

LA TENSO ENTRE MONTAN ET UNE DAME
(P-C 306. 2) :
PETIT DIALOGUE OBSCÈNE
ENTRE AMICS FINs

Patrice UHL
Université de la Réunion

Résumé. – *Le code de la Fin'Amors* imposait aux troubadours une obligation de *mezura* ; du moins dans la *canso*, car dans les genres dialogués (*tenso*, *partimen*), cette contrainte était assouplie, voire abolie. Les troubadours ont ainsi laissé un corpus de « contre-textes » obscènes où se révèle par le biais du dialogisme l'anti-*doxa* courtoise. Parmi ceux-ci, la *tenso* entre Montan et la *Domna* (P-C 306.2) se singularise par son radicalisme ; d'autant plus qu'une femme est impliquée ! Cette *tenso* mixte, loin d'être une pièce facile basée sur une simple accumulation de paillardises et de propos triviaux, est au regard de l'*ars* d'une facture tout à fait classique. Innervé par de subtils échos intertextuels (l'ironie traverse même la forme), le poème exclut d'emblée de ses destinataires potentiels la *vilanalha* ; la performance était à coup sûr réservée aux seuls vrais « connaisseurs » : le public *cortès*. P-C 306.2 est donc à prendre pour un anodin divertissement aristocratique ; un divertissement sans visée critique par rapport à l'idéologie courtoise. Car textes et « contre-textes » étaient issus des mêmes milieux.

Abstract. – *The golden rule of mezura (moderation) was imposed upon troubadours by the Fin' Amors code which required that the lyrics of the canso be exquisitely and finely composed, following the precepts of courtly love. Dialogical pieces such as the tenso and the partimen however were more flexible and even free from any tenet whatsoever. Thus a whole corpus of scabrous 'counter texts' by troubadours tell the non conformism, the anti doxa character of the dialogic genre, which may be illustrated by the Tenso between Montan and the Dame : amazingly enough the singular radical piece involves a female protagonist. Yet that mixed tenso is not just a whole blend of bawdy and coarse jokes but also a perfect set of classical rules as advocated by the ars probadorica : the poem which is artistically constructed around a string of inter-textual echoes – irony is pervasive in both form and content – was aimed not at villains but at an audience of connoisseurs of higher rank, namely the Cortès, who could de-code the subtext. Therefore P-C 306.2 should only be viewed just as a genuine uncritical distraction with no questioning of the established nobility ; for both texts and 'counter texts' originated from the same aristocratic circles.*

Il est une valeur à laquelle la célébration courtoise ne déroge jamais, c'est la *mezura* (Cropp, 1975, pp. 421-425). La « mesure » est de pensée, de comportement, mais aussi de forme. C'est ainsi que dans *La Doctrina de compondre dictats* (éd. Marshall, 1972, pp. 95-98), traité de poétologie provençal anonyme du XIII^e siècle, est formulée la règle de composition n°1 de la *canço* (chanson) : *E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazenment*. Dans la *canço*, on doit parler d'amour, à l'exclusion de tout autre sujet, et l'on doit en parler *plazenment*, c'est-à-dire en termes recherchés et plaisants. L'adverbe proscrit tout vocabulaire *vilanal* « grossier ». Il doit, à l'instar des sentiments et des comportements du poète-amant, être imprégné de *mezura*. Car – écrit Jacques Roubaud – « La *mezura* est le seul rempart contre l'anarchie de l'éros » (Roubaud, 1986, p. 279).

Mais si cette règle d'or est strictement respectée dans la *canço* – le genre le plus noble créé par les troubadours – il n'en est pas de même dans les genres qui en sont dérivés : la *serventés* (monologique), le *partimen* ou *joc-partit* (dialogique) et la *tenso* (dialogique). Dans les genres dialogués tout spécialement, les poètes avaient le loisir de s'affranchir des contraintes du code ; partant, de la « mesure ». À cela une raison : la *canço* est par essence un chant subjectif. C'est nécessairement un *Eu* (« Je ») qui énonce ; par la voix qui dit *Eu*, c'est la « Loi d'Amour » qui parle ! La *canço* s'identifie ainsi totalement à la *doxa* courtoise. Par le biais du dialogisme, qui « théâtralise » la *Fin'Amors*, – qui l'objective – le code peut être mis à distance au moindre coût, voire satirisé ou moqué (Uhl, 2005).

Les troubadours ont ainsi laissé un corpus de « contre-textes »¹¹ obscènes dans lesquels se révèle, par jeu, l'anti-*doxa* courtoise. Ce corpus longtemps ignoré du public du fait de la censure savante a refait surface à la faveur du renouvellement des études médiévales dans les années 1970-1980. En France, René Nelli (Nelli, 1977) et Pierre Bec (Bec, 1984) ont activement contribué à la redécouverte de cette « part maudite » du *trobar* ; grâce à leurs

1. « [Le contre-texte] n'est pas ambigu. Il s'installe en effet dans le code littéraire, utilise ses procédés jusqu'à l'exaspération, mais le dévie fondamentalement de son contenu référentiel. Il n'y a donc pas d'ambiguïté à proprement parler, mais juxtaposition à des fins ludiques et burlesques d'un code littéraire donné et d'un contenu marginal, voire subversif. Le code textuel endémique reste donc bien l'indispensable référence, fonctionne toujours dans la plénitude de ses moyens, mais à contre-courant. [...] Le contre-texte est donc, par définition, un texte minoritaire et marginalisé, une sorte d'infra-littérature (*underground*). Sa référence paradigmatique reste le texte, dont il se démarque, et son récepteur, inévitablement le même que celui du texte. Car sa réception et son impact sont étroitement liés aux modalités du code textuel majoritaire » (Bec, 1984, p. 11).

travaux, le regard que l'on portait jadis sur la production troubadouresque a été bouleversé. Il est désormais devenu clair que, contrairement à ce qu'enseignent certains modernes dans le sillage de Jacques Lacan (Lacan, 1986), la *Fin'Amors* ne s'abîmait pas fatalement dans la « névrose » (Rey-Flaud, 1983), ni dans l'esquive de l'*entrebescamen* (enchevêtrement) des corps par l'*entrebescamen* des mots (Huchet, 1986 ; 1987).

