

Secondary Publication



Full, Bettina

Jeu de mots et forme dans la poésie médiévale : Guillaume IX d'Aquitaine et les 'Fatrasies d'Arras'

Date of secondary publication: 29.04.2024

Version of Record (Published Version), Bookpart

Persistent identifier: urn:nbn:de:bvb:473-irb-949899

Primary publication

Full, Bettina (2018): „Jeu de mots et forme dans la poésie médiévale : Guillaume IX d'Aquitaine et les 'Fatrasies d'Arras'“. In: Bettina Full, Michelle Lecolle (Ed.), *Jeux de mots et créativité : Langue(s), discours et littérature*, Berlin ; Boston: De Gruyter, S. 13–41, doi: 10.1515/9783110519884-019.

Legal Notice

This work is protected by copyright and/or the indication of a licence. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and/or the licence that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holders.

This document is made available under a Creative Commons license.



The license information is available online:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Bettina Full

Jeu de mots et forme dans la poésie médiévale – Guillaume IX d’Aquitaine et les *Fatrasies d’Arras*

Résumé : La poésie médiévale émerge d’une culture qui dispose d’un savoir riche et élaboré du langage. Par un maniement artistique et réflexif des mots, les poètes contrecarrent le verdict théologique qui affirme que le pouvoir de créer n’est pas concédé à l’homme. En croisant jeu de mots et forme poétique – celle-ci étant définie comme une structure porteuse des mots et constituée par le nombre de syllabes, la rime et la syntaxe – les poètes parviennent d’une part à produire un vide, un néant, qui rend concevable une création par la langue, et ils arrivent par ailleurs à façonner un espace qu’ils emplissent de la plénitude du quotidien, celui-ci s’avérant être un matériau de premier choix pour la fantaisie. À l’aube de la poésie vernaculaire, Guillaume IX d’Aquitaine trace par l’architecture des vers une effigie de l’auteur tout en affirmant le droit propre de l’*ingenium humanum*. Les fatrasies, par contre, apparues dans la culture urbaine savante d’Arras au XIII^e siècle, emploient les règles grammaticales pour transformer des fragments du réel en microcosmes imaginaires. Par la corrélation entre jeu de mots et forme, ces poèmes invitent, tel que montré dans l’article, à des spéculations sémiotiques et anthropologiques¹.

Mots clés : allégorie, ambiguïté, architecture, chimère, fatrasie, forme fixe, grammaire, invention, le néant, le quotidien, rime, signe, trobar

1 La science des mots et les *peccata linguae*

Le Moyen Âge accorde une grande valeur au mot, au verbe, aux figurations sonores, à la matérialité et visualité des lettres et à une texture consciencieusement ouvragée. À cette époque s’établit ainsi un savoir différencié de la langue, de la fonction des mots comme signe et des modes de signifier – autant de théorèmes controversés à partir de saint Augustin via la scolastique et jusqu’à la grammaire spéculative des modistes. Parce qu’ils travaillent le langage de di-

¹ Cet article fait partie de mon projet « Littérature et philosophie du langage ». Pour les indications et traductions je remercie Lise Allirand et Amélie Richeux.

Open Access. © 2018 Bettina Full, published by De Gruyter.  This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.

<https://doi.org/10.1515/9783110519884-019>

verses manières, notamment par la décomposition d'un mot en lettres, sons et syllabes, par néologismes ou combinaisons surprenantes, les jeux de mots constituent un lieu privilégié pour débattre les concepts de réalité et l'ordre du savoir. Le jeu de mots offre un espace *a priori* exigü, où se croisent et s'emmêlent des procédés dialectiques et des figures rhétoriques. Des façons de penser et des logiques d'images s'y reflètent. De la part de l'auditeur ou du lecteur, un jeu de mots exige une concomitance des processus cognitifs et imaginatifs. La poésie vernaculaire, en référence et en concurrence au modèle théologique de la Création, mobilise le jeu de mots pour sonder le caractère licite du langage quant à sa capacité à représenter le monde et à figurer l'invisible. Ainsi est conçue, en analogie avec Dieu, le souverain constructeur, une architecture fine liée intrinsèquement aux mots.

Les poètes sondent, par un maniement raffiné du langage, le potentiel créatif de l'homme. La question se pose donc de savoir de quelle manière ces procédés poétiques se situent par rapport au modèle d'époque conçu par le philosophe allemand Hans Blumenberg. Pour Blumenberg, la mise à distance du concept de réalité fondé sur la transcendance chrétienne est la condition nécessaire pour que la créativité humaine puisse prendre son essor. C'est seulement lorsque la réalité n'est plus soumise à un ordre et à un sens premiers, que la créativité humaine devient concevable. Le désir de savoir défini comme une curiosité illimitée est subordonné à un fondement théologique du monde dont seule la contingence rend une création de la part de l'homme possible : « La condition ontologique pour la possibilité [...] d'instaurer dans l'espace de l'irréalisé [...] le propre de l'homme, de réaliser le *nouveau* authentique », c'est « le monde considéré comme *factum*² ». C'est la corrélation entre les faits terrestres et l'ordre divin qui constitue l'épistémè médiévale d'où l'inventivité humaine se trouve exclue. Le pouvoir de créer n'appartient, comme le postulent saint Augustin ou Thomas d'Aquin en référence à la *Genèse*, qu'à Dieu seul³. Il s'ensuit pour l'appréciation des arts que le peintre, le sculpteur ou le poète, tel un *artifex*, un artisan, ne peut remodeler que les choses qui lui sont préalablement données, la matrice des choses, l'*ordo rerum*, demeurant, elle, intacte. Si les auteurs médiévaux développent des stratagèmes pour remettre en cause le verdict théologique ou pour se référer – tout en visant une théorie de la fiction – au

² Blumenberg (1981 : 83). Pour les prémisses de ce modèle d'époque, voir Blumenberg (1988).

³ Cf. Cramer (1986 : 261–263) pour le rôle créateur de Dieu dans *De Trinitate* de saint Augustin et dans la *Summa theologiae* de Thomas d'Aquin, ainsi que sur la question de la *creatio ex nihilo*, de laquelle dérivera plus tard l'exigence posée à l'artiste de créer quelque chose de nouveau.

merveilleux et au mensonge, il n'en reste pas moins vrai que l'affirmation emphatique selon laquelle le poète serait un *alter creator* ne semble trouver sa confirmation qu'à partir de la Renaissance⁴.

Cette argumentation accorde trop peu d'importance aux procédés dont la poésie vernaculaire se sert dès ses débuts pour sonder le potentiel innovateur propre au jeu avec les mots. La poésie s'empare de ce potentiel attribué à la langue pour former des « néologismes universaux⁵ ». Les figures sonores, la matérialité signifiante des lettres et leur effet visuel, l'élégance des agencements, la conception de schémas numérogiques et les relations logico-dialectiques de la syntaxe font partie d'une pratique différenciée du langage. C'est ainsi que, avec raffinement, se trouve modifiée la fonction référentielle du langage, fondée sur le modèle théologique qui présuppose que même si les mots imitent le monde du sensible, ils renvoient allégoriquement à une réalité spirituelle, à l'invisible chrétien⁶. La poésie transforme les postulats fondamentaux de la théorie médiévale des signes et de la langue avec des conséquences aussi bien sur le plan ontologique que sur celui de la théorie de la connaissance humaine. Elle s'inscrit ainsi dans une « science des mots » qui gagne en importance à partir du XIII^e siècle dans des champs discursifs divers et pourtant étroitement liés⁷. Cette science, qui régit les processus socioculturels, est également à la base de pratiques religieuses, juridiques, politiques ou magiques.

Poussée par des transformations épistémologiques et culturelles, une réflexion linguistique avancée continue de se développer en établissant de fines distinctions non seulement dans le domaine théologique, mais également dans la philosophie averroïste et dans la rhétorique laïque de l'*ars dictaminis*. Les tensions liées à la diffusion d'une « parole nouvelle⁸ » se manifestent entre autres

4 À propos d'une « histoire conceptuelle de l'invention poétique » censurée par le discours théologique et philosophique du XII^e et XIII^e siècle, voir Haug (2006 et 2008) ; sur la « poétique médiévale du mensonge ('das Mendakische') », voir Ernst (2004). Cristoforo Landino et J.C. Scaliger sont les premiers à mettre en avant de manière explicite le pouvoir créateur propre aux poètes (Haug 2002).

5 Cramer (1986 : 269).

6 Concernant le « geistigen Sinn des Wortes » et la « mittelalterliche Bedeutungsforschung », voir Ohly (1958/59 et 1977). Pour les formes et fonctions d'allégorie et d'allégorèse, qui n'excluent certes pas l'invention d'images et l'invention langagière, mais préservent néanmoins la corrélation entre *signa* et *sententias spirituales*, voir surtout Meier (1976).

7 L'ouvrage de Bériou, Boudet et Rosier-Catach (2014) offre un regard large et enrichissant sur les domaines de la culture médiévale dans lesquels « le pouvoir des mots » émerge. Voir également Rosier-Catach (1994).

8 Sur le statut changeant du mot dans les différents champs discursifs du XIII^e siècle, voir Le Goff et Schmitt (1979).

par le fait qu'à la même période les « péchés de la langue » gagnent en importance dans les écrits théologiques et de didactique morale. L'usage condamnable des mots est désormais problématisé avec un intérêt plus soutenu qu'aux siècles précédents dans la vie quotidienne, dans l'éthique et les pratiques religieuses. Des traités, de longs passages dans les catalogues sur les vices et les vertus, des livrets de confessions, des manuels de prédication et même des sermons entiers sont consacrés aux risques d'un mauvais usage de la langue, aux *peccata linguae*⁹. Cet usage engendre une damnation que pourtant l'homme provoque souvent intentionnellement, comme l'illustrent des images certes grossières, mais néanmoins efficaces sur le plan mnémotechnique. Une miniature, extraite de la collection des exempla *Ci nous dit*, un livre de petit format en deux tomes datant de la première moitié du XIV^e siècle, en offre un exemple : sur la moitié gauche de l'image se trouvent – suspendues côte-à-côte comme sur une corde à linge – cinq langues peintes en rouge cru ; à droite, sur un fond du même rouge, apparaît un cochon. Celui-ci dévore sa propre jambe qui pend à son groin comme une langue¹⁰. Le danger pour l'âme – c'est le message de cette image – réside dans le mauvais usage de la langue face à son prochain ou contre Dieu : bavardage vaniteux, verbosité, diffamation, mensonge, flatterie, hypocrisie ou blasphème. L'ambiguïté des mots, c'est-à-dire la dissipation du sens dans une équivoque floue, représente par ailleurs un risque pour le salut de l'humanité. Les *peccata linguae*, preuves de la déperdition de la Langue Adamique, démontrent l'éloignement progressif de l'Eden¹¹. En ce que le langage des poètes dispose des mots et les maîtrise, il modifie la position de l'homme dans l'histoire du salut divin et dans l'ordre de la Création.

