

II. L'OEUVRE

1. Attributions

Selon la bibliographie de Pillet-Carstens,¹ Guilhem Adémar est l'auteur de douze pièces. Parmi celles-ci, neuf lui sont attribuées par tous les manuscrits. Certains manuscrits attribuent, mais à tort, les n.os V, VII et VIII (Pillet-Carstens, 202, 8, 9 et 5) à d'autres troubadours; nous essaierons de jeter quelque lumière sur ces erreurs de scribes. A l'exception de ces douze pièces, huit ne figurent sous le nom de Guilhem Adémar que dans une minorité de manuscrits — la plupart d'elles dans un seul. Nous n'en devons pas moins assigner à notre troubadour quatre poésies de ce groupe : X, XI, XIII et XV (281, 6 et 7; 9, 5; 218, 1). La conclusion de notre examen sera donc que seize pièces constituent son œuvre.

V (202, 8)

Lanquan vei flurir l'espigua

Guilhem Adémar: *CDaEIK* (88 et 89) *Sd*.

Jaufre Rudel: *C table*², *R*.

L'attribution dans *R* s'explique par la ressemblance de *l'incipit* de cette pièce avec celui de la célèbre chanson de Jaufre Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en mai* (262, 2). On peut y ajouter la ressemblance du thème de la strophe *Don si Dieus mi benezigua* (str. 4 dans *CER*) avec celui de certains couplets de Jaufre Rudel. C'est le thème de la joie que procurent les rêves et qui prend fin au réveil. Voici d'abord la strophe 4 du n° V :

Don — si Dieus mi benezigua! —

La nueg entre sons pantaisa

Mos cors, ab midons s'apaisa

En durmen; mas pueis s'avanta,

E quan reisit, es cortz lo jais,

Vas lieis qu'es lonh, so don m'irais.

« Donc — ainsi me bénisse Dieu! — mon corps s'agite la nuit parmi des songes et s'apaise dans le sommeil auprès de ma dame. Ensuite il s'en éloigne, et quand il se réveille, la joie a été trop courte auprès de celle qui maintenant est loin, ce dont je m'afflige.»

Voici, ensuite, les couplets analogues de Jaufre Rudel³:

D'aquest' amor suy cossiros
Vellan e pueys sompnhan dormen,
Quar lai ay joy meravelhos,
Per qu'ieu la jau jauzitz jausen.
(I, v. 15-18)

Lai es mos cors si totz c'alhors
Non a ni sima ni raïtz,
Et en dormen sotz cobertors
Es lai ab lieis mos esperitz.
(III, v. 33-36)

Lonc temps ai estat en dolor
Et de tot mon afar marritz,
Qu'anc no fuy tant fort endurmitz
Que no·m rissides de paor.
(IV, v. 15-18)

Anc tan suau no m'adurmi
Mos esperitz tost no fos la,
Ni tan d'ira non ac de sa
Mos cors ades no fos aqui;
E quan mi resveill al mati,
Totz mos bos sabers mi desva, a a.
(VI, v. 19-24)

Comme, d'autre part, cette dernière ressemblance ne nous autorise pas, à elle seule, à croire que l'attribution du ms. R soit authentique, il n'y a aucune raison de douter du témoignage concordant des rubriques de *CDaEIKSd*.

VII (202, 9)

Non pot esser sofert ni atendum

Guilhem Adémar : *ABODDcIKRa*.⁴

Gausbert de Puicibot: *N 211* (avec l'*incipit* *Ab aisso m'a joi e deport rendut*.)

Perdigo : *C* table.⁵

Anonyme: *N* 195 (avant Guilhem Adémar) *DT* (2 strophes).

Sur la feuille n° 211 de *N*, la pièce vient immédiatement après une suite de six chansons de Gausbert de Puicibot; sur la feuille n° 195 du même manuscrit, elle précède, anonyme, une suite de quatre pièces de Guilhem Adémar. Selon toute vraisemblance, il y a, dans les deux cas, inadvertance du scribe. Dans le premier, après avoir copié les six chansons du moine de Puicibot, il a, par distraction, inscrit la pièce suivante également sous le nom de ce dernier. Dans le second, en transcrivant le groupe des poésies de Guilhem Adémar, il n'a mis le nom du poète qu'à partir de la deuxième pièce. Par conséquent, l'attribution, dans *N*, à Gausbert de Puicibot s'explique aisément, elle aussi, comme une erreur de scribe; il n'y a rien pour nous faire croire que la longue série de manuscrits qui attribuent la pièce à Guilhem Adémar ne soient pas dignes de foi.

VIII (202, 5)

De ben gran joia chantera

Guilhem Adémar : *AI*(105)*K*(89)*d*.

Saill de Scola : *DaI*(107)*K*(93).

L'attribution à Saill de Scola par *DaI2K2* a déjà été discutée par Bertoni.⁶ Il constate que, dans ces trois manuscrits, cette pièce est précédée du même poème, *Ges de chantar no·m pren talens* (70, 21), attribué lui aussi à Saill de Scola. Or, dans les trois manuscrits, la fin d'une chanson de Peire Vidal,

Mos cors s'alegr'e s'esjan (364, 16), se trouve greffée sur *Ges de chantar*. Bertoni conclut que la même erreur a dû se produire à la source commune utilisée par les copistes de *DaI2K2* et que, là, elle est due à ce que le scribe, en copiant sa source, a sauté une ou deux feuilles. Il se demande, par conséquent, quelle valeur on peut accorder à l'attribution à Saill de Scola de la pièce suivante, *De ben gmn joia chantera*.

Nous estimons, comme Bertoni, que la contamination des deux pièces n.os 70, 21 et 364, 16 est digne d'attention, et l'explication qu'en donne le savant italien est très plausible; l'attribution à Saill de Scola a donc très peu de valeur, tandis que rien ne permet de révoquer en doute l'attribution à Guilhem Adémar faite par *AI1K1d*.

En outre, la pièce entre bien dans le cadre de celles qui sont authentiquement de notre troubadour, tant par le fond⁷ que par la forme et le style.

X et XI (281, 6 et 7)

Mout chantera de joi e voluntiers

Pois vei que·l temps s'aserena.

Guilhem Adémar : *T.*

Rambertino Buvalelli : *A.*

Schultz-Gora⁸ n'hésite pas à considérer l'attribution de *A* comme la bonne. *Seign'en Monal* dans *Mout chantera*, v. 50, est un *senhal* pour le jeune comte Raimond VII de Toulouse, et *Raimon* est probablement Raimond VI, son père, que Rambertino aurait connu soit pendant un séjour à la cour toulousaine, soit lorsque Raimond VI passa à Gênes, en revenant du Concile de Latran, en 1215. Le poème doit être daté de 1215-1217.

Casini, dans son compte-rendu de l'article de Schultz-Gora,⁹ estime, vu l'incertitude du témoignage des manuscrits, qu'on doit réserver tout jugement. Avant de poser comme certaines les relations entre Rambertino et les comtes de Toulouse, il faut, selon lui, prouver que la poésie n'est pas de Guilhem Adémar.

Bertoni, dans son édition du même troubadour,¹⁰ attire notre attention sur un fait qui diminue un peu la valeur du témoignage de *A*, malgré la grande autorité de ce manuscrit : « le due poesie in questione chiudono la serie di quelle di Rambertino e non sono inframmezzate ad esse. Costituiscono adunque una coppia per sè stante. »

Pour ce qui est du contenu de *Mout chantera de foi e voluntiers*, il se demande, à l'encontre de Schultz-Gora, où le poète italien aurait pu connaître les comtes de Toulouse. « Ammettere che Rambertino sia stato in Provenza, sarebbe un ardire non giustificato dai documenti, che ci fan conoscere un poeta, che non era nè guillare nè trovatore di professione.¹¹ Resterebbe che la conoscenza fosse stata fatta in Italia, e lo Schultz-Gora ricorda che nel 1215 Raimondo fu al Concilio Laterano e ritornò per Genova; ma Rambertino allora era podestà in Mantova. E poi, come spiegare l'appellazione *mon seignor* ? »

Enfin, Bertoni trouve le jeu de rimes de l'autre chanson, *Pois vei que·l temps s'aserena* (281, 7), trop original pour avoir été forgé par Rambertino Buvalelli, qui use, d'ordinaire, d'une versification plutôt banale.

Nous ne pouvons que confirmer tous les arguments que Bertoni oppose à l'attribution à Rambertino Buvalelli des chansons n.os 281, 6 et 7. Même si — ce qui n'est guère probable — celui-ci a pu faire la connaissance de Raimond VI de Toulouse et de son fils, il ne peut

certainement pas avoir eu, avec Raimond VI, les relations continues que font supposer les vers 53-55 :

Seign'en Monal, non cre que tarze gaire

Que eu veirai en Raimon mon seignor;

Que longamen n'ai estat, sa m'es vis.

« Seigneur Monal, je ne crois pas que le moment soit très éloigné où je verrai Raimond, mon seigneur; cela fait trop longtemps, ce me semble, que j'ai été éloigné de lui. »

Mais quand Bertoni cherche à proposer, à son tour, une attribution, nous ne pouvons pas le suivre. « Il componimento », écrit-il,¹² « deve essere di Peire Raimon, e a spiegarne la diversa attribuzione nei codici non sarà forse estranea l'amicizia di questo trovatore col nostro italiano. » Ainsi, il se contente d'expliquer pourquoi cette attribution serait possible, mais n'apporte aucune preuve. D'autre part, en regardant, dans son édition, les textes des chansons n.os 281, 6 et 7, imprimés après les pièces authentiques sous la rubrique « Poesie di dubbia attribuzione », nous les trouvons

présentés en ces termes:¹³ « Faccio qui seguire due testi, da me indicati coi numeri 6 e 7 a p. 23, che paionmi appartenere, per ragioni interne ed esterne già espresse, a Guillem Ademar. » Il est évident, par cette contradiction, que Bertoni n'a étudié qu'à la hâte l'aspect positif de la question. Essayons de remédier à cette insuffisance.

Il est vrai qu'en général, *T* a moins d'autorité que *A*, mais une circonstance confère à son témoignage une certaine importance : à la différence de *A*, il donne les deux chansons en question au milieu de celles de Guilhem Adémar.

Du point de vue chronologique aussi bien que du point de vue géographique, les allusions historiques dans *Mout chantera de joi e voluntiers* peuvent très bien avoir été faites par Guilhem Adémar. Nous avons dit¹⁴ qu'il est nommé, comme vivant et comme exerçant son art, dans la satire du moine de Montaudon, composée, au plus tard, en 1195. En outre, il fait mention lui-même, dans la chanson n° XII, *S'ieu conogues que m fos enans*, d'un *rey Ferrans*, et nous avons montré¹⁵ que, des deux souverains dont il peut s'agir ici, l'un, Ferdinand II de Léon, peut difficilement être en cause, étant donné le rôle insignifiant qu'il a joué dans le monde des troubadours.

Or, l'autre, Ferdinand III de Castille et de Léon, devint roi seulement en 1217; l'activité poétique de Guilhem Adémar s'étend donc probablement au delà des guerres consécutives

au Concile de Latran. Outre l'Espagne, le cadre de sa vie a été, comme l'indiquent ses chansons, l'Albigeois et le

Narbonnais, c'est-à-dire, justement, les fiefs du comte de Toulouse.

Pour ce qui est de l'allure générale du style, les chansons n.os 281, 6 et 7 ressemblent beaucoup plus aux pièces authentiques de Guilhem Adémar qu'à celles de Rambertino Buvaelli. Les rapprochements de détail suivants peuvent sembler banals, mais ils ne le sont pas, étant donné que des analogies de ce genre n'existent guère entre le chansonnier de Rambertino et les deux pièces que nous étudions.

<p>Mi mes al cor lo fuoc d'amor arden La plus bella qez anc nasques de maire. (281, 6, v. 12-13)</p>	<p>Cum maier es, plus art lo focs. (II, v. 18) Qu'ieu per amor art e·scompren. (IV, v. 37)</p>
<p>Et on plus art, cum l'aur de veing plus fis. (281, 6, v. 15)</p>	<p>--- bayzar Que mon cor abras'ez estrenc. (IV, v. 47-48) Per sa m'escalfe m'abranda Sa fin [a] amistatz coraus. (IX, v. 17- 18)</p>
<p>Traitz m'a bon port, si cum etz de bon aire! (281, 6, v. 32)</p>	<p>Et ai lo plom e l'estaing recrezut E per fin aur mon argen cambiât. (VII, v. 35- 36)</p>
<p>Traitz m'a bon port, si cum etz de bon aire! (281, 6, v. 32)</p>	<p>Guidatz m'en a bon port, Si Dieus vos benehia! (I, v. 34-35 et 41-42) Mas eras ai a bon port de salut, Fe qe vos dei, mon navei aribat. (VII, v. 33- 34)</p>
<p>Si bels lauzars mi fos pros ni mestiers Ves ma dompna, be'n agra bon talen. (281, 6, v. 33-34)</p>	<p>S'ieu conogues que'm fos enans Vas l'amor midons vers ni sos, Mout en fora plus volentos De far que non es mos talans. (XII, v. 1-4)</p>
<p>Mas a mas ops fo mals lo jorns primiers</p>	<p>Lo jorn volgra fos part Roais</p>

<p>Q'ieu vi la bell'ab la cara rizen. (281, 6, v. 41-42)</p> <p>Ben pert m'entent'e ma cura, Cum cel que get'en l'arena Lo blat e ar'e semena E sofre fam et endura, Per so c'a pro li tornes, E pert son trebaill ades. (281, 7, v. 11-16)</p> <p>Ai las! Cum sui en greu pena! Que car mos cors no·is refrena D'amar lieis que tant m'es dura, M'es sos cors escurs e brus; No sai que m'en disses plus. (281, 7, v. 32-36)</p>	<p>En caitivier de Sarrazis Que leis ni sos pensars m'atrais. (III, v. 25-27)</p> <p>[De] maint semnat pauc cug cuel/a, Qui se[m]n'ab aital parsonier Que del mueg penri'un sester: Tan dopti que tot m'o tueilla. (III, v. 37-40)</p> <p>Re no sai als que·us me digua C'ades sojorn'ez engraisa, Ez ieu, que·m trebaill e·m raisa, Morrai totz de dol e d'anta. (V, v. 37-40)</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Enfin, les débuts de deux pièces de Guilhem Adémar ressemblent à celui du n° 281,6 :

<p>Mout chantera de joi e voluntiers Un leu sonet per dar m'esbaudimen, S'ieu conogues que chans ni alegriers Mi pogues dar al cor alegramen. (281, 6, v. 1-4)</p>	<p>De ben gran joia chantera, S'ieu agues razon de que. (VIII, v. 1- 2)</p> <p>S'ieu conogues que·m fos enans Vas l'amor midons vers ni sos, Mout en fora plus volentos De far que non es mas talans. (XII, v. 1-4)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il est vrai que des ressemblances *d'incipit*, loin de donner lieu à l'attribution de deux pièces au même auteur, doivent, au contraire, d'une façon générale — mais surtout quand le premier mot des deux chansons est le même — nous mettre en garde contre une fausse identification faite par un scribe: celui-ci peut avoir été induit, par une telle ressemblance, à placer une poésie parmi celles d'un troubadour qui n'en est pas l'auteur.¹⁶ Ici, cependant, où nous avons d'abord constaté d'autres analogies de style à l'intérieur des poèmes, ces débuts de pièces qui se ressemblent ne peuvent que corroborer l'attribution à Guilhem Adémar.

Un trait de style particulier distingue nettement les deux poésies en question de celles de Rambertino Buvaelli et les rapproche, par contre, de celles de Guilhem Adémar : l'emploi d'images. Le troubadour-juriste Rambertino Buvaelli a un langage raisonneur, discursif, aucune imagination visuelle. Dans son œuvre, nous n'avons relevé que les images suivantes : la dame-fleur chantée dans la chanson *Eu sai la flor plus bella d'autra flor* (n° III dans l'édition de Bertoni) et la dame-miroir au vers 6 de *S'a mon Restaur poques plazzer* (n° V). Deux pauvres métaphores dans sept pièces — c'est peu. Par contre, dans chacune des deux chansons que nous étudions, se trouvent deux comparaisons imagées d'une assez grande ampleur; dans *Mout chantera de joi e voluntiers* : comme l'or, plus il brûle, plus il devient parfait (v. 15-16); l'amour le met en danger comme la tempête qui chasse devant elle le navire (v. 27-32); dans *Pois vei que·l temps s'aserena* : il perd sa peine comme celui qui sème dans le sable (v. 11-16); ainsi que la baleine fait sombrer les pêcheurs qui sont montés sur son dos, l'amour le fait périr (v. 24-30). Dans tous ces cas, les propositions comparatives sont introduites par *cum* ou *atressi cum*.

Or, chez Guilhem Adémar — comme chez la plupart des troubadours — on rencontre de nombreuses images : plus le feu est grand, plus il brûle — de même lui, plus il pense à sa dame, plus il aime la satisfaire dans tous ses désirs (II, v. 18-21); — de même que, au jeu d'échecs, la tour vaut plus que les autres pièces et que la fine émeraude vaut plus que le verre, de même sa dame a plus de valeur que d'autres (II, v. 22-28); — même si, pour un temps, sa dame a tenu le droit chemin, voici qu'elle s'en écarte (III, v. 21-22); — il sème avec un compagnon [sa dame] qui lui soustrait la plus grande partie du blé récolté (III, v. 37-40); — il attend de son labourage un doux fruit d'amour (IV, v. 5-6); — il est plus difficile à apprivoiser qu'un épervier (IV, v. 63-64); — le cheval fougueux [sa dame] fait culbuter le cavalier (V, v. 14-16); — il a conduit son navire au bon port du salut et échangé contre l'or les métaux de moindre prix (VII, v. 33-36); — il ne tournera pas son frein vers une autre direction que celle de sa dame (VII, v. 58); — Dieu a confié à la dame du troubadour les clefs du trésor où Mérite est gardé (IX, v. 25-27); — s'attendre à trouver une dame aussi valeureuse que la sienne serait aussi absurde que de croire que l'aiglon puisse laisser sa queue en repos ou que le ver puisse faire de sa tête un donjon (IX, v. 50-52). De ces images, trois revêtent la forme grammaticale d'une proposition comparative : II, v. 18-21 (*atressi*), II, v. 22-28 (*aissi cum* — *aissi*), et IX, v. 50-52 (*com*).