La *tenso* entre Montan et une dame inconnue (P-C 306.2)² est de tous les « contre-textes » obscènes conservés le plus remarquable par son radicalisme. Je voudrais revenir ici sur ce poème, suffisamment dérangeant pour avoir tétanisé les érudits pendant cent quarante ans. Tout au long des quatre couplets de la *tenso*, les partenaires font en effet assaut d'obscénités langagières et de fanfaronnades sexuelles qui laissent loin derrière les *gabs* (vantardises) du même type de Guillaume IX dans la chanson du *gat ros* (P-C 183.12) (Uhl, 1990 ; 1991).

L'une des composantes du scandale aux yeux des médiévistes – ceux de l'ancienne école (qui furent, à n'en pas douter, plus choqués que les Occitans du Moyen Âge), mais, pas uniquement eux ! – est sans nul doute la participation d'une femme au débat. Quantité d'arguments spécieux ont ainsi été avancés pour exclure cette circonstance et conforter l'idée que cette *tenso* mixte n'était qu'une « *tenso* fictive ». Pourtant rien ne justifie cet escamotage frileux et intellectuellement suspect.

Le poème est conservé par deux chansonniers : *I* (Paris, BNF fr. 854 ; fin du XIII^e s.) et *T* (Paris, BNF fr. 15211 ; XIV^e-XV^e s.) ; ces deux manuscrits sont de mains italiennes. Il a été édité pour la première fois par Carl August Friedrich Mahn en 1856 (Mahn, 1856, t. I, p. 37), mais la première édition répondant aux critères de la philologie moderne ne date que de 1974 ; elle est due à Irénée-Marcel Cluzel (Cluzel, 1974, pp. 160-162). Le travail de Cluzel eut un effet déclencheur, puisque la *tenso* bénéficia aussitôt d'une sollicitude exceptionnelle et connut en peu d'années six éditeurs successifs :

- 1) René Nelli (texte de Mahn émendé) (Nelli, 1977, I, pp. 199-203) ;
- 2) Bernard Bonnarel (texte de Cluzel en graphie occitane moderne) (Bonnarel, 1981, p. 5) ;
- 3) Arno Krispin (édition critique sur nouveaux frais) (Krispin, 1981, pp. 49-51) ;
- 4) André Soutou (texte de Krispin émendé) (Soutou, 1983, pp. 142-143) ;
- 5) Pierre Bec (texte de Cluzel émendé) (Bec, 1984, pp. 162-164 ; 2000, pp. 274-275) ;

2. Les pièces sont identifiées selon le système P-C = Pillet-Carsten, 1933.

6) Angelica Rieger (édition critique sur nouveaux frais) (Rieger, 1991, pp. 367-376). Il convient de souligner qu'avant le livre de René Nelli, il n'existait aucune traduction du texte en français moderne (Cluzel traduit tous les poèmes de Montan, sauf celui-ci...).

Cette intensification de l'activité éditoriale est le reflet du renouveau des études médiévales au tournant des années 1970-1980 et, concomitamment, de l'évolution sociétale des mentalités à l'égard de la sexualité.

La rubrique du chansonnier *I* (*T* reste silencieux) identifie l'un des participants : Montan. Outre cette *tenso* avec une dame inconnue (P-C 306.2), la tradition manuscrite nous a transmis trois poèmes de ce troubadour : une composition burlesque sur le thème de la « Vieille amoureuse » (P-C 306.4)³, une *cobla* à caractère moral sur les devoirs que l'on doit à un ami (P-C 306.1) et une *cobla*, de même esprit, répondant au troubadour italien Sordello (Sordello) dans une *tenso* sur les « mauvais barons » qui ne respectent pas la parole donnée (P-C 306.3).

Le fort contraste registral entre, d'un côté P-C 306.2 et P-C 306.4, et de l'autre P-C 306.1 et P-C 306.3, a fait penser que l'on pouvait avoir affaire à deux troubadours distincts (Chabaneau, 1885, p. 161). C'est oublier que dès l'origine du *trobar* – chez Guillaume IX d'Aquitaine : « troubadour *bifrons* » (Rajna, 1928) –, inspiration grivoise et légère, et inspiration courtoise et sérieuse cohabitaient sans chiasme. Du reste, l'auteur de la *Vida* de Guillaume IX dit dans la même phrase : « *Lo coms de Peiteus si fo uns des mas cortés del mon e dels majors trichadors de dompnas* [Le comte de Poitiers fut l'un des hommes les plus courtois du monde et l'un des plus grands trompeurs de femmes] » (éd. Boutière-Schutz, 1973, p. 7). Personne en tout cas n'est venu étayer la théorie des deux Montan homonymes autrefois formulée par Chabaneau. On a aussi pensé que derrière le nom Montan se cachait un autre troubadour : N'At de Mons (N'AT de MONs) (Rieger, 1991, p. 373) ou encore Guilhem de Montanhagol : MONTANhagol (Rieger, 1991, p. 374). Anagramme du premier ou *senhal* du second, le mystère reste entier.

Le nom de Montan ressemble fort à un pseudonyme – un nom de métier, un nom de *joglar*, comme *Cercamon* (« Cherche [le] Monde »), *Pistoleta* (« Petite lettre ») ou Peire Bremon *Ricas Novas* (« Récits abondants ») ou

3. Traduction Cluzel (Cluzel, 1974, p. 164) : « Votre haleine est si puante, vieille à couleur de citron, qu'elle vous fait choir les dents de la mâchoire ! Avec vous ne me plaisent ni accord ni paix, car, avec de l'argent, on peut prendre votre sein flasque. Et cela paraît à vos dents, dont une quinzaine manquent... Et de mon vieux père, vous pourriez bien être mère, Dame Vieille Bouche ! »

« Récits intéressants »). Morphologiquement, *montan*, est le participe présent du v. *montar*, lequel peut se comprendre en trois sens :

- 1) « monter » : *Montan*, c'est celui qui « monte » (socialement ou en réputation), mais aussi celui dont le sexe est toujours « montant » ;
- 2) « compter, importer » : *Montan*, c'est celui qui *monte*, « qui importe » ;
- 3) « monter (un cheval) » : *Montan*, c'est celui qui sait « monter » les dames, comme Guillaume IX dans la « Chanson des deux cavales » (P-C 163.1).

En tant que substantif, *montan* désigne une sorte de poutre ! La *domna* du poème ne manque pas de « finauder » sur la polysémie du nom du troubadour. Pour elle, Montan, c'est aussi bien celui dont le sexe se dresse promptement que celui qui sait « monter » les dames » ou encore celui dont le membre est dur comme une poutre.

