

LA FORME DE L'ENSENHAMEN AU JONGLEUR DU TROUBADOUR GUIRAUT DE CABRERA

Ce texte est un des plus curieux, un des plus précieux aussi du XII^e siècle.

Sous prétexte de morigéner son jongleur Cabra qu'il dépeint comme un incapable et un ignorant, le grand seigneur catalan Guiraut de Cabrera fait mieux qu'énumérer «des innombrables textes dont un bon jongleur doit charger sa mémoire». ¹ Il constitue en fait, et il le sait, et tel est bien son but. une sorte de «musée imaginaire des œuvres de son époque», une «bibliothèque idéale» des sujets qu'il connaît, lui, le poète. Cabra, bouc émissaire peut-on dire, et dont le nom même constitue un jeu de mots avec le nom de son patron, n'a qu'un rôle muet dans tout ceci ; il n'existe que pour donner un tour varié et plaisant à la pièce qui, sans la vivacité des reproches, prendrait par trop les allures peu attrayantes d'un catalogue. Grâce à la présence fictive de Cabra, jongleur, l'*enseignement* tient à la fois du sermon et du sirventès.

Comment se présente-t-il ? Sous forme de couplets de deux vers, comme ce sera le cas d'autre *Ensenhamens* ? Non. L'œuvre de Guiraut recourt à une forme strophique, et c'est pour cette raison qu'elle figure dans le *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* du regretté István Frank. ²

Composée uniquement de rimes masculines, ³ cette œuvre utilise le sixain aabccb. Tout au long de la pièce, qui compte exactement 216 vers ainsi qu'on peut le constater dans la bonne édition de M. Martín de Riquer, ⁴ la rime en *b* reste invariable : *-on*.

1. ALFRED JEANROY, *Histoire sommaire de la poésie occitane* (Toulouse-Paris 1945), 82.

2. Paris 1953 (*BÈHÈ*, fasc. 302), n.° 193.

3. Sauf le cas —curieux— des vv. 103-104 : «de Guaieta | ni d'Aigleta», où il semble bien qu'on ait affaire à deux noms féminins dont la syllabe finale est accentuée et entre dans le compte des quatre pieds du vers.

4. Je suivrai ici le texte fourni dans *Les Chansons de Geste françaises*, 2^e éd., traduction française par IRÉNÉE CLUZEL (Paris 1957), Appendice II (pp. 332-354).

D'autre part, cette rime en *b* s'applique à un octosyllabe, tandis que les rimes en *a* et en *c* s'appliquent à des vers de 4 syllabes, d'où le schéma 448448.

Malgré ces particularités, l'*Ensenhamen* de Guiraut de Cabrera (*Cabra joglar*), tout comme celui de Guiraut de Calanson (*Fadet joglar*) qui le calque, ont toujours été édités sous forme de vers suivis. Est-ce à raison? Je ne le crois plus.

Tout d'abord, les sixains de Guiraut de Cabrera présentent exactement le même schéma que deux, sinon trois sirventès de Marcabru. Or, l'on sait que des liens étroits ont uni les deux troubadours: Guiraut évoque avec déférence les «vers» de «Markabrun» dès le début de sa pièce (v. 28); Marcabru dédie un de ses sirventès au seigneur Cabrera, et cela en des termes qui ne laissent aucun doute sur l'amitié qui existait entre les deux hommes. Par conséquent, rien d'étonnant que Guiraut ait utilisé une coupe strophique particulièrement chère à l'ami Marcabru ainsi que le fait voir le tableau n.° 193 d'István Frank.⁵

Je ne rappellerai ici que pour mémoire le sirventès de Marcabru *Pus s'enfulleyson li verjan* car, s'il fournit le schéma *aabccb*, il ne se compose que de vers octosyllabiques. Mais voici deux autres sirventès qui offrent exactement le même type de sixains (rythme et rime, y compris la rime fixe) que ceux de Guiraut.

