

Nouvelle série N° 182 — 2026



LA FRANCE LATINE
Revue créée en 1949

REVUE D'ÉTUDES D'OC

REVISTO D'ESTUDI D'O — REVISTA D'ESTUDIS D'OC

Naohiko Seto
Études sur les troubadours
*
Hommages

CENTRE D'ÉTUDES DES LANGUES,
TERRITOIRES ET IDENTITÉS CULTURELLES
BRETAGNE ET LANGUES MINORITAIRES

Université Rennes 2

REVUE D'ÉTUDES d'OC
Revisto d'Estùdi d'O – Revista d'Estudis d'Oc
Anciennement *La France Latine*

Revue soutenue par l'unité de recherche CELTIC-BLM
et gérée par l'*Union des Amis de la France Latine*
(association régie par la loi française de 1901)

Pierre VERGNES et Jean SASTRE, fondateurs (1949)

SIEGE

REVUE D'ETUDES D'OC
à l'attention de Philippe Blanchet
Université Rennes 2 – UFR ALC
C.S. 24307
35043 RENNES CEDEX, BRETAGNE (FRANCE)
(Adresse e-mail : philippe.blanchet@univ-rennes2.fr)

*Prière d'envoyer à cette adresse toute correspondance concernant
l'association, la rédaction, les manuscrits et services de presse.*

*Les opinions soutenues dans les articles n'engagent que la
responsabilité de leurs auteurs et autrices.*

**La revue est publiée en accès libre sur son site internet depuis
2025 : <https://www.revueflreo.fr>**

© *Revue d'études d'oc – anciennement La France Latine* 2026



LA FRANCE LATINE
Revue créée en 1949

REVUE D'ÉTUDES D'OC

REVISTO D'ESTUDI D'O — REVISTA D'ESTUDIS D'OC

Nouvelle série N° 182 — 2026

Naohiko Seto

Études sur les troubadours

*

Hommages

CENTRE D'ÉTUDES DES LANGUES,
TERRITOIRES ET IDENTITÉS CULTURELLES
BRETAGNE ET LANGUES MINORITAIRES

Université Rennes 2

Avant-propos

Ce numéro est essentiellement consacré à Naohiko Seto, professeur émérite de philologie romane, de littérature française et directeur de la Division des affaires culturelles à l'université Waseda de Tokyo. Nous republions ici ses textes revus dont la rigueur, la précision, la diversité des thèmes lui ont valu une réputation internationale et la reconnaissance de chercheurs parmi les plus éminents. Il s'est consacré à l'enseignement d'une culture qu'il a contribué à faire connaître également par ses traductions. Lorsque nous étions étudiants à Paris, outre le séminaire de Suzanne Thiolier-Méjean au CEROC, nous suivions celui de Jean Dufour (paléographie et codicologie) à la IV^e section de l'École Pratique des Hautes Études. Naohiko Seto participait aussi à celui de Jacques Monfrin. Pour ma part, j'assistais à ceux de Jean Jolivet (Abélard) et de René Roques (Jean Scot Érigène) à la V^e section (Sciences religieuses). Nos disciplines universitaires étaient différentes, puisque je venais de la faculté de philosophie de l'université Panthéon-Sorbonne où professèrent Vladimir Jankélévitch et Maurice de Gandillac. Pour autant, nous n'avons pas cessé de travailler sur les textes occitans. Naohiko Seto a largement contribué à développer l'enseignement de la littérature et de la philologie romane au Japon, tandis que je présentais les poésies aux philosophes médiévistes, notamment lors de congrès internationaux. Nos singularités ont permis susciter l'intérêt d'autres chercheurs pour une poésie encore trop souvent méconnue, sinon ignorée.

Sébastien-Abel Laurent présente son livre *Les troubadours face à l'histoire*, écrit en mémoire de Martin Aurell, dont il fut le docteur. Sa thèse *Troubadours et société en Aquitaine au XIII^e siècle* a

été soutenue en 2017 au CÉSCM de Poitiers. Il a reçu le prix Peter Ricketts en 2019.

Le décès de Luc de Goustine est survenu le 10 décembre 2025, celui de Jean-Pierre Chambon le 16 décembre 2025. Gérard Ligozat, ancien élève de l'École Normale Supérieure, professeur émérite de mathématiques/informatique à l'université Paris-Saclay et moi-même leur rendons hommage. Nous présentons nos sincères condoléances à leurs proches.

Brigitte SAOUMA

HOMMAGES

Hommage à Jean-Pierre Chambon

Lorsque j'ai fait la connaissance de Jean-Pierre Chambon il y a maintenant plus d'une dizaine d'années, je venais lui demander, dans le saint des saints du CEROC département d'occitan de la Sorbonne, l'autorisation d'assister à son séminaire hebdomadaire. Et bientôt, je me mêlais chaque mercredi aux jeunes étudiants de licence, maîtrise ou master qui venaient chercher chez lui une initiation à la linguistique occitane et aux lettres d'Oc.

Pourquoi moi, mathématicien et chercheur en informatique théorique et appliquée, avais-je fait cette démarche ? Que venais-je faire dans son séminaire ? Par amour de l'occitan ? Il est vrai que j'avais fait un important virage dans mon activité de chercheur, pour passer des problèmes de géométrie algébrique au traitement informatique des langues, à la traduction automatique et au dialogue homme-machine. En mathématique, contrairement à l'opinion courante, on ne s'adresse pas seulement à des phénomènes concernant les nombres, mais aussi à beaucoup d'autres structures mathématiques, à leurs régularités et leurs irrégularités. En regardant de près, on croit décerner des structures cachées que l'on teste. On est souvent déçu : les choses sont plus complexes qu'on ne le pensait. Parfois on a deviné juste. Alors le mathématicien essaie, parfois réussit, à montrer que la chose est indiscutable : on a démontré un théorème. En suivant le séminaire de Jean-Pierre Chambon, j'ai appris que la recherche en linguistique occitane, et plus généralement dans son cas, romane, c'est la même démarche : la résolution, ou la tentative de résolution, d'une énigme quasiment policière. Oui, plus d'une fois, une suite de séances de séminaire de Jean-Pierre Chambon se terminait comme un roman policier. Au fil de quelques semaines, on avait assisté à la mise en place d'un

domaine, à la description d'une énigme, aux déclarations des « suspects », aux solutions envisageables, puis, se focalisant sur une hypothèse, on examinait les problèmes qu'elle faisait apparaître. C'est ainsi que dans le meilleur des cas, on arrivait à une résolution finale convaincante. Ce fut le cas, par exemple, de l'énigme de l'identification du roman de *Flamenca*. Il fallait tenir en compte du contexte historique, de ce que l'on connaît et ce que l'on ignore, du fait qu'on ne disposait que d'un seul manuscrit, des circonstances romanesques de sa découverte, et de l'absence du feuillet final. L'enquête fait intervenir les informations sur les troubadours du temps, sur leurs œuvres, leur style, la localisation de leurs parlers, les recoupements de dates possibles, pour en arriver à un « coupable », Daude de Prades. Puis vient la mise à l'épreuve de l'hypothèse : aurait-il pu être cet auteur, que faisait-il aux dates possibles ? Pourquoi n'aurait-il pas continué dans cette veine, etc. Et enfin, on arrive à la résolution finale de l'énigme.

Il m'apparut ainsi de façon manifeste que la recherche de Jean-Pierre Chambon était d'une extrême rigueur, sans à peu près. Dans tous les domaines où je l'ai vu exercer son œil critique, sa conception de la linguistique était très exigeante, tout autant que celle d'un mathématicien.

J'ai beaucoup appris grâce à lui. Et, lorsqu'il a pris brusquement sa retraite après le Covid, j'ai continué de recevoir et de lire ses articles avec le même intérêt. Un regret est que les « enquêtes linguistiques » de Jean-Pierre Chambon restent réservées aux spécialistes de linguistique romane, alors qu'elles pourraient faire le régal d'un plus large public qui s'initierait ainsi de manière ludique à des phénomènes linguistiques passionnants.

Gérard LIGOZAT

Hommage à Luc de Goustine

Luc de Goustine avait créé les Cahiers de Carrefour Ventadour, mettant à la portée de presque toutes les bourses des inédits, des rééditions, des traductions et des commentaires. Nous avons annoncé la parution de l'*Elucidari de las proprietaz de totas res naturals*, formidable témoignage de la culture scientifique en occitan. Luc de Goustine était l'auteur de quantité d'articles, d'essais, de traductions. Conseiller littéraire aux Éditions du seuil, infatigable découvreur, nous lui devons, entre autres, la publication en France de l'œuvre d'Alexandre Soljenitsyne. Traducteur d'œuvres anglaises et allemandes, il s'inscrivait dans la tradition d'illustres prédecesseurs érudits et polyglottes. Acteur de théâtre, de cinéma, de télévision, il participa également à des émissions de radio. Il avait à cœur de partager ses passions, mais aussi celles des autres. J'en ai fait l'expérience avec une allusion au philosophe et mathématicien G. W. Leibniz qui a immédiatement éveillé sa curiosité. Son éclectisme et sa liberté d'esprit l'ont conduit à s'intéresser, entre autres, au retable de l'église Saint-Pierre-aux Liens de Naves et aux ruines du château de Ventadour. Grâce à des cycles de fêtes, aux colloques et à la Bouquinerie, il les a en quelque sorte réanimées. Nous republions son « récit de vie » retraçant la naissance de sa passion pour la culture occitane et son aventure corrézienne. En 2021, ses projets, dont la traduction de l'anthologie de Martín de Riquer, l'occupaient au point qu'il se plaignait de n'avoir pas assez de temps pour les mener à bien. Parisien de naissance, la Corrèze fut sa terre d'élection.

Brigitte SAOUMA

Luc de GOUSTINE

Mémoires d'un Béotien

Revue d'Études d'Oc n° 168, 2019, p. 43-47

Je ne savais rien de la langue d'oc – *a fortiori* de sa littérature – sinon qu'un folklore dit provençal avait été fort à la mode au tournant du XXe siècle grâce à quelques cénacles d'écrivains, souvent politiques, issus de cette province méditerranéenne dont les œuvres ont laissé dans nos salons parisiens le sillage odorant d'un « accent du Midi » aux saveurs capiteuses, qui venait rehausser les pâleurs chlorotiques de notre admirable langue française.

Première rencontre. Celle d'un camarade d'hypokhâgne à Louis-le-Grand, latiniste fêru d'archéologie, qui m'offrit d'entrer dans son itinéraire personnel, à condition de venir un mois d'été piocher sous sa gouverne autour d'une cupule réputée sacrificielle non loin de villages et hameaux écartés de Haute-Corrèze. De l'occitan, il ne m'apprit pas grand-chose encore, et je ne savais pas que l'attirance ressentie pour le pays allait faire d'elle-même le nécessaire. Quelques années plus tard, devenu conseiller littéraire aux éditions du Seuil, j'allais visiter le site de Ventadour que le même amateur impénitent¹ avait entrepris de fouiller avec des scouts. En redescendant de ce piton superbe, je m'enquis d'une maison. Il y en avait deux à vendre et la seconde me plut au point de devenir le paradis rustique de mes étés de citadin. En attendant que déferlent sur nous mai 68 et Soljenitsyne, et que Paris, ses pompes et ses œuvres, me

¹ Robert Joudoux avait aussi refondé la revue *Lemouzi*.

vomissent pour me rendre à la périlleuse liberté où je comptais survivre en écrivain, traducteur, scénariste... Ma seule sécurité tint dès lors pour des années à cette pauvre chaumière de granite, à quelques pas de la haute citadelle poétique.

Je mis quelque temps à apprendre de quelle poésie elle rayonnait sur nous. Par chance et malchance conjuguées, ces années 70 furent aussi les dernières de l'ancien monde paysan où tous, autour de nous, avaient encore des bêtes à soigner, du foin à rentrer et du seigle et des raves, et fréquentaient encore des marchés où les « expéditeurs » en blouse leur tapaient dans la main en sortant des billets, le tout dans une langue dont le chatolement d'or aussitôt m'apparut comme un trésor, l'occitan.

En dix ans, tout cela, corps et âme, avait disparu, ne laissant même pas, comme à Ventadour, le témoignage de ruines arrogantes contre le ciel mais un silence honteux qu'ourdissaient les fils et les filles autour de leurs pauvres parents réputés dépassés, révolus.

Dans cette apesanteur angoissante, ne restaient en pâture à ma curiosité linguistique que quelques occitanistes militants – pour la plupart étrangers au Limousin – chez qui un certain gauchisme identitaire doublé d'irrédentisme aquitain avait comme succédé à l'âme populaire. Parmi eux, des gens de conviction élargie osèrent adopter et rejoindre l'homme du Nord, catéchumène tardif d'une cause qu'il n'épousait certes pas comme eux, mais doté d'une énergie suffisante pour qu'en 1987 vit le jour ce « carrefour » au nom programmatique, ambitieux d'accueillir tous les nobles courants d'air.

Et en particulier le souvenir vivant des poètes qui, en ce XXe siècle ingrat, avaient poursuivi la création langagière et spirituelle... En particulier donc, notre voisine Marcelle Delpastre, dont j'avais jadis en éditeur échoué à publier les œuvres courtes au Seuil, et dont

à présent Miquela Stenta m'apprenait à prononcer les vers... Je le faisais avant même d'en comprendre les mots, ainsi que j'avais fait auparavant de Nietzsche avec un vieil instituteur rhénan qui tentait, avec une stupéfaction atterrée, de me faire scander *Zarathoustra*.

De sorte que, grâce à la Marcelle, et poussé par la provocation permanente qu'élevait contre le ciel la silhouette déchirante de Ventadour, nous entreprîmes ensemble de tirer de son assoupissement et servir la tradition troubadouresque. À commencer par celle de Bernart. En traduisant de l'allemand l'*Introduction* à la vieille édition de Carl Appel, puis la réédition des *Chansons d'amour* par Moshé Lazar qui, de Berlin à Jérusalem, toutes deux nous faisant mesurer la dimension mondiale des trésors que les romanistes chantaient et disséquaient avec une égale ferveur sous l'égide de l'Association internationale d'Études occitanes (AIEO).

Suivirent plusieurs cycles de fêtes célébrés entre les remparts, puis des colloques internationaux sur les grands troubadours en leur lieu ou berceau baptisés « trobadas », puis les publications de plus en plus diverses et, sur place, la fondation et refondation contre vents et marées politiques et anti-culturelles, d'une librairie baptisée Bouquinerie, apte à diffuser nos travaux et rester sentinelle d'intelligence pour les gens de notre terroir. Une illusion tenace s'est entre-temps évanouie (mais gare à sa renaissance par nous ou d'autres teigneux !) celle de réussir à développer du même pas l'aventure artistique et savante et l'aménagement du site de Ventadour à l'intention du visiteur populaire comme manifeste culturel, historique, et paysager de l'art d'aimer par le chant poétique et la beauté du geste.

Heureux depuis un an d'avoir passé la présidence de ce carrefour des quatre vents au poète occitan né à deux pas, Jean-Pierre Lacombe, secondé d'une équipe où rayonne le talent du musicien

chanteur Olivier Payrat, au sein d'une mouvance passionnée et fidèle dont nous tentons d'accueillir les désirs autant que les performances, nous désirons encore aborder, si Dieu le veut, quelques audacieuses traversées comme l'anthologie du grand Martín de Riquer ou de raretés encyclopédiques comme l'*Elucidari* qui fut le B-A BA du prince Gaston Phébus, ou encore l'œuvre diverse et audacieuse que tient à nous confier, trouvaille après trouvaille, notre chère florentine Lucia Lazzerini.

Reste à savoir ce que cette ouverture à l'occitan proche et lointain a pu apporter au Béotien qui en fut l'un des acteurs ; certes tout l'enrichissement d'une palette de savoir aimer et de savoir dire qui a profondément fécondé l'Occident, et que la France rechigne jusqu'ici à incorporer à son trésor. Ce chauvinisme, accentué des dérives d'un républicanisme parigot-centré est si contraire à l'esprit de notre tradition – au moins jusqu'à François 1^{er} - qu'il devra présenter des excuses à l'intelligence. Doit-on rayer de nos mémoires la Renaissance italienne ? Continuer à produire comme l'a fait justement le Seuil l'année de mon départ, une anthologie des troubadours sans un mot d'occitan, alors que l'admirable essai d'Henri-Irénée Marrou était dans la même collection ? Faut-il qu'un professeur au Collège de France comme Michel Zink prenne sa retraite pour commencer à publier les œuvres que lui dictait sa ferveur (bien cachée) pour la lyrique occitane ? Quand l'immense poète américain William Merwin, que j'ai l'honneur d'aimer et traduire en français, considère la lyrique d'oc que lui a conseillée Ezra Pound comme fondatrice de sa propre vocation ... de quoi donc nos magistères ont-ils si peur ? Pourquoi ne sont-ils pas au premier rang des promoteurs d'un enseignement universel en terre d'oc de la langue natale ? Leurs manières étriquées sont tout juste capables d'entretenir ou susciter au Sud des clans d'occitanistes tout aussi rétrécis, calotins rassottés qui réduisent Rouquette et Manciet à des

dimensions localistes, alors qu'ils sont les frères de Servantès, Dante, Hugo et Claudel.

Gens d'Athènes, aurait dit saint Paul, détendez-vous, ce sont les mêmes dieux que vous aimez sous d'autres noms et la même déesse tutélaire, Athéna, sainte parèdre de la Vierge, notre Sophia éternelle qui vous inspire et protège. Qu'un Béotien le dise est un signe qu'il voudrait, au moins à votre égard, encourageant.

Textes de Naohiko Seto

Naohiko SETO

Souvenirs du CEROC¹

Dans les années 1983-1987, j'ai été « doctorant » inscrit au CEROC à la Sorbonne en tant que boursier du gouvernement français. Les souvenirs de cette époque me reviennent de temps en temps comme des images apparues dans le kaléidoscope : l'accueil gracieux du professeur Suzanne Thiolier-Méjean, l'atmosphère sympathique des locaux (créée principalement par les assistants Carmina et Vicenz Armendares), la bibliothèque précieuse léguée principalement par la veuve d'István Frank ainsi que les amis que je me suis fait là-bas. À un étudiant japonais venu de l'autre sphère du monde, décidé audacieusement à entreprendre des recherches sur la poésie des troubadours (principalement sur Folquet de Marseille), ce milieu était justement propice.

Avant moi, quelques Japonais avaient étudié à l'Institut d'Études Provençales auprès de Jean Boutière : entre autres, Noriyoshi Miyake, mon initiateur pour l'ancienne langue d'oc, Yotaro Takatsuka et Shunichi Niikura. C'était Miyake qui m'avait présenté le professeur Thiolier-Méjean. Pendant mon séjour à Paris, j'ai aussi suivi les cours de Jacques Monfrin (philologie romane) et de Jean Dufour (paléographie et codicologie) à l'EPHE (IV^e section). Ils m'ont permis de traduire en japonais le grand ouvrage classique de Bernhard Bischoff *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters* (1979, 4^e éd., 2009) avec Shoichi Sato (historien médiéviste) alors qu'ils m'aidaient

¹ *Revue d'Études d'Oc (La France Latine)*, nouvelle série, t. 168, 2019, p. 39-41.

énormément à enseigner les philologies occitane et française à Tokyo.

En été 1994, lors du congrès de l'AIEO tenu à Vittoria (ville basque en Espagne), une « bande » du CEROC s'était réunie : Georges et Florence Bonifassi, Brigitte Saouma et Hans-Christian Haupt, Antoine Calvet et moi (avec Malte-Ludolf Babin). Le congrès de l'AIEO préparé tous les trois ans est en fait une bonne occasion de nous revoir. C'était un grand honneur pour moi d'être invité par Madame Thiolier au colloque organisé à marquer le cinquantenaire du CEROC (en décembre 1998). Trois invités venus de loin, Aimo Sakari, Max Pfister et moi, avons pu séjourner dans le logement établi à l'étage supérieur (en mansarde) de la Sorbonne. Au premier jour du symposium, à six heures du matin, on m'a réveillé en frappant à la porte de ma chambre en disant : « Le petit-déjeuner est prêt ! » C'était Monsieur Sakari. Il était matinal et tellement gentil qu'il l'avait déjà préparé, malgré son âge, ayant acheté des baguettes à la boulangerie à la rue Saint André-des-Arts pour nous trois. On a donc pris ensemble le petit-déjeuner dans le salon. Le lendemain matin, c'était naturellement moi beaucoup plus jeune, mais embrouillé par le décalage horaire, qui suis allé à la boulangerie à 5 heures du matin autour de la Sorbonne.

István Frank, personnage important pour l'établissement du CEROC, vieil ami de Aimo Sakari (voir son article émouvant sur leur amitié : « Les débuts parisiens d'István Frank », *La France Latine*, t. 129 (N. S.), pp. 21-31), nous a laissé bien des études solides et fondamentales pendant sa vie courte et mouvementée. Si le ciel lui avait permis de s'appliquer aux études occitanes encore quelques dizaines d'années, il aurait pu nous fournir, outre son *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* (1953), un instrument de travail aussi indispensable que celui de Pillet-Carstens. L'index bibliographique, tant minutieux qu'exhaustif,

complément à la *Bibliographie der Troubadours* de Pillet-Carstens, ajouté à sa *Répertoire* (tome II, pp. 83-192), m'autorise à l'affirmer. Son article « De l'art d'éditer les textes lyriques », paru dans le *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, 1955, t. I, pp. 463-475, n'en reste pas moins encore capital pour l'« ecdotique » des troubadours. Je viens de lire la *Première leçon de philologie* d'Alberto Varvaro (traduit en 2016 par Jean-Pierre Chambon et Jan Greub). Le philologue italien récemment décédé, y a insisté sur la distinction entre les erreurs « conjointes » (des copistes successifs) et les fautes « indifférentes (*adiafores*) » (celles commises indépendamment par des copistes) parmi les fautes communes. Il s'agit d'une position prudente et modérée, un peu comparable à celle de Frank selon moi.

Je ne peux oublier une scène charmante : chaque fois que je rédigeais un brouillon de ma thèse, Madame Thiolier le corrigeait gentiment. Un jour, elle m'a rendu un cahier de corrigés couvert de graffiti de diverses couleurs, en s'excusant que sa fille l'avait fait. Le CEROC me reste un lieu inoubliable.

Ozil de Cadartz : une parodie des « arts d'aimer » ?

[Naohiko SETO : « Ozil de Cadartz: une parodie des « arts d'aimer ? » in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, Actes du septième congrès international de l'Association des Etudes Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, Roma, Viella, 2004, p. 661-674.]

Considérée tantôt comme une sorte d'*ensegnamens*, tantôt comme d'une parodie des « arts d'aimer », tantôt encore comme un conseil bizarre pour les amoureux, une seule pièce a été transmise jusqu'à nos jours sous le nom du troubadour Ozil de Cadartz (PC : 314-1). Editée il y a presque quatre-vingt-dix ans par Arthur Långfors avec des notes assez détaillées, cette pièce nous pose encore bien des problèmes à résoudre¹. Récemment le professeur Saverio Guida m'a annoncé par lettre une édition nouvelle insérée dans son anthologie de petits troubadours². Il s'étonne que certains troubadours comme Ozil suscitent simultanément l'intérêt inattendu de deux chercheurs, après avoir dormi d'un sommeil profond pendant des siècles.

Ma communication, il faut l'avouer, ne prétend pas trancher des difficultés d'interprétation offertes par cette pièce obscure et énigmatique. Dans ce qui suit, je n'entends que vérifier l'édition de Långfors, présumée impeccable vu la qualité des autres études

¹ Éd. Arthur LÅNGFORS, *Le troubadour Ozil de Cadars*, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Ser. B, t. VII, no. 5, Helsinki, 1913, in-8, 12p. [c. -r. : Carl APPEL, « Zu Guilhem de Cabestanh, 213, 2 und Ozil de Cadars, 314, 1 » in *Neuphilologische Mitteilungen*, t. 15, 1913, p. 184 ; Leo SPITZER, « Zu Långfors' Ausgabe eines Gedichtes von Ozil de Cadars », in *ibid.*, t. 15, 1913, p. 256 ; H. ANDRESEN, « Zu Ozil de Cadars (Bartsch. *Grundr.*, 314, 1) », in *ibid.*, t. 16, 1914, p. 7].

² publiée par Mucchi (Modena).

menées par ce grand philologue finlandais, en tentant de réexaminer son exégèse grâce aux instruments de travail acquis après la date de 1913 et de mettre en évidence certains points épineux encore à élucider.

I. Le texte et la traduction

Le texte de Långfors est établi d'après tous les manuscrits conservés, au nombre de sept, parmi lesquels il en a collationné lui-même cinq. Quant aux deux autres (*D* et *d*, manuscrits de Modène) qui ne se trouvent pas à Paris, il a demandé à Giulio Bertoni le travail de collation. Estimant que le chansonnier *R* a refait presque toute la pièce originale (notamment, selon lui, les vv. 6-8, 14, 17, 19, 24, 28, 34-36, 51), l'érudit finlandais a imprimé à part le texte de *R* pour « alléger la *varia lectio* ». Pour ma part, ayant révisé toutes les leçons des manuscrits sauf celles de *d*, manuscrit réalisé à la fin du XVI^e siècle, qui n'est qu'une copie sur papier des pièces de *K* absentes de *D*, j'ai choisi comme base le texte du chansonnier *C*. C'est une position différente de celle de Långfors qui avait principalement adopté la méthode dite « combinatoire » des bonnes leçons. J'ai donc suivi les leçons de *C* dans toute la mesure du possible. Dans le cas où le texte de *C* se montre irréparable, il est présenté en bas de page devant la *varia lectio* (sic). À la différence de ceux de Långfors, les apparats suivants renferment aussi les variantes de *R*, qui, selon moi, ne méritent pas d'être mises à part. D'après le classement des manuscrits de Långfors, *DIK* appartiennent à un même groupe, vu les v. 17 : *quen* (au lieu de *quey*) et v. 32 : *vos* (au lieu de *von*). En outre, Långfors a estimé que, malgré leur grande divergence, il fallait probablement classer

C et *R* ensemble, eu égard notamment aux vers 9 (*proy*), 18 (*quar* et *er*), 48 (*suy*).¹

Ozil de Cadartz / fol. 364a PC : 314-1

7 mss. : C363d-364b (Ozil de Cadartz, table I : Pistoleta), D82b-83b (Ozil Cadartz), I105bis d (Guillems de Capestaing), K90c-d (Guillems de Capestaing), M147b-d (En Ozils de Cadals), R41a (N'Ozils de Cadartz), d 289d.

métrique : 10a10b10b10'c 10d10d10e10e10e10'c (= Frank, 749a cf. Frank, 833 : 1 : 4a6b10c10c10'd 10e10e10f10f10'd)

base : C

- I 1 Assatz es dreitz, pus joys no'm pot venir
 2 de re qu'ieu am ni no'l ven a plazer,
 3 que digu'a totz quo'us devetz captener,
 4 vos amadors, que amatz per figura :
 5 siatz humil et adreg et acli ;
 6 et yeu dic o, qu'anc pro no'm tenc a mi,
 7 mas ges per tant mos planhs no'us espaven,
 8 que pro y auretz, si'm crezetz loniamen,
 9 que moutz n'i a que no'y van per mezura.

- II 10 En nulhs delieytz nom pot esdevenir

¹ *al ser* au v. 21, leçon commune signalée par lui, n'est qu'une leçon isolée de *R*.

11 nulhs bruns amicx s'aissi non siec l'esper
12 qu'am la bruna per mielhs far son voler,
13 e l'amicx ros la rossa per natura ;
14 que quasquns joys cove qu'aissi's detri
15 et yeu dic o per tal qu'om s'en casti
16 que li tarzan no's mesclon ab l'arzen
17 ni li cochan ab selhs que y van ab sen,
18 quar si o fan, non er l'amistatz pura.

III 19 E mais d'espleyez vos diray per auzir
20 que'us seran bos si'ls sabetz retener :
21 dona jove non enqueueratz de ser
22 que'l sen li creys e la fes li melhura,
23 n'ela, de jorns, non preguetz de mati
24 mas viro'l ser quan lo solelhs non ri,
25 e, de trent'ans, al mieg dia fallen,
26 e donzela ses marit en jazen,
27 qu'ab la calor s'acorda la freydura.

IV 28 Er aujatz let, pus sempre suy a dir :
29 quant anaretz vostra dompna vezer,
30 daus lo latz / dreyt vos anatz assezer,
31 que'ls belhs respos no'y perdan lur dreitura,
32 quar si'us ditz oc, mielhs vo'n tenretz per fi ;
33 e si'us ditz no, tenetz vostre cami,

fol. 364b

34 que'l cor d'elha a tan prim e volven
35 que non es hom --- e sapchatz no'us en men ---
36 que ja'n pogues aver amor segura.

V 37 Qui es destreytz que no s'en pot partir,
38 torn cominals, que non perda'l saber,
39 dompney per tot qu'aissi's poira tener,
40 que non penra tan gran descobertura ;
41 quan loncx amars troba home trop fi,
42 l'alongament l'acuelh tan sobre si
43 que'l tolh som briu e'l mielhs de son joven ;
44 e bona fes ten son don en nien,
45 mas a lonc temps li's menda la tortura.

VI 46 Los mieus nelegz vos volrai descobrir
47 qu'ay en amor e dirai vo'n lo ver :
48 ancse suy sieus, que no m'en puese mover,
49 et ancse'm fo sa benanansa escura
50 e guizado no'n ai mas que m'auci,
51 et es mi bo pe'l respos del devi
52 que dis al lop a la feda prenden :
53 « mais te valgro totas al formimen. »
54 Per aquest mot n'esper bon'aventura.

leçons rejetéss de C : 3. quous] quouous – 11. bruns] bos – 21. enqueyraratz
– 23. nela] ni la – 26. donzela] donza – 51. pel] quel

varia lectio :

I. 2. De leis cui am *M* ; nil nol *D* – 3. Qieu *MR* ; quouous *C* ; deuer *M* – 4. amator *IK* – 5. humilietz adr. *I*, humiletz *K* – 6. no tenc *M* ; ten *IK* – 7. mos ditz *IK* – 8. proy] pro *D*, pron *IKM*, pro *D* – 9. Car mans *R* ; moutz] mains *IK*, meins *D* ; que noy] qi no *M* ; uan] uai *D* ; mezura] dreitura *R*

II 10. pot] pro *IK* – 11. Amantz sasi non sec del tot lesper *M* ; bruns] bruitz *D*, braus *R*, brims *IK*, bos *C* ; amicx] amans *IKDR* ; saissi] si be *R* – 12. Can *R*; bruna] brima *IK* ; Bruns a bruna p. *M* ; voler] plazer *R* – 14. Car a cascun couen que aisi *R*; couen que naisisti *IK*, couen agisti *D*, couen quenaissis ; detri] tri *IKDMR* – 15. tal] so *DIKMR* ; sen] se *IK* – 16. Qe le tarçans nous mescle *M*, Que li nos me selon ab larden *IK* – 17. cocham *D*, cocnos *IK* ; cochat ab lonc trebalhamen *R* ; quey] quen *DIK* ; Ni lo cochan acells qe uan asen *M* – 18. Quar] Que *DIKM* ; er] es *DIKM*

III 19. A mans espletz uos dara *R* ; despleytz] despietz *IKM* ; auzir] iauzir *DIKMR* – 20. Et er uos *R* ; Queueus] Que *IK*, Queu *D* ; bos] bo *DIKM* ; sils] sil *DR* ; sabetz] saubes *D*, sabos *IK* – 21. enqueyraratz *C* ; al ser *R* – 22. Quel] Qe *M* ; sen] sens *DIKMR*; le fes *M* ; melhura *ajouté sur un blanc* *R* – 23. Nela] Ni la *CD* ; In lais de *IK*, uielha (nielha?) de *R*, uieilla (nieilla?) *M* ; non] nom *M*, ni *IK*; pries mati *D* ; maiti *IK* – 24. Mais viron sercat lo s. *IK* ; Mas ues lo ser qale consells n. r. *M* ; Mas de sempre can l. s. *R* – 25. Silh de .xxx. ans *R* ; trentatz *I* ; a mei dia *IKM*, a media *D* ; fallen] paren *R* – 26. E don se lasses *IK* ; donza *C* ; marrit *I* ; en iazen] eisamen *R* – 27. Can la calors sa cordab *R* ; color *IK* ; li fr. *M*

IV 28. Er] Ar *IKR*, E *M*, Car *D* ; let] letz *IKMR* ; lieg *D* ; p. pres mi suy al dir *R* ; a] en *DM* – 31. Que li beill ditz *IK*, Qe li bell dig *MD*, E li bel dreit *R* ; perdan] perdon *DM*, perden *IK* – 32. sius] sieus *R*, siu *IK* ; di doc *M* ; uon] uos *DIK* – 33. sius] sieus *R*, siu *IK* ditz] di *M* – 34. Car lor cor *R* ; delha] delui *IK*, de lai *MD* ; a] an *IKR* ; e] o *IK* ; tan uoluen *R* – 35. hom] re *R* ; nous] no uos *R* – 36. Per quen puscatz a. *R* ; ian] iam *DI* ; aver *manque* *D*

V 37. Que destreitz *I*, Quie destreitz *K* ; Qui es dreig que no sen partir *D* – 38. Tron *D* ; perda el s. *M* ; sabers *D* – 39. Dona p. *R* ; tot ca *ecrit en marge* *K* – 40. penran *R* – 41. Quen loc amar *R* ; trobei *IK* ; omes *D* ; trop] nems

IKD, menz *M*, mens *R* – 42. Qui longamen *R*, sobre fi *I* – 43. Que uol son bruy *R* ; Que bol *D* – 44. don] dan *IKR* ; enian *IK*, a nien *R* – 45. Mas ab breu temps les menda *IK* ; tems emenda *R*, temps llesmenda *M*, tems lemenda *D*

VI 46. Lo meus *D* ; naletz *R* ; uos uolrai d.] uos uueilh toz d. *M*, uos uolria d. *IK*, uolria d. *R* – 47. Cay ad amors e *R* ; en] uas *IK* ; uon] uos *IK*, uen *M* : uer] uoler *R* – 48. suy] fuy *IKDM* ; que] qanc *M*, tant (cant ?) *IK* – 49. Cancsem *RM*, Et anc sen *D* ; benanansa] be(n)uolens(a) *IKDR*, bentz uoluentz *M* – 50. gazardon ai *R* ; aic *IK* – 51. E sap me bo pel respieg del masti *R* ; Et es me bel per respot que lam di *IK* ; pel] quel *C* ; deui] dui *D* – 52. dis] diz *D*, dieis *M* ; a la] ale *IK*, a sa *M* – 53. Mals *IK* ; ualgro] ualgron *DIK*, ualgran *M*, ualgra *R* ; formimen] forminen *D*, fornimen *IK*, fromimen *R* – 54. nesper] naten *IK*

Essai de traduction

- I**
- 1 Il est juste que, puisqu'aucune joie ne peut me venir
 - 2 de la part de celle que j'aime et puisque cela ne lui plaît pas,
 - 3 je vous dis à tous comment vous devez vous comporter,
 - 4 vous, les amoureux, qui aimez en imagination ;
 - 5 soyez humbles et habiles et obéissants ;
 - 6 et je vous dis cela, encore qu'il ne m'ait point profité à moi-même,
 - 7 mais ma plainte ne doit pas pour autant vous effrayer,
 - 8 car vous aurez la main heureuse, si vous me croyez longuement :
 - 9 il y en a beaucoup qui ne se conduisent pas avec mesure.

- II**
- 10 Un amant brun ne peut atteindre à aucune joie
 - 11 s'il ne poursuit pas l'espoir
 - 12 d'aimer une brune pour satisfaire mieux son désir ;

13 il en va de même chez un amant roux, s'il n'aime pas par nature
14 car il faut que chaque joie se discerne ainsi, une rousse
15 et j'affirme cela, afin que chacun se corrige :
16 les lents ne s'entendent pas avec les ardents
17 ni les impétueux avec ceux qui se conduisent raisonnablement,
18 car s'ils le font, ce ne sera pas de l'amitié pure.

III 19 Et je vous signalerai encore d'autres moyens, pour que vous les
appreniez

20 qui vous seront utiles, si vous savez bien les retenir,
21 ne courtisez pas une jeune dame le soir
22 car alors sa raison croît et sa foi augmente,
23 et ne priez pas une dame âgée le matin,
24 mais plutôt le soir, quand le soleil ne rayonne plus,
25 et une femme de trente ans, priez-la en plein midi ou après,
26 et une jeune fille sans mari au temps de se coucher,
27 parce qu'alors le froid se réconcilie avec la chaleur.

IV 28 Or, écoutez joyeux, je suis tout prêt à parler :

29 quand vous irez voir votre dame,
30 allez vous asseoir à son côté droit,
31 afin que les belles réponses ne perdent pas leur droiture,
32 car si elle vous dit oui, vous en serez assurés ;
33 et si elle vous dit non, poursuivez votre chemin,
34 car elle, la dame, a le cœur si léger et si changeant

35 qu'il n'y a pas d'hommes – et sachez bien que je ne vous mens
pas –

36 qui ne puisse jamais en obtenir un amour sûr.

V 37 Que celui qui est si tourmenté qu'il ne peut s'en séparer
38 fréquente toutes les femmes pour ne pas perdre cette sagesse,
39 et qu'il fasse des avances partout, parce qu'ainsi il pourra se
maintenir
40 de sorte qu'il ne s'exposera pas au dommage ;
41 quand un long Amour trouve son homme très fidèle,
42 Espérance trop prolongée le fait languir sous son empire,
43 si bien qu'il lui enlève sa force et la fleur de sa jeunesse ;
44 et pourtant sa bonne foi ne tient aucun compte de cette offrande,
45 mais plutôt à la longue ce supplice se répare à son profit.

VI 46 Je vous révélerai mes torts en amour
47 et je vous en dirai la vérité :
48 je suis toujours à elle, car je ne puis m'en séparer,
49 et toujours son bonheur me resta obscur
50 et comme récompense, je n'ai rien que le fait qu'elle me tue,
51 c'est pour cela que me plaît la réponse que fit le devin
52 au loup au moment où celui-ci ravissait une brebis :
53 « Toutes les brebis t'auraient valu mieux qu'une, en tant que
provisions. »
54 Avec ce mot, j'espère encore une bonne fortune.

II. Sur les manuscrits et l'auteur

Nous commençons par examiner l'attribution de la pièce. Parmi les six manuscrits (j'ai omis *d*), *CDRM* désignent comme auteur Ozil de Cadartz (*M* : Cadals), tandis que *IK* l'attribuent à Guillem de Capestang. D'après Långfors, ce dernier ne peut évidemment pas avoir composé cette pièce. C'est certes indéniable, une fois qu'on envisage les œuvres de ce célèbre troubadour roussillonnais. On ignore la raison pour laquelle les copistes de *IK* (ou plutôt un « archétype commun » de ces manuscrits) ont donné cette attribution erronée.

Mais l'attribution à Pistoleta, ajoutée à la table I (arrangée suivant l'ordre de la copie) du chansonnier *C*, ne peut pas être passée sous silence, en prétendant, comme le fait Långfors, que les attributions secondaires en rouge, consignées par le rubricateur, ne sont pas dignes de confiance. Je ne crois pas que celles-ci, éparpillées dans 83 endroits au total, aient été gratuitement effectuées, eu égard au caractère scrupuleux de ce témoin. Bornons-nous maintenant à examiner pourquoi *C* y a ajouté le nom de Pistoleta.

Le chansonnier a ajouté deux fois le nom de Pistoleta à l'intérieur de la table I. D'abord, à une chanson de Jordan de Confolens recueillie au fol. 334 *verso* de ce témoin commençant par *Pus gays suy que non suelh* (PC : 372-6). Dans les autres manuscrits (*DN²Ra¹*), cette chanson a été communément attribuée à Pistoleta. Dans ces conditions, il est probable que le copiste ou le compilateur de *C*, sachant d'une manière quelconque, qu'il s'agit sans doute d'une chanson de ce troubadour, a additionné ce nom à la table I : l'ajout de *C* n'est pas ici injustifié. Pour la deuxième

information supplémentaire, qui concerne la pièce d'Ozil, je voudrais proposer deux possibilités :

Pistoleta, qui signifie « petite lettre » (<EPISTOLA), n'est que le sobriquet d'un jongleur qu'Arnaut de Mareuil, clerc périgourdin, a embauché à son service. Ce jongleur serait ensuite devenu troubadour lui-même et aurait composé sept ou huit pièces lyriques. L'origine de ce surnom est expliquée par sa *vida* : il était « messenger d'amour » entre Arnaut de Mareuil et la comtesse de Burlatz¹. S'il était ainsi un messenger d'amour, il se peut que Pistoleta ait voulu enseigner aux amoureux l'art d'aimer dans son œuvre que nous étudions. On ne peut pas oublier non plus qu'Arnaut de Mareuil passait pour un bon auteur de « saluts d'amour ». Le copiste de C, s'apercevant du caractère moral et épistolaire spécifique à cette pièce, aurait proposé une autre attribution que celle de la table originale.

Mais, à mon avis, une hypothèse plus plausible peut être formulée, fondée sur une sorte d'attraction du mot de brebis (*fedas*). Parmi les œuvres de Pistoleta, la plus célèbre est en effet, à n'en pas douter, un sirventes nommé « souhaits d'un pauvre jongleur » (PC : 372-3). Cette pièce a sûrement connu le succès, car outre des dizaines de témoins occitans, plusieurs versions françaises et italiennes en ont été conservées. Ce *sirventes* commence par les vers suivants :

Ar agues eu mil marcs de fin argen « Que n'ai-je mille marcs d'argent
fin,
et atrestant de bon aur et de ros, et autant de bon or rouge,

¹ cf. Jean BOUTIERE et A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, 2e éd., Paris, A.-G. Nizet, 1973, pp. 491-492.

et agues pro civada e formen	avoine et froment en quantité
bos e vacas e <i>fedas</i> e moutos, ¹	bœufs, vaches, <i>brebis</i> , moutons, »

Ne serait-ce pas le rapprochement de cet exorde impressionnant avec la fin de notre pièce, l'anecdote frappant du devin et le loup ravissant une brebis (*feda*), qui aurait incité le compilateur de *C* à ajouter une autre possibilité d'attribution à notre pièce ? Cela paraîtra peut-être saugrenu de prime abord. Je reviendrai sur cette anecdote.

En tout état de cause, tous les chercheurs, depuis Diez, Bartsch, en passant par Långfors et Pillet-Carstens, jusqu'à Monsieur Guida, sont unanimes à considérer Ozil de Cadartz comme l'auteur de la pièce. On a identifié Cadartz à une bourgade de Cadars dans le canton de Naucelle, au nord-est de Rodez².

C'est au XVI^e siècle que Jehan de Nostredame s'est intéressé à ce poète curieux. Dans son édition imprimée intitulée *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* (en 1575), on voit Ozil à la cour du comte de Poitou comme l'un des écuyers : « Ozil de Cadars fut un de ses escuyers ; a faict l'Art de bien aymer, a chanté à la louange d'une haute princesse d'Angleterre, nièce du comte du Poictou, de laquelle (ainsi que tel estoit le bruit) il receut des faveurs incroyables, et pour faire croire le contraire fist ceste

¹ Éd. Erich NIESTROY, *Der trobador Pistoleta*, Halle, Max Niemeyer, 1914, p. 60 (cf. Alfred JEANROY, *Anthologie des troubadours, XII^e - XIII^e siècles*, Paris, A. G. Nizet, 1971, pp. 172-175).

² Camille CHABANEAU, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Privat, 1885, p. 162 ; Alfred JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1934, 2 vols., t. I, p. 400 [Jeanroy attribue ce poète au XIII^e siècle].

chanson ». À cela s'ajoute un fragment inconnu de deux vers d'Ozil :

Elle a son cor tant hault qu'elle mespreza

so que l'on ten en grand pres, e honnour¹.

Camille Chabaneau et Joseph Anglade, éditeurs de ces biographies notoires des troubadours, ont estimé que ces vers sont pure invention, de la part de Jehan de Nostredame. D'ailleurs, parmi les poètes assemblés autour du comte de Poitou, qui « desderent empoisonnez des eaux et fontaines par les lepreux du pays »², se trouve aussi Pistoleta !

Ces renseignements peu vraisemblables ont été transmis tels quels jusque dans le commentaire de Mario Crescimbeni sur l'ouvrage de Jehan de Nostredame (en 1730)³. C'est l'abbé Millot, l'un des collaborateurs de l'*Histoire littéraire des troubadours* de Lacurne de Sainte-Palaye, qui, dédaignant le biographe illusionniste, a classé avec juste raison Ozil dans la dernière partie de cette anthologie parmi « les troubadours inconnus ». Il a qualifié

¹ Jehan de Nostredame, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éditées par Camille CHABANEAU et Joseph ANGLADE, Paris, 1913, pp. 117-118 et p. 340 (note). Le manuscrit de Jehan de Nostredame, conservé dans la Bibliothèque de Carpentras nous fournit une information plus succincte sur Ozil de Cadartz : « Estoit gentilhomme de Languedoc ; a faict l'Ordre et maniere qu'il fault tenir aux amoureux de bien aymer » (fol. 190 : éd. p. 340).

² *ibid.*, pp. 119-120. Chabaneau et Anglade nous révèlent qu'il y avait en Provence, du temps de Jehan, la famille de Cadenet, troubadour provençal. Un personnage nommé Jean de Cadenet était seigneur de Cadenet (Robert et son fils, conseiller au Parlement de Provence en 1579).

³ Mario CRESCIMBENI, *Comentarj del canocio Gio Mario Crescimbeni (...)*, Venezia, 1730 [= *Le vita di più celebri (...) da giovanni di nostredama (...) e trasportate nella Toscana, e illustrate, e accresciute dal (...) Crescimbeni*], p. 129.

l'œuvre d'Ozil de « pièce qui renferme des avis aux galans (*sic*) »¹. Raynouard, suivant l'ordre des troubadours fragmentaires arrangé par l'abbé Millot, et profitant principalement du chansonnier *C*, a inséré dans son choix de poésies les deux premières strophes d'Ozil de Cadartz² : il a considéré cette pièce comme ne méritant pas une publication intégrale (selon Jeanroy, Raynouard excluait tout ce qu'il jugeait inintelligible, c'est-à-dire, ce qu'il ne comprenait pas lui-même)³. Auguste Friedrich Mahn (1802-1887) de Berlin est le premier à avoir transcrit le texte entier d'Ozil de Cadartz : il a copié fidèlement le texte de *C* et *M* l'un après l'autre sans fournir aucun commentaire⁴. La probité de l'initiateur de la linguistique romane s'est transmise au philologue finlandais Arthur Långfors, qui a fait précéder avec modestie sa traduction de la pièce d'Ozil par l'expression « essai de ».

III. L'*ensenhamens* sur la chaleur et le froid – un mode quaternaire

Dans cette pièce, nous nous trouvons en présence de motifs variés, soit représentatifs de la poésie lyrique courtoise, soit spécifiques d'Ozil de Cadartz. Le conseil aux amoureux, donné dans la première strophe, d'être humbles et soumis devant la dame, se

¹ *Histoire littéraire des troubadours*, Paris, Durand neveu, 1774, 3 vols., t. III, p. 421.

² *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-1821, 6 vols., t. V, p. 273.

³ JEANROY, *op. cit.*, t. I, p. 19.

⁴ C. A. F. MAHN, *Gedichte der Troubadours in Provenzalischer Sprache*, Berlin, Ferd. Dümmler, 1856-1873, 4 vols., t. II, pp. 52-53 (no. DCCLVI-DCCLVII). Pour le texte de *C*, il n'a corrigé que les fautes apparentes aux vv. 3, 21, 26.

rapporte à des thèmes assez fréquents, comme l'avertissement de se comporter avec mesure. L'assimilation de la situation de l'amoureux au vassal à la cinquième strophe est aussi très courante, évoquant les liens de dépendance au sens féodal : certains termes employés dans cette strophe avaient déjà acquis un sens spécialisé à l'intérieur de la poésie courtoise.

En outre, on décèle dans cette pièce une certaine tendance à la misogynie, trahie aux vers 34-36 : les femmes sont par leur nature si légères et frivoles qu'il n'existe aucun homme qui puisse vivre en paix, sûr de leur amour. Dire qu'il s'agit là d'un dédain pour les femmes, typique aux certains genres de la littérature médiévale, ne me paraît pas aller trop loin.

Pourtant, la deuxième strophe s'avère déjà un peu singulière et curieuse : homme brun doit aimer une femme brune, un amoureux roux est obligé de courtoiser une femme rousse (vv. 10-13). Une assertion de ce genre demande quelque éclaircissement. C'est ainsi que la dernière moitié de la strophe (vv. 14-18) se réfère à la nécessité de l'amitié pure (*l'amistatz pura*).

Et puis vient la troisième strophe qui se montre on ne peut plus étonnante : pour mieux faire la cour aux femmes, il faut choisir le moment de la journée, selon l'âge de la femme aimée. Ce conseil extraordinaire, donné par le narrateur, consiste donc à bien choisir le temps propice à chaque partenaire : pour une jeune dame, à éviter le soir, étant donné que sa raison et sa foi augmentent (v. 22) ; pour une dame âgée¹, à choisir, plutôt que le matin, le soir où le soleil ne

¹ Le vers 23 reste difficile : la leçon *ni la de jorns* [*non preguetz de mati*] fournie par *CD* et adoptée par Långfors semble indéfendable. Le pronom personnel atone (*la*) se rapportant à *donna* (v. 21) est-il susceptible d'être suivi *de jorns* ? Au lieu de *la*, le pronom démonstratif conviendrait mieux. À la rigueur, je l'ai donc corrigée en *n'ela*, leçon conjecturale appuyée non seulement par *IK* (*In lais* remontant sans doute à *ni lais*, *ni leis*), mais par

brille plus¹ (vv. 23-24) ; pour une femme de trente ans, il faut la prier à midi ou après (v. 25) ; enfin, pour une demoiselle sans mari, au temps de se coucher (v. 26).