Par ce qui précède, nous espérons avoir confirmé le témoignage de *T* concernant l'attribution des deux pièces n.os 281, 6 et 7, *Mout chantera de joi e voluntiers* et *Pois vei que·l temps s'aserena* : elles sont bien à compter au nombre des chansons de Guilhem Adémar.¹⁷

XIII (9, 5)

Al prim pres dels breus jorns braus

Guilhem Adémar : C.

Aimeric de Belenoi: *EIKN*.

Déjà Stroński¹⁸ avait fait remarquer que cette pièce était certainement de Guilhem Adémar. Par la suite, Mlle Dumitrescu¹⁹ a émis la même affirmation, malgré la supériorité numérique (trois contre un, puisque *I* et *K* sont presque identiques²⁰) des manuscrits attribuant la chanson à Aimeric de Belenoi. Elle trouve que le style et la versification de la chanson n° 9, 5 ressemblent beaucoup moins à ceux d'Aimeric de Belenoi qu'à ceux de Guilhem Adémar. Aimeric de Belenoi « se sert d'un vocabulaire très courant et d'un système strophique très simple », tandis que Guilhem Adémar emploie, au moins dans deux de ses chansons — *Quan la bruna bizza branda* (202, 11 = IX) et *Comensamen comensarai* (202, 4 = XIV) —, les mêmes procédés stylistiques qui caractérisent *Al prim pres*: l'allitération et les mots frappants.²¹ D'autre part, dit Mlle Dumitrescu, Guilhem Adémar partage le goût de ces traits de style, et aussi des rimes rares, avec son contemporain Arnaut Daniel; on peut donc facilement concevoir qu'il se soit servi, aussi, d'un système strophique comme celui de *Al prim pres*, qui ressemble à la sextine d'Arnaut Daniel. Enfin, Mlle Dumitrescu s'appuie sur la *cobla* de Uc de Saint-Circ (457, 17 a) « qui raille Guilhem pour l'emploi des mots 'durs', comme *branc, brec, braus, brava* », mots « qui se retrouvent précisément dans *Al prim pres* ». Pour expliquer l'attribution à Aimeric de Belenoi dans *EIKN*, elle allègue, d'après Stroński, la rime-refrain *coratqe* que *Al prim pres* a en commun avec la chanson n° 9, 15; à cette rime-refrain elle ajoute *cor*, qui se retrouve dans la pièce n° 9, 13.

Nous n'avons que quelques réserves à faire sur ces points. Comme nous le préciserons plus loin,²² Guilhem Adémar ne recherche pas souvent des rimes rares, et la structure des strophes dans *Al prim pres* ne nous semble apporter aucun éclaircissement à la question de savoir si cette pièce doit être attribuée à Aimeric de Belenoi ou à notre troubadour.

Concernant la *Cobla* de Uc de Saint-Circ, c'est Salverda de Grave qui a émis l'hypothèse²³ que celui qui en est l'objet, *Guillem Fabre*, serait identique à Guilhem Adémar. Voici cette *cobla* :

Guillems Fabres nos fai en brau lengage
Manz braus broncs brenx, bravan de brava guia,
E rocs e brocs qe met en son cantage,
E fils e pils e motz d'algaravia,

E cornz e critz e got - - - len,
E durs e mus e musas e musen,
E naus e mars e auras e freich ven
E pix e nix qe trai d'astronomia.
(Éd. Salverda de Grave-Jeanroy, n° XXVIII.)

Les mots *brau*, *brava*, *brons*, *brenx* se retrouvent, dit-il, justement dans *Al prim pres*. « La chanson *Ben fora ...* présente à chaque couplet deux rimes en *ocs* (dont *rocs* et *brocs*); la chanson *No pot esser* présente une métaphore maritime [il y en a aussi une dans *Mout chantera* (281, 6, v. 27-30) et une dans *Pois vei que·l temps s'aserena* (281, 7, v. 24-30)]; la chanson *Quan la bruna* débute par une description d'hiver (avec mots en *b* faisant allitération). Dans cette hypothèse, il faudrait admettre que *Fabre* n'est pas le nom du poète, mais un sobriquet que lui aurait valu la dureté de ses vers. » — Dans certains des mots de la *cobla*, Salverda de Grave croit reconnaître des éléments du vocabulaire de Peire Raimon de Toulouse. Déjà le sobriquet *Fabre* serait une allusion au vers : *Bos tanh qu'un novel chan fabrec* (355, 14, v. 5). Dans la même chanson, *Pos vezem boscs e broils floritz*, « plusieurs passages justifieraient les plaisanteries de Uc : jeu de mots sur *apil*, *fil* ... [v. 25, 27], *critz* ... [v. 29; ces mots sont tous les trois à la rime] ...; dans une autre (*Ara pus*) description d'hiver (en *rimas caras*) ». Salverda de Grave conclut : « Il faudrait expliquer par une confusion — bizarre, nous l'avouons — le fait que Uc attribuerait à G. Adhémar les vers d'un autre de ses concurrents. »

Que faut-il penser de cette hypothèse ? D'abord, les ressemblances de vocabulaire entre la *cobla* et les pièces de Guilhem Adémar se réduisent vues de plus près, à assez eu de chose : dans *Al prim pres*, il y a *branc* (v. 3) et non pas *bronc*; *brec* (v. 5) et non pas *brenc*. S'il faut corriger les leçons de la *cobla* pour faire les identifications de vocabulaire, on donne dès le début à celles-ci une base très peu solide. Les mots qui restent en *br* - *brau* et *brava* — sont très fréquents dans la poésie des troubadours et ne prouvent rien.

Que *Fabre* soit un sobriquet n'est pas vraisemblable, les sobriquets étant toujours précédés ou de l'article défini ou de *En*, « seigneur ». Il est vrai — comme le dit Salverda de Grave — que *Guillem Fabre* ne peut être le troubadour narbonnais qui vivait à la fin du XIII^e siècle; mais, d'autre part, le nom Fabre était, au moyen âge, fréquent dans le Midi, et il a très bien pu exister un troubadour du nom de Guilhem Fabre dont il ne resterait d'autres traces que cette *cobla*.

La confusion par laquelle Uc de Saint-Circ aurait attribué à Guilhem Adémar des vers de Peire Raimon, et que Salverda de Grave lui-même avoue être « bizarre », n'est guère

concevable: Uc était en Languedoc probablement entre 1211 et 1220²⁴ et il serait étonnant qu'il n'y ait pas connu — soit personnellement, soit par des renseignements précis — Guilhem Adémar aussi bien que Peire Raimon de Toulouse, notre troubadour étant vraisemblablement resté en Languedoc au moins jusqu'en 1217,²⁵ et Peire Raimon de même au début du siècle jusqu'à une date qui n'a pas été bien établie.²⁶

Nous pensons donc que la *cobla* sur *Guillem Fabre* ne peut pas servir d'argument pour l'attribution à notre troubadour de la chanson *Al prim pres*. Cependant, les rapprochements de style que Mlle Dumitrescu relève entre cette pièce et les chansons mêmes de Guilhem Adémar sont suffisamment probants, et nous n'avons rien à y ajouter. Il faudra donc inclure *Al prim pres* dans le chansonnier de notre troubadour.

XV (218, 1 = 128, 1)

N'Ebles, chauzes en la meillor

Cette tenson a déjà été l'objet d'une abondante discussion, qui a été menée parallèlement à une autre, portant sur la question suivante :

Les strophes 7 et 8 de la satire de Peire d'Auvergne, *Chantarai d'aquestz trobadors* (323, 11), constituent-elles une interpolation sur le modèle des strophes 7 et 8 de la satire du moine de Montaudon *Pos Peire d'Alvergn'a chantat* (305,16) ?

Cette question et celle de l'attribution de la tenson sont, en effet, étroitement liées; c'est pourquoi nous estimons nécessaire d'examiner d'abord celle qui concerne la septième strophe de la satire de Peire — d'autant plus que cette question intéresse, en soi, notre troubadour: il s'agit, avant tout, d'établir si c'est Guilhem Adémar ou un autre qui est l'objet de ladite strophe.

C'est Rudolf Zenker qui a émis la thèse de l'interpolation.²⁷ Bien que Henry Carstens²⁸ ait fait un compte-rendu de cette thèse et de la polémique qui s'ensuivit, nous en ferons un exposé, afin de faciliter la tâche du lecteur et aussi parce que, sans cet exposé, ce que nous pourrions présenter comme notre point de vue personnel, manquerait trop de fondement.

Nous donnerons d'abord les textes des deux strophes en question de *Chantarai d'aquestz trobadors* et de *Pos Peire d'Alvergn'a chantat* :²⁹

VII

<i>Chantarai d'aquestz trobadors</i> (323, 11)	<i>Pos Peire d' Alvergn' a chantat</i> (305, 16)
---------------------------------------------------	-----------------------------------------------------

<p>E·l seises, Grimoartz Gausmars, Qu'es cavalliers e vai joglars; 39 E fai ho mal qui lo·y cossen Ni·l dona vestirs vertz ni vars, Que tals er adobatz semprars 42 Qu'enjoglarit s'en seran cen.</p> <p>Ab Peire de Monzo so set, Pos lo coms de Tolosa·l det, 45 Chantan, un sonet avinen, E cel fan cortes que·l raubet, E mal a fes car no·il trenquet 48 Aquel pe qe porta penden.</p>	<p>El seis es Guillems Ademars Qu'anc no fa plus malvatz joglars; Et a pres maint veill vestimen, E fai de tal loc sos chantars Don non es sols ab trenta pars, E vei l'ades paubr'e sufren.</p> <p>Ab Arnaut Daniel son set Qu'a sa vida be no chantet, Mas us fols motz c' om non enten : Pois la lebre ab lo bou chasset E contra suberna nadet, No val ses chans un aguillen.³⁰</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Comme on le voit, les strophes 7 et 8 des deux satires se présentent avec es mêmes rimes; un mot-rime (*joglars*) se retrouve dans la strophe 7 des deux pièces (— si, au v. 41, on préfère, comme le font Zenker et Appel, la leçon de *A(a)*, *sem pars*, on peut même compter deux mots-rimes identiques). La même identité des rimes se retrouve dans deux autres strophes, n° 2 et n° 11. Cela, dit Zenker, pourrait être un effet du hasard, mais on n'en saurait dire autant du cas de deux strophes consécutives ayant les mêmes rimes dans les deux pièces. Zenker constate que les troubadours figurant dans les deux strophes 7 ont des noms — *Gaumars* ou *Gausmars* et *Ademars* — et des caractéristiques analogues et considère que, dans les mss, *ADIKN2*, la strophe 8 de SI est, tout simplement, un emprunt à la strophe correspondante dans SII sur Arnaut Daniel. Ensuite, il note le fait que Peire Bremon Ricas Novas, qu'il identifie à *Peire Bermon* de SI 8 dans *CR*, vivait encore en 1237, tandis que le *terminus ad quem* de SI est 1173; de ce fait il conclut que SI 8 n'a guère pu se trouver à l'origine dans ces deux manuscrits.

Se fondant sur ces données, Zenker bâtit ingénieusement la thèse suivante.³¹ Les deux strophes en question de SI seraient des interpolations, faites sur le modèle des deux strophes correspondantes de SII, pour remplacer les strophes originales, qui auraient manqué dans les sources des manuscrits conservés.

Les formes *Gaumar* (*ADR*) et *Gausmar* (*Ca*)³² s'expliquent, selon Zenker, de la façon suivante : un scribe a pu trouver **G. aymar* (forme à deux syllabes du nom *Adémar*) et lire cela comme

un seul nom, **Gaymar*; un autre a pu, de la même façon, altérer **G. azemar* en **Gazemar*, réfection qui a pu, à son tour, être altérée en **Gasmar*,³³ « ensuite » — et ici le développement de Zenker devient un peu trop sommaire — « *Gaumar*, *Gausmar* a pu provenir de **Gaymar* ». ³⁴ Les prénoms, Zenker les explique ainsi. ³⁵ Un scribe a restitué l'initiale *G.* devant *Gaumar* : *G. Gaumar*; enfin, pour donner au vers le nombre de syllabes suffisant, le scribe de l'original de *ADIKN2* a interprété ce *G.* comme *Grimoartz* et celui de *a* comme *Gramoart*, tandis que le scribe de *CR* a pu trouver, dans son original à lui, seulement *Gausmar* et mettre arbitrairement le prénom d'*Elias*. Pour ce qui est de la strophe 8, les scribes de *CRa*, au lieu de reproduire telle quelle la 8e strophe de *SII*, l'ont refaite, celui de *CR* en prenant pour objet Peire Bremon et celui de *a* Peire de Monzo.

Jeanroy,³⁶ Pakscher³⁷ et Schultz-Gora³⁸ ont approuvé la thèse de Zenker. Schultz-Gora, en outre, fait remarquer la ressemblance entre les caractéristiques respectives de *Grimoartz* (*Elias*) *Gausmar* dans *SI* et de Guilhem Adémar dans la *vida* provençale.

Appel, par contre,³⁹ s'est opposé à la théorie de Zenker. L'identité des rimes dans les deux couples de strophes s'explique suffisamment, selon lui, par le fait que *SII* a eu *SI* pour modèle. Le fait que, dans *ADIKN2*, *SI* 8 est constituée par *SII* 8 ne prouve pas que la strophe sur *Peire Bermon* dans *CR* ne se trouvât pas dans *SI* à l'origine. *Peire Bermon* doit être Peire Bremon lo Tortz.

Zenker réplique⁴⁰ que c'est de Peire Bremon Ricas Novas qu'il s'agit: ce qui est dit dans *SI* 8 sur *Peire Bermon* correspond à ce que Sordel reproche à ce troubadour (sirventés 437, 20). La leçon *Peire de Monzo*, dans *a*, résulte d'une altération de *Peire Bermon se (baysset)*, la leçon de *CR*. Par conséquent, la strophe sur Peire Bremon est une interpolation. « Selon toute vraisemblance, la même chose est vraie pour la strophe précédente ... Par conséquent, le *Elias* ou *Grimoartz* *Gausmar* de la satire est identique à Guilhem Adémar. »

Dans sa réponse,⁴¹ Appel montre que les reproches faits, dans la satire, à *Peire Bermon se* distinguent essentiellement de ceux que fait Sordel à Peire Bremon Ricas Novas. Au lieu, cependant, de défendre sa théorie concernant Peire Bremon lo Tortz, Appel compare, en détail, les leçons des différents manuscrits. Ceux-ci se divisent en trois groupes : *CR*, *ADIKN2* et *a*. La leçon de ce dernier correspond tantôt à celle du premier, tantôt à celle du second groupe. Il ne constitue pas pour cela, prétend Appel, une contamination de *ADIKN2* et *CR*, car alors on ne voit pas pourquoi le scribe n'aurait nommé ni Arnaut Daniel ni Peire Bremon, les troubadours — connus tous deux — satirisés dans *SI* 8 dans ces deux groupes de manuscrits, mais en aurait nommé un troisième, peu connu. D'autre part, si l'une des deux leçons *Peire Bremon se [baysset]* et *Peire de Monzo* est issue de l'autre, la première est, selon toute

vraisemblance, une altération de la seconde plutôt que l'inverse, étant donné que, de ces deux noms, Peire Bremon était le plus connu. Appel en infère que *a* donne probablement la leçon originale. Enfin, il estime que *a* prend encore plus d'autorité du fait que, dans la strophe sur Peire de Monzo, le numéro d'ordre du troubadour est énoncé : *Ab Peire de Monzo so set*; tandis que, dans *CR*, celle sur *Peire Bermon* est la seule à ne pas comporter de numéro d'ordre. Le nombre *set* à la fin du premier vers, dans *a*, explique, d'autre part, selon Appel, pourquoi la strophe sur *Peire Bremon* a la même rime que la strophe sur Arnaut Daniel — fait que Zenker avait invoqué à l'appui de sa théorie, qui veut que la première ait été composée sur le modèle de la seconde.

Zenker réplique⁴² en essayant de montrer que *a* ne donne pas une leçon indépendante. Il ne trouve pas de sens à la strophe 8 dans *a* : la phrase temporelle ou causale qui commence au deuxième vers n'a pas, selon lui, de rapport avec le premier vers, *Ab Peire de Monzo so set*.

Dans son édition des poésies de Peire d'Auvergne,⁴³ Zenker répète et résume ses arguments. Il ajoute qu'un troubadour du nom de Peire de Monzo est par ailleurs inconnu.

Après Appel, Crescini⁴⁴ a le plus sérieusement combattu la thèse de Zenker. Il s'appuie également sur le ms. *a*, qui lui paraît rendre l'original de façon moins infidèle que les autres. Mais, tandis que le premier adversaire de Zenker n'avait adopté la leçon de *a* que dans le premier vers, Crescini pense que toute la strophe 8 de *SI* doit être tirée de *a*. Voici comment Zenker, Appel et Crescini respectivement ont édité cette strophe :

Zenker: ⁴⁵	Appel: ⁴⁶
E Peire Bermon se baisset,	Ab Peire de Monso so set,
Pus que·l coms de Tolosa·l det,	Pus que·l coms de Tolosa·l det,
Qu'anc no soanet d'avinen;	Qu'anc no soanet d'avinen;
Per que fon cortes qui·l raubet,	Per que fon cortes qui·l raubet,
E fe o mal, quar no·l talhet	E fe o mal, quar no·l tallet
Aquo que om porta penden.	Aquo que hom porta penden.

