

Subjectivité chez Guillaume de Poitiers¹

Walter MELIGA*

Au sujet de Guillaume de Poitiers (ou Guillaume IX d'Aquitaine)², le prétendu « premier troubadour » et fondateur de la lyrique troubadouresque, la critique de ces dernières années a eu plus d'une fois l'occasion de revenir sur ses positions, non seulement sur le rôle de Guillaume d'initiateur de l'idéologie amoureuse des troubadours³, mais aussi sur l'interprétation de pièces tantôt « courtoises » tantôt « jongleresques » ou bien de vers « tendres et délicats » par opposition à ceux d'« inspiration sensuelle » – selon les définitions données par A. Jeanroy, sur la base de ce que F. Diez avait déjà dit – d'un auteur considéré justement comme *bifronte* – si l'on reprend la célèbre définition de P. Rajna⁴.

La proposition de Rajna est certes approximative mais pas entièrement fautive par rapport à la variété thématique réelle de la production de Guillaume⁵, qui peut néanmoins être ramenée à l'unité si l'on tient compte du fait qu'il n'est pas un poète de la *fin' amor*. Diverses formules interprétatives de sa production ont été proposées, comme celle d'« amour chevaleresque » par R. Nelli, d'« épicurisme » par A. Roncaglia et de « materialismo cortese » par N. Pasero⁶ :

* Professeur de l'Université de Turin (Italie).

¹ Ces notes sont tirées d'un travail d'ensemble sur le poème *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183.10) de Guillaume de Poitiers, à paraître dans la revue *Lecturae tropatorum*. Des avancées ont été données dans : « L'Aquitaine des premiers troubadours. Géographie et histoire des origines troubadouresques », dans *L'Aquitaine des littératures médiévales (XI^e-XIII^e siècle)*, Paris 2011, p. 45-58 ; « Postérité du Comte de Poitiers », dans *Guilhem de Peitieu duc d'Aquitaine prince du 'trobar'*. 'Trobadas' tenues à Bordeaux (Lormont) les 20-21 septembre 2013 et à Poitiers les 12-13 septembre 2014, s.l. 2015, p. 342-352 ; « Les premiers troubadours », *Carte Romanze*, 7/1 (2019), p. 285-300, <https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze>.

² Biographie et bibliographie dans S. Guida – G. Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modène 2014, p. 234-239.

³ C. Di Girolamo, *I trovatori*, Turin 1989, p. 32-58 (nouvelle éd. Turin 2021) ; P. G. Beltrami, « Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi », *Messana*, 4 (1990), p. 5-45 (ensuite dans Id., *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Florence 2020, p. 29-60) ; L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modène 2001, p. 43-54.

⁴ *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, éd. par A. Jeanroy, Paris 1913, p. XVI (2^e éd., Paris 1927, p. XVII) ; P. Rajna, « Guglielmo conte di Poitiers trovatore bifronte », dans *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris 1928, p. 349-360 ; A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse 1934, I, p. 5-12. Les définitions de Jeanroy correspondent assez bien à celles proposées précédemment par F. Diez de *sinnlichen Gefühlen et leichtfertigen Lieder* par opposition aux *zärtlichen Gefühlen des eigentlichen Minneliedern* dans *Leben und Werke der Troubadours...* [1829], 2. vermehrte Aufl., Leipzig 1882, p. 6-12.

⁵ Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 44.

⁶ R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse 1963, p. 64 ; A. Roncaglia, « Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de 'Midons') », dans *Contacts de*

toutes suggèrent une position du comte de Poitiers quelque peu éloignée d'une éthique amoureuse qui lui semble nouvelle et dérangement et qui, comme nous le savons, l'a en fait suivi. Même si Guillaume reste nécessairement pour nous porteur de certains traits typiques de la lyrique amoureuse des troubadours – pensons à la métaphore de la vassalité amoureuse, aux notions de *joi* et de *joven*, au motif de l'amour pour une femme que l'on n'a jamais vue – la manière ironique ou parodique de les traiter nous amène à penser qu'ils n'ont pas pour lui la même signification et la même valeur que pour les poètes qui le suivront. À la lumière d'une considération globale, Guillaume n'apparaît finalement pas comme un fondateur et un précurseur, mais plutôt comme un poète à la courtoisie marquée par un *ethos* aristocratique considérable et, pour cette raison, substantiellement éloigné voire étranger au développement 'spirituel' et 'intérieur' de la *fin amor*.

