

## Jeux de mots et créativité

# **The Dynamics of Wordplay**



**Edited by**  
**Esme Winter-Froemel**

**Editorial Board**

Salvatore Attardo, Dirk Delabastita, Dirk Geeraerts, Raymond W. Gibbs,  
Alain Rabatel, Monika Schmitz-Emans and Deirdre Wilson

## **Volume 4**

# Jeux de mots et créativité



Langue(s), discours et littérature

Édité par

Bettina Full et Michelle Lecolle

**DE GRUYTER**

This book series was established in connection with the project “The Dynamics of Wordplay” funded by the German Research Foundation (DFG). The present volume is published with funding from the German Research Foundation and the University of Trier.

Cette collection a été créée dans le cadre du projet « La dynamique du jeu de mots », financé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). Le présent volume est publié avec le soutien financier de la Deutsche Forschungsgemeinschaft et de l'Université de Trèves.



ISBN 978-3-11-051792-7

e-ISBN [PDF] 978-3-11-051988-4

e-ISBN [EPUB] 978-3-11-051801-6



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 License. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**Library of Congress Control Number: 2018947207**

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2018 Bettina Full and Michelle Lecolle, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Printing: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Table des matières

Bettina Full et Michelle Lecolle

**Jeux de mots et créativité – Introduction — 1**

## Jeux de mots, jeux de signes

Bettina Full

**Jeu de mots et forme dans la poésie médiévale – Guillaume IX d'Aquitaine et les *Fatrasies d'Arras* — 13**

Marc Bonhomme

**Entre créativité et motivation. Les jeux de mots chez Rabelais — 43**

Pierre-Yves Testenoire

**Jeu de mots, jeu phonique et anagramme dans la réflexion linguistique de Saussure — 69**

## Jeux de mots et littérature contemporaine

Jean-François Jeandillou

**Gangue maternelle et tangage châtié : une littérature de jeunesse au risque ludique de la dyslexie — 97**

Vanessa Loubet-Poëtte

**Règles de l'orthographe et contraintes de l'Oulipo : jeux de dupes ? — 109**

Astrid Poier-Bernhard

**Créativité et potentialités du jeu de mots. Pratiques et concepts oulipiens — 135**

Camille Vorger

***Méli-mélodit* des mots dans le slam. Une étude multilingue — 163**

## **Pratiques quotidiennes du jeu de mots**

Esme Winter-Froemel

**Traditions discursives et variantes du jeu : la dynamique des blagues en comble dans les langues romanes — 189**

Alain Rabatel

**La créativité verbale dans les devinettes : points de vue cumulatifs, assertions non sérieuses et sous-énonciation — 227**

Françoise Hammer

**La créativité verbale dans l'espace urbain : l'exemple de l'enseigne commerciale — 251**

**Résumés et mots clés en anglais — 271**

**Liste des contributeurs/contributrices et éditrices — 279**

**Index — 283**

Bettina Full et Michelle Lecolle

## Jeux de mots et créativité – Introduction

Le jeu de mots peut être vu comme la manifestation d'une dynamique linguistique. Si, comme toute pratique langagière, il se fonde sur les structures de la langue ou des langues, il crée aussi des relations inattendues entre composants linguistiques, et porte intrinsèquement un potentiel de transgression et de dépassement de ses frontières : innovations linguistiques, réadaptation, emprunts, voire, dans le cas de jeux de mots plurilingues, mélange de langues. En ceci, il constitue une expression de la créativité des sujets parlants. Au moins provisoirement, l'on concevra la créativité, de manière classique, comme « la capacité, le pouvoir qu'a un individu de créer, c'est-à-dire d'imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau<sup>1</sup> ». À cette conception classique basée sur la « nouveauté », il convient d'ajouter celle d'« adaptation » (au contexte).