Crescini:⁴⁷

Ab Peire de Monzo so set,
 Pos lo coms de Tolosa·l det,
 Chantan, un sonet avinen,
 E cel fon cortes que·l raubet,
 E mal o fes car no·il trenquet
 Aquel pe que porta penden.

Le mot *pe*, au vers 6, que Zenker n'avait pas compris, parce qu'il y voyait *pe* < *pede*, est expliqué par Crescini comme étant *pe* < *pene*. Voici la traduction et l'interprétation que donne Crescini de la strophe:⁴⁸ «' Con Pietro di Monzone sono sette (i trovatori) dopo che il conte di Tolosa gli diè, cantando, un'aria leggiadra, e quegli (Pietro stesso) lo ricambiò rubandogli; e mal fece (il conte) a non gli tagliare quel pene ch'ei porta pendente.' Il conte di Tolosa (certo, Raimondo V), un bel dí, fece sentire una sua poesia a Pietro di Monzone; e questi, anzi che mostrargliene grado, rubò al conte. Probabilmente Pietro era un giullare, e il conte, con la liberalità usata da'trovatori verso i giullari, gli cantò ed apprese certe sue rime, perché quegli ... ne avesse guadagni e favori. Invece Pietro *fon cortes qe·l raubet*. (*qe·l* = *qe li* [c'est-à-dire au comte] ou *qe lo* [la chanson]). Il giullare forse si appropriò la poesia del conte ... E mal fece il conte ... a non infliggere al ladro un castigo : quello che a' ladri s'infliggeva, la mutilazione . . . qui. . . non il *pe*, piede, secondo l'uso giudiziario, ma il *pe*, pene. »

Pour Crescini, comme pour Appel, le ms. *a* « presenta aspetti e prove d'indipendenza, che inducono a tener molto conto della sua testimonianza ... Ebbe dunque *a* una sua fonte o sue fonti. ». Des scribes, en remaniant SI, ont transféré la strophe 8 de SII dans SI (mss. ADIKN2), mais la strophe composée par le moine de Montaudon est calquée sur la strophe correspondante de SI dans le ms. *a*. Le moine y a trouvé *Ab Peire de Monzo so set*, et il a écrit : *Ab Arnaut Daniel son set*.⁴⁹ Si, dit Crescini, on prétend, avec Kolsen,⁵⁰ que la strophe sur Arnaut Daniel était à l'origine dans SI, on impute à Peire d'Auvergne d'avoir, dans deux cas, employé deux fois la même rime : *aignilen* aux vers 18 et 48, *enten* aux vers 45 et 84. D'autre part, en préférant, comme Zenker, la leçon de CR, on enlève à la seule strophe 8 le numéro d'ordre qui se trouve dans toutes les autres strophes, sans exception.

Comme nous l'avons déjà dit, Zenker a récusé, en ce qui concerne SI 8, le ms. *a*, surtout parce qu'il ne trouvait aucun sens à la phrase temporelle ou causale qui commence au vers 2. Crescini donne aux premiers vers de la strophe un sens très plausible.⁵¹ Il fait remarquer que les numéros d'ordre de toutes les strophes sont fonction de *n'er encolpatz* dans la strophe 2 :

.....Peire Rogiers

.....n'er encolpatz . premers.

... dopo di che si soggiunge *e·l segonz*, e si sottintende *er encolpatz*, via via con la stessa costruzione attraverso al *ters*, al *quart*, al *quint*, fino al *dozé* ... E non è fuor d'ogni ragionevole presunzione che là stesso [dans la strophe 8], il poeta abbia interrotta la notarile rigidità del suo inventario, con una

mossa un po' più libera :

ab Peire de Monzô so set,

anzi che

E·l setes Peire de Monzô.

... Non torna prudente abbandonare senz'altro codesta cobbola all'ipotesi d'una intrusione. Vien fatto piuttosto di sospettare ... che il monaco di Montaudon abbia trovato nel suo modello stesso l'esempio di quel libero piglio interruttivo e abbia anche in questo caso imitato, col suo verso:

ab Arnaut Daniel son set.

Le vers 3 de la strophe, *qu'anc no soanet d'avinen*, paraît obscur dans *CR*, même à Zenker.⁵² La leçon de *a*, par contre, donne aisément un sens. Crescini montre comment la leçon de *CR* a pu provenir de celle de *a* : *quanc no* est une altération de *chantan un*, *soanet* de *sonet* et *davinen* de *avinen*.

Selon Crescini,⁵³ la dernière moitié de SI 8 offre, avec la première, un lien logique beaucoup plus évident dans *a* que dans *CR*, choisis comme base par Zenker. D'après la leçon de ces deux manuscrits, Peire d'Auvergne aurait souhaité que Peire Bremon fût volé et mutilé par la même personne. Cela est illogique, du fait que la mutilation était précisément, au moyen-âge, la punition habituelle du vol. Selon *a*, par contre, la mutilation réclamée est la conséquence logique du vol commis par Peire de Monzo, vol de ce *sonet avinen* que le comte de Toulouse lui a appris.

Après la publication de cette étude de Crescini, M. De Bartholomaeis⁵⁴ a montré que Peire Bremon lo Tort était un contemporain de Peire d'Auvergne. Il dit que cela pourrait éventuellement renforcer la position de ceux qui préfèrent la leçon de *CR* : ainsi on ne serait pas obligé de penser à Peire Bremon Ricas Novas et, par conséquent, de supposer l'interpolation de SI 8. Il trouve cependant l'analyse de Crescini « penetrantissima » et n'ose rien affirmer.

Après cet exposé — que nous nous excusons d'avoir fait un peu long — de la thèse de Rudolf Zenker et de la discussion qu'elle a suscitée, pesons le pour et le contre. Nous dirons, alors, que cette thèse est ingénieuse, mais que, regardée de près, elle apparaît mal fondée. Qu'en est-il d'abord de sa théorie de l'interpolation de SI 8?⁵⁵

a) Le fait que Peire de Monzo ne soit pas connu par ailleurs n'est pas probant, car il est très possible, comme le dit Crescini qu'il fût un homme d'origine obscure qui voulait se faire

passer pour un troubadour. D'autres personnages inconnus sont nommés dans SI, Guillem de Ribas, Grimoartz

Gausmars et Gonsalvo Ruiz. Ce dernier, d'ailleurs, comme Peire de Monzo, était probablement d'origine espagnole.

b) La correspondance entre les caractéristiques de *Peire Bermon* dans SI et de Peire Bremon Ricas Novas dans le sirventés de Sordel peut sembler frappante à première vue. Appel a pourtant montré qu'elle était douteuse en signalant une différence notable : SI 8 dit que *Peire Bermon* s'abaissa en ne refusant pas certains dons du comte de Toulouse. Sordel, par contre, prétend que le comte de Toulouse chassa Peire Bremon Ricas Novas comme un traître.⁵⁶

c) L'argument que la strophe 8 de SI n'a pas de sens dans le ms. *a*, a été infirmé par Crescini.⁵⁷

d) Au point de vue paléographique, chacune des deux leçons, *Peire de Monzo* et *Peire Bermon se (baysset)* a pu provenir de l'autre.

La thèse d'Appel, considérablement renforcée par Crescini, a le grand avantage de présenter une solution simple et logique et qui n'oblige pas à des détours comme ceux auxquels Zenker a dû recourir. Appel a montré que, touchant SI 8, le seul ms. *a* a plus d'autorité que tous les autres réunis, et Crescini a donné à la leçon de ce manuscrit un sens meilleur que celui de CR. Même dans le cas où *Peire Bermon* de ce groupe serait — comme il nous semble possible après les découvertes de M. De Bartholomaeis — Peire Bremon lo Tort, Crescini nous semble avoir prouvé que la strophe 8 dans *a*, consacrée à Peire de Monzo, figurait à l'origine dans SI et que le moine de Montaudon a composé la strophe sur Arnaut Daniel en la prenant pour modèle.

Examinons, ensuite, la thèse de Zenker sur l'interpolation de la strophe 7 de SI.

a) Il résulte de ce qui précède que cette thèse est fortement ébranlée. Car elle se fondait précisément sur l'autre théorie, celle de l'interpolation de SI 8,⁵⁸ et sur l'impression qu'ont donnée à Zenker ces deux strophes, d'avoir eu un sort commun.

b) Cette impression est fondée sur le fait qu'elles ont les mêmes rimes dans SI et dans SII, ce qui, dit Zenker, ne peut pas être dû au hasard. En réalité, cette identité de rimes, considérée en elle-même, ne prouve pas plus une interpolation que ne le fait celle des strophes 2 et 11 des deux satires.⁵⁹ Dans la strophe 8, elle a été amenée, tout simplement, par le nombre *set*, tout à fait comme, dans la strophe 11, par *dezēs*. Dans la strophe 7 des deux satires, c'est la désinence commune *ars* des deux noms *Gausmars* et *Ademars* — désinence si fréquente — qui a amené l'identité des rimes, tout à fait comme, dans la strophe 2, la désinence commune — également fréquente — *ier* des deux noms *Rogier* et *Desdier*. Or, comme il n'y a, outre la rime unissonante *en*, qu'une seule rime dans chaque strophe, deux strophes correspondantes dans

les deux pièces peuvent très bien avoir les mêmes rimes sans que cela ait une signification particulière, et l'identité des rimes dans deux strophes consécutives n'est pas forcément moins fortuite que l'identité des rimes dans une strophe isolée.⁶⁰

L'identité, dans les deux strophes 7, du mot-rime *joglars* (ou des mots-rimes *joglars* et *pars*) n'est pas plus probante. Il était naturel, pour les deux auteurs, de placer le mot *joglars* à la rime, puisque l'idée qu'il comporte est, dans les deux cas, de grande importance pour caractériser le personnage.

c) Enfin, les ressemblances de fond entre la strophe 7 de SI et la strophe correspondante de SII d'une part, et, de l'autre, entre SI 7 et les biographies provençales de Guilhem Adémar, ne prouvent rien. Les deux personnages de SI 7 et de SII 7 se ressemblent seulement en ceci qu'ils sont, tous

deux, des jongleurs — ce qui est encore peu caractéristique — et qu'ils reçoivent en cadeau des vêtements — ce qui est également très banal. Le fait que des poètes — troubadours ou jongleurs — recevaient des seigneurs des vêtements était extrêmement fréquent; c'était même l'usage général. Il est mentionné expressément dans les biographies d'Aimeric de Péguilhan, d'Arnaut de Mareuil, de Gausbert de Puicibot, de Peirol, de Perdigon et de Uc de Saint-Circ,⁶¹ et il faut sans doute l'admettre implicitement dans tous les cas nombreux où il s'agit de dons faits à des troubadours ou jongleurs par leurs seigneurs.

En outre, il y a une différence entre les deux cas : la strophe 7 de SII insiste — comme sa biographie — sur la pauvreté de Guilhem Adémar. Il *a pres maint veill vestimen* (v. 3), et l'auteur le voit *paubr'e sufren* (v. 6). De *Grimoartz Gausmar*, par contre, il n'est pas dit qu'il fût pauvre, mais seulement : *fai o mal qui ... ·l dona vestirs vertz ni vars* (v. 4), c'est-à-dire, celui-là agit mal qui lui donne de beaux vêtements, car il n'en est pas digne.

Quant à la ressemblance de fond entre SI 7 et la *vida* de Guilhem Adémar, elle se réduit simplement au fait que *Grimoartz Gausmar*, tout comme Guilhem Adémar, bien que chevalier, se fait jongleur. Or, cela aussi est fréquent. Les biographies nous apprennent qu'il en a été de même de : Arnaut Daniel, Cadenet, Gausbert de Puicibot, Peirol, Raïmbaut de Vaqueiras et Uc de Saint-Circ.⁶²

Nous voyons donc que ces ressemblances de fond entre SI 7 et SII 7, d'une part, et entre SI 7 et la biographie de Guilhem Adémar, de l'autre, à les considérer de plus près, ne concernent que des faits usuels, fréquents dans la vie des troubadours.

d) L'altération de *G. *aymar*, *G. *asemar* en *Gaumar*, *Gausmar* est possible, il est vrai. Elle aurait pu se passer ainsi. *G. *aymar* aurait été lu **Gaymar*, nom qui existait comme nom de baptême;⁶³

ensuite, on pourrait supposer un *y* mal formé et lu *u* : *Gaumar*. D'une façon analogue à l'altération

**G. aymar* > **Gaymar*, **G. asemar* aurait, d'abord, été lu **Gasemar*, et, ensuite, cette forme aurait été altérée en **Gasmar*; finalement, *Gaumar* et **Gasmar* se seraient fondus en *Gausmar*.⁶⁴ La possibilité de ces altérations aurait expliqué l'interpolation de SI 7, si celle-ci avait été démontrée, mais elle ne prouve évidemment rien par elle-même.

Après cet examen des arguments pour et contre la théorie de Zenker et en tenant compte de ce que nous avons pu ajouter nous-même à cette discussion, nous pensons que, désormais, le manque de fondement solide de cette théorie est suffisamment prouvé. La septième strophe de la satire de Peire d'Auvergne n'est, pas plus que la huitième, une interpolation, composée sur le modèle de la strophe correspondante de la satire du moine de Montaudon et concernant en réalité, non pas *Grimoartz* (*Elias*) *Gausmar*, comme l'indiquent les manuscrits, mais Guilhem Adémar. Elle figurait

dès l'origine dans la satire de Peire et a servi de modèle à la strophe correspondante de la satire du moine — comme c'est le cas pour l'ensemble de ce poème. *Grimoartz Gausmar*⁶⁵ (la leçon *Elias* se trouve dans les seuls mss. CR, contre *Grimoartz* de ADIKN2 et *Gramoart de a*) était le nom d'un troubadour distinct, probablement le même que ce *en Grimoartz* dont une chanson nous est conservée, *Lanquan lo temps renovela* (190, 1).⁶⁶

La discussion autour de la strophe 8 de la satire de Peire D'Auvergne était bien close après la démonstration décisive de Crescini, mais personne n'avait encore repris la question en ce qui concerne la strophe 7. Cette étude nous a paru être à sa place dans ces recherches sur Guilhem Adémar, d'autant plus, encore une fois, que cette question est en assez étroit rapport avec celle de l'attribution de la tenson *N'Ebles, chauzes en la meillor*.

Cette tenson se trouve dans les manuscrits ACDEGIKLa.⁶⁷ Pour ce qui est du personnage qui nous intéresse le plus directement ici, l'attribution est, dans ADEIKL, *Guille(l)m(s) Gasmar(s)* dans la rubrique,⁶⁸ et, dans ADGIKL, le nom d'un des deux interlocuteurs est ainsi orthographié aux vers 10 et 28 (dans G, aux vers 19 et 28; G n'a pas de rubrique); E porte *Guilem Gaimar* aux vers 10 et 28; C porte *Guilem Guaysmar* aux vers 10 et 28 et *en Gaymar* dans la rubrique; dans la rubrique de a,⁶⁹ on lit *Guilem Adesmar*, au vers 10 *Guilem Amar* et, au vers 28, *Guilem Aimar*. Dans les rubriques ainsi qu'à l'intérieur de la pièce, l'autre interlocuteur est appelé *n'Eble(s)* dans tous les manuscrits (dans E : *n'Eble*); cependant, la rubrique du ms. A ainsi que l'index de B ajoutent à ce nom la spécification *de Saignas*.

Zenker, trouvant dans a⁷⁰ le nom de *Guillem Adesmar* (ou *Aimar*), et dans les autres manuscrits, avec quelques variantes, le même nom que dans la strophe 7 de la satire de Peire d'Auvergne, et considérant qu'un troubadour du nom de Guillem Gasmar n'est pas connu par ailleurs, conclut⁷¹ que, dans la tenson aussi bien que dans SI 7, il s'agit du troubadour Guilhem Adémar. Quant à *N'Ebles (de Saignas)*, il l'identifie⁷² à Eble d'Ussel en se fondant sur la ressemblance de thème et de caractéristique entre la tenson dont nous traitons et une autre où figure ce dernier troubadour :

N'Ebles, pus endeptatz (194, 16). Dans les deux, il s'agit de choisir entre l'argent et l'amour, quoique sous des aspects différents, et, dans les deux cas, Eble apparaît comme préférant, d'une manière explicite ou implicite, la richesse à l'amour. Par suite d'une ressemblance analogue, Zenker identifie

aussi⁷³ *N'Ebles* de notre tenson à *N'Ebles de Sagna* de la strophe 11 de SI. Pour expliquer comment Eble d'Ussel peut être surnommé *de Saignas*, il met en relief ce détail : « ... Nous savons par la biographie des frères d'Ussel qu'outre leur château d'Ussel, ils en possédaient 'encore beaucoup d'autres' . . . Nous sommes amené . . . à supposer que *Saignas* a été un des châteaux appartenant à Eble, supposition qui devient tout à fait vraisemblable quand nous apprenons (Chabaneau, p. 138) que Saignes est situé dans le département du Cantal, arrondissement de Mauriac, et, par conséquent ... à peu de distance⁷⁴ d'Ussel, le fief familial des frères. » Schultz-Gora⁷⁵ s'oppose à l'identification des deux Eble, parce qu'on a trouvé mention d'Eble d'Ussel dans des documents de 1228 et de 1233 et que, par conséquent, il n'a pu être déjà avant 1173 (*terminus ad quem* de SI) un troubadour célèbre.

M. Jeanroy, par contre,⁷⁶ est d'accord avec Zenker. Pour résoudre l'apparente contradiction entre l'identité des deux Eble et les mentions tardives d'Eble d'Ussel, « Zenker eût mieux fait de conclure, comme il s'y est décidé depuis (*Zeitschr.*, XIII, 296), que la strophe où il [Eble] est mentionné dans la Sat. I est apocryphe elle aussi, et n'est qu'un remaniement de la strophe correspondante de la Sat. II ».

