

REVUE  
DES  
LANGUES ROMANES

---

TOME CXVI

---

ANNEE 2012

N° 2

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MEDITERRANEE

## Table des matières

---

	pages
<b>1. La guerre au Moyen Âge : des motifs épiques aux réalités du XV<sup>e</sup> siècle (vol. 1)</b>	
Textes réunis par Jean DUFOURNET & Claude LACHET	
Alain MARCHANDISSE, Préface .....	295
Aimé PETIT, La guerre dans les romans d'antiquité .....	307
Jean SUBRENAT, Guerre et paix dans le <i>Roman de Renart</i> .....	329
Gérard GOUIRAN, <i>B. de Born miles in ultima voluntate sua</i> : une conception chevaleresque de la guerre ? .....	347
Lydie LOUISON, Guerre et paix dans les romans de style gothique .....	367
Marion BONANSEA, Guerre et quête dans le roman arthurien en prose .....	387
Élisabeth GAUCHER-RÉMOND, Psychomachie et récit de conversion : Huon de Méry et le <i>Tornoiement de l'Antéchrist</i> .....	405
Claude LACHET : La guerre dans <i>Sone de Nansay</i> : le triomphe de l'individu .....	421
<b>2. Varia</b>	
Francesca GAMBINO, Sur quelques expressions du <i>vers de dreit nien</i> de Guilhem de Poitiers (183.7) .....	439
Majolaine RAGUIN, L'Anonyme de la <i>Chanson de la Croisade</i> et les clercs : <i>Per las guerras formir, los coratges essendre e las lengas forbir</i> .....	461
Linda PATERSON, <i>Briola</i> : sur un mot du troubadour Marcabru .....	481
Émilie GOUDEAU, De quelques mots rares relevés dans le <i>Registre</i> de Gilles Le Muisit : le français d'un auteur savant au milieu du XIV <sup>e</sup> siècle.....	485

### 3. Critique

<i>Le Roman d'Abladane</i> , éd. Giovanni Palumbo (May Plouzeau) .....	529
<i>Les Mystères de la Procession de Lille. t. V : Légendes romaines et chrétiennes</i> , éd. Alan E. Knight (Xavier Leroux)	545
<i>Lire les textes médiévaux aujourd'hui (Historicité, actualisation et hypertextualité)</i> , éd. Patricia Victorin (Jean Lacroix) .	551
Martin Aurell, <i>Le chevalier lettré (Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)</i> , (Jean Lacroix) .....	555
Barbara Wahlen, <i>L'écriture à rebours. Le Roman de Meliadus du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> , (Jean Lacroix) .....	559



**LA GUERRE AU MOYEN ÂGE**

**DES MOTIFS ÉPIQUES**

**AUX RÉALITÉS DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE**

**(vol. 1)**

**Textes réunis  
par**

**Jean DUFOURNET et Claude LACHET**



**VARIA**



## Sur quelques expressions du *vers de dreit nien* de Guilhem de Poitiers (183.7)\*

1. Le *vers de dreit nien*, l'un des textes les plus étudiés des troubadours, a suggéré d'innombrables parcours de lecture. Malgré les essais et les articles qui lui ont été consacrés, cette poésie énigmatique continue à sembler fuyante et évasive, ouverte à des interprétations divergentes et inconciliables<sup>1</sup>. Les notes que je propose dans ces pages résistent à la tentation de se laisser inspirer par la richesse des approches possibles et se limitent à préciser la signification de certaines expressions, en réorganisant en même temps une série de rencontres intertextuelles, dont certaines sont déjà connues, selon une stratégie herméneutique aussi cohérente que possible.

Les quatre premiers vers constituent une sorte de *proemium* à rebours :

*Farai un vers de dreit nien :  
non er de mi ni d'otra gen,  
non er d'amor ni de joven,  
ni de ren au*

Guilhem de Poitiers 183.7, 1-4.

En position exordiale, le poète a souvent coutume d'exposer au public le contenu de la poésie qu'il s'apprête à chanter :

*Un sirventes farai d'una trista persona  
Guilhem de la Tor 236.11, 1 ;*

*Del bel dezir que Joys Novels m'adutz  
farai un vers*

Daude de Pradas 124.8, 1-2 ;

---

\* Je remercie chaleureusement le professeur Jean Lacroix, qui a bien voulu traduire en français l'original italien de cet article.

*farai un nou vers  
d'amor*

Bonifacio Calvo 101.3, 9-10, etc.

Guilhem de Poitiers lui-même attaque une autre chanson en énonçant « *Companho, farai un vers qu'er covinen, [...] et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven* » 183.3, 1-4, et en proposant comme argument de son texte deux termes, *amor* et *joven*, niés comme objets dans le *vers de dreit nien*. Ce dernier *vers* ne portera donc pas sur l'auteur ni sur quelqu'un d'autre, il ne sera pas sur l'amour ni sur la « jeunesse », il sera sur « rien du tout ».

2. À ce point, il est possible de faire une première observation. Le syntagme *de dreit nien* a souvent été traduit par « sur le pur néant », ce qui a permis d'en tirer des implications philosophiques, métaphysiques et existentielles<sup>2</sup>. La traduction la plus correcte est en réalité « sur rien du tout », parce que *dreit* est ici un élément de peu de valeur sémantique, utilisé pour renforcer le sens de l'indéfini avec lequel il se combine<sup>3</sup>.