En analysant deux champs poétiques différents, je voudrais montrer que certains poèmes, en raison de leur contexture, sont tout à la fois générateur, résultat et miroir de la faculté inventive de l'homme et qu'ils offrent à leur lecteur ou auditeur une expérience sensuelle et spirituelle particulière¹². Les poètes transforment par des procédés variés cet axiome qui enferme les mots dans un système référentiel ontologique ou subordonne la langue à un sens spirituel chrétien. À l'aube de la poésie vernaculaire, Guillaume IX d'Aquitaine compose

⁹ Sur la systématisation et la classification des *peccata linguae* de la fin du XII^e siècle jusqu'au milieu du XIII^e siècle, voir Casagrande et Vecchio (1991).

¹⁰ L'exemple de la miniature 161 montre « cinq sortes de mauvaises langues », cf. Jourdan (2010 : 146 et fig. 5).

¹¹ Sur la recherche de la signification vraie des mots, notamment à l'aide de l'étymologie, voir Bloch (1983 : 44–63).

¹² Pour l'élaboration du concept d'expérience esthétique dans la poésie italienne entre le XIII^e et le XVI^e siècle, voir Full (2015).

une chanson sur le thème de la *creatio ex nihilo*, chanson fondatrice pour l'art des troubadours (le *gay saber*) et dans laquelle la science des mots se présente comme un 'écrivain du vide'. Le poète met en relation de manière complexe les mots, les sonorités et les rimes à travers l'architecture globale du poème, c'est-à-dire l'agencement schématique de ses strophes, le nombre de syllabes et la structure syntaxique. Par sa composition et l'impératif auquel il soumet le lecteur d'élucider ce poème obscur, Guillaume IX revalorise l'*ingenium humanum*. En insérant par un jeu de lettres une sentence sur le caractère éphémère de la vie et sur le bonheur terrestre, il fournit un démenti au verdict théologique contre le péché capital d'orgueil se manifestant dans l'*ingenium*. Dans la culture urbaine d'Arras, au XIII^e siècle, s'esquisse dans la forme fixe de la *fatrasie* au moyen des séries d'adynata, d'êtres hybrides et d'éléments scatologiques obscènes un monde fabuleux qui, constitué par son « non-sens », pousse jusqu'à l'absurde toute profondeur de sens des mots et toute possibilité de représentation cohérente pour le lecteur.

2 Les mots et le néant

L'art des troubadours a été désigné, en raison de l'union indivisible entre réflexion sur la langue et pratique poétique qui le caractérise, comme *gay saber*, comme gai savoir. Cette désignation intègre le fait que beaucoup de poèmes, les *cansos*, évoquent un espace de joie sensuelle et spirituelle (« *jauzens* » ou « *joi* »). Les poèmes réexaminent le but de la rédemption chrétienne, le *summum gaudium*, et le transposent dans le domaine terrestre. La joie, déclamée directement ou déplorée pour son absence, n'existe que grâce à la parole poétique, grâce au « *novel chan* »¹³. Comme le souligne le traité *Las Flors del gay saber*, compilé au XIV^e siècle, le *gay saber* se fonde sur la « *sciensa de trobar* », la faculté donc à trouver des mots, des principes logiques de construction et l'éclat stylistique, les *colors*. Ce vaste manuel entreprend de transmettre ces connaissances poétologiques et rhétoriques. Y sont expliquées les formes de strophe, la métrique, le nombre de syllabes et leurs sonorités, les schémas de rime, les tropes et figures. L'étude aborde en outre le problème lié à la prononciation, à la graphie et à la sémantique de l'occitan qui, contrairement à leurs analogues latines, sont incertaines puisque non encore codifiées : « Car un mot que j'enten-

13 À propos des connotations chrétiennes mystiques et de leur réévaluation telles que, p. ex., « l'hymne à la joie » de Guillaume d'Aquitaine les met en scène, voir Warning (1997 : 69–80).

drai ne sera point entendu de vous ; ce qui tient à la diversité du langage¹⁴ ». La science transmise dans *Las Flors del gay saber*, qui s'avère aussi enseignable qu'assimilable, est cachée dans les *cansos* des « anciens troubadours »¹⁵. Bien que leurs poèmes s'appuient sur une technique calculée et une science de la grammaire, bien que la signification de certains mots soit débattue avec une violence notoire dans les poèmes-débat, les *tensos*, et, enfin, bien qu'un vocabulaire poétologique soit intégré dans les textes¹⁶, les locuteurs définissent ce qu'ils présentent à leur public comme un mensonge, une illusion, une folie, une aberration, une *foudatz*. Ils font de leur propre comportement un jeu ambigu, une tricherie ou, selon l'expression occitane, un *galier*¹⁷.

L'œuvre de Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127) se situe aux commencements de la poésie vernaculaire. Ses vers, du fait de leur conception et de leur modelage de la langue, sont extrêmement exigeants vis-à-vis du public. Leur sens est volontairement voilé, ce qui répond à l'idéal stylistique du *trobar clus*. Parce qu'elle nécessite une capacité de spéculation, la difficulté herméneutique posée au cercle d'intéressés est particulièrement stimulante¹⁸. Ainsi le *trobar clus* rivalise avec l'hypothèse exégétique chrétienne selon laquelle « Dieu [aurait] caché des *obscuritates* sous la surface du texte biblique¹⁹ ». Comme le signale déjà à la fin du XII^e siècle l'évêque de Poitiers et prédicateur influent Raoul Ardent – autant en réaction à la poésie des troubadours qu'à la performance des jongleurs –, ces zones sombres de l'Écriture sainte que l'homme seul ne peut éclairer posent des limites à l'*ingenium* de l'homme. Expliquant l'une des trois raisons pour lesquelles Dieu ne révèle pas ses secrets, Raoul avance

14 Cf. *Las Flors del gay saber* (éd. Gatién-Arnoult, 1841 : II,210–211), où est expliqué que la langue vernaculaire n'est pas encore codifiée par des manuels de grammaire et de rhétorique.

15 L'objectif du traité est fixé dès le début dans ces termes : « C'est afin que cette science de trouver [quels sabers de trobar], que les anciens troubadours avaient tenue cachée, ou qu'ils n'avaient traitée qu'obscurément, puisse être clairement connue de tous. » (éd. Gatién-Arnoult 1842 : I, 2–3)

16 Sur les relations entre la poétique implicite et les traités, comme les *Razos de trobar* de Raimon Vidal ou les *Leys d'Amors*, s'intéressant également à la transmission de la terminologie latine, voir Gaunt et Marschall (2005). Comme explicité dans les *vidas* des troubadours, une maîtrise exacte de la grammaire latine est la condition *sine qua non* pour le « jongleur » (cf. Kendrick 1988 : 61–63).

17 Pour l'étymologie et la signification de *galier*, voir Kendrick (1988 : 53).

18 Cf. Dragonetti (1982 : 68 *seq.*) sur la stratégie, constitutive de la poésie des troubadours, déployée pour « rendre invisibles 'les tours' que les émules, attentifs aux subtilités de la pratique de leurs compagnons, cherchent à surprendre, à attraper, soit que ceux-ci renchérisse dans l'art d'obscurcir la 'chose' soit qu'ils feignent de résoudre l'*engin* en lumière ».

19 Mōlk (1968 : 148).

l'argument suivant : « Tertia [causa] est, ut [...] revelationem Sacrae scripturae suo nomine reservaret, ne quis de humano ingenio in ea sese jactaret, sed ad eam intelligendum divinam opem flagitaret²⁰ ». Quelques cent ans plus tôt, Guillaume avait esquissé une thèse inverse, célébrant l'*ingenium* pour sa créativité. Il rédige un texte opaque, laissant au lecteur une énigme, un *devinalh*, dans la mesure où c'est le Je qui fait un poème sur une chose qui n'a pas d'être ou, autrement dit, qui n'est pas :

I Farai un vers de dreyt rien :
 Non er de mi ni d'otra gen,
 Non er d'amor ni de joven,
 Ni de ren au,
 Qu'enans fo trobatz en durmen
 Sobre chevau. (v. 1–6)²¹

L'ouverture du poème a une dimension performative. La forme future du verbe « Farai » suggère que le lecteur peut, directement en les lisant, participer lui-même à l'élaboration progressive des vers sur le rien absolu. Ce que Guillaume nomme le « dreyt rien », se réfère à un problème souvent débattu en théologie, en ontologie, en philosophie du langage et que l'auteur soulève ici dans un esprit joueur. Guillaume IX d'Aquitaine, dans la cour duquel une culture intellectuelle exaltante se développait, et qui était en contact avec de nombreux érudits, connaissait les formes dialectiques et paradoxales de la poésie latine médiévale, mais également les techniques de la disputation, les énigmes, comprises comme *obscura sententia*, ainsi que les questions essentielles inhérentes au problème des universaux²².

20 PL 155, 1514C. Sur le contexte de cette citation et sur les homélies de Raoul Ardent qui ont été conservées, voir Mölk (1968 : 146–148). Pour l'analyse des « mœurs de la langue » dans le *Speculum universale* de Raoul Ardent, voir Casagrande et Vecchio (1991 : 39–63).

21 Cf. Rieger 1974, 20–21. Pour la critique textuelle cf. Guglielmo IX, éd. Pasero (1973, 85–112). La traduction suit Jeanroy (1964 : 6) : 'Je ferai un vers sur le pur néant : / il n'y sera question ni de moi ni d'autres gens, / ni d'amour ni de noblesse, / ni d'autre chose ; / je viens de le composer en dormant, / sur un cheval.'

