

## Èble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine

Maria Dumitrescu

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Dumitrescu Maria. Èble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine. In: Cahiers de civilisation médiévale, 11e année (n°43), Juillet-septembre 1968. pp. 379-412;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1968.1454>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1968\\_num\\_11\\_43\\_1454](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1968_num_11_43_1454)

---

Fichier pdf généré le 24/03/2019

# Maria DUMITRESCU

## Èble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine

### I<sup>1</sup>

Dans une étude concernant les plus anciens troubadours connus<sup>2</sup>, nous avons touché, bien que de manière latérale, à un sujet qui n'a pas cessé, depuis Friedrich Diez<sup>3</sup>, d'intriguer les historiens de la littérature provençale. Ce sujet, c'était l'aspect disparate des œuvres du plus ancien poète provençal connu, Guilhem, septième comte de Poitou et neuvième duc d'Aquitaine (1071-1127), que les provençalistes désignent communément par le nom de Guillaume IX, tandis que les manuscrits l'appellent *lo coms de Peitau*.

On sait que la vie peu édifiante ainsi que le tempérament cynique et fanfaron de ce haut baron furent vivement censurés par les historiens contemporains. Or, sur les onze poésies qui se lisent sous son nom dans les manuscrits, s'il y en a plusieurs dont le caractère licencieux et frivole correspond tout à fait à ce que l'on sait de ce premier poète provençal connu (*fatuus et lubricus... ; totius pudicitiae... inimicus*), à côté de celles-ci, d'autres, au contraire, étonnent par la sincérité du sentiment — un amour qui d'ailleurs est loin d'être platonique, — par la délicatesse de l'expression et la fraîcheur des images. Ici, nulle jactance : tout au plus, une assurance voilée de modestie, réelle ou feinte.

A notre sens, il ne s'agit pas tant de savoir s'il est possible qu'un auteur produise des œuvres d'aspect tellement contradictoire — cela n'est pas absolument impossible, — mais plutôt de rechercher si, dans ces œuvres si disparates, il y a cette continuité de la manière d'envisager la vie, parfois assez obscure, qui est le cachet du tempérament d'un auteur.

Car, à vrai dire, Guillaume IX mérite, de toute façon (même si on laisse de côté les pièces VII-X de l'édition Jeanroy<sup>4</sup>, qui tranchent sur le reste de ses poésies), le surnom de poète à deux visages, *trovatore bifronte*<sup>5</sup>. Si, dans certaines de ses œuvres (par exemple dans les poésies I-VI)<sup>6</sup>, il est

1. Nous devons exprimer ici notre regret de n'avoir pu utiliser plusieurs travaux intéressants de près notre sujet et que nous connaissons seulement par des comptes rendus ou des notices bibliographiques. S'ils manquent à nos références, c'est qu'ils nous sont restés inaccessibles.

2. M. DUMITRESCU, *Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale (Contribution à l'étude du problème)*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. IX, 1966, p. 345-354.

3. Fr. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*<sup>2</sup>, Leipzig, 1882, p. 3-16.

4. *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, éd. A. JEANROY<sup>2</sup>, Paris, 1924 (« Class. franç. moy. âge », 9).

5. P. RAJNA, *Guglielmo conte di Poitiers, trovatore bifronte*, dans « Mélanges A. JEANROY », Paris, 1928, p. 349-360.

6. Les chiffres romains représentent les numéros d'ordre que les poésies portent dans l'édition critique. Pour la commodité des lecteurs nous donnons ici la liste de ces poésies, avec leur premier vers et le numéro d'ordre sous lequel elles sont enregistrées dans la *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933, d'A. PILLET et H. CARSTENS. Cette bibliographie manquant de table, nous rappellerons que Guillaume IX se trouve au n° 183, *Graf von Poitiers - lo Coms de Peiteus* (et non à Guilhem, où il serait naturel de le chercher).

Éd.	Jeanroy	Pillet-Carstens	
	N°s I	N°s 3	Companho, faray un vers... covinen
	II	4	Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei
	III	5	Companho, tant ai agutz d'avols conres
	IV	7	Farai un vers de dreyt nien.
	V	12	Farai un vers, pos mi sonelh.
	VI	2	Ben vuell que sapchon li pluzor.
	VII	11	Pus vezem de novelh florir.
	VIII	6	Farai chansoneta nueva.
	IX	8	Mout jauzens me prenc en amar.
	X	1	Ab la dolchor del temps novel.
	XI	10	Pos de chantar m'es pres talentz.

exactement le libertin jovial, vantard et cynique, que les chroniqueurs ont dépeint, en revanche, dans la dernière pièce qu'il ait écrite, et que ces mêmes historiens semblent n'avoir pas connue, il se présente sous un jour assez inattendu, et très différent. Cette poésie (XI, *Pos de chantar m'es pres talentz*), la seule dans l'œuvre entière du poète dont l'authenticité soit hors de doute, puisqu'il y parle de son fils, de son neveu, de ses domaines, fut composée vers 1117 lorsque le comte de Poitou était peut-être à la veille d'un pèlerinage<sup>7</sup>, ou rongé par la maladie, car il n'était pas assez âgé pour être déjà hanté par la pensée de sa fin. Dans ce véritable *planh* sur sa propre mort, qu'il redoutait, il fait montre de sentiments infiniment plus touchants que ceux auxquels il avait habitué ses auditeurs. Cet homme, dont on aurait pu dire qu'il pensait que

... there was no more behind  
But such a day to-morrow as to-day<sup>8</sup>,

en arrive, lui, l'ennemi juré des clercs, à paraphraser les Évangiles et l'Écclésiaste. On peut croire à la sincérité des vers suivants :

XI, str. VI, 21 Merce quier a mon compaignon  
S'anc li fi tort qu'il m'o perdon ;

« Je crie merci à mon prochain : si jamais je lui ai fait tort, qu'il me pardonne »,

malgré la contradiction flagrante avec " le Felon Gascon et Angevi " de la strophe IV (v. 15-16) de la même pièce, et dont Guillaume IX ne s'est peut-être pas même aperçu. Après tout, il était l'homme de son temps et les ennemis n'étaient pas ses « prochains ».

Quatre strophes sont consacrées à son fils, à l'inquiétude que lui cause le sort de cet enfant qu'il est obligé d'abandonner en pleine guerre. Malgré la beauté de ces vers si émouvants en leur simplicité :

XI, str. II, 5 Qu'era m'en irai en eisil :  
En gran paor, en gran peril,  
En guerra laisserai mon fil,  
E faran li mal siei vezi,

« Je vais partir pour l'exil : en grand'peur, en grand péril, en guerre je laisserai mon fils, et ses voisins lui feront du mal »,

on ne peut s'empêcher de constater qu'il n'y a là nulle trace de regret d'avoir fait la guerre à ses voisins — et d'avoir préparé ainsi une lourde succession à son fils, — nulle trace de pardon pour ces « prochains » !

Mais, malgré la tristesse, le « vieil homme » reparaît quand même. La nostalgie du « temps jadis » se fait sentir dès le début de la pièce :

XI, 3 Mais non serai obedienz  
En Peitau ni en Lemozi.

« Jamais plus je ne serai servant d'amour<sup>9</sup> ni en Poitou ni en Limousin » ;

7. A. JEANROY, *Les chansons de Guillaume IX*, p. 41 ; R.R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 2<sup>e</sup> p., *La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, Paris, 1960 (« Bibl. Éc. Hautes Ét., sc. histor. philol. », 313), t. II, p. 273, estime qu'elle fut composée en 1111-1112, alors que Guillaume IX « gisait à Saint-Jean-d'Angély, d'une blessure » reçue pendant une guerre contre les Angevins. Cf. aussi p. 314, n. 1.

8. Il pensait « qu'il n'y aurait rien d'autre, sinon, le lendemain, un jour pareil à celui de la veille ».

9. Nous avons conservé la traduction « servant d'amour » pour *obediens*, parce que le sens du mot n'est pas sûr. Voir aussi R. DRAGONETTI, « *Aizi* » et « *aizimen* », chez les plus anciens troubadours, dans « Mélanges... M. DELBOUILLE, Gembloux, t. II, 1964, p. 127-153. Dans une étude parue sous le titre *Obediens*, également dans les « Mélanges M. DELBOUILLE », (t. II, p. 597-614), le professeur A. Roncaglia estimait que *obediens* voulait dire vassal fidèle (du roi). Il remarquait cependant que le terme *obediensa* signifiait déjà, à l'époque de Guillaume IX, « qualsiasi potestà terrena, in quanto concessa dalla grazia di Dio e connessa alla responsabilità d'un mandato » (p. 610). On peut se demander si, tout comme le mot *vasal*, qui avait aussi le sens de « chevalier », « noble », à côté de celui de « vassal », le terme *obediens* n'avait pas fini par signifier tout simplement « le seigneur de l'endroit ». Dans la pièce VII, au contraire, il est clair pour nous que *obediens* (v. 30) veut dire « poli, courtois », et *obediensa* (v. 31), « politesse, courtoisie ».

XI, str. III, 9    Lo departirs m'es aitan grieus  
Del seignoratge de Peitieux !

« Qu'il m'est pénible de la quitter, la seigneurie de Poitiers. »

Le comte de Poitou, moins détaché des biens terrestres qu'on ne s'y attendrait, est navré avant tout de devoir quitter tout ce qu'il aimait, « la vie chevaleresque et pompeuse » :

XI, str. IX, 33-34    Tot ai guerpit cant amar sueill,  
Cavalaria et orgueill.

Il est remarquable que, sur les quarante-deux vers de la pièce, quatorze au moins se réfèrent à sa vie antérieure, tandis que la pensée de son fils n'en occupe que douze :

XI, str. VII, 25    De proeza e de joi fui  
Mais ara partem ambedui ;  
Et eu irai m'en a scellui  
On tut peccador troban fi.

« J'ai été ami de prouesse et de joie ; mais maintenant je dois me séparer de l'une et de l'autre pour aller à celui auprès de qui tous les pécheurs trouvent la paix. »

Et à côté des phrases qui semblent prises dans des textes religieux, chaque fois surgit le souvenir de son passé. Sans doute, la grande paix finale est évoquée, comme il sied ; mais ce n'est pas là, à vrai dire, ce qui le console. Car ce jouisseur impénitent, qui est bien l'homme des pièces I-VI, est fier de son passé joyeux ; et il trouve sa consolation surtout dans la vision de son enterrement, qui ne peut manquer d'être fastueux :

XI, str. X, 37    Toz mos amics prec a la mort  
Que vengan tut e m'onren fort,  
Qu'eu ai avut joi e deport  
40    Loing e pres et e mon aizi,  
Aissi guerpisc joi e deport  
E vair e gris e sembeli.

« Je prie tous mes amis qu'après ma mort ils viennent, tous, et m'honorent grandement, car j'ai connu joie et liesse, et loin et près et dans ma demeure.

« Mais aujourd'hui je renonce à joie et liesse ; je quitte le vair et le gris » et la zibeline<sup>10</sup>.

Nous avons refait, après tant d'autres auteurs, l'analyse de cette pièce pour démontrer que, malgré la différence de ton, il n'y a pas solution de continuité entre les poésies I-VI et celle-ci. L'homme à bonnes fortunes, qui se vante de n'avoir que l'embarras du choix, le poète fier de ses succès d'auteur, reste lui-même jusqu'à la fin. Dans son « chant de départ » (pièce XI), ses pensées vont à cette vie d'autrefois (v. 3-4), tout autant qu'à son fils ; ce qu'il a le plus aimé, c'était « cavalaria et orgueil » (v. 33-34). Le visage enjoué des pièces I-VI et le visage nostalgique de la pièce XI ne sont donc que deux expressions d'un même tempérament.

\*  
\* \* \*

Il y a en revanche solution de continuité entre ce groupe de poésies (I-VI, XI), d'un côté, et l'autre (VII-X). De toute évidence, ces dernières relèvent d'un autre tempérament, assez différent de celui du duc d'Aquitaine. Car Guillaume IX, qui écrivait des pièces lyriques probablement

10. Nous reproduisons entre guillemets la traduction de l'édition JEANROY. Quand, toutefois, nous interprétons autrement que notre regretté maître un mot ou un passage, ceux-ci ne sont plus mis entre guillemets.

parce que c'était ce que faisaient ses *companhos*, dont il avait appris le métier, et ses rivaux, paraît cependant nourri surtout de poésie épique, comme semble le prouver la forme de ses premières poésies, et de la dernière, forme empruntée aux poèmes épiques. Il aime surtout raconter, et sait habilement exploiter ses effets, tragiques ou comiques<sup>11</sup>. C'est pourquoi le poème où, selon Orderic Vital, il racontait ses avatars pendant la croisade, a pu en effet exister, car, à tous points de vue, il correspondrait au tempérament du comte de Poitou. Mais d'autre part le duc est trop subjectif et il aime trop divertir ses « *companhons* » pour créer de véritables poèmes épiques ; de sorte que ses œuvres sont surtout celles d'un poète satirique.

Si l'on compare maintenant les pièces I-VI et XI à l'autre groupe de poésies incluses dans le chansonnier de Guillaume IX (VII-X), il est évident que le trait saillant de ces dernières est justement d'être l'œuvre d'un poète — ou de plusieurs — éminemment lyrique, qui aime surtout se pencher sur soi-même, et détailler les nuances de ses sentiments. Ce poète paraît plus doué et plus instruit que le premier ; son style aussi est beaucoup plus soigné.

## II

Or, après la parution, en 1915, de la magnifique édition des poésies de Bernart de Ventadorn<sup>12</sup>, où, dans une préface de cent quarante-cinq pages, Carl Appel faisait revivre le milieu qui avait été celui du plus grand poète provençal, la silhouette d'un autre poète est venue prendre rang à côté de Guillaume IX : c'est celle du maître de Bernart, Èble II de Ventadorn.

Dès lors, toutes les histoires de la littérature provençale accordent à Èble II de Ventadorn la place que de longs siècles d'oubli lui avaient ravie. Mais si, grâce aux efforts de Carl Appel, Èble, le chef d'une école littéraire de la plus grande importance pour la poésie provençale, revit, le poète, en revanche, n'est toujours qu'un fantôme, puisqu'on ne connaît pas ses poésies, qui semblent perdues. Et même ce chef est comme un général sans armée, car, à une exception près, on ignore quels étaient ses élèves. Il y a là deux problèmes, que l'on n'a pas, jusqu'ici, résolus. Par conséquent, la tâche de l'historien serait double : retrouver ces poésies restées introuvables, et identifier les disciples d'Èble.

Retrouver les poésies, ou du moins un certain nombre parmi celles-ci, d'Èble II de Ventadorn, tel est donc le but des pages qui suivent. Quant à l'autre question, l'identification des anciens élèves ou disciples d'Èble, elle fera l'objet d'un autre travail, *La « troba » ou l' « escola N'Eblon » et ses représentants*.

Toutefois, avant d'aller plus loin, nous nous permettrons d'imaginer qu'on expose à quelqu'un (qui, tout en lisant volontiers des vers, ignore cependant tout des débuts de la littérature provençale, de sorte qu'il ne peut avoir là-dessus aucun préjugé), la situation suivante :

« Voici deux poètes nobles, tous les deux grands barons de leur pays. Le premier, encore plus hautement titré que le second, dont il est le suzerain, est connu surtout pour le dérèglement de sa vie privée. Les chroniques contemporaines font peu de cas de ses vers, qu'elles qualifient de

11. Il a des procédés de jongleur qui, récitant une chanson épique, s'interrompt de temps en temps pour souligner ce qui suit : *Non i a negu de vos la-m desautrei*, II, v. 19 ; *Ar auziretz qu'ai respondut*, V, v. 25 ; *Pero no m'auzetz tan guabier*, VI, v. 43 (*infra*, p. 401. Voir J. RYCHNER, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille, 1955, p. 10 et ss., 63 et ss. ; Martin de RIQUER, *Les chansons de geste françaises...*, Paris, 1957, p. 305 et ss. — Cf. aussi *no puosc mudar* (II, v. 1, III, v. 2), relevé par P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane...*, Paris, 1963, p. 120-121. Des expressions employées par Guillaume IX se retrouvent dans GIRART DE ROSSILLON : *mil dols coraus*, v. 650 ; *e vair e gris*, v. 692 (*un dol corau*, GUILLAUME IX, IV, v. 16 ; *e vair e gris e sembeli*, XI, v. 42).

12. Carl APPEL, *Bernart von Ventadorn*, Halle, 1915.

« riens » (*nugae*), tout en reconnaissant qu'ils étaient bien tournés. A l'examen, ces poésies s'avèrent en effet telles qu'on pouvait s'y attendre : des vers qui ne manquent pas d'allant — même s'ils ne sont pas toujours sans défaut — sur des sujets plus que licencieux. Cependant, parmi ces pièces (onze en tout), il y en a quatre qui, tout en étant une ou deux fois assez libres, n'ont rien du cynisme des autres et tranchent sur celles-ci par la sincérité du sentiment, le naturel des images et la nouveauté du vocabulaire.