En ce qui concerne l'attribution de *N'Ebles, chauzes en la meillor*, aussi bien que pour les strophes 7 et 8 de SI, le principal adversaire de Zenke a été Appel. Sa première objection⁷⁷ est qu'il est impossible d'introduire *Guillem Ademar* dans le texte de la tenson parce qu'on aurait une syllabe de trop aux vers 10 et 28. Pour identifier *Eble (de Saignas)* avec Eble d'Ussel, le fait que tous les deux sont endettés n'est pas suffisant, et les dates 1228 et 1233 (mentionnées ci-dessus) de la vie d'Eble d'Ussel s'y opposent.

Zenker répond⁷⁸ que le nom d'*Ademar* peut être introduit sous la forme dissyllabique d'*Aimar* ou d'*Asmar*,⁷⁹ auquel cas le nombre des syllabes est conservé. Il invoque à l'appui la tenson

entre Raïmbaut de Vaqueiras, Ademar et Perdigon, *Segner n'Aesmar, chausetz de tres baros* (392, 15), où le texte porte, selon lui, la forme *Aesmar*.⁸⁰ Pour résoudre la contradiction de dates relevée par Schultz-Gora, Zenker regarde la strophe 11 de SI comme une interpolation, avec des rimes empruntées à la strophe correspondante de SII : cette strophe lui a semblé suspecte dès le début, du fait qu'elle est la seule — avec les strophes 7 et 8 — qui ait la même rime, *es*, dans SI et SII.⁸¹

Seconde objection :⁸² Appel trouve la tradition concernant le nom de *Gasmar* trop homogène pour qu'on puisse en faire fi. Il connaît, dit-il, la forme dissyllabique *Aimar* ou *Asmar*; mais la forme trisyllabique est plus fréquente, et c'est celle que Guilhem Adémar lui-même emploie dans ses chansons (IV, v. 62).⁸³ Aussi, observe Appel, ne trouve-t-on, dans l'exemple auquel se réfère Zenker (la tenson 392, 15), la forme dissyllabique que dans deux manuscrits sur six: *C (aymar)* et *G (aesmar)*.⁸⁴

Appel fait remarquer, ensuite, que la précision *de Saignas*, après *N'Eble*, ne se trouve que dans *A*, même pas dans *DI*, qui d'ordinaire concordent avec *A*. Si, écrit-il, cette précision est vraisemblablement une création arbitraire du scribe, il est vrai que rien n'empêche de voir, en *N'Eble*, Eble d'Ussel, mais il est vrai aussi qu'avec l'incertitude de l'attribution *de Saignas*, on n'a plus de raison d'identifier *N'Eble de Sagna* de SI à *N'Eble* de 218, 1. Appel conclut qu'il faut admettre deux personnages distincts du nom d'Eble, et que la strophe 11 de SI est certainement authentique.⁸⁵

Devant les objections d'Appel, Zenker⁸⁶ abandonne pratiquement sa thèse sur l'identité de *Guillem Gasmar* ou *Gaymar* de notre tenson avec Guilhem Ademar: « Que le nom de *Guillem Gasmar* ou de *Gaymar* de la tenson n° 218, 1 ne soit qu'une corruption de *Guillem Ademar* ou *Aymar*, était une supposition pour laquelle nous nous basions seulement sur le fait qu'un poète *Guillem Gasmar* n'est pas connu par ailleurs, et pour laquelle nous ne pouvions invoquer aucune raison particulière. Nous sommes d'accord avec Appel qu'il est un peu dangereux de s'éloigner de la tradition des manuscrits. » Ce respect de la tradition, il s'empresse d'en faire preuve dans l'examen de l'autre question, celle qui concerne *N'Eble* : il considère *de Saignas* du ms. *A* comme une leçon authentique et maintient son opinion que ce *N'Eble de Saignas* n'est autre qu'Eble d'Ussel.

Dans son édition des poésies de Peire d'Auvergne, Zenker envisage de nouveau,⁸⁷ quoique avec un point d'interrogation, la possibilité de voir dans *Guillem Gasmar* une altération du nom *Guillem Ademar*. D'une manière plus détaillée que précédemment, il soutient, d'une part, l'identité de *N'Eble (de Saignas)* de notre tenson avec *N'Eble de Sagna* de SI, et, de l'autre, celle de cet *Eble de Saignas* avec Eble d'Ussel. Pour cette dernière identité, il se fonde sur des

citations de tensons où figure Eble d'Ussel : non pas seulement *N'Eble, pus endeptatz* (194,16), mais aussi *En Gui, digaz la qal pemiaz vos* (129,2) et *Gui, e-us part mon essienz* (129, 3). Il allègue aussi le ton burlesque que la tenson *N'Ebles, chauzes en la meillor* a en commun avec les tensons d'Eble d'Ussel et de son frère Gui et, enfin, le terme *plages* dans SI 11, mot qu'il traduit par « Händelsucher, Querulant » et qu'il estime bien convenir à Eble d'Ussel, connu comme interlocuteur dans des tensons.

Une fois la discussion de Zenker et d'Appel terminée, d'autres savants se sont prononcés sur l'attribution du n° 218, 1. Le premier a été Carstens.⁸⁸ Il trouve les arguments de Zenker bien fondés, mais considère, d'autre part, qu'il est téméraire d'abandonner la tradition (concernant *Gausmar*) et d'introduire de nouvelles difficultés. Il ne voit pas pourquoi Eble d'Ussel serait parfois appelé Eble de Saignes, même s'il possédait le château de Saignes, à 25 km, d'Ussel. Les quatre troubadours sont toujours nommés d'après leur fief familial, Ussel, et Eble lui-même ne porte pas d'autre appellation dans les documents du temps. Carstens incline donc à voir dans *Guillem Gasmar* et Guilhem Adémar, aussi bien que dans *Eble de Saignas* et Eble d'Ussel, des personnages distincts. En comparant la tenson n° 218, 1 à *N'Ebles, pus endeptatz* (194, 16), il est plus frappé par une différence que par une similitude : dans cette dernière tenson, Eble d'Ussel aime mieux être *guays endeptatz* que *ricx malvatz*, tandis que *N'Eble* du n° 218, 1 s'exclame (v. 17-18) :

- - - res non es piegz traia

D'om'a cui dis chascus: « paia mi, paia ! »

« - - - Il n'y a rien qui soit plus insupportable que de s'entendre dire par tout le monde : 'paie-moi, paie!' »

Une contribution intéressante à la discussion a été donnée par Kolsen.⁸⁹ Celui-ci compare — ce que personne n'avait fait avant lui — la leçon de *a*,⁹⁰ seul manuscrit qui donne l'attribution Guilhem Adémar, aux leçons des autres manuscrits. Il estime que, sur plusieurs points importants, celle-là est meilleure que celles-ci. Nous reproduirons plus loin⁹¹ les arguments de Kolsen, qu'en gros nous ne pouvons qu'approuver.

Dans son édition des poésies des quatre troubadours d'Ussel, Audiau a admis la pièce *N'Ebles, chauzes en la meillor*, « sans toutefois l'attribuer absolument à Eble d'Ussel ».⁹²

Crescini, dans l'article déjà cité sur *Le caricature trobadoriche di Pietro d'Alvernia*, dit:⁹³ « La identificazione di codesto messere Ebles ... fu tentata senza effetti decisivi e con uno sforzo troppo, se vogliamo, dialettico e artificioso. » Sur le lieu d'origine d'Eble de Saignes, il dit:⁹⁴ « Per quanto sia stato giusto notare che il mezzodí francese include troppi luoghi denominati

Saignes, possiamo accogliere l'idea che il paese del nostro Eblon fosse quello già proposto dallo Chabaneau, nel Cantal, circondario di Mauriac. »

Afin de réunir tous les éléments pour la discussion de la question qui nous intéresse le plus directement ici, celle de savoir si l'un des interlocuteurs de la tenson *N'Ebles, chanzes en la meillor* est Guilhem Adémar ou s'il faut admettre l'existence d'un troubadour distinct, du nom de Guilhem Gasmar, nous examinerons d'abord l'autre problème: *N'Eble (de Saignas)* est-il identique, ou non, avec Eble d'Ussel ?

En ce qui concerne, d'abord, *Eble de Sagna* de la strophe 11 de SI et *Eble (de Saignas)* de notre tenson, les ressemblances sautent aux yeux :

<p>SI 11 (éd. Appel, <i>Chrestomathie</i>)</p> <p>E'nn Ebles de Sagna·l dezès, <i>A cuy anc d'amor non venc bes,</i> Si tot se canta de coiden; Us vilanetz enflatz plages, <i>Que dizon que per dos poges</i> <i>Lai se loga e sai se ven.</i></p> <p>« Eble de Saignes [en sera accusé] comme le dixième. Il n'obtint jamais rien de bien de la part de l'amour, bien qu'il chante agréablement (?).⁹⁵ Il est présomptueux, grossier, querelleur, et l'on dit de lui que, pour deux deniers du Puy, tantôt il se loue, tantôt il se vend. »</p>	<p>218, 1, v. 10-13 (ms. a1)</p> <p>Guillem Aimar, <i>anc per amor</i> <i>Piegz non trais hom de mon viven,</i> Con ai fag e faz, <i>ni enten</i> <i>C' om plus deia de ma ricor ...</i></p> <p>« Guillem Aimar, jamais de ma vie personne n'a plus souffert pour l'amour que ce que j'ai souffert et ce que je souffre toujours, et je ne crois pas que personne de mon rang ait plus de dettes. »</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Quoique l'indication toponymique *de Saignas* soit donnée par le seul ms. *A* et ne figure pas dans *DI*, elle n'est pas sans portée, et nous n'avons, par conséquent, aucune raison de ne pas voir dans les deux le même personnage.⁹⁶

Mais ce personnage est-il identique à Eble d'Ussel ? Il faut dire que les ressemblances relevées par Zenker⁹⁷ entre, d'une part, *Eble de Sagna (Saignas)*, tel qu'il est caractérisé dans SI et dans le n° 218, 1, et, de l'autre, Eble d'Ussel, tel qu'il apparaît dans ses trois tenses avec son frère

Gui, sont vraiment frappantes. Qu'on compare les citations faites ci-dessus avec ces paroles de Gui adressées à son frère:

N'Eble, pus endeptatz ...

(194, 16; éd. Audiau, n° XVIII, v. 1)

« Eble, puisque vous êtes endetté ... »⁹⁸

N'Eble, com hom recrezenz

Cui amors non abelis

Partez.

(129, 3; éd. Audiau, n° XX, v. 10-13)

« Eble, vous posez un sujet comme un homme découragé, à qui l'amour ne plaît pas. »

E la capa lais a vos, cui cove,

E·il domna sai qe no·us faria re.

(129, 2; éd. Audiau, n° XVI, v. 15-16)

« Et je vous laisse la cape, qui vous convient, et je sais que la dame ne vous servirait de rien. »

Ici comme là, Eble apparaît, d'une part, comme endetté, en peine d'argent, et, de l'autre, comme n'appréciant pas beaucoup l'amour et n'en étant guère favorisé. La tenson *N'Eble, pus endeptatz* est apparemment une exception à cet égard; Eble chante les louanges de l'amour, mais Zenker estime, avec beaucoup de vraisemblance, que ce n'est là qu'une attitude feinte;⁹⁹ Gui, après avoir proposé à son interlocuteur le thème à discuter, ajoute (v. 17-21):

E cauzetz qal que sia,

No·y gardetz cortezia;

Que, la qual que prendatz,

Ben say qual volriatz

Ni quals mais vos plairia.

« Choisissez quoi que ce soit, sans nul souci de courtoisie; car, quelque chose que vous preniez, je sais fort bien ce que vous voudriez et ce qui vous plairait davantage. »

C'est-à-dire : ne prenez pas garde à la convention (qui, évidemment, exige qu'on préfère l'amour à toute autre chose); cependant, même si vous choisissez selon la convention et non pas en accord avec votre véritable goût, vous ne m'y prendrez pas : je vous connais bien, je

sais ce que vous préférez en réalité. Eble est connu comme un « matérialiste » — pour employer un terme moderne — et un sceptique à l'égard de l'amour. Un pendant intéressant, et que personne n'a signalé, à *N'Eble, pus endeptatz* est l'autre tenson, déjà citée, *En Gui, digaz la qal penriatz vos* (129, 2; éd. Audiau, n° XVI). Là, c'est Eble lui-même qui propose le jeu-parti (v. 3-6) en demandant à son frère s'il préfère

Capa de pers un mes denant Avenz

E grans osas afaitadas ab ros

Tro a kalenda maia,

o tot l'estiu dona cortesa e gaia.

« ... cape de drap bleu foncé, un mois avant l'Avent, et grandes bottes teintées de rouge jusqu'aux calendes de mai, ou bien, tout l'été, dame courtoise et gaie ... »

Mais avant de l'énoncer, il fait une réserve (v. 2) analogue à celle de Gui dans l'autre tenson :

E non mentaz, sitot vos faiz feignenz.

« Et ne mentez pas, bien que vous vous fassiez dissimulateur. »

Cela veut dire : moi, qui ne me paie pas de mots, je sais bien que votre courtoisie n'est qu'hypocrisie. Voyons, mon ami, avouez-le ! Au fond de vous-même, vous pensez comme moi : ce sont bien ces choses utiles que vous préférez. Mais Gui répond (v. 9-13):

N'Ebles, ges eu no son aissi cum vos,

Qe·m teigna dan freichs ni ploja ni venz;

Qe fin'amors m'en deffent e jovenz

Qe m'art lo cor aissi totas sazoz

Q'a pauc no vau ses braia.

« Eble, je ne suis pas du tout comme vous, tel que le froid, la pluie et le vent me fassent du tort; car l'amour m'en protège, et la jeunesse m'enflamme le cœur également en toutes saisons, tellement que pour un peu j'irais sans braie. »

Pourquoi, dans *N'Eble, pus endeptatz*, notre héros utilitariste exprime-t-il soudain une opinion contraire à celle qu'il professe d'ordinaire ? Kolsen¹⁰⁰ répond : « On peut supposer que cela tient à une différence d'humeur ou de situation ici et là. » Kolsen, pensons-nous, prend trop au sérieux Eble, dont la courtoisie apparente n'est qu'une attitude qu'il adopte par jeu, afin de s'amuser de la mine étonnée de son interlocuteur. Cela est bien dans la note humoristique,

burlesque, qui — comme Zenker l'a fait remarquer — caractérise les tensons d'Eble et de Gui, et qui les distingue des jeux partis en général, mais les rapproche, justement, de la tenson dont nous traitons, *N'Ebles, chauzes en la meillor*.

Il nous semble donc que, sur ce point, les arguments de Zenker sont convaincants. A-t-il raison, aussi, dans son explication du complément *de Saignas (Sagna)*?¹⁰¹ Cela est plus difficile à affirmer, mais nous pouvons dire que cette explication est au moins plausible. Il est vrai qu'il y a plusieurs Saignes dans le Midi de la France, mais celui du Cantal, situé à 25 km d'Ussel, est, avec Saignes du Lot, à 66 km de Cahors, le plus important de tous.¹⁰² Aussi Crescini, qui pourtant n'accepte pas la thèse de Zenker, incline-t-il à opiner pour Saignes du Cantal. Le fait que, dans tous les documents qui mentionnent Eble,¹⁰³ celui-ci est appelé d'Ussel, le fief familial des frères, n'est peut-être pas un contre-argument très probant : dans les documents juridiques, on fait preuve d'une précision plus stricte que dans les poèmes, volontiers plus nuancés.

Par contre, nous ne sommes pas disposé à approuver Zenker en ce qui concerne l'interpolation de la strophe 11 de la satire de Peire d'Auvergne. Zenker, croyant avoir démontré l'interpolation des strophes 7 et 8 de cette satire, n'était que trop content d'en dire autant de cette strophe 11, qui, elle aussi, avait les mêmes rimes dans SI et SII : le sort de l'une semblait confirmer le sort des autres. Cependant — comme nous l'avons déjà fait remarquer —¹⁰⁴ il existe encore une autre strophe qui offre les mêmes rimes dans SI et SII et pour laquelle l'interpolation est hors de cause: la strophe 2. Comme, en outre, l'authenticité des deux strophes consécutives de SI nous semble être suffisamment prouvée, nous n'hésitons pas à déclarer que l'identité des rimes de la strophe 11 de SI et SII a pu être amenée par le nombre *dezes* dans SI tout aussi naturellement que, pour la strophe 8 des deux satires, par le nombre *set* dans SI. Nous dirons même que l'identité d'Eble de Saignes avec Eble d'Ussel serait difficile à admettre si — comme l'ont pensé tous les savants — elle nous oblige à admettre au préalable l'interpolation de SI 11.

Mais, y sommes-nous vraiment obligés ? Rappelons les faits. Eble d'Ussel est nommé pour la dernière fois dans un document de 1233. D'autre part, SI n'a pas été composée plus tard que 1173. Ces deux dates extrêmes sont-elles vraiment inconciliables dans le cas où elles se référerait à la même personne ? Pour figurer dans la satire de Peire d'Auvergne, Eble a pu ne pas être né beaucoup avant 1153. D'autre part, il a pu mourir aussitôt après 1233.¹⁰⁵ Est-il impossible qu'il ait atteint l'âge de 80-85 ans ? Nous pensons que non. D'autre part, ce que nous savons de la datation des poésies d'Eble d'Ussel ne contredit pas la possibilité de ces dates : Selon Carstens,¹⁰⁶ on ne connaît pas de pièce de lui qui ait été composée après 1209,

et rien n'empêche que toute sa production soit de plusieurs années antérieure à cette date; en 1209, il aurait eu un peu plus de cinquante-cinq ans, à supposer qu'il fût né peu après 1150. Sans prétendre avoir résolu définitivement la question de savoir si *Eble (de Saignas)* de la tenson *N'Eble, chauzes en la meillor* n'est autre que Eble d'Ussel, nous espérons avoir renforcé, sur ce point, la thèse de Zenker.