22 Cf. Lawner (1968 : 152 et passim). Parmi les nombreux textes médiévaux traitant du néant présents dans les différents champs discursifs et sous des formes variées, on peut nommer les suivants : la *Disputatio Pippini cum Albino* [« A : Quid est quod est et non est ? – P : Nihil. A : Quomodo potest esse et non esse ? – P : Nomine est et re non est. »] ; la *Epistola de nihilo et tenebris* de l'abbé Frédégise de Tours (cf. Köhler 1964 : 352–353) ; l'hymne *Oratio devotissima ad tres personas sanctissimae Trinitatis* d'Hildegard de Lavardin [« intra nusquam coartaris / extra nusquam dilataris / super nullo sustentaris / subter nullo fatigaris »] ; les sermons parodiques traitant du rien et du non-être (cf. Lawner 1968 : 151, 152 n. 11) ; la question atteint finalement

Une première approche du néant s'effectue dans le poème par la mise à distance de toute matière concevable (se dire soi-même, parler des autres gens, traiter de l'amour ou de la jeunesse ou de toute autre chose). La condition pour la fabrication des vers est un concept trouvé dans un état entre veille et sommeil (« fo trobatz en durmen »). Le Je glisse dans une 'dorveille' ou 'resverie'²³, porté par un doux rythme, comme à cheval : « sobre cheveu ». Le demi-sommeil correspond, par son indétermination catégorielle et la perte de la faculté à distinguer entre le Je dormant et le Je pensant, au « trobar ». En effet, « trobar » signifie trouver quelque chose qui existe déjà, c'est-à-dire qui dans la création divine est déjà donné à l'homme, et, dans un sens autre, il signifie également inventer.

Dans le poème de Guillaume, ce n'est pas le mot qui a la fonction de créer quelque chose. Les vers renversent le dogme chrétien qui affirme que « [l]e monde résulte d'une première parole performative, reconnue comme telle : 'Dieu dit : Que la lumière soit' et la lumière fut' (*Gen.* 1,3) ». Ainsi, ils réfléchissent *ex negativo* la *locutio rerum*, la prémisse donc, soulignée p. ex. par Anselme de Canterbury, selon laquelle la Création est 'diction' des choses²⁴. C'est bien plutôt la création du rien à partir de la langue qui est mise en avant par le poème. Vers après vers les strophes abolissent le monde et les choses. Les antithèses et la réitération des négations « non...ni » (quelques 33 fois) orientent le poème vers un a-sémantisme, dans lequel les mots ne renvoient plus aux choses, aux *res*. On pourrait comparer cette destruction du réel aux pratiques religieuses de la méditation et de la mystique, cette dernière pratique exprimant l'indicible de l'expérience de Dieu en termes de paradoxes et de négations. Dans ce vide, le Je se détache des catégories temporelles et d'identités sociales :

II No sai en qual hora·m fuy natz :
 No suy alegres ni iratz,
 No suy estrayns ni sui privatz,
 Ni no·n puecs au,
 Qu'enaissi fuy de nueitz fadatx
 Sobr' un pueg au.

III No sai quora·m suy endurmitz,
 Ni quora·m velh, s'om no m'ò ditz.

un haut niveau théorique au XII^e siècle notamment dans les domaines de la logique, de l'ontologie et de la mystique. Voir à ce sujet le panorama savant proposé par Kobusch (1984 : 811–819).

²³ Pour ce vocabulaire correspondant à « en durmen », voir Stanesco (1984 : 56–57).

²⁴ Cf. Rosier-Catach (2014 : 11–14, cit. 12).

Per pauc no m'es lo cor partitz
 D'un dol corau ;
 E no m'o pretz una soritz,
 Per sanh Marsau ! (v. 7–18)²⁵

Contrairement à la tradition chrétienne de la *memoria*, à la kénose des mystiques ou à l'extase prophétique²⁶, ici le vide et l'absence de savoir n'impliquent aucune voie d'accès à la transcendance. Ce sont bien plutôt la souffrance du cœur, la maladie et la peur de la mort (à la strophe IV) qui sont évoquées. Le Je lui-même n'en sachant rien (« e ren no-n sai », v. 20) reste à distance. On retrouve la même distance vis-à-vis de la bien-aimée, 'l'amie' : la source de joie reste invisible (« no-m prez un jau », v. 34) non à cause d'une conception spirituelle de l'amour qui ressemblerait à une expérience mystique, mais parce que le Je a connaissance d'une amie autre, « gensor er bellazor, / e que mais vau » (v. 35–36), de plus grande valeur. L'accumulation de négations, la répétition à six reprises de « no sai » et la mise à distance, rendue ainsi possible, de la caducité de l'homme, débouchent dans la dernière strophe sur une union de la poésie et du non-savoir : « Fag ai lo vers, no say de cuy » (v. 37)²⁷.

Les vers, éliminant au fil des strophes la prémisse que les mots sont les signes des choses, se transforment donc en un outil, lui-même générateur d'un nouveau savoir. Il n'est cependant pas dit en quoi consiste ce savoir. C'est au lecteur seul que revient la tâche de trouver le sens caché du poème. Le lecteur doit résoudre l'énigme, le *devinalh*. Comme il est expliqué à la fin du poème, le lecteur doit pour ce faire chercher une contre-clef – le deuxième fragment d'un même symbole – du coffret : il doit chercher ce qui se trouve enfoui sous la surface du texte « del sieu estuy / la contraclau » (v. 41–42). C'est apparemment à la théorie de l'*integumentum* que se réfèrent le terme et l'image « estuy », au postulat donc selon lequel « des vérités religieuses et philosophiques seraient cachées sous 'l'enveloppe' de la poésie (*poeticae figmentum*). Un *integumentum*

²⁵ Cf. Jeanroy (1964 : 6-7) : 'Je ne sais sous quelle étoile [à quelle heure] je suis née : / je ne suis ni joyeux ni triste, / ni revêche ni familier, / et je n'en puis mais : / car tel je fus doué par une fée, une nuit, / sur une haute montagne. // Je ne sais si je dors / ou si je veille, / à moins qu'on ne me le dise. / Peu s'en faut que mon cœur n'éclate / d'un chagrin mortel ; / mais je n'en fais pas plus de cas que d'une souris, / par saint Martial !'. Pour la sémantique de « fadatx », voir Köhler (1964 : 356).

²⁶ Concernant les parallèles avec la théorie de la mémoire ou avec les *Soliloquia* de saint Augustin, voir Köhler (1964 : 353). Sur la « Nichts-Werdung » de l'âme, compris dans le sens d'une kénose humaine dans les écrits de saint Augustin et de Bernhard de Clairvaux où il est question de l'auto-annihilation du Je, voir Kobusch (1984 : 816).

²⁷ 'Mon vers est fait, je ne sais sur quoi' (Jeanroy 1964 : 8).

exige du lecteur de trouver la vérité, de comprendre l'invention comme un signe²⁸ ». Le poème de Guillaume propose au lecteur un paradoxe : des vers sur rien comme approche du néant. Parler de 'rien', se constitue nécessairement de manière privative : par la négation. Et pourtant, la parole, en devenant asémantique et non-référentielle, crée la condition pour l'émergence d'une autre signification, de nouveaux liens entre lettres, syllabes et mots.

Ces nouveaux liens s'établissent dans les structures profondes du texte, dans son architecture secrète. Cette forme calculée, invention de la poésie troubadoursque, Dante l'a nommée « *constructio* », désignant par là la structure, ou plutôt la contexture qui se fait, en même temps, sein et réceptacle de l'art : « *stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis*²⁹ ». Dans le poème « Farai un vers de dreyt rien » un espace de cette sorte, un édifice avec ses piliers et ses fondations, émerge de l'ordre des strophes, des rythmes et des sonorités syllabiques. Cependant cette architecture gagne en complexité : certaines lettres sont rangées d'après leur valeur numérique selon une méthode géométrique. Les lettres qui sont à relier à des chiffres sont mises en évidence par leur position dans le vers et par les rimes³⁰. La gématrie du poème est dominée par le nombre premier 29. Suivant un calcul astrologique, le nombre 29 renvoie à l'anniversaire de Guillaume IX, c'est-à-dire au 22 octobre 1071, soit le 29^e jour du signe zodiacal de la balance. Ce signe astrologique est régi par Saturne, qui est à l'origine du tempérament mélancolique des hommes nés sous cette planète³¹. Par une nouvelle sémantisation de la date, le sens caché fait réémerger ce qui avait été nié dans un premier temps ou, plus exactement, ce que la surface du texte n'avait pas mis en évidence, à savoir l'heure de la naissance du Je : « No sai en qual hora-m fuy natz » (v. 7). Ce jeu avec les chiffres dissimulé sous et par la couche superficielle du texte renvoie à l'*ingenium* de l'artisan du poème. L'*ordo rerum* est en effet remplacé par un *ordo artis* qui porte la signature de son créateur, Guillaume IX d'Aquitaine. Ce sens caché et profond prouve que l'*inge-*

28 Pour un aperçu informatif sur la théorie de l'*integumentum* accompagné d'abondantes ressources documentaires, voir Brinkmann (1980 : 169–198, cit. 180).

29 Dante (2000 : 62 ; II,iii,8). Dante définit la « *constructio* » de la manière suivante : « *in solis cantionibus ars tota comprehendatur* » (ibid. : 82 ; II,ix,2). Voir Full (2017).

30 Rieger (1975, 32–40) a démontré le processus géométrique du texte et élaboré les tableaux des chiffres et des lettres qui illustrent bien les structures profondes du poème en mettant, de façon impressionnante, en évidence son architecture. Sur la « poétique du chiffre » et le « savoir numérique au Moyen Âge », cf. le livre édité par Wedell (2012).

31 Sur cette interprétation astrologique et ses fondements, voir Rieger (1975, 40–51). Concernant le rapport entre mélancolie, *ingenium* et influence de Saturne, voir Klibansky, Panofsky et Saxl (1990).

nium est en mesure de créer quelque chose de nouveau à partir de la langue, ou même à partir du néant – une *creatio ex nihilo*. Le lecteur, qui part à la recherche de la « contra-clau », met son *ingenium* à l'épreuve en agençant des éléments logiques et spéculatifs, sensibles et spirituels. La science des mots a un potentiel créatif : ce postulat a été pris au pied de la lettre et mis en application de diverses manières dans les *cansos* des troubadours. Ainsi *trobar* ne signifie pas seulement trouver et inventer, le terme réunit aussi la trouvaille, *troveüre*, et le vide, *troueüre*³².