Quelques remarques philologiques s'imposent pour l'établissement du texte des vers 25-26 : d'abord, au vers 25, *al mieg dia fallen* signifie selon Långfors « à midi sonnant » (sans commentaire). Signalant que la leçon de *R* seule (*paren*) permet cette interprétation, Leo Spitzer a proposé dans son compte-rendu de lire : *sallen* (< *salhir* « sauter, jaillir »). Cependant on voit d'emblée qu'il n'est pas loisible d'adopter une telle leçon sur le plan paléographique. La traduction de Raynouard (LR, 3, 42b) « au midi défaillant » me paraît, elle, plus convaincante, étant donné qu'on peut relever *al falhit deu dia* « à l'heure où le jour baisse » en ancien béarnais (DAO/ DAG, 33-5-1)², et *lo jorn falhent* « id. » en ancien occitan (DAO, 33-5-2)³. Les expressions *à jour failli* « à l'heure où le jour baisse », *au jour faillissant* etc. sont relevées depuis le moyen français (FEW, 3, 387b).

MR (*uiella* (-*lha*) étant dérivé probablement de *ni elha*). Si les copistes de *MR* ont écrit *viella* (-*lha*) [*de jorns*], leçon qualifiée de pléonasme déplaisant par Långfors, elle n'en corrobore pas moins le sens exact de ce vers (« dame âgée », cf. TL, 4, 1785 : *de jor*, *de lons jorns* « betagt » : ex. *hom de jorz*).

¹ *quan lo solelhs non ri* : pour l'emploi figuré de *rire*, voir un exemple suivant : *N'il (= jour) n'a pas temporel mesure, Cil jourz tant beaus, qui toujours dure, E de clarté presante rit*, (*Roman de la Rose*, éd. LECOY, v. 19 985 ; TL, 8, 1314).

² Cet exemple tardif est tiré de *Los Psalmes de David en rima bernesa*, traduits et publiés en 1583 par Arnaud de Salette (Vastin LESPY et Pauk RAYMOND, *Dict. béarnais - ancien et moderne*, 1887 ; nouv. éd., Pau, Marrimpouey, 1998, p. 266).

³ Exemple relevé dans *Thalamus parvus* (*Le petit Thalamus de Montpellier*) (DAO supplément, 33-5-2)

Ensuite, au vers 26, *en jazen* pose un problème sérieux. La solution de *R* (*eisamen* « de même » [< PSA MENTE]), manuscrit faisant cavalier seul ici comme au vers précédant, ne sera pas acceptée en raison du contexte. Face à la difficulté, Långfors a traduit cette tournure avec un point d'interrogation entre parenthèses : « en couchant (?) », tout en indiquant dans ses notes qu'il avait d'abord supposé « au soleil couchant ». Pourtant, puisque ce dernier sens de *jazer* n'est pas attesté, il s'est contenté d'une interprétation provisoire en indiquant qu'il ne saurait donner de meilleure explication.

Pour ma part, plutôt que de traduire textuellement par « en couchant », je voudrais distinguer là une expression temporelle : « au temps de se coucher, la nuit, au temps après le soir », explication mieux adaptée au contexte, je l'espère. On peut y compter en effet quatre espèces de femmes distinguées selon l'âge : une demoiselle pas encore mariée, une jeune dame, une dame âgée et une femme entre deux âges. Les âges des femmes correspondent ici aux quatre moments cardinaux de la journée : la nuit, le matin, le midi et le soir. Les amoureux ont, d'après le narrateur, à trouver le moment le plus convenable pour faire des avances. Aux vv. 21-22, il explique pourquoi la jeune dame ne doit pas être courtisée le soir : d'un âge florissant, elle mérite d'être aimée dans la matinée (cela ne nous évoque-t-il pas les vers de Ronsard : « Mignonne, allons voir si la rose... » ?), au lieu du soir, espace de temps où l'on aime une dame d'un âge avancé. Une jeune fille mérite d'être courtisée pendant la nuit (après le soir, c'est-à-dire, en d'autres termes, avant le matin).

Ces quatre temps de la journée correspondent donc aux quatre périodes de la vie humaine, principe formulé par la théorie quasi-

hippocratique fondée sur les quatre éléments¹. Galien a élaboré une correspondance entre l'homme, l'âge et les quatre saisons selon un mode quaternaire : l'enfant, qui possède un tempérament sanguin (ou complexion sanguine), est chaud et humide, comme l'air et comme le printemps ; l'adolescent, chaud et sec, est colérique comme le feu et l'été ; l'homme mûr est froid et sec à l'instar de la terre et de l'automne ; le vieillard ressemble à l'hiver et à l'eau, comme eux, froid et humide².

En fait, au vers 27, le narrateur s'amuse à présenter un précepte concernant la chaleur et le froid : s'il vaut mieux faire la cour à la jeune fille pendant la nuit, c'est que le froid de la nuit se conforme bien à la chaleur de la jeune fille. N'en trouve-t-on pas un écho dans les avatars qu'a connus la doctrine d'Hippocrate ?

Le principe des quatre humeurs (la bile, l'atrabile, le flegme et le sang) est relaté entre autres par le *Régime du corps* de maître Aldebrandin de Sienne (- ca 1299), vaste compilation en français des auteurs médicaux arabes se rattachant à la tradition hippocratique-galénique³. Certes, le maître siennois n'aborde pas directement les correspondances de l'âge des femmes avec les heures propices à l'amour. Mais il raconte, de façon précise, que le corps humain, chaud et humide dans le premier âge de la vie,

¹ On peut se rappeler par exemple, comme traité de morale fondé sur les quatre périodes des hommes, *Les quatre âges de l'homme* de Philippe de Novare (1195ca - après 1265).

² Marilyn NICLOUD, « Diététique et saisons », in éd. Joëlle DUCOS et Claude THOMASSET, *Le temps qu'il fait au Moyen-Âge, phénomène atmosphérique dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, pp. 59-68, surtout, p. 61.

³ Éd. Louis LANDOUZY et Roger PÉPIN, *Le Régime du corps, de maître Aldebrandin de Sienne, Texte français du XIIIe siècle*, Paris, 1911 (voir chap. 1-8 : *D'abiter avec femme*, pp. 28-30).

devient froid et sec en vieillissant¹. L'ouvrage de Brunetto Latini (ca 1220 -1294), encyclopédiste florentin, traite de ce principe, fort en détail dans le livre I intitulé « la naissance de toutes choses » de son *Livre dou Tresor*². Dans le *Roman de Fauvel* (achevé en 1314), les quatre humeurs sont mises en rapport avec les quatre âges de l'homme et de l'humanité³. L'éditeur de ce roman, aussi Långfors, a signalé qu'il s'agit d'un lieu commun de la philosophie ancienne. Selon lui, la mention de l'ouvrage du *Liber sex principiorum* (v. 2993) de Gilbert de Poitiers (1080-1154), évêque de Poitiers, est plutôt due au fait qu'il faisait partie de l'*Ars minor* et qu'il était par conséquent, un des traités les plus lus au moyen-âge.

On peut alléguer aussi un ouvrage anonyme en occitan du début du 13e siècle : *Diététique (Epistola Aristotelis ad Alexandrum)* : il s'agit en effet d'une version très libre d'un texte appelé *Secret de secrets*, une sorte de miroir des princes qu'Aristote aurait envoyé à Alexandre le Grand. Le philosophe recommande ici au souverain un calendrier diététique organisé selon les saisons, les mois de l'année ou le déroulement d'une journée. La différence entre diététique et médecine ne paraît guère perceptible dans la tradition hippocratique. C'est un curieux traité des règles de vie, et même des préceptes d'hygiène⁴. Au contraire des œuvres sérieuses des

¹ *ibid.*, pp. 79-82.

² Éd. Francis J. CARMODY, *Livre dou tresor*, Los Angeles, Berkeley, 1948, pp. 82-85 (I-89~101).

³ Éd. Arthur LÅNGFORS, *Le Roman de Fauvel*, coll. SATF., Paris, Champion, 1919, vv. 2993-3104 (introduction, pp. CIII-CIV). Cf. Joseph MORAWSKI, « Le manuscrit fr. 25418 de la Bibliothèque nationale et les vers sur les quatre tempéraments humains », in *Neuphilologishce Mitteilungen*, t. 28, 1927, pp. 195-208.

⁴ Éd. Hermann SUCHIER, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle, Max Niemeyer, 1883, pp. 201-213 (cf. Brunel, no. 21). Pour une traduction latine de *Secret des secrets* effectuée dans les années 1130 par Jean de Séville, on peut se référer à *ibid.*, pp. 473-480 [= *Epistola Aristotilis ad*

auteurs précédents (médecin et encyclopédiste), ce traité de 448 vers, composé en octosyllabes à rimes plates, ressemble assez à Ozil de Cadartz, en ce que cet auteur anonyme expose ses préceptes d'une manière quelque peu comique et gaillarde.

IV. Prééminence de la droite et une anecdote inconnue

Passons aux strophes suivantes et remarquons l'adjectif *let* « joyeux » au vers 28, employé adverbiallement. De fait, les tons gais et joyeux se succèdent. Au vv. 29-31, le narrateur invite les amoureux à s'asseoir au côté droit de leur dame, afin que les réponses (*respos*, sans doute s'agit-il d'une retouche typique de *C* placée au lieu de *ditz* « parole » fourni par *IKDM*) ne perdent pas leur droiture. On assiste bien sûr à un jeu sur les mots *dreyt* et *dreitura*, comme l'indique Långfors, mais, ne faut-il pas aussi voir là un exemple de « la prééminence de la main droite » ? Ce phénomène, observé de temps en temps dans les cultes primitifs du monde entier, a été analysé par les sociologues, comme Robert Hertz, disciple d'Emile Durkheim¹. Le côté droit avec la valeur de « juste, bon, régulier » a été exprimé en ancien occitan par *destre* (< DEXTER) ou *dreit* (< DIRECTUS) par opposition à *senestre* « gauche, sinistre ».

Si l'on peut interpréter *daus lo latz dreyt* du v. 30 par « à son côté droit » (Långfors l'a traduit « allez vous asseoir à sa droite »), et

Alexandrum cum Prologo Johannis Hispaniensis].

¹ Robert HERTZ, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, PUF, 1970, pp. 84-109 (« La prééminence de la main droite ») [paru d'abord dans *Revue philosophique*, t. 34, 1909].

non pas par « au côté juste, droit », ce passage représente un spécimen précieux de vestige du culte primitif¹.

Dans la cinquième strophe, au v. 38, on rencontre également une difficulté d'interprétation. D'abord, *torn cominals*, leçon commune des témoins, interprétée par Långfors comme « redevienne indifférent (?) ». Cette expression exprimant un souhait, ne vaudrait-il pas mieux la traduire par « qu'ils deviennent communs (à toutes les femmes) » à savoir, « qu'ils courtisent n'importe quelle femme » ? C'est une explication suggérée par Carl Appel. Le sens un peu brusque et choquant de la tournure ainsi comprise éclaire bien, à mon sens, le vers suivant et s'accordera avec la réponse du devin qui occupe la fin de la pièce : *Mais te valgro totas* (v.53).

Et puis, le *saber*, qu'un amoureux ne doit pas perdre, devient alors tous les conseils qu'il vient de recevoir, c'est-à-dire la sagesse (*ensenhamens*) instruite dont il fera désormais preuve.

On arrive enfin à la dernière strophe. La difficulté majeure réside dans l'anecdote concernant le devin, le loup et la brebis. Selon Långfors, il s'agit d'une fable perdue. Il estime qu'il est difficile de l'interpréter, tant qu'on ne peut pas en trouver la source, ou au moins une fable similaire et complète.

Or, Wilhelm Keller a déjà effectué en 1905 un heureux rapprochement avec cette dernière partie d'Ozil de Cadartz en

¹ Pour un aperçu linguistique concernant droite et gauche, voir Daniel FRYKLUND, *Les changements de signification des expressions de DROITE et de GAUCHE dans les langues romanes et spécialement en français*, Upsal, Almqvist & Wiksell, 1907. En ancien français, deux termes *destre* « droite » (TL, 2, 1787 ; FEW, 3, 616) et *droit* « droit » (TL, 2, 2068-2080 ; FEW, 3, 87-90) ne s'emploient-ils pas indépendamment ?

commentant les vers 139-141 du long sirventes appelé *Fadet joglar* de Guiraut de Calanson (PC : 243-7a, mss. D^aR) :

De Barachi,	« [tu apprendras] de Barakin,
e del devi,	et du devin,
que anc non poc al lop fugir ¹ ; qui ne put jamais fuir le loup ; »	

Ce *sirventes*, qui enseigne au jongleur nommé Fadet les connaissances indispensables à son métier, a fait l'objet d'une recherche exhaustive de la part de François Pirot, mais même lui n'a pas réussi à ajouter de renseignements sur cette anecdote. Il a avancé seulement qu'un personnage du nom de Barachi a été cité à plusieurs reprises dans la littérature médiévale parmi les divinités païennes et les personnages infernaux².

En outre Långfors a avoué qu'il ne comprenait pas bien le mot *formimen*. Ce terme a sûrement embarrassé les copistes. Ils l'ont noté de différentes façons : *fornimen* (IK), *forminen* (D), *fromimen* (R). Raynouard a cité cet exemple d'Ozil en lui donnant le sens de « au commencement » (LR, 3, 369a), définition réfutée par Levy qui recueille l'article *formimen* (*forn-*, *from-*) « s. m. : provision ;

¹ Wilhelm KELLER, *Das sirventes "Fadet joglar" des Guiraut von Calanso. Versuch eines kritischen Textes*, Inaugural-Dissertation, Erlangen, K. B. Hof, 1905, p. 54 et p. 104 [il a signalé aussi une pièce d'Arnaut de Mareuil (PC : 30-7 recueilli par C seul) comme œuvre éventuellement relative à *Fadet joglar*. Et pourtant les vers 16-18 indiqués par lui dans cette chanson n'ont rien en commun avec *Fadet joglar* que le terme *lop* « loup » : *So que 'l clop al lop dis, Quar son chاوزit prezis, E 'l clamet senhor et amic*. Ronald. C. Johnston a mis en cause l'authenticité de cette pièce (*Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, Droz, 1935, pp. 159-160)].

² François PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles – les "sirventes-ensenhamens" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972, p. 572 et p. 592.

entretien, subsistance ? fourniture ; frais, dépense » (PL) par rapport aux divers exemples ramassés dans les chartes (SW, 3, 549-550). En effet, ce terme correspond en ancien français à *fornement* (*forniment*), dérivé du verbe francique *frumjan (« fournir »)¹. J'ai trouvé un bon spécimen de *furniment* dans l'article *brebis* chez Brunetto Latini :

Et pour çou ke ce sont bêtes [= *brebis*] de grant prufit, a ce k'il donnent lait et fromage et char a mangier, et laine pour vestiz, et la pel por maint *furniment* d'ome,

est il bien aveuable que li sires de l'ostel eslise premierement mouton haut et viste (...) ²

Par conséquent, il n'y a plus de problème textuel, si la brebis est comprise comme bonne et adéquate aux provisions et aux fournitures.

V. En guise de conclusion

Långfors, et surtout Andresen dans son compte-rendu, ont affirmé que cette pièce resterait incompréhensible, tant qu'on ne découvrirait pas la réponse du loup au devin. Cependant, je crois

¹ FEW, 15-2, 182b, 183b; Godef., 4, 89b-c; TL, 3, 2124; Mistral (*fornimen*) ; Coromines, DEcat, 4, 135a (*forniment, fromiment*) ; Brunel, *Chartes*, gloss. t. I, 472, t. II, 243.

² Éd. Francis J. CARMODY, *op. cit.*, p. 157 (CLXXVIII-2). L'éditeur désigne une mention similaire en latin à l'intérieur de *Speculum naturale* de Vincentius Belvacensis (Vincent de Beauvais), 19, 4 (éd. Nuremberg (Koberger), 1485).

que, même si l'on ne peut pas identifier l'anecdote de la dernière strophe, le contexte que nous venons d'examiner permet de proposer une interprétation cohérente : cette pièce recommande aux amoureux des préceptes curieux, mais dans une certaine mesure, vraisemblables pour un public du Moyen-Âge.

Tout en suivant ces bonnes leçons « pratiques », il se peut qu'ils aillent échouer dans leur aventure, comme le dit le narrateur lui-même, ou plutôt, ils vont rater probablement à cause d'elles. Ils pourront dans ce cas se consoler en se disant : « Eh bien, désormais je peux faire des avances à n'importe quelle femme ». Il s'agit, à n'en pas douter, à la fois d'une parodie des arts d'aimer, et d'une sorte d'*ensenhamens* (ou de saluts d'amour). Mais on sait que les *ensenhamens* sont généralement écrits en vers de six syllabes, et les saluts d'amour, en octosyllabes à rimes plates¹. Ce sont des poèmes assez longs contrairement à la pièce d'Ozil. Le motif de l'obligation de partager le savoir, qui occupe le début de cette œuvre, ainsi que la conclusion tirée en forme du proverbe (ou de la fable), s'inscrivent dans le registre des arts d'aimer médiévaux inspirés d'Ovide². L'important est qu'Ozil de Cadart ait bel et bien réussi à intégrer ces éléments variés, tant traditionnels qu'extraordinaires, à l'intérieur d'une petite pièce lyrique composée seulement de six strophes.

¹ Don Alfred MONSON, *Les « enshamens » occitans, essai de définition et de délimitation du genre*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 102 [l'auteur a énuméré neuf *ensenhamens* « authentiques » occitans (p. 167). cf. F. PIROT, *op. cit.*, pp. 25-35].

² cf. Nico H. J. VAN DEN BOOGAARD, « L'Art d'aimer en prose », in *Études de civilisation médiévale (IXe - XIIe siècles), mélanges offerts à Edmond-Renée Labande*, Poitiers, C. E. S. C. M., 1974, pp. 687-698.

***Geneys lo joglars*, la légende de saint Vou dans le manuscrit C occitan**

[Naohiko SETO : « *Geneys lo joglars*, la légende de saint Vou dans le manuscrit C occitan », in *La France Latine*, t. 138, 2004, p. 251-270.]

Comme on le sait bien, le chansonnier C occitan (Bibliothèque nationale de France, f. fr. 856) possède deux tables arrangées au début du manuscrit. La première constitue une sorte de table des matières portant sur les pièces contenues dans le manuscrit, tandis que la seconde table inscrit les *incipit* des textes, à la manière d'un index, rangés d'abord dans l'ordre alphabétique, puis, à l'intérieur de chaque rubrique et assortis suivant l'ordre des poètes disposés dans le chansonnier. Il est à retenir que dans la table I seule, le copiste, qui en l'espèce ne paraît pas différer du rubricateur, a ajouté une attribution autre que la première (originale) à 83 pièces au total : une seconde attribution dans 72 cas, et pour 11 pièces, deux autres noms de troubadours. En outre, dans deux autres cas, plusieurs poèmes d'un troubadour ont été ensemble attribués à un autre troubadour (trois pièces de *Daude de Pradas* renvoyées à *B[ernat] de Pradas* ; deux pièces de *Raimon de Castelnhnou* (sic) à *Ymbert de Castelnou*). Ces attributions secondaires (désignées par la bibliographie de Pillet-Carstens au moyen du sigle « Creg ») semblent notées par le rubricateur au même moment où il a placé les autres rubriques dans les textes¹.

¹ Voir Jacques MONFRIN, « Notes sur le chansonnier C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856) », in *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, 1955, t. II, pp. 292-312 (repris dans *id.*, *Etudes de philologie romane*, Genève, Droz, 2001, pp. 215-236) ; Naohiko SETO, « Le chansonnier C et le troubadour Folquet de Marcelha », in *La France latine*, t. 121, 1995, pp. 7-

Ce qui m'intrigue parmi ces attributions flottantes, c'est le nom d'un auteur : *Geneys lo joglars a cuy lo voutz de Lucas det lo sotlar*. Il s'agit d'une pièce notée au fol. 360c–d commençant par *Dieus verays, a vos mi ren* (PC : 175-1), pièce attribuée au fol 15v de la table, à *Peire d'Alvernhe* par le rubricateur en sus de *Geneys*. Dans l'index (table II) on voit *Geneys lo joglars de Lucas* à côté de l'*incipit*. La rubrique du fol. 360c signale la pièce sous le nom de : *Geneys lo joglars a cuy lo uo (...) net lo sotlar*, appellation presque identique à la table, mais supprimée en partie par le découpage de l'initiale ornée. L'œuvre *Dieus verays*, se retrouve dans le chansonnier M (fol.187) qui l'attribue à Arnaut Catalan. On la considère en général comme une pièce de ce troubadour catalan (PC : 27-4b) plutôt que *Geneys lo joglar* et de *Peire d'Alvernhe*, témoignages donnés par C. Cependant pourquoi le manuscrit C l'a-t-il mise d'abord sous le nom d'un jongleur et pour quelle raison l'a-t-il renvoyée à *Peire d'Alvernhe* ? Si le compilateur du chansonnier avait trouvé sur son original (ou bien ses originaux) le nom de l'auteur *Geneys*, et qu'il l'eût rectifié après l'avoir suivi provisoirement, quel motif l'y aurait-il amené ? Dans ce qui suit, je voudrais tenter d'élucider ce problème.

38 (notamment pp.16-17) ; *id.*, « Sur la “table de matière” et l’ « index » du chansonnier C (BNF, f. fr. 856) – attribution des auteurs in *Bulletin of Waseda University Library*, t. 49, 2002, pp. 1-21 (en japonais).

I. *Dieus verays, a vos mi ren* (PC : 27-4b = 175-1) : question d'attribution

Les chercheurs sont unanimes à rejeter cette pièce du corpus de Peire d'Alvernhe. L'édition princeps de Peire établie par Rudolf Zenker l'a insérée, mais sans traduction ni commentaire : il l'a tenue pour apocryphe, en raison du fait que la rime *via* (< VITA) (v. 7) (avec *Maria* (v. 8), *mia* (v. 11) au lieu de *vida*, ne s'accorde pas au caractère linguistique de l'origine de Peire. Dans le dialecte de Basse-Auvergne, l'intervocalique *-t-* reste en tant que *-d-*, tandis que dans le catalan, elle s'amenuit. Il l'a donc attribuée à Arnaut Catalan¹. Alberto Del Monte² ne la retient pas non plus, ni Aniello Fratta, qui répète le raisonnement du philologue allemand en se référant, sur le phénomène phonétique, aux études de Pellegrini (*Appunti di grammatica storica del provenzale*, Pisa, 1962, p. 122) et de Grafström (*Etudes sur la graphie des plus anciennes chartes languedociennes avec un essai d'interprétation phonétique*, Uppsala, 1958, p. 134)³. Carl Appel, sans soutenir d'argument linguistique de ce genre, estime qu'elle ne peut être pas de Peire, étant donné que la métrique de la pièce, assez rare et compliquée (utilisée seulement par deux pièces : de Peire et de Cadenet), n'est qu'une imitation de la pièce de Cadenet (PC : 106-25). Or, sur le plan chronologique, il est impossible que Peire d'Alvernhe (1150-1170) l'ait composée suivant la forme métrique de celle de Cadenet (1204-1238). Selon Appel, il se peut qu'Arnaut Catalan (1219-1252) l'ait produite parce qu'une autre pièce d'Arnaut Catalan

¹ Éd. ZENKER (cité ci-dessous), pp. 664-665.

² Éd. Alberto DEL MONTE, *Peire d'Alvernha, Liriche*, Torino, Loescher-Chiantore, 1955.

³ Éd. Aniello FRATTA, *Peire d'Alvernhe, Poesie*, Roma, Vecchiarelli, 1996, p. xxxvi.

(PC : 27-4a) a rendu hommage à Eléonore d'Aragon, patronne de Cadenet, devenue épouse de Raimon VI de Toulouse en 1204¹.

Avant d'aborder le problème, il n'est sans doute pas dénué d'intérêt de présenter ici une édition de cette pièce, sur la base du manuscrit C, au lieu de présenter telle quelle l'édition d'Oroz Arizcuren. Cette dernière, solide et pleine de notes édifiantes, qui suit généralement C, n'en présente pas moins quelques inexactitudes, par exemple, dans la transcription de M : *que* (ms. *Qe* : *passim*), *mencham* (ms. *Menchan* : v. 31), -c- (ms. : -ç- : v.33).

Geneys lo joglars a cuy lo vo[utz de Lucas do]net lo sotlar

2 mss. : C 360c-d, M 187c-188a

métrique : 7a 7b 7b 7a 7c 7c 7'd 7'd 7e 7e 7'd (Frank, 594-1)

éditions : François-Juste-Marie Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Firmin Didot, 1815-1821, 6 vols., t. 5, p. 29 (vv. 56-58 seuls sous le nom d'*Arnaud Catalans*) et pp.164-165 (str. I seule sous *le jongleur de Lucas*) ; C. A. F. Mahn, *Gedichte der Troubadours, in Provenzalischer Sprache*, Berlin, Ferd. Dümmler, 1856-1873, 4 vols., t. 3, p. 188 (no. DCCCCLXXXVIII : éd. diplomatique du texte de M) ; Manuel de Milá y Fontanals, *De los trovadores en España, Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals*, t. 2, Barcelona, Alvaro Verdaguer, 1889, pp. 361-363 (éd. d'après M) ; Rudolf Zenker, *Peire d'Auvergne, Die Lieder*, in *Romanische Forschungen*, t. 12, 1900, pp. 653-924 (pp. 803-805) (édition combinatoire) ; Ferruccio Blasi, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, Firenze, Leo S.

¹ Carl APPEL, *Der Trobador Cadent*, Halle, Max Niemeyer, 1920, p. 116.

Olschki, 1937, pp. 33-37 (édition combinatoire) ; Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lirica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, Excma, 1972, pp. 74-81.

base : C

I 1 [Di]eus verays, a vos [m]i ren,
 2 que de la [V]erge fos natz
 3 e [p]er nos en crotz le[v]atz,
 4 vos clam [m]erce humilmen
 5 que'm perdonatz los mortals
 6 falhimens e'ls venials
 7 qu'ay faitz en tota ma via ;
 8 Dieus, filhs de Sancta Maria,
 9 Jhezu Crist, on gaug s'espan,
 10 per la vostra merce gran
 11 no'y gardetz la colpa mia.

II 12 Senher, ab cor peneden
 13 vos quier merce dels pecatz
 14 qu'ai faitz ni digz ni pessatz
 15 depus vinc a naissemen,
 16 qu'ieu ai estat deslials
 17 vas vos en est segle fals,
 18 per que, Dieus, perdo'us querria,
 19 e vos, maire de Dieu pia,

20 pregatz ne lovostr'efan
21 que'us comandet a Johan,
22 quan sus en la crotz pendia.

III 23 Senher, quan sus el turmen
24 fos de la lansa nafraz,
25 si qu'en yssi pels costatz
26 sancs et aigua eyssamen,
27 don totz lo polbles es sals,
28 si que'l princeps yfernals
29 no'y a'l poder que solia,
30 vostra passios me sia
31 defendens que nom'engan
32 l'enemicx, que'm vai temptan,
33 anticx qu'es ples de feunia.

IV 34 Senher, qu'el sanh monimen
35 fon lo vostre cors pauzatz
36 e fon dels juzieus gardatz,
37 lo sanh sepulcre garmen,
38 e fazian lur senhals,
39 e vos, reys celestials, /
40 ressuscitetz al terz dia,
41 la vostra terna paria
42 prec que'm defenda de dan,

360 d

43 de mort subtana gardan
44 mon cors e de vilania.

V 45 Reyna del firmamen,
46 la vostra verginitatz
47 mi gart qu'ieu non sia temptatz
48 per l'angel percussien,
49 e'm don que viva leyals
50 e'm defensa de totz mals
51 e no fassa ren ni dia
52 si doncx a Dieu non plazia,
53 e me lays far de ben tan
54 que, quan morrai, l'arma's n'an
55 en la vostra companhia.

VI 56 Senher, dels bes temporals
57 me donatz tans que savals
58 jamais frachuros no sia,
59 quar ab aitan pro n'auria
60 e prendetz en grat sest chan
61
62 a la vostra senhoria.

VARIA LECTIO

2. uergen fostz *M* – 3. encrois *M* – 5. perdones *M* – 7. Qieu fis els iorns en mauia *M* – 9.
iesucritz *M* – 10. Per la] Segon *M* – 11. non gardes *M* – 13. quier] clam *M* – 14. Qieu ai

fach uistz ni pensatz *M* – 15. Depus] Des/qieu *M* – 17. en a (*exponctué*) est *M* – 18. Per so dieus merceus q. *M* – 19. e uos di (*exponctué*) m. *M* – 20. ne] en *M* ; enfan *M* – 21. qieus (*e exponctué*) liuret a san iohan *M* – 23. quan] qe *M* – 24. Fon lo uostre cors n. *M* – 25. yssi] ensi *M* – 26. eyssamen] ueiramen *M* – 27. perqe vostres pobler sals *M* – 28. Si qe le princenfernals *M* – 29. No ha p. com s. *M* – 31. menchan *M* – 33. enic e plens de bauçia *M* – 34. qu’el sanh] qes el *M* – 36. fon dels] per los *M* – 38. Fazen el uas lurs *M* – 40. Resuscitest *M* – 41. lauostreternal p. *M* – 46. Li *M* – 47. Per qes totz le mons saluatz *M* – 48. mi gar lar/mæl cor el sen *M* – 49. em don qieu uiua l. *M* – 51. qieu non fassa ni non dia *M* – 52. Re si a d. *M* – 53. elais mi de ben far tan *M* – 54. larmanan *M* – 58. la (*suscrit*) *M* – 56. dels] del *M* – 57. Mi/ donas tan qe siuals *M* – 58. Trop sofrachos non estia *M* – 59. n’auria] auria *M* – 60. prendes *M* ; sest] mon *M* – 61. *manque C*] qieu (-*u suscrit*) profi de bon talan *M*.

TRADUCTION

- | | |
|----|---|
| I | <p>1 Dieu véridique, à vous je me confie,</p> <p>2 qui fûtes né de la Vierge</p> <p>3 et pour nous sauver, levé en croix,</p> <p>4 je vous réclame humblement pitié</p> <p>5 afin que vous pardonniez mes péchés</p> <p>6 et mortels et véniels</p> <p>7 que j’ai commis pendant toute ma vie ;</p> <p>8 Dieu, fils de Sainte Marie,</p> <p>9 Jésus Christ, de qui la joie se répand,</p> <p>10 dans votre grande miséricorde,</p> <p>11 ne tenez pas compte de mes offenses.</p> |
| II | <p>12 Seigneur, avec mon cœur pénitent</p> <p>13 je vous demande grâce pour les péchés</p> <p>14 que j’ai commis, prononcés et rêvés</p> <p>15 depuis ma naissance,</p> |

16 car j'ai été déloyal
17 envers vous dans ce siècle faux ;
18 c'est pourquoi je vous ai demandé pitié,
19 et vous, Mère pieuse de Dieu,
20 priez-en votre enfant
21 qui vous remet à Jean,
22 quand il était pendu haut sur la croix.

III 23 Seigneur, comme vous fûtes blessé
24 de la lance en haut pendant le tourment,
25 et qu'en saillirent de vos côtés
26 du sang et de l'eau ensemble,
27 dont tout le peuple est sauvé,
28 par quoi le prince infernal
29 ne possède plus le pouvoir qu'il tenait,
30 votre Passion me soit défense
31 pour que ne me trompe pas Satan
32 qui va me tenter,
33 l'Ennemi antique plein de félonie.

IV 34 Seigneur, puisque dans le saint tombeau,
35 votre corps fut posé
36 et qu'il fut gardé par les juifs,
37 le saint sépulcre ayant été fortifié,
38 et qu'ils scellèrent la pierre tombale,

39 et que vous, roi céleste,
40 ressuscitâtes le troisième jour,
41 je prie votre compagnie de la Trinité
42 de me défendre du péché,
43 et de garder mon corps contre
44 la mort subite et la vilenie.

V 45 Reine du firmament,
46 que votre virginité
47 me protège pour que je ne sois pas trompé
48 par l'ange exterminateur
49 et me permette de vivre loyalement
50 et me défende contre tous les maux
51 et que je ne fasse rien ni dise
52 sinon ce qui plaît à Dieu,
53 et me laisse faire tant de bien
54 que, quand je mourrai, mon âme en aille
55 dans votre compagnie.

VI 56 Seigneur, donnez-moi autant de biens temporels
57 pour qu'au moins
58 je ne sois jamais indigent,
59 puisque je serais heureux avec autant de biens,
60 et prenez en gré ce chant
61
62 pour votre seigneurie.

NOTES

1. De même que la rubrique, les lettres perdues du ms. C avec la rubrique par le découpage déplorable de l'initiale peuvent être suppléées par les *incipit* des tables.

11. *no* y C (Oroz Arizcuren) / *non* M (Zenker, Blasi) : on peut sauver la leçon de C si l'on y voit l'emploi pléonastique de l'adverbe-pronom *i* (cf. Jensen, *Syntaxe*, § 680).

21-22. Allusion au récit biblique concernant Jésus qui confie Marie à son disciple qu'il aime (*Evangelie selon s. Jean*, 19-27).

32-33. Cf. « Il fut précipité, le grand Dragon, le Serpent antique, qu'on appelle Diable et Satan, le séducteur du monde entier » (*Apocalypse de Jean*, 12-9. cf. 20-2).

34. La conjonction *qu(e)* se reporte au v.40. Selon Blasi (« poichè »), cela signifie « puisque » ; le contexte peut paraître nous obliger d'y relever la notion de contraste (cf. Jensen, *Syntaxe*, § 751) (cf. Oroz Arizcuren « Señor, cuyo cuerpo fue colocado »).

37. Blasi estime que le sujet de *fon* (v. 36) est *lo sanh sepulcre* (v.37) (« e fu dai giudei sorvegliato colle armi il santo sepolcro »), alors que Oroz Arizcuren prend pour le sujet *lo vostre cors* (v. 35) (« y fue custodiado per los judíos, haciendo guardia ante el sepulcro, »), interprétation que je suis. Le gérondif *garnen* peut se référer à un *om* indéfini (Jensen, *Syntaxe*, § 515).

38. *e fazian lur senhals* C (= Blasi) / *fazen el vas lurs senhals* M (Oroz Arizcuren, Zenker (*lur*)) : signalant la source *Evangelie selon s. Mathieu*, 27-66 : *Munierunt sepulcrum, signantes lapidem, cum custodibus* (« Eux (= les grands prêtres et les Pharisiens) donc, fermèrent (retranchèrent) la tombe, dont ils scellèrent la pierre, et laissèrent une garde »), Oroz Arizcuren considère la leçon de M

comme plus proche de la source. Il a compris ainsi : « y poniendo en la losa su sello ». Certes elle paraît meilleure, mais celle de C se comprend si l'on prend comme sujet les grands prêtres et les Pharisiens.

39. *e* : quand la subordonnée (vv.34-38 : *qu'el (...) senhals*) précède la principale, cette dernière s'ouvre assez fréquemment par *e* (d'ordinaire, les deux propositions ont chacune leur propre sujet) (Jensen, *Syntaxe*, § 732).

41. *la vostra terna paria* C (Oroz Arizcuren) / *la vostr' eternal paria* M (Zenker, Blasi) : lorsque le *a* final d'un mot est suivi du *e* initial du mot suivant, le copiste de C écrit le plus souvent *æ*, signe soudé, en employant une façon originale (cf. Monfrin, *art. cité*, p. 297). Il n'est donc pas nécessaire de voir ici l'élision (*uostra + eterna(l)*). Oroz Arizcuren tient la leçon de C pour la *lectio difficilior*, et l'a traduite : « vuestra compañía trina » en se référant aux expressions similaires : *la vostra verginitatz* (v. 46) et *la vostra companhia* (v. 55). Souscrivant à cette exégèse, je me reporte à FEW, 13-1, 243b : TERNI « je drei » : *terna paria* « La Sainte Trinité » (hap.12. jh) (cf. FEW, 7, 595-603 : PAR « gleich » (surtout, 597 : *paría* et 600 : *paria*)). Raynouard l'a déjà citée dans LR, 5, 411 (« la vôtre tierce compagnie »).

48. *percussien* (rime) : « percussif, propre à frapper » (« frappeur, exterminateur » (Rocheude, *Essai d'un glossaire*)). cf. *percussiu, -ivo* : LR, 4, 514 ; FEW, 8, 221a (Apr. ; Mistral).

51-52. *si doncx (...) non* : plutôt que « wenn, nicht » (SW, 7, 645 (10)), il signifie « wenn nicht etwa, ausser wenn etwa » (*ibid.*, 7, 645, (9)). Cf. Oroz Arizcuren : « y que no haga ni diga nada que no plazca a Dios ».

61. On doit le suppléer par la leçon de M : *qu'ieu pro fi de bon talan* « (ce chant) que j'ai composé très joyeusement ».

Comme le suggère Zenker¹, le fond religieux et moralisateur de cette pièce n'interdit pas de l'attribuer à Peire d'Alvernhe, qualifié de « disciple de l'art de Marcabru ». Victor Lowinsky avait sans doute le premier remarqué une attribution compliquée de la pièce.

Au contraire de Bartsch qui l'a classée dans Joglar Geneys (PC : 175), il l'a assignée à Arnaut Catalan. En outre, il a indiqué que l'ajout de C est amené par la confusion avec une autre pièce de Peire d'Alvernhe qui commence par un *incipit* similaire : *Dieus, vera vida, verais* (PC : 323-16)². Et pourtant cette explication n'éclaire pas l'attribution originale de C à *Geneys lo joglar*. En fait ce Geneys se rattache à une légende du saint Vou, répandue au Moyen-Âge dans l'ouest de l'Europe.

II. La légende du saint Vou et le jongleur Geneys

Cette légende a été magistralement étudiée par Wendelin Foerster en 1907, et puis intégrée et dans un certain sens, divulguée dans les *Légendes épiques* de Joseph Bédier³. Foerster, ayant

¹ *op. cit.*, p. 664.

² Victor LOWINSKY, « Zum geistlichen Kunstliede in der altprovenzalishcen Literatur bis zur Gründung des *Consistori del Gai saber* », in *ZFSL*, t. 20-1, 1898, pp. 163-271 (notamment, pp. 182-183).

³ Wendelin FOERSTER, « Le saint Vou de Lucques », in *Romanische Forschungen*, t. 23, 1907 [= *Mélanges Chabaneau. Volume offert à Camille Chabaneau à l'occasion du 75e anniversaire de sa naissance (4 mars 1906)*, Erlangen, Fr. Junge, 1907], pp. 1-52 ; Joseph BÉDIER, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 1908-

découvert en 1872 le manuscrit précieux de *Tumbeor Nostre Dame* dans la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris et publié ce conte religieux dans *Romania* (t. 2, 1873), avait cherché des légendes analogues. Et il a trouvé une anecdote sur la statue de Lucques à l'intérieur de la chanson de geste *Aliscans* édité par Guessard et Montaiglon. Trouvant non suffisante la note fournie par eux sur cette anecdote, il a mené une large enquête sur le saint Vou. Il a repéré le jongleur Jenois dans le prologue du manuscrit de *Vengeance Nostre Seigneur* conservé par la Bibliothèque nationale de Turin.

Une version du miracle concernant le saint Vou nous rapporte la légende suivante ¹ : après l'ascension du Christ, Nicodème, pharisien devenu disciple, et qui avait aidé Joseph d'Arimathie à l'ensevelissement, a voulu sculpter de mémoire l'image de son maître tel qu'il l'avait vu sur la croix. Ayant taillé dans le bois la croix et le buste, il s'efforçait de se rappeler les traits du Sauveur, quand il s'est endormi. À son réveil, la sainte tête avait été miraculeusement sculptée. Sur un ordre céleste, il a jeté ce crucifix à la mer ; les flots l'ont déposé au port de Luni en Italie, d'où l'on l'a transféré à Lucques, ville voisine.

Ce saint Vou, appellation dérivée de *sanctus vultus*, est en effet un crucifix de bois, de style byzantin. Uc Faidit nous a transmis une précieuse indication à l'intérieur de son traité métrique *Donatz Proensals* rédigé au milieu du XIII^e siècle et connu même des auteurs des *Leys d'Amors* : *volz* = IMAGO LIGNINI².

Le crucifix miraculeux en bois, appelé Santo Volto, est encore conservé dans la Cathédrale de Lucques construite aux XI^e-XVI^e

1913, 4 vols., t. 2, 3e éd., 1920, pp. 221-229.

¹ Je suis ici dans la grande ligne l'analyse de Bédier (*op. cit.*, pp. 222-223).

² Éd. MARSHALL (1969), v. 2700 (*volz*) et v. 2928 (*voutz*).

siècles. Sur la légende de ce saint Vou, une autre s'était greffée. Je cite un beau passage de Bédier :

« Un jour, un jongleur avait chanté à Lucques, sur les places, tout le long de la journée, sans recueillir un denier. Las, ayant faim, il entra dans l'église, s'agenouilla devant le saint Vou et se mit à jouer de la vielle. En récompense, le crucifié lui jeta l'un de ses souliers. L'évêque de Lucques reprit le soulier et le remit au pied du Christ ; mais la merveille se renouvela et l'église fut obligée de racheter à grand prix au ménestrel la relique précieuse. »¹

Or ce ménestrel n'est autre que Geneys (Genès), nommé dans la table I du chansonnier C occitan, ainsi que dans le prologue d'un conte de la *Venjançe Nostre Seigneur*, publié pour la première fois avec des annotations minutieuses par Foerster². Dans ce récit en effet, un homonyme du ménestrel, Gènes (Genest), le comédien romain, jouait un jour sous le règne de Dioclétien, dans une pièce qui ridiculisait le baptême chrétien : il tournait les mystères en dérision sur scène. Tout à coup, illuminé par la vérité du christianisme, il s'est déclaré converti à la foi nouvelle. Il a été battu de verges et livré au supplice. Et cette conversion soudaine a entraîné sans délai sa condamnation à mort. On peut se rappeler facilement le *Véritable saint Genest* (1646), tragédie de Jean Rotrou fondé sur cette légende et *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), étude sur Jean Genet par Jean-Paul Sartre.

Donc, on est en présence de deux légendes, originellement différentes : celle du saint Vou sculpté par Nicodème et celle d'un pauvre jongleur enfin récompensé. Selon Bédier encore, les jongleurs de France tiraient gloire de ce miracle. Il n'est pas hors

¹ BÉDIER, *op. cit.*, p. 223.

² FOERSTER, *art. cité*, pp. 32-52.

de propos de supposer que les jongleurs médiévaux, qui accompagnaient volontiers les pèlerins, avaient propagé ces légendes en Italie et en France¹. Ils les rappelaient à leurs auditeurs pour forcer leur générosité, comme on le voit dans *Aliscans* :

Prodom ne doit jugleor escouter 4760

S'il ne li velt por Deu del suen doner,

Car il ne set autrement loborer.

De son servise ne se puet il clamer ;

S'en ne li done, atant le laisse ester.

Au vout de Luque le poez esprover, 4765

Qui li gita de son pié son soller ;

Puis le covint chierement racheter.

Les jugleors devroit on mout amer :

Joie desirrent et aiment le chanter.

L'en les soloit jadis mout henorer². 4770

Une digression de ce genre, de la part du conteur (du jongleur) de l'œuvre, se présente de temps en temps dans les chansons narratives, surtout dans les chansons de geste. Mais ces vers d'*Aliscans* ont ceci de particulier que le passage digressif se montre assez long (au total, 25 vers : vv. 4757-4781 de l'édition de Régnier) et que le narrateur se réfère « au *vout* de Luques qui lui

¹ Voir Paul MEYER, « De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen-âge », in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1903)*, vol. IV, *Atti della sezione III : storia delle letterature*, Roma, R. Accademia dei Lincei, 1904, pp. 61-104, notamment p. 65.

² Éd. Claude RÉGNIER, 1990, vv. 4765-4767 sur la base du ms. BNF. fr. 1449 (éd., WIEBECK-HARTNACKE-RASCH, 1903, vv. 4579 r-t).

jeta son soulier de son pied ». Cependant entrer dans le détail de l'expression m'amènerait trop loin, et on se reportera pour le moment à la conclusion du lexicologue belge Jean Renson dans son étude sur les noms du visage¹: le vocable *vout* a une histoire assez mouvementée qui, du sens de « visage », le mène à celui de « figurine servant à l'envoûtement », l'emploi de *vout* étant la cause de ce glissement sémantique. Me contentant de confirmer que le motif du saint Vou de Lucques se retrouve dans des textes d'ancien français de caractère assez différent (contes religieux, légendes hagiographiques, chansons de geste, fabliaux), je voudrais revenir au témoignage occitan attesté par le copiste de C.

III. *Lo vout* dans Peire d'Alvernhe

Pour élucider la raison pour laquelle le manuscrit C a ajouté le nom de Peire d'Alvernhe à *Dieus verays, a vos mi ren*, il est à retenir que dans le corpus de ce troubadour se comptent trois exemples du terme *lo vout* (*volt*) signifiant « image sainte, statue sacrée ; crucifix » (PL, p. 386). Parmi les 15 pièces recueillies dans ce chansonnier au nom de Peire, rangées du fol 178b au fol. 183c, on peut en relever trois qui se servent de ce terme assez curieux et à forte connotation religieuse² ! Comme toujours, le chansonnier C a arrangé les chansons amoureuses au début, suivies des sirventes et des pièces dont « les genres » sont minoritaires.

¹ Jean RENSON, *Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes - étude sémantique et onomasiologique*, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 2 vols., t. I, pp. 313-328.

² On peut repérer l'ordre des pièces recueillies par chaque manuscrit dans ZENKER, *op. cit.*, p. 730.

Nous envisagerons ces trois cas dans l'ordre d'apparition en recourant aux textes de C. D'abord, la neuvième place (fol. 180d-181a) est occupée par un sirventes religieux *Cui bon vers agrad'auzir* (PC : 323-13 : Zenker, XVI ; Del Monte, XVI ; Fratta, 10) dont la IV^e strophe (VI^e dans *ETVa*, V^e dans *R*) :

IV 22 Don deuria, pissan, morir
 23 qui dregz huelhs guarda sus *el vout*,
 24 cossi Dieus per nos a guerir
 25 a receup mort, e pus mort aucis
 26 selhuy que per nos venc en crotz :
 27 tug morrem, qu'avens no'ns gueris
 28 negun al temps plus que fes Jop.

22 « Celui qui regarde dans les yeux *le visage de Jésus Christ*
23 devrait mourir en pensant
24 comment Dieu a subi la mort
25 pour nous sauver, et puis comment
26 celui qui fut crucifié vainquit la mort pour nous :
27 nous mourrons tous, car les biens de ce monde
28 ne sauvent personne dans le besoin comme ils le firent
pour Job. »

D'après le contexte de la légende et aussi sur le plan grammatical, on ne peut pas accepter l'interprétation de Zenker sur le vers 23 : « ..., wer mit klaren Augen auf das Kruzifix blickt und sieht, » (à comparer avec : « chi guarda in faccia il crocifisso : » (Del Monte) ;

« chi guarda dritto negli occhi il volto di Cristo, » (Fratta)). Les *huelhs*, complément direct du verbe *guardar*, doit être du visage du crucifix, du *rex tremendae majestatis* qui ferait peur au commun des mortels.

Ensuite, après quatre sirventes, à l'avant dernière place (fol.182c-183a) se présente « la prière » (Gebet) *Dieus vera vida, verays* (PC : 323-16 : Zenker, XVIII ; Del Monte, XVIII ; Fratta, 13) dont la VII^e strophe (dans tous les autres mss. VIII^e str.) :

43 E fezez de l'aigua vi
44 en la cort d'Archetricli
45 e d'aures miracles moutz,
46 don hom carnals no sap fi,
47 ()
48 e parlet per vos *lo voutz*
49 *de Luca*, reys resplandens¹.

TRADUCTION

43 « Et vous fites de l'eau le vin
44 dans la cour d'Archetricli
45 et beaucoup d'autres miracles,

¹ Les autres mss. fournissent ici un vers de 8 syllabes : (...) *rics reis resplandens*. Le copiste de C semble avoir corrigé le schéma métrique original (Frank, 124 : 4 : 7a7a7b7a7b7b8c) en réduisant d'une syllabe le dernier vers de chaque strophe.

46 dont les êtres charnels ignorent le but,
 47 ()
 48 et à Votre place parla *l'image sainte*
 49 *de Lucques*, roi resplendissant. »

Mis à part le vers 47 manquant dans C (d'ailleurs le texte fourni par d'autres mss. se montre assez disparate), si ces vers sont précieux, c'est qu'ils attestent, à l'intérieur du corpus occitan, de l'existence du miracle du saint Vou de Lucques, de l'image resplendissante, qui a ouvert la bouche à la place de Dieu. Zenker et Del Monte ont pris ce *Luca* (*Luchas* B, *Lucas* DIKm, *Lucha* a) pour Luc l'évangéliste qui aurait pu être le peintre dont l'œuvre serait la Madonna avec son enfant Jésus¹ !