« Il faut ajouter aussi que ce grand seigneur, très fier de son talent poétique, s'entoure de jongleurs-poètes, qu'il s'évertue à imiter et à surpasser ; et cependant, il semble avoir été peu connu des poètes de la génération plus jeune que la sienne.

« Le second poète, qui est donc vassal du premier, dont il était très estimé pour ses poésies, n'a pas alimenté la chronique scandaleuse. On ne sait presque rien de sa vie privée, sinon qu'il aimait beaucoup les chansons gaies. En revanche, il semble avoir joué un rôle de premier plan dans la vie des lettres de son temps, et joui d'un prestige que même les adversaires de son école littéraire lui reconnaissaient. La plupart des poètes de son temps le mentionnent directement, ou font allusion à lui.

« Ce poète, plus jeune que le premier, lui a survécu d'une quinzaine d'années et, suivant les sources contemporaines, n'a pas cessé de créer jusqu'à l'âge de la vieillesse. Mais, si curieux que cela paraisse, aucune de ses poésies ne nous a été conservée, ou du moins les manuscrits que nous possédons à présent n'enregistrent pas de pièce sous son nom, que les copistes ne semblent d'ailleurs pas avoir connu. »

Que dira-t-il, cet interlocuteur impartial, sinon : « Est-ce que, par hasard, les poésies de cet auteur n'auraient pas été mêlées à celle de son suzerain ? puisque vous dites qu'il n'existe pas, pour la poésie provençale, de manuscrits originaux des poètes, mais seulement des copies plus récentes, des anthologies en somme. Ne pouvez-vous les chercher parmi ces pièces plus délicates, qui jurent avec les autres ? »

Il faut en effet essayer de regarder comme avec des yeux nouveaux cette première étape connue de la poésie lyrique provençale, et tâcher de se soustraire à l'influence de ce que l'on avait déjà appris à ce sujet. Car, s'il y a des chances de retrouver quelques-unes des poésies d'Èble de Ventadorn, c'est sans doute parmi les pièces connues sous le nom de Guillaume IX d'Aquitaine. Aussi est-ce de ce côté que nous avons d'abord conduit notre recherche.

\* \* \*

En ce qui concerne la vie d'Èble II, vicomte de Ventadorn, bon nombre de renseignements (notamment des extraits de chroniques et des textes littéraires) se trouvent dans la préface déjà mentionnée du *Bernart von Ventadorn*, de Carl Appel<sup>13</sup>. Mais beaucoup d'informations sur Èble II avaient déjà paru en 1914, dans un livre que Appel ne semble pas avoir connu et où, à en juger par le titre seul, on n'aurait pas songé à les chercher : à savoir dans *La légende amoureuse de Bertran de Born* (Paris, 1914), de Stanislas Stroński, lequel avait réuni, surtout dans les notes, des mentions tirées des chroniques, des cartulaires, etc.

De sorte que les données obtenues au sujet d'Èble II de Ventadorn se laissent grouper, par catégories, comme il suit :

I. Les vers adressés à Èble par des poètes contemporains : une strophe de Cercamon, à la fin de son *planh*, sur la mort de Guillaume X d'Aquitaine. — Une autre strophe (IX), de Bernart Marti,

13. Carl APPEL, *Bernart von Ventadorn*, p. VII et ss.

qui clôt sa chanson *Quan l'erb'es reverdezida*. — Des vers de Marcabru, où le vigoureux polémiste gascon s'élève contre l'amour extra-conjugal chanté par Èble. — Plusieurs strophes de Bernart de Ventadorn, où celui-ci se reconnaît l'élève d'Èble. — Des vers de Guilhem de Cabreira, dans l' « enseignement » *Cabra joglar*.

2. Les mentions qu'en font les historiens (et auxquelles nous reviendrons bientôt).

3. Les documents où Èble paraît, entre 1096 et 1147.

Le grand-père paternel d'Èble II de Ventadorn, Archambaud II de Comborn, eut pour femme Rotberge, fille d'Aimeric, vicomte de Rochechouart. Leur deuxième fils, Èble I, vicomte de Ventadorn, épousa Almois (Adelmodis, sœur d'Aldouin de Montbron, surnommé Borrel), d'où sont nés plusieurs fils, le second étant Èble II, vicomte de Ventadorn, dit le Chanteur (*Cantator*). La femme du « Chanteur », Agnès, fille de Guillaume de Montluçon, était d'origine auvergnate (*Arverniae castro*, dit la chronique du Prieur de Vigeois).

Les informations les plus intéressantes fournies par les historiens sont celles qui concernent ses dons poétiques : Èble, dit Jaufré de Vigeois, aimait jusque dans la vieillesse les chansons gaies (*usque ad senectam alacritatis carmina dilexit*). Il savait faire des chansons pleines de charme (*erat valde gratiosus in cantilenis*), ajoute le même chroniqueur, par quoi il gagna la faveur de son suzerain, le comte de Poitou. Pour illustrer les rapports entre ces deux barons poètes, il raconte une histoire qui montre cependant que les choses n'allaient pas toujours entre eux. Ce texte, qui est de la plus haute importance pour la compréhension des poésies mises sous le nom de Guillaume IX, a été traduit en allemand dès 1915, par Carl Appel, et en français par Alfred Jeanroy. Nous nous permettrons cependant de le reproduire ici *in extenso*, estimant qu'on n'en a pas tiré tout ce qu'il pouvait donner.

« Èble [II de Ventadorn], le frère de Pierre de Pierre-Buffières, par son habilité à tourner la chanson, s'était rendu très agréable à Guillaume [comte de Poitou], fils de Gui. [Cependant, ils étaient jaloux l'un de l'autre, chacun craignant que l'autre ne portât atteinte à sa renommée, en l'accusant de manquer de courtoisie]<sup>14</sup>.

« Un jour, Èble arrive à Poitiers, à la cour de son suzerain, à l'heure du repas. On lui sert un dîner somptueux, mais les préparatifs avaient demandé un certain temps. Le repas fini, Èble dit au comte : « Il ne fallait pas, vraiment, se mettre en de tels frais pour recevoir un petit vicomte comme moi ». Quelque temps après, Èble étant rentré chez lui, Guillaume y arrive sur ses talons, précisément à l'heure où Èble dînait, et il entre en hâte dans la cour du château avec cent chevaliers.

« Èble, comprenant que le comte voulait lui jouer un tour de sa façon, fait sans retard verser l'eau pour le lavement des mains. Pendant ce temps, on réquisitionnait des vivres auprès de tous les manants des environs, et on les portait en hâte à la cuisine, où c'était un amoncellement extraordinaire de poules, de canards, de volailles de toutes sortes. Bientôt on servit un tel festin qu'on se fût cru à des noces royales. Sur le soir, voici venir, sans qu'Èble en sût rien, un manant conduisant un chariot traîné par des bœufs, qui s'écrie : « Approchez, chevaliers du comte de Poitiers, et voyez comment on livre la cire à la cour du vicomte mon maître. » Puis il monte sur le char, armé d'une hache de charpentier, et il se met à éventrer les tonneaux : il en tombe des quantités de cierges, de la cire la plus fine. Le manant, comme s'il se fût agi d'une marchandise à vil prix, remonte sur son char et retourne tranquillement à Maumont, son village. Guillaume, à ce spectacle, ne tarit pas en éloges sur la valeur et la courtoisie de son vassal. Plus tard, celui-ci récompensa le manant en lui donnant, à lui et à ses descendants, le fief de Maumont. »

14. A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse/Paris, 1934, t. I, p. 85.

III

Il nous semble que, de nos jours, on a parfois sous-estimé la valeur historique de l'œuvre des poètes provençaux. Ils y mettaient infiniment plus de leur vie réelle qu'on ne le croirait, à lire la critique. Même quand la poésie ne constituait pas leur gagne-pain, mais uniquement un passe-temps — ce qui n'était que le cas d'une petite minorité — ces poètes savaient s'en servir comme d'une arme très efficace. Aussi leurs poésies, même les chansons d'amour les plus ternes, sont-elles émaillées d'allusions à leur vie privée, que souvent nous ne sommes plus à même de comprendre, que nous ne saisissons parfois même pas, les prenant pour des chevilles, mais que les gens de l'entourage des poètes reconnaissaient, sans doute, parfaitement bien.

C'est justement le cas des poésies de Guillaume IX. Si, parmi celles-ci, on met d'un côté les pièces dont l'authenticité semble assurée (I-VI et XI de l'édition Jeanroy), et de l'autre les pièces d'attribution douteuse (VII à X), on a l'impression assez curieuse de se trouver en face « d'un chœur de tragédie antique, récitant tour à tour strophes et antistrophes ». C'est que certaines allusions contenues dans le premier groupe semblent avoir provoqué une riposte qu'on décèle dans les pièces de l'autre groupe, et *vice versa*.

Et d'abord, dans le second groupe deux thèmes — qui ne sont pas sans rapport entre eux — reviennent avec une certaine insistance, comme des leit-motifs. Le premier, que l'on pourrait appeler « la critique de la vantardise », se trouve dans trois poésies (sur les quatre pièces du groupe), à savoir les pièces VII, IX et X ; le second, qui est une allusion aux voisins du poète, paraît deux fois, dans les poésies VII et X.

Les textes concernant le premier de ces sujets sont les suivants :

IX, 7 Ieu, so sabetz, no·m dey gabar  
Ni de grans laus no·m say formir,

« Je n'ai point, vous le savez, coutume de me vanter ni de m'attribuer de grandes louanges. »

X, 29 Que tal se van d'amor gaban,

« Tels autres peuvent se vanter d'amour. »

VII, 41 E·l sonetz, qu'ieu mezeis m'en lau,  
Bos e valens.

VII, 47 Mon Esteve, mas ieu no·i vau,  
Sia·l prezens  
Mos vers e vuelh que d'aquest lau  
Sia guirens.

« Et la mélodie », bien que je m'en vante moi-même, « en est bonne et belle... A mon Estève, puisque je ne vais pas à lui, que ce 'vers' soit présenté ; et je veux que de cet éloge il me soit garant. »

Qu'un auteur affirme qu'il n'a pas l'habitude de se vanter, on peut bien le croire tant que ses œuvres ne le contredisent pas. Mais qu'un poète aussi fanfaron que Guillaume IX, qui ne cesse de chanter ses propres éloges, prétende qu'il « n'a point coutume de se vanter ni de s'attribuer de grandes louanges », voilà qui devient invraisemblable, et rend suspecte l'authenticité des poésies où l'on rencontre pareille assertion. Or, on l'a vu, sur les quatre pièces du second groupe, trois contiennent des phrases à cet effet.

Et voici maintenant les vers où il est fait allusion aux voisins du poète :

VII, 25 Ja no sera nuils hom ben fis  
 Contr'Amor si non l'es aclis,  
 Èt als estranhs et als vezis  
           Non es consens,  
           Èt a totz sels d'aicels aizis  
 30 Obediens.

« Nul ne peut être » un parfait serviteur d'Amour « s'il ne se soumet en tout à sa volonté, s'il n'est complaisant envers les étrangers comme envers les gens du lieu » et poli avec « tous ceux qui habitent ce séjour. »

X, 25 Qu'eu non ai soing d'estraing lati  
 Que·m parta de mon Bon Vezi.

« Je n'ai nul souci » d'un langage étrange « qui pourrait me séparer de mon Bon Voisin... »

Résumons-nous : le poète aime une dame qu'il désigne du *senhal* assez transparent de « Bon Voisin », souligné aussi par le fait qu'il énumère parmi les épreuves auquel le parfait amoureux doit se soumettre, celle d'être poli envers ses voisins (nous aimons mieux traduire ainsi *vezis*). Il a des motifs de critiquer quelqu'un — qui semble en être, précisément, des « gens du lieu » — qui ne cesse de vanter ses propres succès, tant en amour qu'en poésie, bien que, sur ce dernier point, il ne puisse invoquer l'avis des experts.

Il y a, dans la pièce VII (*Pus vezem de novelh florir*), après les vers où se trouve le mot *vezis*, une strophe qui ne laisse pas de surprendre le lecteur attentif : c'est un véritable code des bonnes manières, qui paraît déplacé là, ou faire, en partie, double emploi avec la strophe précédente. On dirait que la poésie est faite de pièces et de morceaux ; et pourtant il n'en est rien. Ce n'est qu'une de ces flèches envenimées dont nous parlions ci-dessus, et elle a touché exactement à l'endroit visé :

VII, 31 Obediensa deu portar  
 A motas gens qui vol amar,  
 E coven li que sapcha far  
           Faigz avinens,  
 35 E que·s gart en cort de parlar  
           Vilanamens.

« Il doit être » poli avec « bien des gens, celui qui veut aimer ; il lui faut régler sa conduite de façon à plaire, et se garder, dans les cours, de parler en vilain. »

Comment faut-il comprendre ces vers ? Le poète semble se plaindre d'avoir à être poli avec tous les gens de l'entourage de son amie, dont certains lui font grise mine ou sont réellement grossiers à son égard.

A noter, cependant, en passant, que c'est de ces deux strophes (v et vi) de la pièce VII, *Pus vezem de novelh florir*, ainsi que de la poésie IX, *Mout jauzens me prenc en amar*, qu'est issue la théorie de l'amour courtois<sup>15</sup>. Jauffré Rudel — et tant d'autres poètes après lui — s'en est souvenu. Mais, de ce qui paraît avoir été une expérience douloureuse pour le poète, mais réelle, vécue, les générations suivantes ont fait une figure de rhétorique.

Sans avoir l'air de rien, la dernière strophe du « vers » *Pus vezem de novelh florir*, est une véritable leçon de poétique :

VII, 37 str. vii Del vers vos dig que mais en vau  
 Qui ben l'enten ni plus l'esgau  
 Que·l mot son fag tug per egau  
 40 Cominalmens,  
           E·l sonetz, qu'ieu mezeis me·n lau,  
           Bos e valens.

« Je vous dis, au sujet de ce 'vers', que » si on le comprend bien, il a plus de valeur et produit plus de

15. Voir *infra*, p. 409.

plaisir, « car tous les couplets sont exactement réglés sur la même mesure, et la mélodie », bien que je m'en vante moi-même, « en est bonne et belle. »

Le poète affirme donc qu'il a pris soin de respecter les règles de la poétique ; mais il semble sous-entendre que d'autres poètes de sa connaissance ne le font pas, et qu'il en résulte des vers boiteux (ce qui est bien le cas de certaines pièces de Guillaume IX). Il ajoute que la mélodie est bonne et solide (sous-entendu : ce à quoi tel poète que l'on connaît ne saurait prétendre) ; et s'il se permet de la louer lui-même (sous-entendu : suivant en cela l'exemple du poète mentionné), du moins peut-il invoquer le témoignage d'un expert reconnu (sous-entendu : ce que, en revanche, le dit poète ne peut faire).

La preuve que tel est le sens de ces vers se trouve dans une pièce du premier groupe (VI, *Ben vuelh que sapchon li pluzor*), qui semble répondre à plusieurs critiques à la fois, et dont nous reproduisons ci-dessous les strophes I-IV.

Guillaume IX (car c'est lui, l'auteur des poésies du premier groupe, de même que nous croyons pouvoir reconnaître dans le second poète Èble II de Ventadorn) voyait-il d'un œil défavorable l'amour de son vassal pour une personne qui semble avoir été sa voisine aussi bien que celle d'Èble, peut-être même une parente ? Et s'était-il oublié jusqu'à « parler vilanaments » « en cort » ? Vu l'extraordinaire sans-gêne dont il faisait preuve dans ses poésies, cela n'aurait rien eu d'étonnant. Toujours est-il qu'il riposta aux accusations de la poésie citée ; et la vivacité de sa réponse prouve que ces critiques ne le laissaient nullement indifférent.

Il commença par reprendre le schéma même de son adversaire ( $a^8a^8a^8b^4 a^8b^4$ ), en y ajoutant seulement un quatrième vers,  $a^8$ , et une neuvième strophe (aux huit strophes de la pièce VII).

Mais il renversa l'ordre des idées et répondit d'abord, dans sa première strophe, aux critiques formulées dans la dernière strophe d'Èble (nous négligeons les tornades), comme si c'était cela qui lui tenait le plus à cœur. Malgré les fleurs qu'il s'attribuait à lui-même, quant à ses mérites, il faut reconnaître que sa réponse est à la fois digne et habile : une poésie se recommande avant tout d'elle-même. Quant à la mélodie, il se garda bien d'en parler : évidemment, ce n'était pas là son fort<sup>16</sup>.

Dans les trois strophes qui suivaient il paraissait répondre, et longuement, aux reproches concernant son manque de courtoisie. La répétition des mots *ieu conosc* (cinq fois dans l'espace de deux strophes), et *sai* est significative. Il prit d'ailleurs bien soin de déclarer qu'il ne manquait jamais de payer ses dettes (*Que anc a negu non falhi*, v. 24), et qu'il savait reconnaître ses ennemis (*E selh qui m vol mal atressi*, v. 16) ; il ne put résister à la tentation de répéter, lui aussi, le mot « voisin » (*Mais en say de nulh mon vezi*, v. 27). Ce qui prouverait, justement, que les reproches d'Èble étaient fondés.