Cette position est particulièrement évidente dans le poème *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183.10), qui a toujours été considéré comme à part dans la production de Guillaume : pour reprendre la classification ci-dessus, Diez parlait d'un texte d'*ernsteren Inhaltes*, correspondant à l'*inspiration sérieuse* de Jeanroy, qui le considérait aussi comme doté « d'un souffle plus large ». Il s'agit assurément d'un texte exceptionnel par son style et son contenu dans le cadre de la lyrique des troubadours et, si l'on ose dire, de la poésie médiévale dans son ensemble. Parmi les caractéristiques qui le rendent tel, il y a aussi une composante importante de subjectivité (également décelable dans d'autres textes de Guillaume, non considérés ici), une subjectivité d'ailleurs peu valorisée par les spécialistes d'un auteur qui a vécu à l'intérieur de cette période d'« éveil de la conscience » ou de « découverte de l'individu » – pour reprendre les titres de deux ouvrages célèbres de M.-D. Chenu et C. Morris⁷ – et qui pourtant semble avoir laissé peu de traces dans la production littéraire de l'époque.

La bibliographie sur la 'subjectivité' dans la littérature et plus largement dans la culture médiévale est assez vaste. Pour nous limiter – avec une présentation brève et limitée – à la littérature, et en particulier à la littérature vulgaire et à la poésie lyrique, dans un ouvrage encore fondamental aujourd'hui, L. Spitzer distinguait le 'moi poétique' du 'moi empirique', observant que dans le premier le public reconnaissait une représentation globale de l'homme et ne s'intéressait qu'à cet aspect. Savoir qui se cachait derrière ce 'moi poétique' était une question

langues, de civilisations et intertextualité. III^e congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990), Montpellier 1992, III, p. 1105-1117, à p. 1117 ; N. Pasero, *Guglielmo IX. Poesie*, Modène 1973, p. 89, 248.

⁷ M.-D. Chenu, *L'Éveil de la conscience dans la civilisation médiévale*, Montréal – Paris 1969 ; C. Morris, *The Discovery of Individual*, Toronto – Buffalo – London 1972. Ce point de vue est partiellement contesté par J. Benton, « Consciousness of Self and Perceptions of Individuality », dans *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford 1982, p. 263-295, à p. 264, qui, tout en situant le phénomène « in a distant past », admet néanmoins un renouveau dans la période considérée ici ; B. H. Rosenwein, « Y avait-il un 'moi' au haut Moyen Âge ? », *Revue historique*, 2005/1, p. 31-52 est également encline à anticiper le processus sur la base de considérations très pertinentes.

futile et a d'ailleurs été à l'origine de nombreuses erreurs chez les chercheurs modernes qui ont appliqué une « biographical approach » aux œuvres qu'ils étudient⁸.

Sur le plan sémiologique et 'formel', et dans le contexte de la poésie lyrique, P. Zumthor a observé que le 'je' du 'grand chant courtois' n'est qu'un sujet grammatical, dégagé de tout aspect narratif et s'inscrivant dans une esthétique traditionaliste et 'romane', dominée par un réseau de registres. Zumthor a appliqué son analyse à des textes de trouvères (Châtelain de Coucy, Thibaut de Champagne), concluant que les références à l'expérience se rapportent à une situation universelle et que l'organisation syntaxique et thématique des poèmes indique un 'je' sujet d'actions typiques et participant à des situations fermées sur elles-mêmes et juxtaposées. En revanche, chez un poète du XIII^e siècle comme Rutebeuf, nous voyons un 'je' sujet d'actions particulières qui délimitent un développement et une 'proximité à la vie' liée à la durée dans le temps. C'est cette esthétique 'gothique' qui triomphera plus tard avec des auteurs tels que Villon, Guillaume de Machaut et Charles d'Orléans⁹.

Les théories du 'grand chant courtois' ont fait école jusqu'à il n'y a pas si longtemps, mais le moins que l'on puisse constater est qu'elles ne s'appliquent guère aux troubadours (ne serait-ce qu'en raison de la présence d'un genre particulièrement 'proche de la vie' comme le *sirventes*¹⁰) et qu'il semble bien difficile de réduire à la 'poésie formelle' non seulement la production de Guillaume de Poitiers, mais aussi, pour se limiter à celle des autres troubadours 'anciens', de Cercamon, de Marcabru, de Jaufre Rudel lui-même et du 'disciple de Guillaume' Raimbaut d'Aurenga. Notons au passage que la théorisation de la 'poésie formelle' aurait été en fait très différente (ou peut-être ne l'aurait-elle pas été) si, en plus de la production des trouvères, on avait pris en compte celle des troubadours, comme cela aurait dû être le cas ne serait-ce que pour des raisons d'ordre chronologique¹¹.

⁸ L. Spitzer, « Note on the poetic and the empirical 'I' in medieval authors », *Traditio*, 4 (1946), p. 414-422.

⁹ P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris 1963, p. 123-161 ; Id., « 'Roman' et 'gothique' : deux aspects de la poésie médiévale », dans *Studi in onore di Italo Siciliano*, Florence 1966, II, p. 1223-1234 (ensuite « Le 'je' de la chanson et le moi du poète », dans Id., *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, p. 181-196) ; Id., *Essai de poésie médiévale*, Paris 1972, p. 189-243.