Enfin, la dernière place (fol. 183a-c) est occupée par un fameux *sirventes* souvent qualifié de « galerie littéraire » : *Chantarai d'aquest trobadors* (PC : 323-11 : Zenker, XII ; Del Monte XII ; Fratta, 8). Selon des hypothèses émises jusqu'à maintenant, – ne serait-ce que provisoirement – ce poème aurait été composé, soit vers 1170, à l'occasion d'une fête donnée à la cour d'Aliénor d'Aquitaine ou d'Alphonse VIII de Castille, soit vers en 1161, à Puigverd d'Agramunt en Catalogne, à l'occasion d'une fête pour célébrer le mariage de Rica de Polonia et de Raymon Bérenger II, comte de Provence². On voit dans la VI^e strophe les vers suivants :

¹ Sur l'« *Evangesta Lukas Maler* », voir la note accompagnée de cette pièce par ZENKER, *op. cit.*, p. 869.

² Cf. FRATTA, *op. cit.*, p. XIII. Le problème de l'« origine » de cette pièce a suscité une abondante littérature. Je ne me réfère ici qu'à un résumé des hypothèses différentes donné par Martín de RIQUER, *Los trovadores, historial, literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols., t. I, pp. 332-333. Pour l'interprétation du texte, il faudra consulter d'abord : Luciano ROSSI, « Per l'interpretazione di *Cantarai d'aquests trobadorts* (323, 11) »,

VI 31 E'N Guillems de Brives, lo quins,
 32 qu'es malvatz defors e dedins
 33 e di totz sos chans raucamen,
 34 per qu'ieu non pretz res son retins,
 35 c'atrestan s'en fari'us chins
 36 e dels huelhs sembla *vout d'argen*¹.

31 « Et M. Guillaume de Brives, le cinquième,
 32 qui est méchant dehors comme dedans
 33 et dit toutes ses chansons d'une voix rauque,
 34 si bien que je n'estime pas du tout ses glapissements
 35 et qu'un chien en ferait tout autant, qui,
 36 pour les yeux, ressemble à *la statue sainte d'argent* »

Le dernier vers fait difficulté : on ne peut facilement imaginer des yeux qu'on compare à ceux d'une statue d'argent. En effet, ce *sirventes* est recueilli dans neuf manuscrits (ACDIKN²Raz) dont chacun présente des leçons assez particulières. En outre dans le chansonnier C, cette pièce est immédiatement suivie du corpus du Morgue de Montaudo qui commence par *Pus Peire d'Alvernh'a cantat* (PC : 305-16) (fol. 183c-184d), imitation satirique des troubadours de son temps, mais postérieure d'une trentaine d'année. Cette œuvre du Morgue se sert d'une forme métrique

in *Cantarem d'aquestz trobadors, studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 65-111.

¹ Voir N. SETO (*Anthologie des troubadours du chansonnier C* (Paris, BNF. f. fr. 856), Tokyo, Daigaku-Shorin, 2002, p. 122.

identique, sans s'oublier de se gausser de lui-même en fin de pièce. D'où la confusion des strophes entre ces deux « galeries ». Quant à la VI^e strophe de Peire, les six chansonniers A (214) C (184) D (167) I (135) K (121) R (40) incorporent un texte assez similaire dans la XVI^e strophe du Morgue. Le manuscrit L (33), n'ayant pas copié la pièce de Peire, contient seulement la pièce du Morgue y compris cette XVI^e strophe. Pour interpréter ce vers épineux de Peire, on doit donc tenir compte aussi des leçons introduites dans ces sept témoins. Je me borne à présenter ici la leçon de C des vers 91-96 du Morgue, correspondant aux vers 31-36 de Peire :

XVI 91 Guillem de Ribas, lo quinzins,
 92 qu'es malvatz defors e dedins,
 93 e canta sos vers raucamen
 94 et es ben frevolz sos retins,
 95 qu'atretan en fai'us pins ;
 96 *siey huelh semblom esser d'argen*¹.

À n'en pas douter, ces vers présentent, d'un ton sarcastique, voire moqueur, le portrait d'un troubadour non pleinement identifié, malgré le flottement des leçons (*pins / chins ; dels huelhs / siey huelh ; sembla / semblom, vout / esser*, etc.), non seulement dans C, mais aussi dans d'autres témoins. On peut constater que l'expression concernant le *vout* a tendance à se limiter à la description des yeux.

¹ SETO, *op. cit.*, p. 136. ZENKER et FRATTA ont retenu les variantes fournies par le Morgue de Montaudon (celles de L y comprises). L'édition de PHILIPPSON (1873) ni celle de ROUTLEDGE (1977) sur le Morgue n'enregistre l'apparat exhaustif.

Or le Morgue de Montaudo a profité du *vou* au sens d' « image peinte des saints » dans sa *tenson* « fictive », humoristique et particulièrement burlesque, entre Dieu et le moine lui-même (PC : 305-7, v. 3, 11, 22, 72) : Dieu lui fait part d'une plainte qu'il a reçue de la part des *voutz* (images des saints). Celles-ci protestent contre les dames qui se fardent par habitude, parce qu'elles se font luire le visage avec ce qu'on devrait appliquer sur les saintes Images¹. Le débat est suivi de sa *tenson* « double » (PC : 305-11) où il a présenté encore les *voutz* dans une deuxième partie ajoutée en forme de sirventes à la première (v. 4, 6, 19, 26, 31, 51) : les dames et les saintes Images sont ici également aux prises². Toutes ces Images ne sont que de sévères punisseurs des mœurs.

Sur le vers de Peire d'Alvernhe, après avoir décelé les traces du saint *Vou* selon Godefroy (*volt*) et Du Cange (*vultus*), Zenker propose : « Seine Augen scheinen [wenn er singt] die einer Figur aus Silber, d. h. : er verdreht beim Singen dermassen die Augen, dass man nur das Weisse in ihnen sieht »³. Fratta le traduit simplement : « e gli occhi sembrano di icona d'argento ». Pour bien le comprendre, il vaudrait mieux se référer à l'interprétation de Martín de Riquer qui, l'ayant traduit par « y sus ojos parecen de estatua de plata », ajoute la note : « Para esta comparación, usada para designar a personas de rostro inexpresivo y ojos saltones, como se observa en algunas imágenes románicas »⁴.

À propos de cette figure effrayante et affreuse, Martín de Riquer signale un exemple tiré de Guilhem de Berguedan : *Mal o fe lo bisbe d'Urgel* (PC :210-15). Dans cette pièce le chevalier-

¹ Éd. ROUTLEDGE, pp. 113-121. cf. René LAVAUD, *Les troubadours cantaliens*, III (1910), p. 30.

² Éd. ROUTLEDGE, pp. 133-152.

³ ZENKER, *op. cit.*, p. 847.

⁴ Martín de RIQUER, *op. cit.*, t. I, p. 336.

troubadour catalan critique sévèrement l'évêque d'Urgel (Arnaut de Preixens, 1167-1194) dont la physionomie est ainsi hideuse : *Cara'a de volt e nas de serra, / del lignage de Nadaul* (vv. 26-27)¹ « cet évêque a un visage de statue romane, et le nez de scie, du lignage de Nadaul ». Nous pouvons alléguer encore dans la littérature occitane quelques exemples de *vout*, employé d'une façon péjorative : *Per midonz ai cor estout / et humil e baut ; / car s'a lieis non fos d'azaut, ieu m'estera en luoc d'un vout* (Raimbaut d'Aurenga, PC : 389-20, vv.29-32)² ; *Aitan be son pro razonatz / us autres que trobaretz motz, / vilas e fatz coma us voutz / que per so que us puescon janglar / volran auzir vostre cantar / e son d'entendre vil e cau.* (Raimon Vidal, *Abril issia*, vv. 1044-1049)³.

Mais pourquoi le *vou* d'argent ? Peut-être a-t-on confondu avec l'image elle-même, le soulier d'argent que, dans la légende de saint Vou l'image sacrée avait jeté en compensation au jongleur et que le prélat de Lucques avait dû racheter à haut prix.

IV. Raison de l'ajout

Revenons à notre pièce *Dieus verays, a vos mi ren*. L'analyse proposée par GRLMA en abrège ainsi le contenu : le poète prie Dieu de lui pardonner ses péchés et de ne pas tenir compte de ses offenses (str. I) ; la Passion de Jésus Christ, *per nos en crotz levatz* (v. 3), a affaibli le pouvoir du vieil ennemi séducteur, du *princeps*

¹ Éd. Martín de Riquer (1971), pp. 90-91.

² Éd. Pattison (1952), p. 39. L'interprétation de Luciano Rossi : « Per madonna ho cuore orgoglioso / e umile e baldo, / e se a lei non fossi gradito, / me ne satarei immobile come un ex-voto » (*art. cité.*, p. 90).

³ Éd. Field (1971), p. 39 (v. 1046 : « who are boorish and stupid as a statue » qui correspond au vers 1045 de l'éd. Teulat-Puygrenier (1988) « et que vous trouverez extrêmement rustres et stupides comme des statues »).

yfernals (v. 28), et a sauvé le monde entier ; prière de tenir éloignés le mal et la mort subite ; espoir que la reine du ciel préservera le poète des tentations de l'*angel percussien* (v. 48) et que Dieu acceptera la chanson de bon cœur (torn.)¹.

À mon avis, ce résumé pêche sur un point primordial : la tornada continue en apparence à s'adresser à Dieu, mais à y regarder de près, on s'aperçoit qu'elle interpelle les auditeurs de cette pièce. Chaque strophe commence par une apostrophe sérieuse et insistante (I : *Dieus verays*, II : *Senher*, III : *Senher*, IV : *Senher*, V : *Reyna del firmamen*), mais au début de la tornada certes le même terme *Senher*, toujours cas-sujet singulier employé comme vocatif, signifie en fait le public : le narrateur demande ici avec insistance des biens matériels pour ne pas être dans le besoin, en mettant très ingénieusement sa demande sous la protection des vocables religieux.

Dans beaucoup de chansons des troubadours, à la fin de la pièce, le poète, changeant soudainement de ton par rapport aux strophes précédentes, s'adresse à d'autres personnes : au jongleur qui porte la chanson à sa place, au patron ou à la patronne qui soutient sa vie, à la dame qu'il prie, ou même à la chanson qu'il vient de chanter pour qu'elle parvienne saine et sauve à son destinataire. Il s'agit de la *tornada* dite « apostrophe ». Et pourtant je ne connais pas d'autres exemples qui aillent aussi loin que cette pièce du narrateur d'*Aliscans* : quémander de l'argent aux auditeurs, en se servant des mêmes formules que celles des strophes sacrées chantées précédemment.

Sans aucun doute le copiste du chansonnier C (ou de son archétype) a-t-il connu la légende du saint Vou et l'anecdote du jongleur Geneys. À l'époque des copies, on estimait pour cette

¹ GRLMA, t. II-1-7, p. 518.

raison que c'était cette pièce que le jongleur Geneys avait composée devant le saint Vou, et qui aurait produit un miracle. C'est la raison pour laquelle on l'attribuait à Geneys lo joglar. Pourtant, ayant copié les chansons jusqu'à la fin du volume, le copiste savait bien que Peire d'Alvernhe utilisait l'expression « vou » trois fois, à l'intérieur du nombre restreint de ses pièces recueillies (15 pièces) : il a ainsi ajouté, dans la table des matières, cette seconde attribution superflue et en apparence absurde. Le Chansonnier se montre encore ici d'un caractère « hypercorrect ».

“*Laus stultitiae*” de Peire Cardenal, édition et interprétation de la « fable » de la pluie merveilleuse

[Naohiko SETO : « *Laus stultitiae* de Peire Cardenal – édition et interprétation de la “fable” de la pluie merveilleuse », in *Études de langue et de littérature médiévales offerets à Peter T. Ricketts*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 79-92.]

Suivant la *vida* rédigée par l’auvergnat Michel de la Tour, Peire Cardenal, issu de famille noble, s’était fait clerc dans sa jeunesse et mena une vie de chanoine ; il se sentit joyeux, beau et jeune, « trouva » des chansons. Mais il finit par critiquer fort la folie de ce monde en composant des sirventes. Quand il quitta cette vie, il avait bien environ cent ans¹. René Lavaud a recueilli dans l’édition de ce troubadour 96 pièces parmi lesquelles on peut compter 88 *sirventes*.

Le nombre considérable de ses pièces virulentes, d’ordre politique et clérical ainsi que d’ordre personnel, se prêtent souvent par leurs détails à des datations tant soit peu précises. Cependant, en même temps, il est à retenir que certaines pièces de ce genre ne permettent pas toujours aux lecteurs modernes de déterminer la nature de l’attaque : on se demande à qui la critique s’adresse, de quel sujet l’auteur s’indigne. C’est ainsi que la *vida* a signalé : *en los cals sirvente [Peire Cardenal] demonstrava molt de bellas razons e de bels exemples, qui ben los enten*. La dernière proposition relative « si l’on les comprend bien », n’exprime-t-elle pas une condition indispensable à l’intelligence de ses textes ?

¹ Éd. Jean BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ, *Biographie des troubadours*, Paris, A.- G. Nizet, 1949, 2e éd., 1964, pp. 335-337.

Mais la « fable » qui nous occupe, qui regrette le sort du monde d'ici-bas où le mensonge et la cupidité ont pris la place de l'amour et de l'honneur, se montre exempte de « l'historicité » de ce genre. Parmi les œuvres abondantes de ce poète, cette pièce brille par l'originalité d'images inoubliables et par la vigueur de l'expression. Elle est compréhensible même à ceux qui ignorent les situations politico-religieuses du Midi de l'époque. La date de 1250-1265, présumée par Lavaud, d'après l'atmosphère générale¹, et la versification relativement simple de la pièce, par rapport au « sermon » commençant par *Jhesus Cristz*, placé entre 1265-1270, semble bien loin d'être assurée.

I. Texte et traduction

Son abondante production poétique a retardé l'établissement de l'édition : déjà en 1874, Paul Meyer avait annoncé un projet d'édition mais qui ne s'était finalement pas réalisé. Sans doute toute une série d'allusions politiques ainsi que la présence d'hapax assez nombreux avaient-elles rendu le travail ardu et compliqué. C'est en 1957 qu'on vit enfin paraître, sous les auspices de René Nelli et Jean Seguy, une édition monumentale mais posthume de René Lavaud, décédé en avril 1955².

¹ « ... le ton objectif du récit et de son application allégorique – pessimiste au fond mais sans ironie ni amertume apparentes ... » (éd. LAVAUD, p. 534).

² Estimant qu'il reste à résoudre bien des problèmes concernant la constitution du texte et l'interprétation détaillée de plusieurs passages, Monsieur Sergio VATTERONI en a annoncé une édition renouvelée en 1987 : « Pour une nouvelle édition critique de Peire Cardenal », in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della A.I.E.O (Torino, 31 agosto – 5 settembre 1987, a cura di Giuliano GASCA QUEIRAZZA, Università di Torino, 1993, pp. 401-408. Il a d'ailleurs commencé à publier successivement des textes*

La pièce qui nous occupe a été éditée et annotée par lui d'une manière assez complète (pp. 530-539). Et pourtant, malgré le nombre des manuscrits, qui se monte à 6, signalé déjà par la bibliographie de Pillet-Carstens, Lavaud n'en a utilisé que 5, négligeant le texte conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal 5991 (en parchemin, daté du début du XIV^e siècle)¹. En outre, son texte éclectique, tant sur l'établissement que sur l'orthographe², mériterait un examen aujourd'hui. Cela dit, nous nous proposons ici d'en présenter une édition nouvelle basée sur un chansonnier *K*, avec l'apparat critique tenant compte des variantes fournies par le manuscrit de l'Arsenal (abrégé désormais sous le sigle *Ars.*). Pour alléger l'apparat, nous avons omis les leçons de *d* (en papier, daté de la fin du XVI^e siècle) qui n'est qu'une copie des pièces absentes de *D*).

nouveaux (in *Studi mediolatini e volgari*, t. 36 (1990), 39 (1993), 40 (1994), 41 (1995), 42 (1996)), mais à ma connaissance, il n'a pas encore proposé une édition de notre « fable » [parue en 2013, pp. 837-849].

¹ Le manuscrit, consistant en un cahier de 4 feuilles ou feuillets doubles (soit, en 8 feuillets), vient sans doute de la bibliothèque de M. de Paulmy. Ce cahier, composé originellement de 6 feuillets, contient des textes occitans : *la Prise de Damiette* (fragment) (fol. 1-4) ; *la prophétie de Hannan, fils d'Issac* (fol. 4 ; incomplet de la fin) ; fin de *la lettre du prêtre Jean* (fol. 5r) ; Peire Cardenal *faula* (divisée en 5 par pieds de mouche : au début des vers 21, 43, 45, 49 ; fol. 5) ; *Provincial*, ou liste des évêchés du monde chrétien (fol. 5 v). Il a été déposé à l'Arsenal par les mains de Lacurne de Sainte-Palaye. Ce philologue du XVIII^e siècle a écrit au fol. 5 (feuille de la « fable ») une note indiquant qu'il faut voir une autre copie du chansonnier *R* (voir Henry MARTIN, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, 1885-1899, 9 vols., t. 5, pp. 478-479 ; Paul MEYER, « La prise de Damiette en 1219. Relation inédite en provençal », in *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 38, 1877, pp. 497-571, notamment pp. 497-499).

² Cf. éd. LAVAUD, pp. VII-VIII.

TEXTE

6 manuscrits : I 174r-v, K 159v, R 135v-136r, T 89r, d 337r,
Bibliothèque de l'Arsenal 5991 : fol. 5r-v

base : K

- I 1 Una ciutas fo, no sai cals,
 2 on cazet una ploia tals
 3 que tuit l'ome de la ciutat
 4 que tochet foron forsenat.
 5 Tug desseneron mas sol us :
 6 aquel n'escapet e non plus,
 7 que era dins una maisso
 8 e dormia quant aisso fo.
 9 Aquel levet cant ac dormit,
 10 e fo si de ploure gequit,
 11 e venc foras entre las gens,
 12 e tug feron dessenamens :
 13 luns a roquet, l'autre fon nus,
 14 e l'autre escopit ves sus,
 15 luns trais peiras, l'autre astella,
 16 l'autre esquintet sa gonella,
 17 e luns feri, l'autre enpeis,
 18 e l'autre cuget esser reis,
 19 e tenc se ricamen pels flancs,
 20 e l'autre sautet per los bancx,

21 luns menasset, l'autre maldis,
22 l'autre juret, e l'autre ris,
23 l'autre parlet e non sap que,
24 l'autre fes meinas dese.
25 Et aquel c'avía son sen
26 meravilhet se molt fortmen,
27 e vi ben qe dessanat son
28 e garda aval et amon
29 si negun savi n'i veira,
30 e negun savi non i ha.
31 Grans meraveilhas ac de lor,
32 mas molt l'an ilh de lui major,
33 que'l vezon estar suaumen,
34 cuian c'aia perdut son sen
35 car so que'ill fan no'il vezon faire,
36 a cascun de lor es vejaire :
37 que ilh son savi e senat,
38 mas lui tenon per dessanat
39 qui'l fer en gauta, qui en col,
40 el no pot mudar no's degol,
41 luns l'enpenh e l'autre lo bota,
42 el cuia eissir de la rota,
43 luns l'esquinta, l'autre l'atrai,
44 el prent colps e leva e chai,
45 cazen levan, a grans gabautz,

46 s'en fug a sa maison de sautz,
47 fangos e batutz e mes mortz
48 et ac gaug, car lor fon estortz.
49 Cist fabla es az aquest mon,
50 semblan et a tug silh que'i son ;
51 aquest segles es la ciutatz
52 qe ies totz plens de forsenatz.
53 Qe'l major sens c'on pot aver
54 es amar Dieu fort e temer,
55 e gardar sos comandamen,
56 mas ar es perdutoz aquel sens ;
57 li plueia sai es cazeguda,
58 e si es cobeitatz venguda,
59 uns orgueills et una malesza
60 que tota la gens ha perpresza.
61 E si Deus n'a alcuns gardat,
62 l'autre'l tenon per dessanat
63 e menon lo de tom en bilh,
64 car non es del sen que son ilh,
65 que'l sens de Dieu lur par folia,
66 e l'amics de Dieu, on que sia,
67 conois que dessanat son tut,
68 car lo sen de Dieu an perdutoz,
69 et ilh an lui per dessanat,
70 car lo sen del mon an laissat.

varia lectio :

1. siuta(t)s *KIT*, cieutat *R* – 2. Cazec (=t ?) .. c(=t ?) als *Ars* – 3 siutatz *IK* – 4. forsenat] des(s)senat *T(R)* – 5. us] uns *IKT* ; mas sol] leuat *R* ; mas] mals *Ars.* – 6. A. ne escapet ses pus *R* ; A. en e. ses plus *T* ; Et a.escapet ses pus *Ars.* – 7. Q. e. enl .i. a. maso *R* – 8. e] on *RT*, que *Ars.* ; aisso] aco *R* – 9-15 (et 17, 65). *La coupure nous empêche de lire quelques lettres de chaque vers : Ars.* – 9. Aquel *manque Ars.* ; leuet] levec (=t ?) *Ars.* – 10. E f. s. d.] E. se fon *R*, E fo s ... *manque Ars.* – 11. E uen...*manque Ars.* – 12. E] On *RT*, E tu ... *manque Ars.* – 13. a roquet l. f. n.] fo uestis e (?) autre n. *R*, arroquet l. f. n. *TAr.*, Luns *manque Ars.* – 14. escopit] escorpit *IK*, esc (=t ?) upit *Ars.* ; Lautr escupi uas lo cel sus *R* ; E lautre escupi (?) *T* ; u. s.] uersus *Ars.*, E la ... *manque Ars.* – 15. astella] estelas *Ars* ; Lautre p. l. astelas *R* ; L. t. peira laustrastlla (-st- *suscirits*) *T*, Lun ... *manque Ars.* – 16. esquisset sas (esquissec las) gonelas *R(Ars.)* – 17. *manque R* ; l. f. e l. *T*, E l ... *manque Ars.* – 18. *manque R* – 19. Lautre t. ricamens p. f. *R* – 20. sautet] sautec *Ars.* ; e *manque R* – 21. E lus menasec *Ars.* – 22. iuret] ploret *R*, plorec *Ars.* ; e *manque R* – 23. parlec *Ars.* ; saup *TAr.* – 24. meinas] metoas *RT*, meteyas *Ars.* ; desse *R* – 25. Aquel que *Ars.* – 26. mot *TR* ; merauilha *Ars.* – 27. ui] uet *IK*, ue *Ars.* ; dessatz *Ars.* – 28. E garda ad aual et amon *Ars.* – 29-30. *manquent TAr.* – 29. saui y ueíria *R* – 30. E nulh autre noy uezia *R* – 31. ac] a *Ars* ; G. m. a.] E ac m. *R* – 32. lan ilh] la sailh *IK*, lan il *T*, lan els *R* ; Mos *T* – 33. Quel] Que *T* ; sauíamen *Ars.* ; Car el esta sauíamen *R* – 34. Cuío que aía *Ars.* – 35-38. *manquent R* – 36. Que a. c. *Ars.* ; uejaire] uíiaíre *T* – 37. Quil s. s. e ben s. *T* – 38. tenon] ten *T* – 40. no pot] nos pot *R* ; Nos pot m. que n. d. *Ars.* – 41. e *manque K* ; lo bota] li traí *T* – 42-43. *manquent T* – 42. eissir] ensir *IK*, issir *R* – 43-44. *manquent R* – 43. lesquínsa lautre lí tray *Ars.* – 44. El] E *Ars.* ; chai] quai *T* – 45. Cazen] Cascul *Ars.* ; gabautz] sabautz *IK*, ganbautz *R* ; a. g. s.] granz escallauz *T* – 46. El fuy *Ars.* ; de s.] a s. *R* ; fug] fugit *R* – 47. F. b. e dimiez m. *T* – 48. car] can *TRAr.* – 49. Sist *IK* ; Aquist faura (fama ?) *T* ; Aquesta faula es el m. *R* ; Sest fabla es en a. m. *Ars.* – 50. es] et *IK* ; S. e. a. t. s.] Semblanz es al homes *T* ; Semblan ad homes *R* ; Semblans als homes *Ars.* – 51. setgles es la siutatz *IK* ; cieutatz *R* ; E a. s. *T* – 52. ples *Ars.* ; forsenatz] dessenzatz *RT* – 54. Si (So) es amar d. e temer *RT(Ars.)* – 55-60. *manquent R* – 57. La p. s. e. casuda *Ars.* ; gazeguda

IK – 58. E si es c.] C. e si es *IK* ; Unna c. es u. *T* ; Vna c. ques u. *Ars.* – 59. Et erguheiliz e grans m. *T* – 61. alcun *RT* ; gardat] gadat *T*, onrat *R* – 62. Lautra t. p. deszsinat *IK* ; Autril t. *R* – 63. menan *T* ; tom en bilh] trop en bilh *IK*, top en bil *T*, tomp en vilh *Ars.* – 64. no son *R* ; car non e (+ lettres illisibles) que son il *T* (cf. éd. Lavaud : no (+ 2 lettres illisibles puis peut-être l) sen « il (*sic*)) – 65. par] per *IK*, folia : deux dernières lettres manquent *Ars.* – 66. lamie *R* – 69. Et ilh] Eels *Ars.* ; Ils tenon luy *R* ; E il ab lui *T* – 70. An] a *RT* ; del e mon an l. *IK*, de dieu an layss (+ une lettre illisible) at *Ars.*

ESSAI DE TRADUCTION

- 1 Il y avait une fois je ne sais quelle cité
- 2 où tomba une pluie telle
- 3 que tous les hommes de la cité
- 4 qu'elle toucha furent insensés.
- 5 Tous perdirent le bon sens sauf un :
- 6 celui-là, entre autres, en échappa,
- 7 car il était dans une maison
- 8 où il dormait quand cela se passa.
- 9 Celui-là se leva quand il eut dormi
- 10 et que l'averse eut fini,
- 11 et il vint dehors parmi les gens,
- 12 et tous agissaient comme des déments :
- 13 l'un portait une chemise courte, l'autre était nu,
- 14 et l'autre crachait vers le haut,
- 15 l'un lançait une pierre, l'autre un morceau de bois,
- 16 l'autre déchirait sa tunique,
- 17 et l'un frappait et l'autre poussait,

18 et l'un se croyait roi,
19 se tenait fièrement les mains sur les hanches,
20 et l'autre sautait par-dessus les bancs,
21 l'un menaçait, l'autre injuriait,
22 l'autre jurait et l'autre riait,
23 l'autre parlait sans savoir ce qu'il disait,
24 l'autre faisait volontiers des mines bizarres.
25 Et celui qui avait gardé sa raison
26 s'émerveilla très fort
27 et il réalisa bien qu'ils étaient insensés,
28 et regarda au bas et en haut
29 s'il n'en voyait là aucun de sage,
30 mais de sage, il n'y en a point.
31 Il fut grandement surpris par eux,
32 mais eux le furent plus encore par lui,
33 car ils le voient rester tranquillement ;
34 ils croient qu'il a perdu le sens,
35 puisqu'ils ne le voient pas faire ce qu'ils font ;
36 à chacun d'eux il semble
37 qu'ils sont sages et bien sensés,
38 mais lui, ils le tiennent pour insensé ;
39 l'un le frappe à la joue, l'autre au col ;
40 il ne peut s'empêcher de tomber,
41 l'un le presse, l'autre le heurte ;
42 il tente de se sauver de la cohue,

43 mais l'un le lacère, l'autre l'entraîne,
44 il reçoit des coups, se relève, mais retombe,
45 tombant et se relevant, à grandes enjambées,
46 il s'enfuit à sa maison précipitamment,
47 fangeux, battu et à moitié mort,
48 mais heureux de leur avoir échappé.

49 Cette fable désigne le monde d'ici-bas,
50 elle est l'image des hommes qui y vivent ;
51 ce siècle est la cité
52 qui est toute pleine de forcenés ;
53 la plus grande sagesse qu'on puisse avoir,
54 c'est d'aimer Dieu et de le craindre
55 et d'observer ses commandements ;
56 mais aujourd'hui cette sagesse est perdue ;
57 la pluie est tombée ici-bas :
58 et ainsi est advenue Convoitise,
59 un orgueil et une méchanceté
60 qui ont atteint tous les gens.
61 Et si quelqu'un en a gardé Dieu,
62 les autres le tiennent pour insensé
63 et ils le mènent en lui donnant des coups,
64 parce que sa sagesse n'est pas la leur,
65 car la sagesse de Dieu leur paraît folie ;
66 cependant l'ami de Dieu, où qu'il se trouve,

- 67 comprend qu'ils sont tous insensés,
68 parce qu'ils ont perdu la sagesse de Dieu,
69 et pourtant eux le prennent pour insensé,
70 parce qu'il a renoncé à la sagesse du monde.

II. Commentaires

Ayant divisé les témoins en trois (*IKd-R-T*), Lavaud a établi le texte par l'accord de deux groupes, car selon lui, il est difficile de décider lequel est le meilleur. À défaut d'accord, il a considéré les leçons de *T* comme préférables, en se référant aux vers 8, 17 et 59. Quant aux deux premiers, si l'on examine attentivement les leçons, on comprendra d'emblée qu'il n'y a pas de différence fondamentale de sens (au v. 8 : conjonction *e* (*IKd*) / relatif *on* (*RT*); au v. 17: place de *e* : *e luns feri, l'autre enpeis* (*IKd*) / *luns ferit e l'autre enpeis* (*T*)). Le vers 59, restitué par quelque acrobatie de la part de Lavaud, souffre contestation, semble-t-il. Nous y reviendrons plus loin.

Nous avons pris le chansonnier *K*, manuscrit presque jumeau de *I*, comme base. Les leçons de ce témoin seront gardées autant que possible. *R*, qui propose un texte défectueux, ne peut pas servir de base (vv. 17-18, 35-38, 43-44 et 55-60 manquent). Les vers 29-30 manquent dans *T* (Lavaud a eu recours ici au texte de *IK*). Le manuscrit de l'Arsenal, dont le haut des feuillets est rogné en forme de triangle renversé, ne présente plus que quelques lettres des vers 9-15, 17 et 65. D'ailleurs, de même que *T*, il ne conserve pas les vers 29-30. Les leçons d'*Ars.* peuvent être classées de la façon suivante :

- accords possibles avec *R* : 6, 22
- accords avec *T* : 13, 23 (*saup*), 29-30 (lacune)
- accords avec *RT* : 48 (*can*)
- accords possibles avec *RT* : 14, 16, 22, 24, 50, 54, 63
- leçons isolées : 15 (graphique : *estelas*), 25, 26, 27 (*ue*), 31 (*a*), 33 (*sauiamen*), 36 (*Que*), 40, 43, 44, 45, 46, 49, 57 (*la, casuda*), 58, 70 (erreur)

De ces données, on pourra conclure qu'*Ars* s'assimile de temps en temps aux manuscrits *RT*, mais eu égard aux leçons isolées assez nombreuses, il n'en occupe pas moins une position particulière. Or, il est à préciser que dans ce manuscrit, les *-c* et *-t* finales sont souvent difficiles à distinguer. La discrimination nettement faite, on eût pu judicieusement supprimer certaines variantes.

Dans ce qui suit, nous voudrions examiner brièvement quelques vers épineux :

v. 13 : *a roquet* (*arroquet* T*Ars.*, *fo uestis* R). Ayant adopté une correction proposée par Appel, Lavaud l'a corrigé en *ac roquet*. SW, 8, 380 voulait y voir le verbe *arrouca* (Mistral : « jeter une pierre »), mais cela rend le sens de ces quatre syllabes redondant sur le vers 15. Comme Lavaud l'indique avec raison, la leçon de R étant selon toute apparence une *lectio faciliior*, il vaudrait mieux y supposer un verbe signifiant « s'habiller d'une manière excentrique » par opposition à *nus*. Le substantif *roquet* veut dire en effet soit « un surplis à manches étroites porté par les évêques », soit « un manteau très court, blouse, jupon court » (FEW, 16, 249a ;

Alibert : *roquet* « rochet, camail des évêques et des chanoines ; colletin de pèlerin à coquilles ; petit manteau en forme de camail ». On peut relever en ancien français : *Le frère du suppliant vint tout nu en roquet ou chemise* (TL, 8, 1362. cf. Godef., 7, 214a ; 10, 581a), d'où le sens deuxième conviendrait mieux ici.

v. 14 : *escopit* (*escorpit* IK / *escupit* Ars. / *escupi* RT). La leçon de *IK* ne se comprenant pas, nous l'avons rectifiée en *escopit*, 3e pers. sg du passé simple de *escopir* (REW³, 8014 : *SKUPPIRE (onomatopée), cf. FEW, 12, 215a : SPUTARE). L'accord de deux groupes (*R* / *T*) contre *IKd* a amené Lavaud à prendre *escupi*.

v. 15 : *astella* « morceau de bois, petit éclat de bois ». Sur l'emploi de ce terme au sens d'arme, voir FEW, 1, 163-164 ; 25, 593b-605b (notamment 594a) (cf. LR, 2, 136b ; Alibert : *estèla~astèla*). Il est à noter que seul *Ars.* prend la forme *estela*.

v. 22 : *juret* (IK / *T*) tandis que *ploret* (*R*), *plorec* (*Ars.*). Lavaud a pu choisir *juret* grâce à l'accord de deux groupes (IK / *T*).

v. 24 : *meinas* (IK) tandis que *metoas* RT / *meteys* *Ars.* Lavaud a corrigé *metoas* en *metolas* (< *metúla* < *métula* < METUS « horreur »). Cependant *metolas* n'est attesté par aucun document. Nous avons pris *meinas*, forme diphtonguée (plurielle) de *mena*, *mina* (SW, 5, 181). L'expression *faire mines* en ancien français se trouve dans TL, 6, 59 : *faisant mine* [mss. *mines*, forme plurielle] *en grinçant les dens*, exemple choisi aussi par FEW, 20, 12a (et 14,

n.1) « faire des grimaces » (cf. SW, 5, 181 (*faire minas*) ; Mistral, 341d : *faire la mino*).

Pour *dese*, que Lavaud interprète par « continuellement » suivant une conjecture de Levy qui l'a glosé avec un point d'interrogation : « toujours ». Le sens généralement admis « sur le champ, immédiatement » ne conviendra sans doute pas ici. En effet en ce qui concerne ce mot dont l'étymologie a été controversée, on peut consulter les études sérieuses qui y ont été consacrées successivement par Kurt Lewent, Max Pfister et German Colón¹. Lewent y a proposé une étymologie DE SE, d'où son interprétation « de soi-même, volontiers ». Ayant distingué *dese* de *desse*, Pfister a soutenu l'avis de Lewent pour le premier, alors que pour *desse*, qu'il comprend : « sur le champ », il a conseillé de ne pas le confondre avec *ancse*, *ancsempre*, *jassé*, *jasempre* « toujours » [< UNQUAM, JAM + SEMPER]. Colón, de son côté, critiquant l'étymologie avancée par Lewent, estime que *dese*, *ancse* et *jassé* sont tout simplement des formes raccourcies de *de sempre*, *anc sempre*, *ja sempre*. Et pourtant, notre texte, ici appuyé par tous les témoins (*desse* R), quelques étymologies qu'on puisse y proposer, se prêtera bien à l'interprétation de Lewent. Le sens choisi par Lavaud n'est pas attesté.

vv. 58-59 : le texte de *IK* ne peut être pris tel quel en considération de l'absence de l'accord grammatical (*uenguda* / *uns orgueills*).

¹ Kurt LEWENT, « Les adverbies provençaux *Anc – ancsé*, *ja – jassé* et *dessé*. Essai de sémantique et d'étymologie », in *Romania*, t. 82, 1961, pp. 289-356 ; Max PFISTER, « Die altprovenzalischen Adverbien *ancsempre – ancse*, *jasempre – jassé*, *dessempre – desse* », in *Vox Romanica*, t. 21, 1962, pp. 265-283 ; German Colón : FEW, 11, 442-444.

Certes, on peut choisir les leçons de *T* ou d'*Ars.*, mais elles se montrent apparemment *rifacimento* des copistes. Face à cette difficulté, qu'est-ce que Lavaud a fait ? Modifiant *orgueills* en adjectif *erguelhoz(a)* et profitant du texte de *T*, il a refait une leçon : *Cobeitatz, e si es venguda Un'erguelhoz'e granx maleza* : « c'est *Convoitise* ; aussi est-il advenu une grande et orgueilleuse méchanceté [qui (...)] ». Il s'agit d'une rectification astucieuse que les éditeurs postérieurs des anthologies ont adoptée, sauf Pierre Bec qui suit *IK* malgré l'empêchement grammatical (comme l'ont fait Appel et Bartsch). Pour notre part, nous avons choisi le changement des mots : les leçons de *TArs.*, qui paraissent certainement *lectio faciliior*, n'indiquent-elles pas le contexte original « et ainsi est advenue *Convoitise* » ? À notre avis, cette opération, aussi hasardeuse soit – elle, restera moins nocive à l'original que le tour acrobatique de Lavaud.

v. 63 : *tom R (trop IK / top T / tomp Ars.)*. À propos de ce vers, on peut relever dans une pièce satirique composée par (le père¹ de) Raimon de Cornet, poète de l'école toulousaine du début du XIV^e siècle : *De tums en bilhs nos meno ayssils cossolatz crus*² « ces consulats cruels nous mènent de chute en relèvement (de culbute en saut) ». À la manière cardenaliennne, ce sirventes jette un anathème contre les clercs. Cela nous amène à choisir la leçon de *R* au détriment de *IK* (cf. SW, 1, 145), parce qu'il y a lieu de croire que l'auteur du sirventes a utilisé une expression employée par

¹ Il y a deux Raimon de Cornet père et fils. Il s'agit ici du père (cf. *Dict. des Lettres Françaises*, Moyen Âge, p. 1223).

² Éd. Jean-Baptiste NOULET et Camille CHABANEAU, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, coll. Publications spéciales de la Société pour l'étude des langues romanes, Montpellier / Paris, 1888, p. 79 (no. XXXIX, v. 56) et p. 245 (note).

Peire. Lavaud, tout en adoptant cette hypothèse, a inventé une leçon *tomp* (= *tomb*, catal.), affirmant qu'il gardait le *-p*, attesté par deux groupes *IKd* et *T*. Ce *-p* lui a paru résulter d'une dissimilation avec le *-b* suivant (au lieu de *tomb en bilh*). Il avait finalement raison : la leçon de l'*Ars*. l'atteste bien ! Le sens de ce vers reprend en somme le v.45. Sur le *tom*, voir FEW, 17, 384b-386b (*TUMON: *tam* « action de frapper de la corne ») ; TL, 10, 722-723 : *tumer*.

III. Fable » et poésie lyrique

Comme on l'a vu, Peire Cardenal a produit de nombreuses pièces contre la société de son temps, exerçant une critique violente sur les puissants riches et les barons cupides ainsi que sur les clergés en décadence et les femmes dévergondées. Il a condamné leur injustice criante comme *foldat*. Parmi ces diatribes, outre notre « fable », se trouvent des vers qui dénoncent la folie de ceux qui se croient sensés : prenons par exemple les vv. 27-36 d'une pièce commençant par *De paraulas es grans mercatz* :

D'autres n'i a que's fan senat	« il en a d'autres qui se donnent pour
	 sensés,
c'an de repenre voluntat	qui ont intention de critiquer
et an so enpres per aital –	et ils ont pris cela à tâche de cette sorte

que diguas ben o diguas mal –	dussiez-vous dire bien ou mal ---
qu'enz ora seres représ,	qu'avant un instant vous serez blâmés,
cais qu'el es savis e cortés	presque comme si cet autre était sage et
courtois	

et es parlans e sap ganre. et était bien parlant et savait beaucoup.
 Mas denguns homps non au ni vé Mais nul homme n'entend ni ne voit
 que mantas ves a mais de sén que souvent le blâmé a plus de sens que
 lo repres qu'aquel que reprén : celui qui le blâme : »¹

À cela s'ajoute une accusation formulée dans le contexte religieux, à l'intérieur de la pièce suivante :

Totz lo sabers del segle es foudatz ; « Tout le savoir du siècle est folie ;
 e Dieus dis o e trobam o ligen ; Dieu a dit cela et nous le trouvons à
 lire ;
 et ieu cre ben sos ditz veraiamen : et je crois bien ses paroles en vérité
 :
 qu'ieu vei que'l ricx es savis apellatz car je vois que le riche est appelé
 sage
 e'l paupres es fols e caitius clarmatz. et que le pauvre est proclamé fou et
 misérable.
 Al ric parec, del segle traspassan, Mais il parut, d'après le riche quittant
 le monde,
 et al Lazer, cal mes Dieus en soan. et d'après le Lazare, qui des deux
 Dieu tint en mépris². »

On peut relever encore des passages de ce genre, mais ce qui spécifie notre « fable », c'en est la forme poétique. Pillet et Carstens, l'ayant considérée comme non lyrique, ne lui ont pas

¹ Éd. LAVAUD, pp. 288-291 [Pillet et Carstens ne lui ont pas fourni le numéro d'enregistrement].

² Éd. LAVAUD, pp. 524-525 [PC : 335-34].

donné de numéro de référence et l'ont classée avec *De paraulas* qu'on vient d'examiner, après les pièces autorisées comme lyriques. On observe bien en effet que la poésie « non lyrique » peut être définie comme n'étant pas composée de strophes.

Et pourtant, Lavaud a interprété que cette pièce était constituée de 17 strophes de 4 vers et d'un « retour » de 2 vers, soit 70 vers sur des rimes nouvelles à chaque strophe (8a8a8b8b). Il a suivi la position de F. W. Maus, qui en avait tenu la forme métrique pour l'une des plus anciennes formules de la poésie lyrique occidentale¹. István Frank l'avait cependant classée parmi les poésies non lyriques dans son répertoire². Paul Meyer, en effet, dans son magistral article sur la rime plate, s'était déjà référé à notre « fable », affirmant à son sujet qu'une unité de sens s'y forme à l'intérieur de chaque couplet de deux vers (aa, bb, cc, ...)³, opinion à laquelle nous donnons notre pleine adhésion. En effet, un sirventes de Marcabru (PC : 293-9) allégué par Maus comme modèle de la forme (10'a10'a10'b10'b) a pu être classé par Frank au-dedans d'une autre formule (190, 1 : 10'a10'a4b6'c4b6'c). Une forme de quatrain si brève (aabb), tout en étant incluse au numéro 130 par le répertoire, renferme 4 fragments sans strophes, dont 3 sont anonymes. Gageons qu'elle n'est pas susceptible de constituer une forme lyrique bien établie. D'ailleurs, si l'on prend les deux derniers vers (vv. 69-70) pour un envoi, comme le fait Lavaud, cela ne sera pas soumis à une règle de *tornada* : elle doit reproduire,

¹ F. W. MAUS, *Peire Cardenals strophenbau in seinem verhältniss zu dem anderer Trobadors*, Marburg, N. G. Elwert, 1884, p. 100, no. 120.

² István FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 vols., t. 2, p. 200.

³ Paul MEYER, « Le couplet de deux vers », in *Romania*, t. 23, 1894, pp. 1-35 (p. 29).

avec leur disposition, les rimes de la dernière partie du couplet précédent¹.

Dans les manuscrits, quelle est la disposition des vers ? Nous constatons que les copistes les ont écrits d'une façon variée.

Les chansonniers *IK* ont mis à chaque quatrain un pied de mouche. Le manuscrit de l'Arsenal a noté ce signe au début des vers 21, 43, 45 et 48. En outre *IK*, a dépeint une lettre ornée assez grande au début des vers 1 et 25, de côté, au-dessus de laquelle se trouve l'annotation suivante : *Peire cardinal* (sic). *sermons. viij*, *Peire cardinal. sermons. viij* (K) (I : *vij*, *vij*). Nous voudrions examiner avec minutie l'arrangement des pièces voisines dans le cas de *K* : après 44 sirventes viennent les huit pièces suivantes :

fol. 157r. : Peire Cardinal. i.	= PC,335-18
Peire Cardinal. ij.	= PC,335-66
Peire Cardinal. iij.	= PC,335-3
fol. 157v. : Peire Cardinal. iiij.	= PC,335-21
Peire Cardinal. v.	= PC,335-1
fol. 158r. : Peire Cardinal. sermons. vj.	= PC, 335-27
fol. 159r. : Peire Cardinal. sermons. vij	= PC,335-42

À quoi s'ajoute notre « fable » divisée en deux (VIIJ, VIIIJ), précédant une section de Bertran de Born (commencée par la *vida*).

Dans la table des matières placée au début du chansonnier, deux index (répartis en *canson* et *tensos*) précèdent un index de

¹ Alfred JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse / Paris, Privat, 1934, 2 vols., t. 2, p.93 (cf. p. 191, n. 4).

sirventes. À la tête de ce troisième index, une place est occupée par une partie de Peire Cardenal, où les incipit de 49 sirventes sont notés successivement. Et puis viennent avec une rubrique : *Peire Cardinal sermons*, 4 incipit des pièces notées à l'intérieur du texte après 158r, c'est-à-dire : PC : 335-27, 42, et les deux parties de « fable ». Nous ne pouvons pas éclaircir la raison pour laquelle le copiste l'a divisée au v. 25, bien qu'on puisse y discerner deux situations : spectacle épouvantable des conduites insensées des autres (jusqu'au v. 24) et étonnement extrême du « sage » (du v. 25).

En ce qui concerne le chansonnier *T*, constitué de 4 parties, on conçoit bien que Lavaud ait fait grand cas des leçons, car la troisième partie en a été consacrée aux œuvres de Peire Cardenal : cette partie (fol. 89-110) représente, si l'on peut dire, un recueil propre à ce troubadour (voir le compte-rendu de Chambers sur l'édition de Lavaud). C'est la partie seule qui ait été notée en deux colonnes, par une main du XIV^e siècle (les autres parties, dont chaque page est composée par une colonne, sont du XV^e siècle). La « fable » est notée ici sans être fragmentée en strophes, mais elle est divisée en deux au v. 49 qui commence par une lettre ornée. Cette coupure est convaincante contrairement à celle de IK. De fait c'est notre « fable » qui occupe le premier de ce recueil :

fol. 89r. ----- « fable »

----- PC : 335-27

fol. 91v. ----- PC : 335-42

fol. 92v. ----- PC : 335-1

fol. 93r. ----- PC : 335-54

Le chansonnier R présente un texte divisé en quatrains par les pieds de mouche qui vont néanmoins manquer dès le milieu du texte. On y constate bien au v. 49 un signe un peu plus grand que les autres. Au dedans de ce manuscrit gigantesque, le troubadour est conservé deux fois : à la première, parmi les poètes classiques, entre fol. 67 et 73, en sont notées les 55 pièces. À la deuxième, principalement parmi les troubadours de l'époque décadente, entre les fol. 136 et 137, apparaissent les 4 pièces suivantes :

una ciutatz fo no sai ----- « fable »

Jhesus Cristz nostre salvaire ----- PC : 335-27

sel qes fes tot cant es ----- PC : 335-14

un estribot farai ----- PC : 335-64

Tel est en gros l'arrangement de la « fable » dans les manuscrits. On peut y voir la confirmation de ce que certaines pièces de Peire, y compris notre « fable », ont été considérées par les copistes comme différentes des autres sirventes du même auteur. Tous les témoins (sauf *Ars.*) ont recueilli la pièce qui nous occupe avec une pièce très longue (329 vers) : *Jezu Crist, nostre salvaire* (PC : 335-27) appelée « sermon » par *IK*. On peut y ajouter *Predicator* (PC : 335-42) intitulé aussi « sermon » par ces chansonniers jumeaux.

Depuis Lacurne de Sainte-Palaye, les chercheurs ont qualifié notre pièce de « fable », se fondant sur *cist fabla* au v. 49. Cette appellation ne paraît être sans fondement selon la rubrique de l'*Ars.* : *yssi comensa la faula de la plueia*. Mais d'après la tradition *IK*, on est autorisé à la prendre pour un sermon, une « sorte de

sermo ou de poésie didactique moralisante », titre indiqué par F. Pirot¹.

IV. Le conte de la pluie et de l'idiot

Deux motifs sont superposés dans cette pièce : la pluie soudaine qui a rendu fous tous les citoyens, et le seul rescapé, qui a subi des persécutions de tous les autres rendus insensés. Les sources n'en sont pas encore précisées, mais des motifs analogues ont été signalés depuis longtemps.

En effet dans une chanson (PC : 225-8) de Guilhem de Montanhagol (avant 1233 - après 1268) se retrouve le même thème. Le troubadour toulousain, se plaignant des puissants qui abandonnent Amour, se voue ici à la défense d'Amour pour en obtenir la joie. En voici la troisième strophe (vv. 19-27), que nous citons de l'édition magistrale de Peter. T. Ricketts :

Mas d'amor tem qe'l si'a far aissi, « Mais j'ai bien peur, à cause de la
perversité
per malvastat qe vei part pretz prezar, qui est honorée plus que l'honneur
même,
com al savi fo ja qe's saup triar qu'il en soit de l'amour comme jadis
de ce
de la ploia qe'ls autres enfolli, sage qui sut se mettre à l'abri de cette
pluie

¹ François PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972, p. 210.

per qe lui sol tenio l fol per fat, qui rendit fous les autres. C'est lui seul
que
tro qe viret son sen ab lur foldat les fous trouvaient sot, jusqu'au moment
où il
e anet s'en en l'aiga ad enfollir ; perdit sa raison au contact de leur folie
et s'en
c'aitals temps cor qe mals es a falhir, alla sous l'eau qui rendait fou. Dans
l'état où
q'estiers non vei on pretz trobe gandia. sont les choses, il faut que le mal
disparaisse, autrement, je ne vois
pas où l'honneur puisse trouver un
abri »¹.