3. La composition est encadrée d'une façon bien nette, qui part de l'incipit *Farai un vers de dreit nien* et s'achève dans la dernière *cobla* avec la reprise *Fait ai lo vers, no sai de cui* 43. Le discours ne connaît pas d'évolution véritable et toute apparente acquisition de connaissance et de certitude (*ie n sai gensor e belazor* 35)<sup>4</sup> est en réalité contredite par ces deux vers qui servent de coordonnées à l'intérieur desquelles semble circonscrit le sens de la composition qui doit donc être interprété surtout comme texte poétique et métapoétique sur le problème de l'*inventio*, en tant que « la scommessa di elaborare il grado zero del tema, ossia un culmine d'antinarratività e di disimpegno dal pubblico », pour reprendre les mots d'Alberto Limentani<sup>5</sup>. Cette perspective particulière, une parmi tant d'autres, est celle que nous avons décidé de privilégier dans ces pages.

La suggestion de Guilhem est aussitôt retenue par Raimbaut d'Aurenga :

*Escotatz, mas no say que s'es,  
senhor, so que vuelh comensar.  
Vers, estribot, ni sirventes*

*non es, ni nom no l sai trobar ;  
[...]*

*Er fenisc mo no-say-que-s'es,  
c'aisi l'ay volgut batejar.*

Raimbaut d'Aurenga 389.28, 1-4, 36-37.

Et à tous deux fera allusion par la suite Aimeric de Peguilhan dans sa *Tenzo de non-re* :

*Mas ieu faz zo q'anc om non fes,  
tenzon d'aizo qi res non es ;  
q'a razon pro m respondrias,  
mas al nien vueil respondatz ;  
et er la tenzos de non-re.*

*N'Aimerics, pueis del dreg nien  
mi voletz far respondedor,  
non voil autre razonador  
mas mi meteus.*

Aimeric de Peguilhan 10.6, 5-13.

Le *vers* portera donc « sur rien du tout », d'autant plus qu'il a été composé « en dormant sur un cheval »<sup>6</sup>. Dans le droit fil de tout ce qu'on vient de dire, l'image de la poésie composée en dormant sur la monture même, qui a inspiré tant de lectures suggestives, sera plutôt elle aussi à lire selon la topique de la fausse modestie qui sert de *captatio benevolentiae* dans des œuvres latines (Pline le Jeune écrit en voyage : « ea garulitate, qua sermones in vehiculo seruntur » *Lettre IX*, 10 ; Venance Fortunat dans la *praefatio* de ses *carmina* dit les avoir composés « aut equitando aut dormitando »), médiolatines (Érasme compose son *Elogium Moirae* en chevauchant de Rotterdam à Paris ; Baudry de Bourgueil dans la poésie liminaire d'un recueil affirme qu'il « dictabat noctibus aut equitans » ses *nugae*) et en langue vulgaire (Thibaut de Champagne, « J'aloie l'autrier errant/ Sanz compaignon/ Seul mon palefroi, pensant/ A fere une chançon »)<sup>7</sup>.

Il y a d'autres troubadours qui confessent avoir élaboré leurs textes à cheval (Gui d'Ussel, « L'autre jorn, per aventura,/ m'anava sols cavalguan,/ un sonet notan » 194.14, 1-3), et cette situation se répète très probablement dans un autre *vers* de Guilhem de Poitiers (« Farai un vers, pos mi sonelh,/ e m vauc e

*m'estauc al solelh* » 183.12, 1-2 : certains interprètes ont été déconcertés par le couplage de deux verbes apparemment contradictoires comme *vauca* et *estauc*, qui, tout au contraire, décrivent bien la condition d'un cavalier qui se trouve assis sur un cheval en mouvement). Mais l'exemple qui aide le mieux à déchiffrer les précédents me semble être celui de Cerveri de Gironna, qui, à son tour, déclare avoir composé des poésies tant en chevauchant (« De Pala a Torosela/ anan un jorn *cavalcan*,/ d'una danceta novela/ que volia far pessan » 434a.17, 1-4), qu'en dormant, avec des résultats littéraires qui sont en conséquence bien éloignés de la perfection (« qu'en *durmen* fo aycest chanz començatz,/ per que non es ab motz prims ne serratz/ ne y er per me sos ne motz esmendatz » 434a.60, 33-35)<sup>8</sup>. On ne doit pas attendre un style excessivement soigné d'un écrit conçu dans un moment d'oisiveté ni prendre son contenu trop au sérieux. Les lecteurs sont prévenus. Et la réunion chez Guilhem des deux situations où il est malaisé de composer, qui sont d'habitude toujours disjointes et alternatives (« aut *equitando* aut *dormitendo* », « *noctibus* aut *equitans* », « *cavalcan* », ou bien dans un autre texte « en *durmen* »), amplifie hyperboliquement les formules d'humilité avec des effets parodiques qui, dès la première *cobla*, révèlent le ton ironique de la composition. Il en va de même, avec une circularité étudiée, à la fin de la poésie, où la multiplication et l'indétermination des messages et du destinataire, on l'a noté, semblent tourner en dérision la situation type des *tornadas*<sup>9</sup>.

4. Le néant dont se nourrissent ces vers sans sujet provient de deux procédés qui alternent et se croisent dans le cours de l'ensemble du texte. Le premier consiste dans la négation systématique de toute expérience cognitive et existentielle de la part du sujet, négation répétée obsessivement de vers en vers. Le néant imprègne donc le je lyrique (*no soi*) qui ne dispose ni de connaissance ni de conscience (*non sai*), et se trouve dans un état d'incertitude psychologique inquiétante, comme cela arrive souvent aux amoureux,

*Que tan m'es bell e bo,  
quant remir sas faissos  
e ls bels huelhs amoros,*

que re no sai on so ;  
Peire Vidal 364.21, 21-24;

*Bon'aventura mi veigna,  
q'en mon cor tan grant ioi ai  
q'eu no sai vers on me teigna.*  
Guillem de la Tor, 236.1, 3,

mais pas à eux seuls. Austorc de Segret, dans son sirventés écrit contre Philippe III de France et Charles d'Anjou en 1273, emploie des expressions très proches de celles que nous lisons chez Guilhem de Poitiers pour décrire son trouble devant la situation politique qu'il vit :

*No sai qui m so, tan suy desconoysens,  
ni say don venh, ni say on dey anar,  
ni re no say que m dey dire ni far,  
ni re no sai on fo mos nayssemens,  
ni re no say, tan fort suy esbaytz.*  
Austorc de Segret 41.1, 1-5.