Comme déjà mentionné plus haut, le terme « estuy » (v. 41) joue avec la dimension métaphorique de l'herméneutique médiévale, l'*integumentum* ou *velamen*. Les vers ne renvoient cependant à aucun sens allégorique chrétien, ni à aucune vérité philosophique ou intellectuelle. Le jeu herméneutique repose sur l'ambiguïté du mot « estuy » qui, de manière métaphorique, renvoie également au sexe de la femme³³. Le pronom possessif « sieu » (v. 41) est lui aussi ambigu dans la mesure où il peut se référer aussi bien aux strophes précédentes qu'à l'amie évoquée juste avant. Les deux niveaux de sens coïncident pourtant à nouveau si on lit « gensor et bellazor, / e que mais vau » (v. 35–36) comme une figuration de la poésie dont Guillaume IX est le représentant. L'ambiguïté est renforcée par des références intertextuelles à d'autres de ses poèmes, celles-ci prêtant – via l'allégorie du cheval monté et le demi-sommeil – une connotation érotique et sexuelle supplémentaire aux spéculations poétologiques³⁴. Cette polysémie sensuelle reprend cependant une tournure abstraite. Le savoir sur la beauté fugitive de la vie humaine procède d'un jeu avec les mots et les syllabes. Car les noms propres Marsau, Norman, Frances, Anjau mentionnés dans les vers, et qui sont en plus soulignés par les initiales de chaque strophe (F (I) – N (II) – N (III) – M (IV) – A (V) – A (VI) – F (VII))³⁵, créent une signification sup-

³² Cf. Dragonetti (1982 : 8).

³³ Cf. Mölk (1968, 40–49), qui, dans ce contexte, s'intéresse en particulier au poème « Companho faray un vers » de Guillaume IX.

³⁴ Le premier vers « Farai un vers de dreyt nien » est lié au poème obscène de Guillaume « Companho, faray un vers », dans lequel l'allégorie de deux chevaux, représentant deux femmes ou encore deux conceptions de l'amour, est déployée, de même que le poème commence avec une entrée onirique : « Farai un vers, pos mi sonelh ». Cf. Lawner (1968 : 158–159) ; Mölk (1968 : 41). Rappelons sur ce point l'anecdote selon laquelle Guillaume serait parti en guerre avec l'effigie de sa dame sur son pavois, comme l'écrit Guillaume de Malmesbury, *De gestis regum* II, 510 : « dictitans se illam velle ferre in praelio, sicut illa portabat eum in triclinio » – 'il disait qu'il voulait la porter sur son pavois comme elle le portait au lit.'

³⁵ Concernant ce jeu avec les lettres, les noms et les syllabes ainsi que sa solution, voir Rieger (1975, 21–25).

plémentaire. Les syllabes des noms, légèrement déplacées, s'associent pour constituer la phrase suivante : *Mar saus, francx e sans jaus no reman*, 'Mais la joie indemne, noble et pure ne dure pas'. Ainsi se forme une sentence qui rappelle un vers de Martial que Vincent de Beauvais cite dans son *Speculum maius* : *Gaudia non remanent, sed fugitiva volant*³⁶.

À la fin du XII^e siècle Raoul Ardent semble donner une réponse tardive à un tel *trobar clus*, quand il souligne que le sens obscur de l'Écriture sainte reste hors de portée du savoir ou du pouvoir de l'homme³⁷. Le sens profond, c'est du moins ce qu'affirme Raoul dans un sermon, ne sera révélé que grâce à la clef de David, c'est-à-dire grâce au Christ :

Nemo, fratres, in ingenio suo, nemo de studio suo, ut quidam faciunt, scripturas intelligere praesumat: Quoniam nisi clavis David, quae aperit et nemo claudit, claudit et nemo aperit (*Apoc.* III), nobis aperiat, clausus erit nobis sanctarum liber Scripturarum. (*PL* 155, 1897D)

David, qui est une préfiguration du Christ, a composé et chanté les psaumes qui contiennent, tout comme la Bible, un sens et une harmonie propres à la salvation. Il en va autrement des chants des jongleurs et des troubadours. Celui qui les écoute, celui qui s'en délecte, entend, signe précurseur de la damnation qui l'attend, un vacarme démoniaque venu des enfers, des cris et hurlements effroyables : « Aures quoque, quae ad sonum cythararum et luxuriosarum cantilenarum delectabantur, stridore poenarum, rugitu daemoniorum, et ululatu miserorum vexabuntur sicut in prophetas et in Apocalypsi legis ». (*PL* 155, 2097D)

3 Forger l'imaginaire

Un dessin coloré du chansonnier provençal R (Paris, BnF, fr. 22543) dans lequel les poèmes sont accompagnés de notations musicales datant du début du XIV^e siècle, reflète la valeur ontologique et épistémologique de cet espace indéfini que couvrent et génèrent les vers des troubadours. Les initiales du manuscrit

³⁶ La séquence des syllabes dans le poème est la suivante : *mar/sau/no/rman/franc/e/san/jau*. 'Si l'on modifie les obliqui en rectus et si l'on ajoute à *rman* un *e* – *e* du reste non-accentué et qui se prononce presque automatiquement –, on obtient alors la sentence suivante : *Mar saus no reman francx e sans jaus*' (Rieger 1975 : 24). Une modification donne la phrase ci-dessus que Rieger explique par la référence à Martial (cf. *ibid.* 25).

³⁷ Concernant la critique de Raoul Ardent des agissements terrestres et de la poésie, voir Mölk (1968 : 147–148).

mettent en avant la dimension performative des chansons. Certaines d'entre elles sont garnies de visages aux allures de masques à grands nez qui portent sur leur langue tirée des petites boules dorées. Quelques-uns des feuillets sont parsemés de ces boules dorées, rouges ou vertes, aussi bien dans les initiales qu'à côté de celles-ci, « as if a word – or sound or syllable – had just left the jongleur's tongue³⁸ ». Un dessin retraçant la relation entre forme et fantasma se trouve sur la marge supérieure du fol. 52^v : un forgeron se tient debout sur l'initiale L.



Fig. 1: Forgeron et chimère, Chansonier provençal R, BnF, Ms. fr. 22543, fol. 52^v

Dans sa main gauche, le forgeron tient un marteau, alors qu'à l'aide de tenailles il saisit avec sa main droite le nez d'une créature hybride, une chimère. L'image ne révèle pas si la chimère est le produit de l'artisan ou bien si c'est par l'art du geste de ce dernier qu'elle prendra une forme autre, plus belle et plus familière. Le savoir-faire du forgeron renvoie au poète, entendu comme *artifex*, et joue avec le nom du poète Fabre d'Uzet. La chanson de celui-ci, « Ocx es com se deu

³⁸ Cf. Kendrick (1988 : 103). Pour la description codicologique, voir Aubrey (1983).

alegrar », au-dessus de laquelle le forgeron est dessiné, met en avant la formule du *gay saber* : « Il est temps de se réjouir et bien que je ne sois pas fanfaron, je veux être chanteur et montrer mon savoir et mon talent³⁹ ». La chanson développe par la suite le théorème de la mesure qui correspond à la maîtrise de la folie.

En combinaison avec le programme d'illustration du manuscrit et les initiales porteuses de 'masques-nez', le nez de la chimère a une connotation sexuelle⁴⁰. Toutefois, le forgeron et la chimère sont avant tout une représentation du poète en train de générer quelque chose de catégoriellement indéfini. Dans la logique terministe contemporaine, la chimère est une figure qui permet aussi bien de comprendre la sémantique que de saisir la fonction grammaticale du mot 'rien' ('néant'). Tel que l'explique Guillaume d'Ockham, le mot *nihil* a plusieurs fonctions. Au sens syncatégorématique, *nihil* peut être employé comme signe universel négatif, « sicut dicimus 'nihil currit', 'nihil est intelligens' ». Dans un sens catégorématique, il signifie ce que l'on qualifierait de néant, « quod dicitur esse unum nihil ». Ainsi, *nihil* indique ce qui n'a rien de réel, « non [...] habet aliquod esse reale », comme, p. ex., l'ange. Mais *nihil* désigne également ce qui se soustrait au réel : « Et isto modo dicimus quod chimaera est nihil. » Albert de Saxe applique cette distinction au sophisme 'nihil et chimaera sunt fratres'. Le terme *nihil* peut être, selon Albert, dans un sens syncatégorématique, vrai. Avec *nihil* se constitue ainsi une phrase négative qui aboutit à la conclusion 'qu'un étant et la chimère ne sont pas frères, et ceci est vrai ; de même qu'il est vrai que *nihil* et la chimère sont sœurs'⁴¹.

La figure de la chimère évoque un espace qui n'a pas de réalité, un espace qui, dans un sens ontologique, n'est pas, mais duquel on peut pourtant parler et auquel même on peut attribuer, dans la spéculation logique, une vérité. Dans la lyrique des troubadours, cet espace est construit d'après les règles précises d'un jeu de langage, comme l'illustre le forgeron, figure complémentaire de la chimère. Cet espace, imaginaire et vide, peut par ailleurs être critiqué, comme c'est peut-être le cas dans la chanson de Fabre d'Uzet, ou il peut être affirmé de façon autoréflexive, comme dans celle de Guillaume IX. L'architecture complexe du « vers de dreyt nien » constitue un édifice pour le néant, dans lequel sont inscrites la signature de son architecte, suivant la gématrie et les théories astrolo-

³⁹ Cf. Kendrick (1988 : 104).

⁴⁰ Sur le manuscrit et les 'masques-nez', voir Kendrick (1988 : 103–106).

⁴¹ Cf. Kobusch (1984 : 814), Albert de Saxe cit. *ibid.* Pour les citations de Guillaume d'Ockham voir *id.*, *Distinctio trigesima sexta. Quaestio unica – Utrum perfectiones creaturarum in Deo distinguantur inter se realiter et a divina essentia*, éd. Etkorn et Kelley (1979 : 547).

giques, la date de naissance de Guillaume IX, ainsi que, à travers des *nomina* décomposés et recombinaés, une sentence du bonheur terrestre.

