

C'est à ce prix que pourra être réalisée une étude approfondie des différentes traditions didactiques de la littérature médiévale en langue d'oc.

CHAPITRE II

LES "SIRVENTES-ENSENHAMENS"

Nous venons de déterminer que les poèmes de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris forment un groupe particulier. Nous avons vu que le contenu et la forme de ces textes les distinguent des *ensenhamens de courtoisie* et des *ensenhamens moraux*.

Il nous a semblé utile d'étudier minutieusement ces trois poèmes pour déterminer leurs liens éventuels avec d'autres oeuvres ou genres littéraires.

§ 1. POSITION DE LA CRITIQUE.

En 1904, Bohs¹ affirme qu'

il faut mentionner ici trois poèmes qui sont considérés par Bartsch, Restori et Stimming comme étant des *ensenhamens*, mais qui ne méritent pas cette désignation si l'on se tient aux définitions données plus haut. En réalité, eux-mêmes ne se considèrent pas comme *ensenhamens* et n'en portent pas le nom. Les poètes de 2 et 3 désignent leur oeuvre comme *sirventes* dès l'introduction. Il est à remarquer que dès le début, ils prennent une attitude moqueuse envers le *joglar* quémandeur de chansons, ce qui ne se produit pas dans les *ensenhamens* véritables. Ce sont les poèmes:

1. *Cabra Juglar* de Guerau de Cabrera.
2. *Fadet Joglar* de Guiraut de Calanson.
3. *Guordo, ieu* de Bertrand de Paris en Rouergue.

nomencateurs de la littérature de la France au moyen âge, tant en latin qu'en langue vulgaire (oïl et oc), se sont donné beaucoup de peine sans grand succès jusqu'ici, pour répartir méthodiquement sous des en-têtes les innombrables écrits, relatifs à la « morale », qu'ils se proposaient de classer: en prose ou en vers, d'inspiration religieuse ou d'inspiration profane, traités théoriques, recueils de réflexions détachées, exhortations parénétiqes, « chastoiements » et « enseignements », revues plus ou moins satiriques ou descriptions des « états du monde » (c'est-à-dire des conditions sociales), etc. Ils ont été souvent embarrassés, parce que quantité d'oeuvres ont un caractère mixte et participent simultanément, à divers degrés, de la philosophie, de la prédication, de la pédagogie et de la satire, véhémement ou amusée."

1. W. Bohs, *Abrils issi'e mays intrava*, in *RF*, t. 15, 1904, p. 210.

Dans sa mise au point des idées de Bohs, J. Bathe accepte tacitement cette idée puisqu'il ne la commente pas².

Parmi les érudits qui se sont intéressés aux *ensenhamens*, on notera qu'Amos Parducci est du même avis:

ricorderò anche, sebbene i loro componimenti non sieno da considerare come insegnamenti,

et il cite les trois textes précités³. G. E. Sansone⁴, renvoyant à Bohs, adopte la même position. Le dernier en date, C. Segre résume à merveille le problème en ces termes:

Né la forma metrica né i termini usati nelle rubriche o nei testi autorizzano a chiamare *ensenhamens* i serventesi di Guiraut de Cabreira, di Guiraut de Calanso e di Bertran de Paris come nota esattamente W. Keller. Più che di suggerire un repertorio base di testi ed episodi al fittizio allievo-giullare a cui si rivolge, Guiraut de Calanso vuol mostrare la sua amplissima erudizione letteraria (sfiorando, è evidente, il millantato credito): abbiamo dunque un gab più che un *ensenhamen*. E lo confermano il caposcuola, Guiraut Cabreira, e l'altro imitatore Bertran de Paris, dando all'inesauribile elenco di titoli e nomi l'aspetto di una sottolineatura dell'ignoranza altrui (in questo caso del giullare-concorrente), a tutto vantaggio del proprio prestigio⁵.

Il existe donc une constante entre les spécialistes des *ensenhamens*: les poèmes de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris ne relèvent pas de ce type de texte. Les érudits signalent d'ailleurs généralement que les poètes ont intitulé leurs compositions des *serventes*. Segre ajoute, quant à lui, que ces poèmes font penser à des *gabs*, à des vanteries.

Tournons-nous maintenant vers les divers éditeurs de ces trois textes.

Martín de Riquer, publiant le poème de Guerau de Cabrera en appendice à ses *Chansons de geste françaises*, utilise le terme consacré par la tradition et n'aborde pas un sujet qui, dans cette publication, ne l'intéresse pas.

Wilhelm Keller, dans son édition du *Fadet Joglar*, a consacré une longue étude au problème qui servira de base à la nôtre⁶ et opte pour *serventes*.

F. M. Chambers est lui aussi revenu brièvement sur la question dans l'introduction à son édition du poème de Bertrand de Paris; il cons-

2. J. Bathe, *Der Begriff des provenzalischen "Ensenhamen"*, in *ASNSL*, t. 113, 1904, pp. 394 et sv.

3. A. Parducci, *Costumi ornati*, Bologne, 1928, p. 84, note 81.

4. G. E. Sansone, *Gli insegnamenti di cortesia in lingua d'oc e d'oïl*, Bari, 1953, p. 68.

5. C. Segre, in *GRLMA*, t. 6, 1, p. 90, note 16.

6. W. Keller, *Das Serventes Fadet Joglar*, Erlangen-Zurich, 1905, pp. 11-17.

tate l'inadéquation du terme *ensenhamen* et propose *ensenhamen-sirventes*⁷.

Comme on le voit, l'opinion de la critique n'est pas très fixée en la matière.

§ 2. CARACTÉRISTIQUES DES POÈMES.

Quels sont les faits?

Les trois poèmes étudiés consistent en une longue diatribe, organisée suivant une structure métrique et strophique, adressée par un troubadour à un jongleur déterminé⁸. Le poète reproche à un exécutant la minceur de son répertoire littéraire et la faiblesse de ses aptitudes musicales et jongleresques. Du même fait, le poète énumère, sur le mode négatif, le bagage idéal d'un exécutant.

Guerau de Cabrera ne désigne pas son poème par un mot provenant de la terminologie littéraire.

Guiraut de Calanson, par contre, s'est exprimé très clairement et considère son oeuvre comme un *sirventes*:

Fadet juglar,
con potz pregar
aqo qu'es greu ad issernir!
C'ades ti don
sirventes bon
tal qu'om no-l puesca desmentir!

(vv. 1-6)

Il en va de même pour Bertrand de Paris:

Guordo, ie-us fas un sol sirventes l'an,
e, si pogues, fera vos bon e bel...

(vv. 1-2)

On constate donc que les poètes et les rubricateurs⁹ ne présentent pas ces oeuvres comme des *ensenhamens*, mais bien comme des *sirventes*. Chambers n'hésite donc guère et conclut:

The poem might be (and often has been) called as *ensenhamen*. It is addressed to a jongleur, and consists mostly of references to literary and other personages whom a man of his profession might be expected to know. But

7. F. M. Chambers, *The ensenhamen-sirventes of Bertran de Paris*, in *Mélanges István Frank*, Sarrebruck, 1957, pp. 129-140.

8. Il est impossible de savoir si le jongleur —qui est individualisé— est un personnage réel ou fictif. Le jeu de mot sur *Cabra* (voir note v. 1 de l'éd.) et le terme *Fadet* (voir éd. également) font penser à la seconde solution.

9. Nous avons vu plus haut que le ms. R présente les *ensenhamens* de courtoisie comme tels dans les rubriques. Les poèmes de Guiraut de Calanson et de Bertrand de Paris, contenus dans le ms. R, ne sont précédés d'aucune précision de cet ordre.

Bertran himself, in the very first line, calls his poem a *sirventes*: and the strophic form, borrowed from other poems, fits that description very well. I prefer, therefore, but without any insistence, to call the poem a *sirventes*¹⁰.

Malgré toutes les réserves que l'on vient de lire, Chambers s'est conformé à la tradition. L'érudit américain opte, en effet, pour une solution intermédiaire en intitulant son article *The ensenhamen-sirventes of Bertran de Paris*.

D'entrée de jeu, une remarque s'impose.

Tout comme les *ensenhamens de cortesia* qui forment un *corpus* assez compact, les trois textes étudiés ici ne dérivent pas d'un genre littéraire constitué, préexistant dans la tradition latine. On ne peut en effet appliquer à nos poèmes un processus de dérivation identique à celui du *vers* ou de la *tenso*¹¹.

Au terme de l'analyse des *ensenhamens de cortesia*, nous avons conclu que ces divers textes sont des imitations d'un type de composition dont l'origine perceptible remonte au milieu du XII^e siècle. Nous avons vu comment ces compositions ont pu passer *a posteriori* comme les représentants d'un rameau indépendant du courant didactique. Un raisonnement semblable peut être tenu, *a fortiori*, pour nos trois poèmes. Il importe donc de les considérer comme des oeuvres particulières qui ne sont pas réductibles à un type poétique connu par ailleurs.

Le poème de Guerau de Cabrera, modèle plus ou moins immédiat des deux autres, paraît avoir été une composition originale. Il s'agit, à notre sens, d'une véritable nouveauté au moment de sa composition. Cette oeuvre d'un type nouveau tire toutefois sa substance et sa forme d'un certain nombre de types poétiques déjà existants.

Lesquels?

Il est évident que ces poèmes relèvent du *sirventes* puisque les auteurs les considèrent comme tels. Il est tout aussi certain qu'on doit les mettre en rapport avec l'*ensenhamen*. L'invraisemblance du répertoire exigé du jongleur et la jactance du troubadour font songer au *gab*, genre bien représenté dans la tradition médiévale. En outre, les procédés d'accumulation, le contenu et le ton général des poèmes sont à rapprocher du "boniment de jongleur", du "monologue dramatique" ou du "sermon joyeux".

Il est curieux de noter que les divers érudits qui se sont penchés sur le problème qui nous occupe ont opté pour une solution "monolithique". *Ensenhamens* pour les uns, *sirventes* pour d'autres, *gabs* pour ceux qui restent, les trois poèmes n'ont jamais fait l'objet d'une étude spéci-

10. F. M. Chambers, *art. cit.*, pp. 129-130.

11. Malgré toutes les réserves passées, présentes et futures dans ce type de recherche génétique, on peut admettre, en gros, que le *vers* dérive du *versus* et la *tenso* du *conflictus*.

fique au niveau même du genre littéraire. Les oeuvres ont connu le sort réservé aux textes marginaux qu'une critique, abusivement classificatrice, voulait faire rentrer de force dans de grandes catégories préétablies.

Le temps est maintenant venu de considérer nos poèmes comme des cas d'espèce. Segre, dans une admirable synthèse consacrée au courant didactique "mondain", a bien mis en valeur cette diversification infinie des écrits médiévaux. Il importe donc maintenant de consacrer à ces textes qui éclairent peut-être mieux, en profondeur, la société médiévale que les oeuvres littéraires d'imagination le même intérêt que celui consacré, par la critique, à l'épopée, au roman et à la lyrique¹².

On peut heureusement affirmer aujourd'hui que la critique se dégage enfin de cette manie classificatrice, lointain héritage platonicien, pour considérer enfin les oeuvres dans leur individualité¹³.

§ 3. LE "SIRVENTES".

Nous l'avons dit: Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris considèrent leurs poèmes comme des *sirventes*.

Cette affirmation des poètes eux-mêmes ne simplifie malheureusement pas le problème, comme le savent tous les spécialistes de la lyrique d'oc. On se rappelle en effet que la terminologie littéraire, codifiée tardivement dans les divers traités de poétique méridionale, a suscité, par son imprécision, de nombreuses controverses. Le *sirventes* en est, sans doute, la plus belle illustration.

Nous n'avons pas à réétudier en profondeur des questions débattues depuis longtemps: l'étymologie du mot, la genèse et le développement du genre littéraire. Elles sont très complexes et restées sans solution décisive.

Le dernier ouvrage sur le *sirventes* reste celui de Joachim Storst qui date de 1931¹⁴. L'auteur résume avec conscience et adresse toute la critique antérieure consacrée au sujet dans des pages fort alertes auxquelles on ne peut que renvoyer. Le sujet étant d'importance, les critiques ont consacré à cette thèse des comptes rendus qui témoignent souvent d'une lecture gauchie par des positions antérieures ou par une

12. Voir, à ce sujet, les excellentes réflexions de Jacques Ribard, *Jean de Condé*, Genève, 1969, pp. 13 et sv.

13. Il est sans doute utile de rappeler ici ce que Mme Lejeune écrivait, en 1935, en guise de conclusion à sa leçon inaugurale consacrée à l'origine de l'épopée: "Mais, infailliblement, nous en reviendrons à ceci: pour chaque texte épique sur lequel nous nous pencherons, et pour lequel il reste tant de recherches à faire, se pose un problème particulier" (R. Lejeune, *Les théories relatives aux origines des chansons de geste*, in *Revue des Cours et Conférences*, t. 38 (1), 1937, pp. 594-609 et 673-683). Cette réflexion peut être étendue à toutes les productions littéraires médiévales.