Chronologiquement, si l'on se réfère à Sordel, avec qui Montan échangea une *cobla*, l'activité de ce troubadour serait à situer dans le second tiers du XIII^e siècle ou dans sa seconde moitié : Sordel (1200-1269) vécut l'essentiel de ses longues années d'exil (1228-1265) au service des comtes de Provence (Uhl, 2001). Cette datation est confirmée par une mention de Montan, dans une *cobla* de Raimon Bistort de Roussillon (P-C 395.1), troubadour actif au milieu du XIII^e siècle. Quant à At de Mons et Guilhem de Montanhagol, dont les noms ont été cités plus haut, l'un « trouvait » dans la « 2^e moitié du XIII^e s. » ; l'autre entre « 1233 et 1258 environ » (Jeanroy, 1934, I, p. 339 et p. 380). Il n'est qu'André Soutou qui, sur la foi d'un seul trait morphologique : « La répétition – cinq fois – du pronom personnel *eu*, à l'exclusion de la forme diphtonguée *ieu* qui n'apparaît dans les chartes originales qu'à l'extrême fin du XII^e siècle » (Soutou, 1983, p. 142), voie en Montan un poète du XII^e siècle. Mais l'argument linguistique est mince : le copiste de T emploie *ieu*. On ne possède malheureusement pas de *Vida* de Montan (le ms. I est pourtant avec ses quatre-vingt-cinq notices l'un des plus riches pour les biographies provençales).

Les rubriques des manuscrits dotent Montan d'un titre nobiliaire : *En Montan* (P-C 306.3 ; ms. D^c) ; *Seigneur Montan* (P-C 306.2 ; ms. I) ; dans la *tenso*, la particule *en* (*en* < DOMINUM ; *na* < DOMINA ; *en* et *na* > *n'* devant voyelle) lui est réservée (v. 2). Mais il pourrait s'agir d'une aristocratie poétique, et non de naissance : tout troubadour reconnu, quelle que soit son origine sociale, acquérait de fait une sorte de statut aristocratique ; le pseudonyme Montan oriente plutôt vers la *joglaría*.

En 1838, Émeric David s'excusait de devoir parler de Montan (« Montant ») dans sa notice de l'*Histoire littéraire de la France* : « Après

avoir rendu hommage à tant de poètes, modèles de grâces et de délicatesse, on arrive à regret à un cynique aussi sale dans ses paroles que déhonté dans ses tableaux [...]. Montant oublie toutes les convenances ; il est entièrement sans pudeur. » (David, 1838, pp. 539-540). La réputation du troubadour était forgée pour longtemps ! Cent trente-neuf ans plus tard, René Nelli prenait encore des précautions en avertissant son lecteur qu'il allait lire « la poésie la plus licencieuse de toute la littérature occitane » (Nelli, 1977, p. 199).

Voici « La Tenzon de Seigner Montan e de la Domna » (rubrique du ms. *D*), dans le texte critique de d'Angelica Rieger (les italiques signalent des émen-dations) ; j'en proposerai ensuite une traduction :

- I Eu veing vas vos, Seingner, *fauda* levada,
c'auzit ai dir c'avetz nom En Montan,
c'anc de fotre non fui asassonada,
et ai tengut dos anz *un* capellan,
5 e sos clergues e tota sa masnada ;
et ai gros cul espes e trameian
e maior con *que* d'atra femna nada.
- II Et eu vas vos, dompn', ab braga bassada,
ab maior viet de nuill az'en despan,
10 e fotrai vos de tal arandonada
que los linzols storzerez l'endeman
— e pos diretz c'ops i es la bugada ;
ni mais no'm leu ni *mais* mei coillon gran
se tan no'us fot que vos zaires pasmada.
- III 15 Pois tan m'aves de fotre menazada,
saber volria, Seingner, vostre van,
car eu ai gen la mia *port'*armada
per ben soffrir los colps del coillon gran ;
apres començarai tal repenada
20 que no'us poirez tener als crins denan,
anz de darier vos *er* ops far tornada.
- IV Sapchatz, Midons, que tot aizo m'agrada
— sol que *siam* ensems a l'endeman,
mon viet darai en vostra *port'*armada ;
25 adoncs conoisseretz s'*eu* sui truan
qu'eu vos farai lanzar per la culada
tals peitz que son de corn vos senblaran
— et ab tal son fairetz aital balada.

« Je viens à vous, Seigneur, la jupe relevée, car j'ai entendu dire que vous aviez pour nom « Messire Montant ». Jamais je n'ai été rassasiée de foutre : pendant deux ans, j'y ai occupé un chapelain, ses clergeons et toute sa suite !

J'ai le cul large, dodu et frétilant, et le plus grand con que jamais femme eût au monde.

Et moi, Dame, je viens à vous la culotte baissée, avec un vit plus gros que celui d'un âne en rut, et je vous foutrai avec tant d'ardeur que vous devrez tordre les draps le lendemain. Vous constaterez alors qu'ils ont bien besoin d'aller à la lessive. Et jamais nous ne partirons, ni moi ni mes grosses couilles, tant que vous n'aurez pas été foutue au point d'en rester gisante et pâmée.

Puisque vous m'avez si bien menacée de me foutre, je voudrais vérifier, Seigneur, ce qu'il en est de vos fanfaronnades. Car j'ai fort bien armé ma porte pour supporter les coups de vos grosses couilles ; et après je me mettrai à faire de telles ruades que vous ne pourrez plus vous retenir aux crins de devant, de sorte qu'il vous faudra recommencer par derrière.