Selon l'éditeur, le nom propre de la *tornada* permet de supposer que la date de la composition se situe entre 1242 et 1250. Il est à noter que le sage de Guilhem de Montanhagol se laisse finalement aller à la folie au contraire du héros de Peire Cardenal. Or « le sage » (v. 21) déterminé par l'article défini ne suggère-t-il pas une certaine notoriété de l'anecdote à cette époque (« le sage que l'on connaît bien ») ?

À la fin du XIXe siècle, A. Roque-Ferrier en a signalé la source dans une homélie de saint Jean Chrysostome (la 39e, sur la 1^{ère} *Ep. aux Corinthiens*, cf. Migne, *PL*, t. 61, col. 343) (2e moitié du IVe siècle), indication démentie entièrement par Karl Vossler et A. Jeanroy². En 1920, Santorre Debenedetti a découvert une anecdote

¹ Éd. Peter T. RICKETTS, *The Poems of Guilhem de Montanhagol, Troubadour Provençal du XIII^e siècle*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1964, pp. 93-101 [cf. c. -r. de Franco BRANCIFORTI, « Note al testo di Guilhem de Montanhagol », in *Filologia e Letteratura*, Napoli, t. 14, 1968, pp. 337-405, notament pp. 384-392].

² A. ROQUE-FERRIER, [variétés], in *Revue des langues romanes*, t. 37, 1893-

similaire dans d'une version chinoise du *Tri-Piṭaka* indien (« Trois corbeilles » : canon bouddhique des écoles du Sud) : un pays a été arrosé par une averse horrible. Le roi sage, évitant la pluie, garde le sens, tandis que les vassaux, assoiffés, ayant bu de l'eau, deviennent insensés pendant une semaine. Eux, fangeux et tout nus, commencent à se déchirer les vêtements. Ils traitent le roi de fou, parce qu'il ne se comporte pas comme eux. Au bout de sept jours, lorsqu'ils reviennent à eux le roi prudent leur fait reconnaître leur faute. Selon Debenedetti, on s'est servi de ce conte comme *exemplum*, qui serait introduit en Occident par transmission orale. Les deux troubadours ont pu utiliser cette anecdote édifiante pour créer leur propre version.

Nous ne pouvons affirmer, comme l'a dit le savant italien, qu'il s'agit d'une anecdote ayant une relation si étroite avec notre fable » qu'il ne faut plus mener d'enquête. Mais en tout état de cause, la « fable », appelée par *IK* « sermon », dispose de deux parties (d'abord, une fable et puis un sermon, c'est-à-dire une leçon) : raison de plus pour insister sur le fait que ce motif était susceptible d'être employé comme un sermon religieux des prédicateurs.

Debenedetti s'est référé encore à quelques versions dérivées du conte indien : *Rosarium Sermonum* (en 1498), 2^e partie, chap. 6 ; Johannes Pauli, *Schimpff und Ernst* (Strasbourg, 1552), von Schimpff das XXXIIII¹ ; textes variés du XVI^e siècle, rédigés par

1894, p. 282 ; K. VOSSELER, p. 149, n. 1 (cf. éd. LAVAUD, p. 674, n. 1) ; JEANROY, *op. cit.*, t. 2, p. 192, n.1 (« il n'y a entre les deux textes qu'un rapport des plus lointains »).

¹ Éd. Hermann ÖSTERLEY, Stuttgart, 1866, pp. 35-36. Stith Thompson a rapproché le motif de la pluie merveilleuse de ce religieux alsacien de l'ordre franciscain dans son répertoire des motifs folkloriques (*Motif-Index of Folk-Literature*, Indiana University Press, 1966 J 1714, 2: The Wise man and the Rain of fools).

Piovano Arlotto, Antonio Fileremo Fregoso, Ludovico Guicciardini, etc.

Dans *Grundriss der Romanishcen Philologie*, Theophilo Braga a avancé que la fable de la pluie de mai reportée par l'écrivain portugais Sá de Miranda (1495-1558) n'était qu'une imitation de celle de Peire Cardenal¹, ce que Lavaud a réfuté en signalant qu'il n'était pas sûr que Miranda ait connu le texte de Peire : d'ailleurs la version portugaise se montre beaucoup plus proche de celle de Guilhem de Montanhagol.

Quoi qu'il en soit, Lavaud avait certainement raison de dire qu'il faut voir dans cette « fable » une fiction traditionnelle dont on ne sait encore quelle est la source². Cependant, nous tenons à dire, pour notre part, que le motif des « insensés condamnant à l'unanimité le sage » était solidement ancré dans la tradition chrétienne, étant donné que Jésus-Christ lui-même, pour avoir professé la vérité, était victime des moqueries et des violences des autres comme prophète et fou. Dans ce contexte, le fou, révélant ce qu'on ne doit pas dire à l'intérieur du monde, peut servir de critique sévère contre le pouvoir mondain. Il est intéressant de rappeler que dans les chansonniers, notre « fable » occupe une place privilégiée, toujours accompagnée d'un autre « sermon » commençant par *Jhesus Cristz. nostre salvaire*, pièce démesurément longue.

Nous pouvons nous rappeler les sages de ce type, depuis Démocrite dans l'Antiquité, en passant par les saints martyrisés et les pères de l'Eglise maltraités, jusqu'à Didier Erasme. Pour enseigner la vérité évangélique, l'humaniste hollandais, « sage »

¹ Éd. Gustav GRÖBER, *Grundriss der Romanischen Philologie*, t. II-2, p. 289, n.4 ; éd. Carolina Michaëlis de VASCONCELLOS, *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Halle, Max Niemeyer, 1885, pp. 165-166 et p. 777 [Egloga II, Basto, vv. 261-290] ; éd. LAVAUD, pp. 538-539.

² Éd. LAVAUD, p. 538.

représentatif de la Renaissance, a largement exploité la possibilité rhétorique de l'alternance entre le « fou » et le « sage », surtout dans son *Laus stultitiae* ou *Éloge de la folie*. En ce sens, avertissant le monde et y dispensant des enseignements de l'Évangile, Peire Cardenal a devancé Erasme de plus de deux cent cinquante ans.

BIBLIOGRAPHIE

Édition et anthologies

René Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, coll. Bibliothèque méridionale, 2e série, no. 34, Toulouse, Privat, 1957 [c.-r. : Kurt Lewent, in *Neuphilologische Mitteilungen*, t. 62, 1961, pp. 71-94 ; Frank M. Chambers, in *Romance Philology*, t. 12, 1958-1959, pp. 413-420 ; Ulrich Mölk, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 76, 1960, pp. 561-566 ; Charles Camproux, in *Revue de langue et de littérature provençales*, t. 10, 1962, pp. 112-117].

LACURNE DE SAINTE-PALAYE, *Histoire littéraire des troubadours*, Paris, Durand neveu, 1774, 3 vols. t. 3, pp. 264-265 [vv. 1-16, 18-19, 25-35, 39-52, 58-6, traduction seule].

François-Juste-Marie RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Firmin-Didot, 1816-1821, 6 vols., t. 4, pp. 366-368.

Henri-Pascal de ROCHEGUDE, *La Parnasse occitanien, ou le choix de poésies originales des troubadours, tirées des manuscrits nationaux*, Toulouse, Benichet cadet, 1819, pp. 321-324.

Carl Auguste Friedrich MAHN, *Die Werke der Troubadours, in provenzalischer Sprache*, Berlin, Dümmler, 1846-1886, 4 vols., t.2, pp. 189-191.

Karl Bartsch, *Provenzalisches Lesebuch mit ener Literarischen Einleitung und einem Wörterbuch*, Elberfeld, 1855, pp. 121-123.

Carl APPEL, *Provenzalisches Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, O. R. Reisland, 1895, pp. 162-163.

Karl BARTSCH, *Chrestomathie provençale (Xe-XVe siècles)*, Marburg, Braun-Elwert, 6e éd. refondue par Eduard KOSCHWITZ, 1904, col. 193-196.

André BERRY, *Florilège des troubadours*, Paris, Firmin-Didot, 1930, pp. 392-397.

Raymond T. HILL and Thomas G. BERGIN, *Anthology of the Provençal Troubadours*, New Haven, Yale University Press, 1941, 2e éd., 1973, 2 vols., t. 1, pp. 207-209, t. 2, p. 71.

Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, *Les troubadours, textes choisis et traduits avec préface*, coll. Le cri de la France, Paris, Egloff, 1946, pp. 239-241 [traduction seule].

Pierre BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, coll. Les classiques d'Oc, Avignon, Aubanel, 1970, 2e éd., 1972, pp. 274-279 [reproduit dans le même auteur, *Anthologie des troubadours*, coll. 10/18, no. 1341, Paris, U. G. E., 1979, pp. 303-307].

Robert LAFONT, *Trobar, XIIe-XIIIe siècles*, Centre d'Études Occitanes, Université de Montpellier III, 1972, pp. 290-293.

Frederick GOLDIN, *Lyrics of the Troubadours and Trouvères, the Anthology and a History*, New York, Anchor, 1973, pp. 302-309.

Martín de RIQUER, *Los Trovadores, Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols., t. 3, pp. 1515-1518.

Giuseppe E. SANSONE, *La poesia dell'antica Provenza, testi e storia dei Trobatori*, Parma, Ugo Guanda, 1983-1986, 2 vols., t. 2, pp. 624-629 [nouv. éd, réunie en 1 vol., 1993].

Études

A. ROQUES-FERRRIER, [variétés], in *Revue des langues romanes*, t. 37, 1893-1894, p. 282.

Karl VOSSLER, *Peire Cadenal, Ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege*, Sitzungsberichte der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Philos. und Hist. Klasse, München, 1916, pp. 147-151 [c.-r. de Giulio BERTONI, in *Archivum Romanicum*, t. 1, 1917, pp. 436-437]

Santore DEBENEDETTI, « Un riscontro orientale della parabola di Peire Cardenal », in *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 5e série, t. 29, 1920, pp. 224-231.

Marc-René JUNG, *Etudes sur le poème allégorique en France au moyen âge*, coll. Romanica Helvetica, no. 82, Berne, Francke, 1971, pp. 122-169, notamment p. 129.

Geneviève CREMIEUX, « De la folie à la mort : images de l'individu chez Peire Cardenal dans les pièces *Una ciutatz fo, no sai cals* et *Un sirventes novel vueill comensar* », in *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, 1986, t. 1, pp. 67-79.

Li vus que Nicodemus fist : saint Vout et saint Genet

[Naohiko SETO : « *Li vus que Nicodemus fist : saint Vout et saint Genet* », in *Actes du Colloque de Hiroshima du 26 au 27 mars 2004 à l'Université de Hiroshima*, Hiroshima, Keisuisha, 2005, p. 87-116]

Nous nous proposons ici de mesurer l'import de l'expression *li vus que Nicodemus fist*, principalement dans la littérature médiévale française. Nous comptons engager cet examen notamment à travers les textes en ancien français, car le problème suscité par la table du chansonnier occitan C (BNF. fond français 856) a déjà été abordé par nous-même dans un article qui va paraître bientôt¹.

L'historien de l'art Louis Réau a distingué deux groupes parmi les prétendus portraits du Christ qu'on a représenté à défaut de reliques corporelles « authentiques » au sens propre : les images « achiropoètes », obtenues par empreinte directe du visage ou du corps tout entier (comme le Voile de sainte Véronique, le Saint Linceul de Turin) et les images « chiropoètes », faites de main d'homme, exécutées en principe de mémoire, par un peintre ou un sculpteur². Le saint Vout de Lucques est l'une de ces dernières.

La légende du saint Vout, évoquée dans les documents littéraires, dont la mention la plus célèbre se trouve dans la *Divina comedia* de Dante (*Inferno*, XXI, 48), a été magistralement examinée par Wendelin Foerster en 1907³. Et puis, en 1962, Jean Renson,

¹ Naohiko SETO, « *Geneys lo joglars*, la légende du saint Vou dans le manuscrit C occitan », in *La France Latine*, t. 138, 2004, pp. 251-270.

² Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, tome second : iconographie de la Bible, II : Nouveau Testament*, Paris, P. U. F., 1957, pp. 17-27.

³ Wendelin FOERSTER, « Le saint Vou de Lucques », in *Romanische Forschungen*, t. 23, 1907, pp. 1-52.

lexicologue belge, à l'intérieur de sa vaste étude sur les dénominations du visage dans les langues romanes, a minutieusement envisagé le terme *vout* désignant le « visage ». Il a profité de l'article VŮLTUS du FEW, tome 14, paru en 1961¹. Cela signifie-t-il que l'enquête ne mérite plus d'être entreprise ? Nous croyons que, grâce aux textes et lexiques nouvellement entrés en usage, il ne sera pas hors propos de faire ici un classement des informations, fournies depuis lors dans les notes et glossaires de différents textes édités, et de reprendre le problème en mettant à l'épreuve les remarques accumulées jusqu'à maintenant.

I. Les légendes greffées

Parmi les textes assez nombreux qui évoquent la légende du saint Vout, on peut considérer comme le plus représentatif l'exemple suivant tiré de la chanson de geste *Aliscans* : dame Guibourc incite son frère Renoart à s'engager contre les sarrasins dans l'armée de son mari Guillaume au court nez. Le narrateur de l'œuvre fait soudainement une digression de plus de 20 vers : à ses auditeurs, il rappelle la légende pour quémander de l'argent.

Prodom ne doit juleor escouter 4760

S'il ne li velt por Deu del suen doner,

¹ Jean RENSON, *Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes, étude sémantique et onomasiologique*, coll. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Paris, Les Belles Lettres, 1962, pp. 313-328 (cf. compte-rendu substantiel de point de vue de la lexicologie des dialectes modernes par Elisée LEGROS, in *Les dialectes belgo-romans* (Bruxelles), t. 21, 1964, pp. 189-203).

Car il ne set autrement laborer.
 De son servise ne se puet il clamer ;
 S'en ne li done, atant le laisse ester.
Au vout de Luque le poez esprover, 4765
Qui li gita de son pié son soller ;
 Puis le covint chierement racheter.
 Les juleors devroit on mout amer :
 Joie desirrent et aiment le chanter.
 L'en les soloit jadis mout henorer.¹ 4770

Le jongleur, récitant ces vers, se réclame du « vout de Lucques qui lui jeta son soulier de son pied ». Selon Joseph Bédier, qui suivait dans les grandes lignes l'étude de Foerster, une version du miracle concernant le saint Vout rapporte la légende suivante : après l'Ascension du Christ, Nicodème, pharisien devenu disciple, et qui avait aidé Joseph d'Arimatee à l'ensevelissement (*Evangile selon saint Jean* : 19-38~42), a voulu sculpter de mémoire l'image de son Maître tel qu'il l'avait vu sur la croix. Ayant taillé dans le bois la croix et le buste, il s'efforçait en vain de se rappeler les traits du Sauveur, quand il s'est endormi. À son réveil, la sainte tête avait été miraculeusement achevée. Sur un ordre céleste, il a jeté ce crucifix à la mer ; les flots l'ont déposé au port de Luni en Italie, d'où on l'a transféré à Lucques, ville voisine².

¹ Éd. Claude REGNIER, 1990, vv. 4765-4767 sur la base du ms. BNF. fr. 1449 (éd. WIEBECK-HARTNACKE-RASCH, 1903, vv. 4579 r-t).

² Joseph BÉDIER, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 1908-1913, 4 vols. t. 2, 3^e éd., 1920, pp. 222-223.

Ce saint Vout, appellation dérivée de SANCTUS VULTUS, est en effet un crucifix de bois, de style byzantin, barbu et vêtu d'une longue robe appelée *colobium*. Pour défendre ses pieds contre les baisers voraces des fidèles, les Lucquois eurent l'idée de les chauffer de sandales d'argent¹. Le Crucifix, qui est appelé *Il Volto Santo* encore aujourd'hui en italien, exposé depuis le 15^e siècle et encore conservé dans le Duomo de saint-Martin à Lucques (*tempietto* octogonal *del Volto Santo* commandé au sculpteur Matteo Civitali), n'en est qu'une reproduction datée du 11^e ou 12^e siècle².

Sur cette légende il s'en était greffée une autre. Nous voudrions emprunter un beau passage de Bédier : un jour, un jongleur avait chanté à Lucques, sur les places, tout le long de la journée, sans recueillir un denier. Las, ayant faim, il entra dans l'église, s'agenouilla devant le saint Vout et se mit à jouer de la vielle. En récompense, le crucifié lui jeta l'un de ses souliers. L'évêque de Lucques reprit le soulier et le remit au pied du Christ ; mais la merveille se renouvela et l'église fut obligée de racheter à grand prix au ménestrel la relique précieuse³. Or ce jongleur, qui n'est pas nommé dans les vers d'*Aliscans*, n'est autre que Jenois ou Geneys (Gènes, Genet), à qui est assignée une pièce religieuse dans la table d'un chansonnier occitan, ainsi qu'au-dedans du prologue d'un conte en ancien français *Vengeance Nostre Seigneur* (vv. 385-509), publié minutieusement par Foerster⁴. Un homonyme du ménestrel,

¹ RÉAU, *op. cit.*, p. 24.

² Le VULTUS DE LUCA est retenu par les dictionnaires du latin médiéval avec des sources : DU CANGE, 8, 397a-b ; RATHAM, *Revised Medieval Latin Word-List*, 518b. Cf. BLAISE, *Lexicon Latinitatis medii aevi*, 967b : VULTUS « image ; buste (du Christ, de la Vierge, d'un saint) » ; NIERMEYER, *Mediae latinitatis lexicon minus*², 1455b : VULTUS « image, statue » ; REW 9469.

³ BÉDIER, *op. cit.*, p. 223.

⁴ FOERSTER, *art. cité*, pp. 32-52 (pour l'analyse de cette partie, voir *id.*, pp.

Gènes (Genest) était un comédien romain. Il jouait un jour sous le règne de Dioclétien dans une pièce qui ridiculisait le baptême chrétien : il tournait en dérision les mystères sur scène pour flatter l'empereur. Tout à coup cependant, illuminé par la vérité du christianisme, il s'est déclaré converti à la foi nouvelle. Il a été battu de verges et livré au supplice. En outre, cette conversion soudaine a entraîné sans délai sa condamnation à mort¹. Sur cette légende, on peut se rappeler le *Véritable saint Genest* (1646), tragédie de Jean Rotrou, ainsi que *Saint Genet, comédien et martyr* (1952) par Jean-Paul Sartre.

Donc on est en présence de deux légendes et d'un martyrologe, originellement différents : le saint Vout sculpté par Nicodème, un pauvre jongleur enfin récompensé et un comédien converti et martyrisé.

Les jongleurs de France tiraient gloire de ce miracle hybride. Il est certain que les jongleurs transalpins, fiers de leur propre *Légende dorée*, avaient propagé ces anecdotes en France ; de fait, on peut en repérer des traces dans différents ouvrages littéraires et artistiques. Guessard et Montaiglon, éditeurs du 19^e siècle d'*Aliscans*, ainsi que le dictionnaire de Trévoux de 1771 (l'article *voult* ou *vout*), ont affirmé qu'il y avait une copie de la statue de Lucques à l'église du Saint-Sépulcre de Paris (qui se trouvait près de la rue Saint-Denis), que le peuple appelait *saint Vaudeluques*, *saint Vaudelu* ou *saint Godeleu*. C'était en effet une colonie lucquoise de Paris qui avait fondé la Chapelle du Saint Vout dans cette église².

2-4).

¹ Inspiré de cette histoire, Jean Oudin a donné le *Mystère de saint Genis*, qui a été représenté sans doute devant le roi à Montils-lès-Tours en 1490 (cf. Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, 2 vols., t. II, Paris, Hachette, 1890, pp. 520-522.

² François GUESSARD et Anatole de MONTAIGLON, *Aliscans*, coll. Les anciens

Émile Mâle a précisé que ce qui faisait l'originalité du Christ de Lucques, c'était qu'il n'était pas nu : l'artiste l'avait représenté sur la croix avec une longue robe serrée à la taille¹. Selon Mâle, ce Christ crucifié avec une robe avait déjà quelque chose d'étrange au XII^e siècle. On lui attribuait des miracles d'autant plus qu'il frappait les imaginations. Les copies de cette statue n'ont pas dû être rares dans les églises de France, mais ces images si peu conformes à la tradition, ont vivement choqué le clergé si raisonnable du XVII^e siècle, de sorte que beaucoup de ces vieux souvenirs en bois revêtus de plaques d'argent (comme à Saint-Pierre d'Angoulême et à Saint-Martial de Limoges) ont disparu alors. Nous pouvons en voir une encore, dans l'une des chapelles de la cathédrale d'Amiens, mais en général c'est seulement dans des provinces reculées, comme dans les montagnes du Roussillon, que se sont conservées ces copies de saint Vout.

poètes de la France, Paris, A. Franck, 1870, p. 300. Voir aussi Louis RÉAU, *op. cit.*, pp. 24-25. L'emplacement de cette église est situé 60, rue Saint-Denis. En janvier 1325, une confrérie ayant à sa tête Louis de Braban, comte de Clermont, avait acheté ici un terrain pour y élever une église qui a été ouverte au public en 1329, mais fermée à la Révolution et vendue, le 2 juillet 1791 (Jacques HILAIRET, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 10^e éd., 1997, t. 2, p. 397).

¹ Émile MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, Armand Colin, 1922, 4^e éd., 1940, pp. 254-256. Sur le plan iconographique de la statue, voir d'abord Louis RÉAU, *op. cit.* et éd. Engelbert KIRSCHBAUM sj, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. IV, Rom / Freiburg / Basel / Wien, Herder, 1972, col. 471-472. L'ouvrage de référence fondamentale : Gustav Schnürer und Josph M. Ritz, *Sankt Künneris und Volto Santo*, coll. Forshungen zur Volkskunde, Heft 13-15, Düsseldorf, L. Schwann, 1934. L'étude récente, fondée sur l'interprétation plutôt symbolique et folklorique : Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images, essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, coll. Le temps des images. Paris, Gallimard, 2002, pp. 217-271.

II. De divers sens de *vout* en ancien français

Ernest Hoepffner, dans son article « La *Philomena* de Chrétien de Troyes », contribution célèbre reprenant la thèse de Cornelis de Boer sur l'attribution de ce roman à Chrétien de Troyes, a avancé, au sujet de *vout* employé une fois (v. 94) dans l'œuvre, que ce vocable n'est pas seulement fréquent chez Chrétien mais aussi courant au XII^e siècle dans le sens primitif de « visage ». Il a ajouté que ce terme perd de plus en plus sa signification première à partir du siècle suivant au profit de *vis*, *viaire*, *visage* et *face*, pour être réduit surtout au sens d'« image figurée (un *vout* de cire) »¹.

Et pourtant, même au XII^e siècle, ce terme apparaît d'une manière « fort clairsemée », selon Jean Renson². Le lexicographe belge, ayant dépouillé cinq cent vingt-trois textes français, a démontré que le *vout* n'occupe que 0,5 pour cent (82 attestations) parmi la fréquence totale des mots désignant le « visage », ce qui est très peu par rapport aux autres : *visage* (42,66%), *face* (17,75%), *vis* (16,41%), *chère* (10,46%), *figure* (8,26%), *viaire* (2,72%), *façon* (1,20%). Le tableau qu'il a mis en fin de volume (« Fréquence synchronique ») nous permet de constater que même au XII^e siècle, la part du *vout* n'atteint que 1,87 pour cent (42 attestations) contre *vis* (50,13%), *chère* (17,23%), *face* (15,13%), *visage* (6,09%), *façon* (4,08%), *viaire* (4,71%), *figure* (0%).

Des statistiques de cette étude, on peut donc estimer avec certitude que le *vout* se montre assez peu attesté en français. Mais il est à remarquer que, selon Renson, ce mot a une histoire assez mouvementée qui, du sens original de « visage », le mène à celui de « figurine servant à l'envoûtement » ; l'emploi de *vout* dans la

¹ Ernest HOEPFFNER, in *Romania*, t. 57, 1931, pp. 13-74 (surtout p. 29).

² RENSON, *op. cit.*, p. 313.

formule *le saint vout de Lucques* était, à coup sûr, la cause de ce glissement sémantique¹. Dans ce qui suit, nous allons examiner cette évolution du sens.

Consultons d'abord le FEW 14, 648 a-b. Le lemme VŮLTUS « antlitz » comporte deux sens principaux : I, 1 : *vout* « visage, traits » (ancien français, moyen français, ancien occitan, depuis le *Psautier de Cambridge* (circa 1120) jusqu'au 14^e siècle) et I, 2 : *voult* « figure de cire qui représentait celui qu'on désirait tuer, en la piquant » (moyen français, circa 1300-1382)

Le sens premier est suivi de l'expression *volt de Luche* « sainte face vénérée dans la cathédrale de Lucques » (13^e-14^e siècles) et de *vau de Luques* (14^e-15^e siècles) accompagnée d'une note expliquant la légende, qui réfère aux études de Foerster. À cela s'ajoutent *vaudeluc* « propre à rien, chenapan » (dialecte du Chablis) et *vaudeluque* « orgueilleux qui, au fond, n'a que l'extérieur » (dialecte du nord-est). Et puis viennent une autre locution en ancien français *vout du crucifis* « crucifix » et un sens dérivé de *vout* « image sainte » en ancien occitan et « toute image figurée » en moyen français (circa 1290-15^e siècle). À la fin, *lo saint voût* « la sainte face » en ancien dialecte d'Aosta².

Le sens 2 est suivi du verbe *envoûter* quelqu'un « représenter quelqu'un par une figure de cire, à laquelle on fait souffrir les maux qu'on veut faire retomber sur la personne même » (en français depuis 13^e siècle), et surtout en français moderne « séduire comme par une action magique, subjuguier (quelqu'un) » (depuis circa

¹ *Op. cit.*, p. 328. On peut ajouter au corpus de Renson, par exemple, *volt* « idole » employé trois fois dans la traduction de l'Ancien Testament (Raphael LEVY, *Trésor de la langue des juifs français au Moyen Age*, Austin, University of Texas Press, 1964, p. 236).

² Sur la « sainte face », voir RENSON, *op. cit.*, pp. 256-258 et c-r. d'Élisée LEGROS, p. 191.

1890). On y adjoint les termes dérivés comme *envouteure*, *envouture*, *envoûteur*, *desvoulter*, *desvoultement*.

L'article du FEW, d'ailleurs assez laconique mais substantiel, que nous venons de retracer brièvement, est terminé par un commentaire : le latin VŪLTUS, qui subsiste en italien et en ancien engadinois comme *volto* et *vout*, aussi bien que dans le gallo-roman, se conserve en France surtout dans le domaine religieux. Selon le sens I. 1, il s'agit d'une expression sur le visage de Dieu ou des saints, ou bien d'un vœu particulier qu'on veut accomplir. S'étant servi de ce terme pour désigner la représentation du vœu, on a modifié le sens original pour « ensorcellement (envoûtement) des personnes ».

Ce commentaire, tout en expliquant comme toujours dans le FEW la structure de l'article, a cet inconvénient que l'évolution des divers sens n'est pas très claire. Certainement, en tant que « méta-dictionnaire », il rassemble en fait des renseignements accumulés par les dictionnaires et lexiques précédents : Trévoux, La Curne de Sainte-Palaye, Godefroy etc. Entre autres Godefroy (t. 8, pp. 298a-299a) a déjà recueilli bien des exemples de *volt* (*vult*, *vout*, *vou*, *vot*, *veu*, *vuolt*, *voul*) pour pouvoir en dresser ce classement en neuf sens :

1 : visage, traits (25 attestations)

2 : image (1 attest.)

3 : *volt a volt* (1 attest.)

4 : sortilège d'envoûtement : figure de cire qui représentait celui qu'on désirait blesser ou tuer en la piquant (4 attest.)

5 : toute espèce d'image figurée (2 attest. De *vout de cire*)

6 : l'expression : *Le vou de Lucques* (5 attest.)

7 : le toponyme : *Saint Pierre au volz, a vous* (4 attest.)

8 : forme (1 attest.)

9 : bourrelet (1 attest.)

Jean Renson, de son côté, ayant affirmé que le terme subit une évolution rapide qui l'éloigne de son sens premier, a rangé les emplois de *vout* en quatre ou cinq sens, dérivés non compris¹ :

1 : visage

2 : image

3 : figurine de cire servant à l'envoûtement

4 : forme (il s'agit peut-être de la forme masculine de *voûte* < VOLUTUS)

5 : *Saint-Pierre-au-Vout* (église de Metz) (à Godefroy il ajoute 4 attestations des Archives de la Moselle)

Le tome 11 de Tobler-Lommatzsch (fascicule 92, paru en 2002, col. 785-788), la plus récente des études concernant le *vout* (*volt*, *vau*), vient de diviser en cinq les emplois de ce terme :

1 : visage

2 : visage de Dieu

3 : *saint Vou(t) de Luques* (aussi employé en tant que formule de serment)

4 : *vout de cire* « Votivbild (représentation de vœu) »

¹ Arnulf STEFENELLI (*Der Synonymenreichtum der Altfranzösischen Dichtersprache*, Wien, Hermann Böhlhaus Nachf, 1967, pp. 114-117), qui a effectué un dépouillement propre depuis *Alexius* jusqu'à Adam de la Halle, a été totalement d'accord sur le vocable *vout* avec Renson.

5 : *vout* [*de cire*] « Abbild aus Wachs, die Person darstellend, die man töten oder verletzen wollte, indem man den *vout* beschädigte » (cf. *envoûter* « behexen »)

Ce classement nous paraît le plus simple et le meilleur. En laissant de côté les exemples où *vout* a son sens étymologique, on va commencer par examiner l'expression de *vout de cire* dans les textes littéraires.

III. *Vout de cire* : figure de qui ?

Le conte LXX (59) de la *Vie des pères* intitulé : *De la fame a qui Nostre Dame rendi sa veüe*, raconte l'histoire d'une noble femme qui, rendue aveugle à cause des péchés qu'elle avait commis par sa beauté, a fait le pèlerinage à l'Eglise Notre-Dame de Rocamadour. Tout près de l'église, grâce à Notre-Dame, pour avoir fait dévotement la prière, elle a recouvré la vue. Mais elle ne pouvait pas entrer à l'intérieur de l'église. Le prêtre lui a conseillé de confesser tous ses péchés : « Belle créature, je sais bien que de ces belles tresses de cheveux, tu as fait de grandes détresses aux hommes à qui tu les avais montrées. Je te recommande de couper tes cheveux et d'en faire offrande, ce qui te permettra d'entrer. »

Si l'otroia : « Or soit, biau sire ! »

Les treces li firent couper 29256

et li prestres les fist porter

avec les autres el mostier.

Une perche ot a cel mostier

ou l'en metoit treces de fames 29260

qui voloient sauver leur ames.

Pour eulz despire le fisoient.

Li fer au prisonnier estoient

la pendu, et *les vos de cire* ; 29264

molt en i ot en une tire.

Atant li prestres cele moine

en l'eglise sanz nule poine ;

a l'autel Noste Dame vint, 29268

illec une piece se tint,

s'offrende fist et s'oroison,

puis la menerent en meson

a un ostel, illec disnerent 29272

et pui après s'acheminèrent,

si ont le droit chemin tenu

einsi com il furent venu¹.

Ce qui nous intrigue, ce sont les *vos de cire* qu'on a pendus sur une rangée (*en une tire*) à la perche à côté des « fers au prisonnier » et des tresses de cheveux. Sans aucun doute ne s'agit-il pas de « figurine de cire servant à l'envoûtement ». Félix Lecoy a glosé ces *vos de cire* simplement par « ex-voto » (p. 359) : il s'agit évidemment de « *Votivbild* », au sens 4 de Tobler-Lommatzsch dans lequel on ne trouve qu'une attestation tirée des *Miracles de Notre-Dame de Chartres* (selon Paul Kunstmann, au lieu de *vout*,

¹ Éd. Félix LECOY, *La vie des pères*, tome III, Société des anciens textes français, Paris, Picard, 1999, pp. 313-314.

le mot *ymages* a été utilisé ailleurs dans ce miracle)¹. On a coutume de suspendre des figures représentatives dans une église, en accomplissement d'un vœu ou en remerciement d'une grâce obtenue. Mais le visage de qui représentent-ils ?

De Jésus-Christ, bien-sûr. La Chapelle Notre-Dame de Rocamadour, en effet, objet d'un célèbre pèlerinage du 11^e au 14^e siècle, a été élevée sur la légende de l'ermite Amadour, qui d'après la religion populaire, n'était autre que Zachée le publicain lui-même. On a imaginé que Zachée a choisi Rocamadour pour son dernier ermitage. Sur son autel a été placée la célèbre Vierge noire. Or, Zachée était identifié avec le mari de sainte Véronique. La sainte femme aurait essuyé le visage du Christ lors de la montée au Calvaire ; la relique dite la Véronique est l'origine de la Sainte Face (Saint Suaire) classée, à la différence du saint Vout, dans la catégorie d'œuvres d'« achiropoètes » par Réau.

¹ Cf. TL, 11, 787, 29-33 (outre les corrections de Städler et de Matsumura, nous signalons que *NDChartr. K 32*, 114 est à rectifier : *NDChartr. K 32*, 114 (= Miracle No 32, v. 114). Or, Victor GAY, *Glossaire archéologique du moyen-âge et de la Renaissance*, Paris, Picard, 1887, 2^e éd., 1928, t. 2, p. 479 a confondu *vœu* avec *vout* ; dans son article VŒU OU VOULT DE CIRE, « ex-voto », fournit sept exemples de l'année 1306 à l'année 1566. Selon le texte daté de 1306, tiré de l'*Historiens de France*, t. XX, p. 151, le *vout* peut avoir la forme curieuse :

Li diz Richars ala tantost au tombel du benoict saint Loys, et acheta en la dite eglise *un vout de cire à la semblance d'une cuisse*, et la mist sus le tombel devant dit, et fesant ilecques oroisons et en proiant le benoict saint Loys que il li vosist redre santé.

Il est intéressant de constater l'existence de la même coutume au Japon : ayant collé à un arbre une poupée de paille à l'image de la personne haïssable, on la plantait le clou pour jeter un maléfice sur elle.

Donc, nous croyons que le *vos de cire* rappelle ici la légende de sainte Véronique avec le souvenir du saint Vout de Lucques. En France en effet, il existait plusieurs légendes où l'on voit la Vierge donner à des jongleurs des marques prodigieuses de sa bienveillance. Edmond Faral, en signalant les deux miracles (celui du Cierge de Rocamadour et celui du saint Cierge d'Arras), les a rapprochés de la légende du saint Vout. Il a même indiqué une possibilité de filiation historique entre eux¹. À notre avis, il vaudrait mieux y voir un phénomène religieux : une confusion du culte des saints. Godefroy (t. 8, p. 152c) a déjà noté dans l'article de *vaudeluhue*, *-uques*. *-lucque*, *-lusque* « représentation de la Sainte Face de Jésus-Christ » une remarque faite par Léon de Laborde (Glossaire de la *Notice des Emaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, 1853, p. 534)) : la sainte Face de Véronique, le *Vera icon* de Rome, était célèbre ; le Christ en croix, de Lucques, sculpture attribuée à Nicodème, le devint à son tour. Des imitations de celui-ci furent portées de tous côtés, et bien qu'elles représentassent une figure entière, on la confondit avec la Sainte Face, et on lui donna le nom de saint Vout (de *vultus*, visage).

Un saint Vout qu'on vénère, sans précision supplémentaire, se trouve dans un roman d'aventure. Le roman de *Cristal et Clarie* dépeint un jeune garçon Cristal qui, ayant vu pendant le sommeil, une *fillette de roi, qui mout fu bele* (v. 424), a voulu la chercher dès son réveil :

Si tost comme il le jor veoit,

s'est vestus et apareillies,

465

¹ Edmond FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Champion, 1910, p. 135.

d'un mout estroit solers caucies.
 A la glise vait por orrer
 et *al saint volt* ala conter
 le songe qu'il vëu avoit,
 et dist : « Deus, se tes plaisirs soit, 470
 done moi mon songe averer,
 si com(me) tu m'as oï conter,¹

Force, nous est d'admettre que le *saint Vout* suggère ici la statue du Christ, synonyme de *vout de crucefis* (« crucifix ») attesté dans l'*Escoufle* de Jean Renart (éd. Sweetser, v. 6504).

IV. Le saint Vout de Lucques enseveli dans les variantes

Il se peut que l'expression « de Lucques », épithète de saint Vout, se cache à l'intérieur des variantes. Erik Rankka, lorsqu'il a édité le sermon en vers *Li ver del juïse* profitant des trois manuscrits existants (sigles : A, B, R), en a détecté la présence d'une façon ingénieuse. L'édition princeps proposée par Hugo von Feilitzen (paru en 1883) ignorait à cette époque la rédaction de R. Ce sermon en alexandrins assonancés, qui traite du Jugement dernier, développant les règles essentielles du dogme chrétien à l'usage des laïcs, semble écrit aux alentours de 1140, peut-être en Wallonie. Cet ouvrage reproduit, selon la révélation faite par un

¹ Éd. Hermann BREUER, *Cristal und Clarie, altfranz. Abenteuerroman des XIII Jahrhunderts*, Gesellschaft für rom. Lit., 36, 1915, p. 14. Dans la note, Breuer signale qu'il vaudrait mieux *Volt* au lieu de *volt*, en recourant à l'article de Foerster.

ange à un solitaire du désert d’Egypte, le récit de la séparation du corps et de l’âme d’un pécheur et d’un juste. L’édition de Rankka est basée sur le manuscrit A (début du 13^e siècle, en wallon) comme dans l’édition de H. von Feilitzen, mais il a fouillé minutieusement les variantes fournies par les deux autres. Il s’agit de la dernière partie du sermon, prononcée par *nostre sire* :

« (...) »

Nichodemus i ert, cui granz pitiez en prist.	400
Cant li jors fut aleiz et il fut envesprit,	
Si revint a mon cors, les clas de fer fors prist,	
Si moi mist jus a terre; cant il m’ot recllit,	
drezat moi devant soi, a engardeir me prist :	404
“Ohi, glorïos Deus ! Cum granz plaies at ci !	
Vos en ireiz en ciel, la dont za deschendiz.	
Or vos en vulh proier par la vostre mercit,	
cant venreiz en vo regne, ramembre vos de mi. »	408
Il li dreça le chief que il teneit enclin.	408a
« Ahi ! Tant par es bials, Nicodemus li dist,	b
Jeo n’iere ja mais lié por tant que soie vif,	c
se n’as en remembrance que ci t’ai servi. »	d
<i>Et celui fist le saint vult que Deus iloc mist,</i>	e
<i>qui est el mostier al confessor saint Martin.</i>	f
Tuit avons parjuret, li grant et li petit,	409
et sa mort et ses plaies ke il por nos soffrit ¹ .	410

¹ Éd. Erik RANKKA, *Li ver del juïse, sermon en vers du XII^e siècle*, Uppsala,

Les vers 408 a-f sont ajoutés par les manuscrits B et R, étroitement parentés, dont la source est indiquée par Rankka par le sigle B*. Dans la citation, en suivant la *varia lectio*, nous avons mis les leçons de B dans cette partie, mais celles de R se montrent presque identiques (les toilettes du texte sont modifiées par nous pour s'adapter au texte de Rankka basé sur A).

Ce qu'il faut souligner ici, c'est que le remanieur, responsable de la rédaction B*, s'est, à n'en pas douter, trompé dans la lecture de l'original. Les manuscrits B et R seuls, ayant prêté à Nicodème des propos qui font de lui le protagoniste de cette scène (vv. 408b-d), signalent aux vers 408e-f que c'est lui qui a fait le saint Vout :

Et celui fist le saint vult que deus iloc mist

Qui est el mostier al confessor saint martin (ms. B)

Et celui fist le saint volt que deus ileuc mist

Qui est einz el muster a confessor sain martin (ms. R) (+1)

Etant donné que le lieu désigné par les leçons *iloc* et *ileuc* (soulignés par nous) « ici » du vers 408e n'est indiqué nulle part, elles ne donnent pas de sens. Tenant compte des variantes courantes telles *iloques*, *ilueques*, *lueques*, on peut supposer que ces *iloc* et *ileuc* sont des fausses lectures pour *a Luques*. Si l'on faisait lire *cil* au lieu de *celui*, l'alexandrin se tiendrait. Pour le vers 408f, Hugo von Feilitzen voulait défendre le texte en mettant la césure après

Almqvist & Wiksell International, 1982, pp. 67-68 (les notes critiques s'avèrent excellentes. cf. c.-r. par Gilles Roques dans *Revue de linguistique romane*, t. 46, 1982, pp. 498-499 et par Albert Gier dans *Zeitschrift für romanische Philologie* (= *ZrP*), t. 99, 1983, pp. 644-645).

al. Par contre, Rankka, préférant la leçon de B dans le premier hémistichie, qui donne six syllabes correctes, propose de supprimer *saint* dans le second¹. De ces modifications, on obtient le texte suivant :

Et cil fist le saint vult que Deus a Luques mist, 408e

qui est einz el mostier al confessor Martin. 408f

Certes, ces retouches nous autorisent à repérer bel et bien l'anecdote concernant le saint Vout placé dans la cathédrale Saint-Martin de Lucques. On peut ainsi retrouver le précieux témoignage du saint Vout à l'intérieur de l'apparat critique.

Nous en avons trouvé encore un autre exemple. *La première continuation de Perceval* (version courte, datée d'avant 1200) nous fournit *un volt* qui a été à Lucques. Dans l'épisode de la visite de Gauvain au Graal, on présente le récit biblique concernant Joseph d'Arimathie, connétable de Ponce Pilate, ainsi que Nicodème, l'ami qui l'aide à ensevelir le Christ. Nous allons suivre le texte de L :

Et Nicodemus autresi 7592

qui mervelles prodom estoit

et une soie suer avoit.

Cil avoit taillié et portrait

un volt, et tot autretel fait 7596

con nostre Sire au jor etoit

¹ *ibid.*, p. 85 et p. 8 (analyse).

que il en crois veü l'avoit,
 mais de ce sui fis et certains
 que Damredex i mist ses mains 7600
 au figurer, si com on dit ;
 car nus hom puis un tel n'en vit,
 ne ne pot estre manovrés.
 Li pluisor de vos le savés 7604
qui a Lueques avés esté,
 veü l'avés et esgardé¹.

La rédaction courte est conservée par deux manuscrits L et A. Le texte de A, mis en regard dans l'édition de Roach, nous permet de repérer facilement les vers de A correspondant à cette partie (vv.7552-7566). À l'intérieur du manuscrit A, on va voir les trois derniers vers de cette citation :

Li plusor de vos le savez 7564
qui ilueques avez esté,
 veü l'avez et regardé.

La leçon *ilueques* de A, appuyée par les manuscrits M et U (cf. les variantes de v. 1763 dans le tome II) dans d'autres versions, ne fait pas de sens, car l'endroit, où le *vout* est placé, n'est pas non plus mentionné avant. Selon la remarque de Roach², la leçon *a Lueques* de L, appuyée de son côté par le manuscrit Q (*a Luque*, v. 17673),

¹ Éd. William ROACH, *The First Continuation of the Continuations of the Old French "Perceval" of Chretien de Troyes*, vol. III, part I, 1952, p. 484.

² *ibid.*, p. 654.

aurait été donnée par le copiste qui connaît la légende du Volto Santo. Mais, propose Roach, ne peut-on pas y admettre l'adverbe de lieu *alueques* ? Cette hypothèse ne paraît pas résister à la constatation que cette forme ne se trouve nulle part dans L. D'ailleurs, FEW 4, 559a-560a : ILLŌC n'enregistre pas *alueques*, mais *aleques* (Escoufle), *alec* (Perlesvaus), *aluec* (13e siècle).

V. Sources de confusion et de significations nouvelles

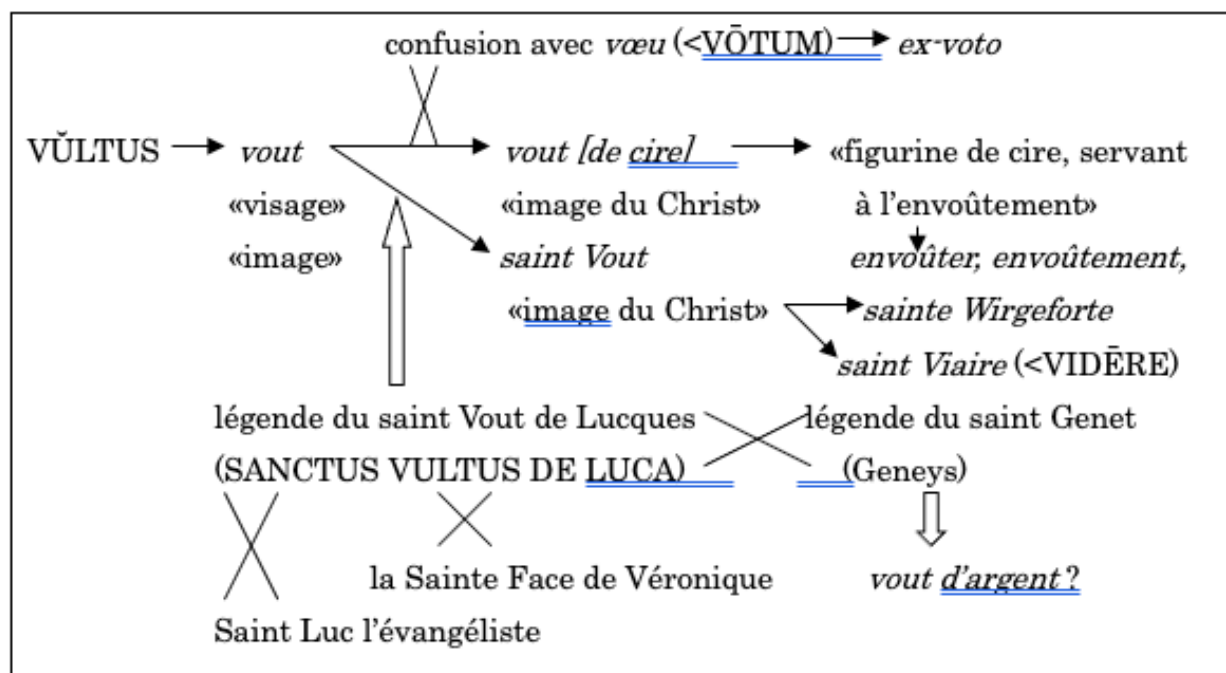
Puisque le saint Vout, nous le répétons ici, est calqué sur l'expression de l'italien *Santo Volto*, il ne s'agit pas d'une Sainte Face, comme on pourrait le croire selon l'étymologie, mais d'un Crucifix. Cette appellation équivoque entraînait bien des malentendus.

Le portrait peint du Christ, attribué à l'évangéliste saint Luc, est mentionné en tant que troisième image « chiropoète » par Réau. Il affirmait que l'évangéliste, certes connu comme portraitiste de la Vierge, passait pour avoir peint en plus un portrait de Jésus-Christ¹. De là, la confusion éventuelle entre la ville de Lucques et saint Luc. Même les philologues du 20e siècle, Rudolf Zenker et Alberto del Monte, ont vu l'évangéliste dans la leçon *Luca*, à l'intérieur de *lo voutz / de Luca, reys resplandens*, vv. 48-49 d'une pièce religieuse de Peire d'Alvernhe (PC : 323-16)²

Nous avons, d'une manière provisoire, schématisé l'évolution des divers sens de *vout* (*voult*, *vou* etc.) venus de VŪLTUS :

¹ RÉAU, *op. cit.*, pp. 25-26.

² cf. SETO, *art. cité*, p. 266.



Il est à retenir qu'il y a des cas où, sans l'avoir mentionné, les auteurs voulaient, selon toute apparence, désigner le saint Vout, parce qu'ils ont évoqué la légende sur le transport de la relique à Lucques, comme dans ces exemples:

Or les gart Dex, qui fist parler *s'ymage*,
quant vint a Luques parmi la mer a nage
(Folcon de Candie, vv.2834-2835)¹

« B[erneçons], frere, por *Dieu qi fist s'imaje*
venir a Luqe par haute mer a naje,
fai une chose qi me vient a coraige,

¹ Oscar SCHULTZ-GORA, « Zum saint Vou de Luques », in *ZrP*, t. 32, 1908, pp. 458-459.

(*Raoul de Cambrai*, vv. 4208-4210)¹

Ou bien on peut trouver un exemple ambigu : dans ce cas, ni saint Vout ni Lucques n'étant précisé, seul le contexte indique qu'il s'agit du saint Vout :

mais par celui qi fist parler l'imaige,
je qit si[s] dons li vendra a outraige.

(*Raoul de Cambrai*, vv. 726-727)²

Cependant, le cas d'*Escoufle* n'exprime plus le saint Vout. Le jeune Guillaume, fatigué de sa recherche vaine d'Aelis, est arrivé à Saint-Gilles. Il a prié saint Gilles de lui trouver un patron qui l'aide dans son enquête. Un bourgeois l'a trouvé par hasard devant le crucifix.

Il plore de cuer et des iex
com cius qui est ml't (*sic*) desconfis.

Devant *le vout du crucefis* 6504

ot .j. borjois riche et manant.

Il nota bien le contenant

du vallet, et si parut bien

k'il ert dolans d'aucune rien³. 6508

¹ Éd. Sarah KAY, p. 262 ; Erhard LOMMATZCH, « Nachtrag zum saint Vou de Luques », in *ZrP*, t. 33, 1909, pp. 76-77.

² *ibid.*, p. 77; éd. Sarah KAY, p. 56. Cf. Erhard LOMMATZCH, « Nochmals das "saint Vou de Luques" », in *ZrP*, t. 33, 1909, pp. 726-729.

³ Éd. SWEETSER, 1974.

Il est clair qu'il s'agissait ici simplement de la statue du Christ.