¹⁰ On pense à Bertran de Born, homme de cour, ingénieux et dissimulateur, mais aussi seigneur-troubadour rattaché à une dimension historique locale ou tout au plus régionale, porteur d'intérêts personnels et de clan, dont parle P. G. Beltrami, « Bertran de Born il giovane e suo padre (appunti sulla maniera di Bertran de Born) », dans *Studi testuali* 5, Alessandria 1998, p. 25-55 (ensuite dans Id., *Amori cortesi* cit., p. 407-439).

¹¹ Des remarques critiques sur l'incapacité de la 'poésie formelle' à servir de catégorie historiographique en raison de son approximation irrémédiable d'espace, de temps et de genre peuvent être trouvées dans C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologne 2002, p. 20-30.

Quoi qu'il en soit, même en dehors des schémas de l'« école formelle », la position sur la subjectivité des troubadours n'est pas très différente : N. de Fernández Pereiro, sur la base notamment des aspects de la réception, considère que la tradition troubadouresque n'est ni « évolutive » ni « créative » et que la production des troubadours ne répond pas à des critères esthétiques mais éthiques au sein d'une haute société dont ils font partie¹².

Même l'important ouvrage de M. Zink sur la « subjectivité littéraire » ne sort finalement pas des limites géographiques et chronologiques établies. En effet, Zink situe le développement de la subjectivité au XIII^e siècle, le siècle de Saint Louis et de l'intérêt pour l'individu, lorsque le réel cesse d'être « le reflet emblématique d'une idée ». Dans la poésie lyrique, le XIII^e siècle voit l'émergence d'une « poésie personnelle » qui intègre des éléments de narrativité : à la poésie « formelle », chantée, se substitue une poésie de l'histoire individuelle, récitée. Le « grand chant courtois » en effet, tout en se proclamant « sincère », ne laissait pas de place à la biographie, ce qui sera le cas de la poésie non chantée, à caractère satirique et moral. Au cours du XIII^e siècle la circularité du chant s'élargit (ici, pour les troubadours, les *vidas* et les *razos* des chansonniers sont significatives) dans une histoire du moi qui se cache derrière la voix du poète : d'Hélinand aux congés d'Arras la « synthèse lyrique » du siècle précédent se brise et la « généralité » est remplacée par l'« anecdote », l'« idéalité » par la « satire », images d'un moi humilié et offensé, véhiculées par le comique, comme c'est aussi le cas dans le fabliau et l'*exemplum*¹³.

Comme on peut le constater, Zink ne traite pas de la poésie lyrique du XII^e siècle et ne s'intéresse pas non plus, sauf de façon très marginale, aux troubadours. Sa vision d'une poésie du « présent du moi » dans la France du XIII^e siècle est certes correcte et réussie¹⁴, mais elle confirme un « isolement » de la poésie du siècle précédent, laissée pour l'essentiel dans l'évaluation dans laquelle les critiques précédents l'avaient placée¹⁵.

Là encore, l'étude de S. Kay propose de renouveler le discours sur la subjectivité en supposant que le « je » d'un texte donné renvoie d'une certaine manière à son auteur dans la mesure où la rhétorique, le style et la diffusion du texte le permettent et le déterminent. En excluant la subjectivité « anecdotique », par l'analyse des figures, des genres et des registres, Kay souligne en fait l'indétermination

¹² N. G. B. de Fernández Pereiro, *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, La Plata 1968.

¹³ M. Zink, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris 1985 (les citations à p. 22, 79).

¹⁴ Voir par exemple l'étude de Ch. Lee, « La scrittura soggettiva », dans *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, Bologne 1994, p. 339-357.

¹⁵ Lorsqu'elle n'est pas « assimilée » aux critères valables pour le XIII^e siècle et non pour le précédent, comme le fait encore Ch. Lee dans son recueil, pourtant intéressant, *La soggettività nel Medioevo. Un'antologia di testi latini e romanzi*, Rome 1996, p. 22-23, où le premier auteur retenu est notre Guillaume pour le fameux « poème du chat roux » (*Farai un vers, pos mi sonelh* [éd. Pasero], *BdT* 183.12), interprété comme une première expression de poésie personnelle, mais seulement dans le cadre comique d'une histoire comparable à un fabliau.

du sens et des manifestations du 'je' ; il en va de même dans les représentations allégoriques du sujet ainsi que dans la dialectique des rapports de genre (où, par un argument linguistique improbable, celui de la dame serait placé dans une position intermédiaire entre l'homme et la femme), ce qui induirait, entre autres, la répression de la subjectivité des *trobairitz*. La situation typique de la diffusion de la poésie, qui incite le public à identifier l'interprète au 'je'-amant et à l'auteur, établit également un lien entre le sujet et le milieu social et contribue à la 'visibilité' de la voix qui s'exprime dans le poème¹⁶.