14. J. Storst, *Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born*, Halle, 1931 (in RA, n° 17).

prise de connaissance superficielle¹⁵. Ces érudits, sauf Cavaliere et Delbouille, montrent ainsi très clairement qu'ils mélangent continuellement les trois plans —étymologie du mot, "essence" et origine du genre— que Storost avait, dans un souci méthodologique évident, nettement distingués.

a. *L'étymologie du mot "sirventes"*.

Le premier à s'être occupé scientifiquement de l'étymologie du mot *sirventes* est Diez. Comme on le sait, Diez y voit un adjectif *sirventesc* dérivé de *sirvent*¹⁶. Pour l'auteur du *Leben und Werke*, le *sirventes* serait un chant au service d'un seigneur ou de Dieu... Il est inutile de souligner que cette étymologie, trop facile, fut soumise à de nombreux examens.

Gaston Paris¹⁷ est le premier à s'être élevé contre cette opinion qui, dans l'intervalle, avait été adoptée par Bartsch¹⁸. Quelques années plus tard, Meyer reprit à nouveau les arguments de Gaston Paris lorsqu'il dut faire le compte rendu d'un ouvrage de Levy où celui-ci exposait encore les idées de Diez:

Je rattache, avec G. Paris, dans l'article (cité plus haut), *sirventes* à *sirvent* au sens de *soudoyer*, de *sergent*... il avait entre le *sirvent* ou soldat d'aventure et le *joglar* plus de rapport qu'on ne pense¹⁹.

Joachim Storost, s'il rejette catégoriquement l'hypothèse de Diez, reprend une troisième et très ancienne hypothèse due primitivement à Pio Rajna²⁰. L'érudit italien avait, en effet, découvert et publié une prière à la Vierge qui avait le même rythme et le même nombre de strophes que le célèbre *sirventes* de Guillem Figueira contre Rome. Rajna expliquait le *sirventes* par le fait que ce genre de poème était "asservi", en ce sens qu'il était composé sur un air déjà connu. Il appuyait son argumentation par un extrait d'un traité catalan de rhétorique, la *Doctrina de compondre dictatz*²¹.

15. A. Jeanroy, in *RC*, N. S., t. 98, 1931, pp. 450-451; H. Spanke, in *LGRP*, 1932, col. 334-339; M. Delbouille, in *RBPH*, t. 11, 1932, p. 733; A. Cavaliere, in *AR*, t. 17, 1933, pp. 320-324; C. Appel, in *ZRP*, t. 53, 1933, pp. 393 et sv.; J. J. Salverda de Grave, in *Museum*, t. 38, 1931, p. 213; K. Lewent, in *Deutsche Literatur Zeitung*, 1932, col. 636-639.

16. F. Diez, *Etym. Woert.*, n° 679.

17. G. Paris, in *Rom.*, t. 7, 1878, p. 626.

18. K. Bartsch, in *Grundriss*, partie provençale, p. 33.

19. E. Levy, *Guillem Figueira*, Berlin, 1880, et réfutation de P. Meyer, in *Rom.*, t. 10, 1881, p. 264.

20. P. Rajna, *Un serventesse contro Roma ed un canto alla Vergine*, in *Giornale di Filologia Romanza*, t. 1, 1878, p. 84.

21. Texte édité par P. Meyer, in *Rom.*, t. 6, 1877, p. 356: "Le *sirventes* doit parler de faits d'armes, de louange de seigneur, de blâme ou de quelque fait récent

Les *Leys d'amor* tiennent un raisonnement assez semblable: le *serventes* doit son nom au fait qu'il se sert du compas ou de la mélodie d'une pièce étrangère²².

Gaston Paris²³ et Paul Meyer²⁴ s'étaient catégoriquement opposés à cette conception des choses au moment de la parution de l'article de Rajna.

Storost estime donc que la caractéristique essentielle du genre serait d'utiliser une forme musicale préexistante, d'emprunter le rythme et la structure strophique d'une oeuvre antérieure.

Si la plupart des comptes rendus n'ont pas fait d'objections importantes sur ce point, Alfred Jeanroy, par contre, a voulu balayer la construction de Storost:

Cette naïve étymologie, fondée sur une sorte de calembour, suppose que le mot vient directement de *servir*, et dans ce cas, il serait ou *servire* (substantif) ou *sirven* (adjectif ou part. présent); on pouvait croire que cette vaine discussion était définitivement close²⁵.

Il nous paraît que Jeanroy a vu juste. Il est en effet vraisemblable que le mot *serventes* dérive de *servent* + suffixe²⁶. Ceci impliquerait donc, du moins à l'origine, une composition faite par un *sirven* pour l'honneur et le profit de celui dont il touche les gages. Cette étymologie est acceptée par Walter von Wartburg²⁷.

b. L'"essence" du genre.

Le deuxième chapitre du livre de Joachim Storost est le point précis où le désaccord avec Alfred Jeanroy est le plus net.

L'érudit allemand, qui a travaillé avec grande minutie, a tenté de déterminer l'"essence" du *serventes* à l'aide de quatre sources: les définitions des grammairiens, les *vidas* ou *razos*, les textes originaux et les imitations étrangères. Le travail de Storost a été élaboré avec grand soin²⁸.

dont on parle... Il est ainsi dénommé parce qu'il sert et se soumet au chant dont il emprunte la mélodie et les rimes."

22. Gatién-Arnoult, t. 1, p. 340.

23. G. Paris, in *Rom.*, t. 7, 1878, p. 626.

24. P. Meyer, in *Rom.*, t. 10, 1881, p. 264.

25. A. Jeanroy, in *RC*, t. 93, 1931, p. 450.

26. Sur ces suffixes *-es* et *-esc*, on ne peut que renvoyer à Y. Malkiel et K. D. Uitti, *L'ancien français gab-ois, ir-ois, jargon-ois et leurs contreparties dans l'anglais d'Amérique*, in *RLiR*, t. 32, 1968, pp. 126-174, et pour notre problème, pp. 147-151 et surtout 149, note, et 151, note, où les auteurs renvoient à Adams, *Word-Formation in Provençal*, pp. 310 et sv.

27. *FEW*, t. 11, pp. 534-535.

28. Telle n'est pas l'opinion d'Alfred Jeanroy qu'il a exprimée dans un compte rendu réellement felleux: "Ces quatre sortes de documents sont ici étudiées très incom-

L'opinion du professeur de Wurzburg nous est connue: le *sirventes* a comme caractéristique essentielle la reprise de la forme strophique et musicale d'une oeuvre antérieure.

Jeanroy, dans le chapitre de la *Poésie lyrique* qu'il avait rédigé sans connaître les travaux de Storost, affirme que

les théoriciens du Moyen Age paraissent ne pas avoir compris que l'originalité du *sirventes* consiste, non dans sa forme, mais dans son contenu, qui est très varié²⁹.

Dans son compte rendu, Jeanroy, ayant bien perçu la force de l'argumentation de Storost fondée sur l'aspect formel du *sirventes*, veut minimiser la portée et l'intérêt de la recherche entreprise par l'érudit allemand:

Storost préfère revenir longuement à la question de savoir si l'essentiel, dans le *sirventes*, est la forme ou le contenu; question déjà traitée plus haut et au reste parfaitement oiseuse³⁰.

c. L'origine du "sirventes".

Storost conduit sa réflexion sur deux plans, négativement d'abord, positivement ensuite.

En premier lieu, il s'efforce de renverser les théories de Pillet et de Brinkmann³¹. Ces érudits voyaient l'origine du genre dans la poésie latine médiévale. Storost, partant évidemment de sa conception du *sirventes* fondée sur l'emprunt formel, nie toute influence de la littérature médiolatine. Les emprunts de mélodies ne paraissent pas y avoir été fréquents³².

Il présente ensuite sa propre théorie. Storost remarque que la majorité des allusions personnelles ou politiques sont rassemblées dans l'*envoi* ou la *tornade* des chansons. Selon Storost, le *sirventes* serait né, par une sorte de développement spontané, de la *tornade*. Celle-ci, de nature satirique ou élogieuse, contient en germe la matière du *sirventes*. Au départ de la *tornade*, cet élément satirique (ou élogieux) aurait en-

plètement et mises sur le même plan" (A. Jeanroy, *op. cit.*, p. 450). Alfredo Cavaliere, dans son important compte rendu, s'est cru obligé de relever l'outrance de la position de Jeanroy: "Ni ripeterei pertanto con lo Jeanroy che questi documenti sono studiati «très incomplètement» e messi «sur le même plan»" (A. Cavaliere, in *AR*, t. 17, 1933, p. 321).

29. A. Jeanroy, *Poésie lyrique*, t. 2, p. 178.

30. A. Jeanroy, *op. cit.*, p. 450.

31. A. Pillet, *Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik*, Halle, 1928.

32. On verra Salverda de Grave: "Die continuïteit, dat verband van de onderwerpen der Provençaalse poësie met oudere latijnse gedichten, is voor andere 'genres' zeker niet te loockeren (*sic*). Waarom zou zij ook niet bestaan voor het *sirventes*." Cette affirmation n'est toutefois accompagnée d'aucun exemple, in *Museum*, t. 38, 1931, col. 214.

vahi tout le poème. Certaines pièces hybrides rendraient compte de ce *processus*.

Storost avait remarqué que les éléments constitutifs de la *tornade* sont déjà énoncés dans le texte. On découvre même parfois des pièces de caractère hybride; les deux parties de la chanson traitent de choses différentes: d'amour et de politique par exemple. Storost a signalé l'existence de certaines pièces caractéristiques où l'on distingue nettement "ein Bruch", une rupture entre la partie traditionnelle et la partie où l'on voit en germe les éléments constitutifs du *serventes*, les attaques personnelles et politiques. L'auteur a, très heureusement, nourri cette hypothèse de nombreux exemples.

Nous n'avons pas à étudier en profondeur le problème de l'origine du *serventes*. L'hypothèse formulée par Storost, si elle a le mérite de la cohérence, paraît tout de même aléatoire, car le phénomène de "rupture" qui aurait dû disparaître avec la constitution du genre a subsisté jusqu'à la fin de la lyrique d'oc.

d. Le "*serventes joglaresc*".

Suzy Méjean a réétudié le *serventes joglaresc* dans un article récent³³. Mlle Méjean définit ainsi le *serventes joglaresc*:

Tout comme le *serventes* personnel, auquel il se rattache, il concerne la personnalité d'un individu visé par les sarcasmes du troubadour. Mais, à la différence des autres pièces, ce dernier s'adresse essentiellement à un jongleur.

L'auteur ne se pose aucune question quant à l'existence réelle d'un groupe de *serventes* nommés *joglaresc* et, surtout, quant au bien-fondé de cette dénomination. Elle reconnaît pourtant

qu'on ne saurait se fier aux termes employés par les *vidas*, souvent confuses dans le domaine de la dénomination des genres et, de plus, postérieures aux oeuvres intéressées³⁴,

et que

les études faites à ce sujet n'(ayant) encore abouti à rien de précis... il devrait être possible de trouver une dénomination plus satisfaisante que celle du *serventes joglaresc*³⁵.

Un *serventes joglaresc* serait donc, pour Mlle Méjean, un poème écrit par un troubadour pour un jongleur qui est présenté

33. S. Méjean, *Contribution à l'étude du 'serventes joglaresc'*, in *Mélanges Jean Boutière*, Liège, 1971, pp. 377-395, ici pp. 377-378.

34. *Art. cit.*, p. 380.

35. *Art. cit.*

sous un aspect exclusivement parodique et burlesque, tant sur un plan physique que dans l'exercice de sa profession.

A ce point de l'exposé, on nous permettra de faire remarquer que le terme même de *sirventes joglaresc* n'apparaît que dans les *vidas* et, ce qui est beaucoup plus grave, avec une signification différente de celle donnée par Witthoeft et, ensuite, par Mlle Méjean. Il n'y a là rien de nouveau, car ce fait a été signalé à de multiples reprises dans les études postérieures à celle de Witthoeft³⁶.

Nous considérons donc que:

1) en utilisant des termes comme *sirventes joglaresc*, on réintroduit dans le travail critique des confusions que l'érudition du début du siècle avait éliminées;

2) les poèmes rangés sous l'étiquette *sirventes joglaresc* ne sont qu'une variété de *sirventes* dont les destinataires sont des jongleurs et qui possèdent, du fait même, certains points communs.