Quant à la confusion avec le terme *vœu*, on peut en trouver bien des attestations (1306-1566) dans le dictionnaire de Victor Gay¹ et encore dans le *Quart Livre* (VII) de Rabelais : *Par le digne veu de Charroux, le moindre de ces moutons vault quatre foyz plus que le meilleur de ceulx que (...)*. Charroux est une ville du Poitou (Vienne) dont l'abbaye possédait la relique de la Circoncision de Jésus-Christ, appelée le « Saint-Veu », « Digne Veu ». Ce *veu* n'avait rien à voir avec le mot *vœu*. C'était *vout* « représentation figurée »².

Aux fidèles, qui n'avait pas vu le saint Vout à Lucques, l'image du Christ enjuponné et barbu paraissait étrange, d'où la légende de sainte Wilgeforte (VIRGO FORTIS) : une jeune princesse païenne, mais chrétienne en secret, a supplié Dieu de la rendre laide pour décourager ses prétendants. Ce vœu étant exaucé, elle est transformée en femme à barbe. Le roi, plein de colère, l'a mise en croix. On y a ajouté une anecdote selon laquelle la sainte avait jeté son soulier d'argent à un jongleur de viole. Louis Réau a estimé que cette sainte mythique n'est autre que le saint Vout mal interprété³.

Or, la ville de Lucques a connu une renommée considérable du 11^e au 14^e siècle, due à la fabrication et au commerce des étoffes de soie. L'historien d'art a signalé aussi que le culte du saint Vout avait été propagé dans l'Europe du nord par les marchands lucquois. Comme on l'a déjà signalé dans le cas de la fondation de l'église du Saint-Sépulcre de Paris, ils avaient installé des

¹ voir *supra*.

² Cf. éd. Mireille HUCHON (1994), p. 554 (cf. note à la page 1509) ; RENSON, *op. cit.*, p. 321.

³ RÉAU, *op. cit.*, p. 24. Voir aussi MALE, *op. cit.*, pp. 256-257.

comptoirs en France et dans les Pays-Bas. En Belgique wallonne, le saint Vout de Tancrémont, daté du 12^e siècle, était l'un des plus anciens monuments. En outre, défiguré en saint Vaire, il était vénéré à l'église Saint-Quentin de Tournai¹. Ce n'étaient donc pas seulement les jongleurs transalpins qui diffusaient la légende.

VI. En guise de conclusion

Les dérivés, *envoûter* et *envoûtemnt* proviennent du *vout* [*de cire*], figurine représentant les personnes qui, par un effet magique, devaient être atteintes du mal qu'on infligeait à ces figures. Mais pour quelle raison le portrait du Christ est-il passé à un sens si maléfique ? En principe, l'image de Dieu devait être dotée d'un pouvoir magique bénéfique sur le peuple. On peut supposer, n'en doutons pas, avec Renson, que la formule du serment a pu aider au glissement sémantique. Pourtant, le portrait du Christ et une figurine sinistre qu'on voudrait blesser ou tuer, ont ceci de commun qu'elles comportent la faculté de soumettre quelqu'un à une action magique. Dès le commencement du 14^e siècle (ou bien déjà au 13^e siècle), on peut observer le substantif *envoûtement*, mais le changement de sens aurait été déjà amorcé depuis le début du 13^e siècle dans le cas du verbe². Au sujet du vocabulaire magique en général, on se reportera aux études approfondies de Robert-Léon Wagner³.

¹ RÉAU, *op. cit.*, p. 24. Pour l'étymologie de *viaire*, voir FEW 14, 429b (VIDÈRE), RENSON, *op. cit.*, p. 329 et son c.-r. par Élisée LEGROS, p. 191.

² cf. BLOCK-WARTBURG⁵, p. 227 ; TL, 3, col. 737, l. 38 ; FEW 14, 648 ; RENSON, *op. cit.*, pp. 324-324 ; *Trésor de la langue fr.*, t. 7, pp. 1282b-1283a.

³ Robert-Léon WAGNER, "Sorcier" et "magicien" - contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie, Paris, E. Droz, 1939 ; *id.*, « Le vocabulaire

Le changement par rapport au sens original se retrouverait, à notre avis, dans les vers épineux des pièces appelées « galerie littéraire » des deux troubadours : de Peire d'Alvernhe et du Morgue de Montaudon¹. Ces deux poètes décrivent les troubadours qu'ils connaissent directement ou indirectement, d'un ton sarcastique et incisif. Le premier, dans sa célèbre *sirventes* *Chantarai d'aquest trobadors* (PC : 323-11), choisissant Guillem de Brives comme cinquième victime, exprime au v. 36 de la VI^e strophe :

e dels huelhs sembla vout d'argent

« et il ressemble, pour les yeux, à la statue sainte d'argent »

Ensuite, le Monge de Montaudon a donné le texte suivant, au vers 96 dans sa XVI^e strophe de son *sirventes* commençant par *Pus Peire d'Alvernhe 'a cantat* (PC : 305-16), sur le troubadour Guillem de Ribas (quinzième poète qu'il critique) :

siey huelh semblom esser d'argent

« ses yeux semblent être d'argent »

Ces deux auteurs traitent d'un même personnage non identifié, malgré la petite différence toponymique du nom, car le contenu des

magique de Jean Bodin dans la *Démonomanie des Sorciers* », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 10, 1948, pp. 95-123 (Jean Renson a bien profité de ses éruditions, par exemple, pour trouver *voutz de cire* dans les *Grandes chroniques de France*).

¹ Nous avons discuté plus longuement sur ces deux textes dans notre *art. cité* (2004, p. 266-269).

strophes est presque identique (nous avons adopté ici les textes fournis par le manuscrit C)¹. On estimera plutôt que pendant la transmission des textes, la strophe originale de Peire s'est mêlée au texte du Morgue. Tenant compte des vers précédents (nous suivons Peire d'Alvernhe) : « Et Monsieur Guillaume de Brives, qui est méchant dehors comme dedans et qui dit toutes ses chansons d'une voix rauque, si bien que je n'estime pas du tout ses glapissements et qu'un chien en ferait tout autant », mis à part le problème de l'établissement du texte posé par les différents manuscrits, on doit de prime abord constater ici un ton moqueur. Il en ressort que les vers en question doivent être situés dans le registre péjoratif.

Le portrait du Christ est ainsi employé d'une façon négative, même s'il est limité à la description des yeux ! On assiste là aussi au phénomène d'inversion des valeurs. Certes, pour interpréter ces vers, comme le fait Martín de Riquer, nous pouvons nous imaginer « un visage inexpressif et les yeux saillants qu'on observe dans quelques images de l'époque romane »². Mais si on s'en tient à cela, on n'est pas encore en mesure de bien expliquer le terme *argent*. Ne pourrions-nous pas y déceler le soulier d'argent que, dans la légende du saint Vou, l'image sacrée avait jeté en compensation au jongleur ? Le prélat de Lucques avait dû racheter à haut prix ce soulier, ce qui permettait au jongleur d'avoir de l'« argent » comptant. Dans un certain sens, il s'agit donc aussi d'un *Vout* bienfaiteur.

¹ cf. Naohiko SETO, *Anthologie des troubadours du chansonnier C* (Paris, BNF. f. fr. 856), Tokyo, Daigaku-Shorin, 2003, p. 122 et 136.

² Martín DE RIQUER, *Los trovatores, historia, litterara y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols., t. I, p. 336.

**Le grondement de la montagne
qui accouche d'une souris
(Marcabru, PC 293, 19 : version courte)**

[Naohiko SETO : « Le grondement de la montagne qui accouche d'une souris (Marcabru, PC 293, 19 : version courte) », in *La France Latine*, t. 148, 2009, p. 125-144.]

La pièce *Doas cuidas a`i, compaignier* de Marcabru (PC 293, 19) ne cesse d'être l'une des œuvres les plus intéressantes, mais les plus difficiles de ce poète, soit à interpréter soit à établir. Cette contribution, la plus modeste, se propose d'en présenter suivant le chansonnier *A* une version différente de celle qu'on a déjà avancée, ainsi que de mettre en relief la portée du vieux dicton de la montagne qui accouche de la souris, se référant à une série de textes d'apologues ésopiques du Moyen Âge.

Ce sirventès a fait l'objet d'éditions d'abord par J.-M.-L. Dejeanne (1909), puis par Peter Ricketts (1978) et enfin par Simon Gaunt (2000) dans une entreprise monumentale d'édition de Marcabru, exécutée avec Ruth Harvey et Linda Paterson. Si aucune anthologie ne l'a recueilli, c'est sans aucun doute qu'on n'en parvient pas à l'intelligence satisfaisante. Outre les trois éditions, on peut consulter deux monographies importantes sur cette pièce, celle de Rita Lejeune (1964) qui a réussi à bien éclairer les vers ardues au début de la 3^e strophe concernant les *bals Gaifier*, et celle de John H. Marshall (1984) dont on peut dès lors tenter de mieux cerner le problème d'interprétation, et ce par exemple, à partir d'une nouvelle analyse du terme *cuidar* et de ses dérivés (*cuidas*,

cuiador etc.) qui comporteraient le sens péjoratif (« imagination fausse, malentendu » etc.)¹. Néanmoins le sirventès n'en reste pas moins obscur, surtout aux vers 17 et 21, parties corrompues, presque impossibles à restaurer avec certitude ; surtout, dans les strophes III et IV, l'enchaînement des idées de Marcabru ne se démêlent pas facilement, comme il l'est dans bien des pièces du troubadour.

La raison principale pour laquelle une version du manuscrit *A* sera ici adoptée réside dans sa possibilité d'éviter la rime identique *sori(t)z* existant à la fois au vers 25 (il s'agit de « la souris et la montagne », fable d'Ésope transmise par Phèdre (IV, 24)) et au vers 31 de la version *IK*. Ayant signalé que *soritz* à la rime dans les deux strophes consécutives ne saurait être le même mot ayant un sens identique, Dejeanne avait déjà indiqué qu'il tenait peut-être la place d'un nom propre terminé en *itz* au vers 31², suggestion qui n'est suivie par aucun chercheur. Selon l'avis d'Appel qui prend la deuxième souris, pour une citadine fière de sa maison devant la souris campagnarde invitée par elle (anecdote tirée aussi de la fable d'Ésope, no. 243 de Chambry), Ricketts estime que Marcabru envisage une personne qui se donne des airs de seigneur (*cuich esser bar*) tout comme la souris de ville³. Mais la question de la rime identique reste encore ouverte.

Le texte a été transmis par quatre témoins dont *A*, *I*, *K*, et *d*. Je ne tiens pas compte du dernier, étant donné qu'il s'agit d'une simple copie du *K*⁴. Les chiffres des vers mis en parenthèses renvoient aux ceux de la version *IK*.

¹ Marshall (1984), p. 27-28.

² Dejeanne (1909), p. 227.

³ Ricketts (1978), p. 190-191.

⁴ J'ai transcrit *q* avec tilde (v. 34 (43), 43 (52), 44 (54)) par *que*, étant donné qu'aux v. 52 (61), 59 (68) on peut trouver *que* écrit par trois lettres. Il est à

I. Le texte du chansonnier *A*

PC 239, 19

4 manuscrits : A29d-30a, I118a-b, K104a-b, d304r-v

Frank, *Répertoire métrique* : 204 : 1 8a8a8b8c 4d4d8c8c8b (v. 5 :
mot-refrain : *cui(d)ar(s)*) (202b 8a8a8b8c 8d8c8c8b)

base : A

Marcabrun

- I 1 Doas cuidas a'i, compaignier,
 2 qe'm donon joi e destorbier ;
 3 per la bona cuida m'esjau,
 4 e per l'avol sui aburzitz;
 5 d'aital cuidar
 6 doutz et amar,
 7 es totz lo segles replenitz,
 8 si q'ieu for'ab los esmaïtz,
 9 si tant non saubes ben e mau.

- II 10 En dos cuidars ai conssirier

noter certes qu'il se trouve *qē* (= *qe'm*, v. 2), *aquestas* (v. 31(40)), *qen* (= *q'en*) (v. 30 (39)), *qieu* (= *q'ieu*) (v. 8), *qel* (= *qe'l*) (v. 40 (49)), mais jamais *qe* écrit par deux lettres. Aux v. 43 (52) et 44 (53), le ms. *K* a noté respectivement *qe*, *que*, tandis que le ms. *I* : *que*, *que* (le ms. *A* : *q* avec tilde, deux fois).

11 a triar lo fruit del entier :
12 be'l teing per devin naturau
13 que de cuit conoisser es guitz ;
14 de fol cuidar
15 no'm sai gardar,
16 que s'om cui'esser de bon fiz
17 e'l fos enbruig loing los auzitz
18 e'n tornaran d'amon d'avau.

III 19 La vostra cuida, soudadier,
20 fai elusclar los bals Gaifier
21 q'en vis si balansen egau
22 la cuia e'l prometres faillitz ;
23 nostre cuidars
24 fai desviar
25 lo mont don issic lo soritz,
26(35) car de solla cuida hieis fols critz,
27(36) leu notz a presen et a frau.

IV(V)28(37) Cuiador d'amor volatgier
29(38) son de fola cuida mainier,
30(39) q'en mil no'n trob una corau
31(40) d'aquestas amors cuidaritz ;
32(41) pero cuiar
33(42) non dei blasmar

34(43) del tot, que jovens for'aunitz :
35(44) si cuiars d'amor fos oblitz,
36(45) jois fora tombatz en canau.

V(VI) 37(46) Moillerat cuidan volontier
38(47) e segentre'l vin e'l sabrier,
39(48) mouta folla cuida e's gau,
40(49) per qe'l segles deven mestitz ;
41(50) tals vol cuiar
42(51) en bona part
43(52) non enten que Marcabrus ditz,
44(53) que femna et enfas petitz
45(54) ant una menda comunau.

VI(VII) 46(55) Dompnas follas de fol mestier
47(56) son per cuitz e fol cavallier
48(57) paubr'orgoillos de cuida brau.
49(58) A ! Co'lz a Dieus acaitivitz !
50(59) C'anc per cuidar
51(60) non vim granar
52(61) la cima plus / que la razitz,
53(62) q'en bona cuida es hom peritz
54(63) si mieiller obra no'i abau.

fol. 30 a

VII (VIII) 55(64) Cuidan s'en van lo tort sentier,

56(65) siulan tavan per esparvier,
 57(66) e laisson la dreita carrau
 58(67) per lo conseil dels garaignitz,
 59(68) que fant cuidar
 60(69) al ric avar
 61(70) so don jovens es marchesitz,
 62(71) e jois es entre'ls francesfaillitz,
 63(72) tornatz de Basan en Bertau.

leçons rejetées du ms. A

8. fora ab 14. folleiar 21. qen uis engegau (-3) 23. lo nostre (+ 1)
entre 25 – 26 : caisi uei los rics sordesitz 32 (41). cuia

Leçons des mss. IK

4. abuzitz I 13. Qi *IK* 14. folleiar *IK* 16. Que sieu cuich *IK* 17. El
 fols men bruig long *IK* 18. Em t. *IK* 20. fan elusclar *IK* 21. Qen
 uís si balau (n ?) semengau I ; Qen vís sibalau(n ?) semengau K
 23. nostre cuiar *IK* 25. mon *IK* ; soriz *IK* *entre 25 - 26*. Caissi uei
 los rics fordeziz Cun pro contra donar non (non) au Ci fo natz
 ebateiatz (ebateiaz) ier Cil quim (qím) cuiet far enconbrier
 (encombrier) Als uezis man que ies nol lau Can (Can) cuia
contrafar (contrafar) soritz (soriz) Que per cuiar Cuich esser bar
 La cuia es longa el faitz (faiz) blasitz (blasiz) *IK* 26(35). hieis] es
IK 29(38). fola] sol la *IK* 32-33(41-42). cui anon *IK* 36(45).
 tombatz] torna(t)z *IK* 37(46) uoluntier I, uolentier K 42(51). ca
 bona part *IK* 44(53). femnas *IK*; enfanz petitiz I, efans petiz K
 45(54). an *IK*; menda] decha *IK* 49(58). acaitiuitz] encaitiui(t)z
IK 54(63). meiller *IK* 55(64). uau I(K ?) 57(66). laisson] laissan

IK 58(67). garaignitz] garani(t)z *IK* 61(70). marchesitz]
meschauzitz *I*, meschausiz *K* 59(68). Qui *IK*

Traduction

- I 1 Il y a deux pensées, compagnons,
 2 qui me donnent joie et désarroi ;
 3 par la bonne pensée je me réjouis,
 4 et par la mauvaise je m'attriste ;
 5 d'un tel penser
 6 doux et amer,
 7 le monde entier est rempli,
 8 de sorte que je serais parmi les désemparés,
 9 si je n'en savais pas parfaitement le bien et le mal.
- II 10 Devant ces deux pensers, je m'adonne au discernement
 11 de la pensée fragmentaire d'avec l'entière ;
 12 je tiens pour devin inné
 13 celui qui est un guide habile à nous formuler la pensée ;
 14 de la folle pensée
 15 je ne sais me garder,
 16 car, même si l'on était sûrs d'être dans la voie de la bonne
pensée,
 17 et si l'on était acclamés à nos oreilles,

18 deux pensées m'en feraient tourner d'amont à val.

III 19 Votre pensée, celle, *soudadiers*,
20 fait illuminer les bracelets de Waïfre
21 que devant votre visage balancent également
22 la pensée et la promesse faillites ;
23 notre penser
24 détourne
25 la montagne dont sortit la souris,
26(35) car de la pensée seule s'élève une fausse rumeur,
27(36) elle nuit aux autres facilement, soit ouvertement soit à la
dérobée.

IV(V) 28(37) Les rêveurs d'amour volage
29(38) sont domptés par la folle pensée,
30(39) car sur un millier de ces amours imaginaires
31(40) je n'en trouve pas un seul qui parte du cœur sincère ;
32(41) cependant je ne dois pas
33(42) blâmer le penser,
34(43) entièrement, car Jeunesse serait honnie ;
35(44) si le penser d'amour était mis en oubli,
36(45) Joie serait tombée en décadence.

V(VI) 37(46) Les maris s'appliquent volontiers à la pensée
38(47) et après le vin et la sauce,
39(48) leur femme très folle pense et se réjouit,

40(49) si bien que le monde s'avilit ;
41(50) Tel veut penser
42(51) en bonne part
43(52) mais ne comprend pas ce que dit Marcabru,
44(53) car les femmes et les enfants petits
45(54) ont un défaut commun.

VI(VII) 46(55) Les dames sont de conduite folle
47(56) et les chevaliers fous
48(57) sont de pauvres orgueilleux avec des pensées rudes.
49(58) Ah ! Que Dieus reçoive ces malheureux !
50(59) Car, par la pensée
51(60) nous ne vîmes jamais éclore
52(61) la cime plus que la racine,
53(62) car on périt au-dedans de la bonne pensée,
54(63) si une œuvre meilleure n'y appartient pas.

VII(VIII) 55(64) En pensant, ils s'en vont par le faux sentier,
56(65) sifflant un taon comme si c'était un épervier,
57(66) et abandonnent la voie droite,
58(67) suivant le conseil des gens qui surveillent le nid,
59(68) qui inspirent
60(69) au riche avare
61(70) la pensée d'où Jeunesse est flétrie,
62(71) et Joie parmi les hommes francs faillie,
63(72) et tombée de Basan le brave à Bertaut l'imbécile.

Notes

1. *a`i* : au lieu de *ai*, Marshall (p. 31-32) a suggéré cette lecture suivie par Gaunt.

4. *aburzitz* : cf. Bertoni, p. 649 ; DOM1, 56 : [abrusit] « attristé, morose ». cf. Marshall, p. 32, n. 7.

11. *lo fraich* / *l'entier* : Du point de vue théologique ou mystique, Topsfield (p. 97-98 ; 102-103) a considéré la « pensée fragmentaire » comme une idée superficielle et la « pensée entière » comme la faculté spirituelle des hommes. Se référant à Guillaume de Saint-Thierry, il a estimé que : « Behind Marcabru's Fin' Amors there is also the idea of man as part of nature which was created by God, and able to respond entirely to this nature that has been given to him, by bringing into harmony the desires and demands of his body, reason and spirit. This man's attention to life is whole (*entiers*) and not fragemented. » (p. 103). Cette opposition entre *l'entier* et *lo fait* se trouve chez d'autres troubadours (cf. Lejeune, p. 363 (p. 151), Gaunt, p. 270).

14 : si nous ne prenons pas *follejar*, leçon unanime de AIK, c'est que le 5e vers constitue un mot-refrain (*cui(d)ar(s)*). Comme Perugi (2005) l'a indiqué, Dejeanne et Ricketts l'ont corrigée en *fol cujar* au contraire de Gaunt qui laisse subsister la leçon manuscrite.

17 : nous lisons plutôt la leçon du ms. A : *el fos*, au lieu de *el sos* relevé par tous les trois éditeurs. Voir deux exemples fournis par COM2 : *Senhors, si eu sabes que`l dans fos enantitz / ni qu'en la cort de Roma fos tant fort enbrugitz / mais n'i agra, per ver, ses*

olhs e ses narritz ! (*Chanson de la croisade albigeoise*, 145, v. 29-31, éd. Martin-Chabot ; (v. 3278-3280, éd. Meyer)) ; d'aitan mi feing / q'en mains bons luocs *for'enbrugitz* / mais que non er (Raimbaut d'Aurenga, PC 389, 21, v. 10-12, éd. Pattison). Sur *lo(i)ng los auzi(t)z* (AIK), partie épineuse (et sans doute corrompue) à rétablir, on a avancé bien des hypothèses (cf. Gaunt, p. 271). Pour nous il n'y a qu'à l'interpréter provisoirement.

19 : *soudadier* : le soldat à gage ; aucun jugement moral dépréciatif ne s'attache encore à la notion de « mercenaire » (cf. Thiolier-Méjean, 1993, p. 83-99 ; Harvey, p. 13 et 101).

19-22 : sur ces vers, on peut se reporter à l'interprétation de Lejeune admise plus ou moins par tous les chercheurs (voir Lejeune, Ricketts (p. 188-189), Marshall (p. 29), Gaunt (p. 271-272)). Elle a identifié *los baus Gaifer* aux bracelets d'or incrustés de pierres précieuses du roi Waïfarius d'Aquitaine, assassiné par des émissaires de Pépin le Bref. Pépin les a offerts à l'église de Saint-Denis en France. On les a suspendus en guise de trophées afin de proclamer la vanité de la pensée d'un roi déçu et déchu. Topsfield a aussi essayé de les rattacher à la pensée superficielle (fragmentaires) de *soudadiers* (bracelets dorés du roi Waïfre) mise en regard avec la pensée profonde (entière) représentée dans le sort triste du roi mort et sa vaine promesse (cf. v. 28-29 (37-38)).

22 : Ayant disposé *la cuia* et l'infinitif substantivé *prometre*, Marcabru entend rappeler les engagements pris par les *soudadiers* à l'égard de Waïfre avant sa reddition, qui n'ont pas été tenus,

puisque Waïfre est assassiné sur l'ordre du roi de France (cf. Lejeune, p. 156).

25 : *lo soritz* (AIK) : l'emploi du substantif masculin est attesté dans d'autres troubadours (cf. SW7, 827b-828a) ainsi que dans quelques textes en ancien français (TL9, 898-899 : *soriz*, *seritz* : s.f., s.m.). Voir FEW12, 113b-114a : SÖREX (m.).

45 (54) : *menda* : à en croire Perugi (1999, p. 307, cf. p. 300, n. 37), c'est par ce terme « générique » que le ms. A a remplacé *decha*. La tendance "facilior" du ms. A se retrouve aussi au 36 (45) : *tombatz* (IK : *torna(t)z*) et au v. 61 (70) : *marchesitz* (IK : *meschauzitz*, *sitz*).

55 (64) - 57(66) : les deux voies qu'on rencontre dans la vie laissent percer selon toute vraisemblance une conception grecque sur la destinée des hommes : devant les deux voies, les hommes doivent toujours choisir une (cf. *Vita Aesopi vulgaris, qualis estat unice in codice G*, éd. B. E. Perry, chap.92 ; Hésiode, *Les travaux et les jours*, 287 sq. ; Xénophon d'Athènes, *Les Mémorables*, 2, 1, 21 sq. ; Lucien, *Le songe ou la vie*, 6, sq. Elien (Claudius Aelianus), *Histoire variées*, 9, 18, cf. *La fille du comte de Ponthieu*, éd. Brunel, 1926, l. 91-92 (BNF. fr. 25402)). cf. Harvey, p. 182.

61(70) - 62(71) : Le tandem *jois* et *joven* se présente souvent dans Marcabru : *Jois e jovens n'es trichaire / e Malvestatz eis d'aqui* (PC 293, 17, v.29-30, cf. Pfeffer, p. 42) ; *Soudadier, per cui es jovens / mantengutz e jois eisamen* (PC 293, 44, v. 1-2, cf. Thiolier-Méjean, 1993, p. 87 (sur l'alliance des termes *soudadier* et *joven*)).

63(72) : s'agissant de *Basan* et de *Bertau*, on peut se référer à Ricketts (p. 193-194) et à Gaunt (p. 72). Il s'agit probablement des noms propres dont Marcabru profite pour insister sur le contraste de la lucidité et de la stupidité.

II. Rime identique

L'édition de l'année 2000, estimant que la répétition des mots-rimes sont plutôt commune dans le corpus marcabrunien (parmi les 42 pièces « authentiques »), l'a admise dans quinze pièces ; et dans 8 autres cas qu'elle laisse tels quels, elle la considère comme rime équivoque, c'est-à-dire l'union des deux mots identiques, mais de sens différent¹. La rime équivoque n'est pas autre que la rime homonyme avec ou sans rapport étymologique². Peut-être les éditeurs ont-ils souscrit à ce que disait d'une façon ambiguë Nahaniel B. Smith dans son étude sur la répétition des rimes? : “the troubadours evidently felt that there was often good reason not to seek unrepeated rime words; or, to frame it more positively, that there was often a reason to repeat rime words”³. Il est à remarquer au demeurant qu'il se trouve la quasi-répétition des rimes dans : PC 293, 9, v.15 : 31(*aire : de bon aire*) et PC 293, 13, v.17 : 43 (*agur : malaür*).

¹ Éd. Gaunt-Harvey-Paterson, p. 23, n. 62 (on ne peut y compter que 14 cas parmi les rimes identiques non touchées qu'elle énumère) et n. 63.

² Billy (1989), p. 281. cf. Billy (1984), p. 70, n. 22.

³ Smith (1976), p. 94.

Notre sirventès porte, à l'intérieur de la tradition des ms. *IK*, la répétition suivante aux vers 25 et 31 (vers selon le texte de Ricketts) :

lo mons don issic lo *soritz*, 25

can cuja contrafar *soriz*, 31

Dejeanne et Ricketts se sont résignés à l'accepter, tandis que Gaunt a proposé une autre possibilité : il a remplacé la deuxième souris par *formiz* « fourmi ». Tout en acceptant l'avis d'Appel („und die Stadtmaus, welche sich als Herrin des Hauses ausspielt, ist vielleicht in demselben Gedicht v. 31 gemeint : *Al(s) vezi(s) (...)*”¹, mais en repensant au problème de la rime identique, il a avancé ainsi une autre leçon, basée sur une autre fable d'Ésope « in which an ant (in some versions a gnat) outwits a lion, only to be eaten by spider (Chambry, no. 188) ». L'*Index inverse* de Harris ne nous apprend que des mots éventuels de deux syllabes, terminés en *-itz* : *perditz* « perdrix », *aritz* « hérisson » et *formitz*². Mais ne s'agit-il pas d'une trop belle intervention ? Le contexte de la fable s'adapte certes assez bien au texte des mss. *IK* (*que per cujar cuich esser bar : la cuia es longa e l faiz blaziz* (texte de Gaunt, vv. 32-34)). Il faut cependant avouer qu'il n'y a aucune preuve textuelle.

D'autre part, est-ce qu'on pourrait étendre la conception de rime équivoque, en précisant qu'elle renferme aussi les mêmes mots de fonction grammaticale différente, comme dans le cas d'*aveir* en

¹ Appel (1923), p. 457.

² Marvyn Roy HARRIS, *Index Inverse du Petit Dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg, Carl Winter, 1981.

tant que verbe auxiliaire et verbe au sens de « posséder »¹? Dans notre cas, *soritz* au v. 25 est au cas-sujet, tandis que *soriz* au v. 31 au cas-régime.

Les *Leys d'Amors* (*las flors del gay saber*) se montrent très sévères sur ce point. Elles n'admettent point les rimes de ce genre :

Encaras dizem divers signiffigatz per alqus motz que solamen signifigo. una cauza. o un fag ses plus et aquel no mudo en re sino cant a la maniera del significar. segon temps. o cas. o persona. quar ges per ayatal variamen de significar. no son aytal mot dreg equivoc. ni contrafag. ni fan bona rima ses pec. quar aytals motz reputam per motz tornatz en rim. (...).

« Nous disons encore : *des significations diverses*, à cause de quelques mots qui signifient seulement une chose, ou une seule action, et qui restent toujours invariables, quoique variant dans la signification, par rapport au temps, au cas ou à la personne : car, malgré ce changement de signification, ces mots ne font point d'équivoques, ni véritables, ni contrefaites, et la rime en est vicieuse. Nous les regardons comme formant des répétitions dans la rime. (...) »².

¹ Voici l'exemple du texte narratif de l'ancien français : *Li chivelliers s'en escondit Et dist ke niant ne savoit Ne son tresor aiut n'avoit. « Certes, fait li rois, si aveiz, Bien sai ke mon tresor aveiz, Vos aveiz el franc une ansigne Ke bien lou me mostre et ansigne »* (*Roman de Dolopathos*, éd., Leclanche, 1997, v. 6322-6328). Le premier *aveiz* est auxiliaire (« Vous avez (eu) (= “volé”) », alors que le deuxième « Vous possédez »). cf. *avez* : *avez* (éd. Brunet-Montaignon (1856), v. 6309-6310).

² *Leys d'Amors*, éd. Gatien-Arnoult (1841-1843), t. 1, pp. 194-195 (cf. éd. Anglade, t. 2 (1919), p. 115-117). Voir Georges LOTE, *Histoire du vers français*, t. 2 (1951), p. 151-152.

Tout compte fait, la rime identique proprement dite doit être évitée dans les règles à observer des troubadours. En insistant sur le fait que la rime du même au même n'apparaît jamais, lorsque la distance entre les deux rimes est réduite, Maurizio Perugi a assuré qu'un mot ne peut en aucun cas revenir à la rime, dans le même texte, avec le même sens¹.

En l'état des choses, à moins de prendre *formitz*, leçon tant soit peu acrobatique, on aurait bien raison d'adopter le manuscrit *A* comme base, car la deuxième souris n'entre pas en scène dans cette version (v. 27-34 des *IK* manquent).

Cependant c'est cette absence des vers qui a provoqué l'embarras : cause principale aux trois éditeurs antérieurs pour ne pas la choisir. Gaunt a supposé que "it seems likely that a scribe's eye jumped a stanza, but then failed to notice he had produced a stanza with one line [= v.26] too many"². Nous pourrions conjecturer d'autre part, qu'ayant transcrit son modèle (ou ses modèles) jusqu'au vers 26, le copiste se soit aperçu par hasard d'une autre *soritz* au vers 31, et qu'il ait voulu éviter la répétition de la rime identique : comment faire ? Il avait déjà noté le vers 26 ; s'il y avait ajouté le vers 36 en supprimant les vers 27-34, le contexte entre les vers 26 et 36 n'aurait pas marché. En laissant le vers 26 tel quel, il aurait ajouté à la fin de la 3^e strophe les deux derniers vers de la 4^e strophe du modèle (des modèles). Il s'agit bien d'une pure conjecture qui paraît n'être fondée sur rien d'autre que la supposition formulée par Gaunt. D'ailleurs, les vers 26-27 (35-36 des *IK*) s'adaptent bien aux vers 19-25, sinon mieux, que les vers 26-27 des versions des *IK*.

¹ Perugi, 1999 (*La France Latine*), p. 116.

² Gaunt, p. 265.

Gaunt a exprimé son principe d'édition : “We have used *A* as a base for a number of poems where we felt that there was no better alternative, but in many instances we have rejected *A* in favour of a *Ms* that we believe offers access to an earlier version of the poem that has been subject to less intervention by transmitters (...)”¹. Notre pièce appartient donc aux œuvres de ce genre. Mais tenant compte du fait que dans les sirventès de Marcabru, des strophes nouvelles s'ajoutent de temps en temps pendant la transmission orale ou écrite, comme dans le cas de la pièce PC 293, 18 (*Dirai vos senes doptansa*)², il se peut que la version fournie par les chansonniers *IK* de la pièce 239, 19 puisse représenter cet état d'élargissement. La question de savoir si cet ajout est effectué par l'auteur ou non ne nous retient pas ici.

III. Montagne en travail

Les vers 23-25 de la 3^e strophe se rapportent à l'expression concernant la montagne en travail qui enfante une souris, apologue ésopique, et assez fameuse utilisée par Horace (*Parturiunt montes, nascitur ridiculus mus*, *Ars poetica*, 139), Lucien (*Comment il faut écrire l'histoire*, *Œuvres*, t. I, p.417), Erasme (*Chiliades des proverbes, Adages*, liv. I, ix, 14), Rabelais (*Tiers livre*, chap. XXIV), La Fontaine (*Fables*, V, 10), Boileau (*Art poétique*, chant III, v. 270) et tant d'autres³, pour rendre des résultats décevants et

¹ Gaunt, p. 30 (cf. p. 265 : il a comparé minutieusement les leçons de *IK* avec celles de *A*).

² Voir notre examen sur cette pièce : Seto (2000).

³ cf. éd. Collinet (La Fontaine), p. 1136-1137. Cette expression a pénétré même dans la langue japonaise peut-être par l'intermédiaire des traductions des fables ésopiques données par des jésuites (1^{re} trad. en 1593).

dérisoires d'une entreprise ambitieuse. Les *Isopets*, ainsi appelés du nom du fabuliste grec Ésope, qui l'ont propagée au Moyen Âge, sont issus de nombreux remaniements de fables grecques et latines populaires, d'où la tradition des textes ésopiques extrêmement compliquée.

On connaît au Moyen-Âge occidental deux branches de la tradition des *Isopets*¹. La première est une version en vers latins du 1^{er} siècle par Phèdre dont dérive la collection en prose du 4^e siècle appelée *Romulus*. La seconde est une rédaction en vers grecs du 2^e siècle due à *Babrius* qui était traduite en latin par Flavius Avianus. La fable de la montagne en travail, qui ne se trouve que dans la première et qui ne remonte apparemment pas à Ésope lui-même, n'est pas incluse dans l'édition moderne de Chambry. Les *Fables* de Marie de France ne l'ont pas recueillie non plus, mais l'*Isopet* de Lyon et l'*Isopet I de Paris*, dérivés du *Romulus* (IV, 24), vers très succincts en distiques élégiaques dû à Walter l'Anglais, l'ont retenue, ainsi que l'*Isopet III de Paris*, traduction partielle en prose du *Romulus* de Walter l'Anglais. D'ailleurs, les troubadours, et surtout Marcabru, ont présumé que leurs auditeurs initiés, élevés dans un milieu qui privilégiaient les proverbes et les dictons, savaient bien cette fable. Les poètes n'en étaient que trop conscients, paraît-il².

Si l'on se reporte à ces versions, il s'avèrera que les vers 26-27 (36-35) doivent tout naturellement suivre la fable de la montagne en travail (v. 23-25). Je ne citerai ici que *De la Terre qui enfanta une souritz* de la version en prose de l'*Isopet III de Paris* (no. XVII) :

¹ cf. *Recueil général des Isopets* (1929-1930), t. 1, pp. I-III ; *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992², p. 716-718. (Françoise Fery-Hue).

² cf. Pfeffer (1997), p. 42-43 et p. 109.

Jadiz, en une champaigne et plat pays, la Terre enfla et fist une montaigne qui se haussa tellement que les gens s'assemblerent touz esbaïz et *cuidèrent* estre touz perilz ; et *cuidoient* que ce feust signifiencie de grans maux advenir ; mès ilz s'esbaïrent pour neant, car la terre enffanta une souriz seulement et se desemfla.

Maralité.

On voit communement quele fait de ceulx qui sont grans vendeurs et qui, par leur *grant parler*, font esbaïr les gens et viennent a neant come la terre qui est desenflée pour enffanter une souriz ; et pour ce, dit on le proverbe commun : « les montaignes ont enffanté une souriz. »¹

Le sens du vers 26(35) de notre *sirventès* : *car de solla cuida hieis fols critz*, ainsi que le fil des idées des vers 23-26 (35), ne sont-ils pas éclaircis par cette *Moralité* ? Les gens “cuident” (craignent à tort) qu’il puisse arriver quelque grand malheur ou quelque désastre affreux, mais au bout du compte, cela s’est terminé avec de petits tracassés ; ceux qui ont crié, qui en a parlé à haute voix, sont susceptibles d’être assimilés à la montagne en travail qui a accouché d’une souris ! *L’Isopet I* y a ajouté dans sa « morale » : *Mieux vaut pou parler et plus faire* (XXIII, v.23) et *l’Isopet de Lyon* : *Qui en mout perler se travaillent, Ce sont cilz qui, en fait, moins vaillent* (XXVI, vv. 15-16)².

¹ Éd. Bastin (1929-1930), t. 1, p. 399 (c’est nous qui soulignons).

² *De la Terre qui enfanta une souris, Isopet I*, éd. Bastin, t. 1, p. 240 ; *De la Terre qui anfante la Rate, Isopet de Lyon*, XXVI, éd. Bastin, t. 1, pp. 126-127.

Il y aurait lieu encore d'examiner le texte latin du *Romulus*. Voici une partie correspondante relevée du texte établi par Heinrich Steinhöwel (vers l'année 1476) :

(...) Gemitibus vero maximis a monte factis tandem peperit murem ; *huius rei fama volat*, et quos timor invaserat resumpserunt spiritum, et quod malum putabant, in nihilum omnibus advenit et timor in iocum est mutatus¹.

On conçoit bien que la *fama* d'ici équivaille au *fols critz* du vers 26 (35).

Adoptant la version *IK*, nous nous trouvons amenés à interpréter cette partie d'une manière suivante : « J'assure les voisins que je ne l'approuve pas (v. 30) quand il songe à contrefaire la souris (la fourmi ?) (v. 31), car, par la pensée (v. 32), il se prend pour un seigneur (v. 33) ; la pensée est de longue durée et la réalisation émoussée (v. 34), car la folle pensée fait naître une folle rumeur (v. 35) ; elle nuit facilement, ou publiquement ou en secret (v. 36) ».

Peut-on comprendre sans peine le lien entre les vers 32-33 et les vers 34-35 ?

Reste à savoir comment interpréter le vers très vague 27 (36). Un exemple de Peire Vidal (PC 364, 18, v. 37-40) nous permet de suivre le fil des idées : *E s'ieu cossec gilos ni lauzengier Qu'ap fals*

¹ Éd. Österley (1873), p. 115 (25. Fabula V *de monte parturiente*) (c'est nous qui soulignons). La partie du latin en prose est suivie par la traduction allemande de Steinhöwel ainsi que le texte latin en vers rédigé par Adémar de Chabannes.

cosselh gastan l'autrui sabrier E baixon joi a presen et a frau, Per ver sabra qual son li colp qu'ieu fier¹ : « Et si j'atteins ces jaloux, ces médissants flatteurs, qui avec les conseils faux gâtent le plaisir d'autrui et, ouvertement comme en cachette, abaissent joie, vraiment ils sauront quels sont les coups que je frappe ». Je vais finir par signaler deux autres témoignages :

Vassal, or refraignés vostre ire !

Sourparles nuist, chou òi dire ;

C'est vilonnie de tenchier

Et folie de manechier (*Roman de la Violette*, v. 5568-5571)²

E confonda Deus la lenga

Que diz *a frau ni a saubut*

Re per qu'amdui siam perdut !

(Raimbaut d'Aurenga, PC 389, 15, v. 30-31)³

A n'en pas douter, il s'agit du péché de la langue.

Je ne prétends pas du tout que la version du manuscrit *A* soit meilleure que celle des *IK*. Tout de même, n'est-il pas hors de propos qu'on reconnaisse qu'en face de plusieurs textes d'une même pièce dont la longueur diffère, il y a une tendance à favoriser

¹ Éd. Avalle (1960), p. 228.

² Éd. Buffum (1927), (TL, 9, 912).

³ Éd. Pattison (1952), p. 111.

le texte le plus long ? Je viens d'essayer de mettre en valeur un texte court, quitte à risquer une certaine méprise.

Bibliographie sommaire

[textes]

Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, coll. Bibliothèque méridionale, 1^{re} série, t. XII, Toulouse, Privat, 1909 (p. 89-93).

[c.-r. par Alfred Pillet, « Beiträge zur Kritik der ältesten Troubadours », in *89. Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für Vaterländische Cultur*, Sonderabdruck: Breslau, G. P. Aderholz, 1911, p.1-19 (III : Zum Texte von Marcabrus Gedichten, p. 11-19, surtout, p. 14) ; par Giulio Bertoni, in *Studi Medievali*, t. 3, 1908-1911, p. 638-672 (« Due note provenzali », I : Marcabruno, p. 638-657, surtout, p. 649)].

Peter T. Ricketts, « *Doas cuida ai, compaigner* de Marcabru : édition critique, traduction et commentaire », in *Mélanges de philologie romanes offerts à Charles Camproux*, Montpellier, 1978, p. 179-194.

Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson, *Marcabru, A Critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000 (p. 266-274).

[c.-r. par Catherine Léglu, in *French Studies*, t. 55, 2001, p. 525-526 ; par Dominique Billy, in *RLiR*, t. 65, 2001, p. 589-597 ; Sara Centili, in *Romania*, t. 121, 2003, p. 544-551 ; par Maurizio Perugi, in *CCM*, t. 48, 2005, p. 381-389 (« Marcabru, une édition critique - A propos d'un ouvrage récent »)].

[études sur PC 293, 19 ou d'autres pièces de Marcabru]

Carl Appel, « Zu Marcabru », in *Zrp*, t. 43, 1923, p. 403-469.

Dominique Billy, « La nomenclature des rimes », in *Poétique*, t. 57, 1984, p. 64-75.

id., *L'architecture lyrique médiévale, Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1989.

Ruth E. Harvey, *The Troubadour Marcabru and Love*, Westfield College, University of London, 1989.

Rita Lejeune, « Une allusion à Waïfre, roi d'Aquitaine », in *Annales du Midi*, t. 76, 1964, p. 363-370 [repris dans *Littérature et société occitane au moyen âge*, Marche Romane (hors-série), Liège, 1979, p. 151-157].

Kurt Lewent, « Beiträge zum Verständniss der Lieder Marcabrus », in *Zrp*, t. 37, p. 313-337 ; 427-451 (surtout, p. 334-336).

John H. Marshall, « The doas cuidas of Marcabru », in *Chrétien de Troyes and the Troubadours, essays in memory of the late Leslie Topsfield*, Cambridge, St. Catherine's College, 1984, p. 27-37.

Ulrich Mölk, *Trobar clus Trobar leu, Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, Wilhelm Fink, 1968, p. 64-65.

Maurizio Perugi, « La licence excusée par la rime », in *Métrique du Moyen Age et de la Renaissance*, textes édités et présentés par Dominique Billy, Actes du colloque international du Centre d'Études Métriques (1996), Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 233-249.

id., « Les textes de Marcabru dans le chansonnier provençal A : prospections linguistiques », in *Romania*, t. 117, 1999, p. 289-315.

id., « Variantes de tradition et variantes d'auteur dans la chanson XII (BdT 29, 8) d'Arnaut Daniel », in *La France Latine* (Actes du colloque, la Poésie de langue d'oc, des troubadours à Mistral, 17-19 décembre 1998), t. 129, 1999, p. 115-150. .

Wendy Pfeffer, *Proverbs in Medieval Occitan Literature*, University of Florida, 1997.

Naohiko Seto, « *Fals'amor* de Marcabru selon un chansonnier occitan (PC, 293-18) », in *Lesser-Used Languages and Romance Linguistics*, éd. par Tullio De Mauro et Shigeaki Sugeta, Roma, Bulzoni, 2002, p. 137-155.

Nathaniel B. Smith, *Figures of Repetition in the Old Provençal Lyric - A Study in the style of the troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1976.

Hans Spanke, *Untersuchungen über die Ursprünge des Romanischen Minnesangs, zweiter Teil Marcabrustudien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1940.

Suzanne Thiolier-Méjean, « Sur un vers de Marcabru, *Soudadiers per cui es Joven*, de la putana à la soldadeira ? », in *La France Latine*, t. 116, 1993, p. 83-99.

ead., *L'archet et le lutrin, enseignement et foi dans la poésie médiévale d'OC*, Paris, l'Harmattan, 2008.

Leslie T. Topsfield, *Troubadours and Love*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 70-107.

[sur les fables d'Esopé]

Éd. Julia Bastin, *Recueil général des Isopets*, coll. SATF., Paris, Champion, 1929-1930, 2 vols.

Éd. Emile Chambry, *Fables d'Ésope*, Paris, Les Belles Lettres, 2e éd., 1960.

Éd. Hermann Österley, *Steinhöwels Äsop*, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart CXVII, Tübingen, 1873.

Ben Edwin Perry, *Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop*, Harvard (Pennsylvania), The American Philological Association, 1936.

id., *Aesopica, volume one: Greek and Latin Texts*, University of Illinois Press, 1952.

Éd., Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine, œuvres complètes, I, Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991.

Le vocabulaire féodal dans Gaucelm Faidit : sur *jove senhoratge* (PC 167, 52, v. 43)

[Naohiko SETO : « Le vocabulaire féodal dans Gaucelm Faidit : sur *jove senhoratge* (PC 167, 52, v. 43) », in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 - Aix-la-Chapelle 2008, Bilan et perspectives. Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, éd. par Angelica Rieger, Aachen, Shaker, 2011, p. 519-531.]

I. Introduction

La poésie lyrique des troubadours contient une abondance étonnante de mots et expressions concernant l'institution féodale, tels que *onor*, *senhor*, *om*, *omatge*, *paratge*, *la bella de cui mi mezeis tenh*, etc. Parallèlement à *Donna*, les poètes utilisent ainsi le terme de *Midons* « Mon seigneur » au masculin. Une pièce est parfois entièrement parsemée de ces métaphores. Le phénomène paraît se présenter surtout dans les textes des auteurs dits « classiques », de la deuxième moitié du XII^e siècle au début du XIII^e siècle.

Certes, il est naturel qu'une relation de subordination amoureuse, en l'occurrence, celle de l'amant par rapport à sa dame, ait été assimilée à la dépendance personnelle liant le vassal au suzerain. D'où mise à profit par les troubadours, une série de conceptions féodales et galantes (service d'amour, fidélité, hommage) à l'image du service vassalique. Henri-Irénée Marrou a montré avec insistance comment le rituel de l'hommage féodal a été emprunté

et transposé avec empressement par les poètes courtois : dans le don de l'anneau ou le baiser reçu par le fidèle amant¹.

L'objet de notre étude est de mettre en relief, à travers l'analyse d'une pièce de Gaucelm Faidit : *Si anc nulhs hom, per aver fin coratge* (PC 167, 52 ; Mouzat, no. 41) dont nous interpréterons le « dynamisme » du vocabulaire féodal employé par les troubadours.

I. Études antérieures

Malgré la quantité considérable des pièces existantes, peu nombreuses sont les études concernant Gaucelm. À notre connaissance, il n'y a qu'une seule monographie sur lui, complètement périmée, publiée en 1876 par Robert Meyer. Après Raynouard, qui avait édité les quinze poèmes de ce poète en 1818, Friedrich Diez et Adolf Tobler, ont présenté la vie et des œuvres, en s'appuyant sur la *vida* et les *razos*. Au début du XXe siècle, Vincenzo Crescini a analysé les sources de ses chansons de croisade. Adolf Kolsen a ensuite publié certaines pièces dans des revues diverses. On a dû attendre jusqu'à en 1965 l'édition intégrale des *Poèmes de Gaucelm Faidit* publiée par Jean Mouzat².

¹ Henri-Irénée MARROU, *Les troubadours*, Paris, Édition du Seuil, 1961 (sous le nom de Henri DAVENSON), 2e éd. 1971, p. 137. cf. Émile CHENON, « Recherches sur quelques rites nuptiaux », in *Nouvelle Revue historique de Droit français et étranger*, t. 36, 1912, pp. 573-660.

² Ce livre a été réimprimé chez Slatkine en 1989. Les pages 609-720 sont les ajouts des trois articles de Mouzat (« Du nouveau sur le troubadour limousin Gaucelm Faidit » (1971, pp. 610-616) ; « Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII^e siècle, édition critique et traduction » (1954, pp. 617-686) ; « *Cel de Tintinhac*, introduction à Arnaut de Tintinhac, troubadour limousin » (1956, pp. 687-720)). Cette édition a été accompagnée d'une

Comme complément à son édition, ce dernier avait prévu au surplus une étude biographique et critique, qui n'est jamais parue.