D'autres études, comme celles de G. Bond et de J. Peraino¹⁷, dialectisent la définition du sujet par rapport à la culture littéraire de l'époque, y compris celle du Moyen Âge latin, et à sa dépendance des réflexions et de la rhétorique antiques sur l'*amicitia*, ou bien dans sa position à la croisée des chemins entre la conventionnalité du langage lyrique et la relative nouveauté de la musique à laquelle il est lié, dans le cadre, toutefois, du formalisme persistant de la majeure partie de la production. Il s'agit d'œuvres intéressantes et très suggestives, qui se placent cependant du côté exclusif de la lyrique amoureuse : elles ne traitent donc pas, comme Kay, de *Pos de chantar m'es pres talenz*, une pièce qui échappe en effet par son 'sérieux' (comme le voulaient Diez et Jeanroy) aux diverses opérations qui engagent le sujet amoureux avec la culture et la société et qui en déterminent la manifestation.

Kay a cependant raison de souligner les aspects rhétoriques, poétologiques et performatifs qui contrôlent l'expansion de la subjectivité : ce point de vue a également une validité générale, car plus ou moins constamment au cours de l'histoire littéraire, la 'sincérité' de l'écriture est soumise à des conditionnements, internes et externes, qui régulent sa présence et, surtout, réduisent ses excursions. Dans cette dialectique complexe, une position réaliste et équilibrée a été exprimée par C. Di Girolamo, qui a observé qu'une poétique et une esthétique « fondate sul corto circuito tra vita e poesia » ne sont qu'« una delle modalità... tra le tante possibili... a sua volta vincolata all'esistenza di precisi repertori stilistici e al significato che in determinate epoche si è attribuito all'esperienza individuale »¹⁸. Dans le cas de Guillaume et de la subjectivité qui anime sa production, le sens de cette dernière – qui ne peut être pas seulement l'expression de la personnalité exubérante du personnage, bien décrite par les chroniqueurs qui se sont occupés de lui¹⁹ – est à attribuer à la position idéologique et socioculturelle mentionnée ci-dessus et peut-être aussi à une certaine signification 'politique' de l'activité littéraire (difficile à comprendre pour nous), adressée à son entourage et à ses

¹⁶ S. Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge 1990.

¹⁷ G. A. Bond, *The Loving Subject. Desire, Eloquence and Power in Romanesque France*, Philadelphia 1995 ; J. A. Peraino, *Giving Voice to Love. Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford 2011.

¹⁸ Di Girolamo, *I trovatori* cit., p. 46-47 (dans les deux éditions).

¹⁹ Les passages, bien connus, sont publiés dans C. Chabaneau, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse 1885, p. 6-8 et M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelone 1975, p. 107-109 et 112 (pour la *vida* mentionnée ci-dessous).

vassaux en premier lieu, mais aussi, comme nous le voyons dans *Pos de chantar*, à d'autres centres de pouvoir, jusqu'au roi de France, sur la base de sa réputation de seigneur et de 'poète' à la fois. Il ne faut pas non plus négliger le fait que Guillaume exécutait lui-même ses compositions, comme le racontent la *vida* et certains des chroniqueurs mentionnés plus haut : cet aspect aussi, plutôt que de l'attribuer à la mentalité 'non-conformiste' de l'homme, doit être mis – à la lumière de ce que nous dirons – sur le compte d'une 'assertion' d'auteur pour ainsi dire, de la représentation 'authentique' d'une manière d'être et du sens de sa position dans le monde.

Pos de chantar m'es pres talenz est un chant d'adieu au monde ou, si l'on veut, une sorte de congé précoce et singulier²⁰ plutôt qu'un chant de pénitence (*Busslied*), comme il a été défini à tort auparavant²¹. La définition du congé souffre d'un problème de relations avec le genre poétique en langue d'oïl, qui verra le jour près d'un siècle après la mort de Guillaume, ainsi que d'une question de sources, qu'il faudra peut-être chercher dans la production médiolatine de l'époque, compte tenu également du mètre de la composition, qui est presque certainement d'origine monastique. La puissante subjectivité qui s'y manifeste a déjà été relevée par un certain nombre de savants, bien qu'elle n'ait pas été exploitée dans le sens qui nous intéresse ici : M. de Riquer a parlé de « tonos evidentemente sinceros », repris par P. Bec qui attribue au texte « une certaine sincérité »²². N. Pasero, éditeur attentif de l'œuvre de Guillaume, observe que, parmi ses poèmes, « è questo certo il più chiaramente dettato da concreti motivi personali, il più 'oggettivo' per così dire »²³ ; Zink va également dans ce sens dans son récent ouvrage consacré aux troubadours²⁴ : il parle d'un « admirable poème... explicitement autobiographique », tout en soulignant la part de narration personnelle (même si elle n'est pas exactement 'autobiographique') que l'on trouve précisément dans un texte proposé comme congé, du moins d'après les textes français que nous connaissons.