Sachez, Dame, que tout cela me plaît. Pourvu que nous soyons ensemble jusqu'au lendemain, mon vit frappera contre votre porte armée. Vous saurez alors si je suis un vantard ou non. Car je vous ferai lâcher du cul une telle volée de pets que cela vous semblera un air de cor, et sur cet air, vous composerez la ballade qui convient. »

Du point de vue typologique la pièce est une *tenso* (*tenson* ; *tenzo*, *tenzon*). Au sens propre, ce mot signifie « querelle, dispute » ; au sens littéraire, c'est une joute poétique. C'est avec le *partimen* (ou *joc-partit*) la forme dialogique la plus prisée des Occitans. Les deux genres sont définis séparément dans les arts poétiques provençaux ; ainsi, dans les *Leys d'Amors* de Guilhem Molinier :

1) *Tensos es contrasts o debatz, en lo qual quascus mante, soste e razona son propri fag...* [La *Tenso* est une discussion ou un débat où chacun argumente, soutient et raisonne de son côté pour défendre son propre point de vue...] (éd. Gonfroy, 1981, p. 169, § 261 [*De la diffinico de tenso*]) ;

2) *Partimens es questios ques ha dos membres contraris, le quals es donatz ad autre per chاوزir e per sostener cel que volra elegir e pueys quasqus razona e soste lo membre de la questio lo qual haura elegit...* [Le *partimen* est une question comportant deux options contraires, dont on donne le choix à un autre, pour soutenir celle qui lui plaira. Ensuite chacun raisonne et soutient de son côté l'option qu'il aura choisie...] (éd. Gonfroy, 1981, pp. 169-170, § 262 [*De la diffinico de partimen*]).

Mais dans les faits, les rubricateurs emploient fréquemment *tenso* pour *partimen*, ne retenant que l'idée de *disputatio*. À l'occasion, ils chapeautent du nom de *tenso* des pièces de même facture (*sirventés*, *coblas*...) composées autour d'un même sujet (sérieux ou burlesque), et se répondant l'une l'autre. La différence entre *tenso* et *partimen* tient à ceci :

« La *tenso* propre se rapporte au poème dialogué en entier qui contient une discussion de développement libre, tandis que le *partimen* s'applique au dé-

veloppement dans le style strict d'un débat limité par les options d'un dilemme » (Shapiro, 1981, pp. 287-288).

Pour sa part, le rubricateur du chansonnier *I* ne balance pas : *Tenzon de seigner Montan e de la domna*.

Le problème est l'anonymat de la dame. Car pour beaucoup « anonymat » signifie pseudo-féminité. Sur vingt-trois *tenso*s impliquant censément une femme, Frank M. Chambers ne retient que six pièces dans lesquelles la féminité du partenaire ne lui paraît pas en cause : « *It seems reasonable to assume that when the lady is identified by name in the poem itself her authorship is probably genuine, especially if she is a person known to history or is the author of other poems* » ; toutes les autres « *call for individual attention* » (Chambers, 1989, pp. 46-47). Le plus souvent l'un des partenaires est connu, le second, en l'occurrence une femme, restant dans l'ombre ; par exemple : Pistoleta et la *domna*, dans « *Bona domna, un conseil vos deman* » (P-C 372.4) ou Aimeric de Peguilhan et la *domna* dans « *Domna, per vos estau en greu tourmen* » (P-C 10.23). Mais parfois les deux noms sont masqués, comme dans la *tenso* entre une « jeune fille » (*donzela*) et une « dame » (*domna*) : « *Bona domna, tan vos ai fin coratge* » (P-C 461.56). Il est aussi des cas où la responsabilité poétique de la dame (pourtant nommée, voire historiquement identifiée) a été contestée ; tel est celui d'Alamanda, partenaire de Giraut de Bornelh dans « *S'ie us quier conseil, bell'ami Alamanda* » (P-C 242.69 = P-C 12a.1). Cette *tenso* mixte, étiquetée par Carl Appel comme *fingierte Tenzone* (Appel, 1895, pp.129-130), et dont Martín de Riquer affirmait avec aplomb : « *Es evidente que todo el debate es obra de Giraut de Borneilh, que lo ha redactado con gracia y con una leve ironía* » (Riquer, 1983, I, p. 506), a été réintégrée dans le corpus des *Trobairitz* par Angelica Rieger (Rieger, 1991, pp. 183-188). S'agissant des *tenso*s mixtes, engageant un troubadour et une *domna*, la tendance à les considérer *a priori* comme des « *tenso*s fictives » a longtemps prévalu. Les plus grands médiévistes se sont ralliés à cette facilité. Or, cette sub-catégorie est un fourre-tout dans lequel on trouve aussi bien de véritables « *tenso*s fictives », comme celles du Moine de Montaudon avec Dieu (P-C 305.7) ou de Gui de Caillon avec son manteau (P-C 192.3), ou encore de Bertran Carbonel avec son cheval (P-C 82.14), que des pièces reléguées en ce lieu par commodité ou pusillanimité, et qui, comme le préconisait Frank M. Chambers, auraient mérité une « attention individuelle ».

La tonalité obscène de la *tenso* entre Montan et la dame ne pouvait aux yeux des provençalistes (« classiques » ou « modernes ») impliquer une femme ; plus que tout autre, ce trait la désignait comme une « *tenso* fictive » ! L'unanimité est parfaite : « Ce poème des plus scabreux est sans

doute un débat fictif » (Jones, 1934, p. 41) ; « C'est une *tenso* sans aucun doute fictive » (Cluzel, 1974, p. 157) ; « Il s'agit là d'une dame imaginaire et d'une *tenson*, comme beaucoup d'autres, purement fictive » (Bec, 1984, p. 162) ; « La dame est certainement fictive et point n'est besoin d'ajouter à cette fiction celle d'une servante de prêtre réelle qui aurait provoqué le troubadour » (Huchet, 2006, p. 56), etc. Quant à Frank M. Chambers, qui ne doutait pas non plus que cette dame fût « fictive », il se signale par une position médiane, admettant une participation féminine, non en amont, au stade de la composition, mais en aval, au stade de la performance : « *There can be little doubt that Montan was solely responsible for the scabrous little piece, which may have been presented with the collaboration of a joglaresa before a stag-party like the companhos of William IX* » (Chambers, 1989, p. 54). Une façon comme une autre d'exclure les femmes-troubadours du registre obscène ! Du coup, si c'est une *joglaresa* qui donne la répartition au troubadour en prêtant sa voix à la dame « fictive » du débat devant un petit public masculin, le *distinguo* entre « féminité textuelle » et « féminité génétique » – *distinguo* établi par Pierre Bec à propos des « chansons de femmes », lesquelles auraient été plus souvent composées par des hommes que par des femmes (Bec, 1979b) – se trouve validé.