Ceci dit, nous ne comprenons pas les motifs scientifiques qui ont conduit Mlle Méjean à ranger le poème de Bertrand de Paris³⁷ parmi les *sirventes joglaresc* si elle n'y range pas également les poèmes similaires de Guerau de Cabrera et Guiraut de Calanson. Mlle Méjean affirme plusieurs fois³⁸ que le poème de Bertrand de Paris n'est pas un *ensenhamen*. Elle a raison sur ce point. Est-il pour autant un *sirventes joglaresc*?

Mlle Méjean répond positivement même si elle réserve au poème de Bertrand de Paris

une place un peu particulière,

36. On sait en effet que Zenker a démontré que, selon toute vraisemblance, l'expression *sirventes joglaresc* était due à un auteur de *vidas*. Menéndez Pidal, à la suite de W. Keller et Schultz-Gora, a bien résumé le problème (R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, Madrid, 1957, p. 110, note, et W. Keller, *Guiraut de Calanson*, p. 16, et O. Schultz-Gora, in *LGRP*, 1907, col. 205, et *ZRP*, t. 12, p. 237; outre, bien entendu Zenker, *Folquet de Romans*, pp. 35 et sv.): "El nombre de *sirventes joglaresc* aparece solamente tres veces en la literatura provenzal, y las tres en las *Biografías* de trovadores. Entre las varias explicaciones propuestas para ese nombre, la de Tobler dice que podía designar el *sirventesio* escrito para un juglar; esta idea es acogida por Witthöft, y, aunque la acepta Anglade (G. Riquier, págs. 129-130), me parece inadmisibile. De las tres veces que aparece ese término en las *Biografías*, dos se aplica a *sirventesios* hechos por juglares para alabar a los buenos en general y censurar a los malos (Augier, *Folquet de Romans*, juglares, *Biogr.*, págs. 296 a y 301 b); la tercera vez se dice que el *sirv. joglaresc* era para censurar a los barones (Peire Guilhem, *Biogr.*, pág. 283 b). Es, pues, del todo improcedente que incluyamos bajo esa denominación los *sirventesios* escritos por un trovador para un juglar, burlándose del mismo juglar. Debemos constituir con estos *sirventesios* un grupo, pero llamémoslos de cualquier modo. Los *sirventes joglarescos* de las *Biografías* se distinguirían por algún rasgo de estilo o tono propio de los juglares, rasgo que hoy será difícil apreciar."

37. Dont elle ignore l'édition et l'étude critiques dues à Chambers.

38. "Appeler ces pièces 'ensenhamens au jongleur', tout en ayant l'avantage de préciser la qualité du destinataire... ce qui paraît, somme toute, contestable" (voir la note 57 de l'article en question).

car

il est ici essentiellement reproché au jongleur de ne pas disposer d'un répertoire bien vaste.

La provençaliste affirme avec raison que le poème de Bertrand de Paris n'est pas un *ensenhamen* mais elle aurait dû surtout être sensible aux différences qui distinguent nettement ce poème des autres *sirventes* dits *joglaresc*.

Le problème nous paraît pourtant simple.

D'abord, les poèmes de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris ne peuvent être des *sirventes joglaresc*, car l'existence de cette catégorie de poèmes n'est pas prouvée. Ensuite, les trois poèmes mentionnés plus haut se distinguent nettement des autres *sirventes* parodiques et satiriques consacrés aux jongleurs, car, s'ils reprennent l'aspect satirique (ce qui n'est pas spécifique des *sirventes* dits *joglaresc* mais du genre général du *sirventes*), ils exposent un répertoire de jongleur en énumérant une série d'oeuvres littéraires. Les trois poèmes que nous étudierons forment donc un groupe particulier dans l'ensemble du *sirventes*.

Pour s'en convaincre définitivement, il convient d'examiner si les traits caractéristiques des *sirventes* dits *joglaresc*, déterminés par Mlle Méjean elle-même s'appliquent à nos textes :

Il ne conviendrait donc de classer sous cette catégorie (*id est sirventes joglaresc*) et d'admettre que les oeuvres contenant certains thèmes exprimés et motifs caractéristiques, tels que la demande du jongleur auprès d'un troubadour, le portrait-charge du quémendeur, et la tornade l'adressant à des amis du troubadour.

La requête du jongleur auprès du troubadour n'existe pas chez Guerau de Cabrera et Guiraut de Calanson. Dans le poème de Bertrand de Paris, il n'est dit nullement que le jongleur a demandé un poème au troubadour, mais bien le contraire. C'est, en effet, le troubadour qui compose annuellement un poème pour Gordo.

On ne peut pas dire non plus qu'il existe un portrait-charge dans nos textes. Tout particulièrement, la description des déficiences physiques du jongleur est inexistante. Le troubadour ne se pose qu'en censeur des qualités professionnelles du jongleur.

Enfin, les poèmes de Guerau de Cabrera et Guiraut de Calanson n'ont pas de tornade. Dans le poème destiné à Gordo, la comtesse de Rodez et le seigneur de Canilhac ne sont certes pas présentés comme des "amis" du troubadour. Si on veut bien lire le texte, il ne s'agit que d'un amour "conventionnel", de surcroît "de loin", pour la comtesse de Rodez. Aucun signe d'amitié n'apparaît dans la seconde tornade adressée au seigneur de Canilhac.

Les conclusions s'imposent d'elles-mêmes³⁹.

e. Le "sirventes" selon W. Keller.

L'érudit suisse note avec raison que Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris désignent leurs poèmes comme des *sirventes*, Keller se propose donc de définir avec précision le *sirventes* dans l'acception de Guiraut de Calanson⁴⁰. Toutefois, cette démonstration, très érudite, est peu claire et exprimée d'une manière pour le moins confuse⁴¹.

Keller admet l'étymologie du mot proposé par Paul Meyer. Les *sirventes* sont des poèmes composés par des mercenaires qui, sans ressources après une campagne militaire, "vagabondaient sans pouvoir se tenir à une vie sédentaire". Keller fonde son argumentation sur les textes cités par Witthoefft qui prouveraient le fréquent passage de l'état de *sirven* à celui de troubadour⁴². Malgré toutes les réserves que l'on pourrait formuler sur cette affirmation, nous voulons bien admettre l'idée.

Keller fonde son argumentation sur le poème *Sirvens sui avutz et arlotz* de Raimon d'Avinho (P.-C., 394, 1). Ce poète du XIII^e siècle avoue avoir été *sirven* avant de devenir troubadour. Le poème serait donc un *sirventes*.

De nombreuses réserves s'imposent.

D'entrée de jeu, la démonstration de Keller est très contestable pour des raisons purement chronologiques: il fonde en effet son raisonnement — pour établir le *sirventes* primitif — sur un poème tardif.

Ensuite, il est certain que le poème de Raimon d'Avinho est une variété du *monologue dramatique* consacrée à "l'homme qui sait tout faire"⁴³ et n'a rien à voir avec le *sirventes*.

Enfin, Raimon d'Avinho, se targuant par jeu de toutes les qualités, s'est évidemment donné celles du *sirven* et de l'*arlot*. On ne peut donc rien inférer au départ de ce texte — qui tient du *gab* et du *boniment* — pour définir le *sirventes*.

39. Je rappelle que les poèmes rangés par Witthoefft sous la dénomination de *sirventes joglaresc* ont été publiés par lui dans son *Sirventes joglaresc*, Marburg, 1891, pp. 39-73. Nous nous sommes posé la question de savoir si la tradition portugaise des *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* pouvait présenter des textes semblables à ceux que nous étudions. Dans l'édition de Manuel Rodrigues Lapa (*Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Coimbra, 1965), on peut relever les textes 18, 84, 132, 150, 208, 209, 216, 219, 220, 291, 318 et 339 qui présentent une censure des jongleurs. Ces oeuvres sont, en fait, de courts *sirventes* (pour utiliser le terme provençal) qui visent un jongleur. On ne peut toutefois rapprocher aucun de ces poèmes de celui de Guerau de Cabrera et consorts, car on n'y lit aucune énumération d'oeuvres à connaître ou d'aptitudes à posséder.

40. W. Keller, *op. cit.*, pp. 11-17.

41. Ce n'est pas moi qui l'affirme, mais R. Zenker, in *ZRP*, t. 33, p. 490.

42. Voir Keller, *op. cit.*, p. 13, note 2, et Witthoefft, *Sirventes joglaresc*, pp. 46-51.

43. Comme nous le verrons plus loin, § 4 c, pp. 58-61.

Tel n'est pas l'avis de Keller. Il estime que le *sirventes* aurait été, à l'origine, soit "laudatif" (du type fondé sur le poème de Raimon d'Avinho) soit "diffamatoire" (tous les autres). Examinant cette argumentation, Alfred Jeanroy se montrait sceptique et il avait quelques bonnes raisons:

Selon M. K., les *sirventes* auraient été à l'origine des deux sortes: les uns, où l'auteur fait l'énumération de ses talents (c'est à cette variété que M. K. rattache, assez arbitrairement notre texte); les autres, où sont pris à partie les vices du siècle. Mais on ne s'explique guère pourquoi la seconde en serait venue à toucher si fréquemment à la politique proprement dite⁴⁴.

Concluons. Se fonder sur un poème tardif, de surcroît d'un type rarissime en littérature d'oc, pour déterminer l'hypothétique aspect laudatif du *sirventes* originel nous paraît pour le moins contestable.

En outre, ce même poème n'est à rapprocher, ni de près ni de loin, du *sirventes* comme nous le verrons plus loin.

On comprend mal comment un érudit généralement très prudent s'est laissé entraîner à des supputations aussi mal assurées⁴⁵.

f. Conclusions et propositions personnelles.

Les premières conclusions que nous formulons sont négatives.

En premier lieu, l'hypothèse de W. Keller sur le *sirventes* et les réflexions de Mlle Méjean sur le *sirventes joglaresc* ne nous paraissent pas devoir être retenues.

En second lieu, l'étymologie du mot *sirventes* — même si nous préférons l'étymologie classique proposée par Meyer, Jeanroy et autres — ne paraît pas susceptible d'apporter au débat une quelconque solution. Il en va de même des questions inhérentes à l'origine du genre.

Notre position "négativiste" ne va pas toutefois jusqu'à suivre celle préconisée par Stengel⁴⁶.

En dehors de toute recherche génétique, le problème qu'il nous incombe de résoudre est de savoir si le terme *sirventes* peut s'appliquer aux poèmes que nous étudions.

Nous répondrons à cette question par une double enquête. La pre-

44. A. Jeanroy, in *AM*, t. 19, p. 299. Le même Jeanroy, in *Poésie lyrique*, t. 2, p. 180, note 4, s'est exprimé sur la question de manière moins précise: "M. Keller admet cette étymologie (celle de Meyer), mais il donne de l'explication du mot à la pièce qu'il publie une explication compliquée: cette pièce est, en même temps qu'un *ensenhamen*, une satire, le nom du *sirventes* lui convient donc parfaitement."

45. J. Storost, *op. cit.*, pp. 6-8, 12-13, et surtout p. 13, note 1, a également réfuté la position prise par Keller.

46. E. Stengel, in *ZFSL*, t. 31, 1907, p. 25: "Auch auf seine detaillierten Ausführungen und Vermutungen über die Grundbedeutung der Bezeichnung *sirventes* welche Guiraus selbst seiner Dichtung beigelegt hat, lasse ich mich schon deshalb nicht ein, weil ich den mittelalterlichen Terminologien überhaupt keinen grossen Wert beilege."

mière consiste à examiner l'emploi du terme *sirventes* chez les troubadours de la seconde moitié du XII^e siècle; la seconde à étudier les définitions du genre données, *a posteriori*, et sur un échantillonnage statistique élevé, par les auteurs des traités de rhétorique.

Les premières attestations du mot dans la poésie des troubadours ne se rencontrent qu'à partir de Marcoat⁴⁷, Raimbaut d'Orange⁴⁸, Bertran de Born⁴⁹ et Guilhem de Berguedan⁵⁰. La première mention du mot est sans doute celle fournie par le *Cabra Juglar* de Guerau de Cabrera mais elle ne nous est d'aucun secours puisqu'elle ne concerne pas le poème lui-même.

Ces diverses mentions dans la poésie d'oc ne nous aident guère pour définir avec précision le *sirventes*, car la seule constante discernable réside dans le caractère satirique des oeuvres.

Les mentions en langue d'oïl sont, par contre, plus explicites et plus intéressantes. Les critiques, Paul Meyer et Alfred Jeanroy entre autres⁵¹, ont toujours admis que le genre du *sirventes* est une création méridionale et y ont vu une des premières traces d'influence de la poésie des troubadours sur celle des trouvères. On est donc entraîné à supposer que le *serventois* apparu dans les textes d'oïl vers 1150 possède, plus que le *sirventes* provençal, des traits spécifiques du genre littéraire originel.

Dans les multiples exemples rassemblés par Codefroy⁵², nous en relèverons tout spécialement deux:

Et dist Ogier: Dit as un serventois:
morir m'estuet encore une autre fois...