L'effet de paralysie qui s'ensuit pourrait être interprété sur certains points comme une amplification du *topos* de l'ineffable, si fréquent dans les chansons d'amour de toutes les générations des troubadours :

*Trop vos am mais, dona, qu'ieu no sai dire*  
Folquet de Marseilla 155.22, 41,  
*qe mil aitant vos am q'eu no sai dir*  
Falquet de Romans 156.8, 29,  
*Mas tant sui pensius e marriz,*  
*qe no sai que m dic ni qe m faz.*  
Lamberti de Buvalèl 281.10, 12.

Le second procédé se réalise dans le heurt de locutions antithétiques qui finissent par se neutraliser mutuellement. Quand un liquide d'électrolyse est sollicité par le passage du courant, les particules négatives se dirigent vers l'anode, qui a une charge positive ; elles cèdent des électrons et neutralisent ainsi leur charge. De façon analogue, sous l'action d'un champ électrique, les ions positifs se dirigent vers la cathode, qui a une charge négative, ils captent des électrons et se transforment en particules neutres. Pour le dire en termes profanes, pôle positif et

pôle négatif se neutralisent mutuellement. De la même façon, la collision continue entre expressions contraires annule toute charge, bloque le développement de la pensée, et c'est là la représentation la plus efficace du rien dont le texte s'est fixé le programme. La neutralisation des concepts se produit tant au niveau syntagmatique (*alegres/iratz, estranhs/privatz, que m plassa/que m pes, dreit/tort, pueg ho/pla, sai rema/vau*) que syntaxique, par le truchement de phrases affirmatives immédiatement démenties par les propositions coordonnées qui les suivent (je suis endormi / je suis éveillé, j'ai une douleur/peu m'importe, je suis malade/je ne sais de quoi, j'ai une amie/je ne l'ai jamais vue, je ne l'ai jamais vue/je l'aime beaucoup, je ne la vois pas/peu m'importe), avec des effets de distanciation paradoxaux.

C'est ainsi que s'annulent réciproquement entre eux les manifestations de l'amour et les états émotionnels qui relèvent du répertoire des topoi de la poésie de tous les temps (insomnie, cœur brisé de douleur, maladie d'amour) mis sur le devant de la scène pour se retrouver aussitôt contredits et réfutés. C'est l'équilibre malgré tout précaire entre ces diverses composantes qui confère à la poésie une vérité psychologique et évite d'en faire un jeu de jongleur vide et sans aucune épaisseur.

Certaines des images proposées sont des constantes de la poésie d'amour, mais on est vraiment frappé par la façon dont elles sont agencées. Le ton, le choix des adjectifs, chaque situation particulière, tout semble anticiper les développements de la lyrique des troubadours à venir. Guilhem de Poitiers révèle une fois encore une intelligence d'une grande finesse, une capacité d'analyse tout à la fois désinvolte et profonde, une attitude ironique et pleine d'humour à l'égard des thématiques qui deviendront conventionnelles chez ses successeurs.

L'extraordinaire maturité littéraire et stylistique du « premier » troubadour a souvent mis la critique dans l'embarras et l'on comprend bien les raisons qui éveillent la méfiance de Philippe Ménard quand il affirme que cette ligne d'interprétation est invraisemblable pour un auteur à l'origine d'une tradition littéraire<sup>10</sup>. Cependant, dans tout le texte il semble que le poète ait pour cible un contenu littéraire qu'il parodie. En plus de se moquer de lui-même et du public, le troubadour semble également prendre ses distances à l'égard d'une sensibilité poétique que l'on devine bien présente chez ses contemporains<sup>11</sup>.

De nombreux savants ont souligné l'inspiration parodique de la composition et lui ont attribué différents degrés et nuances. On commence avec le jugement peu flatteur d'Alfred Jeanroy, pour lequel il s'agirait d'un divertissement dépourvu de sens, pour arriver, en passant par les analyses de Salvatore Battaglia, Peter Dronke et Martin de Riquer, à l'édition de Nicolò Pasero. Le ton ludique est uniforme, on le devine à l'emploi déjà mentionné de l'amplification, mais l'intention parodique devient évidente avec les aller-retour entre ton élevé et expressions toutes faites du registre familier (*no m'o pretz una fromitz, no m'en cau, no m prez un jau*), et ce serait précisément là le sens du texte et du jeu croisé entre les *opposita* : « Only as a parody of such conventions can this song make a sense », conclut Peter Dronke<sup>12</sup>.