Angelica Rieger, commentant les vues de Chambers, a développé un point de vue beaucoup plus cohérent :

« [...] daß im Rahmen des mündlichen und musikalischen Vortrags, der bei diesem Stück sicher eine große Rolle spielte, der Einsatz einer Frauenstimme im Text nur dann sinnvoll ist, wenn diese auf der Ebene der « performance » auch wirklich von einer Frau übernommen wird. Hat sich aber eine Frau für den Vortrag solcher Verse gefunden, ist es auch nicht mehr undenkbar, daß sie auch für ihre Entstehung (mit-)verantwortlich ist (Rieger, 1991, p. 373).

[...] dans le cadre d'une exécution orale et musicale – elle a certainement joué un rôle important dans cette pièce – l'introduction d'une voix féminine dans ce texte n'a de sens que si, du point de vue de la « performance », cette voix est réellement interprétée par une femme. Mais si c'est une femme qui récite de tels vers, il n'est plus inconcevable qu'elle soit aussi co-responsable de la composition. »

La médiéviste compte ainsi sans faux-fuyant cette provocante *domna* au nombre des *Trobairitz*. Un pas que n'avait pas osé franchir Meg Bogin dans son anthologie « militante » des femmes-troubadours (Bogin, 1976), de crainte sans doute de heurter frontalement la *doxa* savante, mais peut-être aussi la sensibilité féministe... Quant à Pierre Bec, qui considère comme « fictives » toutes les *tenso*s opposant un troubadour à une *domna* inconnue,

il était naturel qu'il l'évinçât de ses *Chants d'amour des femmes-troubadours* (Bec, 1995).

L'idée que des femmes ne sauraient employer un langage obscène ou scatologique en poésie n'est pas une idée médiévale. C'est le produit d'une représentation de la femme typiquement bourgeoise ; une image clichée de la « fragilité » et de la « délicatesse » féminines, allant de pair avec la pudeur et la retenue qui « par nature » siérait aux dames. Une image anachronique conforme aux normes sociétales, morales et religieuses de la bourgeoisie bien pensante du XIX^e siècle ! Quant à l'obscénité, y compris énoncée par des femmes, tout indique que les cours médiévales, qu'elles fussent occitanes ou non, en étaient aussi friandes que le petit peuple. Au XI^e siècle, la princesse 'umayyade Wall ada composa contre son ancien amant, Ibn Zayd un, des poèmes satiriques (*hidja'*) d'une absolue crudité ; d'autres poétesses écrivirent du reste des poèmes de même teneur (Muhdja bint at-tayn an i, Nahz un bint al-Qal a' i, Hafsa bint al-H adjj ar-Rak uniyya...) (Uhl, 2000).

Il n'est pas inutile de rappeler ce que l'arabisant Wilhelm Høenerbach écrivait à propos de l'intrusion du registre obscène (*mudj* un) dans la poésie hispano-arabe :

« Pour ce qui est d'Al-Andalus, on rencontre de franches obscénités dans les vers d'Ibn Quzm an et d'Ab u Bakr al-Mahzum i et chez la poétesse Nahz un. Mais ce qui est capital, c'est que cette irruption du *mudj* un n'arrive pas à déchirer le délicat tissu du classicisme, et que ceux qui allaient le plus loin dans les hardiesses de l'expression ne perdaient pas pour autant l'estime de leurs contemporains [...]. Le sexe dans la poésie arabe est un topos, qui reçoit sa valeur et sa signification, non *ad personam*, mais au sein de la *fictio poetica* elle-même [...]. Le mot ou la phrase qui déshonorent ne rejaillissent pas – dans la littérature – sur l'honneur de la personne qui les emploie, car la littérature est art, et, sur ce point comme en beaucoup d'autres choses, la littérature se différencie de la réalité » (Høenerbach, 1971, pp. 24-25).

Il serait étonnant que les Occitans (qui doivent tant aux Arabes d'Espagne !) n'aient pas non plus perçu les choses de cette façon. Montan et sa complice, s'ils rudoient allègrement les « manières » et le code langagier courtois, n'en restent pas moins parfaitement « classiques » du point de vue de l'*ars trobadorica*. Le poème s'adresse à des pairs, susceptibles d'apprécier sa totale orthodoxie formelle et de goûter les jeux allusifs internes sur lesquels il est bâti.

La *tenso* respecte le code du débat courtois : l'homme est un seigneur (emploi du vocatif *Sei(n)gner* et de la particule *En*) ; la dame est une aristo-

crate (*Dompna*). Un autre signe est l'emploi de *Midons*⁴ – un mot « sexuellement valise » (Jacques Roubaud, 1986, p. 264) – inauguré par Guillaume IX d'Aquitaine (P-C 183.8) et, à l'occasion, utilisé par les troubadours comme *senhal* pour dissimuler le nom de la dame aimée. On n'est pas dans le registre « popularisant » (type *pastorela*, par exemple), mais dans le registre « aristocratisant » (Bec, 1977, pp. 33-39) !

Du point de vue fonctionnel, le poème ne déroge pas non plus aux règles : la *tenso* s'ouvre sur une apostrophe de la dame en forme de défi : *Eu venh vas vos, Sénher, fauda levada...* ; défi que le troubadour relève dans une construction en écho : *Et eu vas vos, Dòmna, ab braga baissada...* Une fois le défi relevé, le partenaire n'a plus le loisir de se défilier ; il en respectera jusqu'au bout le thème, la tonalité et le style. C'est le principe même de toute joute poétique (Bec, 2000, pp. 11-45). La *tenso* est exécutée en public et quel qu'en soit le sujet, l'honneur des jouteurs est de mener le débat à son terme pour le plus grand plaisir des auditeurs. Non tenus à la *mezura* qui prévaut dans la *canso*, les deux poètes ont recours au vocabulaire *vilanal* avec une liberté jubilatoire : *fotre, fotrai, fot* ; *viet* < VECTUS ; *coillon* ; *cul, corn* et *culada* ; *con* < CUNUS ; sans oublier la suggestive périphrase : *port'armada*⁵. On est dans l'excès : l'« anarchie de l'éros » (*fauda levada* contre *braga baissada*) ! Les performances sexuelles quasi épiques de l'une (vv. 3-5) ; les promesses hyperboliques de l'autre (vv. 10-14), rien n'y manque ; pas même une once de scatologie (*peitz* et *son de corn*). Mais le vocabulaire trivial n'est pas seul mobilisé ; les ressources de l'équivoque sont aussi mises à profit, comme on va le voir.

