

MICHEL BANNIARD
DIRECTEUR D'ÉTUDES
À L'EPHE-IV (PARIS)

COLLOQUE L'AQUITAINE, PAU, 27-28 3 2008

Les deux voies de la poésie savante au XI^e siècle : entre tropes latin et tropes lyriques d'oc.

1] GUILLAUME IX : UN SEIGNEUR DE LA LANGUE ?

Puisque nous sommes ce matin dans la thématique *formation de l'espace littéraire occitan*, je voudrais à mon tour bien souligner le rapport entre cet espace et cette littérature en proposant quelques remarques sur l'apparition de la première poésie lyrique d'oc avec Guillaume IX. C'est un sujet déjà très défriché, mais qui garde une part importante de mystère en dépit des efforts parfois étonnants prodigués par les érudits depuis des siècles. Toutes leurs thèses vous étant familières, je n'y reviendrai pas pour privilégier d'emblée quelques uns des éléments de méthode qui ont déjà été mis en jeu depuis une trentaine d'années par la sociolinguistique diachronique, en particulier les notions de champ interférentiel et de matrices formelles. Une rapide synthèse de la documentation externe à l'oeuvre du duc fait apparaître trois paramètres récurrents [BEZZOLA, 1940-41 ; BOND, 1982 ; MELIGA, 2001] :

- 1) Les *testimonia* disponibles en latin sur la vie et l'oeuvre de Guillaume portent la marque des mentalités cléricales avec tout ce que cette notion implique de domination intellectuelle, et, par voie de conséquence, de déformation.
- 2) La *razo* qui résume sa vie [PASERO, 1973, p. XXVIII] reprend en fait la même terminologie et correspond au même échelonnement de valeurs peu favorable à la "moralité" de Guillaume (avec en particulier un jeu paronymique bien significatif, *domnas/ domnejar* : "dame/ dompter").
- 3) La critique moderne et contemporaine a le plus grand mal à se défaire de cette projection, ce qui

en général la conduit à souligner d'une part la misogynie et l'obscénité du duc et à insister d'autre part sur le clivage de son érotique entre amour spirituel (oblatif, purifié, normé, etc...) et sensualité (prédatrice, impure, amoral...).

Mais à reprendre l'oeuvre dans une double perspective de diachronie longue avec ce qu'elle charrie de matrices mentales entrelacées et évolutives et de synchronie large avec ce qu'elle implique d'échanges diffus et d'influences spéculaires, il ne paraît pas impossible de revisiter et de modifier ce cadrage. En rappelant tout d'abord quelques paramètres essentiels :

1) Guillaume est un grand seigneur, à la fois héritier d'un lignage puissant et membre d'une féodalité émergente dont l'identité modifie précisément les traditions institutionnelles, les références culturelles et les repères mentaux [BOURNAZEL, POLY, 2004 ; LAURANSON-ROSAZ, 1987].

2) Dans l'histoire longue de l'Europe du haut Moyen Age, les transformations institutionnelles et mentales ont été à la base de mutations culturelles qui ont conduit à l'émergence de nouvelles langues littéraires [AVALLE, 2002], ce procès étant particulièrement net dans les cas de la littérature germanique [HAUBRICHS, 1995].

3) Ces émergences se produisent toujours par création spéculaire à partir de ce qui existait déjà, à la fois par imitation, par démarcation et par contestation [BANNIARD, 2002, 2003b, 2006 ; HAUG, 1997 ; MELIGA, 2002; MENEGHETTI, 1992].

Il serait donc intéressant de chercher si dans le cas du duc d'Aquitaine, des corrélations semblables ne pourraient pas être dégagées, sans pour autant reprendre l'insondable dossier des origines de la lyrique d'oc et en particulier de la *fn'amor* [BEC, 1970].

2] LES FACTEURS SPECULAIRES DU XI^E SIECLE

Sur ce dernier point, comme l'a remarqué justement un des maîtres de ces questions, il paraît plus que difficile de ranger Guillaume sous cette bannière [BEC, 2004, p. 134] : l'oeuvre du duc, tout en étant certes fondatrice de la lyrique d'oc en ce sens qu'elle est la première qui nous soit parvenue

suffisamment conservée par la tradition manuscrite, est également irréductible à un genre [DRONKE, 2000]. Selon ses propres mots, Guillaume est celui qui a trouvé une nouvelle manière de vivre l'amour, une nouvelle manière de dire l'amour, et surtout une nouvelle langue pour consacrer cette parole : il est bien placé sous le signe de ce qui se disait autrefois *inuentio* et à présent *trobar*. Ce triple mouvement de découverte s'origine d'abord dans des facteurs externes, même si le duc a été plongés en eux de manière vitale.

Qu'il soit un grand seigneur féodal implique une certaine ambivalence : héritier du puissant lignage des Guilhelmides, donc appuyé sur une mémoire longue, mais porteur des ambitions irrédentistes des grandes familles, donc importuné par le corset institutionnel hérité de la tradition. Il est ensuite un homme du Sud, au sens large, jusque dans son choix matrimonial, puisque sa seconde épouse, Philippa, fille du comte de Toulouse, Guillaume IV était veuve de Sanche, roi d'Aragon [VIC, VAISSETTE, 1733, p. 282]. Le dossier historique montre combien Guillaume a lutté pour créer un royaume d'oc placé sous son autorité (son échec final n'invalide pas ce tropisme) [BONNASSIE, 1979]. Or, les travaux modernes ont montré à quel point au XI^e siècle les mentalités de l'aristocratie du Sud peuvent surprendre les membres de l'aristocratie du Nord : la célèbre rencontre, survenue peu après l'an Mil, de Bernard d'Angers avec l'abbé laïc Pierre savant, élégant et latinophone est exemplaire à ce sujet [LAURENSEN-ROSAZ, 1987, p. 245]. D'autre part, en tant que membre de la noblesse la plus huppée, Guillaume dispose depuis longtemps de règles de courtoisie et d'une étiquette. Il est un peu étonnant de constater à ce propos l'obstination de certains spécialistes à aller chercher au loin des règles de courtoisie tant sociale que sexuelle pour expliquer leur présence chez les troubadours et chez les trouvères. Il suffit de consulter les travaux écrits par exemple sur l'étiquette respectée par l'aristocratie carolingienne puis ottonienne [ALTHOFF, 2005 ; FELTEN, 1974 ; WERNER, 1998], qui a obligé un fondateur de la poésie religieuse en vieil haut allemand comme Otfrid de Wissembourg à adoucir la sècheresse de certains récits évangéliques et à ennoblir les dialogues qui y sont présentés [GREULE, 1998 ; HAUBRICH, 200X]. Si brutaux qu'aient pu être les féodaux de l'an Mil, leurs règles de conduite privée n'en font en aucun cas (cela pourtant été écrit [BEC, 2004, p. 136]) les membres porteurs de restes d'une archéo-civilisation.