4 Fatrasies

La thèse selon laquelle la poésie est générateur, résultat et miroir de la créativité humaine – thèse qui transforme le dessin de la chimère et du forgeron tout autant en une image mémorielle qu'en une figure qui engendre une spéculation logique –, est sondée, suivant d'autres moyens, par les *fatrasies*. Les *fatrasies* sont des poèmes à forme fixe inventés à la fin du XIII^e siècle par le juriste Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir. Ils font partie de la poésie du non-sens ou bien des 'Lügededichte', des 'poèmes mensonge'. Leur appartenance à un genre ou encore l'existence d'un « genre fatrasique » est néanmoins controversée⁴². La strophe d'une *fatrasie* est composée de onze vers ; une séquence de onze strophes constitue une *fatrasie* toutefois sans que ces strophes ne présentent un quelconque rapport entre elles au niveau du contenu ni ne révèlent un développement narratif. Outre les poèmes de Philippe, un recueil anonyme datant de 1300 environ a été conservé dans un manuscrit sur parchemin à la Bibliothèque de l' Arsenal (Ms. 3114)⁴³. Celui-ci, disposé sur deux colonnes, est arrangé en 55 strophes renfermant onze vers respectivement en cinq fois onze onzains, en cinq *fatrasies* donc⁴⁴. Dans ce recueil, qui est, dans son *explicit*, dénommé *Fatrasies d'Arras*, les limites des onzains sont marquées par des initiales

42 Pour les détails de la discussion, voir Kellermann (1968), Nies (1976), ainsi que l'introduction de Uhl (2012). Pour une présentation éclairante de la « généalogie du genre fatrasique », cf. Zumthor (1975 : 68–88). Concernant le large contexte de la « Unsinnspoesie », de la poésie du non-sens jouant avec les lois de la logique et de la langue, avec les lettres, les syllabes et les rimes, et dans une perspective couvrant plusieurs époques, cf. Liede (1992). Alors que Liede classe les *fatrasies* dans la rubrique 'genre manquant dans la littérature allemande' (ibid. 258–259), on trouve, récemment, une comparaison avec le *Wachtelmäre* dans l'article de Seebald (2017), inspiré par la belle édition et la traduction des *fatrasies* en allemand de Dutli (2010). Pour ces indications je remercie Christoph Fasbender.

43 Le manuscrit peut être consulté à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b520004728> (13/08/2018). Quant à la datation, établie par le biais des références intertextuelles comme p. ex. les *Enfances Ogier d'Adenet le Roi* (vers 1275), le *Jeu de Robin et Marion* (avant 1276) ou bien *Renart le Nouvel* de Jakemart Gielée (1289), cf. Uhl (2012 : 13–14).

44 La série de onze strophes explique aussi la 55^e strophe du recueil des *Fatrasies d'Arras*, strophe controversée car elle double, à quelques variantes près, l'onzain 20, voir Uhl (1999 : 11–21). L'édition de Uhl (2012), qui propose également une bibliographie détaillée sur les *fatrasies*, suit cette disposition du recueil en cinq *fatrasies*.

peintes alternativement en rouge et en bleu comme on peut le voir sur le premier feuillet (fig. 2). Chacun des onzains est construit suivant le même schéma métrique : six pentasyllabes sont suivis de cinq heptasyllabes.

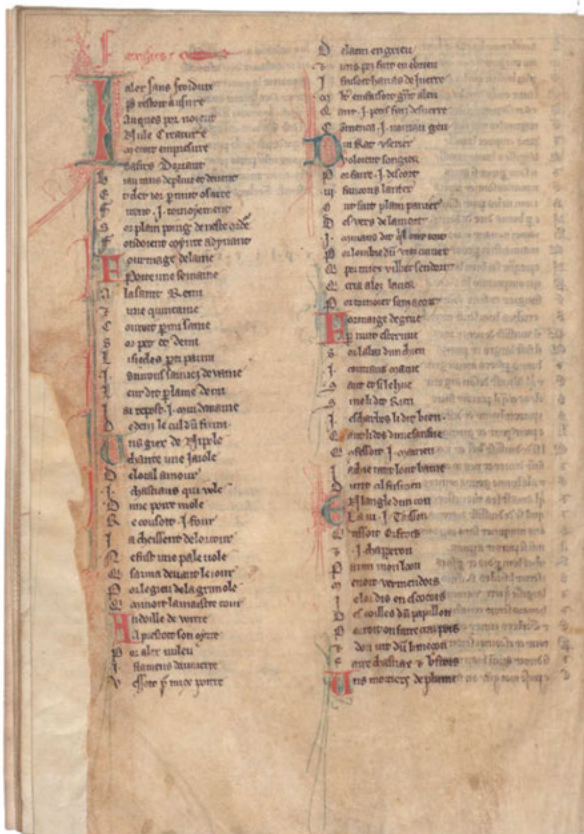
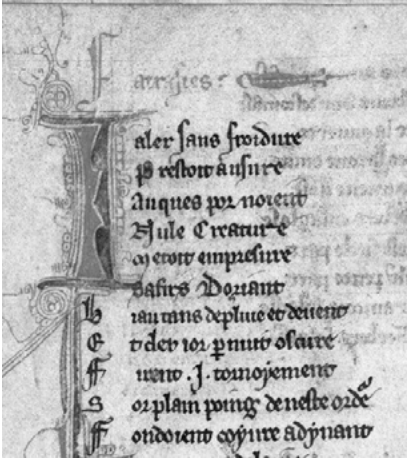


Fig. 2: *Les fatrasies d'Arras*, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 311, fol. 7^v

Avec le changement du nombre des syllabes cependant, le schéma des rimes se trouve modifié (aabaab⁵babab)⁷. Limité par la gamme de variations de seulement deux rimes, le nombre fixe de syllabes constitue un cadre rigide, une 'contrainte' à l'intérieur de laquelle les mots doivent être insérés et liés syntaxiquement. Avec le choix des rimes adéquates, à la manière des « bouts-rimés », une

recherche spéculative sur les mots commence⁴⁵. Puis, au moyen d'autres mots, une combinaison métriquement correcte est formée. Le but est alors de constituer à l'aide de figures rhétoriques telles que la catachrèse, l'adynaton, l'oxymore ou encore la préposition privative, un enchaînement de contradictions sémantiques, comme c'est le cas dans le premier onzain du recueil (fig. 3)⁴⁶ :



Jaler sans froidure
 Prestoit a usure
 Auques por noient ;
 Nule creature
 Metoit em presure
 Safirs d'Oriant.
 Biau tans de pluie et de vent
 Et cler jor par nuit obscure
 Firent un tournoyement ;
 Sor plain poing de neste ordure
 Fondoient covyre a Dynant.

Fig. 3: Premier onzain, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 311, fol. 7^v

Les règles grammaticales et syntaxiques – dans cette strophe comme dans toutes les *fatrasies* – restent intactes, les liaisons entre les mots génèrent toutefois l'idée d'un monde impossible, carnavalesque, à l'envers. Les mots, resserrés dans l'exiguïté des vers, évoquent la vie quotidienne, pêle-mêle et variée⁴⁷ : des ustensiles que l'on trouve en cuisine et dans les tavernes (saucisses, fromages, oignons, ail, « blancs au », poires, œufs, beurre, sardines de Calais, petits-pois, « li pepins d'une pomme », un tonnelet, une vieille poêle, « une viez

⁴⁵ Concernant l'importance de la rime en tant que loi et règle de « l'enchaînement verbal », cf. Zumthor (1975 : 83).

⁴⁶ Pour les citations, voir l'édition de Porter (1960 : 121). Pour les traductions, voir Rus (2005 : 31) : 'Gelée sans froidure / Pretait à usure / Quelque peu pour rien. / Une créature / Faisant se cailler / Des saphirs d'Orient. / Beau temps de pluie et de vent / Et clair jour par nuit obscure / se livrèrent un tournoi ; / Et sur plein d'ordure propre / Fondaient du cuivre à Dinant.'

⁴⁷ On trouve les noms d'animaux, les noms géographiques, les noms de nombres etc. répertoriés sous forme de listes dans Zumthor, Hessing et Vijlbrief (1963).

paële »), des jeux (jeu d'échecs et dés, « uns des », un dé même à neuf points, « hasart de neuf poinz », et le jeu entier, « tuit li gieu de la grimole »), des chants et des danses (une chansonnette, « un descort », une ronde, « la karole »), autres ustensiles (un vieux peigne, « uns pygnes viez », une vieille chemise, deux sacs troués, « deux saz troez »), des outils pour le négoce, et outils que l'on trouve dans l'étable et dans les granges de ferme (une empan de laine de mauvaise qualité, « une espane de roont », « deux des de lin », des harnais, « lorrain », quatorze vieux bridons, « une estrille », une faucille, « un corbet », une botte de paille, « une palevole »), des animaux dont le nombre est généralement précisé (une caille, « bien dix mille de singes », « trois morts taons », « une aloete », dix fourmis, « dui lymeçons, voire trois », « quatre truies », une « oie et demie », deux souris, un asticot). À cela s'ajoutent des parties du corps, des mots à signification souvent obscène ou scatologique (la tête, les pieds, une « vaine », une oreille, deux pets, « dui pet », un petit cul, « culete », les couilles, « un coillon », un « con ») ainsi que des toponymes, lieux situés pour la plupart dans le nord de la France (Arras, Paris, Saint-Quentin, Péronne, Mantes-la-Jolie, Dinant, Saint-Omer, Mailly, Auxerre, La Celle-en-Brie, c'est-à-dire une abbaye bénédictine près de Meaux).

Tous ces mots renvoient à une réalité familière. Ils deviennent éléments d'une mimesis qui cherche à attraper, à capturer le quotidien, la vie humaine, le bas corporel pour les insérer dans le cadre restreint des vers⁴⁸. Ces fragments du réel ne représentent cependant pas le monde tel qu'il est, au contraire, ils forment un ensemble nouveau duquel émerge un monde fabuleux. Les brisures du réel sont générées par la syntaxe et la grammaire⁴⁹ – et cela même dans les plus minimes éléments de la syntaxe. La préposition 'de', souvent employée comme genitivus qualitatis, est créatrice de choses absurdes qui parfois ressemblent à des métaphores : le cœur d'un tonnerre, « le cuer d'un tonnoire », une « an-doille de verre », « uns mortiers de plume ». La préposition 'sans' découpe, morcelle le corps : « uns biaux hom sans tête ». Les vers tissent alors à partir de « fragments du réel, saisi dans leur plus petite image linguistique possible »,

⁴⁸ Sur la représentation du quotidien, voir Auerbach (¹¹2015). Concernant « les très perméables frontières du savant et du populaire, de l'écrit et de l'oral, des formes fixes et des formes mouvantes » qui caractérisent la poésie et la rhétorique du non-sens, voir le livre édité par Mouglin et Grossel (2004, cit. 14).

⁴⁹ Concernant les processus de « l'impossibilité » et des différentes sortes de « brisures », voir les listes dans Zumthor, Hessing et Vijlbrief (1963).

dans chacune des strophes fatrasiques, un monde petit et particulier, un « microcosme verbal⁵⁰ ».