4. *Midons* < MEUS DOMINUS (« mon seigneur »), masculinisation de *ma dom(p)na* ; usage qu'on rapproche de l'emploi des masculins *sayyid i* (« mon seigneur ») et *mawl aye* (« mon maître ») dans la poésie arabe classique et la poésie andalouse (Cropp, 1975, pp. 29-37).

⁵. Cluzel a imprimé « pot'armada » ; *I* porte : *potarmarda* ; *poitarmada* (« avec *i* exponctué ») au v. 24 ; il explique en note (à propos des vers 17 et 24) : « Le mot qui désigne les parties sexuelles de la femme est spécifiquement italien » (Cluzel, 1974, p. 156, n. 16). *T* porte *potta ferrada* (*ferrada* « garnie de ferrure ») (v. 17) et *potta armada* (v. 24). Bec observe : « Le mot *pota* n'existe pas. Cette *pòrta armada* (variante *pòrta ferrada*) pourrait être une ceinture de chasteté qui oblige ainsi l'amant à changer de porte (?) » (Bec, 1984, p. 164, note aux vers 17 et 24). L'hypothèse est ingénieuse mais peu crédible. La lexie « porte armée », appliquée au sexe de la dame, convient bien au contexte agonistique des ébats qui se préparent : Montan forcera cette « porte armée » avec son « bélier »... Nelli traduit avec humour le v. 17 : « J'ai la boutique assez gentiment armée » (Nelli, 1977, p. 203) ; le v. 24 est traduit : « Mon vit ira donner contre cette poterne si bien armée » (Nelli, 1977, p. 203).

Si la *canço* devait obligatoirement être « nouvelle » et présenter chaque fois une formule originale (cette « nouveauté » s'appréciant parfois à de menues variations à l'échelle de l'une ou l'autre des instances formelles : schéma rimique, mètre, type strophique, mélodie), les exigences étaient moins sévères pour la *tenso*. Son caractère improvisé l'explique facilement. La formule strophique de P-C 306.2 ne se signale pas par une extrême complexité : $a^{10}b^{10}a^{10}b^{10}a^{10}b^{10}a^{10}b^{10}a^{10}$ (= Frank 224, 1). Pourtant, cette formule ne se rencontre à l'identique qu'une seule autre fois dans le *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* d'István Frank (Frank, 1966) : dans une *dansa* de Cerveri de Girona (P-C 434a 1a = Frank 224, 2). Une seconde *dansa* du troubadour catalan la réalise dans sa variante heptasyllabique (P-C 434. 1a = Frank 224, 3). Certes, la « nouveauté » de la formule n'est pas absolue, mais sa relativité même suffit à dénoter un jeu intertextuel.

Du reste, ce type de jeu est permanent dans P-C 306.2. Le segment « *c'auzit ai dir que...* » (v. 2), évoque l'attaque d'un poème de Peire Duran (et non de Guilhem de Saint-Didier, comme l'indiquent à tort Pillet et Carstens sous la référence : P-C 234.8)⁶ : « *Una don' ai auzit dir que...* » (éd. Sakari, 1957, pp. 600-603 [versions *R* et *C*]) ; un poème dont le sujet n'est pas sans rapport avec celui de la pièce qui nous occupe. C'est une véritable « *tenso* fictive », puisque le dialogue est rapporté, et non « joué » : une dame se plaint à son mari d'être sexuellement négligée ; celui-ci lui répond que, s'il hésite tant à faire l'amour avec elle, c'est qu'il craint de la tuer, vu la taille de son membre ; la dame, qui ne craint pas la mort, demande à vérifier :

« *Marit, de trastot lo dan vos fas fi faire,
E del mal que m podetz far, al mieu albire,
Si m'en podetz far sentir qu'en crit ni n braire
Per justiziar m'en ren, e per ausire,
E darai vos batalhier
Que us vensera, mas no fier,
E platz li can es feritz
E jes no n es mens arditz. »*
(ms. *R*, cobla V, vv. 33-40)

« Mon époux, je vous tiens quitte de tout le dommage et du mal que vous pourriez me faire, à mon avis : si vous m'en faites sentir tant que j'en hurle et pleure, je consens au supplice et à la mort. Mais en moi vous trouverez plutôt

6. Le chansonnier *C* (Paris, BNF fr. 856) attribue le poème à Guillem de Saint-Didier (ou Guillem de Saint-Leidier) ; le chansonnier *R* (Paris, BNF fr. 22543) le donne à Peire Duran. Aimo Sakari a établi sur la base de la métrique que la seconde attribution était la bonne (Sakari, 1957, pp. 595-599). P-C 234.8 serait donc à corriger : P-C 339.4.

un adversaire qui vous vaincra sans coup férir, à qui il plaît d'être battu et qui jamais n'en sera moins hardi. »

Le poème s'achève sur une pointe où se révèle la solidarité entre les femmes des deux *tenso*s :

« *Maritz, ja part no.us en quier
Del valeissen d'un denier,
Que mans gabs avem auzitz
Que no'n eran mas los critz* »
(ms. R, cobla VII, vv. 45-48).

« Mon époux, jamais je ne vous demande le moindre ménagement, car on a déjà entendu force hâbleries qui n'étaient en réalité que des grands cris ! »

Il n'est pas rare qu'un poème « rebondisse » ainsi sur un autre ; c'était un jeu que le public appréciait. Ici, il ne pouvait manquer de faire le rapprochement entre la vantardise sexuelle de Montan et celle du mari dans la « *tenso* fictive » de Peire Duran ; non plus qu'il ne pouvait manquer de le faire entre les deux dames qui, l'une et l'autre, étaient de tempérament à résister aux assauts verbaux et physiques des deux « machos »...

Dans la dernière *cobla*, se relève une allusion à une *balada* anonyme : « *Coindeta sui, si com n'ai grèu cossire* » (P-C 461. 69 ; éd. Bec, 1979a, p. 62-64 ; 1995, pp. 222-223). La parenté des formules identifiant génériquement les deux pièces est évidente : *et ab tal son fairetz aital balada* (P-C 306.2) vs *en aquest son fatz coindeta balada* (P-C 461.69). Le lien thématique est moins direct que dans la pièce précédente, mais il existe implicitement : une jeune dame se plaint de son mari qu'elle n'aime ni désire : *Ja Dèus mi salv, si ja sui amorosa:/ De lui amar mia sui cobeitosa* [Que Dieu me garde si j'en suis amoureuse, car de l'aimer je n'en ai nulle envie !] ; pour retrouver plaisir et joie, c'est à son jeune amant qu'elle accordera désormais son cœur et son corps : *Ars li será m'amors abandonada*. Le propos reste dans le style « soft » des « chansons de malmariée ». La jeune dame n'a, en effet, ni le mordant ni la verdeur de la partenaire de Montan, mais, à mots couverts, c'est toujours d'*entrebecamen* des corps qu'il s'agit.