Il faut également tenir compte du fait qu'il s'agit du seul texte de Guillaume pour lequel nous pouvons établir une date, bien que dans une fourchette

²⁰ Voir par ex. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours* cit., II, p. 9 (« adieu au monde et à ses pompes ») ; R. R. Bezzola, « Guillaume IX et l'origine de l'amour courtois », *Romania*, 66 (1940), p. 145-237, à p. 236 (« chant d'adieu au Poitou et au Limousin ») ; P. Le Gentil, « La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman », *Romania*, 84 (1963), p. 1-27, 209-250, à p. 226 (« un congé de ton sérieux ») ; R. Lejeune, « La part des sentiments personnels dans l'œuvre du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine. À propos de la poésie 'Ab la dolchor del temps novel' » [1978], dans Ead., *Littérature et société occitanes au Moyen Age*, Liège 1979, p. 144 (« admirable 'Congé au monde' ») ; J.-Ch. Payen, *Le prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris 1980, p. 131 (« véritable congé ») ; Lazzarini, *Letteratura medievale in lingua d'oc* cit., p. 44 (« malinconico 'congedo' ») ; P. Bec, *Le Comte de Poitiers, premier troubadour. À l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier 2003, p. 253 (« une sorte de congé »).

²¹ Pasero, *Guglielmo IX* cit., p. 272 note 5. La qualification de *Busslied* est aussi dans *BdT*.

²² Riquer, *Los trovadores* cit., p. 139 ; Bec, *Le Comte de Poitiers* cit., p. 251.

²³ Pasero, *Guglielmo IX* cit., p. 269.

²⁴ M. Zink, *Les Troubadours. Une histoire poétique*, Paris 2013, p. 80.

temporelle un peu large (qui n'est pas nécessairement à définir plus précisément pour les besoins de notre propos) : en effet, la mention d'un Foulques comte d'Anjou dans les v. 11 et 13 ne peut se référer qu'au comte Foulques IV *Rechin*, qui gouverna le comté entre 1068 et 1109, ou à son fils Foulques V, seigneur jusqu'en 1129, date à laquelle il laissa le gouvernement de l'Anjou à son fils Geoffroi pour assumer la charge de roi de Jérusalem. Après avoir acquis ce détail 'anecdotique' ou, si l'on veut, 'autobiographique' de *Pos de chantar*, il devient intéressant de raisonner sur l'occasion qui a occasionné le poème. Les hypothèses avancées sont très variées et concernent, avec plus ou moins de vraisemblance, le départ de Guillaume pour la croisade en Terre Sainte en 1101 ou pour un pèlerinage (bien improbable) dans les années 1115-1117 ou encore un état de maladie ou une blessure à la suite d'un affrontement militaire en 1119 ou 1111-1112 respectivement. La question se mêle à un second détail 'autobiographique', beaucoup plus important : la présence dans le poème du fils de Guillaume, le futur Guillaume X d'Aquitaine, né en 1099 et appelé au v. 20 *jove mesqui* (ou *joiv' e mesqui*), expression qui, associée à l'inquiétude quant à sa capacité à tenir tête aux adversaires de la maison après le départ de Guillaume, doit indiquer qu'il s'agit d'un enfant ou d'une personne d'un âge à peine avancé.

Guillaume cependant définit l'occasion de son congé de façon précise : il s'agit pour lui d'un *eisil* (v. 5), un mot dont le sens dans le texte n'est pas vraiment certain, mais que nous pouvons essayer de circonscrire dans le contexte de la composition et à l'aide des traditions linguistiques médiolatine et gallo-romane. La gamme de sens et d'usages que le descendant du latin *exilium* a en occitan et en français est variée et, en particulier chez les troubadours, seuls des sens métaphoriques et allégoriques sont présents à partir du sens de base d'exil, bannissement²⁵ ; en médiolatin et en français ce sens est également le principal, mais souvent sans spécialisation juridique et politique dans le sens plus général de 'voyage (non souhaité) vers une terre lointaine ou étrangère'²⁶. Pour tenter de résoudre la question lexicale, il faut donc partir de l'observation de J. Storost, qui note que « Wilhelm sagt... ganz eindeutig, dass sein *eisil* über den Tod zu Gott führt » (v. 27-28, 36 et 37)²⁷ : cet *eisil* est donc, comme en latin médiéval et en vieux français, un voyage douloureux et pénible²⁸, qui l'oblige à quitter

²⁵ Pasero, *Guglielmo IX* cit., p. 284.

²⁶ Voir par ex. *Mittelateinisches Wörterbuch*, München 1959-, III/10, cc. 1599-1600 (« peregrinatio (invita) in terra aliena ») ; A. Tobler – E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin – Wiesbaden 1925-2002, III, c. 1306 (« Verbannung », mais en plusieurs endroits qualifiée de 'volontaire' [*freiwillig*]). Les autres sens du terme, présents en gallo-roman et interagissant également dans *Pos de chantar*, sont 'destruction, ruine' et 'punition, tourment' (*Französisches Etymologisches Wörterbuch*, von W. von Wartburg et al., Bonn – Heidelberg – Leipzig – Berlin – Bâle 1922-2002, III, c. 295a).