Le premier est une prétendue jactance de Marcabru à l'égard de ses propres mérites, un *gab* parodique dont M. Aurelio Roncaglia a bien souligné les intentions:⁶

I «D'aisso lau Dieu
 e saint Andrieu
 c'om non es de major albir
 qu'ieu sui, so'm cuig,
 e no'n fatz bruig,
 e volrai vos lo per que dir.»

5. Après Marcabru, c'est Peire d'Alvernha (1158-1170 environ), qui paraît avoir goûté le plus le schéma *aabcb* dont il offre deux exemples. L'un est un sirventès où la strophe est composée de vers de sept pieds (777'777'); l'autre, un sirventès également, présente le même schéma que Marcabru et Guiraut de Cabrera (448448). Cfr. l'édition ALBERTO DEL MONTE, *Liriche* (Torino [1955]), n.° VIII, *Be m'es plazen*:

«Be m'es plazen
e cossezen
que om s'ayzina de chantar
ab motz alqus
serratz e clus
qu'om no'l tem ja de vergonhar.»

6. Édition dans *SLM*, XVII (1946); «Je rends grâce à Dieu et à saint André du fait qu'il n'y a homme de meilleur jugement que moi, je pense; et pourtant je n'en tire pas gloire, et je voudrais vous en dire le pourquoi.»

L'autre constitue une réponse à un sirventès, vrai ou supposé (car Marcabru lui-même aurait très bien pu le composer), d'un seigneur Henri (*Andric*) ou Audri (*Audric*), qu'on devrait bien chercher à identifier et qui accorde à Marcabru, traité en jongleur, le congé que celui-ci lui a demandé. Les paroles du seigneur sont bâties sur le même schéma que la réponse. Voici, en effet, la première strophe du congé :⁷

I «Tot a estru
 vei, Marcabru,
 que comjat voletz demandar.
 Del mal partir
 non ai cossir :
 tant sabetz mesur' esgardar !»

Et voici le début de la réponse cinglante de Marcabru à ce seigneur qui l'a laissé partir sans pouvoir lui accorder, a-t-il prétendu, la récompense escomptée.⁸

I «Seigneur n'Audric,
 al vostr' afic,
 mout etz d'aver secos e plans,
 puois so dizetz
 que no'n avetz,
 qu'en setembre vos faillo grans.»

La ressemblance avec la première strophe de l'*Ensenhamen* saute aux yeux :

I «Cabra juglar,
 non puesc mudar
 qu'eu non chan, pos a mi sap bon ;
 e volrai dir
 senes mentir,
 e comtarai de ta faison.»

Répartis en sixains, les 216 vers de l'*Ensenhamen* font du reste apparaître l'existence de 36 strophes de 6 vers : agencement significatif pour tout qui est sensible au rapport des nombres dans le monde médiéval.

Du reste, il est certain que le grand nombre de vers contenus dans une pièce n'empêche nullement une répartition en strophes. On le voit

7. Édition DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru* (Toulouse 1909) («Bibliothèque Méridionale», 1^{ère} série, t. XII), n.º XX. — Je donne de ce texte, comme des autres, une traduction personnelle : «À l'instant, je vois, Marcabru, que vous voulez demander congé. À une séparation désagréable, je ne pense évidemment pas : vous savez si bien garder la mesure !» L'intention ironique est évidente.

8. Même édition, n.º XX bis. «Seigneur Henri (ou Audri), selon votre allégation, vous êtes, en fait de ressource, dénué et à plat, puisque vous dites que vous ne possédez rien et qu'en septembre le grain vous fait défaut !»

	De Ronsasvals les colps mortals que fero·l XII compaignon!	42
VIII	Can[t] foron mort e pres a tort, traït pel trachor Guanelon a l'amirât, per gran pechat, et al bon rei Marselion!	45 48
IX	Del Saine cut c'ajas perdut et oblidat los motz e·l son : ren no'n diçetz ni no'n sabetz, pero no'i ha meïllor chanson.	51 54
X	E de Rollan sabs atretan coma d'aiso que anc non fon. Conte d'Artus non sabes plus ni del reproier de Marcon.»	57 60

I. «Jongleur Cabra, je ne peux m'empêcher de chanter puisque cela me plaît ; et je voudrais m'exprimer sans mentir, et je vais parler de ta manière.