(Ogier le Danois)

et

N'out talent de rire ne d'aler a gibeis,
n'entendi mie a gas, n'a faire serventeis...

(Roman de Rou, t. 2, vv. 4148-9)

Serventois possède ici, sans aucun doute, le sens de "plaisanterie" comme l'a d'ailleurs remarqué Hans Erich Keller⁵³. Ces deux acceptions du *serventois* ont permis à Jeanroy d'affirmer que le *sirventes*

47. Ed. Jeanroy, *Jongleurs et troubadours gascons*, Paris, 1923, pp. 12-15, et éd. Dejeanne, in *AM*, t. 15, pp. 362-369.

48. Le mention du *sirventes* dans le célèbre *Escotatz* de Raimbaut d'Orange (P.-C., 289, 28, vv. 1-4) ne nous est d'aucun secours: "Escotatz, mas no say que s'es, / Senhor, so que vuellh comensar, / vers, estribot, ni sirventes / non es..."

49. Incipits des poèmes P.-C., 80, 13, 20, 25, 42, 43 de Bertran de Born.

50. Incipits des poèmes P.-C., 210, 3, 17 a, 20, 21 de Guilhem de Berguedan.

51. P. Meyer, *Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours*, 4, in *Rom.*, t. 19, 1890, pp. 26 et sv. Le mot même de *serventois* oblige à voir la création du mot dans la région de langue d'oc.

52. Codefroy, t. 7, p. 401, et Storost, *op. cit.*, pp. 30 et sv.

53. H. E. Keller, *Etude descriptive sur le vocabulaire de Wace*, Berlin, 1953, p. 108 b.

a certainement désigné aussi, et très anciennement, une poésie badine et plaisante, qui pouvait aisément se dégager de celle de "poésie satirique"⁵⁴.

La constatation de Jeanroy est exacte. Elle est toutefois parfaitement réversible dans l'état de nos connaissances, car on aurait pu passer de "poésie satirique" à "poésie badine".

On est enclin à conclure que les termes de *sirventes* et de *serventois* devaient, à date ancienne, convenir à des poèmes satiriques et plaisants.

Ensuite, il importe d'examiner les traités de rhétorique en langue d'oc. La critique a souvent été trop sévère à leur égard. En effet, si l'on envisage les problèmes dans une optique résolument génétique, il est exact d'affirmer que les assertions des *Leys* et autres ouvrages, très postérieurs aux temps de la genèse des genres, n'ont guère de valeur. Ceci étant dit, il faut rendre justice aux codificateurs quand ils rendent compte des diverses réalités littéraires qui ont été exprimées sous un vocable déterminé.

En ce qui concerne le *sirventes*, les rhétoriciens ont relevé de très nombreuses acceptions.

La *Doctrina de compondre dictatz*⁵⁵, au § 5:

Si volz far sirventz, deus parlar de fayt d'armes e senyalladament, o de lausor de senyor, o de mal dit o de qualsque feyts qui novellament se tracten; e començaras ton cantar segons que usaran aquells dels quals ton serventez començaras; e per proverbis e per exemples poretz hi portar lez naturaleses que fan, o ço de que fan a rependre o a lausar aquells dels quals ton serventez començaras. E sapies quel potz fer d'aytantes cobles co laün d'aquetz cantars que t'he mostratz, e potz lo far en qualque so te vulles, e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canço. E deus lo far d'aytantes cobles com sera lo cantar de que pendras lo so; e potz seguir las rimaz contra semblantz del cantar de que pendras lo só; atresi lo potz far en altres rimes.

Et au § 21:

Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes; e per ço cor deu parlar de senyors o de vasalls, blasman o castigan o lauzan o mostran o de faytz d'armes o de guerra o de Dieu o de ordenances o de novelletatz.

Les *Leys d'amor*⁵⁶:

La difinitio de sirventes: Sirventes es dictatz ques servish al may de vers o de chanso en doas causas. la una. cant al compas de las coblas. lautra cant al so. e deu hom entendre cant al compas. sos assaber que tenga lo

54. A. Jeanroy, *Poésie lyrique*, t. 2, p. 179.

55. Ed. P. Meyer, in *Rom.*, t. 6, 1877, p. 355.

56. Ed. Gatién-Arnoult, Toulouse, 1841, t. 1, p. 340.

compas solamen. ses las acordansas. oz am las acordansas. daquelas me-
teyshas dictios. o dautras semblans ad aquelas per acordansa. e deu tractar
de reprehensio. o de maldig general. per castiar los fols e los malvatz. o
pot tractar quis vol. del fag dalguna guerra.

Sirventes⁵⁷:

Sirventes es dictatz que play
e servish se leumen que may
de vers. o dalguna chanso
cant a las coblas et al so.
am la cort dels meteyshe motz
o dautres daytal semblan votz
oz am diversa mas que tenga.
lautre compas. el so retenga.
tractans de maldig general.
per castiar cels que fan mal.
o de fag mantas vetz de guerra.
ques deu far en alquna terra.

La définition apportée par le *Donat proensal*⁵⁸ est significative:

Sirventes, id est cantio facta vituperio alicujus.

En conclusion —et sans nous lancer dans de multiples hypothèses sur l'origine, l'essence ou le développement du genre—, nous pouvons affirmer que le terme *sirventes* employé par Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris peut se justifier. Il peut, en effet, convenir au contenu des poèmes destinés à Fadet et à Gordo. Nous croyons, comme les écrits anciens et comme Alfred Jeanroy, que le mot *sirventes* peut être appliqué à une infinie variété de poèmes, pour peu que ceux-ci possèdent une ou plusieurs caractéristiques parmi lesquelles:

- 1) La satire générale, qu'elle soit destinée à des supérieurs, à des égaux ou à des inférieurs.
- 2) La répréhension ou la vitupération.
- 3) La plaisanterie.
- 4) La reprise d'un mètre utilisé antérieurement.
- 5) La louange, etc.

Nous ne croyons guère nous tromper en affirmant que les poèmes étudiés ici "blasman o castigan", "tractan de reprehensio", "de maldig general per castiar los fols e los malvatz" et qu'ils consistent bien en vitupération personnelle ("id est cantio facta vituperio alicujus").

En outre, sans nous prononcer sur le bien-fondé d'une règle générale qui consisterait à reprendre un mètre antérieurement utilisé, nous pouvons affirmer que ce procédé a été effectivement adopté par nos trois troubadours⁵⁹.

57. Ed. Gatién-Arnoult, Toulouse, 1841, t. 1, p. 354.

58. Ed. Stengel, p. 7.

59. Voir les chapitres sur la versification des poèmes, pp. 96-108.

§ 4. SIMILITUDES AVEC LE "MONOLOGUE DRAMATIQUE".

Les trois poèmes de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris ont quelques liens avec la littérature dramatique. Cette évidence ne paraît jamais avoir été signalée par la critique.

Nous croyons en effet qu'on peut appliquer à nos textes la définition du *monologue dramatique* telle que l'a proposée Edmond Faral:

une sorte de pièce de théâtre pourvue d'une action, mais conçue sur un plan restreint, et ne comprenant qu'une scène à un seul personnage⁶⁰.

Faral précise sa pensée en affirmant que le monologue dramatique est

un genre littéraire très particulier, qui prend place entre le genre narratif et le genre proprement dramatique, participant à la fois de l'un et de l'autre, mais, au total, vraiment indépendant, vraiment original⁶¹.

Il nous paraît inutile de préciser que ces définitions conviennent parfaitement aux textes étudiés⁶².

Comme l'a fort bien déterminé autrefois Emile Picot, le groupe général du *monologue dramatique* se subdivise en deux sous-groupes: le *sermon joyeux* et le *monologue proprement dit*⁶³.

Si l'on s'en tient au *monologue dramatique* proprement dit, on peut établir l'existence de quelques grandes variétés. Emile Picot et Christophe Nyrop⁶⁴ ont relevé trois types de *monologues dramatiques* en fonction des personnages mis en scène: les amoureux⁶⁵, les soldats ridicules⁶⁶ et les charlatans.

Les distinctions ne s'arrêtent pas là: les monologues de charlatans se subdivisent eux-mêmes en deux catégories: le boniment professionnel et le monologue de l'"homme qui sait tout faire"⁶⁷.

60. E. Faral, *Mimes français du XIII^e siècle*, Paris, 1910, p. viii.

61. E. Faral, *op. cit.*, p. ix.

62. L. Polak a encore précisé les définitions antérieures en ces termes: "en général, il s'agit d'un acteur qui fait rire en racontant à la première personne une ou plusieurs de ses aventures ou en se vantant de ses talents" (L. Polak, *Le Franc Archier de Baignollet*, Genève, Droz, 1966 (TLF, n° 129), introduction).

63. E. Picot, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, in *Rom.*, t. 15, 1886, pp. 258-422; t. 16, 1887, pp. 438-542; t. 17, 1888, pp. 207-275; texte cité t. 15, 1886, p. 358: "le premier est une parodie, généralement fort libre des sermons en vers ou en prose qui précédaient les grands mystères; le second, au contraire, est une scène à un personnage dans laquelle l'acteur joue un véritable rôle".

64. E. Picot et C. Nyrop, *Nouveau recueil de farces françaises*, Paris, 1880, pp. LXXII-LXXVII.

65. Exemple type: *Le monologue de la Botte de Foing* de Coquillart, éd. C. d'Héricault, Paris, 1857, t. 2, pp. 204-233, et publié à Reims en 1460.

66. L'exemple traditionnel est celui du *Franc Archier de Baignolet*.

67. E. Picot et C. Nyrop, *éd. cit.*, p. LXXIII.

Les monologues dramatiques de tous types ont été recensés à trois reprises: par Picot⁶⁸, Petit de Juleville⁶⁹ et Ch. M. Des Granges⁷⁰. Les listes varient mais on peut admettre que celle proposée par Des Granges, dans sa thèse latine, est la meilleure. D'après ce dernier critique, on peut relever 32 monologues dramatiques dont les plus anciens sont ceux de Rutebeuf et de Raimon d'Avinho.

La question essentielle qui se pose à nous est évidemment de savoir si le genre du *monologue dramatique*, qui fit florès au xv^e siècle, est attesté à une date ancienne. La réponse est affirmative pour le xiii^e siècle et un critique aussi prudent qu'Edmond Faral n'hésite pas à admettre le genre comme ancien⁷¹. Nous possédons en tout cas pour le xiii^e siècle le *Dit de l'Herberie* (circa 1250), le dit *De la goutte de l'aine* (même époque) et le *Sirvens sui avutz e arlotz* de Raimon d'Avinho (xiii^e siècle).

a. *Les boniments professionnels.*

On connaît plusieurs parodies de boniments professionnels dont nous distinguons, pour plus de commodité, les boniments jongleresques.

Le plus célèbre de ces boniments est évidemment le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf dans lequel l'herbier vante la qualité de ses produits comme Guerau de Cabrera vante — *a contrario* et en critiquant son jongleur — la qualité et l'étendue de ses connaissances personnelles. Il est évident que les textes jongleresques ou mettant en scène des jongleurs sont plus proches des poèmes que nous étudions que les "boniments" professionnels. Nous avons toutefois choisi de signaler et d'étudier sommairement ces dernières compositions, car elles contiennent diverses caractéristiques, d'ordre stylistique principalement, qui nous intéressent au premier chef.

Quels sont donc, en littérature française, les boniments professionnels?

Le *Dit de l'Herberie* déjà cité⁷² met en scène un personnage bien connu du théâtre médiéval, l'herbier. L'évolution et l'importance de ce personnage dans le théâtre, tant comique que religieux, ont été très bien étudiées par Michel Mathieu dans un article récent⁷³. On sait que le *Dit de l'Herberie* est une parodie de boniment d'herbier

68. Articles cités de Picot.

69. L. Petit de Juleville, *Répertoire du théâtre comique en France*, Paris, 1886, pp. 259-292.

70. Ch. M. Des Granges, *De Scenico soliloquio (gallice: monologue dramatique) in nostro medii aevi teatro*, Paris, 1897.

71. *Op. cit.*, p. xi, et *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, 1910, p. 236.

72. E. Faral et J. Bastin, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, 1960, 2 volumes, ici t. 2, pp. 266-280.

73. M. Mathieu, *Le personnage du marchand de parfums dans le théâtre médiéval en France*, in *MA*, t. 74, pp. 39-71.

tout plein de hâbleries, de bourdes et de plaisanteries effrontées que l'auteur a voulues pour amuser son public⁷⁴.

Le *Dit de l'Herberie* n'est pas le seul boniment professionnel conservé, mais est le seul dû à un herbier. On rencontre à nouveau ici un phénomène déjà signalé dans notre étude des *ensenhamens de cortesia*: les poètes — ou les auteurs des compilations manuscrites — n'ont écrit ou n'ont retenu qu'une composition par catégorie professionnelle (ou sociale pour les *ensenhamens*).