VI, str. I Ben vuelh que sapchon li pluzor  
D'est vers si's de bona color  
Qu'ieu ai trag de mon obrador :  
Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor,  
5 Et es vertaz,  
E puese ne traire·l vers auctor  
Quant er lassatz.

str. II Ieu conosc ben sen e folhor,  
E conosc anta et honor,  
10 Et ai ardimen e paor ;  
E si·m partetz un juec d'amor  
No suy tan fatz  
No·n sapcha triar lo melhor  
D'entre·ls malvatz.

16. La pièce est, comme le remarquait A. Jeanroy, *La poésie lyrique...*, t. II, p. 7, « un gab, une 'vanterie', premier exemple du genre ». Cf. aussi ses *Origines de la poésie lyrique en France*<sup>2</sup>, Paris, 1925, p. 23.

str. III 15 Ieu conosc ben selh qui be·m di,  
 E selh qui·m vol mal atressi,  
 E conosc ben selhuy qui·m ri,  
 E si·l pro s'azauton de mi,  
 Conosc assatz  
 20 Qu'atressi dey voler lor fi  
 E lor solatz.  
 str. IV Mas ben aya sel qui·m noyri,  
 Que tan bo mestier m'eschari  
 Que anc a negu non falhi ;  
 27 Mais en say de nulh mo vezi  
 Qual que·m vejatz.

« Je veux qu'on sache s'il est de bonne couleur, ce petit 'vers' sorti de mon atelier : c'est que, en ce métier, j'emporte la fleur, en vérité, et j'en prendrai à témoin ce 'vers' lui-même, quand il sera lacé.

« Je connais bien sagesse et folie ; je connais honte et honneur ; je connais audace et crainte ; et si vous me proposez un jeu d'amour, je ne suis pas si sot que de tous les partis je ne sache choisir le meilleur.

« Je connais bien celui qui me dit d'agréables paroles, et tout aussi bien celui qui me veut du mal ; je connais bien celui qui me rit, et si les bons se plaisent en ma société, je comprends que je dois, en revanche, désirer leur agrément et leur plaisir.

« Béni soit celui qui m'éleva et qui me fit échoir cet heureux sort que jamais je ne manquai à personne... j'en sais plus qu'aucun de mes » voisins, « tel que vous me voyez » ; (VI, v. 1-2, 6-16, 22-24, 27-28).

\* \* \*

Sans doute est-il impossible de déterminer avec exactitude la succession des étapes de cette curieuse joute poétique. A en juger par ses premiers vers, la pièce VII, *Pus vezem de novelh florir*, avait été composée au début du printemps. Vers le commencement de la saison froide (*Ans que vent ni gel ni plueva*), le poète envoyait à sa dame, par son « ami Daurostre » — peut-être un de ses disciples — une *chansoneta nueva*. — C'est ici que ce terme, chansonnette, paraît pour la première fois dans la poésie provençale (bien que l'adjectif *nueva* prouve que le poète n'en était pas à son premier essai dans ce genre) ; et désormais, le plus souvent, quand il reviendra, ce sera pour désigner une poésie gaie, dont la mélodie est facile à apprendre. C'est également dans cette pièce, comme on l'a déjà remarqué depuis longtemps, qu'on trouve, dans la poésie lyrique<sup>17</sup>, les premières rimes féminines. — La pièce est plus optimiste que la précédente :

VIII, str. v, 27 Totz lo joys del mon es nostre,  
 Dompna, s'amduy nos amam.

« Toute la joie du monde est nôtre, si vous et moi nous nous aimons. »

Si le poète fait des reproches à sa dame, c'est sur un ton badin. On dirait que l'adversaire (ou les), est oublié, à moins que :

VIII, str. III, 17 Morrai, pel cap sanh Gregori

« je mourrai, par le chef de saint Grégoire »,

et :

str. v, 30 Dic e man que chan e [no] bram

« je dis et je commande qu'il chante, sans [la] hurler, cette chanson »

17. Bien avant Guillaume IX, les rimes féminines étaient déjà employées dans la *Chanson de Sainte Foi*. D'autre part, elles sont également présentes dans les poésies du premier jongleur-poète connu, Cercamon, contemporain d'Éble de Ventadorn et vraisemblablement de Guillaume IX lui-même. (En 1137, dix ans après la mort de celui-ci, Cercamon était déjà assez âgé pour être appelé « maître » par son partenaire, dans la tenson *Car vei fenir a tot dia*, VII de l'édition JEANROY.)

ne rappellent la manière de jurer de Guillaume IX<sup>18</sup> et, peut-être, sa façon de chanter (voir la pièce VII, strophe VII). Il y a dans cette pièce cependant une allusion assez claire au fait que sous l'influence d'un prédicateur, le moine Robert d'Abrissel, que le comte de Poitou aurait eu des raisons de détester, de nombreuses conversions à la vie monastique s'étaient produites dans la noblesse des deux sexes du pays<sup>19</sup>. Cette allusion, la voici :

str. IV, 21 Par queus vulhatz metre monja

« Il semble que vous vouliez vous faire nonne »,

et :

str. V, 25 Qual pro y auretz, s'ieu m'enclostre ?

« Qu'y gagnerez-vous si je me cloître... ? »

Si l'on se souvient que la femme et la fille de Guillaume IX furent parmi les dames qui, se trouvant sous l'influence de Robert d'Abrissel, entrèrent ensuite au couvent<sup>20</sup>, ou ne sera pas étonné que l'allusion (si c'en était une) d'Èble ait pu fortement déplaire à son rival.

Notons cependant là encore un mot suspect, pour ainsi dire : c'est, au vers 9, *yure* (ivre), qui semble tout à fait déplacé dans le contexte (on attendrait plutôt un mot comme *fou*, *insensé*). Sans doute, il a pu être amené par les besoins de la rime en — *iure*, assez rare et difficile à trouver. Mais il faut se rappeler que la pièce II de Guillaume IX, *Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei*, finit par un vers, répété, comme un refrain :

II, str. VII, 19 Non i a negu

21 Non begues enanz de l'aiga que·s laisses morir de sei.

str. VIII, 22 Chascus beuri'ans de l'aiga que·s laisses morir de ssei.

« ... il boirait de l'eau plutôt que de se laisser mourir de soif. Certes, chacun boirait de l'eau plutôt que de se laisser mourir de soif ».

On se rend donc compte que *yure* peut être encore une allusion, une critique du comte de Poitou et de ses plaisanteries.

Aussi nous faut-il scruter de plus près cette gaie chansonnette qui avait l'air si innocent. Elle est construite en somme sur deux idées ; l'une (str. I-II), c'est la soumission à sa dame, comme à un véritable suzerain ; l'autre (str. IV-V), c'est l'entrée au cloître.

Or, nous avons vu que l'allusion à l'entrée en religion était bien calculée pour agacer le duc d'Aquitaine ; mais l'autre idée — par laquelle débute la chanson — l'est encore davantage. En effet, après la diffusion de la pièce VI, *Ben vuelh que sapchon li pluzor*, dont les v. 15-16 :

Ieu conosc ben selh qui be·m di

E selh qui·m vol mal atressi

et le v. 9 :

E conosc anta et honor

semblaient autant d'attaques contre Èble (cf. *supra*, p. 387-388), celui-ci pouvait se considérer libre de se donner à un autre seigneur. Et dans la chansonnette (VIII), Èble le fait savoir, sinon ouvertement — ce que, sans doute il n'osait pas — du moins en termes assez clairs, quoique figurés.

18. *Les chansons de Guillaume IX*, III, v. 7 ; IV, v. 18 ; VI, v. 29.

19. R.R. BEZZOLA, *op. cit.*, p. 280 et ss.

20. *Id.*, *op. cit.*, p. 290.

Il avait déjà exposé une idée semblable, dans les vers 25-26 de la poésie VII, *Pus vezem de novelh florir* :

str. v                    Ja no sera nuils hom ben fis  
                                  Contr'Amor si non l'es aclis.

« Nul ne peut être un parfait serviteur d'Amour, s'il ne se soumet en tout à sa volonté. »

Cette fois, c'est en un langage juridique, emprunté au service féodal<sup>21</sup>, et déjà en usage dans les textes pieux<sup>22</sup>, qu'il transpose la même idée. Il est désormais le vassal de l'Amour, représenté par celle qu'il aime : aussi bien sa dame peut-elle l'inscrire sur sa charte, car il se rend et se livre à elle :

VIII, str. II,        7 Qu'ans mi rent a lieys e·m liure,  
                                  Qu'en sa carta·m pot escriure,

et elle ne pourrait le détacher d'elle quoi qu'elle fît :

VIII,                    5 E ja per plag que m'en mueva  
                                  No·m solvera de son liam.

C'était, à ce qu'il nous semble, expliquer de quelle manière Guillaume IX avait réussi à le « délier de son lien ».

Et c'était aussi une heureuse trouvaille, pour laquelle le duc d'Aquitaine ne pouvait, en tant que suzerain d'Èble, *mover nul plag* à celui-ci. Mais, loin d'être une fantaisie gratuite du poète, elle constituait pour lui une arme précieuse, par sa nouveauté avant tout. Cette veine sera ensuite exploitée à satiété par des générations successives de troubadours, sans que l'emploi des formules féodales fût, comme au début, dicté par les circonstances.

Les choses n'en restèrent pas là. Dans *Ben vuelh que sapchon li pluzor* (pièce VI), l'arme de Guillaume IX avait été l'ironie et, comme toujours, la vantardise. Cette fois il passa à la parodie ouverte, dans le premier *devinalh* que les manuscrits nous aient conservé, *Farai un vers de dreyt nien* (IV, « Je ferai un 'vers' sur rien du tout »)<sup>23</sup>. Ce type de poésie devait cependant être connu déjà depuis longtemps, et fort aimé des histrions, car c'est à lui sans doute que faisait allusion l'historien agacé, qui qualifiait ces productions de *fabulae inanes*. Comme quelques autres types de poésies, antérieurs aux pièces que les manuscrits nous ont transmises, il a vécu presque aussi longtemps que la poésie lyrique provençale : nous avons relevé sept exemples de *devinalh* (sans compter un huitième, en prose), dont le plus récent paraît être celui de Raimbaut de Vaqueiras, *Las frevolz venson lo plus fort*<sup>24</sup>. Le poète entassait les absurdités, pour cacher la vérité (sans doute parfois assez difficile à dire aux grands) ; mais celle-ci pouvait et devait être devinée. C'est exactement le procédé dont usent les bouffons de Shakespeare. Même quand la poésie n'était pas une devinette, le procédé plaisait, pour l'air énigmatique et intéressant qu'il prêtait aux vers : aussi des artistes comme Jaufré Rudel s'en sont-ils servis.

Guillaume IX choisit ce type de poésie pour parodier<sup>25</sup> à la fois la nouvelle chansonnette d'Èble

21. R. LEJEUNE, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX*, dans *VIII Congresso intern. di studi romanzi*, t. II, Florence, 1959, p. 229-248. Il est remarquable que les pièces examinées par l'auteur, et dont elle a très bien souligné l'unité de style et de langage, sont justement celles qui forment le « groupe d'Èble ».

22. Cf. par exemple : *a lui me do e m'autrei*, dans le Noël limousin publié par P. MEYER et reproduit par K. BARTSCH, *Chrestomathie provençale*, col. 19 ; voir aussi J.W.B. ZAAL, « *A lei francesca...* », Leyde, 1962, p. 61-72. (« ... Le texte vulgaire est caractérisé par la féodalisation partielle du vocabulaire classique et religieux... », p. 62).

23. A. JEANROY (*Poésie lyrique des troubadours*, t. II, p. 6) note que la pièce IV est « une fatrasie, comme diront les jongleurs du Nord ».

24. C. APPEL, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, 1930, p. 82, n. 41.

25. Ce procédé, la parodie, fut du reste employé ensuite par d'autres poètes. Voir, par exemple, dans la pastourelle de Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa*, les v. 33-34 et surtout 60-63, où il met dans la bouche du « seigneur », pour le ridiculiser, le langage courtois et déjà tout en « clichés », des troubadours. L'effet comique de ces vers est assuré par le contraste entre ce langage distingué, d'une part, et l'intention malhonnête qu'il cache à peine, et d'autre part entre ce même langage onctueux et les réparties cinglantes, semées de proverbes, de la bergère.

et aussi — et surtout — la pièce déjà connue (VII), mais qui semble l'avoir ulcéré le plus, *Pus vezem de novel florir*. Le schéma est cette fois exactement celui de cette dernière poésie (sept strophes de six vers,  $a^8a^8a^8b^4 a^8b^4$ ) ; le duc d'Aquitaine lui emprunte aussi les rimes en *-au*, et même certains bouts de phrases tout entiers.

Il s'applique avant tout à rendre ridicules les métaphores d'Èble, soit en les outrant, soit en leur donnant une tournure aussi prosaïque que possible, soit enfin en y ajoutant des suppléments de son cru, véritables coq-à-l'âne, destinés à provoquer le rire des auditeurs.

Ainsi, Èble s'étant plaint de ce que :

VII, 13 A totz jorns m'es pres enaissi...  
« Telle a toujours été ma destinée »

le comte de Poitiers trouva le moyen d'exagérer ce pessimisme, et de le rendre risible, grâce à une cheville :

IV, 11 Qu'enaissi fuy de nueitz fadatz,  
Sobr'un pueg au.  
« ...car tel je fus doué par une fée, sur une haute montagne ».

Aux vers d'Èble :

VII, 13 Qu'anc d'aquo qu'amiey non jauzi,  
Ni o farai ni anc no fi,  
« ...de ce que j'aimais, je n'ai » jamais « pu jouir ; il en fut, il en sera toujours ainsi »<sup>26</sup>,

la parodie ajoute plusieurs suppléments saugrenus :

IV, 25 Amigu 'ai ieu, no sai qui s'es,  
Qu'anc non la vi, si m'ajut fes ;  
Ni·m fes que·m plassa ni que·m pes,  
Ni no m'en cau.

« J'ai une amie, mais je ne sais qui elle est, car jamais, de par ma foi, je ne la vis ; jamais elle n'a fait chose qui m'agrée ou me déplaît, et il ne m'en chaut... »

et :

IV, 31 Anc non la vi et am la fort,  
Anc no n'aic dreyt ni no·m fes tort ;  
Quan non la vey, be m'en deport...

« Jamais je ne l'ai vue et je l'aime fort, jamais elle ne m'a fait droit ni tort : quand je ne la vois je me passe aisément d'elle. »

C'est le tour de la chansonnette VIII d'être tournée en ridicule. En effet, le vers 32, *Anc no n'aic dreyt ni no·m fes tort* ne fait que reprendre, pour s'en moquer, le vers 24 de cette poésie :

Si no·m faitz dreg dels tortz qu'ie·us clam.  
« ...si vous ne réparez les torts au sujet desquels j'élève envers vous ma plainte ».

Contre cette même chansonnette Guillaume IV revient d'ailleurs à la charge dans ses vers 19-24.

26. Pourtant, c'est justement la nouveauté de cette strophe (dont Guillaume IX se gaussait de la sorte) qui a été mise en relief par A. JEANROY : « Ce qui nous frappe enfin et nous charme..., ce sont quelques accents d'une pénétrante mélancolie, où il semble qu'une âme se dévoile tout à coup : 'Telle a toujours été ma destinée, que de ce que j'aimais je n'ai jamais pu jouir : il en fut, il en sera toujours ainsi, car souvent, au moment où j'agis, je sens que mon cœur me dit : Tout cela est vain (VII, 13-18)'. — Le sentiment est, dans ces vers, trop étranger à l'*habitus* poétique du moyen âge... pour qu'on y voie autre chose qu'un cri du cœur... » *La poésie lyrique des troubadours*, t. II, p. 8.

Le poète avait confessé qu'il frissonnait et tremblait à cause de l'amour, qu'il ne pouvait vivre sans être aimé, et qu'il allait mourir, si son amie ne l'embrassait :

VIII, 31 Par aquesta fri e tremble...  
 11 Quar senes lieys non puesc viure,...  
 17 Morrai, pel cap sanh Gregori.

Aussi le comte de Poitou saisit-il l'occasion pour « trouver » la strophe suivante :

IV, str. IV, 19 Malautz suy e tremi murir,  
 E ren no·n sai mas quan n'aug dir ;  
 Metge querrai al mieu albir,  
 E no sai cau ;  
 23 Bos metges er si·m pot guerir,  
 Mas non, si amau.

« Je suis malade et je tremble de mourir, et je n'en sais rien (de ma maladie) que ce qu'on m'en dit ; je chercherai un médecin à ma fantaisie, et je ne sais qui [ce sera] ; il sera bon s'il peut me guérir, mauvais si mon mal s'aggrave. »

La fin de la pièce IV nous paraît également inspirée par le désir de parodier la fin du « vers » VII d'Èble (et peut-être aussi celle de la chansonnette VIII). On se souvient que la dernière strophe du « vers » VII contenait la critique des poésies de Guillaume IX (cf. *supra*, p. 386), et qu'elle était suivie de deux tornades, dans lesquelles Èble envoyait la poésie à son « Esteve » (v. 37-50) :

VII, str. VII, 37 Del vers vos dig que mais en vau  
 Qui ben l'enten ni plus l'esgau,...  
 str. VIII, 43 A Narbona, mas ieu no·i vau,  
 Sia·l prezens  
 Mos vers, e vuelh que d'aquest lau·  
 M sia guirens.  
 str. IX, 47 Mon Esteve, mas ieu no·i vau,  
 Sia·l prezens  
 Mos vers e vuelh que d'aquest lau  
 Sia guirens.