À travers le schéma rigide des rimes et de vers impairs aussi bien qu'à travers la grammaire et la syntaxe auxquels les mots sont astreints, surgissent des images incohérentes. En ce sens, les deux étymologies du terme *fatrasies*, controversées au sein de la recherche, s'avèrent pertinentes : le mot *fatrasie*, selon une des thèses, viendrait du latin *farciare*, *farsura*, 'farcir', 'farce' signifiant donc, si l'on considère **farsuraceus* comme étymon, « etwas 'Wurstfüllselartiges' », quelque chose ressemblant à de la chair à saucisse⁵¹. La forme extérieure fixe de la fatrasie serait donc définie comme une sorte d'enveloppe qui serait farcie avec la plénitude du quotidien. Les métaphores dont se sert le discours allégorique – *integumentum*, *involucrum* ou encore *velamen* – seraient ainsi reprises de façon parodique, processus comparable ici au jeu de Guillaume IX avec la signification du mot « estuy ». L'autre thèse démontre que l'étymon de *fatrasie* est le mot *phantasia* qui « als alter Latinismus in den Formen *fantasie*, *fantaisie*, *fatrasie* auftrat⁵² ». Selon cette étymologie, survient dans les *fatrasies* le *visum*, c'est-à-dire ce qui, de nuit, est produit par l'imagination : « Le *visum* (ou *phantasma*) est une sorte de cauchemar où apparaissent des figures fantastiques. [...] Le songe est donc assimilé à une chimère, à une fantaisie⁵³ ». Pour les *fatrasies*, qui émergent dans la culture savante d'Arras, est significative, en outre, la réception de la théorie aristotélicienne de la connaissance, c'est-à-dire la mise en valeur des *phantasmata*⁵⁴. Ainsi, étymologiquement et par l'évocation d'un espace imaginaire, les *fatrasies* se lient aux formes poétiques des *Resveries* et des *Oiseuses*⁵⁵. Celles-ci, en effet, font osciller les niveaux du réel ou bien cèdent une

50 Zumthor (1975 : 83–84). Voir également Zumthor, Hessing et Vijlbrief (1963 : 170) : « Chaque strophe forme une unité : cette unité, imposée par la structure même de la versification, est parfois soulignée par le fait qu'une strophe entière semble dominée par un même motif. [...] La plupart des strophes offrent un ensemble plus complexe de motifs. Mais on ne saurait nier l'existence de 'champs d'inspirations' se déplaçant de strophe à strophe selon des alternances non tout à fait fortuites ».

51 Cf. Wolf (1980 : 639–643). Wolf, qui répertorie les résultats de la recherche et les étymons relatifs à cette interprétation, rejette cependant cette étymologie.

52 Voir l'interprétation de Nies (1976) ainsi que, pour une explication étymologique et d'autres preuves, Wolf (1980 : 643–657).

53 Braet (1975 : 19 et 56), cf. Wolf (1980 : 653).

54 Concernant l'importance des débats sur les sens internes et la *phantasia* aux XII^e et XIII^e siècles, voir Dewender (2003).

55 Pour les procédés des *Oiseuses* de Philippe de Rémi et des *Rêveries*, voir Angeli (1977), Uhl (2012 : 129–133).

place à la « parole oiseuse », ce *verbum otiosum* ou *vaniloquium* déprécié théologiquement et éthiquement⁵⁶.

Les *fatrasies* s'ouvrent souvent sur une formule qui oscille entre témoignage oculaire et vision prophétique, comme dans l'onzain neuf : « Je vis une tour » (FA 9,1). Dans le second vers, une rime homonyme rend possible l'envol d'un édifice vers le ciel, jusque dans les nuages : « Je vis une tour / Qui a un seul tour / vola duqu'a nues » (FA 9,1–3). Le plus souvent au début d'une strophe fatrasique, une combinaison de deux mots est présentée au lecteur, combinaison qui génère, au moyen de « certaines incompatibilités sémiques⁵⁷ », des objets, des outils et des êtres impossibles. Les actions qu'ils engendrent sont parfois bizarres mais relèvent la plupart du temps des phénomènes et activités du quotidien : « Uns mortiers de plume / But toute l'escume / Qui estoit en mer » (FA 8,1) – ou encore : « Uns chevax de cendre / Crioit pois a vendre » (FA 28,12). Suivant le même principe de création d'images par combinaisons de mots, se déploie dans l'onzain 54 toute une série d'images :

Uns ours emplumés
 Fist semer uns blés
 De Douvre a Wissent ;
 Uns oignons pelez
 Estoit aprestés
 De chanter devant,
 Quant sor un rouge olifant
 Vingt uns limeçons armés
 Qui lor aloit ascriant :
 « Fil a putain, sa venez ! »
 Je versefie en dormant.⁵⁸

En l'espace de neufs vers se succèdent trois images : la première est celle d'un ours emplumé, animal étrange, ayant fait semer du blé dans la mer, puisque c'est la Manche qui sépare Douvres de Wissant. La deuxième image est celle d'un objet banal de cuisine, d'un objet du quotidien : un oignon pelé marche en chantant. Tout en marchant devant, il chante aussi du vent, c'est-à-dire de cette

⁵⁶ Pour la condamnation de la parole oiseuse comme inutile, vaine et frivole, voir Casagrande et Vecchio (1991 : 303–312).

⁵⁷ Pour les procédés variés propres aux strophes fatrasiques, voir Uhl (1999, 54–56).

⁵⁸ Porter (1960 : 135). Pour la position des guillemets je suis l'argumentation de Wolf (1980 : 656–655). Cf. Rus (2005 : 92) : 'Un ours emplumé / Fit semer du blé / De Douvre' à Wissant. / Un oignon pelé / S'était apprêté / À chanter avant, / Quand sur un rouge éléphant / Vint un limaçon armé / Qui marchait en leur criant : / « Fils de putain, approchez ! » / Je versifie en dormant.'

semence vaine, jeu phonique qui fait allusion aux paraboles biblique de *vanitas*. Suivant une structure paratactique parallèle, les mots situés au début des vers 1-4 et 3-6, à savoir « uns » et « de », se répètent, le second « de » produisant un écho sonore bien que remplissant aussi une autre fonction syntaxique. À partir du vers 7, une troisième image est tissée par le biais d'une hypotaxe : un limaçon armé, à cheval sur un éléphant rouge, apparaît et avance dans l'espace imaginaire. Il insulte l'ours et l'oignon (« lor », v. 9). Le dernier vers met en perspective la valeur de ces images en leur attribuant le double statut de produit onirique et de technique poétique : « Je versifie en dormant ».

Le contresens des images est engendré par une structure grammaticale qui vise à briser « au sein de l'unité syntaxique [...] la continuité sémantique⁵⁹ ». À ce scénario, fabuleux et stimulant l'imagination, s'ajoute un autre niveau de signification : l'entrée en scène du limaçon – suggéré par la conjonction « quant » et une structure imitant le *topos* épique de l'« intervention miraculeuse⁶⁰ » – annonce une apparition surnaturelle et divine. Contre toute attente d'une intervention divine ou de quelconques forces supérieures surgit un animal qui, de par sa taille et sa forme, semble à première vue insignifiant. Celui-ci est pourtant porteur d'une réminiscence littéraire. Ainsi, dans la comédie pseudo-ovidienne *De Lombardo et lumaca*, dont est attestée au XIII^e siècle aussi une version en prose, les limaçons sont un moyen de dérision dans la parodie et la satire politique. Objets de ces parodies sont les glorieux combats des héros épiques et des chevaliers du roman courtois. À la même époque que les *fatrasies*, on trouve dans les *marginalia* de quelques manuscrits, aux bas de page de l'enluminure du nord de la France, une scène de combat représentant un chevalier reculant devant un limaçon⁶¹. Dans un sens allégorique, le limaçon signifie *ignavia*, couardise et faiblesse. Les vers de la *fatrasie* montrent cet animal cependant à cheval sur l'éléphant rouge en train d'insulter les autres protagonistes – le limaçon étant un héros hardi ou un lâche, c'est au lecteur d'en juger. Le dernier vers de l'onzain transforme finalement la situation initiale du Je, comme l'avait présentée le « vers de dreyt nien » de Guillaume IX, en une rétrospective. Pour le lecteur, le texte – figuration du rêve et en même temps produit du façonnage poétique – est ainsi perçu comme un jeu d'esprit intertextuel et comme un jeu avec la faculté à distinguer entre fiction et réalité.

⁵⁹ Cf. Zumthor (1975 : 77–79, cit. 78).

⁶⁰ Sur le rapport entre non-sens et parodie dans les *fatrasies*, cf. Uhl (1999 : 49–71, cit. 56–57).

⁶¹ Cf. Angeli (2000, 34–39 et fig. 7–9), qui analyse des exemples de tels *marginalia*. Pour la comédie pseudo-ovidienne *De Lombardo et lumaca*, ses implications politiques et ses références à la tradition épique, voir Lenz (1957) et Voce (2009).

Ce ne sont pas seulement les mots ancrés dans la vie quotidienne, ces fragments du réel, que capture la forme rigide des *fatrasies*. Dans les profondeurs des poèmes se déploie une toile fine, une structure génératrice qui laisse apparaître en surface ces petits mondes imaginaires aux implications poétologiques. Ce générateur peut être, par exemple, un jeu de mots qui procède des rapports métaphoriques entre des mots latins et leur homophonie. Ainsi, la combinaison de *cuniculus* (couloir souterrain) et *cunus* (sexe de la femme) forme les premiers vers, situés en début de l'onzain sept⁶² : « En l'angle d'un con / La vi un taison / Qui tissoit orfrois » (*FA* 7,1-3). Cette image – un blaireau occupé à tisser et broder une étoffe à l'aide d'un fil d'or –, certes obscène mais aussi fascinante qu'une drôlerie en bas de pages, déploie de plus un sens poétologique : le métier artisanal du tisserand renvoie au mot *textus*, pas encore conçu comme « le tissu de signifiants⁶³ », mais plutôt comme « la structure ordonnée, fondatrice et intangible » de la parole divine⁶⁴. Ce rapport au discours théologique est confirmé par le fait que l'orfrois servait alors de nappe d'autel ou d'habit liturgique. Accentué par le cadre sexualisé, la *fatrasie* tisse, telle un petit *contrafactum*, une texture dénuée de sens spirituel. L'image du « taison qui tissoit orfrois », qui fait probablement allusion aux débats sur l'*entrebescamen* (le « tissage des mots ») – *entrebescar los motz* dans la poésie troubadouresque⁶⁵ –, prend ainsi la forme d'une mise en abyme des procédés *fatrasiques*. Ces procédés sont renforcés, on outre, par la matrice numérique : une *fatrasie*, 6 vers à 5 syllabes + 5 vers à 7 syllabes x 11 strophes, comporte « ensemble 715 syllabes, soit 7 x 100, chiffre du cosmos dans son émanation divine, plus 3 fois (la Trinité) 5 (les sens par lesquels, dans toutes les acceptions de ce mot, se perçoit l'univers)⁶⁶ ».