II. Tu joues mal de la viole et, ce qui est pis, tu chantes mal [une œuvre] depuis son commencement jusqu'à la fin ; et tu ne sais pas terminer, je pense, avec la modulation d'un breton.

III. Il t'enseigne mal, celui qui te montra comment il fallait placer les doigts et l'archet ; et tu ne sais ni danser, ni jongler, à la mode d'un jongleur gascon.

IV. De sirventès et de ballade, je ne t'en entends dire en aucune façon. Aucun bon estribot ne sort de tes lèvres, non plus que retroenche ou tenson.

V. La poésie nouvelle, appréciée, du seigneur Rudel, je ne pense pas qu'elle te passe sous la moustache, ni celle de Marcabru, de messire Egun, de messire Alphonse, de messire Eble.

VI. Tu ne peux posséder de grand savoir si tu ne sors de ta région ; et tu as peu appris car tu ne connais pas la grande geste de Charlemagne.

VII. Comme lui, à travers les Pyrénées, avec ses troupes, il entra en Espagne victorieusement ! A Roncevaux, les coups terribles que portèrent les douze Pairs !

VIII. Combien [d'hommes] furent tués, pris à revers, livrés malheureusement par le traître Ganelon à l'émir et au puissant roi Marsile !

IX. Du Saxon, je pense que tu as perdu et oublié les paroles aussi bien que l'air ; tu n'en dis rien, et tu n'en sais rien, et, pourtant, il n'y a pas de meilleure chanson.

X. Quant à Roland, tu en sais autant que s'il n'avait jamais existé. Tu ne connais pas davantage le conte d'Arthur ou de l'outrage du roi Marc.»

COMMENTAIRES. — Après la première strophe, réservée à l'exposition du sujet, deux strophes sont consacrées à l'aspect musical et au côté *gymnastique* de l'art du jongleur. Il en résulte que Guiraut de Cabrera appréciait les jongleurs bretons susceptibles de donner à la fin de leur chant une certaine *tempradura*, c'est-à-dire une modulation spéciale. L'allusion à cette *tempradura* terminale, allusion elle-même logée en fin de strophe, est particulièrement bien placée. On remarquera aussi la place des mots *breton* et *gascon* qui se répondent d'une strophe à l'autre et qui s'appliquent à des jongleurs aux qualités particulières.

La strophe IV est uniquement consacrée à l'énumération de genres littéraires : sirventès, ballade, estribot, retroenche, tenson. Échantillonnage rapide mais savant.¹¹

En ce qui concerne la lyrique par excellence, le *vers* ou espèce de chanson, Guiraut adopte une autre formule. Il tient à mentionner, cette fois, tous enclos dans la strophe V, les auteurs qui ont de l'importance à ses yeux, les grands noms de son époque, ceux qui sont à la pointe (*vers novel*) de l'actualité littéraire : messire Jaufré Rudel, d'abord ; immédiatement après, Marcabru ; puis, avant d'arriver à messire Èble — Èble de Ventadour, naturellement, qui eut grande réputation¹² — il cite deux noms mystérieux pour nous : messire Alphonse, qui est peut-être Alphonse-Jourdain, comte de Toulouse,¹³ et messire Egon.¹⁴

Une strophe de transition (la sixième) va d'abord nous livrer la raison de l'ignorance du jongleur Cabra : il faut sortir de son petit pays si on veut acquérir grand savoir (v. 31-33). Or, Cabra, loin d'atteindre à ce «*gran saber*», a peu appris, «*pauc apres*». La preuve : il ne connaît même pas la grande geste de Charlemagne, ce qui, manifestement, aux yeux de Guiraut, constitue l'A B C de l'art du jongleur. Aussi, le poète va-t-il évoquer, avec beaucoup de précision, ce qu'il entend par «*la gran jesta de Carlon*». Une petite pause après le vers 36, bien frappé et il commence. Son exposé ne demandera pas moins de trois strophes.