L'innovation n'est pas que du côté des laïcs féodaux. Du coeur de la culture cléricale et surtout de la liturgie surgissent depuis le IX^e siècle des formes littéraires nouvelles qui finissent par révolutionner le chant. En effet, la réforme du chant liturgique lancée à la fin du VIII^e siècle avait certes pour un temps unifié cet art et conduit à l'apparition de la notation musicale, les neumes, eux-mêmes certainement issus du même désir de régulation transrégionale que la minuscule caroline. D'autre part, depuis le V^e siècle, la poésie latine rythmique substituait de nouvelles règles [BANNIARD, 2000] dans une versification qui cherchait à garder le contact avec la prosodie de la parole naturelle jusqu'à aboutir à une première floraison dans le haut Moyen Age [AVALLE, 1992 ; BOURGAIN, 2000 ; NORBERG, 1954 ; STELLA, 2000]. Mais ce mouvement, déjà innovant, est relayé et dépassé depuis le X^e siècle par des créations bien plus hardies, les séquences et les tropes. Toutes les analyses menées avec les méthodes de la linguistique et de la philologie modernes, sans parler de la musicologie, rendent manifeste combien ces types poétiques sont irréductibles à toute la genèse précédente [NORBERG, 1958, p. 165, 171, 178, 185]. La pulsion créatrice y déborde entièrement la tradition, même évoluée, jusqu'au sein de l'Eglise. Même à la simple lecture, la forme de ces "vers" résiste à toute analyse formelle reposant sur les modèles antérieurs, si originaux fussent-ils. Ils sont tellement inclassables que les lettrés contemporains les ont appelés "prose". Et de fait, les spécialistes modernes (je ne parle pas des musicologues) ont dû bâtir des architectures spécifiques pour les décrire. Qui lit ce latin est frappé par la liberté extraordinaire de ses constructions (je n'ai pas dit anarchie). On comprend l'association qui a fait glisser le lexème de *tropos* (manière d'être, style de langage, mode musical) à *tropare* (inventer, créer, trouver). C'est un vrai surgissement, et pour ceux qui en sont les créateurs et pour ceux qui en sont les bénéficiaires, les *cantores* et les auditeurs [CHAILLEY, 1960]. Or, cette floraison s'accomplit dans le cadre d'une "liturgie flamboyante [CULLIN, 2004, p. 521]", dans le cadre de laquelle "de Limoges à Moissac, d'Aurillac à Narbonne, se développent de nouvelles formes musicales telles que les tropes et les séquences...", qui consacre une "expression dévotionnelle extravertie [CULLIN, 2004, p. 522]". Le maître de l'Aquitaine est plongé dans cet élan formel : il écoute et entend ces innovations qui certainement lui plaisent, d'autant plus qu'il se trouve dans des hauts lieux pour lui, comme Toulouse, aux côtés de son épouse, elle-même raymondine, dans le cadre de

grandes liturgies solennelles [VIC, VAISSETTE, 1733, p. 374]. Une hypothèse raisonnable est que le succès et la diffusion de ces chants repose aussi sur leur nouveauté formelle. Ainsi l'Eglise donne l'exemple de l'audace à un personnage qui n'en manque pas pour son propre compte. Il n'est à mon sens pas vraiment nécessaire de chercher des identités au fil et à l'aiguille entre la structure de telle ou telle strophe latine et tel ou tel passage des poèmes du duc [CHAILLEY, 1955], ni même en cas d'échec dans cette quête, de fabriquer d'hypothétiques formes d'une poésie populaire [BURGER, 1957] qui nous échappera toujours (surtout telle que les érudits la reconstruisent rétrospectivement) et qui me paraît peu susceptible d'avoir été recevable par un personnage si marqué par sa distinction aristocratique. On a reconnu (difficilement, vu l'état des données disponibles) dans certaines pièces de Guillaume des emprunts à la musique liturgique de son temps. S'il est assez grand pour ainsi contrefaire cette musique sacrée, pourquoi ne le serait-il pas aussi pour faire de même avec le texte ? Et il est parfaitement capable de reconstruire tous ces éléments à sa propre mesure.

Un témoignage discuté d'Orderic Vital raconte qu'au retour du désastre de sa croisade, le duc *miserias captiuitatis suae, ut erat iocundus et lepidus... retulit rithmicis uersibus cum facetis modulationibus*, "le duc, en homme à l'élégance allègre, rapporta les misères de sa captivité en vers rythmiques accompagnés d'amusantes inflexions du chant" - je traduis [BEZZOLA, 1940-41, p. 177, n. 3]. Certains commentateurs qui se sont interrogés sur la nature de ces *rithmici uersus* ont émis l'hypothèse qu'il peut s'agir de vers rythmiques latins. Je souscrirais volontiers à cette interprétation. D'abord elle achèverait de faire tomber le mythe d'une différence radicale de culture entre clercs (*litterati*, maîtres du latin) et laïcs (*illitterati*, condamnés à la sauvagerie langagière) si souvent ressassée par les spécialistes modernes (qui rétroprojetent ce faisant les clivages de leur propre époque). Ensuite, elle rendrait justice aux dons langagiers et artistiques du duc : sa connaissance du latin n'est certainement pas celle d'Abélard, mais elle n'est pas forcément si ridicule que cela, ou plutôt telle que la disqualifie évidemment tout clerc parlant de tout laïc (surtout mal vu !). Se souvient-on qu'au VI^e siècle le roi Chilpéric a composé des hymnes en un latin fort modeste, mais enfin en latin, même mérovingien [BANNIARD, 2003a] ? Et puis il existe depuis des siècles toute une poésie latine dont la langue est du roman à peine latinisé : *Ego quando iaceo/ tu mihi es in animo,/ et quando dormio/ semper de te somnio* [DRONKE, 2000, p. 173]. En

fait, sous le terme de latin se loge toute une série de registres intermédiaires, d'un niveau archaïsant (en mode alcuinien) à un niveau modernisant (en mode pragmatique) [BANNIARD, 2003c, 2008] où un esprit alerte et instruit comme Guillaume, favorablement placé en outre par sa position de polyglotte frontalier, peut aisément prendre sa nourriture et ses modèles, même pour les détourner.