C'est ainsi que la *Goute en l'aine*, boniment professionnel très semblable au *Dit de l'Herberie*, met en scène un *mire*⁷⁵; que le *Dit du Mercier* rend compte de la faconde du commerçant du même nom⁷⁶; que l'auteur du *Renart le Contrefait* a inclus dans son oeuvre une scène où un épicier déploie toute son astuce pour convaincre une clientèle rétive⁷⁷.

On possède également en langue d'oc un texte assez semblable, le *crida* ou le *dig* de Peire Cardenal⁷⁸.

Toutes ces compositions ont de nombreux traits communs. Le plus important de ceux-ci est certainement le ton parodique des oeuvres. On a démontré depuis longtemps — et contrairement à l'opinion de certains érudits⁷⁹ — qu'il ne s'agissait pas d'un véritable boniment mais d'une transposition parodique⁸⁰. La profusion des jeux de mots et des coq-à-l'âne n'autorise aucun doute là-dessus.

Parmi ces "boniments professionnels", on découvre inévitablement les boniments jongleresques qui, par la personnalité des personnages mis en scène, se rapprochent des poèmes de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris.

b. *Les boniments de jongleur et les textes de parade.*

Malgré les travaux de maîtres comme Edmond Faral et Ramón Menéndez Pidal⁸¹, on ne possède que peu de renseignements sur les

74. E. Faral et J. Bastin, *op. cit.*, t. 2, p. 266.

75. On doit encore lire ce texte dans l'édition de Jubinal.

76. Publié par A. C. M. Robert, *Fabliaux inédits tirés du manuscrit de la bibliothèque du roi*, Paris, 1834, pp. 6-11, et vient d'être réédité excellemment par Ph. Ménard, le *Dit du Mercier*, in *Mélanges J. Frappier*, Genève, 1970, t. 2, pp. 797-810.

77. G. Raynaud et H. Lemaître, *Le roman de Renart*, Paris, 1914, vv. 26735-26822.

78. R. Lavaud, *Peire Cardenal*, p. 468. Le troubadour y vante les mérites d'un onguent miraculeux dans une amusante fantaisie dont le ton parodique incontestable est toutefois nettement moins souligné que dans les oeuvres d'oïl conservées.

79. Tout particulièrement celle de Jubinal.

80. Comme l'a vu L. Petit de Juleville, *Les comédiens en France au moyen âge*, Paris, 1885, pp. 24-26.

81. E. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, 1910, et R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y origenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957.

habitudes jongleresques en matière de présentation des oeuvres en dehors des indications données dans les oeuvres elles-mêmes.

Léon Gautier, dans ses inépuisables *Épopées françaises*, a relevé l'essentiel des textes qui traitent du répertoire du jongleur: le *Dit des Taboueurs, Daurel et Beton, les Deux trouveors ribauz*, etc.⁸²

Avec une verve "reconstructive" tout empreinte de romantisme, Léon Gautier nous fait revivre une représentation jongleresque inaugurée par une "parade"⁸³. Ne nous y trompons pas! Il s'agit bien là d'une reconstitution, car aucun texte de parade ne nous a été conservé.

Nous possédons toutefois des parodies de "parades" qui sont relativement tardives. Les compositeurs d'anthologies, que sont en fait les auteurs des manuscrits, n'ont jugé dignes de la transcription que les textes qui parodiaient les modèles sérieux. C'est un phénomène assez fréquent dans la littérature du nord et du sud⁸⁴.

Les poèmes qui nous intéressent au premier chef sont les trois oeuvres réunies par Edmond Faral dans ses *Mimes français du XIII^e siècle*⁸⁵. On se rappellera qu'il s'agit des *Deux bourdeurs ribauds* —qui s'intitule aussi la *Gengle* ou l'*Ebaubissement au lecheor*—, de la *Réponse de l'un des deux ribauds* et d'une autre réponse intitulée *Contregengle*. Ces trois poèmes ne sont pas nécessairement liés. Il semble, d'après l'analyse de Faral, que la *Contregengle* ne soit pas du même auteur. Le sérieux que ce dernier manifeste donne à cette *Contregengle* un ton assez différent de la bourde incontestable que constitue *Les deux bourdeurs ribauds*.

Si l'on veut bien remplacer le mot *jongleur* par le mot *troubadour*, la définition du poème donnée par Faral s'applique parfaitement aux *serventes décochés à Cabra, à Fadet* ou à *Gordo*:

82. L. Gautier, *Les épopées françaises*, Paris, 1892, t. 2, pp. 28, 33 et sv., 45.

83. L. Gautier, *op. cit.*, t. 2, pp. 61 et sv.

84. Il est significatif à cet égard que la première pastourelle conservée en langue vulgaire, celle de Marcabru (P.-C., 293, 30), soit une parodie de pastourelle. On pourra évidemment objecter, en recourant à un positivisme assez étroit, que les textes conservés ne permettent pas de croire à l'existence de "parade sérieuse" donnée par les jongleurs avant les récitations. Michel Mathieu a répondu avec justesse à cette hypothétique objection: "La pièce (les *Deux bourdeurs ribauds*) tire sa vertu plaisante du travesti dont elle revêt un usage, et que si cet usage, la parade, n'existait pas, elle n'aurait ni raison d'être, ni puissance satirique" (p. 54, note). On me permettra de citer encore Michel Mathieu qui, mettant en doute des affirmations de Chambers, conclut son enquête en ces termes: "Mis à part *Les deux bourdeurs ribauds*, nous ne possédons donc aucun texte où le jongleur vante à son public ses propres aptitudes, parodiquement ou non. Ce que nous possédons par contre ce sont plusieurs pièces narratives où figure un jongleur, et où, soit qu'il vante lui-même son savoir, soit que l'auteur intervienne pour le faire à sa place, l'énumération des aptitudes rappelle plus ou moins le ton exhaustif et le style qui devait être celui de la parade et qu'on retrouve dans les *Deux bourdeurs*" (p. 55, note).

85. E. Faral, Paris, 1910, pp. 83-111. Pour le commentaire de ce poème, on peut voir P. Nygrog, *Les Fabliaux*, pp. 40 et sv.

(*Les deux bourdeurs ribauds*) est une invective adressée par un jongleur à un autre jongleur, dont il dénigre l'ignorance en la comparant à son propre savoir⁸⁶.

Mais —si l'on met de côté l'opinion de Jubinal qui voulait y voir une simple transposition de la réalité⁸⁷—, la critique a suivi Faral qui affirmait:

les poèmes dont nous parlons, ou plutôt les deux premiers, tout farcis de bourdes, sont de pures plaisanteries, destinées à faire rire. L'auteur a traité, en la stylisant, une scène qu'il était sans doute loisible d'observer fréquemment: il a mimé, voilà tout⁸⁸.

Il reste à confronter ces constatations aux impératifs chronologiques. Cette parade jongleresque est inconnue, mais on doit la supposer ancienne, aux temps où créateurs, exécutants et public communiaient dans le même respect des oeuvres. Un pastiche de boniment comme le *Cabra Juglar* ne peut s'imaginer qu'à date plus récente, date qui coïncide d'ailleurs avec un gauchissement nettement perceptible de l'esprit des oeuvres. Nous ne surprendrons personne en affirmant que ce poème peut avoir été écrit aux temps de la composition du *Pèlerinage de Charlemagne*.

c. Poèmes du type de "l'homme qui sait tout faire".

On voudra bien admettre que nos poèmes dans lesquels le troubadour fait preuve d'une érudition surprenante en critiquant un jongleur, se rapprochent de cette catégorie de *monologues dramatiques* intitulés "de l'homme qui sait tout faire". Il est, en effet, évident que l'auteur met en valeur sa propre érudition en énumérant les innombrables lacunes de celle du jongleur. L'étude de cette catégorie aura quelque importance, car y figure un poème de langue d'oc.

On doit à Picot et Nyrop une brève mais substantielle enquête sur

86. *Op. cit.*, p. 83.

87. A. Jubinal, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, 1875, t. 3, p. 2.

88. *Op. cit.*, p. 91, note; nous croyons, quant à nous, que l'auteur ne stylise pas directement la réalité mais qu'il parodie lui-même une oeuvre antérieure. Il s'agit dans les *Deux bourdeurs ribauds* d'un comique au second degré. Je crois en trouver confirmation dans le fait que le jongleur fustigeant son confrère ignorant fait preuve d'une ignorance aussi complète. On peut donc supposer, en cette seconde moitié du XIII^e siècle, que l'auteur des *Deux bourdeurs ribauds* renchérit sur un type de poèmes qui aurait fustigé —sérieusement, si l'on ose dire— l'ignorance d'un jongleur. Nous ne croyons pas extrapoler en affirmant l'existence de poèmes où le censeur n'afficherait pas sa connaissance de Guillaume au Tinel (v. 66) mais bien celle, plus conforme, de Guillaume au court nez et de Rainouart au tinel. Nous croyons donc être autorisé à supposer l'existence de poèmes qui seraient des jalons entre le poème exposant les reproches d'un poète à son jongleur, sur le ton sérieux puis badin, jusqu'à celui où un jongleur ignorant ferait preuve d'érudition en gourmandant un collègue plus ignare que lui.

cette variété de monologues⁸⁹, complétée ensuite par Des Granges⁹⁰.

Comme toujours lorsqu'il s'agit de *monologues dramatiques*, la presque totalité des témoignages date du xv^e siècle, voire du xvi^e. Heureusement, on a conservé un très curieux poème, dû à un certain Raimon d'Avinho dont c'est l'unique oeuvre parvenue jusqu'à nous.

Le poème *Sirvens sui avutz et arlotz* (P.-C., 394, 1) a déjà été rapidement signalé dans la critique que nous avons faite (p. 49) des conceptions de W. Keller sur le *sirventes*. On a daté jusqu'ici ce monologue dramatique du xiii^e siècle sur la foi de caractéristiques linguistiques.

Tous les autres *monologues dramatiques* qui énumèrent les multiples aptitudes que possède une même personne sont du domaine d'oïl et de loin postérieures⁹¹.

Il nous paraît donc utile de reproduire un extrait du poème de Raimon d'Avinho, car il témoigne parfaitement des traits stylistiques typiques de cette sorte d'oeuvres, l'énumération et l'utilisation des coordonnants:

Sirvens sui avutz et arlotz,
 e comtarai totz mos mestiers:
 e sui estatz arbalestiers
 e portacam et gualiotz
 e rofians e baratiers
 e pescaires e escudiers,
 e sai ben de peira murar,
 pero de cozir non trop par,
 e mouta portei mantas ves,
 e ai mais de cent auzels pres;
 e sui trobaires bels e bos,
 qu'eu fas sirventes e tensos,
 e sui joglars desavinens
 e de set ordes sui crezens.
 E fui mazeliers e fis datz,
 e corregier fui lonjamens,
 e sai far anels bels e gens
 e rateiras per penre ratz,
 e far ausbercs e garnizos,
 e sai far putas e lairos,
 e sancnei bras, e fui boviens
 e mais d'un mes mercadaniers,
 e sai far arcas e vaissels,

89. E. Picot et C. Nyrop, *Nouveau recueil de farces françaises*, Paris, 1880, pp. LXXII-LXXVII.

90. Ch. M. Des Granges, *De Scenico soliloquio*, p. 59, cite la plupart de ces textes sous la mention *De soliloquiis in quibus suas artes evolvit ipsa persona*.

91. *Dits de maître Aliboron qui de tout se mesle*, in Montaiglon, *Recueil de poésies françaises*, t. 1, pp. 33-41. *Watelet de tous mestiers*, in Montaiglon, *Recueil*, t. 13, pp. 154-169. *Maistre Hambrelin, serviteur de Maistre Aliboron, cousin germain de Pa-colet*, in Picot-Nyrop, *Nouveau recueil*, pp. 199-215. *Varlet à louer à tout faire*, in Montaiglon, *Recueil*, t. 1, pp. 73-88. *Monologue d'un clerc de Taverne*, in Montaiglon, *Recueil*, t. 11, pp. 89-108. *Fille Bastelière*, in Le Roux de Lincy, *Recueil*, t. 1, n° 1.

penches e fus e cascavels,
 e sai far galeas e naus,
 coutels e espazas e faus;
 e sai esser prestres e cocs,
 e sui bos meges, quant es locs ⁹².

Qui est donc ce Raimon d'Avinho?

Le critique n'a pas accordé un grand intérêt à cet écrivain d'importance secondaire. Comme on ne sait rien du personnage, les érudits ont donc daté, au jugé, l'oeuvre de la fin du XIII^e siècle. Ils auraient toutefois pu arriver à des précisions supplémentaires en examinant simplement les manuscrits. En effet, le poème *Sirvens sui avutz* étant contenu dans le ms. D^a, il a donc été composé avant 1254, date à laquelle ce manuscrit a été copié ⁹³.