Et voici maintenant la dernière strophe du « vers » IV de Guillaume IX :

IV, str. VII, 37 Fag ai lo vers, no say de cuy ;  
 E trametray lo a selhuy  
 Que lo·m trametra per autrui  
 Lay vers Anjau,  
 41 Que·m tramezes del sieu estuy  
 La contraclau.

« Mon « vers » est fait, je ne sais sur quoi ; je vais l'envoyer à celui qui, par un autre, l'enverra là-bas vers l'Anjou » ; et je lui demande de me faire parvenir de son étui la contre-clef.

L'intention satirique est marquée, ici aussi, par la répétition du verbe *trametre* (« envoyer »), que le duc d'Aquitaine paraît vouloir conjuguer (pour le plus grand amusement de ses auditeurs), *trametrai*, *trametra*, *tramezes*, afin de railler de la sorte la double tornade d'Èble (qui était une critique indirecte à son adresse), avec sa double répétition de *Sia·l prezens... Sia guirens*.

\* \* \*

Il est beaucoup plus difficile de déterminer la place qu'il faille attribuer à la chanson *Mout jauzens me prenc en amar*. En tenant compte des vers déjà cités :

IX, str. II, 7 Ieu, so sabetz, no·m dey gabar  
 Ni de grans laus no·m say formir,

on est tenté de croire qu'elle constitue une riposte au déluge de paroles de la pièce VI, *Ben vuelh que sapchon li pluzor*. Après une leçon de prosodie, Èble paraît vouloir porter la dispute sur le terrain préféré de Guillaume IX, et faire une leçon sur la nature de l'amour. Les quatre premiers vers qui suivent sont, d'ailleurs, à notre sens (avec certains vers de la chanson X), parmi les plus beaux de la poésie lyrique provençale :

IX, str. II, 9 Mas si anc nulhs joys poc florir,  
Aquest deu sobre totz granar,  
E part los autres esmerar,  
Si cum sol brus jorns esclarzir.

str. III, 13 Anc mais no poc hom faissonar  
Co's, en voler ni en dezir  
Ni en pensar ni en cossir ;  
Aitals joys no pot par trobar...

... « mais [je puis bien dire que] si jamais aucune joie put fleurir, celle-ci doit, bien plus que toutes les autres, porter graine et resplendir au-dessus d'elles, comme un jour sombre qui tout à coup s'éclaire<sup>27</sup>.

« Jamais homme n'a pu se figurer quelle est [cette joie], ni par le vouloir ou le désir, ni par la pensée ou la fantaisie ; telle joie ne peut trouver son égale... »

Pourtant, à lire cette dernière strophe, on croirait entendre les vers de Schiller :

Was kein Ohr vernahm  
Was die Augen nicht sahn,  
Es ist dennoch, das Schöne, das Wahre !...<sup>28</sup>

Et voilà de nouveau, aux vers 29-30 de cette chanson, une allusion au manque de courtoisie des personnes hautement titrées :

IX, str. V, 25 Per son joy pot malautz sanar,  
E per sa ira sas morir  
E savis hom enfolezir  
E belhs hom sa beutat mudar  
*E·l plus cortes vilanejar*

30 *E totz vilas encortezir.*

« Par la joie qui vient d'elle » [= de ma dame], « elle peut guérir le malade, et par sa colère elle peut tuer le plus sain ; par elle le plus sage peut tomber dans la folie, le plus beau perdre sa beauté, *le plus courtois devenir vilain, le plus vilain courtois*<sup>29</sup>. »

27. W. VON DEN STEINEN, dans un travail récent, *Les sujets d'inspiration chez les poètes latins du XII<sup>e</sup> siècle*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. IX, 1966, p. 168, soulignait ce fait que la plupart des poèmes latins rimés conservés dans les manuscrits de la fin du XI<sup>e</sup> s. chantent la joie. « La vie terrestre compte donc davantage. Un poème moral que nous trouvons dans ces manuscrits ne déplore plus la fragilité des choses de la terre, mais la brièveté de la vie. » — Comment ne pas faire un rapprochement entre ces poèmes (notons que des deux manuscrits les plus importants, l'un provient de Saint-Martial de Limoges), et la chanson d'Èble, véritable chant d'allégresse (*alacritatis carmen*, selon le terme du chroniqueur) ? Mais c'est sans doute à un moment heureux de sa vie que le poète l'a composée. Car il savait aussi, on l'a vu, être profondément mélancolique, lorsque les circonstances lui semblaient défavorables.

28. « Ce que nulle oreille n'a pu percevoir, ce que les yeux n'ont pas vu, c'est pourtant le Beau, le Vrai !... » SCHILLER, *Die Worte des Wahns*, v. 27-28.

29. L. POLLMANN, *Dichtung und Liebe bei Wilhelm von Aquitanien*, dans « Zeitschr. rom. Philol. », t. LXXVIII, 1962, p. 331, remarquait, non sans raison, que Guillaume IX veut faire passer sa poésie I, *Companho, farai un vers... covinen*, pour un « vers » « convenable », c'est-à-dire tout à fait décent. A lire la poésie on se rend compte que ce respect des convenances, tout nouveau chez lui, ne regarde d'ailleurs que le vocabulaire. Mais ce *covinen* n'est, à notre sens, qu'une réponse au reproche d'avoir manqué de décence, si clairement formulé dans la poésie VII d'Èble de Ventadorn, *Pus vezem de novelh florir*. — Par contre, dans la pièce IV, le *devinalh*, malgré ses extravagances, on ne peut déceler aucune insinuation indécente. C'est que, dans sa nouvelle chanson (IX) Èble reprend à nouveau les gens hautement placés qui enfreignent les lois de la bienséance, et semble louer les petites gens qui savent se conduire :

E·l plus cortes vilanejar  
E totz vilas encortezir.

Cela signifie que, malgré tout, les vers d'Èble n'étaient pas restés sans écho : Sur les six poésies « gaillardes » de Guillaume IX, la pièce IV, *Farai un vers de dreyt rien*, est la seule qui puisse être lue par n'importe qui. Aussi croyons-nous pouvoir situer la chanson IX d'Èble avant le *devinalh IV* de Guillaume IX.

De son côté, le duc d'Aquitaine ne restait pas inactif. Ce fut vers cette époque, croyons-nous, qu'il composa — toujours sur le schéma de la poésie VII — la pièce V, *Farai un vers pos mi sonelh*, long récit de 15 strophes, qui inspirera peut-être à Boccace un des contes de son *Decameron*. Mais le récit ne commence qu'au v. 13, *En Alvernhe, part Lemozi*. Les deux strophes qui précèdent semblent une sorte de prélude, presque sans rapport avec ce qui suit. On y censure les dames qui méprisent l'amour des chevaliers, et surtout celles qui aiment les moines ou les clercs ; celles-là, on devrait les brûler tout simplement (v. 8-12).

Trouvons-nous ici la manière de Guillaume IX pour exprimer l'ennui que lui causait l'influence des moines sur les femmes de sa famille, et une réplique à l'allusion *Par queus vulhatz metre monja*, de la chansonnette VIII (v. 21) ? Ou bien une insinuation à l'adresse de l'amie d'Èble, en réponse à ce même vers ? Ou tout cela à la fois ? La répartie d'Èble, qui ne manque pas d'aigreur, prouverait du moins qu'on pouvait y voir une méchante intention.

Ce n'est pas d'ailleurs là le seul coup de patte à l'adresse de son vassal. L'aventure, censée avoir eu lieu « en Auvergne, de l'autre côté du Limousin », et dont l'une des héroïnes s'appelle Agnès, n'est nullement à l'honneur des dames auvergnates. Or, Guillaume IX mentionne *quatre* fois des noms de femme : ces noms sont Arsen, Ermessen, et, *par deux fois*, Agnès. Si l'on rapproche le choix, nullement fortuit donc, de ce nom, du fait que la femme d'Èble, Agnès de Montluçon, était originaire de l'Auvergne (*Arverninae castro*), on ne peut s'empêcher de ne pas voir là que de simples coïncidences.

De même, les noms Arsen et Ermessen, si rapprochés, paraissent n'être qu'un travesti assez transparent d'un nom que les gens initiés à la rivalité des deux barons devaient reconnaître sans difficulté : ce nom, croyons-nous, pouvait être celui de l'amie d'Èble.

Èble semble tout au moins avoir quitté cette fois sa sérénité de philosophe. Il présenta sa réponse sous la forme attrayante d'une chanson de printemps, dont nous avons déjà extrait quelques vers (X, *Ab la dolchor del temps novel*). Mais, *in cauda venenum*, la dernière strophe disait bien quelques vérités à son adversaire.

Placée à la fin d'une jolie chanson d'amour, cette strophe étonnante renferme dans l'espace réduit de ses six vers toute une série de critiques et d'accusations, portées contre une même personne (bien qu'on en parle au pluriel), qui veut étonner les gens par l'emploi d'une langue étrangère, qui lance des médisances, aussitôt diffusées, et qui se vante sans cesse de ses bonnes fortunes. On trouve aussi, dans cette même strophe, l'assurance de la fidélité du poète et de son bonheur. On ne saurait être plus concis :

X, str. v, 25 Qu·eu non ai soing d'estraing lati  
 Que·m parta de mon Bon Vezi,  
 Qu'eu sai de paraulas com van  
 Ab un breu sermon que s'espel,  
 Que tal se van d'amor gaban,  
 30 Nos n'avem la pess 'e·l coutel.

« Je n'ai nul souci d'un langage étrange qui pourrait me séparer de mon Bon Voisin. Je sais ce qui en est des paroles et de ces brefs discours qui vont se répandant ; tels autres peuvent se vanter d'amour ; nous, nous en avons la pièce et le couteau [c'est-à-dire nous pouvons jouir du nôtre]. »

Or, il y a dans la pièce V deux vers (29-30), *Babariol, babariol/Babarian*, absolument dépourvus de sens en provençal et qu'on a longtemps pris pour des onomatopées. Tel est du moins le texte donné par l'édition critique, suivant en cela le manuscrit V qui a gardé (comme aussi les manuscrits N et N<sup>2</sup>) les deux strophes du début de la pièce. Mais cette poésie se trouve également dans le manuscrit C — dont on connaît l'importance — où les deux premières strophes manquent.

En revanche ce chansonnier a conservé une dernière strophe (qu'on a rejetée comme étant apocryphe), mais qui constitue la pointe de l'histoire, ce qui est bien dans les habitudes du comte de Poitou. De plus, à la place des trois vers (28-30) des autres manuscrits :

Mas sol aitan :  
« Babariol, babariol,  
Babarian »,

le texte de C présente les vers suivants :

« Tarrababart,  
Marrababelio riben,  
Saramahart ».

C'est sans doute cette version qui est l'authentique, car, à la suite des travaux de R. Nykl, dans ce pseudo-balbutiement, les spécialistes s'accordent pour voir un mélange de mots arabes corrompus. Le mélange d'ailleurs est fait de quelques bribes de phrases, comme n'importe qui en apprend au cours d'un voyage en pays étrangers.

Et c'est, à notre sens, ce qu'Èble appelle, non sans une nuance de mépris (et peut-être aussi de dépit), *estraing lati*<sup>30</sup>. Les *paraulas* et le *breu sermon qui s'espel* semblent une critique des médisances du duc, qu'il s'agisse soit des vers 9-12 de la pièce V, soit, peut-être, d'autres allusions malveillantes que nous ignorons.

\*  
\* \*

Comment ce duel en vers avait-il commencé ? — Le point de départ semble indiqué par le « vers » II, *Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei*. Cette pièce, où l'on a pu voir une influence d'Ovide, nous semble être une sorte de satire, au moyen de laquelle le comte de Poitou voulut payer ce qui lui paraissait un affront. Car il y a là, au v. 8, un mot-clef, lequel fut considéré par les commentateurs comme étant déplacé et dépourvu de sens, d'autant plus qu'il constituait un *unicum*. Ce mot, c'est *mandacarrei*<sup>31</sup> (que Levy n'enregistre même pas) :

L'us es compains gens a for mandacarrei...

« ...l'un est un charmant compagnon, courtois comme un charretier (?) ».

Or, si l'on se reporte à l'histoire racontée par le Prieur de Vigeois, que nous avons reproduite ci-dessus (p. 384), on se rend compte du fait que, si Èble avait su gagner la faveur de son suzerain par ses poésies, bientôt leurs relations avaient changé. Une phrase de Jaufré de Vigeois montre que, justement, chacun de « ces deux-là » (Èble II et Guillaume IX), était jaloux de la gloire de son adversaire et craignait de voir sa propre renommée diminuée par une accusation d'incivilité.

30. Dans son *Anthologie des troubadours, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles* (Paris, 1927), A. JEANROY traduisait *d'estraing lati* par « ces chuchotages étranges ».

31. Voir, dans les notes et variantes de la pièce II (31-32 de l'éd. Jeanroy), les diverses hypothèses émises à propos du *mandacarrei*. C'est Bartsch qui en a donné l'interprétation juste, « charretier », adoptée ensuite par A. Jeanroy. Le texte de Jaufré de Vigeois concernant le « charretier » donne : « Advesperascente die, adest protinus rusticus quidam, Ebolo ignorante adducens carrum, tractum a bobus, clamavitque voce praeconis, dicens : « Accedant juvenes comitis Pictaviensis, prospicientes quomodo cera libretur in curia domini Ventadorensis ». Ista vociferans, carrum ascendit... »

Que l'on se reporte maintenant aux vers 8-9 de la poésie II de Guillaume IX :

L'us es compains gens a for mandacarrei,  
E meno trop major nauza que la mainada del rei,

(« l'un est un charmant compagnon, courtois comme un charretier (?) : et ils mènent beaucoup plus grand bruit que la « mesnie » du roi »). Guillaume IX souligne donc le fait qu'un des *gardadors* est un *mandacarrei*, et le caractère bruyant du groupe qui monte la garde. Mais cela correspond exactement à la description du chroniqueur qui consignait justement ce trait frappant du *rusticus adducens carrum* : *clamavit voce praeconis, dicens... Ista vociferans...* Il est clair que le duc d'Aquitaine (les autres auditeurs de la scène aussi) fut vivement frappé par l'attitude du paysan, et que ce fut Èble qu'il en rendit responsable.

L'histoire du « manant aux cierges » avait donc défrayé la conversation des châteaux : le chroniqueur, qui appartenait lui-même à ce monde, savait encore, quelques dizaines d'années après les événements, que les deux barons-poètes s'accusaient mutuellement de manquer aux règles de la courtoisie. Et c'est par l'intermédiaire de leurs poésies — on l'a vu — qu'ils essayaient de vider leurs querelles. Mais c'est sans doute l'anoblissement du paysan qui déclencha les hostilités... en vers. Nous estimons qu'un écho de ces événements peut être perçu aussi bien dans les vers déjà cités (29-30) de la chanson IX, que dans ceux de la pièce VII. Guillaume IX se vengea quand même à sa façon, en tournant en dérision, dans le « vers » II, ceux qui s'entouraient de rustres et faisaient garder leurs femmes par des charretiers.

On se rappelle d'autre part ces sortes de « soirées littéraires », où le comte de Poitou récitait devant sa cour, c'est-à-dire devant ses chevaliers et ses « compagnons », des vers souvent grivois, parfois obscènes. Dans une phrase maintes fois citée, Guillaume de Malmesbury les a décrites en quelques mots : *Nugas porro suas falsa quadam venustate condiens, ad facetias revocabat, audientium rictus cachino distendens*. C'est donc sans doute à une scène de ce genre que répliquaient les vers d'Èble de Ventadorn *E que.s gart en cort de parlar|Vilanamens*. Si nos conjectures sont exactes, et si les pièces I-III (que Guillaume IX adressait à ses « compagnons ») contiennent en effet des allusions à la famille de Ventadorn, il n'est pas étonnant que le vassal du duc ait trouvé cette « lecture publique » tout à fait inconvenante<sup>32</sup>.

## IV

En ce qui concerne l'attribution des poésies, il faut naturellement voir aussi ce qu'en disent les manuscrits.