Les *fatrasies* évoluent dans la culture laïque d'Arras, où, au cours du XIII^e siècle, la littérature et la vie intellectuelle gagnent en importance. *La Confrérie*

62 Pour ces références au latin cf. Angeli (2011 : 366).

63 Selon Barthes (1978 : 16), c'est « le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre ».

64 Concernant l'emploi du mot *textus* chez les auteurs latins du XII^e siècle, voir Guerreau (2006 : cit. 159).

65 Shapiro (1984) analyse ces procédés comme faisant partie d'une controverse épistémologique au sein de la poésie des troubadours où *entrebescar* s'oppose souvent à *razo gardar*, c'est-à-dire au discours mesuré et rationnel. Ainsi, Marcabru critique les poètes qui, tout en pensant, trouvent des mots pour en faire un tissage fracturé (« E fant los motz, per emansa, / Entrebescatz de fraichura »), alors que Raimbaut d'Aurenga, pensif, tisse des mots rares, foncés et teints : « Cars, bruns et tenz / motz entrebesc ; / Pensius, pensanz, enquier e serc... ».

66 Zumthor (1975 : 81–82). Sur le rôle des cinq sens dans la culture chrétienne médiévale et sur la fonction de « l'activation sensorielle » dans la liturgie, la poésie et les arts, concernant aussi la relation entre homme-microcosme et macrocosme, voir Palazzo (2016).

des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras, p. ex., « association ouverte à l'ensemble du 'patriciat' arrageois⁶⁷ », était un espace public, espace de discussion relative à la construction d'une identité urbaine⁶⁸. Une chanson, datée d'avant 1258, retrace ce scénario⁶⁹. À Arras, comme le raconte la première strophe, sont composés des motets de si haute qualité que Dieu même, étant malade et ayant besoin de divertissement, se hâte de quitter le ciel pour visiter la ville :

Arras est escole de tous biens entendre.
 Quant on veut d'Arras le plus caitif prendre
 En autre país se puet por boin vendre.
 On voit les honors d'Arras si estendre.
 Je vi l'autre jor le ciel lasus fendre,
 Dex voloit d'Arras les motès apprendre.
 Et per li doureles vadou vadou vadoirene. (I,1-7)⁷⁰

Ce qui est parodié ici, c'est le genre et l'expérience de l'apocalypse ainsi que le modèle d'une ascension vers le ciel jointe à la compréhension de l'ordre du monde, modèle entendu comme point de repère de l'*homo novus*, tel qu'il est représenté dans l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille⁷¹. Au lieu d'une harmonie des sphères, ce sont la musique et les sons des motets vernaculaires qui sont mis en relief. Sous un mode comique, la chanson expose ce qui jadis avait été discuté au sein de la Confrérie. Les confrères, personnages historiques⁷², entrent alors en scène et présentent leurs talents : Pouchins, l'aîné, raisonne si bien sur la complexion du corps humain et sur l'astronomie que Dieu en pâlit. La petite scène renvoie en miniature à un tournant dans l'interprétation du monde comme le démontre à la même période le *Livre du Trésor* de Brunetto Latini, encyclopédie substituant à l'*ordo rerum* l'*ordo artis*⁷³. Ghilebers, un autre confrère, récite un chant d'amour, qui plaît à Dieu. Finalement, Dieu, tordu de rire, est guéri : il a vu Bretiaus, le 'prince' du puy Jehan Bretal, qui baisse sa culotte, dans un geste obscène et provocateur.

⁶⁷ Pour l'histoire de la confrérie et la production littéraire à Arras, « abondante et variée », voir Berger (1970 : 39–55, 101–118).

⁶⁸ Cf. Symes (2007).

⁶⁹ Pour cette chanson et son contexte, voir Dane (1984 : 129–132), pour la datation Berger (1970 : 113).

⁷⁰ Jeanroy et Guy (1976 : 33), pour une introduction à ce recueil et des commentaires, voir Berger (1981).

⁷¹ Cf. Dane (1984 : 130–131).

⁷² Des dix personnages présentés, cinq sont mentionnés dans le *Nécrologe* (Berger 1970 : 113).

⁷³ Voir Meier (1992). Pour l'iconographie et les manuscrits du *Trésor* produits à Arras, voir Roux (2009).

Entre transcendance et sphère humaine, l'ordre hiérarchique se retrouve inversé. Ce renversement avec sa dimension condamnable se reflète également dans les *Fatrasies d'Arras* et, plus précisément, dans le cinquième onzain. Au début de ce poème, le vocabulaire du rêve ou du songe est repris et rattaché au projet de 'faire' une chansonnette : « Dui rat userier / Voloient songier / Por faire un descort » (*FA* 5,1-3)⁷⁴. Cette image, porteuse d'une connotation poétologique, se prolonge dans les trois pentasyllabes qui suivent avec l'apparition de trois faucons laniers qui ont auparavant rempli un panier avec des 'vers de la mort' : « Ont fait plain panier / Des Vers de la Mort » (*FA* 5,5-6). Le jeu avec l'homophonie et, à proprement parler, le jeu avec les deux significations de 'vers' réunissent ainsi poésie et évanescence corporelle. Y est évoqué, en outre, un ouvrage de Hélinand de Froidmont, imité par Robert le Clerc d'Arras. Dans son sermon lyrique *Les Vers de la Mort* le poète et prédicateur Hélinand exhorte ses amis à la conversion, à quitter la vie profane pour la vie monastique. Cette allusion est en quelque sorte un jeu de miroir : la strophe hélinandienne, qui contient également une rupture au septième vers, a probablement servi de modèle pour le schéma rimique des *fatrasies*⁷⁵. Le panier, compris comme texture fatrasique, fait figure – conformément à l'*integumentum* – d'enceinte, de manteau, peut-être même de carcasse à la fois pour et contre la mort.

5 Conclusion

Dans le « vers de dreht nien » de Guillaume IX, ancré dans le contexte de l'art des troubadours, la forme poétique de la *canso* est conçue comme une architecture qui alors renvoie à l'image du poète-*artifex*. Un des moyens adoptés pour faire valoir l'*ingenium humanum* est la langue et, *a fortiori*, la négation du pré-supposé selon lequel les mots renverraient à un sens spirituel ou bien seraient les signes des choses organisées selon un *ordo rerum*. Un vide est généré, un néant, un espace dépourvu de sens dans lequel est tracée, en référence à la *creatio ex nihilo*, une effigie de l'auteur de même qu'une sentence sur le bonheur terrestre. Les *Fatrasies d'Arras* capturent, évoluant dans une culture urbaine avancée, par leur moule rigide, par l'exiguïté du schéma rimique et mé-

74 Cf. Henry (1978 : 72), indiqué par Rus (2005 : 36) : « descort – poésie strophique accompagnée de musique, offrant cette particularité que les schémas strophiques sont tous dissemblables et le nombre de strophes indéterminé ».

75 Pour la discussion, sur le fait que la strophe d'Hélinand (aabaabbbabba) est ou non une des sources du schéma fatrasique, cf. Porter (1960 : 29), Uhl (1999 : 40–41).

trique, la plénitude, fugace et mortelle, de la vie humaine. Les strophes fatrasiques ressemblent à des *nugae*. Le lecteur est invité – par un jeu de mots et un jeu d’esprit – à jongler avec ces petits poèmes insensés, mais parfaitement façonnés, et à combiner lui-même les onze onzains d’une *fatrasie*. Chacun des onzains forme, un à un, un petit monde farci du quotidien rendu cohérent par les règles grammaticales et des corrélations d’images. Ainsi, les *Fatrasies d’Arras* mettent en place un microcosme déterminé par la ‘contrainte’ de la forme fixe et qui, complémentirement au néant construit dans les vers de Guillaume IX, s’écarte, par le biais du jeu de mots, du monde donné, créé par Dieu.

6 Références bibliographiques

Textes cités

- Alighieri, Dante. 2000. *De vulgari eloquentia*. lat.-it., introd., trad. et notes par Vittorio Coletti. Milano : Garzanti.
- Berger, Roger (éd.). 1981. *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle : Les Chansons et dits artésiens*. Arras : Mémoires de la Commission Départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais.
- Dutli, Ralph (trad.). 2010. *Fatrasien. Absurde Poesie des Mittelalters*. Göttingen : Wallstein.
- Gatien-Arnoult, Adolphe-Félix (éd.). 1841. *Las Flors del gay saber estier dichas Las Leys d’amors*. 2 t. Paris/Toulouse (repr. 1977. Genève : Slatkine).
- Guglielmo IX. 1973. *Poesie*, éd. Nicolò Pasero. Modena : S.T.E.M.-Mucchi.
- Guillaume IX. ²1964. *Les Chansons*, éd. Alfred Jeanroy. Paris : Champion.
- Guillaume d’Ockham. 1979. *Scriptum in librum primum sententiarum ordinatio (= Opera Philosophica et Theologica IV)*, éd. Girard J. Etzkorn & Francis E. Kelley. St. Bonaventura, N.Y.: St. Bonaventura University.
- Jeanroy, Alfred & Henri Guy (éd.). 1976 [1898]. *Chansons et dits artésiens du XIII^e siècle*. Genève : Slatkine Reprints.
- Patrologia Latina*. 1854. Tome 155, éd. Jacques-Paul Migne. Paris.
- Rus, Martijn (éd.). 2005. *Poésies du non-sens. XIII^e – XIV^e – XV^e siècles I. Fatrasies*. Orléans : Éditions Paradigme.
- Uhl, Patrice (éd.). 2012. *Rêveries, fatrasies, fatras, entés. Poèmes nonsensiques des XIII^e et XIV^e siècles*. Louvain/Paris/Walpole : MA : Peeters.