À première vue, l'association entre jeu de mots et créativité semble aller de soi. Mais ni l'un ni l'autre des deux termes ne se résume à cette association. Même envisagée dans le seul cadre du langage, la créativité est une notion plurielle et polyvalente, qui sous-tend différentes activités humaines ou y trouve place<sup>2</sup> : du domaine des arts à la vie domestique en passant par la recherche et la science, les activités professionnelles, les pratiques pédagogiques, de prévention et de soin, les relations familiales, communautaires, professionnelles, et plus généralement la socialité, la créativité langagière intéresse l'ensemble de la vie sociale et culturelle. Elle s'y manifeste, souvent avec des implications contre-discursives<sup>3</sup>, dans les œuvres littéraires, et en particulier celles qui travaillent, dans une perspective historiquement spécifiée, la théorie du signe et les prémisses de la philosophie du langage, sondant ainsi le potentiel de l'homme créatif<sup>4</sup>. Elle prend place dans les productions écrites ou orales destinées à convaincre (discours politique, éditoriaux journalistiques, essais), mais aussi dans des pratiques plus quotidiennes – jeux et blagues, récits, comptines, ou encore dans la conduite et la régulation des échanges, la gestion voire la

---

1 Trésor de la langue française (TLFi).

2 Pour un panorama de la manifestation de la créativité dans le langage, envisagée dans ses multiples facettes, voir Jones (2015a).

3 Pour la littérature, définie, avec Michel Foucault, comme un « contre-discours », voir Warning (1999 : 313–345).

4 Pour cette perspective et le modèle spécifiquement poétique du signe conçu par Dante, voir Full (2017).

mise en scène des conflits<sup>5</sup>, dans les échanges multimodaux des réseaux sociaux<sup>6</sup>. Mais c'est bien aussi la vie sociale qui favorise, voire provoque les stéréotypes et le conformisme – donc son envers. Dans certains champs professionnels, la notion se spécialise pour correspondre à l'essence même du métier : ainsi, dans les métiers de la communication et de la publicité, parler de créativité relève du slogan. Dans ce cadre, « être créatif », c'est-à-dire innovant, personnel, transgressif, ressemble alors à une injonction paradoxale puisque la transgression – supposée personnelle – correspond en réalité à une contrainte<sup>7</sup>.

Le langage lui-même relève fondamentalement d'une activité créative. On en trouve cependant plusieurs conceptions distinctes en linguistique : chez Noam Chomsky (1964), p. ex., la créativité est un attribut humain inné, correspondant au fait remarquable que la réalisation langagière accomplit à chaque occurrence quelque chose qui n'avait pas été mis en œuvre auparavant, mais que le récepteur interprète néanmoins. Conçue ainsi, la créativité est la manifestation de la compétence linguistique :

The central fact to which any significant linguistic theory must address itself is this: a mature speaker can produce a new sentence of his language on the appropriate occasion, and other speakers can understand it immediately, though it is equally new to them. Most of our linguistic experience, both as speakers and hearers, is with new sentences; once we have mastered a language, the class of sentences with which we can operate fluently and without difficulty or hesitation is so vast that for all practical purposes [...] we may regard it as infinite. (Chomsky 1964 : 7)

Rapporté à cette conception, le jeu de mots relève lui-même d'un paradoxe, celui d'être à la fois *dans* les contraintes linguistiques et sociales pour être compris et peut-être efficace, et *à côté*, *hors* de ces contraintes pour justement être un jeu. C'est de fait cette même dialectique « contrainte/liberté ou, si l'on préfère, créativité/système » dans laquelle « chacun des deux termes présuppose l'autre » que signalent Haroche, Henry & Pêcheux (1971 : 98) : « La créativité suppose en effet l'existence d'un système qu'elle puisse faire éclater, et tout système n'est que l'effet d'une créativité antérieure ».

---

<sup>5</sup> Voir l'exemple marquant des insultes rituelles décrites dans Labov (1978, chapitre III, section 8).

<sup>6</sup> Pour un panorama de différentes situations mettant en œuvre la créativité langagière et de différentes études de cette question, voir Maybin (2015).

<sup>7</sup> Voir Reckwitz (2012) pour ce tournant, et le développement d'un modèle culturel qui force l'idée de créativité jusqu'à en faire une productivité basée sur l'efficacité – des débuts de ce discours dans les avant-gardes historiques et la postmodernité jusqu'à la 'Innovationsökonomie' contemporaine.

Mais c'est aussi à la langue elle-même que peut être rapportée la créativité : selon Eugenio Coseriu, la créativité est une des caractéristiques intrinsèques de la langue comme devenir ; elle se manifeste en particulier dans le changement linguistique, qui « n'est que la manifestation de la créativité du langage dans l'histoire des langues<sup>8</sup> ». Et ailleurs : « La créativité est [...] la propriété des activités humaines qui, non seulement appliquent des règles de production, mais en même temps changent ces règles » (Coseriu 2001 : 414) – conception qu'on peut finalement rapprocher du *rule-changing creativity*, que Chomsky rapporte à la performance. Centralement, la néologie lexicale et sémantique<sup>9</sup>, mais aussi le changement phonétique ou syntaxique illustrent parfaitement ces positions.