Passons maintenant à la question principale, celle de savoir si l'autre interlocuteur de la tenson est Guilhem Adémar, ou s'il faut admettre l'existence d'un troubadour distinct du nom de Guilhem Gasmar. Ce n'est en tout cas pas Zenker qui l'a résolue. Son seul argument, à savoir qu'on ne rencontre pas le nom de Guilhem Gasmar ailleurs, est loin d'être probant; aussi a-t-il fini par abandonner sa position sur ce point, comme nous l'avons déjà exposé. D'autre part, on est étonné de voir Appel se refuser si catégoriquement à admettre la forme dissyllabique *Aimar* dans le texte de la tenson. Ses arguments¹⁰⁷ ne sont pas valables. Que les formes trisyllabiques du nom Adémar soient plus fréquentes que la forme dissyllabique, et que, dans la tenson *Senber n'Aymar, chauzetç de tres baros* (392, 15), un (deux, selon Appel) manuscrit seulement sur six comporte la forme à deux syllabes, — ces deux constatations d'ordre quantitatif ne prouvent rien. Le fait que Guilhem Adémar se sert lui-même, dans ses chansons, des formes trisyllabiques, ne donne pas non plus, semble-t-il, la solution du problème. N'est-il pas plus important de savoir quelle forme pouvait être employée par son interlocuteur, puisque c'est lui qui prononce les couplets où se trouve le nom discuté ? Nous pensons que c'est là la question et que, pour y répondre, il convient de recourir aux données de la géographie linguistique. En effet, même si les formes trisyllabiques, *Ademar* et *Azemar*, sont plus fréquentes que les autres, ne pourrait-il avoir existé des régions où la forme dissyllabique aurait été normale selon la phonétique de leurs dialectes, et N'Eble n'a-t-il pu être originaire d'une telle région ? De même, si Guilhem Adémar, en se nommant lui-même dans ses chansons, emploie la forme trisyllabique, cela tient à ce que celle-ci était la forme normale dans son pays d'origine, et n'exclut pas la possibilité que quelqu'un d'une autre région l'appelât autrement.

Pour avoir une idée de la répartition des formes du nom Adémar, nous les avons relevées, en ce qui concerne le XII^e siècle, dans *Les plus anciennes chartes en langue provençale*, publiées par M. C. Brunel, seul ouvrage qui contienne une collection complète des chartes en langue d'oc de cette époque. Pour les documents provençaux d'après 1200, nous avons recouru aux *Layettes du trésor des chartes*, publiées par A. Teulet, M. J. de Laborde, M. E. Berger et H. F. Delaborde, et à l'ouvrage de Mme Suzanne Dobelmann, *La langue de Cabors des origines à la fin*

du XVI^e siècle. Dans *Les layettes...*, nous avons même trouvé quelques formes d'*Azemar* et d'*Aimar* dans des documents en latin, formes d'autant plus instructives que la forme latine normale est *Ademarius*.¹⁰⁸ Voici, d'abord, la liste des exemples relevés dans la collection de M. Brunel.

Ademar			Azemar		
N° dans Brunel	Année	Région ou lieu	N° dans Brunel	Année	Région ou lieu
1,23	1034	Pays de Foix	41,69	1143	Rouergue ¹¹²
7,6-10	1102	Rouergue ¹⁰⁹	70,26	1152	Gévaudan
12,7,11	1105	Albigeois ¹¹⁰	138,19,20	1173	Toulousain ¹¹³
24,12	1128	Nîmois	210	1184	Comminges ¹¹⁴
28,4	1135	Toulousain ¹¹¹	323,6	1198	Castrais
			348,2,9,13	1200	Bouzin

Aemar			Aimar		
N° dans Brunel	Année	Région ou lieu	N° dans Brunel	Année	Région ou lieu
34,34	1140	Saint-Céré	282,7	1195	Clermont-Ferrand
35,7	1140	(Querey)	231,4	1187	Caussade (Quercy)
98,49	1160	Limousin	316,20	1198	» (»)
244,34	1190	Valentinois	333,8	1200	Moissac
313,2,15	1197	Moissac Vivarais	306,25	1197	Agen

Voici ensuite la liste des formes que nous avons trouvées dans les *Layettes du trésor des chartes*.

		Azemar			
Tome et page	N°	Langue	Année	Forme exacte	Région ou lieu
I, 330 a	868	Prov.	1209	Azemars	Toulousain
III, 98 a b	3855	Latin	1249-1250	Azemar	»
II, 533 b	3178	»	1244	Azemarius	Rouergue

II 616 b	3517	»	1246	Azemar	Najac (Rouergue)
III, 433 a	4439	»	1258	Azemarus	Figeac (Quercy)

Tome et page	N°	Langue	Année	Forme exacte	Région ou lieu
II, 89 b	1793	Prov.	1226	Aimar	Moissac
III, 586 b	4135 ¹¹⁵	Latin	1254	Aimar	Figeac
I, 201 a b	493	»	1199	Aimardus Lemovicens vicecomes	V Limousin
II, 301 a b	2413-14	»	1235	Aimarus...comes Valentinus	Valentinois

Enfin, dans l'ouvrage de Mme Dobelmann se trouvent les deux formes suivantes : *Azemar* (ou *Adhemar*) de *Floiras* (p. 112, 113, charte de 1236, 19, 34) et *n'Aymar Guilbems* (p. 133, charte de 1281, 7).

Nous voyons que les formes *Ademar* et *Azemar* sont localisées dans le Toulousain, le Rouergue, le Gévaudan et, enfin, le Nîmois, où naquit notre troubadour. Il est donc tout naturel qu'il se soit désigné lui-même par une des formes trisyllabiques. Les formes sans consonne intervocalique, *Aemar* (trois syllabes) et *Aimar* (deux syllabes), se rencontrent soit à l'est, dans le Valentinois et le Vivarais, soit au nord, en Auvergne, et dans le Limousin. Dans le Quercy, il semble que les deux groupes en question s'entrecroisent.

[MAPA]

Cette répartition est-elle en accord avec le développement de *d* intervocalique¹¹⁶ dans les différentes parties du Midi ? Citons Grandgent¹¹⁷ : « *D* intervocalique est resté intact dans une partie de l'ouest; ailleurs, il s'est ouvert en *δ* pendant la période du latin vulgaire; ce *δ* est tombé, au XIe siècle ou plus tôt, dans certaines parties du nord et de l'est, et, dans le reste du territoire provençal, il est devenu *z* dès la première partie du XIIe siècle: *audire* > *auzir* *auir*

*audir, crudelem > cruzel cruel crudel, . . . tradere > traxir trair tradir, videre > vezzer ver veder ... »*¹¹⁸ Le développement du nom Adémar devait donc être:

Aemar > Aymar (au nord et à l'est).

germ. Athamaru > *Ademar*¹¹⁹ > *Aðemar* *Azemar* (dans les autres parties du Midi, excepté certaines régions de l'ouest).

La forme *Aemar* comportait évidemment trois syllabes, mais l'hiatus *ae* est passé régulièrement¹²⁰ à la diphtongue *ai*.¹²¹

Précisons maintenant, à l'aide de Ronjat,¹²² la limite entre le domaine où *d* intervocalique s'amuit, et celui où il devient *s*: « pour lat. *d* (intervoc.) on a Ø [amuïssement] - - - en lim. sarl. N. (notamment le Bugue; *s* à Villefranche-de-Belvès), à Martel et en auv. N., ... l'aire de - *s* - comprend le Velai ..., sauf l'extrême N., le dép. Cantal et une bande S., du dep. Pui-de-Dôme ... ». ¹²³

Conformément à ces données, il est naturel que les formes *Aemar* et *Aimar* se rencontrent, dans les chartes du moyen-âge, dans le Limousin, le Vivarais, le Valentinois et à Clermont-Ferrand. Par contre, nous ne nous attendrions pas à trouver ces formes à consonne intervocalique amuïe à Saint-Céré (en 1140) et à Figeac (en 1254), et, encore moins, à Caussade (en 1187 et en 1198), à Moissac (en 1190, 1200 et 1226) et à Agen (en 1197), localités très éloignées de la limite actuelle posée par Ronjat. La limite correspondante du moyen-âge était-elle située plus au sud ? De toute façon, on a constaté de nos jours que, depuis quelque temps, le parler du Limousin recule devant les dialectes du Midi.¹²⁴ Il faut aussi compter avec le fait que les noms propres, même si, en gros, ils suivent les lois phonétiques générales, le font pourtant avec moins de régularité. Leur développement formel peut, entre autre, subir l'influence de noms de grands personnages. Dans notre cas, on pourrait supposer que le nom *Aimar* porté par les vicomtes de Limoges a eu un certain prestige jusque dans le Quercy et l'Agenais.

Nous ne nous chargeons pas d'expliquer le conflit entre les formes *Azemar* et *Aemar > Aimar* dans ces régions, aux XIIe et XIIIe siècles. Nous constatons seulement que la forme *Aemar > Aimar* est courante dans un très vaste domaine du provençal, plus vaste peut-être que celui qui est occupé par *Ademar, Azemar*. Un habitant du Limousin, notamment, non seulement entendait ces formes à *d* amuï dans sa propre région, mais les retrouvait encore, en allant vers l'est, jusqu'au domaine de langue italienne, et, en allant vers le sud, presque jusqu'à Montauban, à 50 km de Toulouse.

Que pouvons-nous déduire, en ce qui concerne l'attribution de la tenson *N'Ebles, chanzes en la meillor*, de ces éclaircissements sur la répartition des différentes formes du nom Adémar ? Nous constatons que, des deux Saignes les plus importants, l'un, celui qui se situe à 25 km d'Ussel, est en plein milieu du domaine de la forme *Aimar*, et l'autre, celui du Lot, sur ses confins. Qu'Eble soit identique ou non à Eble d'Ussel, il y a beaucoup de chances pour qu'il ait été originaire de l'une de ces localités; aussi nommait-il naturellement son interlocuteur par la forme dissyllabique du nom Adémar en usage dans son pays.

Enfin, si, pour la strophe 7 de la satire de Peire d'Auvergne, les altérations — supposées par Zenker — de *G. *aymar*, *G. *asemar* en *Gaumar*, *Gausmar* sont possibles,¹²⁵ celles, dans la tenson, de *G. *aimar* en *Gaimar* et de *G. *asemar* en *Gasmar*, ainsi que le compromis *G(u)aysmar*, le sont à plus forte raison.

Y a-t-il, dans le contenu de la tenson, quelque chose qui rappelle notre troubadour ? Certes, l'interlocuteur d'Eble a des traits de caractère plutôt conventionnels : l'exaltation de l'amour et le dédain de tout autre bien au regard de celui-ci; est-ce cependant un hasard que Guilhem Adémar, dans une de ses chansons, *Comensamen comensarai* (4, v. 37-38), exprime à l'égard de l'argent la même indifférence que le *Guillem* de la tenson ?

Que deniers trop de mi no's fan,

Ni miey cossir ves els no van.

« Car les deniers ne font pas grand cas de moi; mais mes pensées ne se tournent pas non plus vers eux. »

Par ces recherches, nous espérons avoir apporté sinon des preuves décisives, du moins de sérieuses présomptions à l'appui de la thèse de Zenker, d'après laquelle *Eble (de Saignas)* de la tenson *N'Ebles, chanzes en la meillor* serait identique à Eble d'Ussel. Pour ce qui est de son interlocuteur, nous espérons avoir renforcé les arguments, déjà très puissants, de Kolsen, en faveur de l'identification de ce personnage avec le troubadour Guilhem Adémar, et nous n'hésitons pas à déclarer que l'attribution du ms. *a1* est la bonne.

* * *

Des pièces qui ne sont attribuées à Guilhem Adémar que dans une minorité de manuscrits,¹²⁶ il reste maintenant à en étudier quatre; comme nous le verrons, ces quatre pièces ne doivent pas être comptées parmi celles de notre troubadour.

Bernart de Ventadour : *CGMNRSa*.

Saill de Scola: *DaIK*

Guilhem Adémar : *E*.

Le témoignage du seul manuscrit *E* est d'autant moins digne de confiance que son texte, selon Zingarelli,¹²⁷ présente « notevoli alterazioni bizzarre ». Aussi Appel, dans sa grande édition de Bernart de Ventadour, ne tient-il aucun compte de cette attribution. Nous ne saurions dire comment elle a pu se produire.

Guillem Magret : *DaEIKTe*.

Guilhem Adémar : *CR*.

Anonyme : (une strophe) *W*.

Un argument contre l'attribution à Guilhem Adémar a déjà été présenté par Naudieth :¹²⁸ le groupe *DaEIKTe*, dont les membres sont assez indépendants les uns des autres, transmet le texte mieux que *CR*, dont les témoignages se fondent, en réalité, en un seul, vu l'étroite parenté qui unit ces deux manuscrits.¹²⁹ A cet argument principal nous en ajouterons un concernant le fond: la strophe 2 de *Aiga poja*, surtout dans les vers 15-18, ressemble à la pièce 223, 5a, *Mout mi plai quan vey dolenta* (n° VII dans l'édition de Naudieth), qui est également un sirventés. Dans les deux cas, le désir est exprimé de voir « les vilains » abaissés, motif qui ne se rencontre pas chez Guilhem Adémar. Nous n'avons pas trouvé d'explication à la fausse attribution faite par *CR*.

Peire Raimon de Toulouse: *CDaI(86)K(69)Rf*.

Guilhem Adémar : *AI(105)K(89)d*.

Gaucelm Faidit : *C* table.¹³⁰

Des deux éditeurs de Peire Raimon de Toulouse, Anglade et M. Cavaliere,¹³¹ ce dernier seulement parle¹³² de l'attribution à Guilhem Adémar par *AI2K2a*. Sa première raison pour

la récuser, l'autorité des manuscrits, ne nous semble pas convaincante : les deux groupes s'équivalent à peu près. Mais l'argument qu'il tire du contenu de la chanson est solide : le motif de la dame-médecin,

qui s'y trouve, apparaît dans une des pièces authentiques de Peire Raimon (n° II dans son édition). M. Cavaliere aurait pu ajouter que le *senhal*, *Mon Ereubut*, au vers 60 revient dans une des chansons de Peire Raimon (n° VIII, v. 2).

Comment s'est produite cette fausse attribution ? Dans chacun des quatre manuscrits qui la contiennent, *Enquera·m vai recalivan* est la dernière des pièces données sous le nom de Guilhem Adémar. Cela fait supposer que les scribes de *AI2K2d* ont copié la pièce sur le même manuscrit et que le scribe de cette source avait commis une bévue en copiant *Enquera·m vai* sur sa source à lui : là, cette chanson suivait peut-être immédiatement des pièces de Guilhem Adémar, et le copiste, par inadvertance, l'aura laissée sous le même nom que celles qu'il venait de copier.

456, 1

Cora que·m desplagues amors

Uc de Pennes: *ADFIKa1*.

Guilhem Adémar : *T*.

Etant donné que la grande majorité des manuscrits désignent comme auteur Uc de Pennes, que l'autorité de *T* est moins grande que celle de *A* et que rien de particulier, ni dans le fond ni dans la forme de la pièce, ne la rapproche du chansonnier de Guilhem Adémar, nous n'hésitons pas à négliger le témoignage de *T*. Nous ignorons ce qui a pu amener cette fausse attribution.