11. On remarquera l'alternance des genres : le sirventès (esprit satirique) ; la ballade, ou chanson à danser ; l'estribot (autre composition satirique, au moins au début du genre. Cfr. RENÉ LAUDAUD, éd. *Peire Cardenal*, pp. 208-209, notes explicatives) ; la retroenche (chanson d'amour avec refrain) ; la tenson (de nouveau, genre satirique).

12. Cfr. édition MARTIN DE RIQUER, note 30. Sur le troubadour Èble II de Ventadour (+ 1096-1147), voir M. JEAN MOUZAT, *Quelques hypothèses sur les poèmes perdus d'Èble II, vicomte de Ventadour*, CN, XVIII (1958), 111-120.

13. Hypothèse suggérée par IRÉNÉE CLUZEL, *À propos de l'Enshamen du troubadour catalan Guiraut de Cabrera*, dans BRABLB, XXVI (1954-1956), 87-93. Cfr. M. MARTIN DE RIQUER, éd. citée, p. 338.

14. La lecture *N'Egun* a été suggérée par CAMILLE CHABANEAU, *Les biographies des troubadours* (note XXXVIII du tome X de l'*Histoire Générale du Languedoc* (Toulouse 1885), 346).

La première chanson de la geste, qui s'offre à son esprit, est, de toute évidence, une *Entrée d'Espagne* («intret en Espagne», strophe VII, v. 39), une expédition sans aléas («a bandon»), victorieuse. C'est ainsi qu'elle se présente encore à nous dans le texte franco-italien de la fin du XIII^e siècle; c'est ainsi qu'elle se présentait déjà au poitevin Aymery Picaud, l'auteur présumé de la *Cronique du Pseudo-Turpin*, vers 1140.¹⁵

La campagne triomphale — évoquée dans les trois premiers vers de cette septième strophe — s'oppose à l'image tragique du *Ronsasvals* — brossée dans les trois derniers. De part et d'autre, la forme exclamative ajoute encore à l'effet de contraste.

Ronsasvals — le titre même que Mario Roques a donné, non sans raisons, à un fragment de la *Chanson de Roland* occitane découverte dans un manuscrit du XIV^e siècle¹⁶ — est trop important pour qu'une partie de strophe seulement lui soit consacrée. Guiraut va donc préciser, dans la strophe suivante (VIII), l'effort des douze Pairs (les douze «compaignons») et la trahison de Ganelon qui s'est effectuée en faveur des *deux* rois de Saragosse, l'*émir* d'une part (c'est-à-dire Baligant) et, d'autre part, le «noble» roi Marsile. Ce détail de la machination de Ganelon avec *deux* rois païens suffit à montrer que Guiraut ne résume pas ici la *Chanson de Roland* type Oxford, mais une autre version que rapporte également le *Pseudo-Turpin*.¹⁷

La strophe IX est tout entière consacrée à la *Chanson des Saisnes*. Une nouveauté pour Guiraut? Non pas. Le troubadour s'indigne que son jongleur ait perdu et oublié aussi bien les paroles que l'air d'une chanson pourtant fameuse. La matière était donc ancienne.¹⁸

À propos de la geste de Charlemagne, tout homme du moyen âge s'attend à trouver un nom, prestigieux entre tous, celui de Roland: le voici, au début de la strophe X, bien en évidence. Il sert à jauger l'incro-

15. Voir édition ANTOINE THOMAS, *L'Entrée d'Espagne* (SATF, Paris 1913) 2 vol. Pour le *Pseudo-Turpin*, voir texte de C. MEREDITH-JONES, *Historia Karoli Magni et Rotholandi* (Paris 1936), chapitres I-XX. Pour d'autres allusions à une *Entrée d'Espagne*, cfr. M. PAUL AEBISCHER, *L'Expédition de Charlemagne en Espagne jusqu'à la bataille de Roncevaux*, «Revue suisse d'Histoire», VII (1957), 28-43.