Sur le fond des questions amoureuses, de la séduction et du désir, un autre vent de nouveautés souffle sur l'Aquitaine et sur l'entourage immédiat du duc, avec le mouvement d'ascétisme lancé par Robert d'Arbrissel [DALARUN, 1985, 2004]. Je ne me perdrai pas à la suite d'illustres érudits dans des conjectures sur l'influence que cette relation nouvelle à l'amour peut avoir eue sur la cristallisation de la *fin'amor*, d'autant plus, comme je le dirai plus bas, que je ne crois pas du tout que le duc soit justiciable d'un tel enrégimentement (qui l'aurait bien étonné). Mais de puissants champs interférentiels ont là aussi joué un rôle majeur dans les choix de Guillaume. Les deux hommes ont au moins un point commun du côté des matrices mentales, leur relation à l'illégitimité filiale avec tout ce que cela implique dans leur positionnement affectif par rapport à la sexualité de leurs parents. On se rappelle que le père de Guillaume a eu le plus grand mal à faire accepter par l'Eglise, si sourcilleuse à cette époque la légitimité, de son fils (en cause une consanguinité trop proche pour les canons). Mais Guillaume, refusant la honte proposée, appuyé sur la solidité paternelle et sur sa fierté lignagère, assume virilement sa place d'enfant, d'homme et de seigneur. Dans l'autre monde, le père de Robert est prêtre, et malgré les flottements de la pratique législative ecclésiale, l'enfant n'a pas une place de droit, l'opprobre au moins symbolique, était à la disposition de son imaginaire. Or, voici que ces deux fortes personnalités deviennent des maîtres de la parole, une parole chargée de dire leur propre éthique en matière d'amour et de sexualité. Bien entendu, Robert travaille toute sa vie à effacer son imaginaire tache originelle avec un zèle et des pratiques (notamment par un défi à la sexualité dépassant nettement les bornes de l'ascétisme) qui ont à juste titre alarmé une Eglise pour une fois plus sensible à la *granitas* (romaine, héritée de la *regula Benedicti*) qu'à l'extrémisme. L'irrédentisme des mouvements érémitiques de l'Ouest [TOUBERT, 2004] favorise de tels excès. En relation spéculaire à ce système innovant, Guillaume est sur le versant à la fois opposé et semblable de cette histoire. Inclus dans la dynamique féodale [BONASSIE, 2002], il est le protagoniste de valeurs

morales autonomes qui déclenchent ses démêlés avec les préceptes moraux ecclésiastiques et les ukases des évêques.

Ainsi, tant au niveau des champs interférentiels que des matrices mentales, l'oeuvre de Guillaume, pour être un surgissement extraordinaire, n'en est pas moins inscrite dans un flux de données et d'influences qui donnent des lignes de force primordiales orientant le sens de ses choix créatifs. Regardons à présent cela sur pièces dans la coulée même de ce que nous dit le duc.

3] DEFI DANS L'ERUDITION : UNE PAROLE D'OC SAVANTE

Quoiqu'il soit arbitraire d'extraire ces données de leur flux énonciatif, il est nécessaire de rassembler un certain nombre d'indications qui tracent clairement la manière dont le poète se positionne par rapport à ses propres choix de langage et de parole. Ceux-ci sont à la fois, conscients, construits et revendicatifs. Il pose d'emblée à plusieurs reprises son geste langagier créateur : *farai un vers de dreit nien* [IV, 1] ; *farai un vers, pos mi sonelh* [V, 1] ; *pos de chantar m'es pres talenz / farai un vers...* [XI, 1-2] (je cite d'après l'édition de référence [PASERO, 1973]). L'emploi du terme *vers* pour désigner son texte a déjà fait l'objet de remarques justifiées, que je propose de compléter à la lumière du contexte tant externe qu'interne. *Vers* reprend directement le terme latin, *versus* présent partout dans le monde des créateurs littéraires, des poètes du HMA, aux compositeurs d'oeuvres destinées à la liturgie monacale et ecclésiastique, et des célébrations festives diverses [BOURGAIN, 1989 ; STELLA, 2007]. Par conséquent la dénomination introduite par Guillaume inclut son sens plein d'"objet littéraire", ainsi revendiqué par son facteur pour un texte non latin. Or, cette revendication, pour être articulée non comme le ferait un *grammaticus*, mais avec l'art de la compacité, de l'irruption et de l'anacoluthie qui caractérisent la manière du duc, n'en est pas moins bien présente d'une manière qui indique là comme en d'autres domaines un désir de conquête.

La pièce VI est en ce sens un véritable art poétique : *Ben vueil que sapchon li plusor / d'un vers, si*

es de bona color/ qu'ieu ai trat de bon obrador [VI, 1-3]. Les mots renvoient régulièrement au vocabulaire de la rhétorique et de la poétique traditionnelles, à savoir les *colores rebetorici*. Le duc maîtrise la *flor d'aicel mestier* (v. 4) : c'est la transposition de *flores artis poeticae*, le lexème *mester* reparaissant (v. 23), cette fois associé à l'éducation, *Ben aia cel que me noiri* (v. 22). Le sens du mot *noiri* évidemment très étendu, renvoie au vocabulaire latin des *nutriti*, les enfants de l'aristocratie éduqués à la cour royale, depuis l'époque mérovingienne jusqu'aux chansons de geste où apparaissent régulièrement les *noiri*. L'entrelacement avec les motifs sexuels ne devrait pas nous faire perdre de vue cette assertion : le duc a eu une véritable éducation artistique dont il a été un élève surdoué. Ensuite, le poème joue sur l'équivalence, si prégnante dans toute l'oeuvre entre la maîtrise de la parole et la maîtrise sexuelle. J'en profite pour indiquer au passage que ce rapport d'équivalence entre bonne parole et bonne sexualité trace son périmètre de la séduction, et, du coup, fait entrer en lisse les deux rivaux en cet art, le chevalier laïc poète et l'abbé moine prêcheur. Alors, la primauté de l'artiste est affirmée au moyen d'une image forte, *sobre toz ai bona ma* (v. 31) qui désigne certes la main experte de l'amant, mais aussi la main de l'auteur (qui compose, voire qui copie comme un scribe [BESSEYRE, GOUSSET, 2005], cf. le lexème *manu scriptum*) et également la main du joueur de musique en une superposition elle-même savante. Cette main d'artiste est à la fois un don du ciel (voyez la référence au saint protecteur Julien, v. 29) et le résultat d'une éducation achevée (*mestre certa*, v. 36). Le duc enchaîne ensuite les images autour du thème de la main, ce qui explique l'évolution du texte vers le jet des dés, car les dés se lancent à la main. Et puis il passe de la maîtrise indifférenciée (sa supériorité s'adresse à tous) au défi en face-à-face et au corps-à-corps, ce qui est la ligne de partage imaginaire d'avec le séducteur et orateur monastique.