L'établissement du texte par Mouzat a fait l'objet de critiques sévères. John Marshall, estimant qu'il était impensable, vu l'énormité du corpus, qu'un autre chercheur entreprenne une nouvelle édition de Gaucelm, a plaint le malheur des chercheurs obligés désormais de fonder leur travail sur l'édition de Mouzat¹. M. Walter Meliga a décidé de préparer une édition renouvelée basée sur une méthode rigoureuse et stémmaïque². De fait, pour la pièce 52 que nous examinons ici, Mouzat affirme l'avoir fait reposer sur le manuscrit A, suivant son principe : une pièce recueillie par A doit être basée sur A, et pour la strophe IV, absente dans A, avoir suivi le ms. C selon la hiérarchie qu'il suppose (A sur C sur d'autres mss.)³. Et pourtant, quand on envisage son texte en se reportant aux leçons des autres mss., il s'avère que Mouzat ne suit pas toujours son précepte : il est tantôt éclectique, tantôt bédierien, sans rien expliquer de ces changements de méthode (par exemple, v. 32, v. 41). En attendant l'édition définitive de Monsieur Meliga, nous avons choisi de présenter le texte de cette pièce, en suivant rigoureusement le chansonnier C, témoin qui rassemble les textes les plus nombreux de Gaucelm. Nous avons ajouté les leçons rejetées de C ainsi qu'une traduction littérale, voire provisoire, suivie de notes sur l'établissement du texte.

feuille de *errata* (au nombre de 39, mais qu'on pourrait centupler).

¹ « Future studies of Faidit will necessarily base themselves predominantly on M. Mouzat's edition. It is the more unfortunate that scholars will need to approach it with some mistrust of its accuracy and some scepticism about its methods » (p. 962).

² Meliga (1999), p. 236.

³ Mouzat (1965), p. 21.

II. Texte et notes

Gaucelm Faidit, *Si anc nulhs hom per aver fin coratge*

PC 167, 52

18 mss. : A74a-b, C70d-71a, D31c-d, E13a-b, G27a-d^f, I37c-d, K25d-26a, M82c-83a, N118c-119b, P14c-d, Q58c-d, R45c-d^f, T145v-146v, V32r-v, a158-159, f59v, S95-96 (Peirol), X86v-87r^f (anonyme).

fragment et citations : H49b-c (Uc de San Sil (= Circ) : str. V) ; P(*vida*, str. I) ; p2d (str. I) ; N²25a (v. 1).

Base : C

Editions : Raynouard, *Choix*, t. III, 1818, pp. 292-295 ; Mahn, *Werke*, t. II, 1855, pp. 88-89 (texte : Raynouard) ; Mouzat, *Les poèmes*, 1965, pp. 336-344 (texte en anc. fr. basé sur X à part) ; Robert Archer et Isabel De Riquer, *Contra las mujeres*, 1998, pp. 124-127 (texte : Mouzat).

Mélodie : Ismael Fernandez De La Cuesta, *Las cançons*, 1979, pp. 302-305 ; Z. Falby, *Mediterranean Culture*, 1986, pp. 159-161 ; Rosenberg-Switten-Le Vot, *Songs of the Troubadours and Trouvères*, 1998, pp. 132-134.

métrique: 10'a 10'b 10'a 10'b / 5c 7c 7'd 7c 7'd 7c

ordre des strophes:

Seto	I	II	III	IV	V	VI	VII
CGI*K*MQSTVa	1	2	3	4	5	6	7
ADEP	1	2	3		4	5	6

N	1	2	3	5	4	6	7
R	1	2	3	4	5	6	
f	1	2	3	4	5		6
X	1	2	3				
H						1	
P(<i>razo</i>)	1						
Mouzat	1	2	3	4	5	6	7

* mss. IK : vv. 31-32, 21-22 sont intervertis (les deux premiers vers de la str. III sont remplacés par les deux premiers vers de la str. IV et *vice versa*).

I 1 Si anc nulhs hom, per aver fin coratge [70d]

2 ni per amar leyalmen ses falsura

3 ni per sufrir franchamen son dampnatge,

4 ac de sidons nulh'onrad'aventura,

5 ben degr'eu aver

6 alcun covinen plazer,

7 que'l bes e'l mals, quals qu'ieu n'aya,

8 sai sufrir et ai saber

9 de far tot quan midons playa,

10 si que'l cor no'n puesc mover.

II 11 De ben amar sai segre'l dreg viatge,

12 si que tant am midons outra mezura

13 que far en pot tot quan l'es d'agradagge,

14 qu'ieu no'lh deman, tan tem dir forfaitura,

15 bayar ni jazer ;
16 pero si sai tan valer
17 ad ops d'amar, qui qu'en braya,
18 qu'honrat jorn e plazen ser
19 e tot don qu'a drut eschya
20 sai dezirar e voler.

III 21 Si tot la'm vuelh, ieu non ai autre gatge,
22 don ni autrei ni paraula segura ;
23 mas ylh es tan franch'e de belh estagge
24 que la valors e'l pretz, que s'i atura,
25 fay en lieys parer
26 qu'Amors y puesca caber,
27 e lai on es valors gaia
28 deuria merces valer :
29 ve'us tot lo joy que'm n'apaya
30 e'm tolh, qu'ieu no'm dezesper.

IV 31 Mas e que'm val ? Quar non ai vassalatge
32 ni ardimen, que l'aus dir ma rancura ;
33 quar ieu tem tan s'onor e son paratge
34 son guay solatz e sa belha faitura
35 qu'aiso'm fai temer
36 qu'a lieys non puesca caler
37 de mal ni d'afan qu'ieu traya ;

38 mas si'm volgues retener,
39 no volgr'esser reys de Maya
40 tan / cum ab lieys remaner. [71a]

V 41 Er ai auzit, de savi ses folhatge,
42 quant ora mal celui don non a cura,
43 que ditz que'l do Dieus jove senhoratge ;
44 aquest oratz sia tortz o drechura,
45 ai d'amor per ver,
46 e s'ieu l'ai, no'm dei doler
47 quar de pro domna veraya
48 val mai qu'om bel dan esper
49 que tal do d'avol savaya
50 qu'om no deya bo tener.

VI 51 Qu'ieu sai una, qu'es de tan franc coratge
52 qu'anc no gardet honor sotz sa sentura,
53 e'l tortz es sieus, s'ieu en dic vilanatge,
54 quar ses tot gienh et a descobertura
55 fai a totz saber
56 cum punh en se dechazer ;
57 e dona qu'ab tans s'asaya,
58 no cugetz que m'alezer,
59 que ja de lieys ben retraya
60 ni vuelh que'm puesqu'eschazer.

VII 61 Na Maria, dona guaya,
62 vos non etz d'aïtal saber,
63 que re no faitz que desplaya,
64 ans platz tot e deu plazer.

leçons rejetées de C : 18. que honrat, 46. dei] pot, 58 no / cujetz. no cugetz ;
que] quieu, 60. que'm] ques

I 1 Si jamais quelque homme, pour avoir le cœur fidèle
2 et pour l'avoir aimée loyalement sans perfidie,
3 et pour avoir enduré bravement ses souffrances,
4 obtint de sa dame d'honorables faveurs,
5 je devrais bien recevoir
6 quelque plaisir convenable,
7 car je sais accueillir le bien et le mal, quels qu'ils soient
8 et je sais faire
9 tout ce qui peut plaire à ma dame,
10 si bien que je ne puis séparer d'elle mon cœur.

II 11 Pour aimer bien, je sais suivre la voie droite,
12 de sorte que j'aime ma dame outre mesure
13 et qu'elle peut faire de moi tout ce qu'il lui agrée
14 et pourtant, puisque je crains tellement de lui dire une forfaiture,
15 je n'ose lui demander baisers ni relations physiques ;
16 cependant je sais tant

17 de l'art d'aimer, quoi qu'on puisse en brailler,
18 que je peux désirer et vouloir
19 une journée pleine d'honneurs et une soirée délectable
20 et tous les dons qui reviennent à un amant.

III 21 Je la veux certes, mais je n'ai pas d'autre gage,
22 ni don ni octroi ni belle promesse,
23 mais elle est tant noble et de tant haut rang
24 que le prix et la valeur, qui s'attachent à elle,
25 font bien paraître
26 qu'Amour pourrait se trouver dans elle-même
27 et là où se trouve la valeur gaie
28 devrait résider la Merci :
29 voilà toutes les joies qui m'apaisent
30 et me ravissent, ce qui ne me désespère pas.

IV 31 Mais quel secours ai-je ? De fait je n'ai ni la qualité de chevalier
32 ni la hardiesse par laquelle j'ose lui dire ma souffrance ;
33 car je redoute tant son honneur et sa noblesse
34 et sa conversation gaie et son beau visage
35 que cela me fait craindre
36 qu'il ne lui puisse importer
37 ni le mal ni la souffrance que j'endure ;
38 mais si elle voulait me reteindre comme vassal,
39 j'aimerais mieux rester avec elle

40 plutôt que d'être roi de la fête de Mai.

V 41 Tout à l'heure j'ai ouï dire, à un sage sans folie
42 que, quand elle souhaite du mal à celui dont elle n'a cure,
43 elle dit que Dieu doit lui donner un jeune seigneur ;
44 qu'un tel souhait ait tort ou raison,
45 je garde de l'amour en vérité
46 et si j'en ai, je ne dois rien souffrir,
47 car il vaut mieux espérer un beau dommage
48 d'une excellente dame sincère
49 plutôt que de recevoir le don, d'une femme vile et mauvaise
50 qu'on ne doit remercier d'aucune manière.

VI 51 En effet j'en connais une, qui a le cœur si « noble »
52 qu'elle ne garda jamais l'honneur sous sa ceinture,
53 et c'est sa faute, si j'en dis du mal,
54 car, sans se faire prier et ouvertement,
55 elle fait savoir à tout le monde
56 comment elle s'efforce de déchoir ;
57 et n'estimez pas que la dame,
58 qui court après tant d'aventure, me réjouisse
59 ni que je dise du bien d'elle
60 ni que je souhaite qu'elle puisse m'échoir.

VII 61 Dame Marie, dame enjouée,

- 62 vous n'êtes pas d'un tel esprit,
 63 car vous ne faites rien qui déplaie
 64 mais tout en vous plaît et doit plaire à tous.

addenda et corrigenda à l'édition de Mouzat :

- p. 336 : variantes : 1.13 : pois *CS* → puesc *C*, poisc *S* 1.19 : mais *sa* → *Sa*
 p. 337 : variantes : 1.12 : que si atura *C* → que si atura *CRTf*, quen leis s. *EIKNMP* 1. 26 : quar *M* → quar *C*
 p. 338 variantes : 1.6 : Leu → Ieu 1.14 : sieu *SVa* → sieu *CSVa* deu d. *N* → deu d. *NS* dei d. *a* ; → dei d. *a* ; non desesper *ADEFGIKQ*
 1. 16 : bel dan *N* → bel dan *CN*
 p. 339 : 1.4 du bas : X 86 v - 87 → X 86 v - 87 r variantes : 1.3 : essaia *CEHRTV* → essaia *EHRTV*, sa saya *C* 1.6 : 59 nim → 60 nim 1.15 : 64 plai]platz : CDEGIKNa → CDEGIKNQa

Notes

21. lam ACQ(lā)Sf

lom GN(Sieu tot)RTa

la IK(Jeu tot)MP

lo DEX(Sen tout) + Mouzat

ho V

la peut se rapporter à la dame. Mouzat : « malgré mon désir » ; Archer et De Riquer : « Aunque lo quiero ». Sur l'emploi pronominal de *voler*, voir Jensen, *Syntaxe*² § 445 et SW, 8, 823, (22).

24-25. Les sujets des verbes *s'i atura* et *fay* sont *valor* et *pretz*. Mais les verbes s'accordent au substantif le plus proche (cf. Jensen, *Syntaxe*², § 478).

24-30. Les termes allégoriques se succèdent : *valors*, *pretz*, *Amors*, *valors*, *merces*, *joy*. Nous avons mis une majuscule en seule *Amors*, quasi nom propre, qui est sans article.

32. que laus dir CS (qellaus) a (qel auz dir)

don llaus dir MR (laus) *V* (laus) *f* + Mouzat

queu aus dir GQ

queu laus dir IK (llaus)

collaus dir NT (cilaus)

Mises à part les leçons de NT, on peut diviser en trois les traditions commençant par : *que*, *don*, *qu'eu* (GQ seuls omettent le pronom : *l'*) . On ne comprend pas pourquoi Mouzat a pris *don*, leçon minoritaire. Prenant *don* sans doute pour le pronom relatif, il a traduit : « ni la hardiesse qui me feraient oser lui dire ma souffrance ! ». *Que* de C(Sa) peut être une conjonction qui répète *quar* du v. 31.

39. reys de maya CMR (rey) SVa (inaia) + Mouzat

reis de blaia GNQf

reis darmaia IK

rei debraiho T

Les leçons « roi de Blaye » et « roi d'Armaia », toutes les deux, sont attrayantes, mais la dernière n'est pas facile à identifier (cf. Chambers, *Proper Names*, 1971, p. 53), et sur la première, qui se présente au moins deux fois dans le corpus de Gaucelm, on ne sait pas de quelle Blaye il s'agit. L'exemple de Gaucelm *neis qui't donava Blaia* ! (PC 167, 12, v. 72) et un autre d'Aimeric de Belegon *Mielhs que qui'm dones Blaya* (PC 9, 20, v. 74) jouent un rôle emphatique, emploi qui conviendrait au contexte de notre vers. Cependant il n'y avait pas de roi à Blaye. Le roi de la fête de mai peut être accepté, si l'on tient compte de la *balada* anonyme (PC 461, 2) : *A l'entrada del tens clar - eya* où se présente *la regina* de la fête de mai ainsi que de l'existence d'une manifestation rituelle organisée par les jeunes à l'âge de folie. Gaucelm a utilisé deux fois l'expression *calenda maia* (PC 167, 9, v. 23 ; 167, 60, v. 2). Voir aussi une description de la fête dans *Le Roman de Flamenca* (éd. Gschwind, vv. 3231-3247 et note au v. 3235).

41. Er ai auzit de saui ses folhatge C

Ieu folage MV (Eu)

Auzit ai dir ab sen et ab follatge AD (ai] har)EGP (et ab].
eszap)Q

al saui ses follage N

Mas eu aug dir del saui ses follaie IK

Ieu ai ia uist de saui ses folage Sa

Car auzit ai de saui ses folagie T

En gros deux fils de lecture existent. L'un consiste dans la leçon d'ADEGPQ qui dans le premier hémistichie porte *dir* et, au

deuxième, le sens « avec raison et avec folie ». L'autre (des mss. CMRSTVaf) fournit au premier hémistiche « j'ai entendu » suivi par « du sage sans folie » (« sur le sage sans folie » ?) Le texte de Mouzat, vraiment éclectique, est composé de A et de C (*Auzit ai dir, de savi ses follatge*).

42. quant CIKMNRSTVaf

qom ADEGP +Mouzat

Qem Q

Selon la tradition ADEGP, le sujet grammatical est *om*, d'où le propos général. Pour la leçon de CIKMNRSTVaf, le sujet n'est pas clair : il s'agit de la dame ou bien du sage du vers précédent.

45. *d'amor* : leçon unanime. La préposition *de* peut être le partitif, suivi de l'objet direct (Jensen, *Syntaxe*², § 200).

46. nom pot doler CV (non) f + Mouzat

nom desesper AD (nō)EGIKP (non)Q (nō)

nō pues mouer M

nom deu doler NS (nō)

nom dei doler a

nō puesc me uer R

[e no deu] ges desplazer T

Mouzat, suivant CVf, a traduit ainsi : « et, si je l'ai, je ne puis avoir aucun mal ; ». Étant donné que *pot* est à la 3e pers. sg. du prés. de l'ind., cette interprétation paraît difficile. La leçon offerte par

ADEGIKPQ fait sens, mais cela entraîne une rime identique à celle du vers 30. Faute de mieux, nous avons choisi *dei* (ms. a), forme de la 1^e pers. du prés. de l'ind.

51. *franc coratge* : *franc* est un adjectif signifiant « noble, bon, sincère », tiré du francique signifiant « libre » (cf. Hollyman, pp.149-150). Le contexte indique certes « illimité, déréglé » (PL), mais son modèle SW 3, 586a (8) „Unbeschränkt, zügellos” ne nous satisfait pas. Cf. FEW 15/2, 163a : « illimité (de la libéralité en donnant) Sordel », affirmation que nous ne pouvons pas confirmer). Quoi qu'il en soit, Mouzat prend ce sens (« qui a une conduite *si libre* »). Comme Gaucelm chante ailleurs : *bell'es e pros, franch'e de bel usatge* (PC 167, 59, v. 51), il vaudrait mieux voir là une ironie. De fait, la plupart des mss. sauf CGQ portent *usatge* au lieu de *coratge*.

58. no cugetz *C*

non cuich ia *AD*(nō cuit)*E* (cug que)*G* (cuit qeu)*M*(cug)*P*(Nos, quieu) *Q*(qe) + Mouzat

nous cuides *IKT* (cuidetç)

non cuges *N*

ia nos cug *RV* (cuig)

Non pens ges *Sa* (pes)

nos cuig mais *H*

Seuls CIKNT proposent la forme de la 2^e pers. pl. du prés. du subj. de *cuidar*. Les autres présentent la forme de la 1^e pers. sg. du prés. de l'ind. (Sa : *pensar* (1sg. ind. prés.)) .

64. Traduction de Mouzat : « mais tout en vous plaît et doit plaire ». La leçon presque unanime *tot* (ACDEIKTf), forme du c.-r. sg., doit entraîner « à tous, à n'importe qui » (cf. Jensen, *Syntaxe*², § 382) (*tut* GQ ; *a totz* P). MV présentent : *Enantz deu a totz plazer* ; Sa : *Anz faz so qe dieu plazer*.

III. Strophes V-VI : peu conventionnelles

Cette pièce a été conservée par les 18 chansonniers dont trois nous transmettent les mélodies similaires.¹ Elle a dû jouir d'une assez grande popularité aux XIII^e et XIV^e siècles. Et pourtant, peu nombreuses sont les anthologies qui s'y intéressent : il n'existe qu'une édition critique, celle de Mouzat.

L'auteur, dans la strophe I, commence par décrire son amour passionné mais sans espoir pour sa dame. Il en souffre avec patience et ne peut pas la quitter : situation conventionnelle. La strophe II souligne son désir ardent et sexuel : le témoignage de sa timidité devant sa dame (vv. 14-15) se mêle de vantardises dans le goût de Guillaume IX.

La strophe III exprime la crainte causée par la hauteur de la dame (vv. 23-26) et en appelle à l'Amour et à la Merci de sa dame v. 28) : motifs assez typiques de la poésie courtoise. La strophe IV ne cache pas une certaine appréhension du troubadour devant la beauté de sa dame, employant des termes ambigus tels que *s'onor* « son honneur

¹ Voir Falvy (1987), pp. 184-185.

/ sa possession territoriale », *son paratge* « son caractère noble / sa haute extraction » (v. 33) et *retener* « réserver par devers soi » (v. 38)¹. Il serait prêt à abandonner même la place de roi de Mai (roi de Blaia : *GNQf* ; roi d'Armaia : *IK*), si elle lui permettait de rester avec elle.

La strophe V, la plus difficile à interpréter, la plus délicate à établir, dont nous nous occuperons plus loin, présente deux motifs mis en relief par les comparaisons : contraste entre la sagesse et la folie, entre la dame brave et la dame vicieuse. Cette strophe nous paraît constituer la partie la plus originale de la pièce.

Le poète, dans la strophe VI, qui n'est pas moins remarquable, fait avec prolixité la description d'une autre dame, une ancienne maîtresse sans doute, qui « ne garda jamais l'honneur sous sa ceinture » (v. 53). C'est une femme vile qu'il qualifie avec une ironie cruelle de possesseur d'un cœur noble. Le chansonnier H a inséré ces vers sous le nom de *Uc de San Sil[c]* à l'intérieur du fameux « petit traité de poétique d'après des exemples des troubadours »². Le compilateur du manuscrit semble avoir estimé qu'il s'agissait d'un exemple de la *mala domna*.

L'auteur des *razos* de Gaucelm a repris dans ce sens le sujet : une dame, baptisée Marguarita d'Albusso, aimée et courtisée par Gaucelm qui s'est vu repoussé dans ses amours avec Maria de Ventadorn, se rend chez lui, à Uzerche, pendant son absence et couche avec un autre amant Ugo de Lasigna dans le propre lit de Gaucelm. Elle lui avait donné rendez-vous en ce lieu sous prétexte de faire un pèlerinage à Rocamadour. Telle est la mésaventure dont

¹ cf. Lejeune (1956, 1979), p. 109.

² Brunel, *Bibliogr.* no. 321 ; Maria CARERI, *Il canzoniere provenzale H* (Vat. lat. 3207), *struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990, p. 316 [c.-r. par D. Billy, *RLiR*, t. 52, 1993, pp. 287-297, surtout p. 294, n. 18].

est composée la *mala chanso*¹. Cette *razo*, qui n'est qu'un fabliau romanesque plein de fantaisie, peut être prise comme preuve que la strophe VI, fameuse déjà, avait été comprise dans ce sens.

La *mala chanso* présente une abondance frappante et inhabituelle du vocabulaire féodal. À notre connaissance, parmi les pièces de Gaucelm, seules deux autres comportent des métaphores aussi nombreuses concernant les institutions seigneuriales (PC 167, 37 (Mouzat 17) et PC 167, 53 (Mouzat 16)). En sus de la nôtre, Wechsseler a relevé dans son article pionnier les pièces PC 167, 2 (Mouzat 14) ; 167, 53 (Mouzat 16) ; 167, 34 (Mouzat 43) dans le corpus de Gaucelm. Il est en tout cas à remarquer qu'une expression courante peut tirer toute sa force de la langue du droit à laquelle elle appartient. À titre d'exemple, l'incipit de la pièce 167, 36 (Mouzat 54) : *Mas la bella de cui mi mezeis tenh* « mais la belle, de qui je dépends pour mon être même » : comme Mouzat le signale justement, il s'agit ici de tenure féodale. Le poète déclare ici que c'est de sa dame suzeraine qu'il reçoit son existence entière en tant que fief².

L'assimilation du service amoureux au service féodal a été signalée et étudiée successivement par Eduard Wechsseler, Silvio Pellegrini et Rita Lejeune. Ces chercheurs ont démontré que les métaphores empruntées à la vie féodale étaient très anciennes. Chez Guillaume IX, on peut en relever des traces évidentes. Selon Silvio Pellegrini, on peut suivre le développement de ces images : «il concetto del vassallagio amoroso è, secondo ogni verisimiglianza, un'immagine poetica prodotta dalla fantasia di Guglielmo di Poitiers ; per la sua novità essa piace e vien rilevata

¹ Éd. BOUTIERE-SCHUTZ, *Biographie des troubadours*, 1949, 2e éd., 1964, 1973, pp. 180-184.

² Mouzat (1965), p. 458. Voir le verbe *retener* du v. 38 de notre pièce qui signifie « réserver par devers soi », vocable qu'on a déjà examiné.

da qualche trovatore della seconda generazione (non da tutti però); gran fortuna essa incontra tuttavia solo presso i trobatori della terza generazione, di Peire Vidal e di Peire Raimon de Tolosa ; dopo di che diventa un luogo comune (...) »¹. Rita Lejeune a ajouté que le grand « responsable » du service amoureux totalement assimilé au service féodal, est Bernart de Ventadorn² Mais, rétorquant que Bernart n'avait pas pris l'initiative de tirer du vocabulaire féodal un langage métaphorique, Glynnis M. Cropp a fait remarquer que Bernart, et puis, Gaucelm Faidit, Guillem de Saint-Didier et Arnaut de Mareuil ont seulement enrichi la rhétorique courtoise : il existait déjà au XIIe siècle un corpus important de termes transposés de la langue féodale.³

Le point de départ substantiel des études sémantiques sur la langue féodale médiévale est un ouvrage de K.-J. Hollyman. Ce dernier a esquissé l'évolution des termes féodaux employés par les auteurs de chroniques latines, des hagiographes, des chansons de geste et par quelques troubadours anciens. Néanmoins l'étude minutieuse de terme féodal métaphorique reste encore à faire, surtout concernant la poésie des troubadours.

On rencontre en effet, dans notre pièce, presque à chaque vers, des termes susceptibles d'être pris pour métaphores féodales, *hom* « vassal », au vers 1, et aussi *leyalmen*, *falsura*, *franchamen*, *dampnatge*, *sidons* etc etc. Les plus significatifs sont sans doute

¹ Pellegrini (1944-1945), p. 35. Cf. Jeanroy (1934), t. II, p. 130, n. 3.

² Lejeune (1956, 1979), p. 119.

³ Cropp (1975), pp. 472-473. Voir la liste établie par Cropp des termes féodaux qui correspondent aux aspects essentiels de l'hommage vassalique (pp. 474-479).

les termes : *forfaitura* (v.14)¹, *bayar* (= *baizar*) (v. 15)², *gagte* (v. 21), *vassalatge* (v. 31).

IV. Dynamisme du vocabulaire féodal

Nous nous sentons maintenant mieux armé pour cerner le problème d'interprétation de la strophe V, et ce à partir d'une nouvelle analyse des vers 41-43.

Jean Mouzat les a traduits ainsi : « J'ai ouï dire à un sage sans folie qu'on souhaite du mal à celui dont on n'a cure, et qu'on dit : « Dieu lui donne une piètre seigneurie » ! Cette interprétation fait-elle sens ? Mouzat admettant lui-même dans son commentaire que la strophe V introduit « une sorte de citation curieuse et assez peu claire », citation attribuée à « un sage sans folie », a estimé qu'il s'agissait d'une allusion à un dicton féodal³. Cette strophe aboutit, toujours selon Mouzat, à une déclaration condensant les théories courtoises sur les satisfactions charnelles : il vaut mieux la somptueuse souffrance (*ric don*) venant d'une dame accomplie que « le don » charnel d'une femme vile. Certes, Eugen Cnyrim, dans son répertoire des proverbes employés par des troubadours, avait recueilli sans commentaire le vers 42 seul : *om honra mal aisel don non a cura*⁴. Mais que sont ces termes mystérieux de *jove*

¹ Wechsseler avait indiqué que la sollicitation du troubadour outrepassera ses droits, s'il commet *forfaiture* ou *felonia* („Treubruch”) (Wechsseler (1902), p. 175).

² Voir une heureuse expression figurée dans le corpus de Gaucelm : *e`m ditz q`ieu mostr`en chantan / lo joi e la valor gran / qe`m donet, e l`alegratge / lo jorn qe`m retenc baisan* « elle me dit de montre, en chantant, la joie et l'avantage qu'elle me donna, ainsi que l'allégresse, le jour où par un baiser elle me prit comme homme-lige » (PC 167, 53 (Mouzat 16), vv. 6-9, p. 153).

³ Mouzat (1965), p. 341.

⁴ Cnyrim (1888), p. 31 (no. 247).

senhoratge au vers 42 ? On reste évidemment sur sa faim, pour ainsi dire.

Le mot *senhoratge*, en son emploi figuratif, se comprend bien si l'on se réfère au vers de Guillem de Berguedan : *et aic del baizar senhoratje* « et j'eus le droit seigneurial de baiser » (*Amix : senher*, v.40)¹. Cependant, en faisant une recherche « associations » avec la COM2, nous ne pouvons repérer aucune association de ces deux termes, excepté notre cas. Le mot *senhoratge*² est qualifié en général de *franc*, *honrat*, *ric*, *mal*, *rial*, *dreig*, *bel*. Une enquête sur d'éventuels associations de *jove(n)(s)* avec *se(i)nher(s)* / *se(i)nhor(s)*, donne aussi un résultat négatif.

C'est pourquoi, pour *jove senhoratge*, nous proposons le sens de « seigneurie dominée par un jeune seigneur », ou bien « seigneur jeune », en prenant *senhoratge* pour un personnage³. En tout état de cause, à y bien réfléchir, cette expression ne constitue-t-elle pas un oxymoron, figure de rhétorique qui consiste à réunir deux mots en apparence contradictoires : SĚNIOR et JŮVĚNIS ?

Le terme *seignurie* (*senhoratge*), issu du comparatif latin SĚNIOR « plus âgé, ancien » met l'accent sur le caractère familial du pouvoir exercé par le chef du groupe, le père et l'ancêtre de la GENS antique, qui domine les jeunes VASSI « vassals ». Donc un « jeune seigneur » ou une « seigneurie de jeunes » représente à juste titre une contradiction.

¹ Éd. De Riquer (1971), t. 2, p. 256.

² variantes d'orthographe : *senhoratge* (CEPR), *seignoratge* (AKV), *seignorage* (DN), *segnoratge* (G), *segnorage* (R), *senoraie* (T), *seinghoraie* (I), *seinhorage* (Mf), *signorage* (Q).

³ Cf. SW 7, 583b (2) « Herr, Gebieter » (*Coutume de Montferrand* § 10) ; TL 9, 345: *seignorage* « Zur Bezeichnung der herrschenden Person (= seignor) » ; Godef, 7, 360a « seigneur ».

Il y a un rapport bien fondé entre *joven* et le terme JŮVĚNIS « jeune homme ». Ce mot latin a été employé dans les documents des XI^e-XIII^e siècles pour désigner les aristocrates qui n'étaient pas encore mariés ni installés dans une terre (tel Guillaume le Maréchal à près de 40 ans), c'est-à-dire la suite permanente d'un seigneur féodal. C'est un fait si connu qu'il n'y a pas lieu d'insister. Peut-être s'agit-il aussi des jeunes hommes qui, vivant à la cour, dépendent de la générosité du seigneur et à laquelle appartiennent même les *soudadiers*.¹ Or, chez les poètes de la deuxième moitié du XII^e siècle, la qualité de *joven* appartient de préférence à la dame qui est « jeune » par son esprit courtois malgré un âge assez avancé².

La leçon des manuscrits ADEGPQ au vers 41, *ab sen et ab follage*, s'interprète comme par les termes successifs d'une antithèse. Ce qui convient très bien au vers 44 : *aqest oratz sia tortz o drechura*, d'autant plus que, dans cette pièce, apparaissent deux seigneurs (deux dames), soit *pro domna veraya* (v. 47) soit [*domna*] *avol savaya* (v. 49). La dernière lui octroie un cadeau (*don*), qu'il refuse pour recevoir un « beau dommage » (*bel dan*, v. 48). C'est pour souligner cette décision que Gaucelm a adopté une expression si significative.

Revenons aux vers 41-43 : le vers 41 énonce des généralités, ou plutôt une pensée proverbiale. Il est naturel que la dame, comptant décourager ou punir son soupirant qu'elle n'aime pas, prie Dieu de lui donner un seigneur jeune, un suzerain disqualifié. Le sujet grammatical du vers 42, en apparence peu clair dans notre texte basé sur le chansonnier C, ne serait autre que la dame, tandis que *om*, offert par ADEGP, s'adapte mieux au propos général.

¹ cf. Cropp (1975), p. 416 ; Duby (1964), pp. 835-846.

² Cropp (1975) pp. 413-421.

V. Conclusion

Dans son rapport sur le rituel symbolique de la vassalité, Jacques Le Goff a signalé que le culte marial, aboutissement le plus noble et religieux de l'amour courtois, représente la contamination éclatante du rituel marial par le rituel vassalique. Il estime que l'amour courtois, qui a été au XIIe siècle, au moins dans son principe, phénomène contestataire et scandaleux, n'est qu'une manifestation du « monde à l'envers ». C'est le culte marial qui le portera à son comble¹.

La *tornada* de cette pièce est l'un des poèmes adressés à Dame Maria, homonyme de la Vierge. Selon Mouzat, la strophe de médisances VI donne l'allure d'une chanson de change. *Mala cobla* n'est guère là que pour amener des louanges à Maria.²

On peut relever le motif de la *mala domna*, par exemple, dans la pièce PC 167, 20 (Mouzat 40), 18 (Mouzat 62), 29 (Mouzat 26). Cependant une accusation aussi infamante contre la dame que celle de la dernière strophe de notre poème est unique et significative. Cette partie n'est pas, selon nous, ajoutée seulement pour introduire l'éloge de Maria.

Dans la société féodale occidentale, la réciprocité est affirmée dès l'hommage et la foi échangés entre le seigneur et le vassal. Ce lien, pour solide qu'il soit, n'était pas, sur le plan théorique, sans pouvoir se rompre. On admettait dans une certaine mesure que le vassal quitte un seigneur indigne³. De même, quand un amant fidèle n'obtient de sa dame aucun guerredon, il a le droit de chercher un

¹ Le Goff (1976, 1977), p. 382.

² Mouzat (1965), p. 342.

³ Sur ce sujet, voir Jeanroy (1934), t. II, p. 134 et Bloch (1912), pp. 141-177.

autre maître. Gaucelm a bien raison d'abandonner sa dame vicieuse, pour la remplacer par la *bona domna*.

L'oxymoron de *jove senhoratge* s'entendra bien, si on se reporte aux antithèses successives telles que : sage / folie (v. 41), jeunesse / seigneurie (v. 43), *tortz / drechura* (v. 44), *pro domna / domna avol* (vv. 47-49), *bel dan / tal do (...)* *qu'om no deya bo tener* (vv. 48-50), c'est-à-dire, si l'on veut, au « dynamisme » du vocabulaire féodal disposé ingénieusement d'une façon antithétique.

Alfred Jeanroy, ayant cité ces vers d'une pièce de Peire de Barjac (PC 326, 1) : « Vous me délierez, dame, et je vous délierai ; et chacun de nous pourra, de son côté, maintenir loyalement un autre amour », a condamné le caractère conventionnel des images créées par les troubadours, qu'il considérait comme « le pire défaut de style des troubadours »¹. Les vers de Gaucelm, que nous venons de commenter, suggèrent que Jeanroy ne voulait pas tenir compte du dynamisme mis en œuvre par les troubadours en un jeu raffiné.

Bibliographie sommaire

[éditions]

François Juste-Marie Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Firman Didot, 1816-1821, t. III, 1818, pp. 292-295.

C.A.F. Mahn, *Die Werke der Troubadours, in provenzalischer Sprache*, Berlin, Bred. Dümmler, 1846-1886, t. II, 1855, pp. 88-89 (texte : Raynouard)

¹ Jeanroy, *loc. cit.* cf. Wechsseler (1902), pp. 182-183.

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, Paris, A.G. Nizet, 1965, (coll. Les Classiques d'Oc), pp. 336-344 [c.-r. par John -H. Marshall, in *The Modern Language Review*, t. 63, 1968, pp. 959-962].

Robert Archer et Isabel De Riquer, *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 124-127 (texte : Mouzat).

[mélodie]

Ismael Fernandez De La Cuesta, *Las conçons dels Trobadors*, Tolosa, Institut d'Estudis Occitans, 1979, pp. 302-205 [str. I avec une notations de mélodie].

Zoltán Falvy, *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986 [c.-r. par Gérard Le Vot, in *CCM*, t. 30, 1987, pp. 159-161].

Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten et Gérard Le Vot, *Songs of the Troubadours and Trouvères, An Anthology of Poems and Melodies*, NY/ London, Garland, 1998, pp. 132-134.

[études]

Marc Bloch, « Les formes de la rupture de l'hommage dans l'ancien droit féodal », in *Nouvelle Revue Historique du Droit français et étranger*, t. 36, 1912, pp. 141-177 [repris dans Bloch, *Mélanges historiques*, t. I, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963, pp. 189-209].

Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den Provenzalischen Lyrikern*, Marburg, N. G. Elwert, 1888.

Vincenzo Crescini, « Canzone française d'un trouvatore provenzale », in *Atti e Memorie della reale Accademia di scienze, lettere et arti in Padova*, t. 26, 1910, pp. 63-105.

Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1987.

Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, 1829, pp. 361-378 ; 2e éd., 1882, pp. 293-307.

Roger Dragonetti, *Le technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel, 1960, pp. 61-113.

Georges Duby, « Au XIIe siècle : les "jeunes" dans la société aristocratique », in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, t.19, 1964, pp. 835-846.

K.-J. Hollyman, *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut Moyen Age (étude sémantique)*, Genève, Droz, / Paris, Minard, 1957.

Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1934, 2 vols.

Jacques Le Goff, « Le rituel symbolique de la vassalité », in *Simboli e simbologia nell'Alto Medoevo, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo*, XXIII, Spolète, 1976, pp. 679-788 [repris dans Le Goff, *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 349-420].

Rita Lejeune, « Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine », in *Actes du VIIe Congrès d'études romanes*, Firenze, 1956, pp. 227-248 [repris dans Lejeune, *Littérature et société occitane au moyen-âge*, Liège, Marche Romane, 1979, pp. 103-120]

Jean-Loup Lemaitre, « Le nécrologe de Solignac et les troubadours limousins, nouvelles mentions de Gaucelm Faidit et de Gausbert de Puycibot », in *Romania*, t. 99, 1978, pp. 225-229.

Christiane Leube-Fey, *Bild und Funktion der "dompna" in der Lyrik der Trobadors*, Heidelberg, Carl Winter, 1971.

Walter Meliga, « Une nouvelle édition du troubadour Gaucelm Faidit », in *Le Rayonnement de la Civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire, 6^e Congrès International de l'AIEO, 12-15 sept.1999*, Wien, 2001, pp. 236-243.

Robert Meyer, *Das Leben des Trobadors Gaucelm Faidit*, Heidelberg, J. Hörning, 1876.

Jean Mouzat, « De Ventadorn à Barjols, les troubadours limousins en Provence entre 1150 et 1250 », in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière, (1899-1967)*, Liège, 1971, 2 vols., t. 1, pp. 428-432.

Jean Mouzat, « Du nouveau sur le troubadour Gaucelm Faidit », in *Actes et mémoire du VI^e congrès international de langue et littérature d'oc*, t. II, 1971, pp. 394-400 [repris dans Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Genève/ Paris, Slatkine, 1989, pp. 610-616].

Silvio Pellegrini, « Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori », in *Cultura Neolatina*, t. 4-5, 1944-1945, pp. 21-36.

Elisabeth Poe, « Toward a Balanced View of the Vidas and Razos », in *Romanische Zeitschrift für Französische Literatur*, t. 11, 1987, pp. 18-28.

Adolf Tobler, « Ein minnesänger der Provence », in *Neues Schweizerisches Museum*, t. 5-1, 1865, pp. 62 sqq. [repris dans Tobler, *Vermischte Beiträge, Der Vermischten Beiträge zur*

französischen Grammatik, Fünfte Reihe, Leipzig, S. Hinzel, 1912, pp. 125-159].

Sergio Vatteroni, « Per lo studio dei Liederbücher trobadorici : I. Peire Cardenal ; II. Gaucelm Faidit », in *Cultura Neolatina*, t. 58, 1998, pp. 7-89.

Eduard Wechseler, « Frauendienst und Vassallität », in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. 24, 1902, pp. 159-190.

(Mes remerciements chaleureux vont à Odile Dussud qui a bien voulu relire mes épreuves et me faire bénéficier de ses observations éclairées.)

Messages ambigus dans le diptyque de l'étourneau (Marcabru : PC 293, 25-26)

[Naohiko SETO : « Messages ambigus dans le diptyque de l'étourneau (Marcabru : PC 293 25-26) », in *Los que fan viure e treslusir l'occitan, Actes du 10e Congrès de l'AIEO, Béziers, 12-19 juin 2011*, éd. par Carmen Alen-Garabato, Claire Torreilles et Marie-Jeanne Verny, Montpellier, Lambert-Lucas, 2014, pp. 304-312]

Si l'on dresse un palmarès de la difficulté d'interpréter les 44 pièces attribuées à Marcabru, le diptyque de l'étourneau n'apparaîtra pas à première vue parmi les plus difficiles. L'envoi d'un message amoureux à sa dame par l'intermédiaire d'un oiseau est un motif simple, voire un poncif.

Mais lorsqu'on entreprend d'en établir le texte, il se révèle épineux, à chaque strophe, à chaque vers. Plusieurs chercheurs se sont ainsi plaints de ces deux pièces. À propos de la nouvelle édition du troubadour en préparation, Aurelio Roncaglia exprimait déjà des craintes : « parrà addirittura un *gap* giullaresco la mia fiducia : che uno sforzo sistematico e paziente possa elevare la percentuale di comprensione sicura almeno fino all'80 % »¹.

Depuis les années 1950, bien des études ont été consacrées à ces deux pièces. Malgré le thème assez banal du diptyque, celui-ci a été analysé, édité et interprété successivement par Aurelio Roncaglia, Rita Lejeune, Ruth Harvey, Linda Paterson, Maria-Luisa Meneghetti, Lucia Lazzerini, entre autres. Cela revient à dire

¹ RONCAGLIA (1957), p. 47.

qu'il comporte des éléments énigmatiques et d'autant plus attrayants.

Ma contribution vise à présenter une interprétation cohérente du diptyque, en fournissant le texte pour la deuxième partie (PC 293, 26), et en centrant principalement mon examen sur le vers 19, afin d'en dégager une caractéristique essentiellement marcabrunienne.

Le premier volet du dyptique (PC 293, 25), composé de 84 vers a été transmis par les deux manuscrits **C** et **E**, alors que le deuxième volet (PC 293, 26), de la même longueur, n'a été fourni que par un *unicum*, le chansonnier **E**. La métrique assez compliquée est identique dans les deux volets. Les deux parties sont composées de 7 strophes à 11 vers et se terminent par une *tornada* de 7 vers.

En 1885, Karl Bartsch établissait déjà très bien le texte, compte tenu de la date de la publication. Mais la partie obscure est restée telle quelle : le glossaire de cette anthologie (*Provenzalisches Lesebuch*)¹ n'éclaire pas tous les termes. En 1909 paraît le texte de Jean-Marie-Lucien Dejeanne, et puis en 2000 celui de Linda Paterson. La même année Lucia Lazzerini publie un excellent article sur le diptyque, accompagné de son propre texte et de son interprétation à la fin. Il ne faut pas oublier non plus une analyse détaillée de Ruth Harvey. Dans sa monographie sur la conception de l'amour chez Marcabru, elle a consacré tout le chapitre 8 à ce diptyque en ajoutant des commentaires sur les vers obscurs, afin de présenter un nouveau texte.

Le texte de l'édition de 2000, fondé sur la lecture minutieuse des manuscrits et sur une solide documentation, éclairé par des notes significatives, ne semble pas pourtant totalement convaincant. Selon Linda Paterson, les strophes de la première partie, toutes

¹ Karl BARTSCH, *Provenzalisches Lesebuch mit einer literarischen Einleitung und einem Wörterbuche*, Elberfeld, 1855, p. 56-57.

prononcées par une même personne, se divisent en deux, celles du narrateur soupirant (I, II, V, VII, VIII) et celles de Marcabru, poète moraliste et misogyne (III, IV, VI). Cette distinction, sans doute étayée par l'étude de Ruth Harvey¹, serait à l'origine d'une interprétation arbitraire de la part de l'éditrice. Je reviendrai sur ce point tout à l'heure.

La contribution de Lucia Lazzerini propose un texte nouveau, réfléchi, surtout au vers 69 de la deuxième partie. Elle a rapproché certaines expressions de Marcabru de topiques bibliques, de termes des jeux et de textes religieux de Saint Augustin à Alain de Lille, pour déceler les caractères du *trobar clus*, remarquable chez ce poète.

I. Pourquoi un étourneau ?

Marcabru a choisi un étourneau comme messenger d'amour. Il devait y avoir une raison particulière, car cet oiseau ne jouit pas traditionnellement d'une bonne réputation : c'est, selon Rita Lejeune, un étourdi [< STURNUS], un affairé bruyant, souvent importun, dont le ramage naturel n'est pas agréable². En outre cet oiseau, sédentaire, ne vole jamais loin, aime à former un groupe par instinct grégaire. Le narrateur a donc confié son précieux message à cet oisillon qui ne fait que répéter machinalement une leçon apprise. En effet l'oiseau transmet ainsi la rancœur de son seigneur ainsi que le désir de la dame. L'étourneau ainsi délégué, ayant rempli sa tâche, rentré triomphalement auprès de son seigneur, lui rend compte de ce qui lui plaît : la maîtresse entretient certes des

¹ Cf. HARVEY (1989), p. 191 ; éd. PATERSON (2000), p. 344-345.

² LEJEUNE (1958, 1979), p. 295-296.

relations avec quantité d'amis, échangeant des billets d'amour, sans pour autant avoir avec eux des rapports intimes (vv. 76-77).

Marcabru aurait profité, dit-on, du motif traditionnel de l'oiseau-messager. S'il s'agissait d'un rossignol, il n'y aurait aucun inconvénient ; le rossignol, oiseau de la nuit, chante l'amour et inspire de tendres sentiments. De fait, une chanson de Peire d'Alvernhe, commençant par *Rossignol, el seu repaire* (PC 323, 23), qualifiée tantôt de « perle de la littérature des troubadours » par Carl Appel et Rita Lejeune, tantôt de « romance double » par Erich Köhler, contient un motif similaire¹.

Dans cette pièce, le poète-amant s'adresse au rossignol qui se fait *plaideiaire* (*plaidejaria*) « plaideur », qui se fait son avocat, devant la dame aux strophes IV-VI ; l'oiseau rapporte à l'amant les paroles réconfortantes de la dame. Bien qu'elle s'apprête à commettre un adultère, on échappe difficilement à l'impression que l'héroïne est pure, chaste et franche, contrairement à celle de Marcabru. Rita Lejeune, s'appuyant sur une similarité dans le traitement du thème et dans la structure de diptyque ou de deux chansons couplées, et sur une métrique spécifique (l'insertion de plusieurs petits vers de 3 syllabes au milieu d'une strophe comprenant des vers de 7 et 3 syllabes), affirme que les deux poésies offrent entre elles des rapports si précis qu'on ne peut songer à une rencontre fortuite. Comme la date de l'activité poétique de Marcabru est beaucoup plus ancienne que celle de Peire, Savj-Lopez, Vossler, Muller, Del Monte et Hœpffner avancent que Peire d'Alvernhe s'est inspiré de Marcabru, alors qu'Appel, Zenker, Lejeune et Pirot estiment que c'est Marcabru qui a parodié la pièce de Peire d'Alvernhe. Pour préciser la date du

¹ KÖHLER (1978), t. 1, p. 121-127 (p. 125). cf. Pfeffer (1985), p. 113-115.

diptyque de Marcabru, on a insisté sur la réplique de l'étourneau à la dame des vers 23-24 : *Part Lerida a pros estan descremida*.

Marcabru insinue ici que la dame se dévergonde avec un preux (des preux ?) *part Lerida*, c'est-à-dire « au-delà de Lerida ». On pourrait ainsi affirmer, avec Prosper Boissonade et François Pirot, que Marcabru fait allusion aux campagnes qui ont suivi la prise de Lerida par les Catalans le 24 octobre 1149. Mais Pirot ajoute non sans raison que, comme l'endroit où se trouve le poète lors de la composition du poème est inconnu, le *part* peut désigner le Nord ou bien le Sud de la ville conquise¹. En revanche, Madame Meneghetti propose une date antérieure entre 1130 et 1134².

On comprend ainsi que la datation de cette pièce soulève de graves difficultés dans le détail desquelles il n'y a pas lieu d'entrer.

II. L'ange Gabriel

La première partie de ce diptyque est entièrement consacrée à la parole de l'amant. À l'intérieur de la strophe VI (vv. 60-61), on rencontre l'expression : *Marcabru ditz*. À notre avis, il ne sera pas nécessaire de distinguer ici la parole de Marcabru de celle du narrateur (prétendant), car les termes misogynes font pour ainsi dire partie intégrante du discours, révélant ainsi une nette hostilité envers les femmes. D'ailleurs, comme nous l'avons indiqué, il est difficile de discerner d'une manière précise la parole de l'auteur : les strophes III et IV, attribuées par Linda Paterson à Marcabru, peuvent aussi l'être du soupirant.

Dans le deuxième volet, notre attention est attirée par la strophe II. Du vers 12 jusqu'au vers 18, la scène est évidente : « Sur une

¹ PIROT (1972), p. 148-149 ; cf. BOISSONADE (1922), p. 231-232.

² MENEGHETTI (1995), p. 48, p. 59-61.

branche fleurie, le noble oiseau braille et crie ; il a la voix si élevée qu'elle en a entendu les efforts ; jusqu'à l'oiseau elle se dirige là, elle ouvre la porte ». Au vers 20 se trouve *ditz* (3^e personne de l'indicatif présent de *dire*) dont le sujet grammatical n'est autre que la dame. Car ce *ditz* est suivi de « Pourquoi fais-tu un tel bruit ? » (vv. 20-21).

On éprouve une certaine difficulté à comprendre le vers 19. Depuis Karl Bartsch on lit : *Auzels sui* « Je suis oiseau ». Comme immédiatement après vient une question posée par la dame à l'étourneau, Dejeanne et Topsfield ont retouché le sujet grammatical des vers 17-18 : « l'oiseau se dirige vers elle, s'approche d'elle ». Cependant le pronom personnel tonique *lui* (v. 18) ne s'accorde pas avec cette hypothèse¹. En 1995, dans l'article intitulé « Uno stornello nunziante, Fonti, significato e datazione dei due vers dell'estornel di Marcabru », Maria-Luisa Meneghetti a fait porter l'accent sur les similitudes de thème entre l'hymne bilingue qui met en scène l'Annonciation et le diptyque de Marcabru². Elle a argué du parallélisme entre les formules. *Eu sui l'angels Gabriel, aport vos salut fiel* qui se trouve au début de l'hymne. Il en est de même pour le *Gabriels soi, eu m'a trames aici*, mystère des vierges sages et des vierges folles de *Sponsus*³, et le vers 19 : *Auzels sui* qui nous concerne.

Elle a souligné que les deux phrases : *Gabriels soi* et *auzels sui* sont analogues autant sur le plan phonétique que graphique. Se référant à une phrase du naturaliste Buffon, déjà citée par Rita Lejeune : « Un étourneau peut apprendre à parler indifféremment français, allemand, latin, grec, etc., et à prononcer de suite des phrases un

¹ RONCAGLIA (1992), p. 188 l'a déjà signalé.