Études citées

- Angeli, Giovanna. 1977. *Il mondo rovesciato*. Roma : Bulzoni.
- Angeli, Giovanna. 2000. Un monde à part. La fatrasie et les images dans les marges. In Michel Murat (éd.), *L’allusion dans la littérature. Actes du XXIV^e Congrès de la Società Universita-*

- ria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), 25–40. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Angeli, Giovanna. 2011. Les 'Fatrassies d'Arras'. 'Fin' et 'commencement' d'un genre. In Hélène Bellon-Méguelle et al. (éds.), *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*. Turnhout : Brepols.
- Aubrey, Elizabeth (1983). *A Study of the Origins, History, and Notation of the Troubadour Chansonnier Paris*, BnF, Ms. fr. 22543. Diss. University of Maryland 1982. Ann Arbor.
- Auerbach, Erich. ¹¹2015 [1946]. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen : Narr Francke Attempto.
- Barthes, Roland (1978). *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Éditions du Seuil.
- Berger, Roger. 1963/1970. *Le Nécrologe de la confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras (1194-1361). I Textes et tables. II. Introduction*. Arras : Mémoires de la Commission Départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais.
- Bériou, Nicole, Jean-Patrice Boudet & Irène Rosier Catach (éds.). 2014. *Le pouvoir des mots au Moyen Âge*. Turnhout : Brepols.
- Bloch, Howard R. 1983. *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*. Chicago : University of Chicago Press.
- Blumenberg, Hans. 1981. 'Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In id. *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, 55–103. Stuttgart : Reclam.
- Blumenberg, Hans. ²1988. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.
- Braet, Herman. 1975. *Le songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*. Gent : Romanica Gandensia.
- Brinkmann, Hennig. 1980. *Mittelalterliche Hermeneutik*. Tübingen : Niemeyer.
- Casagrande, Carla & Silvana Vecchio. 1991. *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*. Trad. de l'italien par Philippe Baillet, préface de Jacques Le Goff. Paris : Les éditions du Cerf.
- Cramer, Thomas. 1986. 'Solus creator est Deus'. Der Autor auf dem Weg zum Schöpferium. *Daphnis* 15. 261–276.
- Dane, Joseph A. 1984. Parody and Satire in the Literature of Thirteenth-Century Arras, Part II. *Studies in Philology* 81. 119–144.
- Dewender, Thomas. 2003. Zur Rezeption der aristotelischen Phantasialehre in der lateinischen Philosophie des Mittelalters. In id. & Thomas Welt (éds.), *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*. München/Leipzig : K. G. Saur.
- Dragonetti, Roger. 1982. *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ernst, Ulrich. 2004. Lüge, integumentum und Fiktion in der antiken und mittelalterlichen Dichtungstheorie. Umriss einer Poetik des Mendakischen. In id., 'Homo mendax'. *Lüge als kulturelles Phänomen im Mittelalter (= Das Mittelalter 9)*, 73–100.
- Full, Bettina. 2015. *Passio und Bild. Ästhetische Erfahrung in der italienischen Lyrik des Mittelalters und der Renaissance*. Paderborn : Fink.
- Full, Bettina. 2017. 'Onde vien la letizia che mi fascia'. Zu Dantes Entwurf des schöpferischen Menschen. In Stephanie Heimgartner & Monika Schmitz-Emans (éds.), *Komparatistische Perspektiven auf Dantes 'Divina Commedia'. Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*, 29–66. Berlin/Boston : De Gruyter.

- Gaunt, Simon & John Marshall. 2005. Occitan Grammars and the Art of Troubadour Poetry. In Alastair Minnis & Ian Johnson (éds.), *The Cambridge History of Literary Criticism II. The Middle Ages*, 472–495. Cambridge : Cambridge University Press.
- Guerrau, Alain. 2006. 'Textus' chez les auteurs latins du XII^e siècle. In Ludolf Kuchenbuch & Uta Kleine (éds.), *'Textus' im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*. 149–178. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Haug, Walter. 2002. Nicolaus Cusanus zwischen Meister Eckhart und Cristoforo Landino. Der Mensch als Schöpfer auf dem Weg zu Gott. In Martin Thurner (éd.), *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien. Beiträge eines deutsch-italienischen Symposiums in der Villa Vigoni*, 577–600. Berlin : Akademie Verlag.
- Haug, Walter. 2006. Historische Semantik im Widerspruch mit sich selbst. Die verhinderte Begriffsgeschichte der poetischen Erfindung in der Literaturtheorie des 12./13. Jahrhunderts. In Gerd Dicke, Manfred Eickelmann & Burkhard Hasebrink (éds.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, 49–64. Berlin/New York : de Gruyter.
- Haug, Walter. 2008. Die theologische Leugnung der menschlichen Kreativität und die Gegenzüge der mittelalterlichen Dichter. In Renate Schlesier & Beatrice Trnca (éds.), *Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft*, 73–87. Hildesheim : Weidmann.
- Henry, Albert. 1978. *Chrestomathie de la littérature en ancien français II*, Berne : Francke.
- Jourdan, Julie. 2010. Images et parole dans le 'Ci nous dit' (Chantilly, Musée Condé, mss. 26–27). In René Wetzel & Fabrice Flückinger (éds.) unter Mitarbeit von Robert Schulz, *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit / La Prédication au Moyen Âge entre oralité, visualité et écriture*, 133–153. Zürich.
- Kellermann, Wilhelm. 1968. Über die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinns. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 205. 1–22.
- Kendrick, Laura. 1988. *The Game of Love. Troubadour Wordplay*. Berkeley et al. : University of California Press.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky & Fritz Saxl. 1990. *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, trad. par Christa Buschendorf. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.
- Kobusch, Theo. 1984. Nichts, Nichtseiendes. In Joachim Ritter & Karlfried Gründer (éds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie VI*, 805–836. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Köhler, Erich. 1964. 'No sai qui s'es – No sai que s'es'. In Maurice Delbouille (éd.), *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille II*, 349–366. Gembloux : Éditions J. Duculot.
- Lawner, Lynne. 1968. Notes Towards an Interpretation of the 'vers de dreyt nien'. *Cultura Neolatina* 28. 147–164.
- Le Goff, Jacques & Jean-Claude Schmitt. 1979. Au XIII^e siècle : une parole nouvelle. In Jean Delumeau (éd.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, 257–279. Toulouse : Éditions Privat.
- Lenz, Friedrich W. 1957. Das pseudo-ovidische Gedicht 'De Lobardo et lumaca'. *Maia* 9, 204–222.
- Liede, Alfred. 1992. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. 2. Auflage. Mit einem Nachtrag Parodie, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu hg. von Walter Pape. Berlin/New York : de Gruyter.

- Meier, Christel. 1976. Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen. *Frühmittelalterliche Studien* 10. 1–69.
- Meier, Christel. 1992. Vom Homo Coelestis zum Homo Faber. Die Reorganisation der mittelalterlichen Enzyklopädie für neue Gebrauchsfunktionen bei Vinzenz von Beauvais und Brunetto Latini. In Hagen Keller, Klaus Grubmüller & Nikolaus Staubach (éds.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsweisen und Entwicklungsstufen*. München : Fink.
- Mölk, Ulrich. 1986. *Trobar clus – trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. München : Fink.
- Mougín, Sylvie & Marie-Geneviève Grossel (éds.). 2004. *Poésie et Rhétorique du non-sens. Littérature médiévale, littérature orale*. Reims : Presses Universitaires de Reims.
- Nies, Fritz. 1976. Fatrasies und Verwandtes. Gattungen fester Form? *Zeitschrift für romanische Philologie* 92. 124–137.
- Ohly, Friedrich. 1958/59. Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. *ZfDA* 89. 1–23.
- Ohly, Friedrich. 1977. *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Palazzo, Éric (éd.). 2016. *Les cinq sens au Moyen Âge*. Paris : Les éditions du Cerf.
- Porter, Lambert C. 1960. *La fatrasies et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au moyen âge*. Genève/Paris : Droz/Minard.
- Rieger, Dietmar. 1975. *Der 'vers de dreyt nien' Wilhelms IX. von Aquitanien: rätselhaftes Gedicht oder Rätselgedicht? Untersuchungen zu einem ,Schlüsselgedicht' der Trobadoryrik*. Heidelberg : Winter.
- Rosier-Catach, Irène. 1994. *La parole comme acte. Sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*. Paris : Vrin.
- Rosier-Catach, Irène. 2014. Le pouvoir des mots au Moyen Âge. Diversité des pratiques et des analyses. In Nicole Bériou, Jean-Patrice Boudet & ead. (éds.), *Le pouvoir des mots au Moyen Âge*. Turnhout : Brepols.
- Roux, Brigitte. 2009. *Mondes en miniatures. L'iconographie du 'Livre du Trésor' de Brunetto Latini*. Genève : Droz.
- Seebald, Christian. 2017. Die Lust an der unmöglichen Fiktion. Das ‚Wachtelmäre‘ und die Tradition der altfranzösischen Fatrasies. *Wolfram-Studien* 24, 221–235.
- Shapiro, Marianne. 1984. 'Entrebesca los motz'. Word-Weaving and Divine Rhetoric. *Zeitschrift für romanische Philologie* 100. 355–383.
- Stanescu, Michel. 1984. L'Expérience poétique du 'pur néant' chez Guillaume IX d'Aquitaine. *Médiévales* 6. 48–68.
- Symes, Carol. 2007. *A Common Stage. Theater and Public Life in Medieval Arras*. Ithaca/London : Cornell University Press.
- Uhl, Patrice. 1999. *La constellation poétique du non-sens au moyen âge. Onze études sur la poésie fatrasique et ses environs*. Paris : L'Harmattan.
- Voce, Stefania. 2009. *Il 'De Lombardo et lumaca'*. *Fonti e modelli*. Soveria Mannelli : Rubbettino.
- Warning, Rainer. 1997. Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. Wilhelm IX. von Aquitanien: 'Molt jauzens mi prenc en amar'. In id., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, 45–84. Freiburg im Br. : Rombach.
- Wedell, Moritz (éd.). 2012. *Was zählt. Ordnungsangebote, Gebrauchsformen und Erfahrungsmodalitäten des 'numerus' im Mittelalter*. Köln/Weimar/Wien : Böhlau.

Wolf, Heinz Jürgen. 1980. 'Fatrasie' – Kritik und Etymologie. In Hans Dieter Bork, Artur Greive & Dieter Woll (éds.), *Romanica Europaea et Americana. Festschrift für Harri Meier*. 8. Januar 1980. Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Zumthor, Paul, E.-G. Hessing & R. Vijlbrief. 1976. Essai d'analyse des procédés fatrasiques. *Romania* 84. 145–170.

Zumthor, Paul. 1975. *Langue, texte, énigme*. Paris : Éditions du Seuil.

Fig. 1–2 © Crédit photographique : Bibliothèque nationale de France.