16. Édition dans R, LVIII (1932) et LXV (1940-41). La chanson française, elle aussi, du reste, a dû s'intituler primitivement «Chanson» ou «Roman» de Roncevaux, titre attesté plusieurs fois. Sur ce point, cfr. PAUL AEBISCHER, *Le titre originnaire de la Chanson de Roland*, dans «Studi Monteverdi» (Modena 1959), I, 33 et suiv.

17. Sur ce point, voir JULES HORRENT, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge* (Paris 1951) («Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège», fasc. CXX), p. 453, note 3; RUGGERO RUGGIERI, *Valore, tradizione e diffusione dell'episodio di Baligante*, CN, XIII (1953), 213; éd. MARTÍN DE RIQUER, note des vv. 45-48.

18. L'éd. de RIQUER (notes des vv. 49 et 54) fait remarquer que le «Saisne» vise ici «Guiteclin de Saissoigne», le roi païen de la *Chanson des Saisnes* que nous connaissons par la version rajeunie de Jean Bodel à la fin du XII^e siècle.

yable ignorance de Cabra : le piètre jongleur en sait autant sur son compte que si le héros n'avait pas existé ! Cette allusion à Roland ne fait cependant pas double emploi avec l'allusion à Ronsasvals. Elle permet au poète de rappeler de nouveau à l'esprit de son public certains récits de l'*Entrée d'Espagne* où Roland jouait un rôle, ainsi *Roland et Ferragut* qui est certainement antérieur à 1139 puisque le thème est non seulement exposé dans le *Pseudo-Turpin*, mais qu'il figure aussi sur un relief en pierre de Saint-Zénon de Vérone, relief datant de 1138.¹⁹

En outre, Guiraut entend bien rapprocher, dans cette strophe x, trois noms, également grands : Roland, le plus important de tous (3 vers), puis le roi Arthur (2 vers), et, enfin, le roi Marc (1 vers).

Il semble bien, en effet, que ce soit décidément le nom de Marc — l'oncle de Tristan, le mari d'Iseut — qu'il faille lire dans l'expression «reproier de Marcon».

Sans doute, plusieurs érudits ont hésité, tel M. Irénée Cluzel dans sa traduction de l'édition de Riquer,²⁰ et ils ont estimé que le mot *reproier*, forme de *reprovier* qui signifie généralement 'proverbe', s'appliquait mieux à Marcoul, le fou, partenaire de Salomon, le sage, dans plusieurs textes latins ou en langue vulgaire du moyen âge.²¹

19. Sur ce point cfr. RITA LEJEUNE et JACQUES STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, I (Bruxelles 1966), 72-76.

20. *Op. cit.*, note du v. 60. Martín de Riquer se demandait, dans l'édition espagnole, si on n'avait pas affaire au roi Marc, et renvoyait aux v. 185-186 dont il sera question plus loin.

21. Si le sujet de Salomon et Marculphe paraît aujourd'hui ésotérique, même aux spécialistes de l'histoire littéraire médiévale, il n'en a pas toujours été ainsi. On parlait déjà d'une *Contradictio Salomonis*, au IV^e siècle, livre décrié par les autorités religieuses ; les *Proverbia Salomonis* étaient bien connus à Saint-Gall aux environs de l'an mil ; ils l'étaient du maître d'école Egbert de Liège entre 1010 et 1017 ; de la fin du XII^e siècle ou du début du XIII^e, on a conservé, outre un *Salomonis et Marcolphi dialogus*, plusieurs traductions et adaptations françaises, et, quelque temps auparavant, le chroniqueur latin Guillaume de Tyr avait fait allusion au succès obtenu par ces récits fabuleux chez plusieurs peuples. La matière fut en effet traitée par des écrits en langue vulgaire en Allemagne et en Angleterre. On lira à ce propos l'édition et les commentaires de WALTHER BENARY, *Salomon et Marcolfus* (Heidelberg 1914), *Einleitung*, p. VII-VIII («Sammlung Mittellateinischer Texte», n.° 8). — On notera aussi que Marculphe a fait l'objet d'une citation circonstanciée chez le troubadour Raimbaut d'Orange, mort en 1173. Cfr. édition T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange* (Minneapolis 1952), n.° IV, *Après mon vers vueilh sempr'ordre* (str. IV, v. 19) :

«Cil q'i m'a vout trist-alegre
sap mais qu'i vol sos ditz segre
qe Salamos ni Marcols...»