² cf. c.-r. par Dominique BILLY, in *RLingR.*, t. 62, p. 226.

³ Paul MEYER, « Anciennes poésies religieuses en langue d'oc », in *BEC*, t. 21, 1860, p. 481-497 (surtout 493-495).

peu longues : son gosier souple se prête à toutes les inflexions, à tous les accents », Maria-Luisa Meneghetti affirme : « E perché non immaginarlo capace di imitare anche la lingua degli angeli ? Questo deve aver pensato Marcabru (...) »¹.

On pourrait corroborer cette hypothèse avec celle du perroquet, véritable héros du texte *Las Novas del Papagay* rédigé dans la première moitié du XIII^e siècle par Arnaut de Carcassès. Un perroquet très astucieux aide un amant à avoir des relations intimes avec une dame enfermée par son mari jaloux. Ce conte postérieur au diptyque ne présente pas seulement le motif de l'oiseau-messager d'amour. Il met aussi en avant un oiseau très malin. Il n'en va pas autrement dans le diptyque, mais ce perroquet ne ressemble pas du tout au rossignol de Peire d'Alvernhe. Lucia Lazzerini a raison de le faire remarquer : « Nel pur garbato raccontino [de ces *Novas*] nulla sopravvive, com'era prevedibile, dell'ermetica complessità del dittico marcabruniano »². Mais le perroquet du conte et de l'étourneau de Marcabru, tous les deux, beaux parleurs et des plus éloquents, possèdent en commun un esprit de ruse un rien satanique. Le premier a incendié le château pour fournir une occasion de rendez-vous à son seigneur avec la dame, tandis que le dernier, afin de plaire au narrateur-suppliant, n'hésite pas à masquer la nature dépravée de la dame.

Or le perroquet des *Novas* s'est envolé vers le jardin clos de la dame et s'est présenté ainsi : « Dame, que Dieu vous sauve ! Je suis messenger, « Ne soyez pas fâchée si je vous dis pourquoi je suis venu ainsi, vers vous dans ce jardin ».

E a'l dig : « Dona, Dieus vos sal,

¹ MENEGHETTI (1995), p. 56.

² Lucia LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, p. 222.

Messatge soy, no`us sapcha mal

Si vos dic per que soy aissi

Vengutz a vos en est jardi.¹

L’oiseau est toujours le premier. La citation nous permet d’admettre, non sans embarras, que l’oiseau se présente lui-même. Maria-Luisa Meneghetti a conclu : « per condannare ancora una volta il comportamento troppo libero delle dame – o di una dame in particolare –, nel dittico dell’ *estornel* Marcabru ha deciso di ricorrere a una graffiante parodia dell’episodio evangelico dell’annunciazione e di tutto il suo sottofondo figurale »².

III. Interprétations du vers 19 (PC 293, 26)

Pourtant l’hypothèse de Meneghetti, aussi intéressante soit-elle, ne peut être soutenue, après l’examen du manuscrit qui a permis à Linda Paterson de corriger le texte (en *fui* au lieu de *sui*), au moins si l’on respecte la leçon originale.

Je vais maintenant faire le point sur les interprétations du vers 19. Premièrement, si on lit *sui*, deux exégèses s’imposent : soit une présentation personnelle de l’étourneau, soit une apostrophe péjorative lancée par la dame contre l’oiseau (« Sozzo uccello »), solution proposée par Roncaglia³. Il se réfère à *SŪCĪDUS “Schmutig” (REW 8414), SŪCĪDUS “saftig” (FEW 12, 387). Le terme *Sui* en ce sens étant bien loin d’être assuré, on ne peut facilement adopter cette supposition. Du reste, Maria-Luisa

¹ Éd. Suzanne MEJEAN-THIOLIER, *Nouvelles courtoises*, coll. Lettres gothiques 4548, Le Livre de poche, 1997, p. 186 [c’est nous qui soulignons, et ainsi de suite].

² MENEGHETTI (1995), p. 62.

³ RONCAGLIA (1992), p. 187-189.

Meneghetti a signalé que c'est une « apostrophe non proprio gentile allo stornello, con valore d'introduzione al discorso della dama »¹. *Sui*, comme première personne d'*eser*, est susceptible d'être de l'humour (plaisanterie) d'après Ruth Harvey². Si c'est une plaisanterie à l'anglaise, je penserais plutôt à l'une des réponses du chevalier dans le *Roman de Perceval* de Chrétien de Troyes : *Chevaliers sui*, réponse faite à la question du jeune Perceval : *Qui estes dont ?*³ À n'en pas douter, l'hypothèse formulée par Maria-Luisa Meneghetti sur le modèle de saint Gabriel confirme cette explication.

Deuxièmement : la proposition de Kurt Lewent. Il a corrigé *sui* (texte de Dejeanne) en *ui* « aujourd'hui, maintenant » dans son « Beiträge zum Verständnis der Lieder Marcabrus ». Cette retouche apparaît comme une cheville proprement dite, qui ne sert qu'à faire nombre pour la rime. On ne peut recourir à cet expédient que faute de mieux. *Ui* pourrait aussi s'interpréter comme une interjection grossière (*hu*, *hui*), mais cela ne sera pas décent non plus devant l'oiseau-messager, comme c'est le cas de *SŪCĪDUS.

Troisièmement *fui*, la leçon originale peut être une forme de la 2^e personne du singulier de l'impératif du verbe *fugir* (*fuire*). Paterson la traduit : « Bird, be off with you ! » et Lazzerini : « Uccello, sciò ! ». Toutes les deux ont pris le sens dérivatif de *fugir* « s'en aller » au détriment du sens étymologique « s'éloigner pour échapper à quelqu'un ou à quelque chose ». Cette acception a été d'abord mise en relief par Albert Stimming dans les textes de l'ancien français⁴. La dame s'irrite des chants incessants et

¹ MENEGHETTI (1995), p. 55.

² HARVEY (1989), p. 170.

³ Ed. ROACH (1959), v. 175.

⁴ STIMMING (1910), p. 715-721.

inopportuns de l'étourneau, d'où cette apostrophe menaçante. Et pourtant cette interprétation ne s'accorde pas très bien avec le vers suivant dans lequel la dame a la gentillesse de lui demander la raison d'un tel bruit. Lucia Lazzerini estime : « Si accoglie, dubitativamente, la lettura Paterson, *fui* ; il fatto che la dama, dopo aver detto “va, via !”, avvi una conversazione insinua qualche perplessità, ma non può considerarsi severamente ostativo¹ ».

Je proposerais, pour ma part, de considérer ce *fui*, non pas comme « Va-t'en », mais comme une onomatopée de l'oiseau, en l'occurrence, du rossignol. La dame, en imitant le chant du rossignol, adresse la parole à l'étourneau, puis lui demande la raison de sa visite. On peut relever cette expression onomatopéique dans une version française de *Philomena*. C'est une adaptation du XIV^e siècle *Chant du roussigneul*, qui est plutôt une imitation assez libre du poème allégorique anonyme en latin intitulé *Philomena*². Voici le texte établi par Emmanuel Walberg. Voici les deux citations :

Cest oisel debonnaire, qui n'est fel ne rebelle :

'Occi', 'fier', '*fui*' et 'fi', si menu comme gresle,

Et siffles en son chant sans mettre ort entremelle,

Une heure a forte voiz et aultre faiz plus gresle. (vv. 61-64)³

A medi plus forment de chanter se travaille,

Tant que ce hault chanter se ront toute l'entraille.

¹ LAZZERINI (2000), p. 163. Cf. « Dobbiamo intanto premettere che se, con Linda Paterson, leggiamo *fui* la questione è troncata *radicitus* ; a mio avviso però, nonostante le argomentazioni paleografiche della studiosa, qualche dubbio rimane. Se si opta per *sui*, l'idea dello “stornello nunziante” è certo suggestiva, ma non dissolve tutte le perplessità » (*ibid.*, p. 129-130).

² WALBERG (1942), p. 8.

³ *id.*, p. 25.

‘Occi’, ‘fi’, ‘fui’ et ‘fier’ chante sans arrestaille,

Tant que labour le vaint et qu’a la mort baaille. (vv. 69-72)¹

Dans cette œuvre allégorique, faussement attribuée à Saint Bonaventure, le rossignol symbolise l’âme dévote qui adore Jésus-Christ. L’âme contemple le sens mystique des divers moments du jour, salués par le chant de l’oiseau en souvenir de la vie du Sauveur. Après le prologue, l’auteur explique pourquoi il a choisi le rossignol comme thème de sa composition : cet oiseau chante sans discontinuer, de plus en plus fort, depuis l’aube jusqu’au soir et meurt en chantant².

Le texte latin original, mis en regard par Emmanuel Walberg, ne présente que *Oci, oci clamitans illo suo more* « tout en chantant ‘oci, oci’ de ses mœurs (selon l’habitude qui est la sienne ?) ». L’attestation la plus ancienne en ancien français du chant du rossignol ‘Oci, oci’ est celle de *Philomena* de Chrétien de Troyes, une adaptation d’Ovide (*Métamorphoses*, Livre VI) que le prologue de *Cligès* (vers 1176) a mentionnée comme l’une des œuvres antérieures de l’écrivain champenois. On sait que de nombreux textes en ancien français font ainsi allusion au doux chant du rossignol³. L’onomatopée « oci » évoque, selon nous, une forme conjuguée d’*occire* : « tue!, tue! », d’où les autres formes aussi onomatopéiques que menaçantes : *fi*, *fier*, *fui*. On peut multiplier les attestations de ce genre. En voici quelques variantes :

¹ *id.*, p. 27.

² WALBERG (1942), p. 6-7.

³ Cf. TL, 6, 970-971 ; Godef. 5, 566a ; Gaston PARIS, « Chretien Legouais et autres traducteurs ou imitateurs d’Ovide », in *Histoire littéraire de la France*, t. 29, 1885, p. 455-525 (p. 497).

Li loursignos en la ver bruelle,
Sus la branche, desous la fuelle ;
Toute nuit chante a haute alainne
Et menace la gent vilainne
Et leur escrie: « Fuy, fuy, fuy, 10
A celle grant menace fuy. »
Et puis après: « Ocy, ocy
Les mesdisans qui vont par cy,
*Qui fine amour ont debatue. » (*Lai*, de Fainière, vv. 6-14) ¹*

Ce poème dont la fin est incomplète, date du XIV^e siècle. L'attestation plus ancienne se trouve dans le roman anonyme du XIII^e siècle *Wistasse (Eustache) le Moine*. Wistasse est un personnage imaginaire inspiré de la réalité, à la fois seigneur félon, moine, magicien, brigand et pirate. Le sujet en est la guerre de ruse, souterraine, qu'il mène contre le comte Renaut de Boulogne, ennemi mortel qui lui avait confisqué ses biens. Il s'est déguisé en charbonnier, en potier, en femme. Ici il imite le chant du rossignol :

Wistasces commenche a crier : 1145
 “ *Ochi ! Ochi ! Ochi ! Ochi !* ”
 Et li quesns Renaus respondi :
 “ Je l’ocirai, par saint Richier !

¹ Éd. Ernest LANGLOIS, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, t. 33-2, 1890 (1889), p. 255-261 (p. 255-256).
 Cf. c.-r. de Paul MEYER in *Romania*, t. 19, 1890, p. 310.

Se je le puis as mains ballier. ”

“ *Fier ! Fier !* ” dist Wistasces li moigne. 1150

Par foi ! ” dist li quens de Bouloigne,

“ Si ferai jou, je le ferai

Ja en cel liu ne li tenrai. ”

Wistasces rest aseürés,

Si se rest .ij. mos escriés : 1155

“ *Non l’ot ! Si ot ! Non l’ot ! Si ot !* ”

Quant li quens de Bouloigne l’ot,

“ Certes si ot ”, che dist li quens ;

“ Tolu m’a tous mes chevaux buens. ”

Wistaces s’escria : “ *Hui ! Hui !* ” (vv. 1145-1161)¹ 1160

De ces vers il ressort deux choses. D’abord, les mots qu’on fait prononcer au rossignol, imité par Wistasse, peuvent garder leur sens étymologique et sont quelques fois suivis d’un complément direct². Ensuite, ces termes onomatopéiques, étant considérés comme une imitation des chants de l’oiseau, sont notés de manière assez arbitraire : *fui / hui* ; *ochi / ot*. On examinera un texte du *Tournoi de l’Antéchrist* de Huon de Méry, daté d’entre 1234-1240.

(...) Li oiseillon,

Chascuns dedans son paveillon,

Que dex li a fet et tendu,

¹ Éd. Wendelin FOERSTER et Johann TROST, *Wistasse le Moine, Altfranzösischer Abenteuerroman des XIII. Jahrhunderts*, Halle, Max Niemeyer, 1891, p. 31.

² cf. WALBERG (1942), p. 50.

Chante el vergier col estendu,
 Et *li rousignous* ça et ci
 Crie : « *Fui ! Fui ! – Oci ! Oci !* »
 Si que sa menace tormente
 tout le verger. (...) (vv. 3291-3298)¹

On assiste ici à une scène de LOCUS AMOENUS malgré « le chant menaçant qui trouble le verger ». L'élément néfaste n'y est plus, car Générosité s'est assise au pied d'un jeune arbre et elle a appelé le narrateur pour savoir comment il était parvenu jusqu'à sa cour. Ce qui nous apparaît particulièrement digne d'intérêt, c'est la variante du v. 3296 fournie par le manuscrit D : *fier fier* au lieu de *fui fui* des autres témoins. Même au XVI^e siècle, le cadre édénique subsiste : Charles de Bourdigné, dans la préface de l'œuvre, légende de Pierre Faifeu, représente un rossignol qui, un jour d'avril, invite l'auteur presque endormi à rédiger un livre sur Faifeu, chantant « fy, fy, fy », « suy, suy, suy » [purement onomatopéique] et « aussy, aussy » [= oci, oci]².

Nous n'avons pas relevé d'autres occurrences de *fui* onomatopée, en ancien occitan. Mais tous ces témoignages en ancien français suffisent-ils à conclure que *fui* serait susceptible d'être pris pour une forme de la 2^e personne de l'impératif du verbe *fugir* (= *fug*) ? Il pourrait tout aussi bien s'agir de l'un des cris onomatopéiques du

¹ Éd. Georg WIMMER, *Li Tornoiemenz Antecrit von Huon de Méry, Nach des Handschriften zu Paris, London und Oxford*, Marburg, N. G. Elwart, 1888, p. 100 (cf. *Le Tournoi de l'Antéchrist (Li Toronoiemenz Antecrit)*, texte établi par Georg WIMMER, préseté, traduit et annoté par Stéphanie ORGEUR, Orléans, Paradigme, 1994, p. 244). Dans le Wörterverseichniss (p. 136-137) : fuir, *fliechen*, (...) fui *impér.* 2. s. 3296.

² Charles de Bourdigné, *La légende joyeuse de Maistre Pierre Faifeu*, éd. par Francis VALETTE, Genève, Droz, 1972 (coll. TLF, 184), p. 22-23.

rossignol. Si la dame du diptyque adresse la parole à l'étourneau en se servant de ce *fui*, on peut supposer que Marcabru a remplacé à dessein le rossignol par l'étourneau.

Le vers 19 pourrait être pris pour une parodie. La dame, dont la conduite paraît bien ambigüe, et qui doit attendre la Bonne Nouvelle (selon Maria-Luisa Meneghetti), en s'adressant à l'oiseau, considère le vulgaire étourneau comme un rossignol, oiseau béni. Par l'intermédiaire de cet étourneau rusé, voire satanique, qui peut être comparé au perroquet trop malin des *Novas del papagay*, elle reçoit un message ambigu et pervers. Et puis elle lui confie son propre message, non moins pervers.

Cette pièce présente trois hypocrites. Le narrateur-soupirant, ayant accumulé les hyperboles indécentes à l'encontre de la mauvaise conduite de la dame, pardonne à celle-ci, à condition qu'elle couche avec lui. Comme le héros des pastourelles, il se révèle véritablement goujat. La dame confie à l'étourneau, messenger d'amour qu'elle tient pour un rossignol, un message dans lequel elle affirme accepter la proposition, s'il s'agit d'un jeu d'amour : message grossier bien digne de cet oiseau. Elle ne tient aucun compte de la *fin'amor* (v. 46 : *fin'amistatz*). Enfin l'étourneau, oiseau sédentaire, ordinaire et ennuyeux, s'avise de jouer le rôle d'un messenger à la place d'un rossignol, oiseau noble. Pour satisfaire son seigneur, il lui donne de faux renseignements sur la dame. Il n'est pas hors de propos de remarquer l'expression du vers 13 : *lo francx auzels brai e crida* ; il s'agit bien entendu d'une ironie marcabrunienne.

Tous les trois se montrent, certes éloquents, mais très ambigus dans leurs messages échangés. Marcabru a ainsi réussi à décrire la réalité crue d'une société prétendument courtoise.

Bibliographie sommaire

[textes]

Dejeanne (Jean-Marie-Lucien), *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, coll. Bibliothèque méridionale, 1^{re} série, t. XII, Toulouse, Privat, 1909 [c.-r. par Alfred Pillet, « Beiträge zur Kritik der ältesten Troubadours », in *89. Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für Vaterländische Cultur*, Sonderabdruck : Breslau, G. P. Aderholz, 1911, p. 1-19 (III : Zum Texte von Marcabrus Gedichten, p. 11-19, surtout, p.14) ; par H.-J. Chaytor, in *Modern Language Review*, t. 6, 1911, pp. 549-556 (554-556) ; par Giulio Bertoni, in *Studi Medievali*, t. 3, 1908-1911, p. 638-672 (« Due note provenzali » , I : Marcabruno, p. 638-657, surtout, p. 649)].

Gaunt (Simon), Harvey (Ruth) et Paterson (Linda), *Marcabru, A Critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000 [c.-r. par Catherine Léglu, in *French Studies*, t. 55, 2001, p.525-526 ; par Povl Skårup, in *RLR*, t. 105, 2001, pp. 647-649 ; par Peter T. Ricketts, in *Medium Aevum*, t. 71, 2002, pp. 341-343 ; par Dominique Billy, in *RLiR*, t. 65, 2001, p. 589-597 ; par Sara Centili, in *Romania*, t. 121, 2003, p. 544-551 ; par Maurizio Perugi, in *CCM*, t. 48, 2005, p. 381-389 (« Marcabru, une édition critique - À propos d'un ouvrage récent »)].

[études portant sur PC 293, 25-26]

Appel (Carl), « Zu Marcabru », in *Zrp*, t. 43, 1923, pp. 403-469.

id., « Referate : Die Lieder Peires von Auvergne von Rudolf Zenker », in *Deutsche Litteraturezeitung*, 1901, Nr. 47, col. 2964-2970.

Cadart-Ricard (Odette), « Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Girone », in *CCM*, t. 21, 1978, pp. 205-230.

Cahoon (Leslie), « Lover's Illusion's Lost : A Comparison of Catullus and Marcabru », in *Classical and Modern Literature*, t. 4, 1984, pp. 215-230.

Gaunt (Simon), *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

id., « Pour une esthétique de l'obscène chez les troubadours », in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della "Associazione Internazionale d'Etudes Occitanes"*, Torino, 31 agosto-5 settembre 1987, Università di Torino, 1993, pp. 101-117.

Harvey (Ruth E.), *The Troubadour Marcabru and Love*, Westfield College, University of London, 1989.

Hensel (Werner), « Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters », in *Romanische Forschungen*, t. 26, 1909, pp. 584-670 (p. 607).

Köhler (Erich), « Remarques sur la "romance" dans la poésie des troubadours », in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, 2 vols., Montpellier, 1978, t. 1, pp. 121-127.

Lazzerini (Lucia), « Un'ipotesi sul dittico dell'estornel (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabru) », in *Studi mediolatini e volgari*, t. 46, 2000, pp. 121-166.

Lejeune (Rita), « Thèmes communs de troubadours et vie de société », in *Actes et Mémoires du II^e Congrès international de*

Langue et Littérature du Midi de la France, 1958, pp. 75-88 [repris dans Lejeune, *Littérature et société occitane au Moyen Age*, Liège, Marche Romane, 1979, pp. 287-298].

Lewent (Kurt), „Beiträge zum Verständnis der Lieder Marcabrus“ », in *Zrp*, t. 37, 1913, pp. 313-337 et 427-451 (surtout, pp. 326-327).

Meneghetti (Maria Luisa), « Uno stornello nunziante. Fonti, significato e datazione dei due *vers* dell'*estornel* di Marcabru », in “*Cantarem d’aquestz trobadors*”, *Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di Luciano Rossi, Alessandria, Edizione dell’Orso, 1995, pp. 47-63.

Müller (Erich), *Die Altprovenzalische Versnovelle*, Halle, Max Niemeyer, 1930.

Perugi (Maurizio), « Per un’analisi stratigrafica delle poesie di Marcabruno – Note in margine a una nuova edizione critica », in *Studi Medievali*, t. 44, 2003, pp. 534-600.

Pirot (François), *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972.

Pfeffer (Wendy), *The Change of Philomel, The Nightingale in Medieval Literature*, NY, Peter Lang, 1985.

Roncaglia (Aurelio), « Per un’edizione e per l’interpretazione dei testi del trovatore Marcabruno », in *Actes et Mémoires du I^{er} Congrès international de langue et littérature du Midi de la France*, Avignon, Palais du Roure, 1957, pp. 47-55.

id., « ”Trobar” clus : discussione aperta », in *Cultura Neolatina*, t. 29, 1969, pp. 5-55.

id., « Linguistica storica e filologia romanza », in *La posizione della linguistica storica nell'ambito delle discipline linguistiche* (Roma, 26-28 Marzo 1991), *atti del convegno*, Roma, 1992, pp. 183-195.

Spanke (Hans), *Untersuchungen über die Ursprünge des Romanischen Minnesangs, zweiter Teil: Marcabrustudien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1940.

Spitzer (Leo), « Zu Kurt Lewents „Beiträge zum Verständnis der Lieder Marcabrus“ », in *Zrp*, t. 39, 1919, pp. 221-223.

Stimming (Albert), « Neufranzösisches tollé », in *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Maurice Wilmotte*, Paris, 1910, 1^{ère} partie, pp. 715-721.

Topsfield (Leslie T.), *Troubadours and Love*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, pp. 70-107.

Toury (Marie-Noëlle), « *La falsa razos daurada* - Marcabru et l'inconnaissable », in *Hommage à Jean-Charles Payen, "Farai chansoneta novele"*, *essai sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Université de Caen, 1989, pp. 391-402.

Walberg (Emmanuel), *Le Chant du roussigneul, poème allégorique du XIV^e siècle*, Lund, C. W. K. Gleerup / Leipzig, Otto Harrassowitz, 1942 (Lunds Universitets Årsskrift. N. F. Avd. 1. Bd 37. Nr 7).

[APPENDICE]

II. Texte de PC 293, 26, essai de traduction et notes

ms. : E (pp. 154b-155)

Frank : 84 : 2 : 7'a7'a7'a7'b 3c3c3c3c3c3c5'b (a : -ida, b : -ensa;
c : -èt, ui, ic, ieu, atz, i, utz, tornada : -i)

Éd. critiques : Dejeanne (1909), pp. 126-130, p. 231 ; Harvey (sans
 apparat, 1989), pp. 158-174 ; Gaunt, Harvey et Paterson (2000), pp.
 355-364 ; Lazzerini (2000), pp. 160-166.

- | | | | |
|----|----|---------------------------------|---|
| I | 1 | Ges l'estornels non s'ublida | <i>L'étourneau ne s'oublie jamais</i> |
| | 2 | quant ac la razon auzida, | <i>quand il eut entendu le message,</i> |
| | 3 | c'ans ha sa via cuillida | <i>de sorte qu'il est parti avant,</i> |
| | 4 | del dreg volar no s'alensa, | <i>il ne s'attarde pas à voler droit,</i> |
| | 5 | tant anet | <i>il alla tant</i> |
| | 6 | e volet, | <i>et vola,</i> |
| | 7 | e seguet | <i>et suivit</i> |
| | 8 | lo devet | <i>son ordre,</i> |
| | 9 | orguanet | <i>modula</i> |
| | 10 | e trobet | <i>et trouva son chant,</i> |
| | 11 | a chantar comensa. | <i>commence à chanter .</i> |
| II | 12 | Sobr'una branca florida | <i>Sur une branche fleurie / (155 a)</i> |
| | 13 | lo francx auzels brai e crida ; | <i>le noble oiseau braille et crie ;</i> |
| | 14 | tant ha sa votz esclarzida | <i>il a la voix si élevée</i> |
| | 15 | qu'ela n'a auzit l'entensa | <i>qu'elle en a entendu ses efforts ;</i> |
| | 16 | l'us declui, | <i>elle ouvre la porte,</i> |
| | 17 | lai s'esdui | <i>se dirige là</i> |
| | 18 | truest'a lui. | <i>jusqu'à l'oiseau.</i> |
| | 19 | « Auzels, fui ! » | <i>« Oiseau, fuis !</i> |
| | 20 | ditz: « Per cui | <i>dit-elle, Pourquoi</i> |
| | 21 | fas tal brui | <i>fais-tu tel bruit,</i> |

- 22 ho cals amors tensa ? » *ou quel amour te tourmente ? »*
- III 23 Di l'estornels: « Part Lerida *L'étourneau répond : « Au-delà de Lérída*
- 24 a pros es tan descremida, *vous vous êtes tant escrimée avec un preux,*
- 25 c'anc no saup plus de gandida, *qu'il ne sut plus trouver de refuge,*
- 26 plena de falsa crezenza ! *vous, pleine de fausse confiance !*
- 27 Mil amic *Mille amis*
- 28 s'en fan ric ; *s'en font riches ;*
- 29 per l'abric *pour l'hospitalité*
- 30 que·us servic *qu'il vous a donnée*
- 31 lo meric *il aura*
- 32 del chairic *certainement*
- 33 n'aura ses faillensa. » *de petits frais de transport. »*
- IV 34 « Auzels, a tort m'a envazida, *« Oiseau, à tort il m'a attaquée,*
- 35 mas pos amor no·m reisida, *mais, puisqu'il n'éveille pas mon amour,*
- 36 mas qu'ieu no soi sa plevida, *puisque je ne suis pas sa fiancée,*
- 37 en cug'aver m'entendensa : *je pense être maîtresse de mon inclination :*
- 38 c'autr'amieu, *car un autre ami,*
- 39 no vueill ieu, *je n'en veux pas,*
- 40 e badieu *et de ce badaud*
- 41 ses aisieu, *sans agrément,*

- 42 don eschieu *je m'éloigne*
 43 tug de brieu *le plus tôt possible*
 44 ses far contenensa. *sans en supporter .*
- V 45 Az una part es partida *Ma fin'amour jurée*
 46 ma fin'amistatz plevida ; *est partie ailleurs ;*
 47 son joc revit, si·l m'envida. *s'il s'agit d'un jeu, je le reçois à*
son invité.
 48 Auzels, per ta conoisensa *Oiseau, selon ta sagesse*
 49 so·l diguatz *dis-lui ceci :*
 50 qu'en un glatz *l'abbé désiré se lève*
 51 lev' e jatz, *et se couche,*
 52 deziratz ; *si l'on sonne un glas ;*
 53 er l'abatz *l'abbé sera*
 54 ans sasatz *rassasié avant que*
 55 que n'aïam lezensa. *nous soyons séparés.*
- VI 56 La cambra er de cel guarnida *La chambre sera décorée*
 57 d'un ric jauzir per jauzida, *par la jouissance d'une vive joie,*
 58 c'ab dous baizar s'es sentida : *car elle s'est sentie bien avec un*
doux baiser :
 59 desotz s'aplat de plazensa ; *qu'elle se couche dessous pleine*
de délices ;
 60 vai e·l di *va et dis-lui*
 61 qu'el mati *qu'au matin*
 62 s'i aisi, *il soit ici,*

63	que sotz pi	<i>et que sous un pin</i>
64	farem fi,	<i>moi sous lui</i>
65	sotz lui mi,	<i>nous mettrons fin</i>
66	d'esta malvolensa. »	<i>à ce malentendu. »</i>

VII 67 Gent ha la razon fenida ; *Elle a gracieusement terminé son discours ;*

68 estornels cui l'aura guida *l'étourneau que guide la brise*
 69 son senhor « Conquesta » escrida : *à son seigneur s'écrie :*
« J'ai

70	« vos ai amor de valensa,	<i>pour vous gagné un amour de prix,</i>
71	c'als mil drutz	<i>car aux mille galants</i>
72	ha rendutz	<i>elle a rendu</i>
73	mil salutz,	<i>mille saluts,</i>
74	e pagutz	<i>et elle les a repus</i>
75	per condutz,	<i>de festins</i>
76	ses traütz	<i>sans tributs</i>
77	de falsa semensa.	<i>de fausse semence.</i>

VIII 78 S'al mati *Si au matin*
 79 l'es aqui *auprès d'elle vous êtes là*
 80 on vos di, *où elle vous dit,*
 81 e-us mandi *je vous préviens*
 82 que s'ardi *qu'elle s'enhardit*
 83 el jardi *dans le jamenarque ; 27Rrdin*

84 e que·us mat e·us vensa. » *et qu'elle vous fasse mat et vous vainque . »*

leçons rejetées de E :

3. uida 4. Salensa 22. Cal amor tensas 38. L'autram ieu 39. No] So 40. Esbadiu 42. aisiu 42. Dameschiu 43. Tug dubriu 44. fag 54. Ans asatz 59. se plat] s'aplat 69. S. s. com questia (-1) 75. cosdutz 83. Del] el

NOTES

1. *non* (*no n* est inadmissible) : cf. c.-r. de Skårup, p. 649.

3. Il serait certes possible de suivre la leçon manuscrite (*vida*) si l'on traduit par « avant de prendre sa nourriture » (Dejeanne, de Riquer (1973), Rieger), mais je la corrige en *via* prenant *ans* pour adverbe « auparavant » (cf. SW, 8, 243 : *culhir sa via* « seinen Weg nehmen, sich aufmachen » ; TL2, 539 *sa voie quelt* (←coillir), TL,1, 91 : *acoillir*).

7-8. *e seguet / lo devet* : Paterson affirme que les rimes exigent ici *devet* « ban, prohibition ; défense, interdiction » (PL). SW2, 197 'Kirchenbann' cite ce passage en signalant que le sens n'est pas clair. Le contexte nous amène à traduire par « l'ordre, l'indication ».

9-10. Deux verbes *orguaner* (cf. Gd Cabrera, *Ensenhamen du jogleur*, éd. Pirot, v. 212 (p. 554) (ms. : *otguariar*) ; SW, 5, 518-519 ; Godef. 5, 636 ; TL,6, 1257 ; FEW7, 410 : afr. *organer* « chanter avec une sorte de modulation », apr. *organar* (13. jh.)) et *trobar* sont des termes appartenant au vocabulaire musical.

19. *fui* : voir *infra*.

22. Suivant en cela Dejeanne et de Riquer (1973), je considère *tensar* comme un verbe transitif sans complément direct : « tourmenter ». Paterson lit ici *ho tal amortensa* ? « or such a din ! ». Lazzerini rectifie largement la leçon : *cal(s) amor(s) [te] tensa* ?

23-25. Vers difficiles. L'interprétation de Paterson : *a pros estan d'escremida* « there is a valiant man renouncing swordsmanship » paraît un peu forcée. Comme l'ont fait Dejeanne et Lazzerini, en prenant *es* pour *etz*, on n'a pas d'autre choix que d'admettre le hapax *descremir* (< *s'escremir* « se battre, combattre ») (cf. *descremié* « habile à l'escrime » : Godef. 2, 570c ; FEW17, 118a).

26. Pour la plupart des chercheurs, il s'agit d'une apostrophe lancée à la dame (Lazzerini, Rieger). Paterson y voit une construction impersonnelle (*plen a de falsa crezensa*), en se référant au terme *crestianada* (v. 47 de la première partie) et aux musulmans de Lérida (v. 23) : « He is sick of false faith ».

29-32. Vers inextricables. On n'aboutit pas encore à une exégèse satisfaisante. Pour le traitement des hapax, comme *chairic* (v. 32), voir les notes fournies par Paterson et Lazzerini ainsi que la traduction de D. Rieger. Dejeanne prend *l'abat saint Privat* (vv. 72-73 de la première partie) pour le sujet de *servic*. Mais j'estime, comme Paterson et Lazzerini que c'est *pros* (singulier) au v. 24 qui est le sujet de *servic*.

37. Paterson et Lazzerini tiennent ce vers pour une interrogation (*cug'[a]* (= *cuj'[a]*)) : « Does he imagine he has my affection ? », « Crede d'avere il mio affetto ? ».

38-44. J'adopte la rectification de Harvey (de Riquer, D. Rieger), appuyant sur la suggestion de Lewent (de Riquer : *don m'eschieu*). D'ailleurs Lewent (Harvey), tenant compte du fait que la rime *-ieu*

est rare, unifie les rimes en *-iu*. Les syntaxes compliquées de Paterson et de Lazzerini (*L'autr'ami(e)u Son veilli(e)u* ; *L'autr'amieu, So vueill ieu*,) paraissent moins fondées. Paterson intercale le v. 43 entre les vv. 40-41 (*e badiu / tug d'u briu* ; */ s'es aisiu / dam eschiu*,).

44. Paterson corrige *ses fag* en *s'essag* (← *asajar, esajar* «essayer») : « and he should try [continence] ».

45. Sur le sens de *partir* « partager ; partir, s'en aller », voir *infra*.

46. *plevida* : rime identique au v. 36 (rime grammaticale que *Las leys d'amors* tient pour vicieuse).

48-55. Partie grivoise qui ne se comprend pas telle quelle. Elle se rapporte aux vv. 72-73 de la première partie. Saint Privat, évêque de Gévaudan, mis à mort au III^e siècle, pour avoir refusé de révéler l'endroit où ses fidèles s'étaient réfugiés (BHL, 6932-6942, BHL(NS), 732) ; le nom Privat « privé » ainsi que l'endroit caché amènent-ils à une acception obscène ? Ou bien son miracle (qui opère sur un enfant dont tous ses membres sont paralysés) s'y rattache-t-il ? : « ...il (le père) s'approche donc, tenant son enfant en l'air et invitant tout le monde à prier pour lui. À peine le jeune enfant a-t-il touché l'image de saint martyr [statue de saint Privat], que ses nerfs se détendent, le sang remplit de nouveau ses veines desséchés (...) ». Il s'agit d'un miracle accompli en 1036 au Puy (*Les Petits Bollandistes*, t. 10, Paris, Bloud et Barral, 1876, pp. 97-101). Spanke (p. 61) est le premier, à l'avoir décelé, avec le sens de *flor* (v. 61 du premier volet). La forme de la mitre évoquerait aussi cette interprétation : voir Gaunt (1993), pp. 108-110 (étude très détaillée avec une édition à part de cette partie). Cf. aussi : Lewent, p.433 ; Roncaglia (1957), p. 49, de Riquer(1973). Pour *lezensa* du vers 55, nous suivons faute de mieux LICENTIA « dicitur

commeatus, quod vulgariter, commeatio ‘trajet, voyage’ » (Du Cange 5, 98b), suggéré par Lazzerini.

56-57. Eu égard au motif de l'*alba*, repéré aux vv. 61-63, 82-84, Paterson tient ces vers pour la description de l'amour à la belle étoile : « The chamber will be of the open sky ». En revanche, Lewent (p. 434) y voit, prenant *cel* pour le « ciel » du plafond, la description de la chambre somptueuse et décorée. Harvey interprète *per jauzida* par « for her who has been enjoyed » de même que Lazzerini. Il s'agit, selon elle, de la présentation de soi-même à la troisième personne, moyen adopté par Jaufré Rudel (cf. J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, 1983, p. 256). Paterson traduit cette expression par « for the joyful woman ». Ne peut-on pas traduire *jauzida* simplement par « jouissance, usage » ? (« jouissance » PL ; DAOA, 662 : *jauzida* « jouissance d'un bien »).

58-59. Vers qui sont bien loin d'être établis. Si on lit au v. 58 *s'es sentida* (Dejeanne, Harvey) , l'indicatif après *c'*(← *que*) ne s'explique pas très bien. L'article du substantif *sentida* (SW, 7, 596 ; PL) n'enregistre que la locution *aver sentida de qc* « avoir vent, avoir connaissance de « qc » dont la source obscure), expression qui inspire à Paterson et à Lazzerini (« without whiff of scandal », « senza scandalo »), interprétation en adéquation avec le motif de l'*alba*. Le v. 59 est établi de diverses manières : *se plat* (Dejeanne, « qu'elle s'est sentie sous lui »), *se pla[n]t* (Paterson, « down below he may plant himself »), *s'aplat* (Lazzerini, « sotto si stenda piacevolmente »).

69. Une syllabe y manque. Nous suivons l'opération ingénieuse de Lazzerini. Cf. [*vas*] *son senhor, com qu'estia* (Dejeanne) ; *son senhor [di]*: '*conquerida* (Harvey, Paterson).

71-77. Partie difficile (surtout au v. 75). On peut l'interpréter, en supposant que l'oiseau explique ici la raison pour laquelle il vient de conquérir l'*amor de valensa* (v. 70) pour son seigneur. Les *mil salutz* (v. 73, cf. vv. 27-28)) que la dame a rendus à mille soupirants signifient-ils les épîtres d'amour ? *Falsa semensa* (v. 77) sera prise au sens biblique : péché originel d'Adam. Cf. *dou fruit de mavaixe semance* (Herbert, *Le roman de Dolopathos*, éd. Leclanche, 1997, v. 11 986).

79. L'établissement du texte est divergent : *l'es aqui* (Dejeanne, « vous êtes auprès d'elle ») ; *les aqui* (Paterson, « there is an opportunity » : *les* ← *lezer*) ; *le's aqui* (Lazzerini, « lei è qui dove... » : *le* (= *lle* = *ela*, *ilh*, *il*). Tous les trois sont peu convaincants. Nous suivons faute de mieux Dejeanne, prenant *l'*(= *li*) pour le datif (cf. Jensen, *Syntaxe*², § 247).

81. Sur *mandí* au lieu de *mándi*, voir c.-r. de Billy (2001), pp. 593-594 et Paterson, p. 363.

82-83. Passage ardu. Sur la suggestion de Pillet de ne pas toucher autant que possible au texte original, Roncaglia (1957), suivi de Martín de Riquer (1973), D. Rieger et Harvey, a supposé *s'ardir*, verbe attesté en ancien français *hardier* « se mettre en embuscade » (Godef. 4, 420a-c). Mais il n'y a aucun exemple du v. réfl. dans TL4, 911a-b : *hardoier* (cf. FEW 16, 156b : anfrk. *hardôn). Corrigeant *del* en *el*, Paterson ("she is getting bold in the garden") et Lazzerini (« s'avventuri nel giardino ») conjecturent *s'ardiar* « enhardir ».

« Bela domna ab fresca color » : misogynie occitane dans le *Secret des Secrets*

[Naohiko SETO : « “Bela domna ab fresca color” : misogynie occitane dans le *Secret des Secrets* », in *Occitània en Catalonha : de tempses novèls, de novèlas perspectives, Actes de l’XI^{en} congrès de l’Associacion Internacionala d’Estudis Occitans, tèxtes editats per Aitor Carrera e Isabel Grifoll*, Universitat de Lhèida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2017, p. 649-659.]

- I. *Secret des Secrets*
- II. texte occitan : surprise
- III. texte latin de Jean de Séville
- IV. texte latin de Philippe de Tripoli
- V. texte en ancien français
- VI. misogynie médiévale

I. *Secret des Secrets*

Comme on le sait bien, le *Secret des Secrets*, une sorte de miroir des princes, remontant sans doute à *Kitâb Sirr al-‘asrâr*, un « *speculum principis* » islamique du IX^e siècle, a bénéficié d’une popularité considérable en Occident au Moyen Âge. Il a la forme d’une lettre adressée par Aristote à Alexandre le Grand au moment de la conquête de la Perse. Le philosophe grec ne donne pas seulement des conseils sur la manière de gouverner, mais aussi diverses informations sur des sujets pseudo-scientifiques, ce qui fait de l’ouvrage une sorte d’encyclopédie accompagnée de

chapitres d'astrologie, de physiognomonie, d'alchimie et de médecine magique¹.

Cette œuvre mal ordonnée, n'ayant jamais cessé de varier, paraît avoir été divisée dès le texte arabe en rédactions courte et longue. La traduction latine presque intégrale du texte arabe long, c'est-à-dire, de la version plus étendue, a été exécutée par Philippe de Tripoli (Philippus Tripolitanus) dans la première moitié du XIII^e siècle (« tradition Est »). Elle est la source principale de nombreuses traductions en langues vernaculaires, tandis que la première, rédaction courte, avait engendré au XII^e siècle *la Diététique* ou *Epistola Aristotelis ad Alexandrum* par la main de Johannes Hispalensis (alias Jean de Séville, ou Johan de Toledo) (« tradition Ouest »). Si ce *Secret des Secrets* s'est répandu à peine traduit, c'était, à n'en pas douter, en raison de son caractère semi savant. Pourtant il est négligé par les philosophes, d'autant plus qu'on en a mis en cause l'authenticité, dès le XIII^e siècle déjà : Jacques Monfrin estime qu'on le considérait généralement comme faux (Nicole Oresme, Pierre de Candie (antipape Alexandre V), etc.) ; les premiers humanistes le tiennent dans un mépris complet².

La version abrégée du *Secret des Secrets* est consacrée à l'hygiène ou à la diététique, les autres parties ayant été abandonnées : elle va servir de modèle pour les enseignements ultérieurs de ce genre³, jusqu'à Eustache Deschamps.

¹ Le *Secret des Secrets* n'est pas une encyclopédie *stricto sensu*, en ceci que sa structure n'englobe pas les thèmes majeurs du « savoir » : ils sont certes évoqués, mais non pas développés : il fonctionne comme un « memento » des connaissances encyclopédiques, selon Denis Lorée (1998), p. 171.

² Monfrin (1947), pp. 94-95.

³ J'ai suivi en gros les recherches suivantes : Ryan et Schmitt (1982) [surtout « conclusion » de Marie Thérèse d'Alverny, pp. 132-140] ; Schmitt et Knox (1985), pp. 54-76 ; Langlois (1927), pp. 71-81 ; Zamuner (2004), pp. 217-219 ; *id.*, (2007), pp. 165-168 ; Fery-Hue (1982), pp. 1366-1370 (article : «

Elle compte plus de 150 témoins. Selon Charles B. Schmitt et Dilwyn Konx, qui ont fourni une liste des manuscrits préparés avant 1500 et attribués au Pseudo Aristote, le nombre des témoins, comme pour la version longue¹ (plus de 350²), dépasse encore la supposition traditionnellement avancée. Elle comporte en général les chapitres 29-49 de la traduction de Philippe de Tripoli (de l'édition offerte par Reinhold Möller), partie intitulée *Epistola ad Alexandrum de dieta servanda* ou bien *Epistola Aristotelis de regimine sanitatis*.

II. Textes occitans : surprise

La version occitane de la *Diététique*, conservée en deux rédactions en vers avec deux fragments (en somme 4 mss. ; Illaria Zamuner qui recense d'une manière exhaustive les manuscrits romans de la tradition de *Secretum secretorum*, signale encore deux fragments en prose) a été éditée, autant que je sache, par deux savants : d'abord, par Hermann Suchier (base : London, British Museum, Harley 7403, fol. 49r-62v (Brunel 21)) (1883, 1894² : Suchier a complété la première édition en y ajoutant l'édition diplomatique des trois autres mss.) et puis, par Yole Ruggieri (base : Vatican, Barberini, lat. 311 (anc. X. 129), fol. 19ra-22va), (1930) qui relève les « molte inesattezze » des leçons transcrites par Suchier.

Secret des secrets »).

¹ Schmitt et Knox (1985) précisent que les deux versions comptent plus de 600 mss. et que la complexité de tradition ne permet pas toujours de les distinguer (cf. p. 56).

² cf. Fery-Hue (1982), p. 1367.

Dans cette dernière version, le narrateur « je » enseigne à Alexandre, *la nobla art de medicina* (v. 6 de Suchier²) tirée du livre d'Hippocrate et de Galien. Pour le public, ce narrateur s'identifie évidemment à Aristote, bien qu'il s'agisse d'un pur anachronisme : Galien était un médecin grec du 129 au 200 après J.- C. De fait, la source latine de ces rédactions occitanes, qui n'est qu'une épître d'Aristote à Alexandre, ne mentionne ni Hippocrate ni Galien.

En parcourant, dans cette version occitane fournie par Suchier, les recommandations spécifiques sur la diététique qu'on doit pratiquer en chaque saison, je ne peux que m'étonner d'un conseil extraordinaire, voire insolite, donné pour l'hiver :

Après ven hyvern ab lo freig, (295)

que moutas res ten en destreig.

Adonchas deu hom pron manjar 305

e'l cors moure e escalfar

et esser pres de la cosina

e manjar tota salvasina (300)

e far raustir sobre'ls carbons

gallinas e gails e capons, 310

e manjaras raust e panadas,

aste de porc e carbonadas,

que sian trastug salpicat (305)

d'especias e empebrat,

e beu bons vins et bons pigmens 315

per contrastar als elemens,

e rescon sutz ton cobertor

bela donna ab fresca color, (310)

e non poinhes d'otra mesina

adoncs que non i a tan fina.¹ 320

Je traduis : « après l'automne vient l'hiver / qui rend bien des choses malheureuses par le froid. / Dans cette saison on doit bien manger / et moudre le corps (c'est-à-dire, bien digérer ?) et se réchauffer / et se tenir près de la cuisine / et manger du gibier de toute sorte / et faire rôtir sur les charbons / des poules, coqs et chapons, / et manger ces rôtis et des tourtes, / des porcs rôtis à la broche et carbonnades, / que ces aliments soient tous saupoudrés / d'épices et assaisonnés de poivre, / et bois bon vins et bons pigments (piment, boisson faite de vin épicé et de miel) / pour résister aux influences des quatre éléments. / et couche sous ta couverture / une belle dame ayant un teint frais, / et ne recours pas aux autres remèdes (médicaments) / étant donné qu'il n'y en a pas tant fine.

Les quatre derniers vers m'ont surpris, ou plutôt déconcerté, au point que je n'en ai pas cru mes yeux.

Dans une autre rédaction, dont le texte est proposé par Ruggieri, la partie correspondante à ces vers est la suivante :

E haies sots ton cubertor

Bella dopn'ab fresca color

E no curs d'altra medecina 284

Car al mon no n'a tant fina².

¹ SUCHIER (1894), pp. 180-182 (cf. *id.*, (1883), pp. 208-209) [c'est moi qui souligne. Ayant ajouté des signes diacritiques, j'ai modifié la ponctuation au v. 320 (*adoncs;*) ; l'indication des vers mise en parenthèses est celle de l'édition 1883. Il s'agit d'un ms. appartenant au groupe P₁ de Zamuner].

² Ruggieri (1930), vv. 282-285 (pp. 214-215 (fol. 21va)). L'éditeur affirme

Les deux autres fragments n'ont pas recueilli cette partie. En gros, le fond est identique, à cela près que le vers 284 de Ruggieri : « et ne t'occupe pas d'autre médecine (femme médecin ? cf. FEW6/1, 601 : *medicine* « femme exerçant la profession de médecin » (1534, Rab ; 1569)) remplace *e non poinhes d'austra mesina* du vers 319 de Suchier², leçon *difficilior* (2sg. du subjonctif-optatif de *ponhar* « tâcher, s'efforcer, prendre de la peine » : SW6, 451 : “streben, sich bemühen” : *ponhar a, de* (seuls nos vers cités), *en* mit folgdem Substantiv; FEW 9, 513b) : verbe *ponhar* changé en *curar* (« prendre soin, se soucier de » ; *curs* = *curtz*, subj.-optatif, 2 sg.) et cas-régime substantif *mesina* « médecine, remède » (FEW6/1, 598-599), mot plus concret substitué à *medecina*, terme plus abstrait (d'ailleurs, le sens du tandem *mesina/medecina* paraît être confondu : *medecina* (*medicina*) « médicament ». cf. FEW6/1, 599 *medicina* sg. « médecine, remède; art de la médecine » (14 jh., Rn [4, 172]: Pans[ier, III, 110b : *medecina* (1366), *medicina* (1350) “médecine”], DAOA 748 : *medicina, medecina* « médicament » (deux citations du XV^e siècle)). Du moins, la signification générale du texte de Ruggieri paraît plus claire (*lectio faciliior*). Quoi qu'il en soit, il n'est pas nécessaire de la rapporter à la plante toxique contenant un alcaloïde : on doit lire ces passages mot à mot.

Cette « médecine » ou « médicament » ou « femme médecin », aussi étrange soit-elle, concerne un traitement baptisé « le remède du roi David » par Charles-Victor Langlois¹ : ne voit-on pas là percer la mentalité misogyne, profondément enracinée dans cette époque ? Mais d'abord, examinons les parties concernant les autres saisons :

une édition diplomatique de cette version donnée par Suchier est pleine d'inexactitudes (p. 203, n. 2).

¹ Ch. -V. Langlois (1927), p. 94, n. 1.

La partie d'hygiène commence par le soin de la santé au printemps :

Las quatre temporas de l'an, 255
non vueil que t'annon oblidan,
co es primavera'e estieus,
automp e yvern ab sas nieus. (250)

Primaveira es plus tempratz,
e adoncs es grans sanitatz 260
de mecinar o de sancnar
o de belhas domnas baiser,
o de manjar condutz tempratz (255)
que ajan bonas qualitatx,

Je traduis les vers 259 -264 : « Le printemps est la saison la plus tempérée / et donc il est bon pour la santé / de mener une vie en pleine forme ou de se saigner / ou de baiser des belles dames / ou de manger des aliments nutritifs ».