Si l'on adopte une perspective intégrant le rapport des sujets au langage et à la langue et le rapport entre eux des sujets – une perspective discursive, interactionnelle, dialogique (au sens général du terme, repris des travaux de Bakhtine<sup>10</sup>) –, on peut également voir la créativité du côté de la réception (perception, compréhension, interprétation<sup>11</sup>). L'interaction elle-même, dans différentes situations, peut être vue comme le lieu où s'exerce, dans les deux dimensions mentionnées de l'innovation et de l'adaptation, la créativité, alors vue « moins comme l'affaire d'un individu que comme celle d'un individu agissant avec d'autres et avec des outils culturels variés<sup>12</sup> ». Des pratiques discursives variées témoignent de cette créativité-là : récupération de l'ancien, travail et jeu avec l'interdiscours, mixage de matériaux sémiotiques *in situ*, dialogue et échange, narration. En définitive, ces éléments convergent pour associer intimement créativité et langage.

Le jeu de mots participe de cette créativité fondamentale du langage, mais il s'y intègre de manière spécifique, tout à la fois en s'appuyant sur la norme commune et en la transgressant : manipulations basées sur l'homonymie et la polysémie, paronomases, substitutions, répétitions du (presque) même et échos, poursuite et dialogues fictifs entre signes prennent appui sur le matériau

---

**8** Coseriu (1973 [1958]), cité dans Verjans (2015 : 90).

**9** Voir Munat (2015) pour un panorama de questions touchant la créativité lexicale, dont les jeux de mots, et la question de l'insertion ultérieure dans le lexique. Voir aussi Sablayrolles (2015) pour les néologismes ludiques. Voir ici-même les contributions de Bonhomme, Hammer.

**10** Voir p. ex. Bakhtin (1981), ainsi que la formule de Bakhtine (1990 : 105), selon laquelle la vraie vie du langage réside dans l'échange dialogique, étant donné que tous les champs – la vie quotidienne, les arts, les sciences, les affaires – sont tissés par ce dialogisme.

**11** Huver & Lorilleux (2018). Voir les travaux du réseau scientifique *La dynamique du jeu de mots*, et en particulier Winter-Froemel, ainsi que Knospe dans Knospe et al. (2016).

**12** Cf. Jones (2015b : 72) : « [...] creativity is less a matter of the individual, and more a matter of the individual acting together with other people and various 'cultural tools' ».

linguistique partagé pour créer du nouveau en se jouant de la logique. Outil d'interaction et sujet à interprétation, le jeu de mots doit être reconnu et interprété. À ce titre, il reste à l'intérieur d'une langue ou entre des langues. La créativité s'y développe alors à un autre niveau, explorant les possibles, et tournant autour de la frontière qui sépare le compréhensible de l'incompréhensible, le dicible de l'indicible : jeu de la parole avec la langue partagée et les lieux communs, provoquant rire partagé, jouissance intellectuelle et plaisir de spéculer, mais aussi un jeu de la parole qui jette – comme le disait Italo Calvino – « un fragile pont de fortune [...] sur le vide<sup>13</sup> ».

Par la rupture du contrat de communication ordinaire, qui voudrait qu'une séquence doive transporter un message voire une information, le jeu de mots se situe à la fois dans le langage et à côté : le signe est à la fois arbitraire et motivé<sup>14</sup> ; le signifiant s'affranchit du signifié et du référent pour s'attacher, par affinités, à d'autres signifiants, ou pour jouer sur les à-peu-près<sup>15</sup> : ainsi Georges Perec, p. ex., joue-t-il avec les noms propres dans une « sorte de pure réécriture où l'expression et le contenu sont successivement dissociés » (Jeandillou 2009 : 42) ; des signifiés sont reliés ou se font écho en dépit de la logique ; l'énoncé se constitue en énigme dans laquelle, avant même de comprendre, reconnaître le signe est déjà un enjeu et un parcours d'interprétation<sup>16</sup> : ces caractéristiques de divers jeux de mots rejoignent celles de la fonction poétique, telle que décrite par Jakobson dans *les Essais* (1963), ou, plus généralement, de l'interrelation entre grammaire et poésie<sup>17</sup>. Au-delà, la transgression peut même atteindre les cas limite du baragouin, de la création de signes fonctionnant en écho, ou de l'invention pure et simple d'une langue, en roue libre.