Les poésies mises sous le nom de Guillaume IX nous ont été conservées par douze manuscrits, à savoir : *C, E, D, I, K, N, N<sup>2</sup>, R, V, a* ( $a^1 + a^2$ ),  $\alpha$  (nous comptons pour unités même les deux parties d'un même manuscrit, où une pièce a été copiée deux fois)<sup>33</sup>. Mais, de fait, à part la poésie XI, transmise par huit manuscrits, les autres ne se trouvent que dans un nombre très réduit de chansonniers :

I	dans <i>C</i> et <i>E</i>
II	<i>N</i> et <i>N<sup>2</sup></i>
III	<i>E</i>
IV	<i>C</i> et <i>E</i>
V	<i>C, N, N<sup>2</sup></i> et <i>V</i>
VI	<i>C, D, E, N, N<sup>2</sup></i>
VII	<i>C E a<sup>1</sup></i> ( $\alpha$ , seulement les vers 31-36)
VIII	<i>C</i>
IX	<i>C</i> et <i>E</i>
X	<i>N, N<sup>2</sup>, a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>,</i>
XI	<i>C, D, I, K, N, N<sup>2</sup>, R, a</i>

32. Compte tenu de tout cela, l'ordre des poésies engagées dans ce tournoi poétique paraît avoir été à peu près le suivant :

Guillaume IX	Èble de Ventadorn
II	
III	
I	VII ( <i>vers</i> )
VI	VIII ( <i>chansoneta</i> )
IV	IX
V	X
XI	

33. Les manuscrits sont désignés par les sigles qu'ils portent dans la *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux* d'A. JEANROY, Paris, 1916 (« Class. franç. moy. âge », 16).

Sur ces onze pièces, la plupart sont attribuées par les manuscrits au « comte de Poitiers » : *coms de Peitieux, de Peitau, (Peitavin D)*, etc. Nous négligeons les autres variantes de graphie. La poésie VII, *Pus vezem de novelh florir*, est attribuée par *C* et *E*, qui ont une source commune, au *Coms de Peitieux*, et par le manuscrit *a* à *Bertran de Pessars*. C'est un nom à retenir. — De même, la pièce X, *Ab la dolchor del temps novel*, est donnée par trois manuscrits, *N, N<sup>2</sup>, a<sup>1</sup>*, au *coms de Piteus (Peitau, Peuteus)* et par le manuscrit *a<sup>2</sup>* à *En Jaufre Rudel*. Le témoignage des manuscrits est donc moins unanime qu'on ne pouvait le penser. Et cela veut dire que, sur les quatre poésies que nous estimons devoir attribuer à Èble de Ventadorn, deux tout au moins paraissaient d'attribution incertaine, même au moyen âge.

D'autre part, si l'on examine les manuscrits en tenant compte du nombre de pièces reproduites, on obtient le tableau suivant :

Ms. <i>C</i>	: n <sup>os</sup> I, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI.
<i>D</i>	: VI, XI.
<i>E</i>	: I, III, IV, VI, VII, IX.
<i>I</i>	: XI.
<i>K</i>	: XI.
<i>N</i>	: II, V, VI, X, XI.
<i>N<sup>2</sup></i>	: II, V, VI, X, XI.
<i>R</i>	: XI.
<i>V</i>	: V.
<i>a<sup>1</sup></i>	: X, XI.
<i>a<sup>2</sup></i>	: X.
<i>α</i>	: VII, v. 31-36.

L'examen des variantes et des pièces données par chaque manuscrit paraît indiquer une source commune pour *C* et *E*, fait déjà relevé par le savant éditeur.

Le modèle de *C* et de *E* pour ces poésies devait donc comprendre les pièces I, III-IX, XI ; c'est-à-dire que seules les pièces II et X y manquaient. Mais le modèle de *C* et *E* semble avoir rangé les poésies à peu près dans l'ordre où elles se trouvent dans *E*, puisque, pour quatre pièces, l'ordre est le même dans les deux manuscrits ; dans *C* : VI, IV, I, VII et dans *E* : VI, IV, (III), I, VII.

Le fait que seul le manuscrit *C*, provenant du sud-ouest du domaine d'oc, nous ait conservé un grand nombre de poésies (huit), tandis que les manuscrits destinés le plus souvent à des lecteurs italiens n'en contenaient qu'un nombre plus réduit, est, croyons-nous, significatif. Il paraît indiquer que, dans la région où les auteurs de ces poésies avaient vécu, elles éveillaient encore les échos du passé. — Par contre, pour les lecteurs étrangers, l'intérêt de ces poésies résidait uniquement dans leur valeur esthétique.

D'une manière générale, les copistes commençaient par les poésies les plus connues, pour finir par celles qui leur semblaient d'attribution douteuse. L'ordre selon lequel les poésies ont été copiées dans les manuscrits pourrait-il donc nous fournir quelques indications à ce sujet ? Nous ne pouvons nous rendre très bien compte de cet ordre, car, bien qu'elle donne les rectos et versos des feuillets, l'édition critique n'indique pas la succession des pièces sur une même page. D'autre part, la *Bibliographie* de Pillet-Carstens — qui ne mentionne d'ailleurs pas chaque côté des feuillets, mais reproduit les numéros donnés aux poésies dans les manuscrits, quand elles sont numérotées — est parfois en contradiction avec l'édition<sup>34</sup>.

34. Dans l'éd. critique, la poésie V est portée au f<sup>o</sup> 230 r<sup>o</sup>, dans la *Bibliographie des Troubadours* elle est au f<sup>o</sup> 232. Vu qu'à la même page, 230 r<sup>o</sup>, il y a deux autres pièces, IX et XI, au verso deux autres encore, V et VI, et que, d'autre part, la poésie V compte non moins de quinze strophes, il semble que c'est l'indication de la *Bibliographie* qu'il faut suivre.

Tel quel, l'ordre que nous avons pu établir, quand les poésies avaient été copiées dans plusieurs manuscrits, paraît être le suivant :

Ms. *C* : nos XI, IX, VI, IV, I, VII, VIII, V.  
*D* : XI, VI.  
*E* : VI, IV, III, I, VII, IX.  
*N* : V, X, VI, II, XI.  
*N*<sup>2</sup> : VI, II, X, V.  
*a* : VII, XI, X.

On aura remarqué que les pièces I et VII se suivent dans deux manuscrits, *C* et *E* ; de même, V et X, dans les manuscrits *N* et *N*<sup>2</sup>, VI et IV dans *C* et *E* et VI et II dans *N* et *N*<sup>2</sup>. On dirait que les copistes savaient qu'il y avait un certain rapport entre ces poésies. — De plus, dans le manuscrit *E* toutes les poésies de Guillaume IX qui s'y trouvent ont été copiées au début (VI, IV, III et I) et les deux poésies d'Èble (VII et IX), à la fin ; et c'est cet ordre qui paraît avoir été celui du modèle de *E* et de *C*.

Si l'on se reporte maintenant aux pages 385-396, où nous avons exposé les phases du duel en vers, on voit qu'en effet VII répondait à II (et sans doute aussi à III) et que I constituait avec VI la riposte de Guillaume IX. Le *gab* VI avait dû suivre de près le I, tandis que IV, le *devinalh*, parodiait VII et VIII (et peut-être aussi IX). Finalement, la pièce V achevait la série de poésies satiriques de Guillaume IX dirigées contre Èble II de Ventadorn, et la pièce X la série de répliques d'Èble.

## V

Il y a lieu, à présent, d'examiner les brèves indications concernant l'art des deux poètes qu'on trouve dans les œuvres des historiens à peu près contemporains. Dans le chapitre consacré aux vicomtes de Ventadour, la chronique de Jaufré de Vigeois affirme qu'Èble II *usque ad senectam alacritatis carmina dilexit*. Le même chroniqueur ajoute qu'Èble était *valde graciosus in cantilenis*. Quant à Guillaume de Poitiers, on se rappelle les phrases d'Orderic Vital et de Guillaume de Malmesbury, qui le montrent luttant d'extravagance dans ses vers avec les histrions facétieux et faisant rire aux éclats son auditoire, par le « charme fallacieux » dont il revêtait ses bouffonneries. Or, on a vu qu'il y a dans le second groupe de poésies (VII-X) — que nous estimons pouvoir attribuer à Èble de Ventadour — une pièce appelée *chansoneta nueva*. D'ailleurs, sur les quatre poésies de ce groupe, une seule (VII) est nommée « vers », les deux autres, qui sont des chansons, n'ayant reçu aucune désignation spéciale. Par contre, les poésies II et III exceptées, toutes les pièces du premier groupe (I-VI, XI), les facétieuses aussi bien que le triste adieu qu'est la pièce XI sont appelées par leur auteur, Guillaume IX, « vers ». D'autre part (à l'exception d'un seul vers inconvenant)<sup>35</sup>, rien ne prête à rire, encore moins à un « rire homérique », dans les poésies du second groupe, tandis que, à l'exception naturellement de la pièce XI, toutes les poésies du premier groupe justifient, et largement, les paroles dédaigneuses de l'historien. De toute évidence, c'est à celui qui était *valde graciosus in cantilenis* qu'il faut donc attribuer la *chansoneta nueva*, d'autant plus que cela veut dire (comme nous l'avons déjà souligné plus haut) qu'elle n'était pas la seule que le poète avait composée.

Cette réflexion en amène une autre : on a déjà depuis longtemps signalé l'emploi, dans cette

35. Ce vers : X, v. 24 C'aja mas manz soz so mantel, utilise du reste une expression déjà rencontrée chez Guillaume IX, *La una-m pres sotz son mantel* (V, v. 37). Étant donné que la strophe qui suit après le v. 24 d'Èble (str. V, v. 25-30), est tout entière employée à la critique des vanteries de Guillaume IX, il est permis de voir dans cette paraphrase une intention ironique. — Après avoir été parodié par Guillaume IX, il n'est pas étonnant qu'il ait cherché à lui rendre la pareille, en parodiant à son tour le v. 37 de cette même pièce V, dont il raillera aussitôt après l'*estraing lati*.

chansonnette, des rimes rares et des premières rimes féminines connues dans la poésie provençale lyrique. Mais, dans le même groupe, la chanson IX est construite, dans ses huit strophes, sur des rimes fournies presque uniquement par des infinitifs, dont quelques-uns très rares, ce qui constitue une véritable prouesse technique. Ce n'est sans doute pas Guillaume d'Aquitaine qui a pu fournir pareil effort, lui qui ne laisse pas d'être un versificateur assez négligent. Ceci nous oblige donc à étudier à nouveau les deux groupes de poésies, pour relever ce que les pièces ont de commun dans ce domaine, à l'intérieur de chaque groupe, et quelles sont les différences qui séparent les deux groupes. A part le « sujet » commun — l'amour pour une dame dont la beauté et les qualités mondaines assurent le succès dans la haute société — l'étude des poésies VII-X révèle encore d'autres traits qui les distinguent de celles du premier groupe. La haute valeur que le poète attache à son amour en est un, et le langage assez « élevé » auquel cela l'oblige, en est un second. En revanche, l'expression vulgaire allant jusqu'à l'obscénité, des pièces du premier groupe, semble trahir le peu d'estime où, malgré ses protestations, Guillaume IX tenait ses propres aventures.

C'est toujours dans le second groupe que paraissent les premiers tableaux de la nature — le printemps, dans les poésies VII et X, l'approche de l'automne dans la pièce VIII.

Nous ne saurions rechercher ici l'origine de cet usage (bien qu'il nous paraisse emprunté à la poésie populaire qui, dans certains pays — en Roumanie, par exemple — l'a gardé jusqu'à nos jours). Mais ce début qui deviendra ensuite, pour plusieurs générations de troubadours, une sorte d'obligation, nous semble surtout être une preuve d'un vif sentiment de la nature. Les comparaisons tirées de la nature environnante (pièces IX, v. 9-12, X, v. 13-18) ne font que renforcer cette impression.

Par contre, rien de pareil dans le premier groupe : le sentiment de la nature est très réduit chez Guillaume IX.

\* \* \*

La versification de Guillaume a été étudiée dans le détail par Alfred Jeanroy. Nous n'y reviendrions donc pas, s'il ne nous fallait voir quelle est la part de chaque poète. Mais nous nous permettrons de renvoyer aussi aux pages 387 et 391, où nous avons déjà exposé nos arguments concernant la paternité de certaines formes strophiques.

Le tableau donné par Alfred Jeanroy serait donc à refaire, à ce point de vue, comme il suit :

Groupe I (Guillaume IX)	Groupe II (Èble de Ventadorn)
Pièces :	
I : <i>a a a</i> <i>a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> a<sup>14</sup></i>	VII : <i>a a a b a b</i> <i>a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> b<sup>4</sup> a<sup>8</sup> b<sup>4</sup></i>
II : <i>a a a</i> <i>a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> a<sup>14</sup></i>	VIII : <i>a a a b a b</i> <i>a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>7</sup> b<sup>7</sup></i>
III : <i>a a a</i> <i>a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> a<sup>14</sup></i>	IX : <i>a b b a ab</i> <i>a<sup>8</sup> b<sup>8</sup> b<sup>8</sup> a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> b<sup>8</sup></i>
XI : <i>a a a b</i> <i>a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> b<sup>8</sup></i>	X : <i>a a b c b c</i> <i>a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> b<sup>8</sup> c<sup>8</sup> b<sup>8</sup> c<sup>8</sup> <sup>36</sup></i>
VI : (répond à VII, qu'elle imite)	
<i>a a a a b a b</i> <i>a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> b<sup>4</sup> a<sup>8</sup> b<sup>4</sup></i>	
IV : (parodie de VII)	
<i>a a a b a b</i> <i>a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> b<sup>4</sup> a<sup>8</sup> b<sup>4</sup></i>	
V : <i>a a a b c b</i> <i>a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> a<sup>8</sup> b<sup>4</sup> c<sup>8</sup> b<sup>4</sup></i>	

36. La pièce IV est faite de *coblas singulares*, dont les rimes changent à chaque strophe ; mais seule la rime change, *b* étant invariable. — V : *Coblas singulares*, mais présentant des irrégularités. Des trois rimes, *a*, *b*, *c*, qui devraient changer à chaque strophe, les strophes VIII, IX et XI n'en gardent que deux, leur schéma devenant : *a a a b a b*. — VI : *Coblas doblas* ; la rime *b* est invariable. — VII : *Coblas singulares* ; la rime *b* est invariable. — VIII : *Coblas singulares* ; la rime *b* est invariable. — IX : *Coblas unissonans* (premier exemple dans la lyrique provençale), toutes les strophes étant construites sur les mêmes rimes. — X : *Coblas doblas* ; les rimes *a b c* des deux premières strophes deviennent les rimes *c a b* des trois dernières strophes. — XI : *Coblas singulares* ; la rime *b* est invariable.

C'est un fait significatif qu'au début de sa carrière de poète lyrique (dans les pièces contenant les formes en *-ei* à la place d'un *-e*), aussi bien que vers la fin, le duc d'Aquitaine ait fait usage du même couplet monorime (avec une variante de cette forme, dans la pièce XI, terminée par un vers de rime différente).

Les vers de ce couplet, avec leur « mouvement trochaïque » et leurs rimes intérieures équivalant à des vers courts, présentent des similitudes avec les vers latins dont on relève l'usage dans les séquences du XII<sup>e</sup> s. — Nous avons essayé de démontrer que l'autre forme strophique qu'il a employée, *a a a b ab*, avec la variante *a a a b a b*, était imitée d'Èble. Mais il est vraisemblable que les formes de strophes adoptées par ce dernier existaient déjà dans les chants qu'on entendait à Saint-Martial de Limoges.

Chez Èble, on relève beaucoup plus de variété, en ce qui concerne le choix des strophes. Chacune de ses quatre poésies apporte quelque chose de nouveau. Si le schéma des pièces VII et VIII est identique, quant aux rimes et nombre de vers par couplets, la chansonnette VIII présente, on l'a vu, les premières rimes féminines rencontrées dans la poésie provençale lyrique (il y en aura ensuite, déjà, chez Cercamon, contemporain d'Èble de Ventadorn, et peut-être aussi de Guillaume d'Aquitaine). Les vers sont de sept syllabes (à l'exception du dernier, octosyllabique), tandis que dans la pièce VII il y avait alternance de vers de huit syllabes et de vers courts, de quatre syllabes. Les deux autres poésies, entièrement en vers octosyllabiques, présentent des schémas tout à fait différents (*a b b a a b*, dans IX et *a a b c b c*, dans X). On ne peut s'empêcher d'y voir l'effort soutenu d'un artiste, à la recherche d'une technique de plus en plus raffinée. C'est ainsi qu'il passe des *coblas singulares* (où chaque couplet est construit sur des rimes différentes), utilisées dans les poésies VII et VIII, aux *coblas doblas* de X et aux *coblas unissonans* (premier exemple dans la lyrique provençale) de la poésie IX.

Rien d'étonnant que, sur les négligences de versification signalées par Alfred Jeanroy (et nous pourrions en signaler d'autres), une seule appartienne au groupe de poésies que nous croyons devoir attribuer à Èble de Ventadorn, et toutes les autres aux œuvres de Guillaume IX.

Mais c'est surtout dans le choix des mots, le lexique, que la différence entre les pièces des deux groupes éclate. Il y a, dans les poésies d'Èble, des verbes qui semblent des créations du poète. Il paraît avoir une certaine prédilection pour des formes composées à l'aide d'une préposition, etc. : *enavantir*, *encortezir*, *enfolezir*, *envellezir*, *reverdezir*, *vilanejar*, à côté des formes plus simples du parler commun, *verdezir*, *avantir*, *velhezir*.