²⁷ J. Storost, « 'Pos de chantar m'es pres talenz'. Deutung und Datierung des Bußliedes des Grafen von Poitiers », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 63 (1940), p. 356-368, à p. 361.

²⁸ Comme celui qu'Enide doit entreprendre, pleine de tristesse et d'inquiétude, pour accompagner Erec dans son aventure dans le roman de Chrétien de Troyes : Tobler – Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch* cit., III, c. 1306, l. 20-21 (Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. Foerster, 1890, v. 2596 : *Or m'estuet aler an essil*).

la seigneurie de Poitiers (v. 1-2) et qui – comme l’a bien observé Storost – le conduit à Dieu par la mort.

La présence de la mort – imminente ou simplement pressentie, peu importe – n’est pas seulement le thème central de la composition, mais elle est également significative pour notre propos, puisqu’elle constitue une situation privilégiée pour la libération des traits subjectifs de l’œuvre. Comme l’a fait remarquer Zink, à propos des congés français, « la proximité supposée de la mort se prête particulièrement à la mise en scène de la subjectivité »²⁹ et le début du congé de Jean Bodel – où la misère de la condition du poète, avec la perspective de la mort dans un lieu éloigné (ici la léproserie), le pousse à parler de lui-même³⁰ – en est une bonne illustration, suggestive pour notre propos.

Pasero a également observé dans le texte des traits qui rappellent le genre du *planctus* (et des *planhs* en langue d’oc qui ont commencé à être composés à partir de la génération de poètes postérieure à celle de Guillaume), tels que l’éloge de la personne, de ses qualités et de ses œuvres, le motif de la mort, le rappel du successeur, l’invitation à rendre hommage au défunt et l’invocation à Dieu. Ces traits seraient toutefois déclinés dans une « variante riflessiva », puisque c’est l’auteur lui-même qui parle de sa propre mort³¹ : d’où un poème « incentrato sull’Io dell’autore » et dont l’organisation logico-syntaxique fait prévaloir la première personne. Pasero voit dans cet « egocentrismo grammaticale » un reflet de la position sociale prééminente de Guillaume, mais nous ne sommes pas loin de la vérité si – une fois opéré le changement de référence de genre du *planh* au congé – nous voyons dans ce marquage stylistique du texte aussi et surtout le signe de la forte subjectivité qui l’anime.

Qui en effet peut s’exprimer comme le ‘je’ qui parle dans *Pos de chantar* ? Comme nous l’avons vu en partie et le verrons mieux ci-dessous, qui peut se considérer comme le dépositaire du pouvoir en Poitou et en Limousin et comme le seigneur de Poitiers si ce n’est Guillaume ? Qui peut s’adresser au comte d’Anjou et au roi de France dans les termes de la pièce si ce n’est leur pair ou leur vassal ? Quel autre interprète peut déployer les images du faste et de la félicité aristocratiques, s’en complaire et les revendiquer, si ce n’est celui qui en fut le premier utilisateur ? A. Varvaro, commentant une *cantiga* de Juan Ruiz, observe que « nell’esperienza lirica del medioevo il riferimento personale, l’individualità della situazione è possibile ed anzi è normale, ma non accade che gli sia riconosciuta validità per se stesso »³² : cette thèse est certainement vraie, surtout lorsque le poète traite de thèmes généraux ou propres à un genre donné ou en tout cas susceptibles de références universelles (comme c’est le cas de la *cantiga* examinée), mais à la lumière de la production de Guillaume et

²⁹ M. Zink, « Musique et subjectivité. Le passage de la poésie d’amour à la poésie personnelle au XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 25 (1982), p. 225-232, à p. 230.

³⁰ P. Ruelle, *Les Congés d’Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, Paris 1965, p. 85 : « Pitiez, ou ma matere puise, / M’ensaigne k’en ce me deduisse / Que je sor ma matere die ».

³¹ Pasero, *Guglielmo IX* cit., p. 273.

³² A. Varvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologne 1985, p. 111.

d'autres troubadours, on ne peut la considérer comme extensible à l'ensemble de la poésie médiévale, ni même à tout le XII^e siècle.

Mais face au voyage qui doit le conduire à Dieu à travers la mort, de quoi nous parle Guillaume ? Dans le poème – partagé en deux volets consacrés respectivement à l'avant et à l'après, *in vita* et *in morte*, selon une structure anthropologique souvent reprise dans les œuvres littéraires et artistiques du Moyen Âge – la première partie nous parle de pouvoir : du *seignorage* de Poitiers (v. 10), que Guillaume doit abandonner après s'en être bien acquitté jusqu'à ce moment³³, et de son lignage, identifié à son jeune fils et qui pourrait faire l'objet d'attaques de la part des seigneuries rivales (v. 15-20). Dans la deuxième partie, lorsque le voyage vers Dieu est sur le point de commencer, nous trouvons en fait ce que nous pouvons attendre d'un chrétien confronté à sa propre mort : la demande de pardon (v. 21) et les prières de suffrage (v. 23), l'attente de la paix (v. 27-28), la lassitude de la vie passée (v. 31), la soumission à la volonté de Dieu (v. 35).