«L'amour qui m'a rendu triste et allègre à la fois sait que je veux suivre ses prescriptions mieux que Salomon ni Marculphe.» — Ici, comme on peut le voir, la forme du nom est, correctement, *Marcols*.

On peut leur objecter, cependant, comme on me l'a fait,²² que la forme *Marcon*, attestée par la rime, n'est pas susceptible de remplacer *Marcoul* (provenant de *Marculfus*). Ce dernier nom était trop bien connu du monde lettré pour que l'on suppose tout à fait gratuitement que Guiraut se soit trompé à son sujet.

Le cas régime *Marcon*, au contraire, correspond bien à plusieurs formes de l'*Ensenhamen* : *Eblon* (v. 30), *Carlou* (v. 36), *Guanelon* (v. 45), *Marselion* (v. 48).

On remarquera aussi que *reproier* est au singulier. Or, si l'on saisit d'emblée une allusion à des «reproiers» de Salomon et Marcoul, on comprend moins facilement une allusion à un proverbe, exactement même au proverbe de Marcoul.

Il vaut donc mieux se tourner vers un sens archaïque de *reproier*, attesté non seulement chez Marcabru mais dans la *Canso de Santa Fe*, celui de 'affront, outrage, injure'.²³ Appliqué au roi Marc, ce mot peut fort bien convenir à l'injure subie par Marc, du fait de l'adultère de sa femme. L'objection qu'on retrouvera plus loin, sous la plume de Guiraut de Cabrera, la mention de «Tristan c'amava Yceut a lairon» (v. 185-186), est facilement résolue : Guiraut a fort bien pu viser non un roman complet de Tristan et d'Iseut, mais deux contes plus courts, lais ou nouvelles, appliqués l'un au mari, l'autre aux amants. Bien plus, le terme *larron* appliqué à Tristan semble compléter l'idée que se faisait Guiraut de l'outrage infligé au roi Marc.

On voit avec quelle subtilité le troubadour catalan a su doser les reproches à son jongleur dans cette dixième strophe, strophe de transition qui fait passer de la geste de Charlemagne, largement traitée, à l'énumération désormais plus rapide de toutes sortes de sujets.

Non seulement Cabra ne connaît rien sur Roland, mais il n'en sait pas plus sur Arthur, un autre grand sujet mais d'une toute autre veine, ni sur une matière différente, celle du roi Marc, le mari outragé.

Cette première prise de contact avec les strophes de l'*Ensenhamen* est suffisante, me paraît-il, pour montrer à quel point la distribution en

22. À une séance de la Société Belge pour le Progrès des Sciences Historiques et Philologiques (mars 1964) où le présent travail a fait l'objet d'une communication. C'est mon collègue et ami Omer Jodogne qui a insisté sur l'anomalie de la situation.

23. Outre le *Supplement Wörterbuch* de LEVY s. v. *reprohier* et *repropchier* voir la note de ERNEST HOEPPFNER dans son édition de *La Chanson de Sainte Foy*, au vers 331 («Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg», fasc. 32, Paris 1926).

sixains facilite le déchiffrement des intentions du troubadour. Une analyse du texte, même minutieuse, n'aurait pu atteindre au même résultat tant que la forme originale du poème n'avait pas été rétablie. Il y aurait toujours manqué un jeu d'ombres et de lumières, et aussi un relief sonore dû au rythme souverain.

RITA LEJEUNE

Université de Liège.