L'entrelacement de la valeur poétique et de la valeur érotique traverse toute l'oeuvre, *Del vers vos dic que mais ne van/ qui be l'enten, e plus n'a lau* (VII, 37-38). Et quelles que soient les mises en scène érotiques offertes par le poète, l'idée que le langage employé relève d'une éducation et d'un code réservés à une élite est constamment affirmée : *E tenbatz lo per vilan, qui no l'enten* (I, 4) ; *e que.s gart en cort de parlar vilanamens* (VII, 35-36). La démarcation culturelle et langagière est réaffirmée avec force, même sous la forme d'un *adumaton* : *<Per son joi pot malaus sanar>/... e.l plus cortes vilaneiar/ , e.l toz vilas*

encortezir (IX, 29-30). Le pôle négatif du langage est dessiné répétitivement sous le terme de *vila* et de sa famille lexicale, dont le champ sémantique renvoie à l'isotopie millénaire qui oppose *rusticus* à *urbanus*, et donc à l'ancienne opposition [cultivé, lettré// inculte, illettré]. Loin d'avoir disparu, cette dernière a traversé les siècles depuis l'Antiquité tardive jusqu'au Moyen Age, sauf que les porteurs marqués du signe de cette opposition ont changé d'identité. Alors que l'aristocratie laïque détenait le monopole et l'image de l'*urbanitas* dans l'Antiquité tardive, cette dernière est passée aux mains de l'élite cléricale à l'époque carolingienne, ou plus exactement, cette élite s'est arrogé la suprématie culturelle en s'affirmant seule maîtresse du savoir par excellence, qui faisait de ses membres des *litterati*. Alors, distingué de cet ensemble dominant, clos et autoréférent, existe un ensemble dominé, ouvert et flou, de la non-culture et du non-langage, celui des *illitterati/ rustici*. La désignation de ces derniers, sous l'effet du changement social s'est muée en *villani*, terme encore plus lourdement connoté de façon négative [LE GOFF, 1966].

Mais ce déplacement ne s'était fait ni mécaniquement, ni sans résistances, notamment au sein des élites laïques. Or ces dernières au temps de Guillaume ont accompli une mutation : elles sont devenues féodales. Cela signifie que des intrus sont apparus dans la jeu de la domination culturelle, car ces élites, qu'elles proviennent d'anciennes grandes familles (*nobiles*) ou de nouveaux venus (*milites*), voient leur monde d'un oeil tout personnel. Elles ont leur propre code institutionnel, moral et culturel, et par voie de conséquence, leur propre parole. Cette dernière, maintenue depuis des siècles en déficit d'image par les intellectuels de l'Eglise, ne peut prendre une place autorisée que par un triple procès dont chaque élément est intriqué à l'autre dans une dialectique complexe de champ interférentiel : se revendiquer comme la langue de l'élite féodale ; se démarquer de l'élite cléricale ; se démarquer de la masse illettrée. Tout l'art de la domination des intellectuels de l'Eglise a consisté à amalgamer toute la parole vivante sous une rubrique dépréciative : non lettrée, non grammaticale, non polie, etc... autrement dit non latine et non romaine. Telle est d'ailleurs souvent la vision de la réalité sociolinguistique médiévale qu'ont adoptée les chercheurs (linguistes ou historiens [GREVIN, 2005]) contemporains, en adoptant involontairement l'idéologie cléricale, qui les fait user notamment d'une terminologie connotée : "latin vulgaire, bas latin, langues vernaculaires, langues vulgaires...".

Guillaume, après d'autres, mais de façon plus musclée, bien dans sa manière, pose une identité de parole neuve. En effet, non seulement il insiste sur son savoir faire artistique, mais il nomme sa parole d'aristocrate *noiritz* avec une terminologie qui démarque la cléricale tout en la niant. D'une part les termes dépréciatifs n'apparaissent pas pour nommer sa parole, d'autre part, il détourne le lexème de référence cléricale, *latinum*, de son sens technique : *la una.m ditz en son lati* (V, 19) ; *<li auce/> / chanton, chascus en lor lati...* (X, 3) ; *qu'ieu non ai soing d'estraing lati* (X, 25). Cette dernière phrase, avec sa *iunctura uerborum* insolite, *estranh lati*, a fait l'objet de divers commentaires peu convaincants ("latin barbare" entre autres [PASERO, 1973, p. 264, qui suit Bezzola]). Il vaut mieux retrouver le sens étymologique de cette locution : "du latin ésotérique" (un langage venu d'ailleurs). Je traduis de manière à souligner que pour plaire à l'amante selon des règles élaborées, le duc refuse d'employer une langue qui n'est pas familière à cette dernière. Le même terme désignera plus tard chez d'autres auteurs le gascon, *lengage estranh*, avec le sens de "langage distinct"... (qui se sépare du languedocien [MASSOURE, 2005]). C'est donc un nouvel emploi dépréciatif par Guillaume d'un terme au contraire connoté positivement dans les oeuvres cléricales.

Bien entendu, le fait d'emprunter à la chasse réservée des clercs un mot pour désigner la parole naturelle [KRAMER, 1998] produit l'effet symétrique de balancement en effaçant le décalage négatif auxquelles renvoyaient les dénominations "vulgaire, rustique...". La hiérarchie établie depuis des siècles est niée. Les assertions de Guillaume, même lancées en passant, convergent vers ce champ idéologique : *et il prec En Jezu del tron / en romans et en son lati* (XI, 23-24). Le passage a de nouveau suscité de nombreux commentaires, qui ne semblent pas (sauf lacune bien possible dans mon information) proposer une interprétation fondée sur la perspective proposée ici. A mon sens, le *romans* désigne la langue d'oc dans laquelle compose le duc et *son lati*, la langue d'oïl, parlée par son destinataire, Foulques d'Angers (c'est son latin, par opposition à celui de Guillaume). En terminologie moderne, nous dirions "que Foulques prie en langue d'oc et en langue d'oïl". Je note au passage que ces aristocrates, habitant non loin de la zone frontière oc/ oïl et habitués aux échanges sont bilingues, et conscients de l'être [BANNIARD, 2004]. Par conséquent, Guillaume a non seulement revendiqué son

éducation qui a fait de lui un créateur savant, à l'égal des maîtres cléricaux, mais, plus profondément et plus fortement, affirmé la plénitude de sa parole au sens plein de langue vivante : il déconstruit la soumission au latin, comme en fait, il déconstruit la soumission à la morale ecclésiale. Cette puissance symbolique repose sur l'affirmation de son identité de membre d'une caste nouvelle de grands féodaux.