Ce qui est frappant, c'est que le vocabulaire de l'*ars* est lui-même « équivoqué ». La lexie « *son de corn* » par exemple est à double entente : *son* désigne une « mélodie », un « air », mais aussi un « son », un « bruit » ; quant à *corn*, c'est un « cor » (instrument), mais aussi le « cul », l'« anus » (Lévy, 1909, p. 96). Cette équivoque est généreusement déclinée tout au long du débat à trois voix entre Arnaut Daniel, Truc Malec et Raimon de Durfort à propos de l'« affaire Cornilh » (P-C 447.1, P-C 397.1, P-C 29. 15, P-C 397. 1a, in : Bec, 1984, pp. 138-153 ; Uhl, 2005, p. 95). En gros, Montan conseille

à sa partenaire de composer en pétant une *balada* : *Qu'eu vos farai lanzar per la culada tals peitz que son de corn vos senblaran — et ab tal son fairetz aital balada*. Si l'on se fie à ce contexte alvin, on pourrait penser que Montan ne tenait pas en haute estime ce genre lyrico-chorégraphique « popularisant » (*balada* est le déverbal de *balar*, « danser »). En vérité, il y a de l'autodérision dans cette invitation, car la formule métrique de la *tenso* est, précisément, celle d'une chanson à danser : la *dansa* ! On la rencontre, je l'ai dit, deux fois chez Cerveri de Girona : 1° dans « *Com ès ta mal enseyrada* » (P-C 434. 1a ; éd. Coromines, pp. 228-229, n° 101), *dansa* titrée dans le manuscrit catalan *Sg* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya 146) « *Peguesca* » (sur *pegueza* « sottise ») ; 2° dans « *Al fols gelós done Déus mal aventura* » (P-C 434a 1a ; éd. Coromines, pp. 232-233, n° 102), *dansa* titrée « *Gelosesca* » (sur *gelozia* « jalousie »). La seconde pièce présente exactement le même schéma métrique que la *tenso-balada* (y compris pour la distribution des rimes féminines et masculines). La circonstance d'une parfaite identité métrique est suffisamment rare pour signaler, soit une convention générique précise, soit un clin d'œil formel au public. Une autre référence ironique à l'*ars* est faite à travers le mot *tornada* (v. 21). Chez les troubadours, la *tornada* « retour » désigne le couplet plus court sur lequel s'achève d'ordinaire une chanson. La *tornada* reprend, en respectant l'enchaînement, les rimes de la dernière partie du couplet précédent ; c'est elle qui contient l'envoi. Mais cette terminologie technique est comiquement détournée dans la *tenso* : la dame qui invite le troubadour à réussir sa *tornada*, emploie en effet le mot *sensu sexuali* : il s'agit de *tornar* – de « retourner » la position érotique et de recommencer par derrière, ce qui avait été fait par devant ! Autrement dit, d'opérer un « retournement » : une invitation à la « position *retro* » (« levrette ») ou – la *cobla* IV paraît l'induire – à la sodomie (*in terga id est posteriora*) (Voisenet, 1994, pp. 209-211)...

La *tenso* entre Montan et la Dame qui, à première vue, pourrait passer pour une pièce facile, reposant sur une simple accumulation de *gabs* paillards et de propos triviaux, est en vérité d'un parfait classicisme. Ce poème dialogué respecte de bout en bout les usages et les conventions du *trobar* (formalisme, signalétique courtoise, paradigmatique allusive, etc.). C'est dans un cadre tout à fait conventionnel que Montan et sa partenaire libèrent « l'anarchie de l'éros ». Et ce, hors de toute « mesure », comme les y autorisait le choix du dialogisme. L'obscénité, loin de dénoter quelque déchéance dans le monde de la *vilanalha* (le monde des vilains, de la canaille) était un piment apprécié du public courtois occitan, tout autant qu'il l'avait été en Andalousie à l'époque des 'umayyades et des *taifas*. Pour peu qu'ils se pliasent aux usages de l'*ars* et que le jeu se donnât devant un public de

« connaisseurs » – un public *cortés*, seul apte à déchiffrer les jeux intertextuels sous-jacents –, les poètes ne rencontraient véritablement aucune limite. Textes et « contre-textes » avaient le même horizon d'attente : le « contre-texte » obscène se composait et se consommait en effet dans les milieux mêmes qui avaient énoncé la *doxa* courtoise et qui s'en faisaient les garants. C'est ainsi qu'Arnaut Daniel – que Dante célèbre comme le maître de tous les poètes d'Oc en matière d'amour (*De Vulgari eloquentia*, II, II, 8) – ne dédaigna pas de contribuer au difficile débat : « Peut-on *corner* au cul d'une Dame ? ». À cet égard, les « contre-textes » obscènes des troubadours sont à prendre pour d'anodins divertissements aristocratiques, sans aucune visée critique par rapport à l'idéologie courtoise ; à la différence des « sottes chansons contre Amour » septentrionales (Långfors, 1945), dont la motivation socio-poétique était fondamentalement contestataire. Tout cela restait un petit jeu entre *amics fins*, excluant sans appel le public plébéien : le public des vilains ou des bourgeois.

Références bibliographiques

- APPEL Carl (1895), *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, Vogel [Genève, Slatkine Reprints, 1974].
- BEC Pierre (1977), *La Lyrique française au Moyen Âge (XI^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. I : *Études*, Paris, Picard.
- BEC Pierre (1979a), *Anthologie des troubadours*, Paris, UGE, collection « 10/18 ».
- BEC Pierre (1979b), « *Trobairitz* et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 22, pages 235-262.
- BEC Pierre (1984), *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris, Stock.
- BEC Pierre (1995), *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Paris, Stock.
- BEC Pierre (2000), *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres.
- BOGIN Meg (1976), *The Women Troubadours*, Londres / New York, Paddington Press ; trad. française : *Les Femmes troubadours*, Paris, Denoël-Gonthier, 1978.
- BONNAREL Bernard (1981), *Las 194 cançons dialogadas dels trobadors*, Paris, Bonnarel.