D'ailleurs, autant qu'on en puisse juger par un si petit nombre de poésies, chacun des deux poètes a son vocabulaire propre : plus familier et archaïque chez Guillaume IX, plus élégant et plus nouveau, chez Èble de Ventadorn. Cela peut tenir (comme on le verra plus loin), aux nombreux emprunts faits par le duc à un texte plus ancien, mais aussi à la différence d'âge, si mince fût-elle, entre les deux poètes — la langue, même à cette époque, changeait sans doute petit à petit — et aussi à l'ingéniosité de leur esprit.

Guillaume IX ne se fait pas scrupule de reprendre un même mot dans plusieurs de ses poésies, ni même de le répéter dans une même pièce. Le plus souvent, les mots qui semblent lui avoir été plus familiers ne se retrouvent pas chez Èble, et *vice versa*. Voici plusieurs exemples appartenant à diverses catégories de mots (substantifs, adjectifs, verbes, adverbes), pris dans les poésies de Guillaume IX (I-VI, XI) :

*aitan* (3 exemples), *ar* (*ara*, *er*, *era*) (4), *ardimen* (2), *azautar* (2), *beure* (2), *caler* (2), *camjar* (2), *caval* (3), *companho* (3), *conselh* (4), *conres* (2), *felon* (2), *garda* (3), *ges* (3), *honor* (2), *joc* (3), *lei* (2), *mal* (4), *malaveg* (2), *merce* (2), *mestier* (5), *orgueill* (2), *pan* (2), *rei* (3), *senhor* (4), *vin* (2), *trop* (3), *voluntiers* (2).

Dans les poésies d'Èble (VII-X) les mots — surtout les substantifs — sont répétés très rarement ; il est évident qu'il faisait très attention à leur choix. Quand cela arrive, ce sont, soit des mots très fréquents dans les poésies lyriques (*amor, domina, joy*), soit des répétitions voulues (*lau, vau, prezens, guirens*, dans VII ; *aus* dans IX ; *enquer*, X). Signalons cependant quelques verbes répétés : *esclarzir* (2 exemples), *florir* (2), etc., qui n'existent du reste pas chez le duc d'Aquitaine.

Chacun des deux rivaux semble avoir ses préférences : Èble emploie surtout des adverbes en *-mens* (*certainamens, cominalmens, leumens, vilanamens*) ; quatre exemples contre deux (*longuamen* et *simplamentz*), chez Guillaume IX.

Toutefois, s'il leur arrive de faire usage du même mot ou de la même expression, on y remarque, le plus souvent, une différence, soit dans la forme, soit dans le sens : *mon escien* (2 exemples chez Guillaume IX), *az escien* (Èble, 1 ex.) ; *reprovier* (« reproche » — sens archaïque — chez Guillaume IX, « proverbe » [Èble]) ; *enguers* (archaïque)<sup>37</sup>, *encar* (Guillaume IX), *enquer* (Èble).

On aura remarqué que, si l'on retranche des œuvres de Guillaume IX les pièces VII-X, sur les sept poésies dont on ne saurait contester l'authenticité (I-VI, XI), trois commencent par le mot *companho* (I-III), et trois autres par la formule *Faray un vers* (V, VI, XI), qui paraît également dans la poésie I, *Companho, farai un vers covinen*. (Dans la poésie XI, ces mots sont précédés du vers *Pos de chantar m'es pres talentz*). Seule la pièce VI, *Ben vuelh que sapchon li pluzor*, débute d'une manière différente ; mais elle rappelle les formules par quoi débutent tant de chartes, telles que *Notum sit*, etc.

Est-ce négligence de la part du duc d'Aquitaine ? Est-ce par commodité qu'il n'essayait pas de varier ses préambules ? Il est vrai qu'il n'est pas assez artiste pour se donner la peine de choisir longuement ses mots : ce qui l'intéresse avant tout, c'est l'épigramme, la pointe. Peu lui en chaut si ses vers sont boiteux, ou s'il ne change pas ses rimes quant elles devraient être changées. Il semble incapable d'un effort soutenu sur ce point ; ou peut-être, tout simplement, c'est qu'il n'accorde pas grande importance à la « technique » des vers, malgré ses rodomontades de la poésie VI.

Il se peut qu'il y ait eu de tout cela à la fois ; mais aussi, sans doute, qu'il ait suivi, dans l'emploi de ces formules, l'usage courant des jongleurs-poètes de son temps, comme nous l'avons dit plus haut (p. 382). Èble lui-même fait commencer sa chansonnette par une formule similaire, *Farai chansoneta nueva* ; et, bien des années après la mort de Guillaume IX, Bernart Marti utilisait encore, au début d'une de ses chansons, le mot *Companho* (IV de l'édition HOEPFFNER, *Companho per, companhia*), et faisait débiter son sirventés par les mots : *Farai un vers ab son novelh* (VI de la même édition).

Par ailleurs, malgré son aspect soigné et ses paroles parfois savantes, la langue d'Èble de Ventadorn lui-même est encore tout près du langage courant, grâce à ses tours de phrases souvent familiers, tels que : *a mos ops la vuelh retenir* ; *ben leu plus no m'en cove* ; *d'un an no y poiri' avenir* ; *no m'aus traire adenan* ; *qual pro y aurretz*, etc.<sup>38</sup>. De plus, et c'est là un trait qui paraît lui venir de très loin, il faut noter l'emploi des proverbes<sup>39</sup>, propre au langage imagé des gens du peuple, et qui deviendra

37. Voir l'éd. JEANROY, p. 33 et 46.

38. « Je veux la garder pour moi » (IX, v. 33) ; « c'est que peut-être je n'en dois pas avoir davantage » (VII, v. 9) ; « [il] ne saurait, de tout un an, y parvenir » (IX, v. 18) ; « je n'ose faire un pas en avant » (X, v. 10) ; « qu'y gagnerez-vous ? » (VIII, v. 25).

39. Voir chez Cercamon :

Mais volria una calha  
Estreg tener en mo se  
No faria un polhe  
Qu'estes en autrui sarralha...

« J'aimerais mieux avoir une caille, tenue étroitement sur mon sein, que toute une volière (?) qu'un autre aurait sous clef » (VII, éd. JEANROY, v. 21-24).

par la suite un des traits saillants de la poésie des troubadours : *A bon coratge bon poder, qui-s ben suffrens* (« Bon courage produit grand pouvoir, quand on sait patienter », VII, v. 23-24), et *Nos n'avem la pessa e-l coutel* (« Nous, nous en avons la pièce et le couteau », X, v. 30)<sup>40</sup>.

Par conséquent, il y a, dans la langue d'Èble de Ventadorn, des éléments venus d'un peu partout : langue des chevaliers bien élevés (*obediens*), « langage féodal » des actes, langue des poésies pieuses, formules de jongleurs (*Farai chansoneta nueva*), parler du peuple, créations personnelles. C'est-à-dire que cette langue est tout à fait éclectique<sup>41</sup>, ce qui est caractéristique de toute langue littéraire.

## VI

Du point de vue phonétique, la langue des poésies conservées sous le nom de Guillaume IX a naturellement déjà donné lieu à un certain nombre d'observations. Dans l'introduction à son édition critique, Alfred Jeanroy remarquait que la langue de ces poésies était en général la langue des troubadours, mais qu'on y décelait aussi plusieurs formes ne pouvant se rattacher au provençal commun. Celles-ci lui paraissaient avoir été empruntées soit à un dialecte d'oc, soit à des dialectes français. Voici, résumées, quelles étaient ces observations.

Le trait le plus saillant est le traitement de l'*e* fermé accentué roman (*ē, ĩ* latin), qui en provençal commun reste *e*, tandis que dans deux de ces poésies (II et III) il est représenté par la diphtongue *ei* (*mei, sci, fei*, etc.). Alfred Jeanroy y voyait donc un trait du dialecte poitevin de la langue française. — Un autre trait, tout aussi frappant, c'est la vocalisation de *l* ou *ll* finale, après *a* : *egau* (= *egal*), *au* (= *al*), etc. Cela peut être un trait du dialecte gascon ou du dialecte limousin, ou encore du poitevin, [le phénomène étant commun à tout le Sud-Ouest, tant aux dialectes du français qu'à ceux du provençal]. — D'autres formes, comme les infinitifs en *-ier*, au lieu de *-er* (*guabier* et *doblier*), et comme *retenir*, ne peuvent plus être rattachées au dialecte du Poitou ; elles ont dû être empruntées à un autre dialecte de la langue française. — Enfin, si *joy* et *enclostre* peuvent être des emprunts faits au dialecte poitevin, on ne saurait en dire autant des mots qui gardent la diphtongue *au* (comme *jauzens*), que le poitevin réduit à *o*. [Ce ne peuvent être que des formes appartenant au dialecte limousin, car en gascon, où la diphtongue *-au* se maintient aussi, *c* et *g* devant *a* ne sont pas altérés, tandis qu'en limousin ils passent à *ch* et *ʃ*].

Que faut-il en conclure ? Il faudrait d'abord contrôler la fréquence de ces formes dialectales. Or, les formes en *-ei* ne se trouvent que dans les pièces II et III (dans cette dernière, plus sporadiquement).

La diphtongaison de *l* finale n'apparaît que dans la poésie VII (deux fois, *vau*, v. 37, et *egau*, v. 39), et dans IV (fréquemment : *au, cheveu, au, corau, Marsau, cau, amau, ostau, vau*).

Quant aux infinitifs en *-ier*, au lieu de *-er*, ils ne se trouvent que dans la pièce VI.

Si l'on se reporte maintenant aux deux groupes de poésies, on constate que les pièces qui appartiennent sans conteste à Guillaume IX sont justement celles où on relève le plus grand nombre de traits dialectaux, pris aussi bien aux dialectes d'oc qu'aux dialectes d'oïl, et les seules où on trouve les formes en *-ei*.

Dans les poésies que nous estimons pouvoir attribuer à Èble de Ventadorn, les formes dialectales

40. Le dicton « avoir le pain et le couteau » existe encore en roumain, avec le même sens, « avoir les moyens d'obtenir ce qu'on désire ».

41. Cf. aussi C. APPEL, *Provenzalische Lautlehre*, Leipzig, 1918, p. 16.

sont très rares (dans VII, les deux exemples cités) ; mais c'est là qu'on rencontre *enclostre* (dans VIII, v. 25) et *retenir* (dans IX, v. 33)<sup>42</sup>.

Par ailleurs, il est remarquable que Guillaume IX ait complètement abandonné les formes en *-ei* dans les pièces plus récentes. Si elles sont la règle dans la pièce II (qui doit être la plus ancienne du groupe), et mélangées aux formes en *-e* dans la poésie III, il n'y en a plus trace dans les autres pièces, pas même dans I. A notre sens, Guillaume IX a utilisé ces formes « poitevines », probablement déjà archaïques, mais qui devaient lui être familières, surtout parce qu'il tenait absolument à faire rimer deux mots qu'il voulait de la sorte « mettre en vedette » : le premier, c'est le *mandacarrei* (voir *supra*, p. 395), le second étant *sei* (soif), qui renfermait la pointe de la pièce (« chacun boirait de l'eau, plutôt que de se laisser mourir de soif »). En provençal commun ces deux mots ne pouvaient pas rimer, leur forme devant être respectivement *mandacarreg* et *set*. La preuve en est dans le fait qu'il employa d'abord *malavei* (II, v. 20), et plus tard *malaveg* (V, v. 83, 85).

S'il n'a donc pas continué à faire usage des formes « poitevines », c'est que sans doute ses auditeurs (et aussi son rival) ne durent pas trouver cela très conforme à « l'art poétique » du jour. Mais il saisit à nouveau l'occasion de se procurer à bon compte un grand nombre de rimes, dans la poésie IV, où il parodiait la pièce VII, *Pus vezem de novelh florir*, d'Èble. Celui-ci ayant utilisé par deux fois les formes dialectales en *-au* (au lieu de *-al*), lui fournit le moyen d'employer à son tour bon nombre de rimes en *-au*.

\*  
\* \*

Plus récemment, dans un important ouvrage sur les parlers du Poitou<sup>43</sup>, le regretté Jacques Pignon a eu à s'occuper de la langue des poésies attribuées à Guillaume IX d'Aquitaine. Tout en reconnaissant que la plupart des spécialistes « considèrent qu'elle est en Poitou une langue littéraire 'importée' »<sup>44</sup>, dans sa conclusion il affirmait que les parlers employés dans le sud des États du duc d'Aquitaine, et dans sa capitale même, à Poitiers, étaient « de type occitan », appartenant donc à la langue provençale et non à la langue française. « Il n'est donc nullement étonnant que le comte de Poitiers », écrivait-il « ... ait usé dans ses *Chansons* du parler d'oc qui était employé aussi bien dans la partie méridionale du Poitou qu'en Limousin »<sup>45</sup>.

Quant aux traits signalés par Alfred Jeanroy, il était d'accord pour voir dans les formes en *-ei* (*mei*, *fei*, etc.), employées au lieu des formes provençales en *-e*, des emprunts faits au poitevin septentrional (c'est-à-dire au dialecte d'oïl), tout en spécifiant que cette prononciation n'était pas celle « de la capitale », au début du XII<sup>e</sup> siècle, mais qu'on la rencontrait alors régulièrement au nord et à l'ouest de la ville de Poitiers<sup>46</sup>. — Les formes *guabier* et *doblier* n'étaient, pour Pignon (p. 192), que des emprunts faits à un parler où *-ie* était à l'époque en train de se réduire à *-e*. Ce parler était vraisemblablement celui du nord du

42. Deux vers, 29-30, de la poésie IV de Guillaume IX (le *devinalh*) semblent insinuer qu'il y avait, dans l'ascendance d'Èble de Ventadorn (ou de sa femme) des aïeux d'origine française ou normande :

Qu'anc non ac Norman ni Frances  
Dins mon ostau.

(car jamais il n'y eut ni Normand ni Français dans ma maison).

R. BEZZOLA (*Origines*, t. II, p. 297, n. 2) remarquait que l'allusion aux Normands et aux Français était obscure. C'est aussi l'avis d'Erich Koehler, *No sai qui s'es...*, dans les « Mélanges... M. DELBOUILLE », t. II, p. 361 : « Der Sinn der beiden letzten Verse der Strophe ist dunkel ». — Cependant, l'allusion ne paraît plus obscure, si l'on se rappelle que la femme d'Èble II, Agnès de Montluçon, était une Bourbon. Cf. FR. DIEZ, *Leben u. Werke*, p. 18 : « Agnes von Montluçon, einens Zweige des Hauses Bourbon... ». — Cela explique mieux la présence des mots français dans les poésies d'Èble de Ventadorn, et, par la suite, dans les poésies de son disciple, Bernart de Ventadorn.

43. J. PIGNON, *L'évolution phonétique des parlers du Poitou...*, Paris, 1960.

44. *Op. cit.*, p. 46.

45. *Op. cit.*, p. 516.

46. *Op. cit.*, p. 210.

département actuel de la Vienne (Chatellerault, Loudun, Mirebeau), tout près de Poitiers<sup>47</sup>. — En ce qui concerne *joy*, Pignon estimait qu'il était emprunté au « poitevin du nord » (c'est-à-dire au dialecte français), car le maintien de la diphtongue *au* latine est par ailleurs constant chez Guillaume IX<sup>48</sup>.

D'autre part, il y a dans les poésies attribuées au duc d'Aquitaine des traits inexplicables, comme le passage de *d* latin intervocalique à *z* (*auzir*, *lauzar*, *vezer*), inconnu en Poitou et exceptionnel en Limousin, et le maintien de *c*, *g* latins devant *a* (*cauzimen*, *can*, *gat*), à côté des formes palatalisées, *chantar*, *pechat*, *jau*, *jauzir*, conformes à la phonétique limousine et poitevine du sud. Aussi ces formes furent-elles attribuées par le regretté savant à l'intervention d'un scribe « plus méridional »<sup>49</sup>. Il estimait en outre que l'hypothèse d'une tradition linguistique et littéraire antérieure était insoutenable ! « On ne voit pas toutefois quel dialecte du Midi, pour des raisons politiques, aurait pu, à l'époque de Guillaume IX, avoir cette influence sur le poitevin ou le limousin. On ne voit pas, d'autre part, quelles œuvres poétiques, composées dans une région plus méridionale, auraient pu imposer au comte de Poitiers une tradition linguistique. Rien ne permet de soutenir cette hypothèse : nous ne connaissons aucun poème du même genre ou d'un genre voisin, écrit en 'ancien provençal' avant les *Chansons* »<sup>50</sup>.

En revanche, J. Pignon croyait pouvoir attribuer à Guillaume IX les formes révélant une influence septentrionale. « Il est possible aussi que ces formes aient été adoptées parce qu'elles se trouvaient dans des œuvres littéraires composées dans les cours de la Loire et que l'on pouvait lire à Poitiers. Les preuves cependant manquent, là-aussi, pour affirmer l'existence de cette langue littéraire »<sup>51</sup>.