Une telle conquête passe par la construction réfléchie d'un contre-modèle langagier et poétique. Pour en terminer avec cet aspect, je proposerai une lecture de la *Canso IV*, si célèbre et si énigmatique. En quelques minutes, je ne me risquerai pas à une énième glose sur les réalités affectives, psychologiques, etc... qui y sont évoquées. Certains des commentateurs me paraissent conclure avec raison que ce n'est pas à un duc des brumes mentales que nous avons affaire [MENARD, 1991], même si aucun n'échappe à différents préjugés. En particulier, l'image d'un "rude gaillard [MENARD, 1991, p. 344]" ne devrait plus figurer dans le paradigme explicatif, ne serait-ce que parce qu'encore une fois elle reproduit les clichés acides des historiens et des chroniqueurs cléricaux. Qu'il s'agisse d'une histoire charnelle et sentimentale réelle dont nous ignorerions tout est conforme au personnage et à son oeuvre.

Mais est-ce là l'important ? Guillaume envoie différents signaux pour nous mettre sur la voie des vrais enjeux de son poème. D'abord, il place tout le réel objectif sur le mode d'un effet de marée sensoriel, ni nié, ni affirmé. Il nous invite donc à prêter attention et à prendre plaisir non à ce qu'il dit, mais à la manière dont il le dit, et surtout à la manière dont il choisit de le dire en nous conviant à partager son *joï* purement formel. Le mot clef de *trobar* apparaît : *<un vers>... qu'enans fo trobatz en durmen,/ sus un chivau* (IV, 5-6). Or, cette invention au sens strict est accomplie hors des règles qui de ce fait son assimilées à l'état d'éveil (attention, méticulosité...). C'est donc d'une autre voie poétique qu'il s'agit, un *trobar nou*, construit dans une nonchalance d'autant plus feinte que la langue dans laquelle elle est énoncée est extrêmement construite et contrôlée. Le poète se place précisément entre deux cités clefs de cette histoire, Limoges et Poitiers. On peut douter qu'une poussée de piété ait entraîné le poète à invoquer saint Martial (IV, 17). En revanche cette apostrophe introduit dans

l'enchaînement imaginaire le lieu du chant latin nouveau et triomphant par excellence, celui des séquences et des tropes [IVERSEN, 2005]. Du coup l'irruption déconcertante des Normands et des Français peut recevoir un sens logique : *c'anc non ac Norman ni Frances dins mon ostau* (IV, 29-30). L'exclusion ne concerne rien d'autre que leur parole : ce sont des locuteurs d'oïl, du domaine Ouest et du domaine Nord, étrangers au nouveau code poétique d'oc que met en place le duc. Poitiers est alors nettement placé sous la bannière langagière d'oc, comme le confirme l'envoi final du poème : *Fait ai lo vers...que lô m trametra per autrui/ envers Peitau* (IV, 44-45). Il s'agit bien de transmettre un poème et ici c'est la forme du poème qui est en question, donc de ce trope lyrique d'oc si original, décalqué d'un trope liturgique en pleine gloire (et lui même passablement débridé...). Ce trope neuf va de Limoges (Saint Martial) à Poitiers, mais nous n'avons sous les yeux que le texte ; reste la musique. On ne peut pas décrypter complètement les références proposées par le duc à la fin de sa *canso*, car les deux derniers vers sont élégamment énigmatiques : *qu m tramezes del sien estui/ la contraclau* (IV, 46-47). Comme on ne prête qu'aux riches, l'interprétation sexuelle de cette petite énigme a évidemment eu un succès certain. Mais si l'on admet de considérer ce poème comme un art poétique, la langue d'oc y affirmant son autonomie et son égalité avec la langue de prestige (comme son identité par rapport à la langue d'oïl), l'image renvoie peut-être réellement à un étui contenant un manuscrit où serait copiée la contreclef, autrement dit les éléments de musique, eux-mêmes formés par *mimésis* sur le chant des tropaires. Alors, la *contraclau* devient un clin d'oeil au *contrafacta*.

Le brouillage des limites n'y est pas que lexical. Le poète a également joué de l'ambivalence syntaxique et morphologique. Ainsi le vers initial donne bien du fil à retordre aux traducteurs et aux commentateurs modernes. Il devait, n'en doutons pas, susciter la même suspension de sens pour les contemporains de Guillaume, quelle qu'ait été leur connivence. Je voudrais relever que l'ambiguïté du vers provient du polysémantisme de la préposition : *Farai un vers de dreit nien* (IV, 1). *De* peut signifier certes "au sujet de", mais aussi "à partir de". C'est le moment de se rappeler que le mot *dreit* a un sens fort dans la parole féodo-vassalique, "légal, conforme au modèle, respectant la tradition des liens de fidélité". Ce vers que fait surgir Guillaume "vient de vraiment nulle part", n'"a aucune légalité artistique". Le texte qui suit en est la mise en paradigme, à la fois probante et déconcertante.