---

13 Cf. Calvino (2017) : « La parole relie la trace visible à la chose invisible, à la chose absente, à la chose désirée ou redoutée, comme un fragile pont de fortune jeté sur le vide ». Voir aussi Starobinski (1992).

14 Sur le cratyisme et son exploitation dans les jeux de mots, voir Lecolle (2015) ; voir, ici-même, Poier-Bernhard, Testenoire, Loubet-Poëtte, Vorger, Bonhomme.

15 Voir Jeandillou ici-même.

16 Voir Full, ici-même.

17 Pour une discussion des articles de Jakobson concernant cette question, p. ex. *Poetry of Grammar und Grammar of Poetry* (1968), voir Jakobson et Pomorska (1982 : 98–109).

## Présentation des articles

Les articles de ce volume visent à étudier l'interdépendance entre les jeux de mots et la notion de créativité. Trois perspectives sont dégagées : *Jeux de mots*, *jeux de signes*, *Jeux de mots et littérature contemporaine* et *Pratiques quotidiennes du jeu de mots*.

La première section *Jeux de mots, jeux de signes* donne à voir, à travers l'expérimentation ludique et la réflexion sur les jeux de mots, une problématisation, implicite ou plus directe, de la langue et des théories du signe.

La contribution de Bettina Full « Jeu de mots et forme dans la poésie médiévale – Guillaume IX d'Aquitaine et les *Fatrasies d'Arras* » nous plonge dans une époque et un monde littéraire où la poésie remanie tout à la fois les mots, les phrases, le lien entre mots et choses, et la représentation du monde elle-même. Par des combinaisons surprenantes, par l'exploitation de l'équivoque et le recours à l'étymologie et à l'allégorie, le jeu de mots déstructure l'ordre habituel du monde, mettant à l'épreuve la compétence interprétative du lecteur en sollicitant une véritable science des mots. À l'aube de la poésie vernaculaire, Guillaume IX affirme, par l'architecture des vers, le droit propre de l'*ingenium humanum*. Dans la culture urbaine d'Arras, vers 1300, les *fatrasies* mettent en place un microcosme carnavalesque et étrange déterminé par la 'contrainte' de la forme fixe.

L'article de Marc Bonhomme « Entre créativité et motivation. Les jeux de mots chez Rabelais » étudie les principaux ressorts des jeux de mots dans les écrits de Rabelais, comme autant d'indices de l'esthétique littéraire de celui-ci. L'étude aborde plusieurs questions que posent ces jeux de mots : celle de leur interprétation et du public auquel ils s'adressent, celle de leur rôle en tant qu'expression d'une vision du monde et d'une conception dynamique de la langue. Les jeux de mots présentés font marque d'une grande virtuosité, avec la manipulation du signifiant (création d'arabesques sonores, jeux d'homophonie, virelangues) mais aussi, sur le plan sémantique, avec les calembours, la néologie ludique, la création de composés, enfin avec les jeux interlangues et la création de baragouins imaginaires. Tel que décrit dans l'article, le jeu de mot chez Rabelais est loin d'être gratuit, remplissant une fonction satirique et parodique chez un auteur engagé dans son époque.

En présentant le rôle des jeux de mots et de la conscience linguistique des sujets parlants dans le développement de la théorie saussurienne, l'article de Pierre-Yves Testenoire « Jeu de mots, jeu phonique et anagramme dans la réflexion linguistique de Saussure » aborde en quelque sorte le fondement de cette réflexion. En effet, l'activité épilinguistique des sujets parlants y joue un

rôle important. On peut y associer les jeux de mots, de même qu'un phénomène tel que celui de l'étymologie populaire, que Saussure examine en détail. Entre 1906 et 1909, Saussure a développé une étude des anagrammes qu'il considérait comme des « jeux phoniques sur les mots », s'intéressant principalement à des associations fondées sur le seul signifiant. Cette réflexion est à rapprocher de celle portant sur l'homophonie, par laquelle on retrouve la conscience du sujet parlant. En définitive, l'article souligne que, si le jeu de mots n'est que peu présent directement dans l'écrit saussurien, il affleure constamment, alimentant sa construction théorique.

La deuxième section est consacrée aux pratiques de jeux de mots dans la littérature contemporaine. Certains jeux y sont créés dans une finalité spécifique, à destination d'un public particulier : public enfantin de la littérature de jeunesse, public présent pour la scène du slam. D'autres relèvent de jeux expérimentaux sophistiqués.