Il pourrait, bien sûr, sembler peu logique d'expliquer le « premier » troubadour au moyen de vers d'auteurs qui lui sont postérieurs et il faut être conscient des limites d'une telle opération, mais le retour chez des auteurs plus tardifs de thématiques ou d'expressions similaires à celles qu'utilisait Guilhem de Poitiers fournit de solides indices sur la réception de sa poésie. L'opération intertextuelle rétrospective se révèle efficace. L'interprétation de la trame délibérément décousue de Guilhem de Poitiers nous est révélée, par exemple, par un texte de Giraut de Borneill que l'on n'a jusqu'ici pas assez pris en compte pour l'interprétation de *Farai un vers de dreit nien*<sup>13</sup> :

*Un sonet fatz malvatz e bo*  
*e re no sai de cal razo*  
*ni de cui ni com ni per que*  
*ni re no sai don me sove*  
*e farai lo, pos no l sai far,* 5  
*e chan lo qui no l sap chantar !*  
 [...]  
*No sai de que m'ai fach chanso*  
*ni com, s'altre no m'o despo ;*  
*que tan fol a saber m'ave,* 45  
*re no conosc que m'aperte.*  
*Cela m'a fach oltracudar*  
*que no m vol amic apelar !*

Giraut de Borneill 242.80, 43-48.



non sai de que ns anam parlan,  
ni don fui natz,

*si soi torbatz*

*tan pes d'un fin joi natural*

Raimbaut d'Aurenga 389.10a, 45-48,

et il est donc probable que ce soit de cette façon que nous devons interpréter les vers *de dreit nien*. L'amour non partagé engendre tristesse, douleur et folie, une situation que la structure du non-sens exprime parfaitement.

5. Tout le texte peut être lu en y apercevant une trame de reprises intertextuelles. Ainsi, la référence à l'heure de la naissance rappelle les conceptions fatalistes de Peire d'Alvergne « A Dompnidieu qier solatz/ per q'ieu sia enamoratz,/ q'en aital hora fui natz/ c'anc non puoc amar en patz » 323.17, 31-34 ou de Raimon Jordan « *et ai avut aital fat tota ora :/ qu'amoros sui et amoros serai* » 404.3, 4-5. Comme il ignore sous quelle étoile il est né, Guilhem de Poitiers ne peut connaître les influences astrales qui ont déterminé son tempérament. Il ne peut pas, par exemple, soutenir comme Peire Raimon de Toloza « *q'ab ioy fuy natz et ab ioy, on que m vir,/ suy e seray, qu'aissi m suy captengutz* » 355.18, 3-4, et doit confesser au contraire qu'il n'est ni « *alegres ni iratz* ».

Le terme *fadatz* renvoie également à la sphère sémantique de *en qual hora*, celle de l'astrologie et du sortilège. Ce pourrait être les fées celtiques qui l'aient « frappé d'un enchantement », mais aussi les trois Parques du *salut* de Falquet de Romans, avec un croisement de traditions diverses, classiques et folkloriques, ce dont personne ne s'étonnera :

*q'aisi m faderont tres serors*

*en aquel'ora q'eu fui naz*

*qe toztemps fos enamoraz,*

*c'amors no s partes ja de me*

*ni eu d'amor per nulla re.*

Falquet de Romans, Salut, vv. 242-46<sup>14</sup>.

6. Le contrepoint des topoi se poursuit tout le long du texte avec les motifs du sommeil-veille (à commencer par son presque contemporain Cercamon « si q'entre gens vau sospiran/ lo

dezirier, c'ai d'amor gran, / *ni dorm ni veil*, ni aug ni vei » 112.1c, 10-12), du *dol corau* qui fend le cœur de l'amoureux (mais Guilhem y ajoute en appendice une grimace, cela ne lui importe pas plus qu'une figue sèche ; et observons qu'une *fromitz* et un *jau* équivalent pour le sens à *nien*, avec la dédramatisation ironique du non-thème de la chanson)<sup>15</sup>, de la maladie d'amour et du médecin invoqué pour la guérison, qui sera la dame aimée, l'*amigua* de la *cobla* suivante, comme le confirme aussi la reprise entre *no m sai tau* (qui se rapporte au médecin) et *no sai qui es* (qui se rapporte à l'*amigua*). C'est d'ailleurs Guilhem lui-même qui fournit cette identification dans un autre *vers* :

*Per son joi pot malaus sanar,  
e per sa ira sas morir,  
e savis hom enfolezir,  
e belhs hom sa beutat mudar,  
e l plus cortes vilaneiar,  
e l totz vilas encortezir.*

Guilhem de Poitiers 183.8, 25-30.

Grâce à la joie qu'elle procure, qui est malade peut guérir, et qui est en bonne santé mourir si elle a de l'aversion pour lui. Et l'homme sage peut devenir fou (comme dans le *vers de dreit nien* ?), et qui est beau perdre sa beauté et le plus courtois se faire grossier et le grossier devenir courtois. Ainsi donc, c'est l'amour qui provoque l'alternance des états contradictoires dont Guilhem exaspère le côté paradoxal, et c'est la *dompna* qui est la panacée des maux qu'elle même a provoqués. Comme dans les pratiques magiques, le similaire produit le similaire, raison pour laquelle, pour provoquer un phénomène, il faut le reproduire à petite échelle en accomplissant un geste rituel (ainsi, dans les rites propitiatoires de la pluie, on asperge d'eau, en incitant de cette façon le ciel à mouiller la terre), de même, dans la médecine médiévale, produit tout à la fois de croyances philosophiques et religieuses, les plantes médicinales et les minéraux sont d'une certaine façon proches du mal qu'elles peuvent soigner. La rose, la centaurée, la rhubarbe, par exemple, purgent le sang, parce qu'elles sont de sa couleur, le corail est hémostatique, les plantes épineuses sont utiles contre les piqûres d'insectes, et ainsi de suite<sup>16</sup>.

Citons donc encore :

*E mos cors, pus tant l'atalenta  
qu'ieu muer per lieys, si no m gueris*  
Guiraud lo Ros 240.3, 31-32.