2. Versification

a) *Caractères métriques de l'œuvre même de Guilhem Adémar*

Voici le tableau des schémas de strophes employés par Guilhem Adémar :¹³³

I	II	III	IV	V
(6 <i>coblas doblas</i> ; Maus, p. 97, n1 28,4) ¹³⁴	(7 <i>c. unissonans</i> ; Maus, p. 115- 116,	(6 <i>c. un.</i> : Maus, p. 111, n° 397,6)	(8 <i>c. un.</i> ; Maus, p. 111, n° 403,1)	(7 <i>c. un.</i> ; Maus, p. 124, n° 697, 1)

	N° 530,2)				
10 a <i>uoill</i> ³⁵	8 a <i>ocs</i>	8 a <i>ais</i>	8 a <i>es</i>	7 a' <i>igua</i>	
10 a <i>uoill</i>	8 b <i>an</i>	8 b <i>is</i>	8 b <i>es</i>	7 b' <i>aisa</i>	
10 a <i>uoill</i>	8 b <i>an</i>	8 a <i>ais</i>	8 a <i>es</i>	7 b' <i>aisa</i>	
10 a <i>uoill</i>	8 a <i>ocs</i>	8 b <i>is</i>	8 b <i>es</i>	7 c' <i>anta</i>	
4 b' <i>ia</i>	8 c <i>ir</i>	7 c' <i>ueilla</i>	8 c <i>en</i>	8 d <i>ais</i>	
6 a <i>uoill</i>	8 c <i>ir</i>	8 d <i>ier</i>	8 d <i>ar</i>	8 d <i>ais</i>	
6 b' <i>ia</i>	8 d <i>ens</i>	8 d <i>ier</i>	8 d <i>ar</i>		
		7 c' <i>ueilla</i>	8 e <i>enc</i>		

VI (6 c. un.; Maus, p. 117, n° 535,22)	VII (7 c. un.; Maus, p. 111, n° 403,2)	VIII (5 c. un. : Maus, p. 122, n° 660,1)	XI (7 c. un.; Maus, p. 116, n° 535,6)	X (6 c. un.; Maus, p. 111, n° 407)
7 a' <i>aire</i>	10 a <i>ut</i>	7 a' <i>era</i>	7 a' <i>anda</i>	10 a <i>iers</i>
7 b' <i>esta</i>	10 b <i>at</i>	7 b <i>e</i>	8 b <i>aus</i>	10 b <i>en</i>
7 B' <i>esta</i>	10 a <i>ut</i>	7 b <i>e</i>	8 b <i>aus</i>	10 a <i>iers</i>
7 a' <i>aire</i>	10 b <i>at</i>	7 c' <i>ia</i>	7 a' <i>anda</i>	10 b <i>en</i>
8 c <i>ais</i>	10 c <i>ors</i>	7 c' <i>ia</i>	8 c <i>ut</i>	10 c' <i>aire</i>
8 c <i>ais</i>	10 d <i>e</i>	7 d <i>ai</i>	8 c <i>ut</i>	10 d <i>or</i>
8 d <i>o</i>	10 d <i>e</i>	7 d <i>ai</i>	8 d <i>ans</i>	10 e <i>is</i>
8 d <i>o</i>	10 <i>at</i> ξ		8 c <i>ans</i>	10 c' <i>aire</i>

XI (Maus, p. 117, n° 538)								XII (7 c. un.; Maus, p. 119, n° 576,1)	
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		
7 a' <i>ena</i>	b' a'		b'	a'	b'			8 a	<i>ans</i>
7 b' <i>ura</i>	a' b'		a'	b'	a'			8 b	<i>os</i>
7 b' <i>ura</i>	a' b'		a'	b'	a'			8 b	<i>os</i>
7 a' <i>ena</i>	b' a'		b'	a'	b'			8 a	<i>ans</i>
7 c <i>es</i>	c e	<i>us e</i>	<i>e f</i>	<i>os f</i>	f	f		8 c	<i>ir</i>
7 c <i>es</i>	c e	<i>us e</i>	<i>e f</i>	<i>os f</i>	f	f		8 d	<i>ar</i>
7 d <i>ar</i>	d d		d d		d d	d		8 d	<i>ar</i>
7 d <i>ar</i>	d d		d d		d d	d			

7 a' <i>ena</i>	b' a'	b' a'	b' b' a'	
7 b' <i>ura</i>	a' b'	a' b'	a' a' b'	

XIII (Maus, p. 102, n° 163,1)			
I	II	III	IV
7 a <i>braus</i>	i <i>ferm</i>	g <i>cortes</i>	e <i>cor</i>
7 b' <i>brava</i>	k' <i>fermansa</i>	h' <i>cortez̃a</i>	f' <i>coratge</i>
7 c <i>nut</i>	a <i>braus</i>	i <i>ferm</i>	g <i>cortes</i>
7 d' <i>nuda</i>	b' <i>brava</i>	k' <i>fermansa</i>	h' <i>cortez̃a</i>
7 e <i>cor</i>	c <i>nut</i>	a <i>braus</i>	i <i>ferm</i>
7 f' <i>coratge</i>	d' <i>nuda</i>	b' <i>brava</i>	k' <i>fermansa</i>
7 g <i>cortes</i>	e <i>cor</i>	c <i>nut</i>	a <i>braus</i>
7 h' <i>cortez̃a</i>	f' <i>coratge</i>	d' <i>nuda</i>	b' <i>brava</i>
7 i <i>ferm</i>	g <i>cortes</i>	e <i>cor</i>	c <i>nut</i>
7 k' <i>fermansa</i>	h' <i>cortez̃a</i>	f' <i>coratge</i>	d' <i>nuda</i>

XIV (5 c. un.; Maus, p. 97, n° 36)	XV (5 c. un.; Maus, p. 115, n° 515,1)	XVI 5 c. singulars; Maus, p. 117, n° 535,21)				
		I	II	III	IV	V
8 a <i>ai</i>	8 a <i>or</i>	8 a <i>ey</i>	<i>ut</i>	<i>ar</i>	<i>ar</i>	<i>ar</i>
8 a <i>ai</i>	8 b <i>en</i>	8 b <i>is</i>	<i>ar</i>	<i>ens</i>	<i>es</i>	<i>al</i>
8 a <i>ai</i>	8 b <i>en</i>	8 b <i>is</i>	<i>ar</i>	<i>ens</i>	<i>es</i>	<i>al</i>
8 a <i>ai</i>	8 a <i>or</i>	8 b <i>is</i>	<i>ar</i>	<i>ens</i>	<i>es</i>	<i>al</i>
8 b <i>an</i>	8 c <i>ar</i>	8 a <i>ey</i>	<i>ut</i>	<i>ar</i>	<i>ar</i>	<i>ar</i>
8 b <i>an</i>	8 c <i>ar</i>	8 c <i>o</i>	<i>ieu</i>	<i>art</i>	<i>ens</i>	<i>at</i>
8 c <i>iers</i>	8 a <i>or</i>	8 c <i>o</i>	<i>ieu</i>	<i>art</i>	<i>ens</i>	<i>at</i>
8 c <i>iers</i>	10 d' <i>aia</i>	8 d <i>ar</i>	<i>ar</i>	<i>ays</i>	<i>ens</i>	<i>ers</i>
	10 d' <i>aia</i>	8 d <i>ar</i>	<i>ar</i>	<i>ays</i>	<i>ens</i>	<i>ers</i>

Pour donner une image de la versification de Guilhem Adémar, nous croyons utile de dresser des tableaux statistiques à différents points de vue :

- Nombre de strophes par pièce

4 str. : n° XIII	1
5 str. : n° VIII, XIV, XV, XVI	4
6 » : n° I, III, VI, X, XI	5
7 » : n° II, V, VII, IX, XII	5
8 » : n° IV	1

- Nombre de vers par strophe

6 vers : n° V	1
7 » : n° I, II, VIII, XII	4
8 » : n° III, IV, VI, VII, IX, X, XIV, XVI	8
9 » : n° XV	1
10 » : n° XI, XIII	2

- Nombre de syllabes par vers

7 syll. : n° VIII, XI, XIII	3
8 » : n° II, IV, XII, XIV, XVI	5
7 et 8 syll. : n° III, V, VI, IX	4
10 syll. : n° VII, X	2
10, 6 et 4 syll. : n° I	1
10 et 8 syll. : n° XV	1

- Proportion des rimes masculines et féminines

Rimes masc. uniquement : n° II, IV, VII, XII, XIV, XVI	6
Rimes mélangées : n° I (rime fém. sur 2), III (1 r. f. s. 4), V (3 r. f. s. 4), VI (2 r. f. s. 4), VIII (2 r. f. s. 4), IX (1 r. f. s. 4), X (1 r. f. s. 5), XI (2 r. f. s. 4), XIII (5 r. f. s. 10), XV (1 R. F. S. 4)	10

- Nombre de rimes par strophe

2 rimes : n° I	1
3 » : n° XIV	1
4 » : n° II, III, V, VI, VIII, IX, XI, XII, XV, XVI	10
5 » : n° IV, VII, X	3
10 » : n° XIII	1

- Disposition des rimes dans la pièce

<i>Coblas unissonans</i> : n° II, III, IV, V, VII, VIII, IX, X, XII, XIV, XV	12
<i>Coblas doblas</i> : n° I	1
<i>Coblas singulars</i> : n° XVI	1
Jeu de rimes: n° XI, ¹³⁶ XIII	2

Ces tableaux révèlent que la versification de Guilhem Adémar correspond à l'art poétique provençal de son époque, c'est-à-dire au stade classique, représenté surtout par Bernart de Ventadour et prolongé, après lui, jusque dans le début du XIIIe siècle. En effet, les poésies de cette époque ont, d'ordinaire, les caractéristiques suivantes :¹³⁷ elles comportent, le plus souvent, cinq ou six couplets de structure identique et dont chacun compte, en moyenne, huit ou neuf vers. En général, les strophes sont « tripartites ».¹³⁸ Le vers, comme chez la première génération des troubadours, a, dans la plupart des cas, sept ou huit syllabes, mais le décasyllabe est, lui aussi, assez fréquent. Après avoir été, à l'origine, plutôt rares, les rimes féminines sont allées en se multipliant, pour devenir, à l'époque classique, assez fréquentes.¹³⁹ Les rimes des vers de huit syllabes sont presque toujours masculines, celles des vers de sept syllabes le plus souvent féminines.

En ce qui concerne la disposition des rimes, les rimes *singulars*, assez nombreuses chez les plus anciens poètes, avaient, depuis lors, diminué en fréquence. « Elles se rencontrent ... couramment dans les poésies satiriques, religieuses ou de circonstance. »¹⁴⁰ C'est le système des *coblas unissonans* qui, « dès la fin du XIIe siècle, l'emporte très sensiblement sur tous les autres ... »¹⁴¹ — Nous voyons que, sur ce point aussi, la versification de Guilhem Adémar reflète bien son époque. La seule de ses pièces qui soit composée de *coblas singulars*, *Ieu ai ja vista manhta rey* (XVI) est en effet aussi son seul sirventés.

Dans l'œuvre de Guilhem Adémar, on trouve aussi des traits d'archaïsme. Pour s'en tenir, d'abord, aux constructions des strophes, on notera, dans les pièces n.os I et XIV, la suite des rimes identiques dans la première moitié des strophes: a a a. C'est surtout la structure de *El temps d'estiu qan par la flors el bruoill* (I) qui est remarquable à cet égard : 10a 10a 10a 10a 4b' 6a 6b', les trois derniers vers formant un refrain. C'est là un type de strophe issu de la poésie populaire dans les pays romans; plus exactement, il s'y rencontre dans plusieurs aubes et dans la plupart des romances.¹⁴² Aussi a-t-il dû être aimé des troubadours, car, comme nous le verrons plus loin,¹⁴³ il a été utilisé — avec quelques modifications — par plusieurs d'entre eux.

La pièce n° I de Guilhem Adémar est, cependant, unique en ce sens qu'elle est la seule dans la poésie provençale qui ait une diversité de refrains groupés en couples; partout ailleurs, il n'y a qu'un seul et même refrain à travers toute la pièce.

La pièce n° XIII, *Al prim. pres dels breus jorns braus*, qui — comme l'a fait remarquer Mlle Dumitrescu¹⁴⁴ — ressemble à la sextine d'Amaut Daniel, est la seule des chansons de Guilhem Adémar à avoir des rimes dérivatives (*aus-ava, ut-uda, es-eza*). Comme on peut s'y attendre de la part de ce troubadour de la bonne époque, il n'emploie pas de rimes riches, ni, à plus forte raison, léonines ou équivoques. De rimes rares il use avec modération; on ne peut relever que *enc* dans la chanson n° IV, *igua* et *aisa* dans n° V, *esta* dans n° VI. Un petit détail qui montre le souci artistique de Guilhem Adémar, c'est que, dans une des pièces où il met deux rimes isolées, *Chantan dissera* (IV), il les choisit de façon à ce qu'elles soient assonancées : *en* et *enc*.¹⁴⁵ Enfin, pour finir cette caractéristique des rimes chez notre troubadour, les *coblas* des n.os XI et XIII sont *capcaudadas*¹⁴⁶ et celles du n° XIV *capfinidas*.

Nous avons déjà dit, à propos de l'attribution de la chanson n° XIII, que Guilhem Adémar se sert volontiers de l'allitération. Une de ses pièces est particulièrement remarquable à cet égard : le n° XIV, justement, *Comensamen comensarai*. Quant à *Al prim pres dels breus jorns braus* (XIII), ce qui contribue, dans une large mesure, à lui donner son caractère dur et austère, c'est la fréquence du son *r*, qui se répète dans tous les mots-rimes sauf deux, et aussi à l'intérieur des vers, surtout — précédé de *p* ou de *b* — dans la première strophe. A part cela, dans cette pièce, il n'y a d'allitération

qu'entre quelques mots de la fin de chacune des trois premières strophes et quelques mots du début de la suivante; cela établit un nouveau lien entre les strophes, que nous avons déjà vues liées par le système des *coblas capcaudadas* : il y a des allitérations en *f* dans les vers 9-12, en *k* dans les vers 19-22 et 29-32.

Voici les autres allitérations que nous avons cru pouvoir reconnaître (nous indiquerons par parenthèse les sons allitérés).

Dans le n° II : 25 (*v*), 49 (*v*).

» » n° III : 5 (*f*), 14-15 (*d*), 30-31 (*k*), 32 (*des*), 35 (*n*), 36 (*f*), 40 (*t*).

» » n° V : 2 (*v*), 3 (*f*), 6 (*k*), 7 (*tr*).

» » n° VI : 6 (*pr*), 8 (*m*), 12 (*am*), 54 (*b*).

» » n° VIII : 5 (*d*).

» » n° IX : 1 (*b*), 2 (*f*), 4 (*l*), 31-32 (*p*), 51-52 (*k*), 58 (*v*).

» » n° X: A travers toute la pièce, on a l'impression d'entendre un bourdonnement du son *m*, marqué surtout dans les vers 9-10, 12, 16-17, 22-24, 26-28, 41, 53-54 (dans ces deux derniers vers, la syllabe *mon* est répétée trois fois). On relève, en outre, dans cette chanson, les cas d'allitération suivants : 5-6 (*t*), 45-48 (*l*), 53-54 (*r*).

» » n° XII: 34-35 (*v*), 39-41 (*l*), 42 (*tr*).

La césure n'apparaît, dans les pièces de Guilhem Adémar, que dans les vers de dix syllabes. Selon la règle générale pour la poésie lyrique, cette césure se place toujours après la quatrième syllabe accentuée. Cependant, il y a un cas de « césure épique », lorsque, après la quatrième syllabe, s'en trouve une, atone, qui ne compte pas au nombre des dix syllabes; c'est dans le v. 7 du n° VII. En outre, nous avons relevé les cas suivants, où la quatrième syllabe est inaccentuée; cette soi-disant « césure lyrique » se trouve dans : le n° I, v. 15, 18; n° VII, v. 1, 28; n° X, v. 1, 6, 13, 31, 34, 37, 40, 47, 48, 51; n° XV, v. 8, 45.¹⁴⁷

Chez Guilhem Adémar, la césure ne tombe pas toujours après la quatrième syllabe. Parfois, elle se place après la cinquième ou sixième accentuée ou atone — à moins qu'on ne préfère dire, avec Tobler,¹⁴⁸ que ces vers n'ont pas de césure du tout. Ces cas sont les suivants.

Césure après la cinquième syllabe accentuée : dans le n° XV, v. 26.

» » » » » atone, qui compte au nombre des dix syllabes: dans les n.os

VII, v. 22; XV, v. 50.

» » » sixième syllabe accentuée: dans le n° X, v.30.

» » » » » atone, qui compte au nombre des dix syllabes: dans le n° X, v. 35.

En ce qui concerne l'élision et l'enclise des articles et des pronoms, notre troubadour se conforme aux règles générales appliquées dans la poésie des troubadours à l'époque classique, comme elles sont exposées, par exemple, dans Schultz-Gora, *Altprovenzalisches Elementarbuch*.

La même remarque vaut, d'une façon générale, pour l'élision et l'hiatus : Guilhem Adémar se sert de ce dernier à peu près dans la même extension que, par exemple, Bernart de Ventadour.¹⁴⁹ Ainsi, « dans presque chaque pièce se trouve l'hiatus — expressément permis par les *Leys d'amors*¹⁵⁰ — entre une diphtongue et une voyelle »¹⁵¹: dans II, 20 *n'ai ab*, VII, 27 *miei enemic*, VII, 17 *joi e*, VI, 13 *sui esdevengutz*, VII, 55 *qi'nclau e*, XI, 64 *deu enojar*, etc.

L'hiatus, également permis,¹⁵² entre deux voyelles rapprochées par l'élision d'une troisième voyelle, atone, qui les séparait, se trouve dans I, 30 *nigromanci'e*, II, 16 *tenri'a*, III, 39 *penri'un*, IX, 40 *seri'afans*, 57 *si'anans*, et XVI, 19 *veni'us*; mais, comme chez Bernart de Ventadour, il y a aussi des cas où cette voyelle intermédiaire n'est pas élidée et qui « ont dû être sentis d'autant plus durement »: II, 29 *volria esser*, 42 *seria en*, IV, 53 *hiria als*.

De la même façon que l'œuvre de Bernart, celle de Guilhem Adémar contient plusieurs cas où « l'hiatus est adouci par une pause derrière la première voyelle »¹⁵³: VII, 26 *viu? Anjatç*, 43 (*Si·m vol midonç tener vestit o nut Un ser lonc*) *se en (luoc de moillerat)*¹⁵⁴, IX, 57 *Narbona, on*, XIV, 26 *drecha, on*, XV, 8 *donna, e*, 50 *donna, ops*. Appel fait remarquer qu'« une petite pause peut également être faite là où un groupe de mots est ajouté, à l'aide de la conjonction *e*, à un mot se terminant par une voyelle »; chez notre troubadour, nous trouvons ceci dans V, 15 (*Tira be·l) fre e (l'acaisa)*, XI, 2, (*E) s'esmera e (meillura)*, XV, 38 (*E·il) gai e·il (cortes e·il plazzen)*. Il semble en être de même des cas où la conjonction *o* joue un rôle analogue: I, 11 (*dinzç) cambra o (sotç fuoill)*, XII, 49 (*Si no·m fai) penre o (liar)*; et dans deux autres cas, aussi, une petite pause se fait naturellement entre les voyelles avoisinées: dans VI, 53 *d'aqui a (Tarasco)*, et IX, 31 (*Fauc [o] creire als (plus duptans)*). Au contraire, dans les cas où deux adjectifs sont reliés l'un avec l'autre par *e*, la connexion syntaxique est plus proche et l'hiatus, par conséquent, plus dur: IX, 43 *fina e naturaus*, X, 38 *bella e meillor*.