Dans « Gangue maternelle et tangage châtié : une littérature de jeunesse au risque ludique de la dyslexie », Jean-François Jeandillou s'intéresse aux procédés ludiques présents dans la quinzaine d'ouvrages que Pef (Pierre Élie Ferrier) a consacrés à la littérature de jeunesse. L'article livre un relevé finement analysé de ces procédés dans leur matérialité phonique, graphique, et dans les liens qui s'établissent entre ces matérialités. L'étude montre le jeu de mots se déployant dans l'à-peu-près et le calembour, toujours dans et à la marge du système, travaillant sur les frontières. Au travers des textes peuplés de ces figures tout à la fois familières et étranges, le jeune élève et l'enseignant sont en permanence convoqués pour l'apprentissage et pour le perfectionnement du rapport à la langue écrite.

Dans « Règles de l'orthographe et contraintes de l'Oulipo : jeux de dupes ? », Vanessa Loubet-Poëtte aborde le domaine de la littérature à contrainte et propose, dans ce cadre, de considérer certaines contraintes de l'Oulipo dans leur apport à l'acquisition et à la maîtrise de l'orthographe. Les procédés décrits mettant en jeu l'identité phonique et graphique des mots, leur composition en éléments, leurs caractéristiques étymologiques, leur ressemblance entre eux, leur sens (synonymie), conduisent à un changement de perspective et obligent à s'interroger sur le statut du signe, sur les formes du langage, sur les mécanismes énonciatifs. Alors que l'orthographe relève d'un fonctionnement fondamentalement discipliné, et qu'il est souvent envisagé dans une conception normative, les pratiques ludiques oulipiennes invitent à le considérer comme un outil d'observation et de réunion sociale, la complexité des contraintes constituant un accès à l'intelligence de la langue. Si l'on envisage le rapport au ré-

cepteur-lecteur du texte, la créativité réside dans la stratégie d'interprétation à laquelle celui-ci doit recourir.

C'est également aux travaux de l'Oulipo que s'attache l'article d'Astrid Poier-Bernhard « Créativité et potentialités du jeu de mots. Pratiques et concepts oulipiens », en montrant l'engagement des auteurs dans l'émergence et la création d'un « quelque chose ». L'auteure revient sur le relatif désintérêt qu'ont les membres de l'Oulipo pour la notion de créativité, basée sur le développement d'un potentiel personnel de l'individu, à laquelle ils préfèrent l'idée de « structures créantes ». Pourtant, le potentiel recherché par l'Oulipo relève d'une dialectique de la règle et de la contrainte, qui rejoint par certains aspects la créativité, puisqu'il s'agit de mettre en œuvre esprit de recherche et orientation vers une solution. L'article présente et analyse plusieurs écrits qui illustrent le rapport des textes oulipiens à la création. De fait ces textes ont souvent pour thème la création elle-même, travaillant le rapport entre « texte potentiel » et Création (du monde), souvent à partir de la Genèse.

Dans « *Méli-méلودit des mots dans le slam*. Une étude multilingue », Camille Vorger aborde le slam comme performance parlée et gestuelle, intégrée dans un espace et un dispositif scénique. À partir de l'exemple de plusieurs slameurs, francophones et exolingues (espagnol et allemand), l'étude présente des procédés récurrents de jeux de mots, dans lesquels les ressemblances phoniques (homophonie, paronomase), les détournements phraséologiques, les amalgames, les jeux de rythme s'associent à la mimogestualité. Basée sur un véritable échange et une connivence avec le public, la pratique met en œuvre une créativité multimodale. La pratique, dont rythme et gestuelle sont partie prenante, apparaît comme un écho ludique aux cinq « parties » de la rhétorique.

Illustrant des formes de créativité de la vie quotidienne, une troisième section est centrée sur les pratiques de jeux de mots dans les blagues et dans l'environnement des paysages urbains.