\* \* \*

Pourtant, à notre sens, ce n'est pas à des copistes plus méridionaux, mais justement à une tradition linguistique et littéraire établie dans une région plus méridionale, qu'il faut attribuer les traits inconnus en Poitou et en Limousin, et relevés dans les poésies mises sous le nom de Guillaume d'Aquitaine. Or, le poème dont la présence aurait suffi au regretté érudit pour lui faire admettre l'existence d'une tradition littéraire antérieure existe. C'est même l'une des œuvres les plus connues de la littérature provençale. Évidemment, elle n'est pas du même genre que les poésies attribuées à Guillaume IX, ni même d'un genre tant soit peu voisin.

Ce poème, c'est tout simplement la *Chanson de Sainte Foi d'Agen*, qu'Antoine Thomas datait du second tiers du XI<sup>e</sup> s.<sup>52</sup>. Le savant éditeur plaçait la patrie de l'auteur de ce poème dans le département de l'Aude, *région de Narbonne*, où dans les plus anciens documents on trouve en même temps tous les traits linguistiques caractéristiques du texte.

Pareil rapprochement peut paraître invraisemblable, mais il n'est pas nouveau. Il suffit de parcourir l'admirable glossaire — à la fois complet et laconique — placé à la fin de la *Chanson de Sainte Foi d'Agen* (édition A. Thomas). On se rend aussitôt compte que bon nombre des mots utilisés par Guillaume IX dans les poésies I-VI et XI, et un nombre plus réduit de ceux qu'on relève dans les pièces VII-X, ont été pris dans cet austère poème hagiographique. Et non seulement des mots isolés, mais parfois même des expressions toutes faites, telles :

*czos vana* (*S. Foi*, v. 282) ; *so·m va[n]* (Guillaume IX, VI, v. 39, déjà signalée par Antoine Thomas<sup>53</sup>) ; *el cab primer* (*S. Foi*, v. 328) ; *al cap premier* (Guillaume IX, VI, v. 46) ; *si mot m'en mentz* (*S. Foi*, v. 293) ; *si de re·ns ment* (Guillaume IX, V, v. 54), etc.

47. J. PIGNON, p. 192.

48. *Op. cit.*, p. 262.

49. *Op. cit.*, p. 517.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. A. THOMAS, *Chanson de sainte Foi d'Agen*, Paris, 1925, p. XVIII (« Class. franç. moy. âge », 45).

53. *Op. cit.*, p. 59.

Il est donc clair que les deux poètes, et surtout Guillaume IX, ont puisé à cette source.

On sait que la *Chanson de Sainte Foi* est composée de 593 vers octosyllabiques, groupés sous une même rime en tirades (49) inégales. Le chiffre de vers par tirade varie de 7 à 26. Il y a donc en général, pour chaque rime, au moins une dizaine de mots différents. — Si l'on compare le vocabulaire des poésies attribuées à Guillaume d'Aquitaine à celui de la *Chanson*, on constate que sur près de mille articles enregistrés au glossaire de cette dernière, un tiers environ figurent aussi dans les poésies susdites. Les mots appartiennent à toutes les catégories : substantifs, adjectifs, pronoms, verbes, etc.

Des quarante-deux substantifs de la poésie I de Guillaume IX, plus de la moitié se trouvent aussi dans la *Chanson de Sainte Foi*. Parmi les verbes de la pièce XI, du même, quatre seulement ne figurent pas dans le poème hagiographique, à savoir : *socor*, v. 13, *perdon*, v. 22, *soffrir*, v. 31, *aprochatz*, v. 32 (encore y trouve-t-on *soferre*). Si, parmi ces éléments, il y en a qui sont d'usage courant, d'autres au contraire, assez rares, trahissent les emprunts faits à la *Chanson*, par exemple : *adobar*<sup>54</sup>, *annho* (*S. Foi, annun*), *auctor*, *conres*, *encavalgatz*, *felon*, *enginhos*, *guerpit*, *lassatz* (*S. Foi, laczaz*) ; *linh*, VIII, 34 ; *malaves*, *mercat* ; *paraulas*, X, 27, *plag*, VIII, 5, *pessa*, X, 30 ; *sagramen*, etc.

Mais c'est surtout comme d'un véritable dictionnaire de rimes que les deux barons-poètes ont fait usage du poème, encore récent<sup>55</sup> à l'époque où ils faisaient leur entrée dans le métier. Sur les quarante rimes de la *Chanson* (car, bien qu'il y ait quarante neuf tirades, certaines rimes reviennent deux fois), non moins de seize se retrouvent dans leurs poésies. Et, qui plus est, souvent c'est le mot même qui est à la rime dans la *Chanson*, que le duc ou son vassal ont employé. A telle enseigne qu'on peut très souvent indiquer non seulement la tirade, mais aussi les numéros précis des vers, où ces rimes ont été prises. Naturellement, nous ne pouvons donner ici la liste de tous ces emprunts : cela nous entraînerait hors du cadre que nous nous sommes tracé. Nous nous bornerons donc à en signaler quelques-uns.

<i>Poésies :</i>	<i>Chanson de Sainte Foi :</i>
I :	Tirade XLVII :
<i>talen</i> , v. 6	<i>talent</i> , v. 532
<i>cen</i> , v. 21	<i>cent</i> , v. 533
<i>joven</i> , v. 3	<i>jovent</i> , v. 535
<i>corren</i> , v. 13	<i>corrent</i> , v. 536
<i>gen</i> , v. 26	<i>gent</i> , v. 544
<i>guarnimen</i> , v. 11	<i>guarniment</i> , v. 547
IV :	Tirade XXXVI :
<i>deport</i> , v. 33	<i>deport</i> , v. 376
<i>fort</i> , v. 31	<i>fort</i> , v. 377
<i>tort</i> , v. 32	<i>tort</i> , v. 379
V :	Tirade XXX :
<i>nos</i> , v. 50	<i>nos</i> , v. 303
<i>enginhos</i> , v. 49	<i>ginnos</i> , v. 304
VI :	Tirade XXXII :
<i>primier</i> , v. 46	<i>primer</i> , v. 328
<i>reprovier</i> , v. 50	<i>reprober</i> , v. 331
	Tirade XXXI :
<i>falhi</i> , v. 24	<i>falli</i> , v. 315
<i>mi</i> , v. 18	<i>mi</i> , v. 323

54. Nous donnons l'indication de la pièce seulement pour les mots, peu nombreux, rencontrés dans les poésies d'Èble de Ventadorn.  
55. Le manuscrit a dû être exécuté entre 1030 et 1070, suivant l'opinion d'H. OMONT (p. XVII-XVIII).

<p><i>Poésies :</i></p> <p>IX :</p> <p><i>morir</i>, v. 26  <i>auzir</i>, v. 6  <i>dir</i>, v. 32  <i>aizir</i>, v. 2  <i>guerir</i>, v. 48</p> <p>X :</p> <p><i>lati</i>, v. 25  <i>fi</i>, v. 20  <i>mati</i>, v. 19  <i>vezi</i>, v. 26</p> <p>XI :</p> <p><i>jos</i>, v. 19  <i>pros</i>, v. 17  <i>vos</i>, v. 18</p> <p><i>si</i>, v. 36  <i>aizi</i>, v. 40</p> <p><i>mort</i>, v. 37  <i>deport</i>, v. 39  <i>fort</i>, v. 38</p>	<p><i>Chanson de Sainte Foi :</i></p> <p>Tirade XXIII :</p> <p><i>morir</i>, v. 222  <i>auzir</i>, v. 228  <i>dir</i>, v. 230  <i>aizir</i>, v. 231  <i>guerir</i>, v. 234</p> <p>Tirade I :</p> <p><i>latin</i>, v. 2  <i>fin</i>, v. 3  <i>matin</i>, v. 8  <i>vizin</i>, v. 12</p> <p>Tirade XXX :</p> <p><i>jos</i>, v. 306  <i>pros</i>, v. 310  <i>vos</i>, v. 312</p> <p>Tirade XXXI</p> <p><i>si</i>, v. 319  <i>aizi</i>, v. 321</p> <p>Tirade XXXVI</p> <p><i>mort</i>, v. 373  <i>deport</i>, v. 376  <i>fort</i>, v. 377</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il faut cependant noter que les deux poètes distinguent déjà l'adverbe *mais* (« plus »), de la conjonction (« mais »), qu'ils écrivent presque toujours *mas* (13 exemples *mais* adverbe, contre 17 exemples *mas*, conjonction, et un exemple *mais*, conjonction [XI, v. 26]), alors que dans la *Chanson* la graphie est encore la même, *mais*, pour l'adverbe aussi bien que pour la conjonction (cinq exemples, dont trois de l'adverbe et deux de la conjonction).

\*  
\*  
\*

Mais, si nos deux auteurs ont également utilisé le vocabulaire de la *Chanson de Sainte Foi*, comment peut-on les départager, se rendre compte qu'il s'agit de deux personnes, et non d'une seule ? Quelle différence peut-on remarquer entre les deux ?

La différence est nette. Si Guillaume IX a largement puisé à ce vocabulaire, Èble, qui s'était sans doute déjà constitué une langue poétique à lui, l'a fait avec beaucoup plus de discrétion, et surtout pour les rimes. Les mots qu'il a empruntés sont assez peu nombreux, mais assez caractéristiques pour leur rareté, à l'époque, dans la poésie, tels : *carn*, *par*, *paraula*, *pessa*, *soing*, etc. Il s'en est surtout servi pour en construire d'autres à partir de ceux qui existaient déjà, tel *drudaria* (*S. Foi*, *drud*), ou enjoliver une expression : *tener en car* (*S. Foi*, *tegrun car*).

Ces emprunts expliquent aussi les formes doubles, avec *c*, et *ch*, devant *a* : *chevau* (IV, v. 6) et *caval* (I, v. 7, v. 18), *encavalgatz* (I, v. 12) et *cavalier* (I, v. 22, V, v. 5, etc.), chez Guillaume IX, et les graphies tantôt par *c*, *g*, tantôt par *ch*, *j* : *cambra* (VIII, v. 18) et *chan* (X, v. 4), chez Èble ; *gat* (V, v. 51, etc.) et *jau* (IV, v. 34), chez Guillaume IX, etc.

Or, il ressort de tout cela que l'intuition de Chabaneau<sup>56</sup>, pour qui le fond de la langue de Guillaume IX était le limousin, semble plus juste qu'on ne le pensait, à condition d'ajouter, au nom de Guillaume d'Aquitaine, celui d'Èble de Ventadorn<sup>57</sup>.

Toutefois, on peut noter que les deux poètes n'hésitaient pas à prendre leur bien là où ils le trouvaient, c'est-à-dire dans un poème plus méridional, et d'autre part à recourir même aux barbarismes, en empruntant à des dialectes septentrionaux des mots dont leur propre parler ne leur fournissait pas toujours les formes exigées par la rime.

De sorte que « la brusque apparition à la fin du XI<sup>e</sup> s. d'une poésie lyrique d'oc »<sup>58</sup> a pu être, en réalité, infiniment moins brusque qu'on ne se l'est imaginé.

Nous savons que, sur ce point, bien des provençalistes sont plutôt sceptiques. Toutefois, le cas d'Èble de Ventadorn devrait être concluant : voilà un poète dont on connaît le nom, la position sociale et, en gros, les dates. Les témoignages contemporains reconnaissent qu'il avait composé des chansons toute sa vie durant ; les disciples aussi bien que les adversaires du mouvement littéraire qu'il avait déclenché en parlent, et pourtant, à en juger par les manuscrits des troubadours, il n'aurait jamais existé ! L'aut-il s'étonner que des jongleurs-poètes, qui n'étaient ni barons ni riches, n'aient laissé nulle trace de leur activité poétique dans ces mêmes chansonniers provençaux et que le seul souvenir qu'il en reste soient l'appellatif *Companhos*, dans trois poésies du comte de Poitiers, et quelques mots plutôt désobligeants à leur adresse, dans les chroniques du temps ?

## VII

C'est donc à l'imitation de ce texte tout à fait « méridional » qu'est due la présence des mots qui paraissent tantôt sous la forme du provençal « commun », tantôt sous une forme prise à un dialecte parlé au nord du domaine provençal. Au point qu'on peut se demander si c'est le provençal commun qui a fait intrusion dans des textes dialectaux ou le contraire.

Mais quel était le public auquel ces poésies, émaillées de formes inusitées dans le parler de leurs auteurs et qui toutefois ne le gênaient pas, étaient destinées ? Le public de Guillaume IX, nous le connaissons en partie : ce sont, avant tout, ses « *companhos* ». Celui d'Èble était sans doute, en premier lieu, la « dame de ses pensées », ses amis et ses disciples. Nous nous attarderons quelques minutes à considérer d'un peu plus près les auditeurs de chacun.

Il faut naturellement compter, parmi les « compagnons » du duc d'Aquitaine, un certain nombre de ces jongleurs facétieux que le maître de céans s'évertuait à surpasser (*facetos etiam histriones facetiis superans multiplicibus*). D'où venaient-ils ? Si l'on en juge par les plus anciens jongleurs connus, la plupart gascons, on peut inférer qu'ils l'étaient aussi.

Mais il devait s'y trouver aussi de ces chevaliers (« plus de cent chevaliers ») qui le suivaient chez Èble de Ventadorn. Or, si l'on se reporte au *planh* (VI de l'édition JEANROY) que, dix ans seulement après la mort de Guillaume IX, Cercamon composait sur la mort du fils de celui-ci (Guillaume X d'Aquitaine), on se rend compte qu'ils pouvaient appartenir à des régions assez différentes. Parmi ceux que ce deuil allait affecter plus cruellement, Cercamon énumérait les Barrois, les Normands, les « Français » et les habitants de l'Aunis, et surtout les Gascons, les Espagnols

56. Voir A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, t. I, p. 47-50.

57. Telle était aussi l'opinion de G. PARIS. Voir ses *Mélanges de littérature française du moyen âge*, éd. M. ROQUES, Paris. 1912, p. 502, 571.

58. I.M. CLUZEL, *Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. IV, 1961, p. 179.

*et les Aragonais*. Nous croyons avoir déjà démontré ailleurs que ces « pleurants » étaient les soldats ou soudoyers des armées du duc. Aussi estimons-nous que, outre les représentants de la noblesse aquitaine, dans la suite du duc d'Aquitaine devaient également figurer les chefs des troupes avec lesquelles il avait fait ses « raids » en Espagne (1115 ?, 1119), qui pouvaient être aussi composites que celles de son fils, et que certains parmi les jongleurs qui l'entouraient avaient été sans doute soldats eux aussi.

On sait que les gens du moyen âge voyageaient beaucoup, et que le va-et-vient des marchands, des soldats et des pèlerins sillonnait les routes du Midi. Partant, les « compagnons » du duc avaient eu largement l'occasion de se familiariser avec les dialectes des diverses régions. Rien d'étonnant donc que le mélange de mots paraissant dans les productions de leur seigneur ne les ait affectés outre mesure.

Examinons maintenant le public d'Èble : à part la femme aimée, dont Èble fait ressortir les qualités, sans qu'on puisse dire si la compétence en matière de littérature en fait partie, le poète s'adresse : 1<sup>o</sup> A des personnes qui le connaissent bien, des familiers. (*Ieu, so sabetz, no·m dey gabar* : « Je n'ai point, vous le savez, coutume de me vanter ».) — 2<sup>o</sup> A quelqu'un de plus jeune que lui, qu'il appelle « ami », mais qu'il reprend et instruit en même temps. (*Lay, al mieu amic Daurostre* | *Dic e man que chan e non bram...* : « Là-bas à mon ami Daurostre, je dis et commande qu'il chante, sans la hurler, cette chanson »). Ce peut être un jongleur, qu'il envoie porter la chansonnette à sa dame, mais un jongleur qui serait aussi son élève. — 3<sup>o</sup> A un ami pour lequel il semble professer à la fois l'estime et le respect dus à quelqu'un réputé aussi compétent que soi-même, sinon davantage. (*Mon Esteve, mas ieu no i van, | Sia·l prezens | Mos vers e vuelh que d'aquest lau | Sia guirens* : « A mon Esteve, puisque je ne vais pas à lui, que ce 'vers' soit présenté, et je veux que de cet éloge il me soit garant »). Cette personne, qui pourrait aussi bien être une femme, si Esteve est un *senhal* et non pas son vrai nom, habite Narbonne. Mais, de la sorte, celui à qui la langue à « scories » dialectales — beaucoup moins nombreuses que chez Guillaume IX — pouvait déplaire le plus était justement quelqu'un de la région où la *Chanson de Sainte Foi* avait été composée. Pour « Esteve », c'étaient donc les formes limousines qui pouvaient faire mauvaise figure dans une poésie. Faut-il attribuer à son influence le nombre quand même réduit de celles-ci ?

Faisons le point : l'auditoire de Guillaume IX semble composé surtout de jongleurs (peut-être aussi de soldats-poètes) et de chevaliers. En somme, les subalternes de ce baron-poète. Celui d'Èble est constitué par des femmes, des poètes en herbe (jongleurs ou non) et des gens déjà versés en poésie chantée : des « critiques » dirait-on de nos jours. En somme, la femme aimée, les amis, les disciples et les « autorités » en fait de chant.