*Ar ai ben d'amor apres  
cum sap de son dart ferir ;  
mas cum pueys sap gent guerir  
enqueras no sai ieu ges.*

*Lo metge sai ben qui es,  
que m pot sols salut donar ;  
mas que m val, s'ieu demostrar  
ia non l'aus ma mortal playa ?*

Peire Raimon de Toloza 355.3, 1-8;

*don ai assatz que plor e que complanha,  
car no vei lieis que de mort me gueri  
e m trais de ma mala merce*

Perdigo 370.14, 19-21;

*m'aucira, si vauc o remanh,  
quar lieys que m pot guerir no m planh*  
Aimeric de Belenoi 9.13, 19-20.

7. Parvenus à ce point, arrêtons-nous sur le v. 24, pour lequel les deux témoins présentent des leçons en partie divergentes ; dans le manuscrit C (Paris, BnF, fr. 856), on lit *mas ia non sia mau*, et dans le manuscrit E (Paris, BnF, fr. 1749) *mor non si mau*. Pasero a résolu la difficulté en éditant *mor non, si amau*, qu'il traduit « (ce sera un bon médecin, s'il réussit à me guérir), mais pas si mon état empire ».

*Mor* est glosé dans les commentaires comme une forme dialectale rare de la conjonction adversative *mas* « mais, au contraire »<sup>17</sup> et, en tant que telle, elle a été adoptée par nombre d'éditeurs comme *lectio difficilior* par rapport à *mas* (< MAGIS).

On pourrait toutefois formuler l'hypothèse d'une étymologie qui ne viendrait pas de MAGIS, mais d'un croisement de MAGIS avec HORA. Le substantif HORA est fréquemment utilisé pour composer des adverbes et des conjonctions et il existe un cas où HORA s'unit véritablement à MAGIS, l'ancien français *ormais*, *desormais*, « dorénavant », dans lequel les deux composantes seraient simplement inversées par rapport au croisement supposé

de MAGIS et de HORA. Cette hypothèse pourrait bien justifier la forme des conjonctions adversatives *mor*, *mos* et *mar*, qui sont autrement anormales d'un point de vue phonétique<sup>18</sup>.

7.1. Retournons au v. 24, dont l'interprétation n'a rien d'unique. Voici un tableau qui reprend les principales propositions des éditeurs pour reconstruire ce que nous ont rapporté les manuscrits (C : *mas ia non sia mau*, E : *mor non si mau*) :

Édition	Texte	Traduction
	<i>bos metges er, si m pot guerir</i>	
Appel 1895, 39, p. 80	<i>Mas non, si amau</i>	
Jeanroy 1913, 4, p. 6	<i>Mas non, si amau</i>	mauvais, si mon mal s'aggrave
Appel 1930, 39, p. 80	.....	
Pasero 1973, 4, p. 93	<i>Mor non, si amau</i>	ma no, se mi aggravò
Bond 1982, 4, p. 14 (Base E)	<i>Mas non si amau</i>	But not if I worsen
Jensen 1983, 4, p. 87	<i>mas ja non, si amau (+ 1)</i>	but not, if I get worse
Eusebi 1995, 4, p. 34	<i>Mas non, si m mau</i>	ma non lo sarà, se peggioro

Les interprétations d'Appel, Jeanroy, Pasero, Bond et Jensen me paraissent poser deux problèmes. Le premier consiste dans le type de période « phrase adversative elliptique + phrase conditionnelle », un tour syntaxique plutôt moderne qui ne me semble pas usuel dans les textes médiévaux. Le second problème est contenu dans *amau*, qui serait la première personne de l'indicatif présent d'*amalar* pour Appel et Pasero<sup>19</sup>, d'*amalir* pour Levy et Jeanroy. Dans le cinquième volume du *Supplement Worterbuch*, à l'article *malar*, « empirer », on trouve cité notre passage, mais la lecture qui est proposée là est : *sia mau* à corriger en *si m mau*, même si un point d'interrogation achève la conclusion. L'hypothèse convainc de toute façon Eusebi, qui l'adopte dans son édition. Tant *amalar/amalir* que *malar* risquent bien cependant de s'avérer des verbes fantômes. Tous les dictionnaires qui les citent rapportent cet unique exemple et ni la *Concordance de l'Occitan Médiéval (COM2)* ni le *Corpus de la littérature médiévale en langue d'oïl (CLM)* n'aident à en découvrir d'autres<sup>20</sup>. Seul Mistral atteste en provençal moderne l'existence de *amali*, *amalousi*, *amala*, *mala*, mais avec le sens de « rendre mauvais, irriter, endolorir »<sup>21</sup>. Ainsi donc, en français et en ancien occitan, ces formes sont pour le

moins problématiques<sup>22</sup>. Carl Appel pourrait bien avoir été saisi de doutes semblables quand, après avoir proposé *amalar* dans la *Chrestomathie* de 1895, il y substitue des points de suspension dans l'édition de 1930.

Ainsi, on peut se demander si l'on peut subdiviser différemment la chaîne syntagmatique attestée dans les manuscrits. La proposition suggérée par Appel lui-même dans son apparat critique en 1930 ne convainc pas complètement (*Mas non, si m'au*, que je modifierais en *mas non, si m'au* et traduirais par « ce sera un bon médecin, s'il peut me guérir, mais pas s'il m'écoute », avec une auto-ironie à la Guilhem). On pourrait en revanche conjecturer *mor no m sia mau*, « à la condition que (le fait de guérir, de l'amour ?) ne soit pas un mal pour moi », ou bien « mais que cela ne me déplaît pas » (*mal m'es*, « cela me déplaît », est une locution fréquente), affirmation qui poursuivrait le jeu des renversements déjà décrit. Au fond, le truisme répandu « ce sera un bon médecin, s'il me guérit, mais pas, si mon état empire » est trop sensé et logique pour le contexte dans lequel il figure ; et pour appuyer cette nouvelle reconstruction, on pourrait rappeler que souvent le poète amoureux ne veut pas guérir du mal d'amour, comme c'est le cas, par exemple, dans le refrain d'une chanson di Guiraut d'Espaigna, « E ia guerir del mal d'amor no vuellh, / ans m'abellis mays, on pus fort m'en duelh » 244.9, 8-9, et encore « vol mais soffrir lo dous mal / per amors que s'en gueria » 244.9, 39-40. Guérir du mal d'amour est considéré comme une action tout à fait répréhensible, si le malade n'a pas de solides raisons pour vouloir retrouver la santé, comme cela se déduit d'un passage de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes (v. 5378-90) :