Dans « Traditions discursives et variantes du jeu : la dynamique des blagues en comble dans les langues romanes », Esme Winter-Froemel s'intéresse aux *blagues en comble* (*Le comble de [...] c'est [...]*), en les envisageant comme relevant d'une tradition discursive spécifique, soumise à la répétition, mais aussi susceptible de variation et d'évolution. Les blagues en comble représentent un sous-type de blagues bien établi dans les langues romanes. L'auteure en constitue un corpus issu de quatre langues (français, espagnol, italien, portugais) dont elle analyse, pour chaque langue, la forme et le contenu. Dans ces quatre sous-corpus, les procédés de jeux de mots internes aux blagues utilisent des procédés et des thématiques récurrents. L'article montre que les blagues en

comble s'avèrent un champ productif fait tout à la fois de contraintes et de répétitions, mais aussi de bougé au travers du même. De fait, si l'observation des blagues en comble laisse apparaître des déviations par rapport à la forme et au contenu de la tradition discursive, ces transgressions entraînent une dynamique permanente ayant pour base les structures et leurs contraintes, et la connaissance qu'en a le destinataire.

Dans « La créativité verbale dans les devinettes : points de vue cumulatifs, assertions non sérieuses et sous-énonciation », Alain Rabatel part également d'un corpus de *blagues en comble* en français, à partir duquel il développe une analyse de la confrontation de points de vue. Les blagues en comble étant, comme le montre aussi l'article d'Esme Winter-Froemel, caractérisées par diverses manifestations de double sens, l'auteur se base sur ce trait pour développer une réflexion en finesse sur les implications du phénomène de double sens sur le plan de l'interprétation, mais aussi, de manière plus générale et théorique, sur ce que représente la question de l'ambiguïté en sémantique et dans la communication. Les blagues en comble présentent une autre caractéristique, celle de jouer (par le défigement et la remotivation de lexies figées) avec les attentes stéréotypiques des coénonciateurs. À l'étude, les blagues donnent à voir la confrontation de points de vue (attendu et non attendu, manifeste et implicite, sérieux et non sérieux), et le jeu avec cette confrontation. C'est ici que la créativité se déploie, à l'intérieur de structures à la forme elle-même récurrente et stéréotypée.

L'article de Françoise Hammer (« La créativité verbale dans l'espace urbain : l'exemple de l'enseigne commerciale ») se situe dans un domaine émergent des sciences du langage, celui touchant à la description de l'espace urbain dans sa dimension linguistique. L'auteure prend pour objet les jeux de mots des enseignes commerciales, principalement en France, mais aussi en Allemagne. En référence aux travaux du Groupe  $\mu$ , l'auteure part de la conception du jeu de mots comme un écart, une transgression, et relève des procédés récurrents (affixation, mot-valise, codeswitching), selon différents paliers d'analyse (morphèmes, lexèmes), selon les ressources sémiotiques utilisées (rapport au dessin et à l'image, rapports et jeux entre langues). Ces réalisations témoignent de la créativité mise en œuvre au sein même de la contrainte que constitue en premier lieu la limitation de l'espace matériel attribué au texte concerné – qui fait qualifier le texte de l'enseigne de « communication à l'étroit ». Les paramètres situationnel et socioculturel qui composent le contexte de l'espace urbain sont déterminants pour l'interprétation.

## Remerciements

Ce volume fait partie d'une collection déjà significative de plusieurs ouvrages, sous le titre général de *Dynamics of Wordplay*, dirigée par Esme Winter-Froemel et issu du réseau pluridisciplinaire et plurilingue, *The Dynamics of Wordplay – La dynamique de jeu de mots*, initié par celle-ci en collaboration avec Angelika Zirker. Nous tenons en premier lieu à exprimer notre gratitude à Esme Winter-Froemel pour sa disponibilité, ses remarques pertinentes et les nombreuses aides qu'elle nous a apportées dans la réalisation de l'ouvrage.

Nous remercions également les contributeurs de ce volume, qui ont répondu de manière toujours efficace et patiente à nos sollicitations.

Le comité scientifique de la série nous a assistés dans la relecture des articles. Qu'ils en soient remerciés. De même, nous remercions pour leur participation les autres relecteurs et relectrices – Jean-René Klein, Françoise Douay, Esme Winter-Froemel.

Merci également aux personnes qui nous ont assistés pour des travaux de traductions : Angela Oakeshott et Alexander Onysko.

Enfin, la réalisation de cet ouvrage n'aurait pas été possible sans la participation très active d'Anna Hellermann, de Lise Allirand et d'Anne Dabringhausen. Merci à elles. Merci à l'équipe éditoriale de De Gruyter – Nancy Christ et Gabrielle Cornefert –, qui nous a soutenues activement, du début de ce travail jusqu'à la parution du volume.

Finalement, nous tenons à remercier la Deutsche Forschungsgemeinschaft et l'Université de Trèves pour le soutien financier qu'elles nous ont apporté pour le financement de ce volume.