- BOUTIERE Jean et SCHUTZ Alexander Herman (1973), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 2^e éd.
- CHABANEAU Camille (1885), *Les Biographies des troubadours*, Toulouse, Privat [Genève, Slatkine Reprints, 1975].
- CHAMBERS Frank M. (1989), « *Las trobairitz soisebudas* », in : *The Voice of the Trobairitz*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pages 45-60.
- CLUZEL Irénée-Marcel (1974), « Le troubadour Montan (XIII^e siècle) », in : *Mélanges Charles Rostaing*, 2 vol., Liège, ARUL, tome I, pages 153-164.
- COROMINES Joan (1988), *Cerverí de Girona. Lírica*, 2 vol., Barcelona, Curial.
- CROPP Glynnis M. (1975), *Le Vocabulaire courtois des troubadours à l'époque classique*, Genève, Droz.
- DAVID Émeric (1838), « Montant », in : *Histoire Littéraire de la France* [ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et poursuivi par des membres de l'Institut (Académie des inscriptions et belles lettres), Paris, 1733-1950, 38 vol.], tome XIX, pages 539-540.
- FRANK István (1966), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol., Paris, Champion.
- GONFROY Gérard (1981), *La Rédaction catalane en prose des Leys d'Amors : édition et étude critique des trois premières parties*, vol. I : *Texte* ; thèse de 3^e Cycle présentée devant l'Université de Poitiers.
- HÆNERBACH Wilhelm (1971) « *Zur Charakteristik Walladas der Geliebten Ibn Zayduns* », *Der Welt des Islams*, n° 13, pages 19-25.
- HUCHET Jean-Charles (1986), « L'«Entrebescamen» des mots et des corps », *Médiévales*, n° 11, pages 111-127.
- HUCHET Jean-Charles (1987), *L'amour discourtois. La "Fin'Amors" chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat.
- HUCHET Jean-Charles (2006), « *Trobairitz : les femmes troubadours* », in : *Voix de femmes au Moyen Âge*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », pages 3-73.
- JEANROY Alfred (1934), *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vol., Toulouse-Paris, Privat-Didier [Genève, Slatkine Reprints, 1998].
- JONES David J. (1934), *La Tenson provençale*, Paris, Champion [Genève, Slatkine Reprints, 1974].
- KRISPIN Arno (1981), « *La Tenson "Eu veing vas vos, Seingner, faoda levida" d'En Montan* », *Via Domitia*, n° 26, pages 49-51.

- LACAN Jacques (1986), « L'amour courtois en anamorphose », in : *Le Séminaire. Livre VII (L'éthique de la psychanalyse. 1959-1960)*, Paris, Seuil, pages 167-184.
- LÅNGFORS Arthur (1945), *Deux recueils de sottes chansons : Bodleienne, Douce 308 et Bibliothèque Nationale, Fr. 24432*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia (*Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ*, B LIII, 4) [Genève, Slatkine Reprints, 1977].
- LEVY Emil (1909), *Petit dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg, Carl Winter.
- MAHN Carl August Friedrich (1856), *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 vol. (1856-1873), Berlin [Genève, Slatkine Reprints, 1977 (en un volume)].
- MARSHALL John Henry (1972), *The "Razos de Trobar" of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press.
- NELLI René (1977), *Écrivains anticonformistes du Moyen Âge occitan*, t. I : *La femme et l'amour*, Paris, Phébus.
- PILLET Alfred et CARSTENS Henry (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933 [réimpression New York, Burt Franklin, 1968].
- RAJNA Pio (1928), « *Guglielmo conte di Poitiers, trovatore bifronte* », in : *Mélanges Alfred Jeanroy*, Paris, Droz, pages 349-360.
- REY-FLAUD Henri (1983), *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin.
- RIEGER Angelica (1991), *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- RIQUER Martín de (1983), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelona, Editorial Ariel, colección « *Letras e Ideas* », 2^e éd.
- ROUBAUD Jacques (1986), *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay.
- SAKARI Aimo (1957), « Une tenson-plaidoirie provençale », in : *Mélanges István Frank*, [Sarrebrück], Universität des Saarlandes, pages 595-613.
- SHAPIRO Marianne (1981), « *Tenson et partimen : la Tenson fictive* », in : *Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Napoli, 10-15/04/1974)*, *Atti*, 5, Neapel [Naples]-Amsterdam, pages 287-301.
- SOUTOU André (1983), « L'amour à la hussarde. Chanson du troubadour En Montan », *Via Domitia*, n° 29, pages 141-143.
- UHL Patrice (1990), « *Farai un vers, pos mi sonelh : la version du chansonnier C (B.N. fr. 856), la cobla bilingue et le problème du lati ou Tarrabart saramahart dans Guillaume IX d'Aquitaine* », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 33, pages 19-42.

- UHL Patrice (1991), « Un chat peut en cacher un autre : autour d'une interprétation "sans difficulté" de Henri Rey-Flaud et de Jean-Charles Huchet », *Neophilologus*, n° 75, pp. 178-184.
- UHL Patrice (2000), « *Wall āda* : une *trobairitz* d'Al-Andalus », *Travaux & Documents*, n° 13, pages 21-38.
- UHL Patrice (2001), « Une peur sans culpabilité : Sordel et le refus de l'aventure maritime », in : *L'Aventure maritime*, Paris, L'Harmattan [*Cahiers du CRLH*, n° 12], pages 68-80.
- UHL Patrice (2005), « Du *casus amoris* : "Peut-on *corner* au cul d'une dame ?" à la *tenso* obscène entre Montan et la *Domna* – l'anti-*doxa* courtoise en dialogue », in : *Dérives et déviances*, Paris, L'Harmattan [*Cahiers du CRLH*, n° 13], pages 93-102.
- VOISENET Jacques (1994), « Perversions sexuelles et répression au Moyen Âge », in : *Sexuelle Perversionen in Mittelalter/ Perversions sexuelles au Moyen Âge*, Greifswald, Reineke-Verlag [*Wodan*, vol. 46, ser. 3], pages 207-219.

Annexe

« Femme relevant sa robe », relief de la Porta Tossa, troisième quart du XII^e siècle, Milan, Musei Civici.



Source : Jean Wirth, *L'Image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, ill. 43.