4] JOUTE DANS LA SEDUCTION : UN RIVAL EN PAROLE

Toute l'oeuvre poétique de Guillaume vient donc s'insérer clairement dans le champ d'interférences précédemment décrit, où la maîtrise de la parole joue un rôle essentiel, quels que soient les canaux par lesquels elle est sollicitée. Le duc prend la parole exactement comme sa classe prend le pouvoir idéologique et crée sa propre image spéculaire non pas tellement dans le déni de ce qui est alors dominant dans l'héritage social, tant royal qu'ecclésial, que par l'affirmation de l'autonomie de ses valeurs et de ses références. Or, l'exercice de la séduction par la parole y joue un rôle majeur, tendance portée au vif aux X^e-XI^e siècles par l'éclosion d'une nouvelle esthétique des tropes latins : chant neuf à Saint Martial, à Toulouse, et en Aquitaine en général, puisqu'il existe une notation dite aquitaine des neumes [CLEMENT-DUMAS, 2004]. S'y adjoint le choc affectif qui bouleverse l'Ouest avec la prédication de Robert d'Arbrissel. Le rapport de ce dernier à la sexualité et aux femmes fait quelque scandale au sein de sa propre Eglise parce qu'il est en définitive un séducteur. Un séducteur qui a attiré à lui bien plus d'illustres figures féminines que n'a pu probablement le faire Guillaume lui-même, dont deux des épouses suivent non sans une certaine passion le fondateur de Fontevrault. On connaît les capacités d'échanges affectifs entre un maître spirituel comme lui ou d'autres et les femmes passionnées à leur contact (de Pélage dans l'Antiquité Tardive - avec son cortège là aussi de controverses et de scandales - à Pierre Damien en plein Moyen Age). Le coeur et le verbe s'y expriment à plein, même si ce sont des états-limites où en principe l'union mystique laisse de justesse au-delà l'union charnelle. Jeu entre la séduction orale et la limite. Nous n'avons malheureusement pas le texte des sermons prononcés toute sa vie par Robert (est-ce tout à fait un hasard ?), outre le problème de la réceptibilité de cette prédication par les romanophones, puisque les premières mises en texte d'oc n'apparaissent qu'au siècle suivant [HASENOHR, 1998]. Le malheureux fragment qui nous en est parvenu sous la forme d'une lettre privée de parénèse adressée à une comtesse ne nous en donne qu'une image pauvre. Le latin dans lequel il est écrit en paraît plutôt banal et l'analyse à laquelle il a été soumis ne le met guère en relief [LONGERE, 2005]. Mais le charme de sa

personnalité et de sa parole, au sens strict de sa voix physique, ne font pas de doute. Aussi, les allusions à son emprise sur les femmes ne sont peut-être pas si voilées que cela chez le duc.

Lorsqu'il chante le retour du printemps, selon une topique bien établie (*Canso X*), percent dans ses vers des pointes dont le destinataire pourrait bien être Robert. En effet, dans sa manière tantôt directe tantôt allusive, le duc y construit non pas une *flor inversa*, mais une prédication inverse. Il fait se superposer la Résurrection pascalle et la Réconciliation amoureuse ; il pose le cadre d'un rituel de la fusion tant sentimentale (*drudaria, anel, X, 22*) que charnelle (*mas mans sos son mantel, X, 24*) ; il termine sur une parénèse inverse où il fait l'éloge du *breu sermon*. Cette dernière expression est la traduction d'une *iunctura uerborum* appartenant à la tradition de la rhétorique latine, le *breuis sermo*, qui désigne depuis des siècles un niveau de style oratoire puis hagiographique [BANNIARD, 1992, p. 275-281]. Or, cette expression surgit dans la *Canso X* aussitôt après *estraing lati* dont le duc avait refusé pour son compte l'usage dans l'exercice de la séduction. Sans donc se soumettre à ce "langage ésotérique", il dispose, lui aussi du "style bref" efficace qui lui permet d'accomplir sa vocation. Celle-ci consiste à privilégier, aux dépens d'un amour spirituel incomplet, un amour charnel complet. Cela donne peut-être un sens à sa déclaration sur le fait que le langage ésotérique le séparerait de son *Bon Vexi* (*X, 26*). Si l'on suit sa logique, il y a là une raillerie contre les pratiques ascétiques de Robert (dormir au milieu des hommes et des femmes en les séparant, établir des communautés mixtes, etc...). Ce Voisin, c'est dans ce cas l'Autre (sexe). Et l'attaque finale vise alors moins des amants rivaux moins doués que le duc que ce maître du désir qu'est alors le prédicateur.

Cette lecture de l'ensemble de l'oeuvre implique plusieurs conséquences. D'abord, l'insertion de l'élan créateur du duc s'est faite en un contexte historique précis. Ensuite, il n'y a pas lieu de chercher une chronologie sentimentale dans ses poèmes (quelle qu'en soit la chronologie de composition). C'est le même sujet qui s'exprime d'un bout à l'autre de ses vers. Ce qui importe dans la forme de ceux-ci, c'est moins leur ressemblance avec telle ou telle forme des strophes latines dans les séquences ou les tropes, que la liberté avec laquelle le poète a créé ses textes : la longueur des vers elle-même si variable est un indice de cette prise au corps de la parole. L'affirmation de la dignité littéraire de cette poésie passe par l'ennoblissement de la parole quotidienne métamorphosée en

langue littéraire de plein droit. A cette unité langagière correspond une unité idéologique, c'est-à-dire la manière de concevoir le désir. En ce domaine, le duc s'inscrit dans une triple perspective. Il y a bien sûr en premier lieu le facteur constitué précisément par la personnalité du poète, qui est suffisamment complexe pour résister à une mise en tiroirs, ce dont je m'abstiendrai évidemment. Mais il y a ensuite sa position dans l'histoire et dans la société. Je prendrai le deuxième point d'abord. Guillaume me paraît affirmer dans le domaine de l'amour une doctrine homologue à celle du langage, sous la forme d'une affirmation par double démarcation. Il construit d'un côté une distinction forte par rapport aux mentalités communes, pour le coup vraiment "vilaines". D'un autre côté, il radicalise une contre-éthique dans un dialogue à distance par rapport aux mentalités de l'élite ecclésiastique, et notamment par rapport à son seul réel rival en matière de séduction et de parole, Robert d'Arbrissel, dont le chemin a souvent côtoyé celui du comte et de son épouse, notamment à Toulouse [VIC, VAISSETTE, p. 305 sqq., p. 374 sqq.] en une sorte de familiarité flottante, associant convergences de surface, rivalités feutrées et parades antithétiques. Dans l'espace ecclésiastique, les tropes latins ont apporté en Aquitaine des formes collectives innovantes, libérant cette parole liturgique et la rendant apte à la plasticité des émotions ; la prédication de d'Arbrissel a dans cet élan mis en place une parole individuelle dominante, avec ses propres tropes. Le duc crée un *trobar* qui s'empare de la liberté formelle du *tropare* et rivalise avec l'emprise rhétorique du fondateur monachal. Cette conquête n'est pas gratuite : elle privilégie l'expression du désir au sein d'une parole poétique, et c'est justement le fait de trouver ces mots et de les chanter qui importe avant tout au duc : parole (forcément charnelle) du désir (complet) et désir (conquérant) de la parole (forcément intellectuelle).