« Les *Lays* pardonnent comme inévitable l'hiatus produit par la rencontre d'une voyelle initiale avec certains mots très employés, parmi lesquels elles citent *qui si ni . . .* ».¹⁵⁵ Les exemples de ce genre dans l'œuvre de Guilhem Adémar sont: VI, 24 *si [< sic] er*, VII, 7 *sij [< sz] agues*, VII, 1 *ni atendut*, IX, 50, *ni egnaus*, X, 29 *ni a*, 37 *ni abruçitç*, XV, 50 *ni ama*. Parmi des cas analogues, nous avons relevé les suivants chez notre troubadour; la première voyelle est fournie par l'adverbe *i*: IV, 8 *i avenc* (obtenu par correction du manuscrit), VI, 10 *n'i a*; par la négation *no*: XII, 15 *no er*; par le pronom *o*: XII, 26 *o aug*; par la finale de *fo*: V, 32 *fo ab*; par la finale de *fi*: XIV, 19 *fi anc*; par la finale de *ja*: XV, 26 *ja hom*. « Sans doute parce qu'il est difficile d'y éviter la rencontre des voyelles, les *Lays* pardonnent aussi *yeu hay* »¹⁵⁶, que nous retrouvons dans XVI, 1, 17, 25. Un cas semblable est XIII, 30 *ieu aia*. D'autre part, selon les *Lays*,¹⁵⁷ « *Yeu* et *huey* et leurs semblables peuvent être mis après une voyelle »; nous avons relevé IX, 6 *ai ieu*, X, 30 *sui en*, et IX, 29 *fa ylb*.

Comme chez Bernart de Ventadour, il y a, cependant, dans le chansonnier de Guilhem Adémar, plusieurs cas qui n'entrent pas dans les catégories — mentionnées ci-dessus — où les *Lays* tolèrent l'hiatus et qui montrent que notre troubadour non plus « n'a aucunement évité celui-ci d'une façon systématique »: II, 46 *aura ops*, IV, 30 *devra en*, 50, *que elb'*, 60 *tro als*,

68 *tro en* (*tro* peut aussi servir de préposition, et *tro* suivi de l'article défini aurait pu faire éviter l'hiatus), V, 41 *soi aisel*, VII, 37 *m'a una* (où, il est vrai, l'hiatus coïncide avec la césure,) 46 *mi er*, VIII, 33 *o ill*, IX, 18 *fîn[a] amistatz*, 38 *me o* (<*hoc*)¹⁵⁸, X, 5 *cusanssa es*, 21 *aurai aitant*, 50 *crezca honor*, XV, 44 *e es*, XVI, 11 *nesci acabar*, 27 *nesci avenir* (par contre, au v. 7, *nesc'ab*), 28 *savi ab*. Dans deux de ces exemples — V, 41 *soi aisel*, et X, 21 *aurai aitant* — ce sont des diphtongues qui se rencontrent; ces hiatus — surtout le dernier, où les diphtongues sont même identiques — sont évidemment très durs.

Pour ce qui est de l'aphérèse, nous en trouvons chez Guilhem Adémar les exemples suivants : I, 39 *si·n*, III, 35 *ni·nquera* (obtenu par correction du manuscrit), IV, 37 *art e·scompren*, VII, 46 *si·naissi*, 55 *qi·nclau*.

Enfin, en ce qui concerne la synérèse et la diérèse, notre troubadour suit la règle générale de la poésie provençale de son époque, selon laquelle « deux voyelles qui, déjà en latin, étaient contiguës et appartenaient à deux syllabes distinctes, ou bien qui sont devenues contiguës par la chute d'une consonne intermédiaire, continuent, pour la plupart, à être bisyllabiques en provençal ».¹⁵⁹ V, 9 *bi·aisa*, et VI, 38 *gal·liet* — deux mots dont l'origine est incertaine¹⁶⁰ — et XII, 13 *tri·ar* — qui s'est développé de *tirar*, par métathèse¹⁶¹ — ont dû rejoindre, pour le nombre des syllabes, la tendance générale décrite ci-dessus.¹⁶² D'autre part, quand le groupe *ia* est posttonique, « les deux voyelles, selon l'usage des troubadours, se réunissent en une seule syllabe »¹⁶³; XIV, 30, 32, *mili·a*, apparaît donc comme un latinisme.¹⁶⁴

Des quatorze chansons amoureuses de Guilhem Adémar, trois n'ont pas de tornade. Des dix-sept tornades réparties sur les onze chansons d'amour restantes, neuf sont des adresses. Parmi ces adresses, cinq (n° II, str. VIII et IX, n° IV, str. X, et n° VI, str. VII et VIII) ont pour objet le messenger-jongleur, deux (n° XI, str. VII et VIII) la dame, et deux (n° X, str. VII et VIII) le protecteur. Parmi les huit tornades qui ne sont pas des adresses, six (n° IV, str. IX, n° V, str. VIII et IX, n° VII, str. VIII, n° VIII, str. VI, et n° IX, str. VIII) constituent des épilogues aux pièces respectives, et deux (n° XII, str. VIII, et n° XIV, str. VI) ont le caractère de « signatures ».

Appel a montré¹⁶⁵ qu'au début de la poésie provençale, la tornade correspondait effectivement à ce que Dante y voyait : à un « retour » de la pensée au contenu de la pièce même, c'est-à-dire, à une sorte d'épilogue. Plus tard, par contre, les tornades prenaient de plus en plus l'allure d'adresses au jongleur, au protecteur, ou à la dame — sans, toutefois,

jamais perdre entièrement leur caractère originel. Déjà chez Bernart de Ventadour, les tornades-adresses sont plus nombreuses que les autres, et nous voyons par la statistique établie ci-dessus que, sur ce point aussi, l'œuvre de Guilhem Adémar se range, dans le développement de la chanson, au stade représenté par Bernart.

Appel fait remarquer¹⁶⁶ que les tornades n'appartiennent pas toujours uniquement à l'un ou à l'autre des groupes nommés ci-dessus, mais qu'elles sont souvent des hybrides. Chez Guilhem Adémar nous trouvons en effet que, par exemple, la strophe VIII de la pièce n° II, strophe désignée par nous comme une adresse au jongleur, est en même temps une « signature »; ensuite, que la dernière tornade du n° V, la tornade du n° VIII et celle du n° IX, ne sont pas seulement, comme nous l'avons dit, des épilogues aux pièces respectives, mais aussi, et indirectement, des adresses à la dame; enfin, que la tornade du n° XII est une adresse à la dame en même temps qu'une « signature ».

b) *Ressemblances métriques entre le chansonnier de Guilhem Adémar et des pièces d'autres troubadours.*

Il y a trois pièces de Guilhem Adémar dont les schémas sont en rapport avec des chansons d'autres troubadours; ce sont les n.os I, V et XV.¹⁶⁷ Le n° I, *El temps d'estiu, qan par la flors el bruoill*, a des ressemblances métriques avec les pièces suivantes: Sail de Scola, n° 430, 1, *Gran esfortz fai qui chanta ni·s deporta*, chanson;¹⁶⁸ Giraut de Bornelh, n° 242, 69, *Si·us quer conselh, bel'ami' Alamanda*, tenson;¹⁶⁹ Bertran de Born, n° 80, 13, *D'un sirventes no·m chal far lonbor guanda*, sirventés;¹⁷⁰ Bernart Arnaut d'Armagnac, n° 54, 1, *Lombartz volgr'eu esser per na Lombarda*, deux *coblas*;¹⁷¹ *Lombarda*, n° 288, 1, *Nom volgr'aver per Bernard na Bernarda*, deux *coblas*;¹⁷² Raimon Gaucelm, n° 401, 4, *Bel senher Dieus, quora veyrai mo fraire*, deux *coblas*;¹⁷³ Montan Sartre, n° 307, 1, *Coms de Tolsan, ja non er qu'ie·us o pliva*, sirventés.¹⁷⁴

Gran esfortz fai, la chanson de Sail de Scola, est composée selon le schéma 10a' 10a' 10a' 10a' 4b 10a' 6b. Les ressemblances qu'a ce schéma avec celui de *El temps d'estiu* sont les suivantes : chaque strophe commence par une série de vers de dix syllabes rimant entre eux; outre cette rime, il y en a une autre portée par le dernier vers, vers à six syllabes, et par celui qui précède l'avant-dernier vers et qui contient quatre syllabes. Les différences ont les suivantes: l'avant-dernier vers, qui chez Guilhem Adémar ne contient que six syllabes, en contient dix chez Sail de Scola; chez Guilhem, la rime des décasyllabes est masculine et celle des autres vers féminine, tandis que chez l'autre troubadour, c'est l'inverse; enfin — en ce qui concerne la disposition des rimes —, *El temps d'estiu* a des *coblas doblas*, alors que, dans *Gran esfortz fai*, la première rime change de strophe en strophe et la deuxième est la même à travers toute la

pièce. Les ressemblances métriques entre les deux pièces sont assez grandes pour qu'il soit possible de supposer qu'un des deux troubadours a été influencé par l'autre; par contre, il est impossible de déterminer de quel côté serait venue cette éventuelle influence (on ne sait pas, au juste, quand vécut Sail de Scola). Il est, cependant, fort possible que lesdites ressemblances soient attribuables uniquement à la popularité dont a dû jouir ce genre de schémas métriques, à en juger, justement, par sa fréquence.

Si·us quer conselh, la tenson de Giraut de Bornelh, a le schéma suivant : 10a' 10a' 10a' 10a' 10a' 4b 10a' 6b. Comme on le voit, ce schéma est presque le même que celui de *Gran esfortz·fai*. La seule différence porte sur le nombre des décasyllabes; en outre, la disposition de la première rime dans les deux pièces n'est pas la même : dans la chanson, elle change de strophe en strophe, tandis que dans la tenson, elle ne change que toutes les deux strophes. Une influence est très possible, et vu la primauté de la chanson parmi les genres de la poésie provençale, on peut s'attendre plutôt à ce que cette influence soit venue du côté de *Gran esfortz·fai*.

Le sirventés de Bertran de Born a le même schéma que la tenson de Giraut de Bornelh, avec cette différence qu'il conserve les deux rimes à travers toute la pièce. Ces rimes sont d'ailleurs identiques à celles de *Si·us quer conselh*, str. I et II. Bertran de Born déclare lui-même¹⁷⁵ que son sirventés est composé *el so de n'Alamanda*; or, comme nous l'avons vu d'après l'*incipit* de *Si·us quer conselh*, Alamanda est justement le nom de l'interlocutrice de Giraut. Bertran veut donc dire par les mots cités qu'il a emprunté la forme de son sirventés à la tenson de Giraut de Bornelh.¹⁷⁶

Les *coblas* échangées entre Bernart Arnaut d'Armagnac et Dame Lombarda ont le schéma 10a' 10a' 10a' 10a' 4b 4b 6a' 6b; les rimes changent de strophe en strophe dans les deux couples de *coblas*. *Na Lombarda* vécut probablement à Toulouse à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècles,¹⁷⁷ époque à laquelle Guilhem Adémar se trouvait aussi dans le Toulousain. Il est donc possible que la chanson de ce dernier, *El temps d'estiu*, ait influencé les deux autres troubadours dans la composition de leurs couplets. Il y a, d'ailleurs, — comme nous le verrons plus loin¹⁷⁸ — un autre détail dans l'œuvre de notre troubadour qui trouve son analogie dans ces *coblas*.

En ce qui concerne le sirventés de Montan Sartre, *Coms de Tolsan*, Chabaneau suppose¹⁷⁹ qu'il est construit sur le modèle de la chanson, nommée ci-dessus, de Sail de Scola. Cependant, le schéma du sirventés est 10a' 10a' 10a' 10a' 4b 4b 6a' 6b, c'est-à-dire, exactement le même que celui des *coblas* de Bernart Arnaut d'Armagnac et de Dame Lombarda.¹⁸⁰ En outre, le sirventés fut composé dans les années de 1216-1217¹⁸¹ et adressé au comte de Toulouse, date

et lieu qui — d'après ce que nous venons de dire sur *na Lombarda* — le rapproche davantage desdits couplets. Comme il semble que ceux-ci aient pu être composés sous l'influence de la chanson de Guilhem Adémar, il est assez probable que ce soient eux qui, à leur tour, aient influencé *Coms de Tolsan*, et non pas inversement; mais cette supposition restera naturellement fort conjecturale.

Le schéma métrique utilisé par Raimon Gaucelm dans ses deux *coblas* est presque identique à celui qui se trouve dans le sirventés de Montan Sartre et dans les deux couples de *coblas* dont nous avons traité ci-dessus. La seule différence est que, dans ces dernières pièces, les rimes changent de strophe en strophe, tandis que Raimon Gaucelm utilise les mêmes rimes dans ses deux couplets. Raimon Gaucelm, dont le chansonnier a été composé entre 1262 et 1275,¹⁸² a très probablement, en choisissant une forme pour ses *coblas*, imité l'une ou l'autre des pièces nommées.

La chanson n° V de notre troubadour, *Lanquan vei flurir l'espigna*, a le schéma métrique, et même les rimes, en commun avec la pièce n° 53,1, *No pueisc mudar qu'ieu non diga*,¹⁸³ seule pièce conservée de Bernart Alanhan de Narbonne. Joseph Anglade fait remarquer¹⁸⁴ qu'à part cela, son schéma ressemble à celui de la pièce n° 396, 4, *Entr'ira e alegrier*, chanson de Raimon de Castelnou : 7a 7b 7b 7c' 7d 7d.¹⁸⁵ Il y a entre les deux les différences suivantes : chez Raimon de Castelnou, tous les vers de la strophe contiennent sept syllabes, tandis que, chez Guilhem Adémar, les deux derniers vers sont des octosyllabes; dans *Entr'ira*, le quatrième vers de la strophe, seulement, a la rime féminine, alors que, dans *Lanquan vei*, les quatre premiers vers du couplet ont la rime féminine. En ce qui concerne, d'abord, *No pueisc mudar*, c'est un sirventés composé à l'occasion de la prise de Jérusalem par les Musulmans en 1239.¹⁸⁶ Comme le fait remarquer Appel, Bernart Alanhan a évidemment imité, pour ce qui est de la forme, la chanson de Guilhem Adémar.¹⁸⁷ Notons que la deuxième tornade de cette chanson est adressée à Narbonne et que l'autre troubadour est originaire de cette ville. Le fait que *Lanquan vei* a été imité à Narbonne même, quelques dizaines d'années après sa composition, doit signifier — comme le dit Anglade — que sa mélodie est restée en faveur à cet endroit pendant toute la période qui sépare les deux pièces en question. Concernant Raimon de Castelnou, on ne sait pas quand il a vécu. Vu la popularité dont a dû jouir — comme nous venons de le dire — *Lanquan vei*, la chanson de Guilhem Adémar, il est cependant probable que c'est celle-ci qui a servi de modèle à *Entr'ira*, et non pas inversement.

La tenson *N'Ebles, chanzes en la meillor*, pièce n° XV de notre édition, est composée selon un schéma qui se retrouve, tel quel, et avec les mêmes rimes, dans les trois pièces suivantes :

dans le n° 375, 25, *Tuit disen q'el temps de pascor*, chanson de Pons de Capdueil,¹⁸⁸ dans le n° 28, 1, *Be·m plai us usatges, que cor*, sirventés d'Arnaut de Cominge,¹⁸⁹ et, enfin, dans une *Cobla* de Blacasset, le n° 96, 3, *Cil qe·m te per sien servidor*.¹⁹⁰ Guilhem Adémar, Pons de Capdueil et Arnaut de Cominge ont vécu à peu près simultanément, mais Pons doit être le chef de file de ces pièces, puisque la sienne est tille chanson : pour les chansons, la mélodie originale était exigée, alors que les sirventés, les *coblas* et les *tensons* pouvaient emprunter des mélodies déjà connues.¹⁹¹ A part cela, rien ne peut être affirmé sur la filiation de ces trois pièces. En ce qui concerne Blacasset, sa production est postérieure à celles des trois autres troubadours : on sait qu'il vivait encore en 1279.¹⁹² Sa *cobla* doit donc être une imitation, au point de vue métrique, d'une des autres pièces.

3. Manuscrits - Choix des manuscrits de base - Rédaction des appareils des variantes - Résolution des abréviations – Établissement du texte.

Les manuscrits dans lesquels se trouvent les monuments que nous possédons de la poésie provençale du moyen âge, sont généralement désignés par les sigles que leur a donnés Bartsch.¹⁹³ Dans l'énumération suivante des manuscrits contenant des pièces de Guilhem Adémar, nous copierons, pour la commodité du lecteur, dans la bibliographie de M. Brunel, les données qui indiquent : les lieux et les numéros actuels de leurs dépôts, les lieux et les époques de leur copie, les éditions diplomatiques¹⁹⁴ et, enfin, les pages de leur mention dans les bibliographies de M. Brunel, de Pillet-Carstens et de M. Jeanroy.

A — Vatican lat. 5232. — Écrit au XIIIe s. en Italie. — Publ. par Pakscher et De Lollis, dans *Studj di filologia romanza*, t. 3, 1891. — Voir Brunel, p. 94, n° 325, Pillet, p. x, et Jeanroy, p. 1.

B — Bibl. Nationale, Paris, fr. 1592. — Écrit au XIIIe s. en Provence. — Les variantes par rapport au chansonnier *A* sont publiées par Pakscher et De Lollis, dans *l'ouvr. cité*. — Voir Brunel, p. 46, n° 152, Pillet, p. XI, et Jeanroy, p. 2.

C — Bibl. Nationale, Paris, fr. 856. — Écrit au XIVe s. vers Narbonne. — Voir Brunel, p. 43, n° 143, Pillet, p. XII, et Jeanroy, p. 3.

D, Da, De et *d*, qui forment différentes parties d'un seul manuscrit¹⁹⁵ — Bibl. Estense, Modène, α R. 4. 4. — Écrit en Italie, *D, Da* et *Dc* aux XIIIe et XIVe S., *d* au XVIe s. — *Dc*

(contenu dans les fol. 243-260 du ms.) est publié par Teulié et Rossi, dans *Annales du Midi*, années 13 et 14, 1901-02. — Voir Brunel, p. 91-92, n° 314, Pillet, p. XII et XXVI, et Jeanroy, p. 4.