*Qu'an li servir meist s'antente  
Li deus d'Amors, s'il la veïst,  
Ne ja amer ne la feïst  
Autrui se li meïsmes non.  
Por li servir devenist hon,  
S'issist de sa deïté fors  
Et ferist lui meïsmes el cors  
Del dart don la plaie ne sainne  
Se desleax mires n'i painne.*



Depus anc la vi m'a conques,  
 per que no l'er gen si m cofon,  
 car volh mais perdre ls olhs del fron  
 qu'eu ja re fassa c'a leis pes.

Bernart de Ventadorn 70.5, 22-25 ;

c'anc re tan no m poc amar,  
 pos la vi, ni tener char.

Guiraut de Borneill 242.11, 51-52 ;

E quar non puesc nulla ren tant amar,  
 ges, s'a lei platz, non deu ma mort voler,  
 qu'anc, pus la vi, non puec d'alre pensar  
 mas cum pogues far e dir son plazer.

Folquet de Marseilla 155.13, 9-12,

jusqu'à en arriver à de véritables phénomènes d'hallucination :

Amors, m'a si conques,  
 que on que eu m'estei  
 lai on la vi la vei.

Aimeric de Belenoi 9.7, 8-10.

La fréquence du thème est considérable et on pourrait multiplier les exemples pour donner plus de poids à la tradition afin de mieux étayer mon hypothèse<sup>24</sup>.

Et c'est probablement justement parce que, d'ordinaire, l'épiphanie de la *domna* sanctionne l'exclusivité de sa place

e de me sap que depus anc la vi  
 no m venc en cor d'otra domna preiar

Raimon Jordan 404.2, 16-17,

que Guilhem de Poitiers affirme qu'il connaît une *amigua* plus belle et plus noble. Le vers *qu'ie n sai gensor e belazor* 35 ne représenterait donc pas un point d'aboutissement du discours (l'*amigua* réelle prendrait le meilleur sur la *dompna* lointaine et jamais vue), l'arrivée à une certitude sentimentale qui se substitue à l'incertitude psychologique (et logique)<sup>25</sup>, mais bien plutôt l'énième renversement, cette fois dans l'affirmation, d'une proposition d'habitude négative. Par définition, le poète *non sai gensor e belazor* :

*mas vos, douss'amia :*

gensor no n say mia.

Aimeric de Belenoi 9.20, 11-12 ;

No sai dona *en tot sest renh*

plus gent renh ;

ni genser *dona no ys senh,*

*qu'ill no s met color ni s penh ;*

Arnaut Catalan 27.3, 19-22,

d'où l'urgence de souscrire au contraire, *ie n sai gensor e belazor.*

**Francesca Gambino**

---

NOTES

<sup>1</sup> On trouve une excellente synthèse des principales interprétations de ce texte chez Buzzetti Gallarati 1993, p. 29-51. Je cite les vers de Guilhem de Poitiers à partir de Pasero 1973, p. 92-94. Pour les éditions des textes occitans, je renvoie à la bibliographie de la *COM2* ; pour les textes français et les textes italiens médiévaux, respectivement à la bibliographie de la *CLM* et de l'*OVI*; pour les textes latins aux éditions du *Thesaurus Linguae latinae* (<http://www.thesaurus.badw.de>).

<sup>2</sup> La dernière interprétation en ce sens est probablement celle de Barbiellini Amidei 2010, p. 51.

<sup>3</sup> Pour approfondir cette considération, je renvoie aux *Actes* du X<sup>e</sup> Congrès International de l'*AIEO* (Béziers, 12-19 Juin 2011), en cours de publication.

<sup>4</sup> Selon Pasero 1973, p. 88, le v. 35 est central, parce que, en lui, se neutralisent les contraires stylistiques du non-sens, la certitude psychologique

se substitue à l'incertitude sentimentale précédente, et il s'y affirme l'importance d'un échange érotique, d'un amour accessible et concret.

<sup>5</sup> Voir Limentani 1977, p. 152 ; en outre, Buzzetti Gallarati 1993, p. 32 : « proprio il rapporto autore/opera viene dato come oggetto del componimento, e la natura di tale rapporto ne costituisce uno dei punti-chiave » (C'est véritablement le rapport auteur-œuvre qui est donné comme objet de la composition et la nature de ce rapport en constitue l'un des points clés). Dans le droit fil de ces remarques, voir Ossola 1997.

<sup>6</sup> Riquer 1983, I, p. 113, rappelle que la forme des selles médiévales pouvait tout à fait permettre de dormir sur le dos de la monture ; mais le motif peut également être repéré à des époques et sous des latitudes plus lointaines. Le brigand fatigué du *cantautore* Roberto Vecchioni, par exemple, dort sur son cheval : « ha una collezione/ insuperabile di taglie ;/ molte, tutte vuote/ già da tempo le bottiglie ;/ dorme sul cavallo/ che non lo sopporta più,/ e si è fatto un mazzo/ per la pampa su e giù » (il a une collection incomparable de primes ;/ de nombreuses bouteilles, toutes vides depuis belle lurette ;/ il dort sur son cheval/ qui ne le supporte plus,/ et il a mis toute son énergie à sillonner la contrée en tous sens).