Je voudrais terminer en réfléchissant à ce dernier point. On a parlé de la misogynie, de l'obscénité, etc... de Guillaume, clivant ainsi sa subjectivité. Malheureusement, les jugements émis dépendent par trop des sources, évidemment cléricales. Si l'on fait le tour des *testimonia* latins, le portrait est peu nuancé ! Ses talents d'artiste et sa capacité à en jouer en public font l'objet de toutes les railleries (qu'il mette en joie ses amis est désigné du terme fort marqué de *cachinno* - le ricanement diabolique interdit par les règles monastiques). Quant à la *Raz̃o*, le lecteur le moins averti montre qu'elle fait directement écho à ces condamnations éthiques (*trichadors de domnas ; enganar la domnas*). Mais si l'on fait l'économie de sa biographie (autre sujet) pour se concentrer sur ses textes, quelle que

puisse être la violence de son désir sexuel pour les femmes, il a affaire à forte partie. On se scandalise toujours beaucoup de sa comparaison entre des femmes et des *chevals*, en oubliant que des chevaux sauvages peuvent être plus que difficiles à dompter, mais aussi qu'on peut "murmurer à l'oreille des chevaux", etc... Ailleurs, le duc chante que la passion amoureuse peut faire des miracles : *Per son joi pot malans sanar* (IX, 25) ; *por sap c'ab lieis ai a guerir* (IX, 47). Le thème évangélique et hagiographique du salut par l'intervention d'un médiateur est ainsi repris, contesté, et magnifié, précisément par la manière dont le duc *trouve* une parole solennelle pour l'exprimer.

5] DESIR DE PAROLE ET PAROLE DU DESIR

Un maître de ces études a joliment désigné l'oeuvre de Guillaume par la formule "à l'aube d'un verbe et d'une érotique" [BEC, 2003]. Si sur le premier point, l'accord ne peut être qu'immédiat, le second me laisse un peu perplexe. D'abord, l'érotique n'est nouvelle que très partiellement à condition de se borner à une contextualisation en diachronie courte : elle n'étonne que dans une société où la morale sexuelle chrétienne est devenue dominante, au moins en tant que modèle autoritaire. Evidemment l'apparent naturalisme de certains poèmes a surpris : *no m'azanta cons gardatz ni gorcs ses peis* (III, 5). Mais plus de mille ans plus tôt, un amant aussi passionné et raffiné que Properce, une fois passé le choc de la découverte amoureuse (affective et physique) de Cynthia, affirme *<Amor> me docuit castas odisse puellas/ et improbus nullo vivere consilio* (El, I, 1, 5-6). Properce, quoique moins élevé dans la hiérarchie sociale de la Rome républicaine, appartient tout de même à une élite savante et raffinée. Il met en jeu à la fois une esthétique nouvelle (les *néoteroi*) et une éthique bien personnelle (plus ou moins réprimée ensuite par les lois augustéennes). Cette association entre force du désir et construction d'une parole est à l'oeuvre, là comme partout ailleurs dans la littérature érotique. Bien entendu, Guillaume n'a nul besoin de connaître Properce ou Ovide pour parler comme eux de l'amour humain. Et Henri Miller qui emplit ses récits d'un langage pourtant bien plus chargé de chair et de sexe n'a de cesse de répéter que son propre éblouissement vient de la maîtrise de la parole littéraire. Je soulignerai surtout que le langage du duc et son esthétique littéraire hissent

son occitan à un niveau qui est bien celui de la *romanitas maior*, par rapport au latin modestement oratoire du moine qui continue la *latinitas minor* [BANNIARD, 2002].

Cette conjonction de la loi littéraire et du désir absolu [ZINK, 2003] inscrivent Guillaume dans une création à la fois neuve et attendue. Je n'insiste plus, mais je voudrais terminer en faisant se rejoindre, si cela est possible, au niveau précisément du *joi* textuel, Guillaume et un autre auteur qui unit formidablement la parole et le désir :

*Nos itaque ista quae fecisti
uidemus quia sunt.
Tu autem quia uides ea, sunt...
Tu autem bonum,
nullo indigens bono,
semper quietus es,
quoniam tua quies tu ipse es.
Et hoc intellegere
quis hominum dabit homini ?
quis angelus angelo ?
quis angelus homini ?
A te petatur,
in te queratur,
ad te pulsetur.
Sic, sic accipietur,
sic inuenietur,
sic aperietur (AUG., Conf., XIII, 38, 53).*

Fornex 9 2 2009

Explicit Feliciter

RÉFÉRENCES

- ALTHOFF, 2005, *Herrschaftsausübung durch symbolisches Handeln oder : Möglichkeiten und Grenzen der Herrschaft durch Zeichen*, in *Settimana 52*, Spolète, p. 367-391.
- ANDRAULT-SCHMITT CL. (éd.) 2005, *Saint Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X^e-XIII^e s.)*, Limoges.
- AVALLE D'AS, 1992, *Dalla metrica alla ritmica*, in CAVALLO G., LEONARDI CL., MENESTO E. (éd.), *Lo spazio letterario del medio evo*, t. 1, 1, Rome, p. 391-476.
- , 2002, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medio evo romanzo*, Florence.
- BANNIARD M., 1992, *Viva voce. Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident Latin*, Paris, 1992
- , 2000, *Apport de la phonologie diachronique à l'histoire des formes poétiques des IV^e / IX^e siècles.*, in F. STELLA, 2000, p. 139-155.
- , 2002, *La longue Vie de saint Léger : émergences culturelles et déplacements de pouvoir (VII^e-X^e s.)*, in M. BANNIARD (éd.), *Langages et peuples d'Europe. Cristallisation des identités romanes et germaniques (VII^e-XI^e s.)*, coll. Méridiennes, p. 29-45.
- , 2003a *Problèmes de réception : frontières de vers et changement langagier*, in D'ANGELO E., STELLA F., 2003, p. 243-266.
- , 2003b, *Latinophones, romanophones, germanophones : interactions identitaires et construction langagière (VIII^e-X^e siècle)*, in *Médiévales*, t. 45, p. 25-42.
- , 2003c, *Changements dans le degré de cohérence graphie/ langage : De la notation du phrasé à la notation de la phonie (VIII^e-XI^e siècle)*, in *Medioevo Romanzo*, t. 27, p. 178-199.
- , 2004, *Parler en l'an Mil. La communication entre insularisme et flexibilité langagiers*, in P. BONNASSIE, P. TOUBERT (éd.), *Hommes et sociétés dans l'Europe de l'an Mil*, Toulouse, p. 333-350.
- , 2006, *Les Autorités grammaticales, entrave ou adjuvant aux émergences langagières (VIII^e-XI^e siècle) ?* in FOUCAULT D., PAYEN P. (éd.), *Les autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, Paris, p. 283-296.
- , 2008, *Du latin des illettrés au roman des lettrés. La question des niveaux de langue en France (VIII^e-XII^e siècle)*, in VON MOOS P. (éd.), *Entre Babel et Pentecôte, Différences linguistiques et communication orale avant la modernité (VIII^e-XVI^e s.)*, Berlin, p. 269-286.