Connaît-on ensuite un poète nommé Raimon d'Avinho?

Antoine Thomas a relevé depuis longtemps qu'un personnage de ce nom est l'auteur d'une traduction en vers provençaux du célèbre traité chirurgical de Roger de Parme ⁹⁴.

Antoine Thomas, qui avait signalé pour la première fois ce texte conservé dans un manuscrit de Bologne, avait mal lu le nom du traducteur: Raimon d'Avinho était ainsi devenu Raimon Aviller. C'est pour cette raison que ce traducteur est connu dans un certain nombre de monographies sous ce dernier nom.

Antoine Thomas, ayant reconnu peu après son erreur, se hâta d'ajouter que ledit auteur n'avait aucun rapport avec celui du poème *Sirvens sui avutz* ⁹⁵. Cette affirmation péremptoire a été reprise plusieurs fois par la suite et, en dernier lieu, par l'éditeur Umberto Cianciolo ⁹⁶.

Cette belle certitude ne laisse toutefois pas de surprendre quelque peu.

Puisqu'on sait que l'oeuvre de Roger de Parme (ou de Salerne), écrite vers 1170, a été traduite avant 1209 et que le poème *Sirvens sui avutz* a été certainement composé avant 1254, on est amené à penser que les deux Raimon d'Avinho vivaient sensiblement à la même époque.

Le médecin Raimon d'Avinho, traducteur en vers provençaux d'une oeuvre latine, a fort bien pu rédiger un petit poème où l'on peut déceler la main d'un clerc joyeux.

92. K. Bartsch-E. Koschwitz, *Chrestomathie provençale*, col. 229, et E. Faral, *Les jongleurs*, p. 296, n° 139; sur ce poème voir J. Rolland, *Essai paléographique et bibliographique sur le théâtre profane en France avant le XV^e siècle*, Paris, 1945, p. 258.

93. Il est à noter que le ms. D^a nous rapporte également les poèmes de Guerau de Cabrera et de Guiraut de Calanson.

94. A. Thomas, *La chirurgie de Roger de Parme en vers provençaux*, in *Rom.*, t. 10, 1881, pp. 63 et sv., 456, et t. 11, 1882, pp. 203 et sv.

95. In *Rom.*, t. 10, 1881, p. 456.

96. U. Cianciolo, *Il compendio provençale verseggiato della Chirurgia di Ruggero da Salerno*, in *AR*, t. 25, 1941, note 19, on verra aussi *GRLMA*, t. 6 (2), n° 3732.

Il est évident que nous n'aurons sans doute jamais confirmation de cette hypothèse. Il n'empêche que les similitudes de nom et de chronologie sont troublantes.

Au cas où les deux Raimon d'Avinho seraient un même personnage, le poème *Sirvens sui avutz* pourrait être daté des premières années du XIII^e siècle.

Ce poème est donc important pour prouver l'existence du *monologue dramatique* à une date très ancienne et — ce qui nous intéresse au premier chef — en pays méridional.

La pièce *Sirvens sui avutz* est donc de quelque intérêt puisqu'elle permet de rompre l'isolement dans lequel se trouvaient les poèmes que nous étudions.

Le compilateur du ms. D^a qui, comme nous le verrons plus loin, est sans doute l'un des plus intelligents de nos "faiseurs" d'anthologies, avait (avant 1254!) bien discerné les liens unissant le poème de Raimon d'Avinho avec ceux de Guerau de Cabrera et Guiraut de Calanson, car il l'a placé immédiatement devant ces deux autres poèmes.

§ 5. SIMILITUDES AVEC LE "SERMON JOYEUX".

Nous avons vu plus haut que la frontière entre le *sermon joyeux* et le *monologue dramatique* est assez mal définie. Ces deux types de textes abordant pratiquement tous les sujets, une analyse thématique ne permet pas de les distinguer. Ils sont récités dans les mêmes circonstances: au cours de réjouissances, de banquets, de fêtes⁹⁷. Ils présentent aussi les mêmes caractéristiques techniques: ils sont de longueur identique et versifiés suivant une même technique (les rimes plates). Pour toutes ces raisons, les érudits ont étudié ensemble ces deux "genres" littéraires.

La différence essentielle réside dans ce que la critique contemporaine appelle le "point de vue": le récitant du *monologue dramatique* se met en scène tandis que celui du *sermon joyeux* disserte "objectivement". Le *sermon joyeux* présente également une caractéristique stylistique d'importance secondaire: l'invocation exordiale parodique, en langue latine, à Dieu ou à l'un de ses saints.

Sous l'angle de la plaisanterie, souvent très lourde, les auteurs de *sermons joyeux* dissertent sur divers sujets: les saints ou les personnages facétieux, l'amour, les femmes, le mariage, les ivrognes, les cabarets...

Le ton général de nos trois poèmes présente quelques analogies avec ces sermons où le prédicateur réprimande ses ouailles.

On notera aussi que le "point de vue" adopté par les auteurs de nos

97. E. Picot, in *Rom.*, t. 15, 1886, pp. 359-360.

textes est intermédiaire entre l'ego du *monologue dramatique* et l'"objectivation" typique des *sermons joyeux*.

Dans le *Cabra Juglar*, en effet, le troubadour se met implicitement en scène tout en critiquant véhémentement la faiblesse du bagage technique du jongleur. Le *Cabra Juglar* et ses deux imitations ne sont pas non plus des *monologues dramatiques* à deux personnages.

Les similitudes présentées par nos poèmes avec le *sermon joyeux* ne se limitent toutefois pas au seul "point de vue". Il en existe heureusement d'autres, plus objectives: la versification tout particulièrement.

Nous démontrons ailleurs (pp. 96 et sv.) que la strophe utilisée par Guerau de Cabrera et Guiraut de Calanson est le *versus tripertitus caudatus*. Or, ce *versus* a été l'un des plus utilisés dans la poésie liturgique latine et romane.

Guerau de Cabrera, se gaussant de son jongleur, emploie un *versus* dont l'exploitation parodique ne pouvait échapper à des auditeurs quelque peu familiarisés avec la poésie liturgique. On est ainsi autorisé à considérer nos poèmes comme ressortissant également au genre du *sermon joyeux* dont on ne conserve pourtant que des témoignages tardifs (xv^e siècle).

§ 6. SIMILITUDES AVEC LE "GAB".

De bons esprits ont noté depuis longtemps les rapports existant entre nos poèmes et le *gab*. Pio Rajna avait formulé jadis cet avis⁹⁸; Cesare Segre vient encore de le réexprimer:

abbiamo dunque un *gab* più che un *ensenhamen*⁹⁹.

Il est, en effet, certain que Guerau de Cabrera et ses imitateurs fustigeant leurs ignorants jongleurs énumèrent un bagage littéraire dont l'extraordinaire ampleur dépasse de beaucoup les possibilités d'un seul individu. Les critiques ont donc pu estimer qu'il pouvait s'agir d'une oeuvre plaisante, d'un *gab*.

Jules Horrent aboutit lui aussi à des réflexions du même ordre:

... représentons-nous la nature exacte de l'*ensenhamen* de Guiraut. Le *Cabra Juglar* énumère le répertoire littéraire que se doit de posséder un vrai jongleur. Mais l'énumération n'est pas dépourvue de malice. Dans l'accumulation des connaissances exigées, il y a une intention mystificatrice évidente¹⁰⁰.

98. In *ZRP*, t. 5, 1881, p. 3.

99. C. Segre, in *GRLMA*, t. 6 (1), p. 90, note 16.

100. J. Horrent, *La Chanson de Roland*, Paris, 1951, p. 453.

On aura remarqué que Jules Horrent n'utilise pas le mot *gab*. L'éru- dit liégeois a sans doute pressenti que la vantardise de Guiraut de Ca- brera pouvait aussi bien s'inscrire dans le cadre d'un genre littéraire autre que le *gab* lyrique proprement dit.

Indépendamment d'une enquête approfondie de Philippe Ménard sur le motif du *gab* dans l'épopée et le roman français, nous disposons depuis quelques années d'une synthèse commode due à Jorchen Ulrich Fechner¹⁰¹.

D'entrée de jeu, une distinction s'impose.

On doit faire le départ entre le motif du *gab* et le genre littéraire du même nom. En effet, dans les poèmes d'un genre littéraire déter- miné (*canço*, *tenso*, etc.)¹⁰², on rencontre souvent de courts passages consacrés au *gabar* sans qu'on puisse évidemment y voir un exemple de genre littéraire. Les nombreux exemples du motif littéraire sont sans intérêt pour notre recherche.

Quels sont donc ces poèmes qui sont, d'après Fechner, consacrés intégralement au *gab*?

Ce sont:

1. *Ben vuell que sapchon li pluzor* de Guillaume IX (P.-C., 183, 2).
2. *D'aisso lau Dieu* de Marcabru (P.-C., 293, 16).
3. *Assatz sai d'amor ben parlar* de Raimbaut d'Orange (P.-C., 389, 18)¹⁰³.
4. *Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier* de Peire Vidal (P.-C., 364, 18).

a. "*Ben vuell que sapchon li pluzor*" de Guillaume IX (P.-C., 183, 2).

Ce poème de Guillaume IX contenant quelques allusions grivoises a été relativement peu étudié par la critique. À part Raynouard, les éditions semi-diplomatiques de Mahn et l'édition de Jeanroy¹⁰⁴, seule Lynne Lawner a imprimé le texte¹⁰⁵.

101. J. U. Fechner, *Zum Gab in der altprovenzalischen Lyrik*, in *GRM*, t. 14, 1964, pp. 15-34; Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman français au moyen âge*, Genève, 1969, pp. 20-28, et toute la bibliographie générale y mentionnée. On verra aussi C. A. Knudson, *Serments téméraires et gabs: Notes sur un thème littéraire*, in *Actes et mémoires du IV^e Congrès Rencesvals*, Heidelberg, 1969, pp. 254-260, et E. von Kraemer, *Sémantique de l'ancien français gab et gaber*, in *Mélanges T. Nurmela*, Turku, 1967, pp. 73-90.

102. Les exemples sont nombreux. On verra Fechner, *art. cit.* Pour une *tenso* où le motif du *gab* apparaît, on verra celle qui oppose Uc de Saint-Circ et le "Vicomte" (P.-C., 457, 14).

103. Ce poème qui n'est ni un *gab*, ni un *monologue dramatique*, me paraît être tout simplement un *vers* ou une *canço* malgré l'emploi du mot *gabar* (vv. 49-50). D'ailleurs Pillet, se fondant sur l'emploi de *vers* dans l'envoi, qualifie ce poème de *vers* (v. 60 de l'édition W. T. Pattison, *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, 1952, pp. 134-135).

104. Mahn, *Werke*, t. 1, p. 4, et *Gedichte*, t. 1, p. 101, et A. Jeanroy, *Les chansons de Guillaume IX*, Paris, 1913, p. 13.

105. L. Lawner, *Notes towards an interpretation of the vers de dreyt nien*, in *CN*, t. 28, 1968, pp. 147-164.

Alfred Jeanroy commente le poème avec sa prudence coutumière en quelques lignes laconiques:

Voici enfin un *gab*, une "vanterie", premier exemple du genre, où l'auteur énumère complaisamment ses talents ou narre ses exploits; et la liste se termine par une polissonnerie, qui n'étonnera pas les lecteurs des pièces précédentes¹⁰⁶.

Guillaume IX, qui se met en scène à la première personne, sait donc toute chose: le métier de poète, la sagesse, la folie, la honte, l'honneur, l'audace et la crainte, les qualités et les défauts de ses contemporains et, surtout, les jeux de l'amour. Le comte de Poitiers glose sur ses éminentes qualités sexuelles auxquelles est, en fait, consacré le poème. L'énumération des qualités que se prête le personnage fait irrésistiblement penser à un *monologue dramatique* du type de "l'homme qui sait tout faire". Nous croyons donc que Guillaume IX utilise un "genre" poétique préexistant qu'il "spécialise" après le dernier tiers du poème. L'œuvre du duc d'Aquitaine présente d'ailleurs la caractéristique générale d'utiliser des types poétiques très anciens, comme le *devinalh* ou le *gab*¹⁰⁷, qu'il rédige dans un style apparenté étroitement à la rhétorique médiolatine¹⁰⁸.

b. "*D'aisso lau Dieu*" de Marcabru (P.-C., 293, 16).

L'étude de ce poème a été souvent menée avec celle du précédent, car de nombreux critiques ont vu dans le *gab* de Marcabru une imitation du *gab* de Guillaume IX¹⁰⁹.

La vieille édition du Dr. Dejeanne a été remplacée, depuis quelques années déjà, par une publication d'Aurelio Roncaglia.

Que dit Marcabru?