Bochum et Metz, août 2018

## Références bibliographiques

- ATILF, CNRS. *Le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi)* [en ligne] URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (consulté le 13/08/2018).
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. by Michael Holquist. Austin Texas : University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1990. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen übers. und mit einem Nachwort vers. von Alexander Kaempfe. Frankfurt a.M. : Fischer.
- Calvino, Italo. 2017. *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*. Trad. de l'italien par Christophe Mileschi. Paris : Gallimard.

- Chomsky, Noam. 1964. *Current issues in Linguistic Theory*. The Hague : Mouton.
- Coseriu, Eugenio. 1973 [<sup>1</sup>1958]. *Sincronía, diachronía e historia. El problema del cambio lingüístico*. Madrid : Gredos, trad. française par Thomas Verjans à partir de la seconde édition revue et élargie par l'auteur, *Texto!* [En ligne]. URL : [http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Coseriu\\_SDH/Sommaire.html](http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Coseriu_SDH/Sommaire.html) (consulté le 13/08/2018).
- Coseriu, Eugenio. 2001 [<sup>1</sup>1983]. « Le changement linguistique n'existe pas ». In Hiltraud Dupuy-Engelhard, Jean-Paul Durafour & François Rastier (éds.), *L'homme et son langage* (= Bibliothèque de l'information grammaticale 46), 413–430. Louvain : Éditions Peeters.
- 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.
- Haroche, Claudine, Henry, Paul & Pêcheux, Michel. 1971. La sémantique et la coupure saussurienne : langue, langage, discours. *Langages* 24. 93–106.
- Huver, Emmanuelle & Lorilleux, Joanna. 2018. Démarches créatives en DDdL : créativité ou poïesis ? *Lidil* 57, [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/lidil/4885> (consulté le 11/07/2018).
- Jakobson, Roman & Krystyna Pomorska. 1982. *Poesie und Grammatik. Dialoge*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Jeandillou, Jean-François. 2009. Accepter qu'un texte puisse se porter tout seul : le prétexte onomastique dans les *Vœux* de Perec. *Poétique* 157. 41–52.
- Jones, Rodney H. (éd.). 2015a. *The Routledge Handbook of Language and Creativity*. London / New York : Routledge.
- Jones, Rodney H. 2015b. Creativity and discourse analysis. In Rodney H. Jones (éd.), *The Routledge Handbook of Language and Creativity*, 61–77. London/New York : Routledge.
- Joseph, John E. 2011. Théories et politiques de Noam Chomsky. *Langages* 182. 55–67.
- Knospe, Sebastian. 2016. Discursive Dimensions of Wordplay. In Sebastian Knospe, Alexander Onysko & Maik Goth (éds.), *Crossing Languages to Play with Words. Multidisciplinary perspectives* (= The Dynamics of Wordplay, 3), 79–94. Berlin/Boston : De Gruyter.
- Labov, William. 1978. *Le parler ordinaire : la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Lecolle, Michelle. 2015. Jeux de mots et motivation : une approche du sentiment linguistique. In Esme Winter-Froemel & Angelika Zirker (éds.), *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires* (= The Dynamics of Wordplay, 2), 217–243. Berlin/Boston : De Gruyter.
- Maybin, Janet. 2015. Every day language creativity. In Rodney H. Jones (éd.), *The Routledge Handbook of Language and Creativity*, 25–39. London/New York : Routledge.
- Munat, Judith. 2015. Lexical Creativity. In Rodney H. Jones (éd.), *The Routledge Handbook of Language and Creativity*, 92–106. London/New York : Routledge.
- Reckwitz, Thomas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.
- Sablayrolles, Jean-François. 2015. Néologismes ludiques : études morphologique et énonciativo-pragmatique. In Esme Winter-Froemel & Angelika Zirker (éds.), *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires* (= The Dynamics of Wordplay, 2). 189–216. Berlin/Boston : De Gruyter.
- Starobinski, Jean. 1992. Ponts sur le vide (note sur Italo Calvino). *Littérature* 2, 10–17.

- Verjans, Thomas. 2015. Le statut ontologique du changement linguistique dans la théorie d'E. Coseriu. In Christophe Gérard & Régis Missire (éd.), *Eugenio Coseriu aujourd'hui : linguistique et philosophie du langage*, 85–94. Limoges : Lambert-Lucas.
- Warning, Rainer. 1999. *Die Phantasie der Realisten*. München : Fink.
- Winter-Froemel, Esme. 2016. Approaching Wordplay. In Sebastian Knospe, Alexander Onysko & Maik Goth (éds.), *Crossing Languages to Play with Words. Multidisciplinary perspectives* (= The Dynamics of Wordplay, 3), 11–46. Berlin/Boston : de Gruyter.