<sup>7</sup> Sur certaines de ces références, voir Lawner 1968, p. 161 ; Lazzarini 1993, p. 339 ; Bologna et Rubagotti 1998, p. 905 ; Bologna 2007, p. 189 ; Corbellari 2006, p. 205-207 ; Manetti et Vatteroni 2009, p. 27. Pour les classiques *Bescheidenheitsformeln*, « les formules rhétoriques d'humilité », voir Curtius, 1948, p. 97-100 et 453-459.

<sup>8</sup> On trouvera confirmation que ces vers puissent être lus de cette façon également chez Bernart Marti, un des troubadours des premières générations, qui dans *Farai un vers ab son novelh* reprend sur un ton polémique les situations de *Farai un vers de dreit nien* et de *Farai un vers, pos mi sonelh* (« *Si duerm trop*, non er qui m revelh,/ ans si penran tug a gabar/ e si stau tot jorn al solelh,/ pauc trobarai m'an covidar » 63.7, 19-21), en réaffirmant dans la chanson la nécessité pour le poète de « demeurer bien éveillé » pour peaufiner son texte selon la poétique d'Horace de l'élaboration formelle tendue vers le perfectionnement éthico-poétique : voir Bologna 2007, p. 194-96.

<sup>9</sup> Voir Dronke 1961, p. 327-38.

<sup>10</sup> Voir Ménard 1991, p. 339-49.

<sup>11</sup> L'affirmation de Riquer 1983, I, p. 115, selon lequel, en 1100, il devait déjà exister une tradition littéraire bien établie qui s'est perdue et ne nous est pas parvenue, est cependant, ainsi formulée, peut-être trop poussée.

<sup>12</sup> Dronke 1961, p. 328.

<sup>13</sup> Les deux textes sont rapprochés par Appel 1930, p. 80-81, qui les place l'un après l'autre dans son anthologie, mais il ne me semble pas qu'on les ait jusqu'ici mis en rapport d'une façon plus détaillée.

<sup>14</sup> Fassò 1999, p. 239-68, et Benozzo 1999, p. 269-280, renvoient à l'origine celtique de la dimension magico-féerique dans la lyrique des troubadours.

<sup>15</sup> Pour cette dernière considération, voir Zambon 1991, p. 246-61.

<sup>16</sup> Voir Corradini Bozzi 1997.

<sup>17</sup> Voir *FEW*, VI.1, p. 29.

<sup>18</sup> Je développe cette hypothèse avec d'autres arguments dans les *Actes* du X<sup>e</sup> Congrès International de l'*AIEO* (Béziers, 12-19 Juin 2011), en cours de publication.

<sup>19</sup> Voir le glossaire *s.v.* d'Appel 1895 et 1930 et de Pasero 1973, p. 374 ; *SW*, I, p. 54b *s.v.* *amalir* ; Jeanroy 1913, p. 44.

<sup>20</sup> Voir *FEW*, VI.1, p. 124b apr. *amalar* 'irriter', apr. *amalir* 'rendre mauvais' (ca. 1100) ; *SW*, V, 47 *s.v.* *malar* 'peggiore'.

<sup>21</sup> Voir *TdF*, I, p. 78.

<sup>22</sup> Pour l'ancien français le TL, I, p. 23, n'enregistre que *amaladir* 'tomber malade' et *maladier*, *maladir* 'être malade', 'tomber malade', en renvoyant à *FEW*, VI, p. 89b, p. 91b, *maladi* 'qui est tombé malade' XII<sup>e</sup> s., a.fr. *maladis* 'maladif', apr. *malautis* < MALE HABITUS.

<sup>23</sup> Je cite d'après l'édition de Uitti 1994.

<sup>24</sup> Ainsi, « *c'anc puois la vi* non agui d'als membrassa » Gaucelm Faidit 167.20, 65 ; « ni anc mos cors *des l'ora que la vi*/ no·n puec partir ni m'amor ni mo sen » Peire Vidal 364.50, 11-12 ; « *Quant ieu primas la vi*, mi plac aitan/ que de mon cor retener non poc ges » Peirol 366.34, 8-9 ; « Qu'anc, *pus la vi*, per nulh pensar/ no fo qu'ins el cor no m'estes/ sos semblans per qu'ieu la vei clar / qu'amors mi fe pels huels passar/ sa beutat que tos temps mires » Guillem de Cabestaing 213.1a, 23-27 ; « qu'anc, *puois la vi*, non aic poder en me/ mas d'amar lei e de far son coman » Pons de Capdoill 375.1, 19-20 ; « qu'ans, *qu'eu la vis*, la vezia/ inz en mon cor cascun dia » Pons de Capdoill 375.6, 29-30 ; « Amada l'ai *pus anc la vi*,/ e no·n aten nulh guizado » Bernart de Pradas 65.1, 5-6 ; « *Anz q'ieu la vis*, la conuc e mon cor/ e aic en li m'esperansa e ma fe,/ e *qan la vi*, fui aissi sieus desse,/ que per lieis val mos cors e viu e mor » Uc de Saint Circ 457.16, 33-36 ; « qe seu bel oil mi foron tan plazen/ e·il gai semblan, *can la vi de premier*,/ c'anc pois aillors non aic entendimen,/ ni autr'amors no·m pot dar joi entier » Albertet de Sestaro 16.8, 37-40 ; « *Anc pus la vi*, non agui tot mon sen » Peire Duran 339.1, 17 ; « *C'anc pus la vi* ni l'agui fag presen/ de mi, no·m puec de nulh'autr' abelir » Peire Duran 339.2, 22-23 ; « Et anc pueys, *pos que la vi*/ sa fina fresca color,/ no dezirei autr'amor/ ni non aten aver jauzimen mais de lieys a cuy me ren » Paulet de Marseille 319.3, 21-26 ; « Enans fui sieus qu'ieu *anc la vis*,/ e·lh portei en mon cor honors;/ mas *quan la vei*, totz m'esbais,/ que·l joi m'en tolh pura paors,/ e remanh en aital duptans,/ quar no·lh puec esser gen parlans/ d'aquo que pes ni·l cor me di » Raimon Vidal 411.2, 22-28, 4.