E — Bibl. Nationale, Paris, fr. 1749. — Écrit au XIVe s. en Languedoc. — Voir Brunel, p. 48, n° 156, Pillet, p. xiii, et Jeanroy, p. 5.

G — Bibl. Ambrosienne, Milan, R. 71 supra. — Écrit au XIVe s. en Italie. — Publ. par Bertoni, dans *Gesellschaft für romanische Literatur*, t. 28, 1912. — Voir Brunel, p. 91, n° 311, Pillet, p. xiv, et Jeanroy, p. 6.

I — Bibl. Nationale, Paris, fr. 854.¹⁹⁶ — Écrit au XIIIe s. en Italie. — Voir Brunel, p.43, n° 142, Pillet, p. xv, et Jeanroy, p. 8.

J — Bibl. Nationale, Florence, Conventi soppressi F. 4. 776. — Écrit au XIVe s. en Languedoc. — Publ. par Savj-Lopez, dans *Studj di filologia romanza*, t. 9, 1903. — Voir Brunel, p. 88, n° 299, Pillet, p. xv, et Jeanroy, p. 8.

K — Bibl. Nationale, Paris, fr. 12473. — Écrit au XIIIe s. en Italie. — Voir Brunel, p.53, n° 179, Pillet, p. xvi, et Jeanroy, p. 8.

L — Vatican, lat. 3206. — Écrit au XIVe s. en Italie. — Publ. par M. Pelaez, dans *Studi romanzi*, t. 16, 1921. — Voir Brunel, p. 93, n° 320, Pillet, p. xvii, et Jeanroy, p. 9.

M — Bibl. Nationale, Paris, fr. 12474. — Écrit au XIVe s. en Italie. — Voir Brunel, p. 53, n° 180, Pillet, p. xvii, et Jeanroy, p. 10.

N — Pierpont Morgan Library, New York.¹⁹⁷ — Écrit au XIVe s. en Italie. — Voir Brunel, p. 4, n° 11, Pillet, p. xviii, et Jeanroy, p. 10.

O — Vatican, lat. 3208. — Écrit au XIVe s. en Italie. — Publ. par De Lollis, *Il canzoniere provenzale* O. — Voir Brunel, p.94, n° 322, Pillet, p. xix, et Jeanroy, p. 11.

R, dit chansonnier D'Urfé — Bibl. Nationale, Paris, fr. 22543. — Écrit au XIVe s. en Languedoc. — Voir Brunel, p. 56, n° 194, Pillet, p. xx, et Jeanroy, p. 13

S — Bibl. Bodleienne, Oxford, Douce 269. — Écrit vers 1300 en Italie. — Publ. par Shepard, *The Oxford Provençal Chansonnier*. — Voir Brunel, p. 9, n° 26, Pillet, p. xxi, et Jeanroy, p. 14.

T — Bibl. Nationale, Paris, fr. 15211. — Écrit au XVe S. en Italie. — Voir Brunel, p. 56, n° 191, Pillet, p. xxii, et Jeanroy, p. 15.

U — Bibl. Laurentienne, Florence, plut. XLI, cod. 43. — Écrit au XIVe s. en Italie. — Publ. par Grützmacher, dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, t. 32, 33 et 34, 1862-63. — Voir Brunel, p. 85, n° 291, Pillet, p. xxii, et Jeanroy, p. 16.

a1 (Jeanroy a2) — Bibl. Estense, Modène, Campori γ. N. 8. 4; 11, 12, 13. — Copie faite en 1589 d'un chansonnier du XIIIe s. — Publ. par Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bemart Amoros*. — Voir Brunel, p. 92, n° 315, Pillet, p. xxv, et Jeanroy, p. 20.

d — voir ci-dessus, D.

f, dit chansonnier Giraud — Bibl. Nationale, Paris, fr. 12472. — Écrit au XIVe s. en Provence. — Voir Brunel, p. 52, n° 178, Pillet, p. xxvii, et Jeanroy, p. 23.

a, ms. A du *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengau, publié par G. Azaïs. — Bibl. Nationale, Paris, fr. 857. — Voir Brunel, p. 43, n° 144, Pillet, p. xxix, et Jeanroy, p. 32.

β1, fol. 130 v°-132 v° du ms. R, constituant le texte de «*So fo el temps c'om era jays*», nouvelle de Raimon Vidal, publiée par M. Cornicelius. — Voir Brunel, p. 57.

Chansonnier sans sigle : citations dans le *Mirall de trobar* de Berenguier de Noya, dont celles concernant les troubadours sont publiées par J. Anglade, dans *Homenaje Pidal*, t. 1, p. 677-678. — Voir Brunel, p. 12, n° 37.

Des chansonniers qui se trouvent à Paris nous avons étudié et copié les originaux mêmes. Pour les manuscrits italiens, anglais et américain nous avons eu recours à des photocopies,

excepté les folios 76-78 du ms. *G*, pour lesquels nous avons dû nous contenter de l'édition diplomatique de

Bertoni.

Les chansonniers qui contiennent le plus grand nombre de pièces de Guilhem Adémar sont *A* (huit) et *C* (douze). Or, Bartsch estime que ces deux chansonniers sont, avec *B1*, ceux qui ont « approximativement le plus de valeur pour la critique », ¹⁹⁸ car c'est en conformité avec cette évaluation, et dans l'ordre descendant, qu'il a assigné les lettres de l'alphabet aux manuscrits provençaux. L'excellence des mss. *A* et *a* fut confirmée par Gröber; il dit de *A1* que, « déjà de bonne heure il a été très considéré pour sa correction, l'élégance de son exécution et son ampleur » ¹⁹⁹, et de *C*, ²⁰⁰ « le plus ample des chansonniers des troubadours », que son scribe manifeste « de la prudence et du bon sens ». De même, plus tard, Bertoni parle ²⁰¹ du ms. *C* comme d'un « preziosissimo codice, scritto da un forte conoscitore e intenditore in fatto di lirica provenzale ». Les deux auteurs ajoutent cependant des réserves concernant la valeur de ce scribe en tant que transmetteur de la tradition des chansons : d'après Gröber, il n'a pu échapper, en face du riche trésor de ses sources, au danger de donner les textes des différentes chansons d'après plusieurs manuscrits, c'est-à-dire, des textes éclectiques, ce qui diminue la valeur de sa collection »; et d'après Bertoni ²⁰² la leçon de *C* « è spesso persino troppo buona. In parecchi casi è lecito dubitare della stessa bontà del testo, perchè talora il confronto con altri manoscritti induce a sospettare che l'amanuense sia intervenuto con alcuni suoi eccellenti emendamenti laddove il modello non gli appariva chiaro o gli sembrava guasto ».

Si, outre ces énonciations sur *A* et sur *C*, on considère l'ancienneté relative du premier manuscrit par rapport au dernier, il faut dire que nous sommes en bon droit de supposer *a priori* que, parmi les chansonniers que contiennent des pièces de notre troubadour, c'est à *A* que nous pouvons donner la préférence. L'étude des textes montre, en effet, que, seulement pour une des pièces contenues dans *A* — le n° XV — il y a lieu d'abandonner ce chansonnier comme ms. de base. ²⁰³ De façon analogue, pour les pièces qui manquent dans *A* mais qui se trouvent dans *C*, nous avons, en règle générale, choisi ce manuscrit comme base. Cependant, pour deux de ces chansons, les n.os V et XIII, *C* a dû céder le pas au ms. *E*, qui en donne une meilleure rédaction. Dans ces trois cas — les n.os V, XIII et XV —, nous rendrons compte, au début des notes des pièces respectives, des raisons qui nous ont fait déroger aux règles énoncées ci-dessus. Concernant les autres pièces contenues dans deux ou plusieurs manuscrits, nous considérons comme inutile une évaluation comparative spéciale des différents textes, au point de vue de leur valeur pour la critique, parce que l'évaluation

générale qui est traditionnellement admise pour les chansonniers en question, n'est pas infirmée dans le cas de nos textes. Cependant, là où cette conformité ne va pas de soi, le lecteur trouvera, ou à l'intérieur des notes (pour les n.os I et VIII) ou bien sous la rubrique « classement des manuscrits » (pour X, XI, XIV et XVI) nos raisons pour garder *A* — ou *C* — comme ms. de base. Dans un cas comme le n° VIII, où, en soi, *A* n'a pas une position plus forte que les autres manuscrits, un facteur qui parle en sa faveur est le souci de présenter nos textes avec une certaine

uniformité dans la graphie; car *A* — comme, d'ailleurs, *C* — possède une orthographe cohérente.

Pour chaque pièce, nous avons respecté le plus possible le ms. de base. Nous n'avons remplacé sa leçon par celle d'un autre manuscrit que si le sens ou le mètre l'exigeait. Dans les cas où aucun des manuscrits ne présente une leçon acceptable, nous avons corrigé le ms. de base; les lettres et les mots ajoutés sont alors mis entre crochets droits, et des lettres changées sont imprimées en italique. Pour ces remplacements de leçons et ces corrections nous avons généralement donné nos raisons dans les notes. Dans l'appareil en bas du texte, on trouvera les leçons remplacées ou corrigées du ms. de base, et, dans tous les cas — que le ms. de base soit correct ou non — on y trouvera les variantes des autres manuscrits qui concernent le sens du texte ou le nombre des syllabes. La leçon imprimée dans le texte est alors mise devant un crochet droit simple (|), et après le crochet sont énumérées les autres leçons; si la leçon imprimée n'est pas celle du ms. de base, c'est celle-ci qui, dans l'appareil, est placée tout de suite après le crochet. Quelquefois, il y a une variante qui ne diffère que peu de la leçon imprimée; alors, pour gagner de la place, c'est celle-là que nous avons placée devant le crochet, mais suivie du sigle du manuscrit. Quand une variante a trait au nombre des syllabes, le nombre de celles qui manquent au vers est mis entre parenthèses et précédé du signe moins; si, par contre, le vers en a trop, le nombre qui excède la mesure est placé de la même façon, mais précédé du signe plus. En ce qui concerne les divergences de déclinaison, nous n'avons indiqué, dans ces appareils, que celles du ms. de base par rapport au texte correct, abstraction faite des deux substantifs *cor* 'coeur' et *cors* 'corps' : étant donné que c'est précisément la présence ou l'absence de l'*s* final qui décide de la distinction entre ces mots, nous avons noté parmi les variantes importantes les leçons de tous les manuscrits qui s'y réfèrent. Quand, dans cet appareil, une variante est commune à plusieurs chansonniers, l'orthographe est celle du premier manuscrit mentionné.

Pour suppléer aux imperfections de la distinction entre variantes essentielles et secondaires et pour rendre possible aux savants une étude détaillée des textes, nous avons, en plus, donné des appareils de variantes entièrement complets dans la dernière partie de cet ouvrage. Là sont notées jusqu'aux plus petites particularités des leçons des différents manuscrits, par exemple celles qui concernent l'orthographe et les abréviations. Tandis que, dans l'appareil essentiel, les abréviations — sauf le trait horizontal représentant une nasale ou une voyelle plus nasale et qui est laissé tel quel — sont résolues sans être reconnaissables comme telles, nous les avons résolues dans l'appareil complet en faisant imprimer les lettres correspondantes en italique, toujours à l'exception du trait horizontal représentant une nasale. Les abréviations résolues sont les suivantes :

τ est le signe de la conjonction copulative. Quand il précède une consonne, nous l'avons rendu par *e*; mais devant une voyelle, il est résolu *e*, *et* ou *ez*, selon l'usage prédominant de chaque manuscrit, usage qui apparaît quand la conjonction est écrite en lettres. Ainsi, dans *A*, la conjonction a partout dans ces cas la forme *et* : I,30,32, VI,29, etc.; de même dans *B* (I,30, VI,29, VII,40), *D* (I,30, 32, VI,29, etc.), *Da* (I,30, 32, V,39, VIII,31), *I* (I,30,31,32, II,53, etc.), *K* (I,30,31,32, II,53, etc.; *e* seulement dans VI,29), *N* (I,30, 31, 32, VI,29, etc.) et *R* (VII,35). Dans *C*, la forme est *ez* dans deux cas (V,39, et VI,34), *et* dans un cas (XVI,29); comme, en outre, dans ce manuscrit, la préposition 'à' devant voyelle s'écrit *az* (II,16, XVI,12) et comme la conjonction 'que' et le pronom 'qui' s'écrivent *quez* deux fois sur trois (*quez* : IV,43,65; *que* : IV,50), nous y avons rendu le signe τ par *ez*. Dans *E*, la forme devant voyelle est *ez* (V,38, VI,34; de même *az* [II,16, V,30, VI,24] et *quez* [*vida*, ligne 2]). À part ces deux manuscrits, la forme est également *ez* dans *Dc* (VII,30), *G* (sur la feuille dont nous avons une photocopie : XV,13, 41 [13 correspond à 40 dans *a1*; 41 n'y a pas de correspondant]), et *O* (VII,30, 40). Enfin, la forme en question est *e* dans *a1* (VII,30, XV,44); de même dans *M*. (I,30,31, 32) et *T* (VII,30).

q- = *que*, *qe* : I,3 (dans *I*), I,4 (*ABCDa*), III,40 (*E*), etc.; *aq-l* IV,47 (*C*), *aq-st* VII,19 (*R*), *enq-sta* VI,18 (*CD*), etc. Conformément aux orthographe des différents manuscrits, nous avons rendu cette abréviation par *qe* dans *GMTa1* et par *que* dans les autres.

p = *per* : I,31 (*ABDaIT*), II,4 (*Ga1f*), etc.; *pt* I,17 (*G*), *ptrais* V,45 (*R*), *pdon* VI,31 (*D*), *pillar* XI,17 (*A*), etc.

ç = *er* après les consonnes autres que *p* : *sçuir* I,16 (*GI*), II,17 (*GIMR*), *auç* II,31 (*R*), VII,19 (*a1*), *messatç* II,36 (*D*), *uçgierT* V,34 (*DaI*), *uçdeion* VII,4 (*0*), *seinbç* X,50 (*T*), etc.

' = *e*, surtout après *d* : *d'* I,36 (*G*), VI,24 (*I*), etc.; *d' sir* II,5 (*G*), *d' man* XIV,14 (*Da*), *sosteng'* V,29 (*d*), *qu'* II,5 (*I*), *guill' ms* II,51 (*DT*), etc.

ṗ- = *pre* : *ṗ-s* I,38 (*Da*), *ṗ-zan* II,2 (*a1*), *ṗ-z* II,28 (*G*), *ṗ-zom* VI,6 (*BD*), etc.

ω sur une voyelle = *r* : *segnoïo* I,15 (*G*), *fös* VI,15 (*N*), *cäta* VI,20 *Dc*, *amö* VII,39 (*K*), *ausaïa* VIII,4 (*I*), etc.; sur une consonne = *r* plus voyelle : *g~nz* = *granç* V,11 (*Da*), *p~t* = *prat* VII, 4 (*a1*), *c~st* = *cris* VIII,8 (*I*), etc.

ʔ *us*, non seulement dans *pʔ* : II,5 (*G*), 18 (*GI*), VI,6 (*CD*), etc., mais aussi dans d'autres mots : *estiʔ* VII,2 (*C*), *q* VII,13 (*C*), *chasʔ* XV,18 (*L*).

9 = *con* : II,19 (*G*); *9sir* II,54 (*G*), *9q-sta* VI,42 (*I*), etc.

ʒ = *m* : *faraʒ* II,8 (*G*), *nöʒ* II,9, 16 (*R*), *qeʒ* II,10 (*Dc*), *boʒ* XV,40 (*G* —le vers n'a pas de correspondant dans *a1*), etc.

q^u = *qua* : *q^unt* II,13 (*K*), *q^un* III,18 (*E*), etc. Dans le ms. *C*, le signe correspondant a la forme *a'* : *qa'issi* II,54, *qa'n* V,39, *qa'lbi* V,47, etc.

q̇ est résolu *qui* ou *qi* en conformité à l'ortographe prépondérante de chaque manuscrit : *qui* dans *C* (IV,37, 56, etc.), *D* (VII,55), *I* (XV,26 [45 dans *a1*]) et *R* (V,41, etc.); *qi* dans *De* (VI,22), *L* (XV,14,17) et *M*. (II,24, 45).

D'après l'édition de Bertoni, *G* semble utiliser certaines abréviations d'une façon particulière : *per* y est représenté par *p'* dans II,29 et 36; *i* au-dessus d'un *p* = *ri* : *sospis* 1,9, *pims* XIV,7, etc.; *d-s* = *deus* : XIV,21.

s est souvent écrit en interligne par manque de place, surtout à la fin d'une ligne; ceci n'est, cependant, pas marqué dans notre appareil complet.

En ce qui concerne la ponctuation et les majuscules, nos textes sont présentés selon l'usage de la langue française moderne. Pour plus de clarté, nous avons mis le tréma sur *i* atone voisin d'une autre voyelle, partout où les deux voyelles comptent pour deux syllables.

4. Quelques mots sur la valeur poétique de l'œuvre.

Les qualités poétiques que possède le chansonnier de notre troubadour ne sont pas négligeables. Qu'on écoute la chanson n° I avec son gracieux mélange d'esprit courtois et de simplicité populaire; le n° V avec sa variation dramatique et ses scènes originales (surtout dans les strophes IV et VI)²⁰⁴; le n° X avec la majestueuse ampleur de ses décasyllabes; le n° XI avec sa fine mélancolie et sa méditation; enfin, le n° XIII avec la verve effrénée de son ascétisme. Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner le sens de l'humour que montre Guilhem Adémar; son mode d'expression a souvent une saveur qui prête une note personnelle à son œuvre.