (MO). Annate arretrate (nei limiti della disponibilità)

Autorizzazione del Tribunale di Modena - Periodico scientifico N. 334 dell'1/10/1957

Direttore responsabile Marco Mucchi