<sup>25</sup> Voir Pasero 1973, p. 88 et Milone 1980, p. 123-44.

## Bibliographie

Carl Appel (éd.), 1895, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland.

Carl Appel (éd.), 1930, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, sixième verbesserte Auflage, Leipzig, Reisland.

Beatrice Barbiellini Amidei, 2010, *Guglielmo IX, Farai un vers de dreit nien e l'immaginazione melanconica*, Milano, CUEM.

Francesco Benozzo, 1999, « La dea celtica dei trovatori », dans Pioletti 1999, p. 269-280.

Corrado Bologna, 2007, « Orazio e l'ars poetica dei primi trovatori », dans *Critica del testo*, X.3, p. 173-99.

Corrado Bologna & Tiziana Rubagotti, 1998, « *Talia dictabat noctibus aut equitans* : Baudri de Bourgueil o Guglielmo IX d'Aquitania ? », dans *Critica del testo*, I, p. 891-917.

Gerald A. Bond (éd.), 1982, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York & London, Garland.

Silvia Buzzetti Gallarati, 1993, « La musa inquietante di Guglielmo IX: un'interpretazione del *Vers de dreit nien* », dans *Studi testuali* 2, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 29-51.

CLM, Dominique Boutet (et alii), 2001, *Corpus de la littérature médiévale en langue d'oïl des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : prose narrative, poésie, théâtre*, Paris, Champion électronique.

COM2, Peter T. Ricketts, 2005, *Concordance de l'occitan médiéval. COM2: Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, Turnhout, Brépols.

Alain Corbellari, 2006, « Le Cheval, Le Sommeil et le Vin ou de l'influence de Fortunat sur l'idée d'inspiration poétique au Moyen Âge », dans *Revue des langues romanes*, 110, p. 205-213.

Maria Sofia Corradini Bozzi (éd.), 1997, *Ricettari medico-farmaceutici medievali nella Francia meridionale*, 2 vol., Firenze, Olschki.

Ernst Robert Curtius, 1948, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, dans la traduction italienne *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, La nuova Italia, Firenze, 1992.

Peter Dronke, 1961, « Guillaume IX and Courtoisie », dans *Romanische Forschungen*, LXXIII.2, p. 327-38 (réimpr. dans Id., 1984, *The Medieval Poet and His World*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura 1, p. 237-47).

Mario Eusebi (éd.), 2003, *Guglielmo IX, Vers*, Roma, Carocci.

Andrea Fassò, 1999, « La diffrazione e le fate: *Ben vueil que sapchon li pluzor* », dans Pioletti 1999, p. 245-274.

FEW, Walther von Wartburg, 1922-1989, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn etc.

Alfred Jeanroy (éd.), 1913, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris, Champion.

Frede Jensen (éd.), 1983, *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odense, Odense University Press.

Lynne Lawner, 1968, « Notes towards an Interpretation of the *vers de dreit nien* », dans *Cultura neolatina*, XXVIII, p. 147-64.

Lucia Lazzarini, 1993, « La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese », dans *Medioevo romanzo*, XVIII, p. 153-205 et 313-69.

Alberto Limentani, 1977, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi.

Roberta Manetti & Sergio Vatteroni, 2009, « Osservazioni sul primo trovatore », dans Furio Brugnolo & Francesca Gambino (éds.), 2009, *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006)*, Padova, Unipress, p. 17-58.

Philippe Ménard, 1991, « Sens, contresens, non-sens, réflexions sur la pièce *Farai un vers de dreit nien* de Guillaume IX », dans *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Université de Poitiers - C.É.S.C.M., p. 339-49.

Luigi Milone, 1980, « Il *vers de dreit nien* e il paradosso dell'amore a distanza », dans *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, p. 123-44.

Carlo Ossola (éd.), 1997, *Le antiche memorie del nulla*, introduzione e cura di Carlo Ossola, versioni e note di Linda Bisello, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

OVI, *Istituto Opera del vocabolario italiano*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, [www.ovi.cnr.it](http://www.ovi.cnr.it).

Nicolò Pasero (éd.), 1973, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena, Mucchi.

Antonio Pioletti (éd.), 1999, *Le letterature romanze nel Medioevo : testi, storia, intersezioni*, Atti del V Congresso della Società Italiana di

Filologia Romanza (SIFR)(Roma 23-25 ottobre 1997), Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino.

Martín de Riquer (éd.), 1983, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Editorial Ariel.

SW, Emil Levy, 1894-1924, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig.

TdF, Frédéric Mistral, 1878-1886, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, 2 voll., Aix-en-Provence.

TL, Adolf Toblers & Erhard Lommatzsch, 1956-2002, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 voll., Wiesbaden.

Karl D. Uitti (éd.), 1994, «*Yvain ou le Chevalier au lion*», texte établi par Karl D. Uitti, traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 339-503, 1170-1234.

Francesco Zambon, 1991, «*L'amante onirica di Guglielmo IX*», dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, XIV 3.4, p. 246-61.