Face à ces affirmations de dévotion chrétienne, ce sont pourtant les mots et les valeurs de la noblesse et de la courtoisie qui ressortent, d'autant plus qu'ils sont juxtaposés aux précédents et surtout qu'ils devraient désormais être dépassés dans la perspective de la nouvelle vie dans l'au-delà qui attend le comte de Poitiers. Dans l'ordre de la composition, voici donc la *proeza* (v. 25), le *joi* (v. 25, 39, 41), l'élégance (v. 29), la gaieté (v. 29), le *deport* (v. 39, 41) et la richesse (v. 42). À la fin, juste avant la demande d'être honoré *a la mort* (v. 37-38), la déclaration des v. 33-34, qui n'a pas d'équivalent dans la littérature médiévale en tant qu'affirmation de l'identité aristocratique et en même temps de la volonté de la manifester. Guillaume a désormais abandonné tout ce qu'il aimait : non pas la famille, non pas la cour et ses délices, non pas les dames et l'amour maintes fois chanté, mais seulement *cavalaria et orgueill*.

Comme le souligne M.-L. Babin, les deux mots ont un sens concret : la 'vie chevaleresque' (*cavalaria*) et la 'condition et manifestation de la puissance' (*orgueill*), cette dernière sans connotation morale³⁴ ; en outre, les deux expressions semblent désigner une position et une pratique de vie non touchées par l'idéologie courtoise³⁵, mais qui – répétons-le – étaient tout ce qu'aimait Guillaume. On a souligné le caractère digne et solennel de *Pos de chantar*, où il se résigne à accepter son sort sans renoncer au rôle du grand seigneur qu'il était,

³³ Selon l'interprétation de sa condition d'*obediens* du v. 3 proposée par A. Roncaglia, « 'Obediens' », dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, Gembloux 1964, p. 597-614.

³⁴ M.-L. Babin, 'orgolh' – 'umil'. *Untersuchungen zur lexikalischen Ausprägung des Altokzitanischen im Sinnbereich des Selbstgefühls*, Tübingen 1993, p. 96-99.

³⁵ J. Martindale, « 'Cavalaria et Orgueill'. Duke William IX of Aquitaine and the Historian », dans *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood. II*, Woodbridge 1988, p. 87-116 (ensuite dans Ead., *Status, Authority and regional Power. Aquitaine and France, 9th to 12th Centuries*, Adelsot 1997), à p. 110-111. Du même avis aussi L. M. Paterson, « The Concept of Knighthood in the Twelfth-Century Occitan Lyric », dans *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in memory of the late Leslie Topsfield*, Cambridge 1984, p. 112-146, à p. 112-113.

qui réclame pour ses funérailles les honneurs qui lui sont dus (v. 37-38)³⁶, mais on n'a jamais remarqué comme il faut la formidable affirmation des v. 33-34, où celui qu'on désigne comme le 'premier troubadour', le prétendu 'inventeur' de la poésie amoureuse en langue d'oc – autant dire de la poésie lyrique occidentale moderne – nous dit que ce qu'il a toujours aimé c'est bien autre chose que cela.

Cette attitude ne peut certainement pas être justifiée par la disposition pieuse que le moi lyrique assume à la suite de l'abandon de sa vie passée pour se tourner vers Dieu : comme on l'a observé, Guillaume sait parler le langage de la religion³⁷, mais le monde d'ici-bas avec ses préoccupations, ses valeurs et ses plaisirs est très présent dans le poème et il ne le nie pas du tout³⁸. À la fin, un moment avant de s'abandonner à la volonté de Dieu et dans l'espoir de sa miséricorde (v. 35-36), ce sont seulement *cavalaria et orgueill* qui touchent l'âme de Guillaume, qui se détachent dans l'évocation d'une vie splendide, à laquelle le *joi* et le *déport* et le luxe des fourrures ont contribué dans une égale mesure (v. 41-42).

Il faudrait ici revenir aux observations faites au début de ce travail, en commençant par celle de Nelli sur l'« érotique chevaleresque » de Guillaume³⁹, bien différente de celle qui commencera à s'imposer quelques années après sa mort. Comme nous l'avons déjà anticipé, Guillaume ne nous apparaît pas du tout comme un précurseur, mais plutôt comme un poète assez en retrait sur les positions de la 'vieille' aristocratie – exprimées dans ce que G. Lachin a justement appelé la « poesia del potere »⁴⁰ – substantiellement étranger à la dynamique naissante de la *fin' amor* et sans presque aucune survivance chez les troubadours de la génération suivante, malgré leur proximité avec la cour de Poitiers. Le congé de l'« adieu au monde » de Guillaume ne contredit en rien cette hypothèse.