Le poète, plus intelligent que tous, possède de multiples dons de l'esprit et d'innombrables qualités physiques qui lui permettent de vivre aux dépens d'autrui. Non seulement ses aptitudes aux combats sont extraordinaires, mais il fait preuve d'astuce pour protéger la vertu de sa femme (épouse ou maîtresse?) et d'une vigueur sexuelle qui lui a permis de séduire un grand nombre de représentantes du sexe faible. Le "summum" de la conduite ainsi exposée consiste à faire éduquer ses

106. A. Jeanroy, *Poésie lyrique*, t. 2, p. 7. On verra aussi M. Casella, *Poesia e storia. I. Il più antico trovatore*, in *ASI*, t. 17, 1938 (2), pp. 3-63, et spécialement pp. 23-28; R. R. Bezzola, *Guillaume IX et les origines de l'amour courtois*, in *Rom.*, t. 66, 1940, pp. 145-237, et *Les origines et la formation*, Paris, 1966, 2^e partie, t. 1, pp. 299-300; L. T. Topsfield, *The burlesque poetry of Guilhem IX of Aquitaine*, in *NM*, t. 69, 1968, pp. 280-302, ici pp. 281-282.

107. Voir, sur ce point, Maria Dumitrescu, in *CCM*, t. 9, 1966, p. 346.

108. Voir, sur ce point, L. T. Topsfield, *art. cit.*, p. 281, note 3, et pp. 282-283.

109. Voir E. Köhler, *Trobadorlyrik*, pp. 135 et sv., et U. Mölk, *Trobar clus - Trobar leu*, pp. 66 et sv.

bâtards par les familles dans lesquelles le poète s'est discrètement introduit.

On devine sans peine que ce poème rompant avec l'ensemble du chansonnier de Marcabru a été compris et interprété de multiples manières.

La contribution de Roncaglia¹¹⁰ qui se fonde sur un commentaire textuel de tout premier plan tranche nettement avec les précédentes¹¹¹. L'érudit italien, après avoir relevé que Marcabru paraît se séparer de ses conceptions idéologiques coutumières, montre que le poète expose toutefois des idées qui lui sont familières.

Le commentateur conclut sa recherche en des termes auxquels on ne peut que souscrire:

No, il *gap* non è uno scherzo, un divertimento letterario; ma un'amara parodia, condotta con coerenza dalla prima all'ultima strofe, dove più scopertamente si rivela. E l'oggetto di questa parodia, il personaggio che Marcabruno inscena con mimica efficacia, è il bersaglio costante della sua polemica morale e letteraria, il tipo del *menut trobador* (XXXIII, 9) o piuttosto *trobador d'amistat fina* (XXXVI, 18), che s'inframmette nelle corti e corrompe i costumi¹¹².

On constate donc que le *D'aisso lau Dieu* s'il est bien, au niveau du genre littéraire, un *monologue dramatique* de l'"homme qui sait tout faire", a des intentions qui dépassent largement les buts habituellement poursuivis par les auteurs de ce type d'oeuvres. En fait, le poème 16 de Marcabru n'utilise le genre du *monologue dramatique* que dans une intention polémique.

Une dernière note s'impose. Le poème de Marcabru est composé suivant le système du *versus tripertitus caudatus*, fréquent dans la poésie liturgique, utilisé également par Guerau de Cabrera et Guiraut de Calanson. On rappellera que, dans le paragraphe consacré (p. 62) aux similitudes avec le *sermon joyeux*, nous avons souligné ce fait auquel nous devons joindre pour le *D'aisso lau Dieu* l'invocation aux saints qui est typique de ce genre de composition (vv. 1-2).

c. "*Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier*" de Peire Vidal
(P.-C., 364, 18, éd. Avallé, p. 219).

Cette pièce nous paraît bien la seule qui puisse être considérée comme un *gab* chevaleresque dans la tradition de la poésie épique. En effet, Peire Vidal fait des propositions de service à Alphonse II

110. A. Roncaglia, *Il "Gap" di Marcabruno*, in *SM*, t. 17, 1951, pp. 46-70.

111. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig, 1882, 2^e éd., pp. 44 et sv.; K. Vossler, *Die Trobador Marcabru*, Munich, 1913, pp. 5-6; C. Appel, *Zu Marcabru*, in *ZRP*, t. 43, 1923, pp. 425-426; A. Roncaglia, *art. cit.*, pp. 46-50; Fechner, *art. cit.*, pp. 23 et sv.

112. A. Roncaglia, *art. cit.*, p. 52.

d'Aragon en vantant ses qualités guerrières dans l'espoir d'un quelconque anoblissement par le souverain catalan. Ce poème est très différent des précédents, car le troubadour toulousain ne met en valeur qu'une seule facette de sa personnalité.

Concluons. Le *Cabra Juglar* de Guerau de Cabrera n'est pas aussi isolé qu'on a bien voulu le dire. En effet, dès les deux premières générations, on constate l'existence de poèmes qualifiés de *gabs* par la critique et qui, en fait, participent du *monologue dramatique*.

C'est dire aussi que le poème de Cabrera a très bien pu être rédigé à toutes les époques de la poésie d'oc et, particulièrement, dans les temps les plus reculés. Lorsqu'on a noté des similitudes précises tant au niveau du "genre littéraire" que de la versification entre le poème de Marcabru et celui de Guerau de Cabrera, on est en droit de se demander si le *D'aisso lau Dieu* n'est pas un modèle immédiat du *Cabra Juglar*.

§ 7. L'“ENSENHAMEN”.

Il nous paraît que le terme *ensenhamen* s'applique *a contrario* à nos textes. Il est certain que ces compositions possédaient une vertu didactique puisqu'elles exposaient sur le mode négatif le répertoire "idéal" d'un jongleur.

C'est pour cette raison — et pour ne pas nous séparer de traditions déjà anciennes dans l'histoire de la critique — que nous conservons ce terme dans notre définition.

§ 8. L'ÉNUMÉRATION ET L'ANAPHORE, CARACTÉRISTIQUES STYLISTIQUES DE NOS POÈMES.

De toute évidence, la *vis comica* de ces poèmes est essentiellement fondée sur l'importance de l'énumération qu'ils contiennent.

Quiconque a un peu lu les oeuvres littéraires médiévales — qu'elles soient latines¹¹³ ou romanes — n'a pu que constater l'existence de ces longues énumérations qui, par leur fréquence, deviennent souvent lassantes. Qui n'a pas en mémoire les "tics" stylistiques de Wace se complaisant dans d'innombrables répétitions et énumérations?

Ces techniques énumératives ne proviennent évidemment pas du néant et ressortissent à des traditions rhétoriques médiévales bien connues.

113. Par exemple chez les Goliards, on verra Olga Dobiache, *Les poésies des Goliards*, Paris, 1931, p. 165, ou le célèbre n° 175 des *Carmina Burana* cité par Charles Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, Paris, 1911, p. 21, note.

Nous disposons maintenant de la thèse de Robert Garapon qui a relevé avec une rare conscience les manifestations de la fantaisie verbale dans l'ancienne littérature française¹¹⁴. Dès la *Chanson de Roland*, les énumérations de noms propres ne manquent pas¹¹⁵, mais elles se limitent à une dizaine de vers. Dès le milieu du XII^e siècle, on assiste à un extraordinaire gonflement de ces listes qui atteignent des proportions assez invraisemblables dans le *Pseudo-Turpin*¹¹⁶. Le roman n'est pas en reste, le *Brut* déjà cité, l'*Erec* de Chrétien de Troyes¹¹⁷ contiennent aussi des énumérations.

Toutefois, l'énumération —qui rentre dans les conceptions rhétoriques du temps— est souvent employée à des fins stylistiques "sérieuses" (le grossissement épique par exemple). Les auteurs du *Roland*, du *Brut* ou du *Pseudo-Turpin* ne visent généralement pas à faire rire...

Les textes où la technique énumérative est utilisée dans une intention comique nous sont précisément bien connus: les *monologues dramatiques* et autres boniments dont nous venons de parler. Garapon —qui ne dit pas un mot des textes provençaux— consacre quelques lignes à l'analyse des effets comiques obtenus par les énumérations du *Dit de l'Herberie* et des *Deux bourdeurs ribauds*:

Il est intéressant d'analyser l'effet comique produit par ces accumulations: sans doute, les deux bourdeurs font-ils preuve d'une fatuité et d'une prétention tout à fait ridicules; mais comment le spectateur, au moment même où il se moque de ces gueux qui ont une si haute idée de leurs méprisables talents, ne ressentirait-il pas, risquons le mot, une certaine admiration pour une telle faconde, une certaine griserie aussi devant une telle volubilité? N'est pas aussi bavard qui veut, et de telles énumérations, par le déluge de paroles dont elles procurent la jouissance, ne manquent pas de solliciter l'émerveillement amusé du public. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur ce point capital; notons, pour l'heure, que l'effet comique de la fantaisie verbale, loin de relever toujours de la sanction sociale magistralement mise en lumière par Bergson, développe souvent chez le spectateur un état d'euphorie et d'admiration implicite, de belle humeur en un mot, qui en est passablement différent¹¹⁸.

Lorsque Garapon examine le passage du *Dit de l'Herberie* où le bonimenteur vante les qualités d'une série de pierres précieuses, il constate:

114. R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du moyen âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, 1957, pp. 19-28, 32-35, 74-87. On lira, avec prudence, l'étude de Tetel, *La valeur comique des accumulations verbales chez Rabelais*, in *RR*, t. 53, 1962, pp. 96-104, qui expose —sans connaître Garapon— des phénomènes identiques à ceux que nous étudions.

115. R. Garapon, *op. cit.*, pp. 16-17. Liste des membres du conseil privé de Marsile (vv. 62-68) et la description de l'armée de Baligant (vv. 3217-3230).

116. Voir l'édition de C. Meredith Jones, Paris, 1936, pp. 121 et sv.

117. J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, 1957, p. 40 (1^e éd.).

118. R. Garapon, *op. cit.*, p. 24.

Aucun de ces noms de pierres précieuses n'est drôle en lui-même; seule, la réunion de dix de ces noms à la queue leu-leu met le spectateur en belle humeur; il voit peut-être dans cette énumération le signe de l'incurable vantardise du personnage représenté; mais il est surtout charmé par la volubilité et, si l'on peut dire, par la légèreté de langue de ce charlatan capable d'aligner à la volée une dizaine de mots désignant des gemmes toutes plus rares les unes que les autres; il est séduit par ce langage libéré de la pesanteur quotidienne, débarrassé de l'inertie inhérente à la recherche des mots adéquats ¹¹⁹.

Garapon souligne un fait essentiel: c'est la seule volubilité de l'herbier qui fait sourire. Il ne s'agit donc pas dans nos poèmes de *bourderie* (une absurdité explicite, une contradiction dans les termes) ou de *derverie* (absence totale de suite dans les propos). Si l'on met à part *Les deux bourdeurs ribauds* ¹²⁰, le contenu du *monologue dramatique* se révèle parfaitement *réaliste*.

Philippe Ménard, avec sa finesse d'analyse coutumière, a mis en évidence cette caractéristique du *monologue dramatique* dans son analyse du *Dit du Mercier*:

Le 'réalisme' de notre texte ne saurait faire de doute. Qu'il s'agisse là d'une réclame publicitaire rédigée pour un mercier ou seulement d'une malicieuse imitation, nulle part on ne découvre de *bourdes* et d'absurdités. La plupart des choses citées ici se retrouvent dans les lettres patentes qui, du Moyen Âge au xvii^e siècle, réglementent la profession ¹²¹.

Comme tous les autres *monologues dramatiques* connus, les poèmes de nos trois troubadours ne relèvent pas de la *bourderie* comme on l'a parfois affirmé. On est donc en droit de faire confiance à nos textes quant à leur contenu: les connaissances littéraires, acrobatiques ou musicales exposées existent bien. L'in vraisemblance ne réside que dans la réunion dans le chef d'un même personnage de l'ensemble du répertoire. Le phénomène est identique dans le *Dit du Mercier*: Philippe Ménard affirme qu'

on pourrait taxer d'in vraisemblance pareille énumération. Le modeste panier du mercier recèlerait-il tant de choses? Ne faut-il point soupçonner d'emphase le bonimenteur? ¹²².

Le critique français conclut comme nous en soulignant la fantaisie verbale d'un poème qui énumère des éléments réels.

119. R. Garapon, *op. cit.*, p. 25.

120. *Les deux bourdeurs ribauds* renouvellent le genre en faisant glisser dans la *bourderie* leurs interventions. Voir p. 58, note 88.

121. Ph. Ménard, *Le Dit du Mercier*, in *Mélanges J. Frappier*, Genève, 1970, t. 2, p. 809.

122. Ph. Ménard, *op. cit.*, p. 809.

Les *monologues dramatiques* de tous types —genre auquel ressortissent nos poèmes— ne relèvent en aucune manière de la *bourderie*, mais de la fantaisie. Le *monologue dramatique* ne serait rien d'autre qu'une prouesse technique d'un poète qui cherche à faire sourire son auditoire en énumérant une série de faits ou de choses dont on ne peut mettre en doute le "réalisme".