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<sup>e</sup> 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 anthropologiques<sup>1</sup>.

**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-

---

<sup>1</sup> 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* exigu, 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*<sup>2</sup> ». 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 seul<sup>3</sup>. 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

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

<sup>3</sup> 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 Renaissance<sup>4</sup>.

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 universaux<sup>5</sup> ». Les figures sonores, la matérialité signifiante des lettres et leur effet visuel, l'élégance des agencements, la conception de schémas numérologiques 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 chrétien<sup>6</sup>. 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<sup>e</sup> siècle dans des champs discursifs divers et pourtant étroitement liés<sup>7</sup>. 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 nouvelle<sup>8</sup> » se manifestent entre autres

---

4 À propos d'une « histoire conceptuelle de l'invention poétique » censurée par le discours théologique et philosophique du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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*<sup>9</sup>. 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<sup>e</sup> 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 langue<sup>10</sup>. 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'Eden<sup>11</sup>. 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 texture, 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 sensorielle et spirituelle particulière<sup>12</sup>. 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

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

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

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

<sup>12</sup> Pour l'élaboration du concept d'expérience esthétique dans la poésie italienne entre le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> 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 'écran 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<sup>e</sup> 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 *sumum 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* »<sup>13</sup>. Comme le souligne le traité *Las Flors del gay saber*, compilé au XIV<sup>e</sup> 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 langage<sup>14</sup> ». La science transmise dans *Las Flors del gay saber*, qui s'avère aussi enseignable qu'assimilable, est cachée dans les *cansos* des « anciens troubadours »<sup>15</sup>. 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 textes<sup>16</sup>, 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 *galiar*<sup>17</sup>.

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 stimulante<sup>18</sup>. Ainsi le *trobar clus* rivalise avec l'hypothèse exégétique chrétienne selon laquelle « Dieu [aurait] caché des *obscuritates* sous la surface du texte biblique<sup>19</sup> ». Comme le signale déjà à la fin du XII<sup>e</sup> 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 *galiar*, 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 renchérissent dans l'art d'obscurcir la 'chose' soit qu'ils feignent de résoudre l'*engin* en lumière ».

19 Mölk (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 flagitaret<sup>20</sup> ». 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 nien :  
Non er de mi ni d'autra gen,  
Non er d'amor ni de joven,  
Ni de ren au,  
Qu'enans fo trobatz en durmen  
Sobre cheveu. (v. 1–6)<sup>21</sup>

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 nien », 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 universaux<sup>22</sup>.

**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'Hildeberr 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'<sup>23</sup>, 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 choses<sup>24</sup>. 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 puesc au,  
 Qu'enaissi fuy de nueitz fadatz  
 Sobr' un pueg au.

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

---

un haut niveau théorique au XII<sup>e</sup> 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).

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

<sup>24</sup> 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)<sup>25</sup>

Contrairement à la tradition chrétienne de la *memoria*, à la kénose des mystiques ou à l'extase prophétique<sup>26</sup>, 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)<sup>27</sup>.

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 signe<sup>28</sup> ». 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 troubadouresque, Dante l'a nommée « constructio », désignant par là la structure, ou plutôt la texture qui se fait, en même temps, sein et réceptacle de l'art : « stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis<sup>29</sup> ». Dans le poème « Farai un vers de dreit nien » 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 rimes<sup>30</sup>. 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<sup>e</sup> 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 planète<sup>31</sup>. 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-*

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

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> 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).

<sup>31</sup> 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*<sup>32</sup>.

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 femme<sup>33</sup>. 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 poétologiques<sup>34</sup>. 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))<sup>35</sup>, créent une signification sup-

<sup>32</sup> Cf. Dragonetti (1982 : 8).

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

<sup>34</sup> 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.'

<sup>35</sup> 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*<sup>36</sup>.

À la fin du XII<sup>e</sup> 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'homme<sup>37</sup>. 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 sanctorum 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<sup>e</sup> siècle, reflète la valeur ontologique et épistémologique de cet espace indéfini que couvrent et génèrent les vers des troubadours. Les initiales du manuscrit

<sup>36</sup> 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).

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