* * *

³⁶ Roncaglia, « 'Obediens' » cit., p. 613-614.

³⁷ A. Roncaglia, *Il dolore e la morte nella letteratura provenzale dei secoli XII e XIII*, dans *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII...*, Todi 1967, p. 151-183, à p. 164-165 (et Roncaglia, « 'Obediens' », *ibid.*).

³⁸ Roncaglia, *Il dolore e la morte* cit., *ibid.* : « Si confessa, ma senza sconfessarsi » ; Pasero, *Guglielmo IX* cit., p. 272 : « a questo invito [celui des v. 37-38] è sottintesa la fiducia di Guglielmo nella fondamentale correttezza del proprio operare terreno, la sua coscienza di aver da rimpiangere, e non da rimproverarsi, la vita condotta nella osservanza delle norme 'cortesi' (feudali in senso lato) » ; Payen, *Le prince d'Aquitaine* cit., p. 136 : « Le poème participe peut-être d'un acte de foi, mais certainement pas d'un acte de contrition ».

³⁹ Nelli, *L'Érotique des troubadours* cit., p. 103 : « L'atmosphère mélancolique de ce chant est toute chevaleresque ». D'un autre point de vue, Martindale, « 'Cavalaria et Orgueill' » cit., *ibid.* remarque de la même manière que « the whole poem... is profoundly aristocratic in outlook and tenor ».

⁴⁰ G. Lachin, « 'Malas femnas' », *Cultura neolatina*, 40 (1980), p. 33-47, à p. 33-34 : « La poesia di Guglielmo è eminentemente poesia del potere, o piuttosto di una ricerca del potere fondata sulle gerarchie virili, profondamente morale e aliena da condizionamenti moralistici, alla ricerca di una legittimazione 'naturale'. La gerarchia dei poteri virili, da Dio al re al grande feudatario con i suoi fedeli è per intero evocata in *Pos de chantar*, in cui si dice degli amici e sodali del trovatore conte che essi costituiscono, al contrario della donna, lontana o vicina, sia lontano che vicino il supporto affettivo e sociale del poeta », avec référence aux v. 37-40.

Annexe

Guillaume de Poitiers, *Pos de chantar m'es pres talenz*, éd. Pasero, p. 277-280 (avec correction de deux coquilles).

- | | | |
|------|----|--------------------------------------|
| I | 1 | Pos de chantar m'es pres talenz, |
| | 2 | farai un vers, don sui dolenz : |
| | 3 | mais non obedienz |
| | 4 | en Peitau ni en Lemozi. |
| II | 5 | Qu'era m'en irai en eisil ; |
| | 6 | en gran paor, en gran peril, |
| | 6 | en guerra laisserai mon fil ; |
| | 8 | e faran li mal siei vezi. |
| III | 9 | Lo departirs m'es aitan greus |
| | 10 | del seignorage de Peiteus ! |
| | 11 | En garda lais Folcon d'Angeus |
| | 12 | tota la terra son cozi. |
| IV | 13 | Si Folcos d'Angeus no·l socor, |
| | 14 | e·l reis de cui ieu tenc m'onor, |
| | 15 | faran li mal tut li plusor, |
| | 16 | felon Gascon et Angevi. |
| V | 17 | Si ben non es savis e pros, |
| | 18 | cant ieu serai partiz de vos, |
| | 19 | vias l'auran tornat en jos, |
| | 20 | car lo veiran jove mesqui. |
| VI | 21 | Per merce prec mon compaignon : |
| | 22 | s'anc li fi tort, qu'il m'o perdon ; |
| | 23 | et il prec En Jezu del tron |
| | 24 | en romans et en son lati. |
| VII | 25 | De proeza e de joi fui, |
| | 26 | mais ara partem ambedui ; |
| | 27 | et eu irai m'en a Cellui |
| | 28 | on tut peccador troban fi. |
| VIII | 29 | Mout ai estat cuendes e gais, |
| | 30 | mas Nostre Seigner no·l vol mais : |
| | 31 | ar non puesc plus soffrir lo fais, |
| | 32 | tant soi aprochatz de la fi. |

Walter MELIGA

- | | | |
|----|----|-----------------------------------|
| IX | 33 | Tot ai guerpit cant amar sueill : |
| | 34 | cavalaria et orgueill ; |
| | 35 | e pos Dieu platz, tot o acueill, |
| | 36 | e prec Li que-m reteng' am Si. |
| X | 37 | Toz mos amics prec a la mort, |
| | 38 | que-i vengan tut e m'onren fort ; |
| | 39 | qu'eu ai agut joi e deport |
| | 40 | loing e pres et e mon aizi. |
| T | 41 | Aissi guerpisc joi e deport, |
| | 42 | e vair e gris e sembeli. |