On est ainsi amené à préciser ce qu'affirme Garapon au sujet du "réalisme" de nos poèmes¹²³. En effet, si nos textes sont fantaisistes lorsqu'on les envisage dans leur ensemble, ils deviennent parfaitement réalistes —et possèdent une valeur documentaire incontestable— lorsqu'on examine individuellement chaque élément de l'énumération. Toute la *vis comica* de nos poèmes se trouve d'ailleurs dans cette contradiction: Guerau de Cabrera exigeant de son jongleur des aptitudes qui ne relèvent pas de cet état ferait-il sourire?

D'autre part, Garapon a raison d'insister sur l'aspect "dramatique" de poèmes qui ne trouvent leur pleine valeur comique que dans la récitation orale:

(ces poèmes), s'ils paraissent remarquablement longs et ennuyeux au lecteur moderne, ne l'étaient nullement pour le spectateur de la fin du xiv^e siècle; pour ce dernier, ces boniments avaient une valeur comique non négligeable; il s'amusait comme nous avons peine à l'imaginer à entendre ces énumérations indéfiniment prolongées, pour peu que les acteurs qui tenaient les rôles de ces commerçants se fussent entraînés à un débit volubile; et il goûtait tant cette forme de fantaisie verbale, que les auteurs s'ingéniaient à multiplier les accumulations tirant sur le boniment, et en mettaient même dans des rôles qui semblaient pouvoir être égayés par d'autres moyens: ainsi, dans *Les miracles de sainte Geneviève*, un mesel, un brouetier, un hydro-pique, un bossu, un fiévreux et un aveugle viennent successivement bonimenter sur leur maladie et en énumèrent, pour la plus grande joie du public, les multiples symptômes et les innombrables inconvénients, comme s'ils faisaient marchandise de leur infirmité.

L'*anaphore* accentue encore l'aspect "dramatique" de nos poèmes. Cette figure rhétorique¹²⁴ qui consiste à répéter des mots identiques en début de vers, de phrases ou membres de phrases —et que l'on ne s'étonnera donc pas de trouver dans de longues énumérations— a été assez employée dans la littérature médiévale. Les auteurs d'oeuvres lyriques¹²⁵, épiques et romanesques¹²⁶ font un usage fréquent d'une

123. R. Garapon, *op. cit.*, p. 34: "Non certes, les boniments du mercier et de l'épicier ne sont pas des touches de réalisme, mais, tout à l'inverse, des morceaux de pure fantaisie verbale."

124. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961, pp. 26-27.

125. H. Binet, *Le style de la lyrique courtoise en France aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1891, p. 76.

126. Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans les romans courtois au moyen âge*, Genève, 1969, pp. 649-651.

figure de rhétorique qui est assez étrangère — faut-il le dire — au goût moderne. Toutefois, elle convient parfaitement pour la récitation à tendance dramatique qui peut y trouver d'excellents effets, tout particulièrement une espèce d'"halètement" du récitant.

§ 9. SOURCES DES "ÉNUMÉRATIONS DE NOMS PROPRES".

Nous avons été amené à nous interroger sur les sources de ces "énumérations de noms propres". La fréquence et la relative similitude des listes qu'on peut lire dans les textes font penser à une sorte de *topos* scolaire que les auteurs introduisent avec plus ou moins de bonheur dans un contexte narratif. Ce *topos* rhétorique n'est évidemment pas sorti *ex nihilo*. Nous proposons trois sources possibles — plus ou moins directes — à ces listes de noms propres: les catalogues de bibliothèques, les listes d'auteurs scolaires et les canons liturgiques.

Il est évident que les deux premières sources sont plus directes que le canon liturgique, car elles ont trait à des matières littéraires.

a. *Les catalogues de bibliothèques.*

Depuis le VIII^e siècle, les églises cathédrales et les monastères possèdent des bibliothèques dont on a conservé quelques catalogues. Emile Lesne a consacré quelques pages à ces témoignages de tout premier ordre pour la connaissance de la vie intellectuelle de ces siècles lointains¹²⁷.

On sait que les monastères possèdent souvent plusieurs catalogues. Ceux-ci peuvent contenir l'ensemble des livres possédés par l'institution ou, fréquemment, une recension d'ouvrages déposés dans une partie de l'établissement: le *sacrarium*, l'*armarium* ou la *scola*.

Les livres de la *scola* sont à la disposition du *magister* qui est ainsi dispensé de recourir à la grande bibliothèque du monastère¹²⁸. Ces listes qui reprennent l'ensemble des ouvrages scolaires (en donnant: l'auteur, l'*incipit*, et, parfois, une brève note) font souvent songer à nos *sirventes-ensenhamens*.

On se demandera aussi si l'établissement de catalogues n'a pas cons-

127. E. Lesne, *Les livres, "Scriptoria" et bibliothèques du commencement du VIII^e siècle à la fin du XI^e siècle*, Lille, 1938, rééd. 1964, pp. 489 et sv.; on verra aussi les travaux fondamentaux de G. Becker, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, Bonn, 1885; Th. Gottlieb, *Ueber Mittelalterliche Bibliotheken*, Leipzig, 1890; L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, t. 2.

128. Sur les fonds particuliers de monastères, je me permets de renvoyer à mon article sur la *Bibliothèque de Saint-Laurent de Liège*, in *Saint-Laurent*, Liège, 1968, pp. 125-126 et les notes bibliographiques correspondantes.

titué une sorte d'exercice scolaire. En effet, Lesne signale, après bien d'autres, qu'

on rencontre souvent dans les pages restées blanches d'un manuscrit de courtes listes de livres, dont nous ne connaissons pas l'objet. Il peut s'agir d'un aide-mémoire qu'a dressé un religieux, d'un simple extrait du catalogue complet, d'un bref désignant les livres prêtés, sortis¹²⁹.

Le même érudit signale encore que les historiographes ont souvent inclus des catalogues de bibliothèques dans leurs oeuvres:

Des renseignements sont aussi fournis par les sources narratives ou diplomatiques. Mais quand ces documents sont précis, ils ne se distinguent guère des Catalogues de livres et ils en dérivent presque toujours. Les historiographes n'ont fait souvent qu'insérer dans leur composition des listes qu'ils avaient sans doute trouvées établies déjà; tel l'historien des abbés de Saint-Wandrille qui a conservé la liste des livres comme des pièces du trésor donnés au monastère par Anségise et quelques-uns de ses prédécesseurs du viii^e siècle. Ratpert à Saint-Gall a inséré semblablement des catalogues de livres que des manuscrits nous ont conservés par ailleurs, manuscrits que lui-même a sans doute utilisés. Hariulf a reproduit des listes empruntées à l'inventaire de 831, ainsi qu'une liste d'ouvrages donnés par un abbé du xi^e siècle.

À Saint-Bertin, Simon a gardé aussi une liste des livres que l'abbé Jean a fait écrire. De même, des actes testamentaires énumèrent des legs faits en livres, dont la nomenclature relève évidemment de brefs déjà dressés: tels le testament du comte Everard au ix^e siècle, celui de Riculf, évêque d'Elne au x^e¹³⁰.

On en vient à se demander si les multiples listes copiées sur les pages blanches de manuscrits ne constituent pas une sorte d'exercice scolaire qui, replacé dans un contexte narratif par certains historiographes, peut prendre une valeur de *topos* littéraire. Guerau de Cabrera dont la formation intellectuelle doit vraisemblablement quelque chose à la Collégiale Saint-Pierre d'Ager, Guiraut de Calanson dont l'apprentissage scolaire est évident, ont pu se souvenir de leurs séjours dans les écoles. On sait, en effet, que les jeunes formés dans les écoles apprenaient de mémoire un grand nombre de textes et, vraisemblablement, ces listes qui constituaient la base même de leur savoir¹³¹.

129. E. Lesne, *op. cit.*, p. 491; on lira avec profit la liste d'oeuvres narratives (constituées essentiellement de *lais*) copiée dans un manuscrit anglo-normand contenant des écrits de piété (folio 200 du ms. VII de Shrewsbury School) et publiée par Miss G. E. Brereton, in *MLR*, t. 45, 1950, pp. 40-45.

130. *Ibid.*, p. 493.

131. G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa, 1933, pp. 109 et sv.

b. *Les listes d'auteurs scolaires.*

Nous venons de parler de *topos* littéraire à dessein, car les listes d'auteurs scolaires sont nombreuses dans les oeuvres médiévales. Ce n'est pas le lieu d'examiner ici, en profondeur, ces témoignages capitaux pour l'évolution intellectuelle des siècles médiévaux et nous nous contenterons de rappeler des faits généralement bien connus, rassemblés par Paré et ses collaborateurs ainsi qu'E. R. Curtius¹³².

D'après ces derniers, les listes d'auteurs scolaires sont nombreuses dans la littérature "scientifique" —donc en langue latine— médiévale. Dès 890, Notker le Bègue rédige une liste pour recommander certains auteurs, liste que ses successeurs amplifieront et modifieront au cours des siècles. Vers 975, Gautier de Spire (10 auteurs), Winric de Trèves (18 auteurs), Conrad de Hirsau dans la première moitié du XII^e siècle (21 auteurs), Evrard l'Allemand au XIII^e siècle composeront des catalogues qui compteront bientôt plusieurs pages. Ces nomenclatures de "bons auteurs" sont parfois quelque peu commentées. La liste d'Evrard l'Allemand —qui est très accessible¹³³— permettra de juger de la persistance et du succès de ce que nous croyons être un *topos*.

Topos qui remonte à une tradition déjà lointaine puisque l'historien latin Velleius Paterculus (19 av.-32 ap. J.-C.) avait déjà composé une liste semblable:

Consulatus Ciceronis non mediocre adiecit decus natus eo anno divus Augustus, abhinc annos LXXXII, omnibus omnium gentium viris magnitudine sua inducturus caliginem. Jam paene supervacaneum videri potest, eminentium ingeniorum notare tempora: quis enim ignorat, diremptos gradibus aetatis floruisse hoc tempore Ciceronem, Hortensium, saneque Crassum, Catonem, Sulpitium; moxque Brutum, Calidum, Coelium, Calvum, et proximum Ciceroni Caesarem; eorumque velut alumnos, Corvinum ac Pollionem Asinium; aemulumque Thucydidis, Sallustium, auctoresque carminum, Varronem ac Lucretium, neque ullo in suspecti operis sui carmine minorem Catullum? Paene stulta est inhaerentium oculis ingeniorum enumeratio: inter quae maxime nostri aevi eminent princeps carminum, Virgilius, Rabiriusque, et consecutus Sallustium Livius, Tibullusque, et Naso, perfectissimi in forma operis sui; nam vivorum ut magna admiratio, ita censura difficilis est¹³⁴.

c. *Les "canons" liturgiques.*

On sait que la liturgie compte des listes de pères de l'Eglise qui sont incluses dans l'office. Ces listes, appelées *canons*¹³⁵, devaient être bien

132. Paré et col., *op. cit.*, pp. 86 et sv.; E. R. Curtius, *La littérature et le moyen âge latin*, Paris, 1956, pp. 59-63, 311, 316-321, 517.

133. E. Faral, *Arts poétiques*, p. 358.

134. Ed. N. E. Lemaire, Paris, 1822, pp. 116-118.

135. D'après E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 311, le mot *canon*: "apparaît pour la pre-

connues des hommes de l'époque, car elles étaient récitées lors de la messe.

§ 10. CONCLUSIONS.

Au terme de ce chapitre, nous proposons d'intituler nos poèmes *sirventes-ensenhamens* en inversant la formule proposée par Chambers. Nous avons observé que le terme *sirventes*, employé par Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris, convient parfaitement au *Cabra Juglar* et à ses imitations.

Nous lui joignons le terme *ensenhamen* pour ne pas rompre avec une tradition déjà longue et parce que, de toute manière, il convient lorsque l'aspect *a contrario* est précisé par le mot *sirventes*.

Les affinités de nos poèmes avec le *gab*, si souvent relevées par la critique, ne sont, d'après nous, que les conséquences de l'influence du genre littéraire appelé plus tard *monologue dramatique*¹³⁶.

mière fois au IV^e siècle ap. J.-C. dans le sens de «liste d'écrivains», et ce à propos de la littérature chrétienne. C'est le grand philosophe David Ruhnken (1723-1798), originaire de Poméranie, résidant depuis 1744 en Hollande, qui introduisit le terme «canon» dans la philologie».

136. Sur le tic rhétorique des listes de héros romanesques au XVI^e siècle, on verra à l'excellente étude de Daniel Poirion, *Le poète et le prince*, pp. 585 et sv.