Or, les poésies du duc d'Aquitaine sont des poésies « pour hommes seuls »<sup>59</sup>. Bien qu'il y soit beaucoup question de l'amour, *il n'y a pas une seule poésie d'amour* parmi les pièces dont l'attribution à Guillaume IX semble assurée. Les femmes sont présentes dans ces poésies uniquement pour servir de prétexte à des plaisanteries plus ou moins grossières. A vrai dire, il n'y a pas un seul vers qui chante les sentiments tendres du poète et les charmes de sa belle (à moins qu'on ne considère comme tels les vers de la pièce I !). Les poésies de Guillaume IX sont avant tout — nous l'avons déjà fait remarquer — des poésies satiriques. Le fameux *midons* même, qui a fait couler tant d'encre, existe déjà chez le duc d'Aquitaine, sous la forme *si dons* (III, v. 9), mais il semble vouloir dire tout bonnement « épouse ». Il est d'ailleurs probable que le mot était courant, à l'époque, avec ce sens.

On sait que, en ce qui concerne la poésie d'Èble, laquelle, à la différence de celle de Guillaume IX,

59. Cf. aussi A. JEANROY, *Poésie lyrique des troubadours*, t. II, p. 5 (au sujet des pièces I-III) : « elles nous donnent une idée assez fâcheuse des propos qu'on échangeait alors, des facéties dont on s'égayait, *inter pocula*, dans la meilleure société ».

est réellement une poésie d'amour, ce qu'elle paraissait apporter de nouveau, c'était de chanter un amour illicite, en dehors du mariage : c'est ce que les jongleurs bien pensants ne manquèrent de lui reprocher<sup>60</sup>. De fait, et à son insu, dirait-on, c'était l'amour courtois qui commençait à poindre dans les chansons d'Èble II.

Mais, et c'est cela qui est significatif, la poésie d'Èble II suscitait à la fois l'opposition des jongleurs « facétieux » (voir la poésie IV de leur brillant élève, Guillaume IX) et celle des jongleurs moralisateurs, comme Marcabru. Les uns et les autres se méfiaient d'instinct de la concurrence de cette poésie, nouvelle avant tout par son sujet.

L'examen des poésies de Guillaume IX et d'Èble de Ventadorn a fait clairement ressortir le lien étroit entre leurs vers et les événements de leur vie privée<sup>61</sup>. Il se peut que Guillaume IX ait emprunté le sujet de la poésie V — le récit de son aventure « en Auvergne, au-delà du Limousin » — à des poésies d'Espagne ; et qu'Èble, dans ses efforts pour surpasser son adversaire, ait imité la forme des strophes andalouses (la poésie et la musique d'église semblent d'ailleurs l'avoir précédé dans cette voie)<sup>62</sup>. Il n'est pas exclu non plus qu'il ait eu connaissance des légendes arthuriennes. Mais la doctrine de l'amour courtois n'a été, à notre sens, fabriquée de toutes pièces par personne. Malgré la position qu'il occupait dans la haute société de son temps, Èble de Ventadorn était le vassal du plus puissant seigneur du pays. Il ne pouvait dire les choses qui lui tenait à cœur qu'indirectement, tout en ayant l'air de faire des réflexions d'ordre général sur les gens et leurs sentiments.

Et, malgré sa puissance, sa fatuité et sa désinvolture, Guillaume IX n'aimait pas non plus être taxé de grossièreté. Si, comme les textes nous le laissent deviner, il avait été le premier à attaquer son émule, bientôt il avait dû parer aux coups de celui-ci. Ce n'est que petit à petit que de ce combat déguisé sortira l'image du parfait amoureux et de l'amour tout puissant. A chaque étape que nous avons étudiée, un nouveau trait est venu s'ajouter aux autres, né de l'effort que les deux poètes faisaient pour remporter la victoire. Si Èble, par souci de discrétion, emploie un *senhal* (qui est le premier, peut-être, en provençal), pour ne pas prononcer le nom de sa bien-aimée, Guillaume IX s'ingénie au contraire à trouver des occasions d'introduire dans ses vers des noms chers à son vassal. Cela tient à la fois à la personnalité des deux combattants, mais aussi à la position de chacun.

On a vu qu'Èble se déclare prêt à être discret, dissimulé même, pour éviter les médisances qui pourraient déplaire à son amie, ou lui nuire<sup>63</sup>. S'il affirme que l'amour peut ennoblir ou avilir, c'est pour donner un coup d'épingle à Guillaume IX et lui rappeler qu'il ne suffit pas d'être noble pour savoir se comporter, ni d'être d'humble extraction, pour être mal élevé. Mais nulle part dans ses vers on ne trouve d'allusion à son infériorité par rapport à la femme aimée, pour la bonne raison que tel n'était pas son cas.

60. A vrai dire, si c'est ce que démontrent les textes cités par CARL APPEL, *Bernart von Ventadorn*, p. LXIV et ss. (et surtout les vers de Marcabru), les quatre poésies d'Èble que nous avons examinées ici (VII-X) ne le feraient pas supposer.

61. A. JEANROY (*Chansons de Guillaume IX*, p. IX), soulignait à juste titre l'emploi des *rims caras* dans la pièce VIII. Il faut se souvenir du fait que cette poésie fut écrite après le *gab* VI, où Guillaume IX se vantait d'« emporter la fleur » dans le métier de poète, tout en empruntant à Èble la rime en *-au* de la poésie VII. La présence des rimes rares et des mots savants comme *evori*, *ajutori*, *Gregori*, s'explique, suivant nous, par le désir d'Èble de montrer à Guillaume IX qu'il y en avait de plus habiles que lui. C'est comme s'il avait dit : « Utilisez ces rimes aussi, si vous le pouvez ». — De sorte que ce n'est pas *ajutori*, comme on l'a supposé, qui aura entraîné les autres rimes en *-ori*, mais le besoin d'accumuler un aussi grand nombre que possible de rimes rares, qui a amené l'emploi des mots savants en *-ori*. On sait que l'*i* post-tonique latin s'est conservé en provençal dans certains mots proparoxytons d'origine savante, dont la pénultième voyelle était en hiatus avec la dernière (comme dans *notari*, *proverbi*), etc. Cf. C. APPEL, *Provenzalische Lautlehre*, p. 90. — Il est vraisemblable aussi qu'Èble n'était pas fâché de laisser paraître l'étendue de son savoir.

62. R. MENÉNDEZ PIDAL, *La primitiva lirica europea*, dans « Rev. filol. españ. », t. XLIII, 1960 (= 1962), p. 332-334. — Voir cependant P. LE GENTIL, *La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman*, dans « Romania », t. LXXXIV, 1963, p. 216 et ss., 225 et ss.

63. Un vers comme : *Ren per autruy non l'aus mandar* (Je n'ose lui envoyer de message par autrui, IX, v. 43), qu'on trouve pour la première fois dans ses poésies, reviendra ensuite au moins une fois chez n'importe quel troubadour du XII<sup>e</sup> s.

Par contre, dans les poésies de ses disciples, ce thème vient s'ajouter aux autres, avant de devenir un des poncifs de la chanson provençale. Celui qui paraît l'y avoir introduit est Bernart de Ventadorn qui, aimant, de son propre aveu, une femme bien au-dessus de lui quant à la situation sociale, comptait uniquement sur ses dons d'artiste et sur la profondeur de ses sentiments pour effacer ce désavantage. Par conséquent, c'est encore de circonstances réelles et non imaginaires que ce thème est issu ; mais de la sorte un trait nouveau est venu s'ajouter au portrait de l'amoureux courtois.

\* \* \*

Du fait qu'Èble était appelé « le chanteur », *cantator*, on peut inférer soit que cela était chose inouïe à l'époque, pour un grand seigneur, soit qu'il chantait et composait des mélodies *autrement* ou *mieux* que les chanteurs professionnels, c'est-à-dire les jongleurs ; soit les deux à la fois<sup>64</sup>. On pourrait aussi en déduire que les poètes qui le précédèrent ne *chantaient pas toujours* leurs vers, mais se faisaient parfois seulement accompagner par un instrumentiste (cf. *Flamenca*, v. 606 : *L'us diz los motz e l'autrels nota*).

En quoi consistait-elle, cette nouvelle manière de chanter et de composer ? De la musique qui accompagnait les poésies attribuées à Guillaume IX par les manuscrits (les quatre pièces d'Èble comprises) seules les quelques mesures pour les deux premiers vers de la pièce XI, *Pos de chantar m'es pres talentz*, nous ont été conservées. Comment juger de la nouveauté introduite par Èble dans ce domaine ?

On se souvient des vers où Bernart de Ventadorn faisait semblant d'abjurer l'enseignement reçu d'Èble :

Ja mais no serai chantaire  
Ni de l'escola n'Eblo.

Les vers qui leur font suite expliquent ce geste :

Que mos chantars no·m val gaire  
Ni mas voutas ni mei so.

« Car mon chant ne m'est d'aucun secours, ni mes roulades, ni mes mélodies » (n° 30 de l'éd. *Appel*, v. 22-25).

C'était donc à la fois sur sa science de chanteur, de même que sur son habileté de compositeur et sur les ornements de sa mélodie, que Bernart avait compté. Pour expliquer le mot *voutas*, Appel (qui le traduit par *Volten*), cite plusieurs textes des poètes provençaux, qui l'emploient en parlant du chant des oiseaux<sup>65</sup>.

Dans une pièce de Jaufré Rudel, *Pro ai del chan essenhadors*, ce mot se trouve également associé au chant des oiseaux :

Voutas d'auzelhs e lays e critz

« ...les roulades, les plaintes et les cris des oiseaux »<sup>66</sup>.

64. Si les chansons d'*Ebolus* (*Cantator*) sont qualifiées de « très gracieuses » par le chroniqueur Jaufré de Vigéois, par contre, Orderic Vital nous apprend que Guillaume IX accompagnait ses vers d'inflexions comiques (*cum facietis modulationibus*). Ce qui veut dire que leur musique portait bien le cachet personnel des auteurs.

65. C. APPEL, *Bernart von Ventadorn*, p. 184.

66. Pièce III de l'éd. crit. d'A. JEANROY, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, 1924 (« Class. franç. moy. âge », 15).

Toujours Jaufré Rudel, dans une autre chanson, *Quan lo rius de la fontana*, après avoir décrit le chant du rossignol qui :

Volf e refranh ez aplana  
Son dous chantar et afina,

« quand le rossignol... » « répète, module, adoucit et embellit sa douce chanson »

ajoute :

Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha

« il est bien juste que je module la mienne » (II de l'éd. *Jeanroy*, v. 5-7).

L'érudit musicologue J. Beck, dans une analyse de la musique composée par Jaufré Rudel pour sa chanson *Quan lo rossinhols el folhos* (I de l'éd. *Jeanroy*), a fait ressortir les qualités de la mélodie, qu'il jugeait infiniment plus artistique que les vers<sup>67</sup>. Ces qualités semblent, suivant Beck, avoir été surtout la parfaite correspondance de la mélodie et des paroles et l'art de doser les effets. Or, il y a des raisons très sérieuses, que nous ne pouvons exposer ici, pour voir dans Jaufré Rudel un élève ou imitateur d'Èble de Ventadorn. A rapprocher les vers de Bernart de Ventadorn des passages cités de Jaufré Rudel, on peut se rendre compte de ce qu'Èble enseignait à ses disciples et, indirectement, de ce que devait être sa musique : d'un côté, « travailler » leur voix, pour « chanter mieux que les autres chanteurs », et chercher dans la nature et dans leur propre cœur leurs motifs d'inspiration<sup>68</sup> ; et d'autre part, se rendre maîtres des moyens « techniques » — c'est-à-dire de la science musicale — pour être à même de créer les mélodies, à la fois savantes et agréables, correspondant à leurs vers<sup>69</sup>. Cela n'a rien d'étonnant si l'on se rappelle que, dans la patrie même d'Èble, Saint-Martial de Limoges était à l'époque le centre de l'enseignement musical (et peut-être poétique aussi) du Midi<sup>70</sup>.

Par ailleurs Marcabru, ennemi juré de l'art d'Èble, appelait la poésie de celui-ci une *troba* (dans la pièce déjà mentionnée [XXXI de l'éd. *Dejeanne*] *L'iverns vai e-l temps s'aizina*, v. 74). Le mot *troba* signifie, en catalan, « poésie » ; mais nous ne saurions dire s'il existait déjà à l'époque.

Le fait que jusqu'au milieu du XII<sup>e</sup> s. — comme nous avons récemment eu l'occasion de le montrer — seuls les disciples d'Èble furent surnommés *trobador* (eux-mêmes ils se considéraient cependant, comme leur maître, des *chantador*), ferait croire que leur musique était assez rapprochée de la musique des *tropes*. Elle paraissait sans doute pédante et compliquée aux jongleurs habitués à des mélodies plus simples et plus près des chansons populaires. Mais d'autre part les *trobador* eux-mêmes appelaient *pastors* (« bergers ») les jongleurs peu familiarisés avec leur musique et leur versification plus savante, et raillaient le chant inculte de ceux-ci<sup>71</sup>.

67. Jean BECK, *La musique des troubadours*, Paris, 1928, p. 75-76.

68. Pro ai del chan essenhadors  
Entorn mi et ensenharitz  
Pratz e vergiers, albres e flor  
Voutas d'auzelhs e lays e critz...

disait Jaufré Rudel. (J'ai autour de moi assez de maîtres et maîtresses de chant : ce sont les prés, les vergers, les arbres et les fleurs, les roulades, les plaintes et les cris des oiseaux..., III, v. 1-4).

69. On sait que dans la satire célèbre de Peire d'Alvernhe, celui-ci décrit la manière savante dont il chante, et critique ses collègues moins doués ou instruits. Sans trop anticiper sur le résultat de recherches encore inachevées, nous dirons que, à notre sens, la joyeuse compagnie réunie à Puivert, et dont Peire d'Alvernhe fit, peut-être, *stante pede* la caricature, était en grande partie composée de ce qui restait de l'*escuela N'Eblon*, une douzaine d'années après la mort du maître. Nous estimons en effet qu'on a trop rajeuni la satire *Cantarai d'aquestz trobadors*. Comme on l'a déjà supposé depuis longtemps, c'est probablement à l'occasion d'un voyage de Louis VII en Espagne que les troubadours accompagnant le cortège (et parmi lesquels deux au moins étaient des clercs), durent affronter, peut-être dans un concours, la concurrence des « cent bergers ».

70. Voir la *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal* de Cl. BRUNEL (Paris, 1935, « Soc. publ. romanés et françaises », 13), p. 109 et 111. Cf. aussi *supra*, p. 393, la n. 27.

71. *Les chansons de Guillaume IX*, p. IX-X.

Enfin, à notre sens, ce n'est pas simplement un effet du hasard que les mots *chant*, *chantar*, *chanson*, *chansoneta* ont gardé, même à l'époque classique, la graphie limousine par *ch* et non par *c* (*cant*, *cantar*, etc.), ce qui indique bien leur appartenance.

\* \* \*

Il est possible que Guillaume IX ait composé d'autres poésies, même lyriques, que les sept pièces I-VI, XI dont il n'y a pas lieu de lui contester l'authenticité<sup>72</sup>. D'autre part, compte tenu des témoignages contemporains, il est certain qu'Èble de Ventadorn avait créé d'autres œuvres que les quatre poésies VII-X, que nous revendiquons pour lui<sup>73</sup>. Comment expliquer le fait que seules ces quatre pièces se soient conservées parmi les poésies de Guillaume IX, et encore entremêlées à celles-ci dans un ordre qui fait penser aux pièces d'un dossier judiciaire, fait d'actes d'accusation et de preuves à l'appui ? Le silence des manuscrits à l'égard d'une personnalité comme celle d'Èble Ventadorn fait étrangement venir à l'esprit cette grande salle du palais des Doges où, à côté des portraits des autres doges, une inscription occupe seule la place où devait figurer le portrait de Marin Faliero. Nous croyons entrevoir une explication de ce silence ; des recherches approfondies pourront peut-être nous la confirmer.

72. Il ne faut pas oublier que si J. Beck niait l'origine populaire de la musique des troubadours, Antonio Restori estimait au contraire que c'était justement des chansons du peuple que procédait cette musique. Cela peut signifier qu'il y a dans la musique provençale suffisamment d'éléments pour étayer à la fois ces deux opinions si opposées.

73. Nous avons connu, trop tard pour pouvoir l'utiliser, l'intéressant article de M. Jean MOUZAT, professeur à l'Univ. de Besançon, *Les poèmes perdus d'Èble II, vicomte de Ventadorn, Recherches et suggestions*. (Extrait des *Actes et Mémoires du II<sup>e</sup> Congrès intern. de langue et littérature du Midi de la France, Aix, 2-8 septembre 1958*, p. 89-103, paru en 1963), que l'auteur a eu l'amabilité de mettre à notre disposition. Nous le prions de trouver ici nos vifs remerciements. — Nous tenons aussi à exprimer encore une fois notre gratitude à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, à notre maître, M. Charles Samaran, membre de l'Institut, et à notre ancien camarade, le professeur Michel François, dont le bienveillant concours nous a aidé dans nos efforts d'information sur la vie d'Èble II de Ventadorn.