- BEC P., 1970, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*, Avignon.
- , 2003, *Le comte de Poitiers, premier troubadour. A l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier.
- BESSEYRE M., GOUSSET M.TH., 2005, *Le scriptorium de saint Martial de Limoges ; de l'héritage carolingien au roman aquitain*, in ANDRAULT-SCHMITT, 2005, p. 337-345.
- BEZZOLA RR, 1940-41, *Guillaume IX et les origines de l'amour courtois*, in *Romania*, t. 66, p. 145-237.
- BOND GA, 1982, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New-York.
- BONNASSIE P., 1979, *L'Occitanie. Un état manqué ?* in *L'Histoire*, t. 14, p. 31-49.
- (éd.), 2002, *Fiefs et féodalité dans l'Europe méridionale (Italie, France du Midi, Péninsule ibérique du X^e au XIII^e s.)*, Toulouse.
- BURGER M., 1957, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève et Paris.
- BOURGAÏN P., 1989, *Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age ?*, in *BEC (Bulletin de l'Ecole des Chartes)*, t. 147, p. 231-282.
- , 2000, *Poésie latine lyrique du Moyen Age*, Paris.
- BOURNAZEL E., POLY JP, *La mutation féodale, X^e-XII^e s.*, Paris, 2004.
- BURGER M., 1957, *La strophe de Guillaume IX*, in, ID., *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, p. 65-81.
- CHAILLEY J., 1955, *Les premiers troubadours et les versus de l'Ecole d'Aquitaine*, in *Romania*, t. 76, p. 212-239.
- , 1960, *L'école musicale de saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e s.*, Paris.
- CLEMENT-DUMAS G., 2004, *Des moines aux troubadours. IX^e-XIII^e s. La musique médiévale en Languedoc et en Catalogne*, Montpellier.
- CULLIN O., 2005, *La musique à saint Martial : conclusion provisoire*, in ANDRAULT-SCHMITT, 2005, p. 521-524.
- DALARUN J., 1985, *L'impossible sainteté. La vie retrouvée de Robert d'Arbrissel*, Paris.
- (éd.), 2004, *R. d'Arbrissel et la vie religieuse de l'Ouest de la France*, Turnhout.
- DRONKE P., 2000, *Generi letterari della poesia ritmica altomedievale*, in STELLA F., 2000, p. 171-179.
- FELTEN F., 1974, *Laiënabte in der Karolingerzeit. Ein Beitrag zum Problem der Adelsberrschaft über die Kirche*, in BORST A. (éd.), *Monchtum, Episkopat und Adel zur Gründungszeit des Klosters Reichenau*, Sigmaringen, p. 398-431.

- GREULE A., 1998, *Zwischen Syntax und Textgrammatik : die Parenthese bei Otfrid von Weisseburg*, in ASKEDAL JO (éd.), *Historische Grammatik und deutsche Syntax*, *Osloer Beiträge zur Germanistik*, t. 21, p. 193-205.
- GREVIN B. (éd.), 2005, *La résistible ascension des vulgaires. contacts entre latins et langues vulgaires au bas Moyen Age. Problèmes pour l'historien*, in *MEFR, MA*, t. 117/2, p. 447-718.
- HASENOHR G., 1998, *La prédication aux fidèles dans la première moitié du XII^e s. L'enseignement des sermons "limousins"*, in *Romania*, t. 116, p. 34-71.
- HAUBRICHS W., 1995, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*, t. I/1, *Die anfänge : Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, Tübingen.
- , 200X, *Les signes de la langue parlée dans le "Liber Evangeliorum" d'Otfrid de Wissembourg (863-871)*, in BANNIARD M., DENNIS PH. (éd.), *La fabrique du signe. Langues, langages et émergences*, [Actes du colloque tenu à Toulouse-II, Octobre 2006], Toulouse, sous presse.
- HAUG W., 1997, *Vernacular Literary Theory in the Middle Ages. The German tradition, 800-1300, in its European Context*, Cambridge.
- HUGLO M., 1988, *Les livres de chant liturgique*, Turnhout [Typ ologie, t. 52].
- IVERSEN G., 2005, *Variatio delectat. La variation comme méthode de composition dans les tropes du Gloria à saint Martial au XI^e s.*, in ANDRAULT-SCHMITT, 2005, p. 431-454.
- KRAMER J., 1998, *Die Sprachbezeichnungen Latinus und Romanus im Lateinischen und Romanischen*, Berlin.
- LAURANSON-ROSAZ C., 1987, *L'Auvergne et ses marges (Velay, Gévaudan) du VIII^e au XI^e s. La fin du monde antique ?*, Le Puy-en-Velay.
- LE GOFF J., 1966, *Les paysans et le monde rural dans la littérature du haut Moyen Age, VI^e-VII^e siècle*, in *Settimana 13*, Spolète, p. 723-741.
- LONGERE J., 2004, *R. d'Arbrissel prédicateur*, in DALARUN J. (éd.), *R. d'Arbrissel*, p. 87-104.
- MASSOURE JL, 2005, *Le Gascon "Lengatge estranb"*, Villeneuve-sur-Lot.
- MÈLIGA W., 2001, *L'Aquitania trobadorica*, in BOITANI & ALII, *Lo spazjo litterario del medio evo*, t. 1, 2, Rome, p. 201-251.
- , 2002, *Il pubblico dei testi cortesi, ib.*, t. 3, 2, p. 79-123.
- MENARD PH., 1991, *Sens, contre-sens, non-sens, réflexions sur la pièce 'Farai un vers de dreyt nien'*, in *Mélanges*

P. Bec, Poitiers, p. 339-348.

MENEGHETTI M.L., 1992, *Il pubblico dei trovatori*, Turin.

NORBERG DAG, 1958, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm.

PASERO N., 1973, *Guiglielmo IX. Poesie. Edizione critica*, Modène.

STELLA F. (éd.), 2000, *Poesia dell'alto medioevo europeo : manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, Florence, 2000.

TOUBERT P., 2004, *Quelques remarques conclusives*, in DALARUN J. (éd.), *Robert d'Arbrissel*, p. 323-325.

WERNER KF, 1998, *Naissance de la noblesse. L'essor des élites politiques en Europe*, Paris.

VIC CL. DE, VAISSETTE J., 1733, *Histoire Générale de Languedoc*, t. 2, Paris.

ZINK M., 2003, *Poésie et conversion au Moyen Age*, Paris.