En été :

En estieu contra la calor
es bona causa de frejor, 270
ab vin aigre carn de vedel
o de bon cabridet novel,
milgranas o pomas aigretas (265)
e cocombres e cogorletas,

ab bon jus vert o ab agras 275
 la carn ol pei que manjaras.
 Adonchas no's deu hom sagnar
 ni *ab las donas deportar*, (270)
mais ab tot lo meins que poira ;
car qui o fai dan i aura. 280
 E deu s'om atressi gardar
 en aquel temps de trob manjar.

« En été contre la chaleur, / quelque chose de froid est bon ; / avec le vin
 aigre, mange de la viande de veau / ou de petit chevreau, / grenades ou
 pommes aigrettes / et concombres et petites courges / et avec du bon jus de
 raisin ou du raisin vert / de la viande et du poisson. / En cette saison, on ne
doit pas se saigner / ni s'amuser avec les dames / ou plutôt, amuse-toi le
moins possible / car celui qui le fait en subira des dommages. / Et on doit
 s'abstenir en cette saison / de trop manger ».

En automne :

Segon estieu es la partia (275)
 d'automp que fai melencolia ;
 uns terminis es de sequor 285
 naturalmens e de frejor.
 Adonchas deu hom plus manjar
 qu'en estieu, e deu hom usar (280)
 caudas causas e humorosas
 e dousetas e saborosas, 290

aissi com son razim madur
e figuas dousas ab vin pur,
e grasses moutos de dos ans (285)

e pollas e aucels volans
ab bon jussel, en qu'om molra 295
de gigimbre o de safra.

Adonchas deu hom esquivar
cauls e totz liüms per manjar, (290)
mais mezinhas e purgament
donan adoncs gran leujament, 300
e adonchas *val mais amors*
qu'en estieu cant fai grans calors.

« Après l'été, c'est la partie / de l'automne qui provoque la mélancolie ; / naturellement c'est la saison de la sécheresse et du froid. / Donc on doit manger / plus qu'en été, et on doit prendre des choses chaudes et pleines d'humeur (d'humidité) / (...) [v.297] Et alors, on doit éviter / les choux ainsi que tous les légumes comme aliments, / mais les plantes médicinales et les purgatifs / fournissent donc un grand adoucissement, / et alors faire l'amour vaut / mieux qu'en été, saison où il fait très chaud ».

On relate ainsi presque « honnêtement » pour chaque saison la manière de baiser avec les dames. Cependant à y regarder de près, le conseil pour l'hiver est un peu différent : il ne s'agit pas du baiser, mais d'une chaleur naturelle. En d'autres termes, c'est un « médicament » destiné à se réchauffer le corps au moyen de belles dames. Il faut introduire sous la couverture (le futon !) une dame « avec une couleur fraîche », cela veut dire, une dame ou fille peu

âgée : discrimination sexuelle, voire même distinction d'âge on ne peut plus choquante. Mais c'est pour cela qu'il s'agit d'un secret des secrets. Comme l'indique justement Ch. -V. Langlois, c'est le « remède du roi David » : selon le *Premier livre des Rois*, chapitre 1 (versets 1-4) de l'Ancien Testament, le roi David, vers la fin de sa vie, ne parvient pas à se réchauffer à cause de la vieillesse. Certes, les vieillards, atteignant l'âge d'hiver de leur vie, ont besoin de se chauffer. Les vassaux lui conseillent de dormir avec une jeune fille qui s'appelle Abishag la s(h)unamite (Sunamite), originaire de Sunem. De fait, les électuaires chauds de ce genre lui font du bien. Ce remède s'intitule donc « s(h)unam(m)itisme ». Il n'y avait pas eu de rapport sexuel (*Rex vero non cognovit eam*), aussi l'impuissance et la vieillesse du roi David étaient devenues évidentes aux yeux de tous.

Les deux fragments du texte occitan conservés à Bâle et à Séville, signalés par Zamuner en tant que P₂¹, ne paraissent pas avoir recueilli cette partie. Zamuner assure que la vulgarisation des quatre mss. en vers (P₁) tend à amplifier l'origine latine, alors que celle des deux fragments (P₂) préfèrent en fournir seulement les points saillants².

III. Texte latin de Jean de Séville

Mais, de quelle façon l'« original » de ces textes occitans, version latine courte et limitée à la diététique, a-t-elle décrit dans la partie correspondant au conseil sur l'hiver ? A l'heure actuelle, on considère que l'auteur de ce texte, Jean de Séville, était un clerc

¹ Zamuner (2003), p. 746 et *id.*, (2005), p. 2 et p. 116.

² On peut le constater sur le fragment de Bâle édité par Wackernagel (1845), pp. 16-17.

mozarabe et qu'ayant séjourné à Luna, il a traduit en latin le texte arabe vers 1135-1153¹.

C'était en 1883 que Hermann Suchier a édité cette épître en latin en appendice du texte occitan à l'intérieur de *Denkmähler Provenzalischer Literatur und Sprache*, véritable « monument » de la littérature occitane couvrant les œuvres non rimées, et dont le tome 1 seul a paru. Cette édition ne recense que 9 mss. de l'épître parmi la cent-cinquantaine qui existent. Elle se fonde sur London, British Library, Burney 360 (fol. 49(47)vb-54(52)va), collationnant aussi une traduction latine d'Alessandro Achillini (médecin et juriste bolonais), publiée à Bologne en 1501.

Or, un autre témoin existe aussi dans une « Dissertation » de Johannes Brinkmann parue en 1914 pour obtenir le doctorat de médecine (base : München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4622 (fol. 47v-50, XII^e ou XIII^e siècle). Contrairement au souhait exprimé par Suchier, actuellement, juste cent ans après sa publication, aucune édition intégrale n'en est encore parue. En 1982, Marie-Thérèse d'Alverny a signalé un témoin meilleur et antérieur à la base de Suchier : ms. Advocates 18. 6. 11, National Library of Scotland (Edinburgh)³. En 1994, Lucilla Spetia a établi une édition d'un fragment nouvellement trouvé à Zagreb (Biblioteca Metropolitana di Zagabria, MR 92, fol. 55v-56r), confectionné au dernier quart du XIII^e siècle à Padova⁴.

¹ Conclusion de Marie-Thérèse d'Alverny, p. 136 dans Ryan et Schmitt (1982).

² Schmitt et Knox (1985), p. 66.

³ « Elle [une copie ancienne de la section médicale du *Secretum*, extraite de la 'rédaction courte'] permettra de donner une édition satisfaisante du texte, ainsi que de la préface du traducteur. » (Ryan et Schmitt (1982), p. 135. cf. Schmitt et Knox (1985), p. 61).

⁴ cf. Zamuner (2003), p. 743 (surtout, n. 20).

Revenons au texte établi par Suchier. Il est divisé en deux : d'abord, la préface du traducteur dédiée à un « T » dont l'identité est controversée. S'agit-il de Theofina ou Tharasia, fille du roi castillan Alfonso VI, Thérèse du Portugal (? – 1130) ? Jean de Séville y affirme qu'il a librement traduit en latin le texte arabe traduit du grec. Ensuite vient l'épître d'Aristote à Alexandre sur l'hygiène. Le grand philosophe grec indique qu'il faut pratiquer la diététique d'une manière spécifique à chaque saison, y compris l'acte sexuel exprimé par le terme *Venus*.

Au printemps, humide et doux, on a besoin de prendre tels ou tels aliments. Après ces indications, on voit :

Nullum enim, tempus eo melius vel utilius ad minucionem et proficit in eo usus Veneris et motus corporis et solutio ventris et usus balnei ac sudoris et pocionis specierum ad digerendum, id est prugatoria accipienda sunt ; (l. 102-106 ; Brinkmann l. 137-141 ; Spetia l. 81-84) ;

« De fait, le printemps est la saison la meilleure, et la plus *utile* pour se saigner et l'acte du Venus et le mouvement du corps y sont profitables ainsi que la digestion du ventre, la transpiration dans le bain et les boissons épicées afin de bien digérer, c'est-à-dire qu'il est nécessaire de se purger ».

En été, il fait chaud et sec :

Et Venus exerceatur in parte, et abstine a minucione nisi necessitas coëgerit (l. 117-118) ;

« Et Venus doit s'exercer un peu, et abstiens-toi de te saigner sauf dans les cas nécessaires¹ ».

En automne, comme il fait frais et sec, la bile noire (*colera nigra*) augmente. Le philosophe rappelle qu'il faut faire attention aux aliments, en ajoutant :

..., atque abstineatur ab omni quod generat coleram nigram, et motus corporis atque usus Veneris magis stet quam in estate. Balneum et purgatoria si necesse sit usitentur (l. 124-127 ; Brinkmann : l. 156-159 ; Spetia l. 99-102) ;

« En outre abstiens-toi de tout ce qui peut produire de la bile noire, et l'acte de Venus et le mouvement du corps doivent se faire davantage qu'en été. Le bain et le purgatif doivent s'utiliser si nécessaire ».

Ensuite vient l'hiver. Comme il fait froid et humide, il faut changer de mode de vie. Après des indications sur les aliments, viennent les lignes suivantes :

Abstineatur a solucione ventris ac minucione sanguinis, nisi magna necessitas coëgerit. Ficus quoque et nuces et vinum rubeum et optimum sumantur et electuaria calisa. Tunc oportet temperari aërem, id est calefacere se, et precedat confricacio corporis cum unguentis calidis. Nec impedit hoc

¹ Variantes : Venus parce exerceatur « Venus doit s'exercer un petit peu » (éd. Brinkmann, l. 149-151) ; Et Venus exerceatur parce (éd. Spetia, l. 94-95).

tempore exercitium Veneris et motus corporis, quod digestio fit valida, nec habundancia cibi utaris, ne digestio debilitetur (l. 132-138) ;

« Il faut s'abstenir de se purger le ventre et de se saigner, sauf dans en cas de grande nécessité. Les figues, les noix, le vin rouge et les électuaires chauds doivent être pris. Alors, il vaut mieux que l'air soit tempéré pour se réchauffer, et d'abord on a besoin de s'appliquer un onguent chaud sur le corps. En cette saison l'exercice de Venus et le mouvement du corps ne dérangeant pas, car cela facilite la digestion, et fais attention aux excès de table pour ne pas empêcher la digestion (l. 132-138)¹».

Il est à remarquer qu'en hiver, au contraire des versions occitanes, le texte latin, tout en recommandant certes de pratiquer l'exercice de Venus, ne mentionne pas le remède du roi David.

IV. Texte latin de Philippe de Tripoli

La version longue, traduite en latin par Philippe de Tripoli dans la première moitié du XIII^e siècle, compte plus de 350 manuscrits. C'était cette version que Roger Bacon (vers 1220 - après 1292) et Albert le Grand (1206-1280) ont consultée. Vers 1257-69, Roger Bacon en a proposé un texte bien ordonné avec des gloses, en le divisant en quatre livres. A la différence de la version courte fournie par Jean de Séville, limitée à la partie d'hygiène, elle contient les 76 chapitres². Après la dédicace à « Guido Vere de Valencia »,

¹ Variantes : *Nec impedit hoc in tempore usus Veneris et motus corporis* (éd. Brinkmann, l. 163-169) ; *parcatur Veneri et motu corporis* (éd. Spetia, l. 107-110) ; *Nec impedit in hoc tempore motus corporis nec habundancia cibi eo quod digestia sita valida* (BL., Harley 978) ; *Neque ventris neque cibi habundantia utaris ne digestio debilitetur* (Alessandro Achillini).

² Voir la présentation minutieuse de Monfrin (1982), pp. 74-76.

l'introduction du traducteur (chap. 1-3 : table des chapitres, premier prologue de l'ouvrage arabe et deuxième de Jahja Ibn -Batrik expliquant les circonstances de son travail et enfin préface du Stagirite rappelant aux lecteurs de ne pas divulguer ces secrets), suivent quatre livres :

- 1) livre I : enseignement moral (« miroir des princes », à proprement parler) (chap. 4-26)
- 2) livre II : conseils d'hygiène et de médecine (qui correspondent en gros à la version courte de Jean de Séville) (chap. 27-58)
- 3) livre III : conseils d'allures philosophiques teintés d'occultisme (chap. 59-74)
- 4) livre IV : chapitres physiognomoniques (chap. 75-76)

En 1920, ayant pris comme base le manuscrit Oxford, Bodleian Library, Tanner 116 (fol. 26v-130v), Robert Steele a édité une édition glosée par Roger Bacon, équipée des résumés en anglais en marge des pages¹. En 1963, Reinhold Möller a donné une édition fondamentale, avec, mise en regard, la traduction moyen haut allemande exécutée par Hiltgart von Hürnheim. La partie latine est fondée sur un manuscrit du XIV^e siècle : Preussische Staatsbibliothek Berlin (aujourd'hui Stiftung Preussischer Kulturbesitz), Depot der Staatsbibliothek, Tübingen, cod. lat. 70. Ce manuscrit, de provenance anglaise, a été choisi en fonction de son rapport étroit avec la traduction allemande. Möller y récupère

¹ Il existe en outre Willy Hermenau, *Französische Bearbeitungen des "Secretum Secretorum" und ihr Verhältnis zu der lateinischen Übersetzung des Philippus Tripolitanus*, Ph. D. diss., Universität Göttingen, 1922, selon Jeremiah Hackett, *Roger Bacon and the Sciences: Commemorative Essays*, Leiden, Brill, 1997, pp. 391-392. Je ne pouvais pas m'y référer (Ni Monfrin ni Zamuner n'a pas mentionnée cette thèse).

les parties lacunaires (comblées en recourant à l'édition Alessandro Achillini) et quelques importantes variantes de l'édition de Steele mises dans l'apparat critique.

Dans le texte de Möller, j'ai trouvé la trace du s(h)unamitisme à l'intérieur de la partie sur l'hygiène de la journée. Il s'agit du chapitre 32 :

Cum tu vero refectus fueris, incede super stramenta mollia. Deinde temperate dormi et requiesce una hora super latus dextrum, deinde ad sinistrum reverti et super illud dormitionem perfice, quia latus sinistrum frigidum est et ideo indiget calefactione.

Si ergo sentis dolorem in stomaco et in ventre, tunc medicina est tibi ponere *aliquid calefactivum*. Si vero sentis eructuationem acerbam « signum est frigiditatis stomachi » huius rei medicina est bibere aquam cum siopo acetoso et evomere, quia incarceration cibi corrupti in ventre est valida corporis destructio¹.

Je traduis les dernières phrases : « Donc, si tu as mal à l'estomac et au ventre, le traitement est de te poser quelque chose de chaud. Si tu as un renvoi de nausée acerbe, c'est le signe d'un estomac refroidi. Pour y remédier, il faut boire de l'eau tempérée de sirop aigre afin de vomir, car les résidus des aliments dans le ventre provoquent le détraquement du corps ».

L'apparat de Möller nous informe que le manuscrit C, soit l'édition de Bonn préparée en 1501 par Alessandro Achillini, au lieu de *aliquid calefactivum*, présente une variante intéressante : *super ventrem camisam calidam ponderosam aut amplecti puellam calida speciosam* (traduction : « sur le ventre [il faut poser] une

¹ MÖLLER (1963), p. 68 [l'éditeur répète le point pour préciser la ponctuation originale. cf. *ibid.*, p. CV].

étouffe chaude et épaisse ou bien embrasser une belle jeune fille chaude »). L'édition de Bonn est basée sur un manuscrit du milieu du XIII^e siècle¹.

Voici la partie correspondante dans le texte de Steele (préparé par Roger Bacon, livre II, chap. 6) :

Cum vero tu cibo refectus fueris et a prandio erectus surrexeris, ascende super stramenta mollia, deinde temperate dormi, et requiesce primo una hora super latus dextrum deinde ad sinistrum revertere, et super illud dormicionem perfice, quia latus sinistrum frigidum est et ideo indiget calefaccione. [*glose de Roger Bacon* : Hoc intelligendum est in sanis et bene dispositis, set debiles debent primo dormire super latus sinistrum, sicut docet Avicenna, et secundo super dextrum et in fine super sinistrum ut hic dicit.]

Si igitur sentis dolorem in stomacho et in ventre vel gravitatem tunc medicina necessaria tibi est *amplecti puellam calidam et speciosam*, aut ponere super ventrem camisiam calidam ponderosam, vel saccum plenum avena calefacta, vel tegulam calefactam involutam in panno lineo triplicato, vel pulvinar calidum².

On assiste ainsi à une indication du même genre, mais plus détaillée et plus attentionnée. Je traduis le dernier passage : « donc, si tu te sens une douleur à l'estomac ou le ventre lourd, le traitement nécessaire pour toi est d'embrasser une belle jeune fille chaude ou de te poser sur le ventre une étouffe chaude et épaisse ou bien un sac plein d'avoines ou une couverture de lin pliée en trois ou un coussin épais ».

Jacques Monfrin estime que, dans les règles d'hygiène générale correspondant au livre II de Roger Bacon (éd. Steele, II, 1-30 :

¹ Zammuner(2005), p. 422 ; Grignaschi (1980), p. 64.

² Steele (1920), p. 73.

chap. 27-58 de Möller), surtout dans les chapitres 29-43, on a incorporé et amplifié quelques parties tirées de la version courte de Jean de Séville¹. Il ajoute que la description des saisons (chap. 36-40 ; Steele, II, 10-13) est propre à Philippe de Tripoli. Et pourtant, cette partie est presque un décalque de Jean de Séville (sur le printemps (chap. 37), il se trouve quelques omissions).

En fait, les textes de Philippe de Tripoli et de Jean de Séville paraissent contaminés. Même parmi les manuscrits de Jean, malgré l'écart du temps, se présentent des lignes tirées du texte de Philippe². En tout état de cause, le nombre considérable de témoins ne permet pas de distinguer la partie originale et les emprunts. La partie correspondante du *Pordat de las poridades*, version espagnole traduite directement de l'arabe (sans l'intermédiaire des traductions latines), datée du début du XIII^e siècle, recueille aussi ce conseil offert par Philippe de Tripoli³. Mario Grignaschi, un chercheur qui s'occupe du rapport entre l'original arabe et les versions latines, a assuré que Philippe, ayant trouvé l'original arabe près d'Antioche, l'avait traduit en latin dans le Midi de la France. Tenant compte du caractère du latin employé, il le considère comme un clerc originaire du Midi dont la langue maternelle serait le français⁴. Cette affirmation ne peut pas s'accepter sans une investigation approfondie, paraît-il.

¹ Monfrin (1982), p. 75.

² cf. Spetia (1994), p. 416.

³ Kasten (1957), p. 14 et pp. 70-72 (chap.7).

⁴ Grignaschi (1980), p. 16.

V. Textes en ancien français

Nous allons examiner les deux versions en ancien français traduites de la tradition longue. Sur ces textes, on peut se référer à la mise au point très exacte de Jacques Monfrin en 1982.

Une version anglo-normande (Bnf. fr. 25407), considérée comme la plus ancienne, offerte par la main de Pierre d'Abernun († 1293), et postérieure à la composition *Lumiere as lais* (1267), a fait l'objet en 1944 d'une édition due à Oliver Beckerledge. Les passages astrologiques et philosophiques ayant été supprimés, ce remaniement réduit le texte à un traité de morale et d'hygiène¹. Sur les sources des parties manquantes dans la version longue de Philippe de Tripoli, Monfrin a indiqué le livre IV de *Liber Almansoris* de Rasis : la contamination entre *Secretum Secretorum* et Rasis n'est pas surprenante². En tout cas, on peut constater que dans ce traité, il n'y a aucune trace du s(h)unamitisme.

Un autre remaniement est plus intéressant à bien des égards : il est l'œuvre de Jofroi de Waterford et Servais Copale qui écrivaient à la fin du XIII^e siècle. Supprimant aussi quelques parties de l'original latin, ce produit de la collaboration d'un dominicain sans doute irlandais et de son assistant wallon modifie profondément l'organisation originelle. On peut y distinguer trois parties : la formation morale du prince, son hygiène physique et la composition de son entourage³. Ayant examiné les sources (entre autres, celle de la première section) de cette traduction, Jacques Monfrin a affirmé, dans un article publié en 1964, avoir terminé

¹ cf. Beckerlegge (1944), pp. XXVII-XXIX.

² Monfrin (1982), pp. 76-78.

³ Fery-Hue (1982), p. 1368.

l'édition du texte, en ajoutant qu'elle ne tarderait pas à paraître¹. Il faut se rappeler que c'était sur ce remaniement que portait son mémoire de diplôme d'archiviste paléographe (en 1947).

Et pourtant, l'édition annoncée n'a jamais paru. On doit donc recourir encore maintenant à l'analyse, d'ailleurs assez édifiante et très commode, donnée en 1927 par Charles-Victor Langlois qui lisait directement le manuscrit *unicum* Bnf. fr. 1822.

Dans ce texte, pour compléter la partie relative à l'hygiène, les auteurs ont puisé dans l'abondante littérature des *Régimes*, retouchant d'une manière profonde le *Secretum des Secretorum* latin. Monfrin a relevé qu'ils ont modifié par exemple les dates du début et de la fin des saisons². Ils ont certes traduit les passages établissant une comparaison entre la vie des femmes et les quatre saisons, signe apparent du mépris des femmes, déjà apparu dans le texte latin de Philippe de Tripoli.

Par exemple, en parlant de l'hiver, l'auteur décrit ainsi : « ... le monde est alors comme une vieille toute démolie d'âge et de travail, toute nue, dépouillée de beauté, de force et de vertu », tandis que l'été ressemble à une épouse *parcrue de cors, parfaite de eage, en plainne vertu de naturel chalour*. Et pourtant on ne trouve pas des phrases concernant le remède du roi David. Langlois a certifié que Jofroi et Servais Copale ont laissé de côté une recette appelée « le remède du roi David » figurant dans l'hygiène de la journée (plus précisément, sur le chapitre *Coment om soi doti guier apres mangier* : après manger, se lever et prendre quelque exercice, non sur de la terre dure, ou du pavé, ou du plâtre durci, mais sur une surface molle « estramé ou jonchie », pour faire que les aliments descendent, « petit à petit », au fond de l'estomac. Puis la sieste,

¹ Monfrin (1964), p. 509, n. 1.

² *id.* (1982), p. 79.

couché sur un lit moelleux et des draps propres, car, en ces attitudes de repos, la chaleur naturelle se concentre naturellement sur l'œuvre de la digestion)¹.

La traduction anglo-normande qualifiée de « meilleure », et « une des plus anciennes et la plus fidèle » par Langlois², qui est aussi *unicum* (Bnf. fr. 571), n'est pas encore éditée (mais on peut la consulter dans le site Gallica).

Or, j'ai trouvé, à l'intérieur des œuvres d'Eustache Deschamps, un conseil très intéressant sur la diététique, écrit en rimes plates de 226 vers, similaire à celui de la version courte de Jean de Séville. Il s'agit « d'un notable enseignement pour continuer santé en corps d'omme », qui commence par *Pour vostre santé maintenir, / Veuillez ceste regle tenir*. Le narrateur, qui ne s'identifie plus à Aristote, conseille aux auditeurs de mener une vie conforme à *vostre nature* (v. 34, cf. v. 44, 169, 173), énumérant les aliments propres à la nature, recommandant de vivre toujours joyeux (v. 56)³.

¹ Langlois (1927), p. 94. Il y a ajouté : « Tous les autres traducteurs en langue d'oïl n'ont pas eu la même discrétion. Roger Bacon a été, au contraire, si frappé de ce passage qu'il en parle à plusieurs reprises, notamment dans son livre sur la Vieillesse ». Je me demande de quoi il s'agit de tous les auteurs traducteurs français. Les versions dites vulgates au XVe siècle témoignent de ce motif, cf. Monfrin (1982), p. 92-93, 112 ; critères de Wurmus (1970).

² Langlois (1927), p. 76.

³ Ce *notable enseignement* est recueilli par Raynaud (t. 8, 1893), pp. 339-346 (numéro MCCCCXCVI). La diététique de Eustache Deschamps transparaît dans : MCCCCXVII (*Lettres sur l'estat d'avocacion* : t. 8, pp.54-58) et MCCCCLII (*Balade contre epidimie* : t. 8, pp.139-140) ; DCCVIII (*Virelay* [conseils contre l'épidémie] : t. 4, pp. 169-170) ; MCLXII (*Balade sur l'épidémie* : t. 6, pp. 100-101).

Gaston Raynaud a signalé que Deschamps n'avait pas la sévérité de Jean de Meun contre la médecine traditionnelle consistant à *saigner, ventouser¹ et purger*, en soulignant qu'il aimait plutôt à formuler toujours les mêmes maximes, des préceptes vétustes d'hygiène : prendre de l'exercice, bien se couvrir et bien se chauffer en hiver et, en été, se vêtir peu et se rafraîchir avec de l'eau de rose². En été, Deschamps ordonne de se garder spécialement de *faire l'œuvre naturele, trop souvent, car elle est mortele* (vv. 95-96). L'acte amoureux est donc bien mentionné, mais, concernant l'hiver, il n'y a aucune trace de la *Bela domna a frescha color*. Comme l'indique la rubrique de cette pièce, ce genre d'hygiène était « notable » depuis longtemps.

VI. Misogynie médiévale

Même dans le texte de la tradition longue, on peut relever une trace de misogynie : la version établie par Roger Bacon précise, comme je l'ai déjà signalé, que le « médicament » nécessaire à l'estomac pesant est de *amplecti puellam calidam et speciosam, aut ponere super ventem camisiā calidam ponderosam (...)* au lieu de *ponere aliquid calefactivum* (éd. Möller).

Or, la mentalité antiféministe se trahit aussi dans le motif fameux de la « Giftmädchen » (pucelle venimeuse). Aristote appelle l'attention d'Alexandre sur la belle fille venimeuse élevée dès son enfance au venin des serpents et dont la nature a été transformée en serpent. En jouant de ses charmes, elle aurait servi d'arme ultime pour assassiner le roi Alexandre. Dans un certain sens, ce motif,

¹ TL, 11, 201-201: “schröpfen, Schröpfenköpfe an-, aufsetzen (ventoser) ”.

² Raynaud (t. 11, 1903), pp. 294-296.

absent de la tradition courte, se rapporte au même contexte qu'à la *bela domna ab frecha color*, car les femmes sont traitées comme un instrument, soit comme le remède soit comme moyen d'assassinat. Ce genre de misogynie évoque une culture proprement monastique.

Comme on l'a vu dans plusieurs versions soit latines soit vernaculaires, on peut donc finalement remarquer les points suivants sur le motif de la « *Bela domna a frescha color* » :

(1) À part les diététiques rimées en occitan, les rédactions vernaculaires paraissent avoir supprimé le motif choquant, présent dans quelques rédactions latines, du traitement par le moyen de la *bela domna*.

(2) Dans la tradition longue (de Philippe de Tripoli), quelques manuscrits latins ont mis la *bela domna* dans la diététique propre à la journée, tandis que les deux témoins occitans, appartenant à la rédaction courte (de Jean de Séville), l'ont incorporée à l'intérieur de la partie destinée à l'hygiène en hiver.

(3) Dans les premiers, la *bela domna* joue un rôle d'aide à la digestion après le repas (lorsqu'on a l'estomac lourd), alors que dans les seconds, elle est un « remède » au même niveau que les aliments réchauffant.

(4) Même dans les seconds, les textes latins ont mis en parallèle l'*exercium Veneris* et *motus corporis*, mais les rédactions occitanes ne mentionnent aucun mouvement de corps (qui éveille l'appétit),

suggérant que la *bella donna* sert de médicament « fin » (pur ou précieux ?). L'atmosphère imprévue et mystérieuse s'accroît d'autant plus qu'on n'explique pas la raison précise de l'efficacité du remède.

(5) Dans la littérature du langue d'oïl, où l'on ne trouve pas de motif de la *bela donna ab frecha color*, apparaîtra sa contrepartie : celui de « la belle dame sans merci » représentée spécifiquement par Alain Chartier. Cependant, en fin de compte, la dernière aussi, n'est qu'un produit fabriqué dans un contexte discriminatoire.

(6) Cette diététique quasi médicale destinée sans doute à un public demi-savant, rappelle, sur la théorie de la chaleur naturelle du corps, une pièce étrange du troubadour Ozil de Cadartz (PC 314, 1 : *Assatz es dregz, pos jois no'm pot venr*)¹, en ce sens qu'y est évoquée la « chaleur naturelle » des femmes dont le degré varie en fonction de la journée (matin, midi, soir, nuit) et des âges (jeune fille, femme de trente ans, vieille), et que le même style de conseil est adopté par le narrateur, soit pour le remède du corps soit pour la « drague ».

(7) L'une des versions occitanes (ms. Vatican, Barberini 311 éditée par Ruggieri) est une œuvre dont la particularité linguistique fait

¹ cf. Saverio Guida, *Trobadori minori*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 23-79 ; Naohiko Seto, « Ozil de Cadartz: une parodie des “arts d'aimer” ? », in *Scène, évolution, sort de la langue et de littérature d'oc, Actes de septième Congrès international de l'Association Internationale d'Études occitanes, Reggio Calabria – Messina, 7-13, juillet 2002*, Roma, Viella, 2003, pp. 661-674.

penser à la région occitane limitrophe de la Catalogne¹. Y avait-il dans la Catalogne un public demi savant qui favorisait ce genre d'atmosphère ? Illaria Zamuner suggère en particulier un rôle important joué par le domaine catalan dans la vulgarisation des textes scientifiques et médicaux². Cependant, la rédaction catalane dérivée de la version latine courte, *Libre de Saviesa* (Madrid, Biblioteca nacional, 921, fol. 31va-43va), ne présente pas la figure de la *Bela domna*, tant qu'on la recherche dans l'appendice ajoutée à l'édition de Kasten³.

Bibliographie sommaire

Babbi (Anna Maria), « Il testo franco-italiano degli “amaestramens” di Aristotele a Alessandro (Parigi, B.N., ms. 821 del fondo francese) », in *Quaderni di lingue e letterature dell'Università di Verona*, IX, 1984, pp. 201-269.

Beckerlegge (Oliver A), *Le Secré de Secrez by Piere d'Abernun of Fetcham from the Unique Manuscript B.N.f. fr. 25407*, Oxford, Blackwell, Anglo-Norman Texts, no. 5, 1944.

Brinkmann (Johannes), *Die apokryphen Gesundheitsregeln des Aristoteles für Alexander den Großen in der Übersetzung des Johann von Toledo*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde in der Medizin, Chirurgie und Geburtshilfe einer Hohen Medizinischen Fakultät der Universität Leipzig, 1914, pp. 39-46.

¹ Ruggieri (1930), p. 203.

² Zamuner (2003), p. 759, n. 85.

³ Kasten (1957), pp. 80-93. Il appartient à la tradition Ct₁ de Zamuner : cf. Zamuner (2005), p. 112 et *id.*, (2006a), p. 238, n. 11.

Fery-Hue (Françoise), [article : Secret des Secrets] dans *Dictionnaire des Lettres Françaises, le Moyen Age*², Paris, Fayard, 1982, pp. 1366-1370.

Grignaschi (Mario), « L'origine et les métamorphoses du “Sirr-al-asrâr” », in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. 43, 1976, pp. 7-112.

id., « La diffusion du “Secretum secretorum” (Sirr-al-‘asrâr) dans l'Europe occidentale », in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. 47, 1980, pp. 7-70.

Henry (Albert), « Un texte œnologique de Jofroi de Waterford et Servais Copale », in *Romania*, t. 107, 1986, pp. 1-37.

Hermenau (Willy), [c.-r. pour l'éd. de Steele], in *Zrp*, t. 45, 1925, pp. 375-382.

Hunt (Tony), « A New Fragment of Jofroi de Waterford's *Segré de segrez* », in *Romania*, t. 118, 2000, pp. 285-314.

Kasten (Lloyd), « *Poridat de las Poridades* – A Spanish Form of the Western Text of the *Secretum secretorum* », in *Romance Philology*, t. 5, 1951-1952, pp. 180-190.

id., *Seudo Aristoteles, Poridat de las Poritades*, Madrid, Talleres de Silverio Aguirre, 1957.

Langlois (Charles-Victor), *La vie en France au Moyen Age du XII^e au milieu du XIV^e siècle, vol. 3 : La connaissance de la nature et du monde, d'après des écrits français à l'usage des laïcs*, Paris, Hachette, 1911, 2^e éd. 1927, pp. 71-121.

Lorée (Denis), Manzalaoui (Mahmoud), « *The Secreta secretorum. The Medieval european version of “Kitâb Sirr-al-Asrâr”* », in *Bulletin of the Faculty of Arts, Alexandria University*, t. 15, 1961, pp. 83-107 [cf. DEAF Bibl. 2016, col. 799].

id., « The Pseudo-Aristotelian *Kitāb Sirr al-Asrār*, Facts and Problems », in *Oriens*, t. 23-24, 1974, pp. 147-257.

Meyer (Paul), *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, F. Vieweg, 1886, 2 vols.

id., « Notice d'un ms. messin (Montpellier 164 et libri 96) », in *Romania*, t. 15, 1986, pp. 161-191 (p. 167, 188).

Möller (Reinhold), *Hiltgart von Hürnheim, Mittelhochdeutsche Prosaübersetzung des "Secretum secretorum"*, Berlin, Akademie-Verlag, 1963.

Monfrin (Jacques), « La place du *Secret des secrets* dans la littérature française médiévale », in éd. W. F. Ryan and Charles B. Schmitt, *Pseudo-Aristotle, The "Secret of Secrets", sources and influences*, London, The Warburg Institute, University of London, 1982, pp. 73-113.

id., « Le "Secret des Secrets", Recherches sur les traductions françaises suivies du texte de Jofroi de Waterford et Seravaïs Copale », in *Ecole nationale des chartes. Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1947...*, Paris, 1947, pp. 93-99.

id., « Sur les sources du "Secret des Secrets" de Jofroi de Waterford et Servais Copale », in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delboulle*, Gembloux, 1964, t. II, pp. 509-530.

id., [c.-r. pour l'éd. de Beckerlegge], in *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 106, 1945-1946, pp. 378-380.

Raynaud (Gaston), *Œuvres complètes de Eustache Deschamps, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*, coll. SATF., Paris, Firmin Didot, 1878-1903, 10 vols., t. 8, 1893.

Ruggieri (Yole), « La “Dietetica” provenzale del ms. Vat. Barb. 311 », in *Atti della reale Accademia delle Scienze di Torino*, t. 65, 1930, pp. 203-219.

Ryan (William Francis) and Schmitt (Charles B), *Pseudo-Aristotle, The “Secret of Secrets”, sources and influences*, London, The Warburg Institute, University of London, 1982.

Schmitt (Charles B.) and Knox (Dilwyn), *Pseudo-Aristoteles Latinus, A Guide to Latin Works falsely attributed to Aristotle before 1500*, London, The Warburg Institute, University of London, 1985, pp. 54-76.

Spetia (Lucilla), « Un nuovo frammento dell’*Epistola Aristotelis ad Alexandrum* », in *Studi Medievali*, serie terza, t. 35, 1994, pp. 405-434.

Steele (Robert), *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi, Fasc.V. Secretum Secretorum*, Oxford, 1920, pp. 1-172, 176-266, 287, 313.

Suchier (Hermann), *Denkmäler Provenzalischer Literatur und Sprache, zum Ersten Male herausgeben, Erster Band*, Halle, Max Nimeyer, 1883, pp. 201-213, 473-480, 529-532.

id., « Provenzalische Diätetik auf Grund neuen Materials », in *Festschriften der vier Fakultäten zum Zweihundertjährigen Jubiläum der vereinigten Friedrichs-Universität*, Philosophische Fakultät, Halle / Wittenberg, 1894, pp. 163-186 [leçons différentes : Appel, *Provenzalische Chrestomathie*⁶ (1895), p. 339].

Thomasset (Claude), *Une vision du monde à la fin du XIII^e siècle - commentaire du dialogue de Placides et Timéo*, Genève, Droz, 1982, pp. 69-108.

Thorndike (Lynn), *A History of Magic and experimental Science*, London, Macmillan / N. Y., Columbia University Press, 1923-1958, 8 vols, t. 2, pp. 267-278.

Wackernagel (Wilhelm), « Provenzalische Diätetik », in *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, t. 5, 1845, pp. 16-17.

id., [« Meinauer Naturlehre »], in *Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart*, t. 22, 1851, pp. V-IX.

Williams (Steven J), « The Early Circulation of the Pseudo-Aristotelian *Secret of Secrets* in the West: the Papal and Imperial Courts », in *Micrologus*, t. 2, 1994, pp. 127-144.

id., *The Secret of Secrets: the scholarly Career of a Pseudo-Aristotelian Text in the latin Middle Ages*, An Arbor, University of Michigan Press, 2003.

Zamuner (Ilaria), « Per l'edizione critica dei volgarizzamenti provenzali dell'*Epistola ad Alexandrum de dieta servanda* », in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, actes du 7^e congrès international de l'AIEO, Reggio Calabria-Messina, 7-13, juillet 2002*, Roma, Viella, 2003, pp. 739-759.

id., « Il ms. Barb. Lat. 311 e la trasmissione dei *regimina sanitatis* (XIII-XV sec.) », in *Cultura neolatina*, t. 64, 2004, pp. 207-250.

id., « La tradizione romanza del “Secretum secretorum” pseudo aristotelico. Regesto delle versione e dei manoscritti », in *Studi Medievali*, t. 46, 2005, pp. 31-116.

id., « Il volgarizzamento catalano Ct3 del *Secretum secretorum* ps.-aristotelico e il codice 1474 della Biblioteca Nacional di Madrid », in *Quaderni di lingue e letterature dell'Università di Verona*, t. 31, 2006, pp. 237-245. [2006a]

id., [c.-r. pour S.J. Williams, *The Secret of Secrets*], in *Studi Medievali*, t. 47, 2006, pp. 722-733. [2006b]

id., « Les versions françaises de l'*Epistola ad Alexandrum de dieta servanda* : mise au point », in *La traduction vers le moyen français, actes du II^e congrès de l'AIEMF, Poitiers, 27-29 avril 2006*, Brepols / CESCO, 2007, pp. 165-184.

**Quelques remarques sur un texte du « Maistre dels
trobadors » : *Leu chansonet'e vil*
(Giraut de Borneil : (PC 242, 45))**

[Naohiko SETO : « Quelques remarques sur un texte du “Maistre dels trobadors” – *Leu chansonet'e vil* (Giraut de Borneil : PC 242, 45) », in *Actes du XII^e congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Albi, 10-15. 07. 2017*, Section Française de l'Association internationale d'études occitanes (Université de Toulouse), 2020, t. 1, p. 103-112.]

I. Bernart Amoros, Adolf Kolsen et Ruth Verity Sharman

À la fin du treizième ou au début du quatorzième siècle, un clerc auvergnat de Saint-Flour, Bernart Amoros, a composé une anthologie des troubadours qu'on baptise maintenant *a* (Riccardiana) et *a^l* (Càmpori). Elle a malheureusement été dispersée, mais on a réussi à la restituer grosso modo grâce à certains manuscrits postérieurs sur papier. Dans une « curieuse » préface (épithète ajoutée par Paul Meyer) conservée par le ms. Riccardiana¹, Bernart a averti les lecteurs de ne pas corriger le texte à leur guise, même s'ils trouvent quelque *cors de penna* « faute de plume, erreur hâtive de plume », étant donné que « maintes fois par défaut d'entendement se trouvent gâtées maintes bonnes poésies travaillées délicatement et sur un sujet agréable » (*maintas vez per frachura d'entendiment venon afollat maint bon obrat primamen e*

¹ MEYER 1871, 204.

d'avinen razo). Ainsi lui-même s'en est abstenu, par peur de détériorer l'œuvre, car « il devrait être un homme très fin et subtil celui qui pourrait tout comprendre », c'est-à-dire, seul un homme très fin et subtil pourrait tout comprendre (*truep volgra esser prims e sutils hom qi o pogues tot entendre*), soulignant finalement qu'il s'agit *specialmen de las chanzos d'En Giraut de Borneil, lo maestre*¹. Cette préface précède son anthologie qui contient au total 705 pièces de chansons, sirventes, descorts et tensons.

Plus de six cent ans après, au XXe siècle, Adolf Kolsen a édité les œuvres de ce « maître des troubadours » en 2 vols (1910-1935), suivi par Ruth Verity Sharman (1989) en 1 volume. L'édition du premier, fournie des notes, divers index et de glossaires complets. Solide et fiable en apparence, elle s'avère cependant loin d'être impeccable, comme l'a signalé Gabriella Almanza. Cette dernière a, en effet, dépouillé l'apparat critique des quatre pièces (Nr. 20, 21, 31, 53) de Kolsen et elle y a relevé de 7 à 23 fautes pour chaque strophe. Cependant, ce qui est plus remarquable (et embarrassant), c'est que Kolsen, en philologue trop prudent, laisse de temps en temps tels quels les vers difficiles de Giraut, en les interprétant mot à mot. Cette édition a fait l'objet de nombreux comptes rendus, notamment de la part de Salverda de Grave et de Kurt Lewent parus tous deux dans des volumes indépendants en 1938.

Or, l'édition de Sharman paraît injustement négligée. Autant que je sache, elle n'a fait l'objet d'un compte rendu substantiel que par John Marshall selon lequel, « The stodgy and overpunctuated poet of the German edition of Giraut de Borneil (...) now seems, in Dr

¹ ZUFFEREY 1987, 80-81 ; LA SALLE DE ROCHEMAURE 1910, III, 109-114 (partie rédigée par René Lavaud).

Sharman's pages, an altogether lighter and less monumental figure, often wryly humorous, at times almost skittish »¹.

En somme, les deux éditions sont, à n'en pas douter, le fruit d'un travail assidu et de longue haleine, mais pas définitives. Et pour cause ! Giraut de Bornelh a laissé bien des pièces difficiles et de temps en temps ennuyeuses. Je vais proposer maintenant une interprétation quelque peu nouvelle (je l'espère) d'une pièce commençant par *Leu chansont'e vil* (PC 242, 45), dont les idées sont quelque peu obscures et pénibles à suivre. Les variantes des autres témoins ne sont pas relevées.

II. Texte établi par le chansonnier C

Cette pièce n'est certes pas aussi difficile que celle dont l'incipit est *Ans que venia l nous frugz tendres* (PC 242, 10, *unicum* du ms. *V*), mais j'estime qu'elle constitue l'un des « mystères » de Giraut. En 1877 Gustav Gröber s'en est déjà occupé, prenant comme base le ms. *H*, mais il n'avait pas consulté les mss. *IKR Sg Ta*. C'était pour lui une sorte d'exercice pratique de mise en service de sa méthode. Kolsen, lui, a pris comme base *CRUa*, tandis que Sharman a opté pour *(CU)a* choisissant *a* comme base d'orthographe.

Comme je l'ai signalé, on est embarrassé de suivre les idées tissées de strophe en strophe dans cette pièce. Cependant l'ordre des strophes que j'ai présenté, nous permet de distinguer deux groupes parmi les témoins, mis à part le ms. *V* : primo, *ABDHIKMNQ Sg T*, secundo, *CRUa*. Cela correspond en gros aux deux groupes d'archétypes relevés par D'Arco Silvio Avalle : ε (*x*)

¹ MARSHALL 1991, 448.

et y. Je prends ici comme base le chansonnier C, car le dernier (y) présente une suite convenable des idées exprimées par des strophes consécutives. Les variantes des autres témoins, tant qu'elles ne concernent pas des retouches des fautes du ms. C, ne sont pas relevées.

Guiraut de Bornelh, *Leu chansonet'e vil* (PC 242, 45)

16 mss. : A20r-v(a-c), B22v(d)-25r(b), C23r-v (b-c), D5v(c-d), H37r(a-b), I17r(d)-18r(a), K7v(c), M7v(c)-8r(a), N188v(c)-189r(b), Q98r-v(a-c), R9v(c)♯, Sg70 (LXXXII)r, T238r-v, U14r-15v, V68r, a48-50 (fragments : D^c244r(a), v. 1 et str. V-VI (vv. 41-60)), e214 : str. 1 (vv. 1-10) et str. VIII-IX (vv. 77-84), N² v. 1)

base : C

ordre des str. : I II III IV V VI VII VIII IX CUa

I II III IV V VI VII VIII R

I II IV VI III V VII VIII V

I II IV III VII V VI VIII IX ABDHIKMNQSG

I II IV III VII V VI VIII T

métrique : 6a6b6b 6c6c6b 6b6d 4e6d (Frank 693 : 1)

mélodie : Ismael Fernandez de la Cuesta (1979), p. 166.

I	1	Leu chansonet'e vil	Il me faudrait faire une chanson
	2	m'auria ops a far,	légère et vile (simple)
	3	que pogues enviar	que je pourrais envoyer
	4	en Alvernh'al Dalfi,	en Auvergne au Dauphin,
	5	pero s'el dreg cami	cependant, si sur son chemin
	6	pogues n'Eblon trobar,	elle pouvait rencontrer le seigneur Eble,
	7	be'l poiria mandar	elle pourrait lui faire savoir
	8	que ges en l'escurzir	que la difficulté ne consiste
	9	non es l'afans,	jamais à obscurcir, mais
	10	mas en l'obr'esclarzir.	à rendre plus clair son ouvrage.

II	11	E qui de fort fozil	Et celui qui ne veut pas
	12	no vol cotel tochar	aiguiser son couteau sur un fusil,
	13	ja no'l cyud'afinar	ne doit pas croire qu'il pourra
	14	en un mol sembeli,	le faire sur de la zibeline douce,
	15	quar ges aigua de vi	car Dieu n'a pas fait au repas
	16	no fetz Dieus al manjar,	[de Cana], de l'eau avec du vin,
	17	ans si volc issausar	mais il voulut se hausser
	18	e fetz esdevenir	jusqu'à faire du vin, de ce
	19	d'aigua qu'er ans	qui était de l'eau
	20	pueis vi per melhs grazir.	afin d'être agréable aux convives

III	21	E qui dins sol cortil	Et celui qui se vante de secourir,
	22	on hom no'l pot forsar	tout en étant à l'intérieur de sa cour,
	23	se vana d'ajudar,	où on ne peut pas lui faire du mal,

24	pos no fa mas qu'en ri,	et puis ne fait qu'en rire,
25	pro a de que's chasti	a bien des raisons de se corriger,
26	e qui de sol guabar	et celui qui veut contenter ses créanciers
27	vol sos clamius pagar,	rien qu'au moyen de plaisanteries
28	ja Dieus de quan dezir	puisse Dieu ne l'aider jamais
29	noqua'l enans	à obtenir
30	ni l'i lays avenir.	ce qu'il désire.

IV	31	Pero d'ome sotil	Pourtant je ne me soucie pas
	32	qui sap son mielhs triar,	de faire la leçon à un homme subtil
	33	no'm met a chastiar	qui sait choisir ce qui est le mieux pour lui
	34	ni fort no'm n'atay ;	et je ne suis pas si inquiet à son sujet ;
	35	mas un pauc me desvi,	mais je m'écarte,
	36	quar non o puesc mudar,	--- je n'y peux rien,
	37	tan m'es greu a portar,	tant cela m'est difficile à supporter ---
	38	qui no sap devezir	de celui qui ne peut pas décider,
	39	quan d'entre tans	dans un partage, entre tant de choses,
	40	er huei / cum al partir. [23c]	combien et comment faut-il aujourd'hui.

V	41	E si'lh fag son gentil	Et si les actions sont assez nobles
	42	a la valor levar,	pour pouvoir rehausser la valeur,
	43	aissi's fan a guidar,	elles méritent d'être conduites de telle
	44	c'om s'en sent' a la fi ;	façon qu'on sent avoir atteint la fin ;
	45	que lo savis me di	car le sage me dit que ce n'est pas

46	que ges al mieg tensar	au milieu du combat
47	non deu home lauzar	qu'on doit louer un homme
48	per son ben escremir	de se battre bien et de donner
49	ni per colps grans,	de grands coups, parce que
50	que'l pretz pen al fenir.	la gloire dépend du résultat final.

VI	51	E ja va per un fil	Et celui qui suspend le mérite,
	52	pen pretz, qu'om soli'amar,	auquel on tient, à un [seul] fil,
	53	e poira greu trobar	pourra difficilement, si le fil se rompt,
	54	si's rom, que ferm lo li ;	trouver quelqu'un, pour le renouer
	55	c'ab pauc en un trahi	car il s'en faut de peu que tous les
	56	no son li ric avar,	riches ne soient avares :
	57	qu'aissi quo's degr'aussar	en fait, au lieu que par eux
	58	per els e revenir	le mérite et les fêtes et la joie
	59	pretz e bobans	soient rehaussés et ramenés,
	60	e joys e'ls fan fugir.	ils les font fuir.

VII	61	Mais hieu'n tri un de mil,	Mais moi, j'en choisis un entre mille
	62	pero non l'aus nomnar	et pourtant je n'ose pas le nommer,
	63	per paor d'encuzar	de peur qu'on ne m'accuse
	64	que'l dresses lo coissi,	que j'arrange le coussin pour celui qui,
	65	qui del ser al mati	du soir au matin,
	66	no'm pot res mellurar,	ne peut me faire rien de mieux,
	67	ni ja apres sopar	et vous n'entendrez rien de ce
	68	no'lh auziretz ren dir	qu'elle dit après le souper,

69	qu'eis lo mazans	car le bruit même se
70	no n'iesc'apres dormir	répandra après la nuit.

VIII	71	Era'm torn en humil	Maintenant je me tourne humblement
	72	vas Mon Bel Senhor car ;	vers mon cher Beau-Seigneur ;
	73	ren als no'l sai comtar	je ne sais lui dire autre que ceci :
	74	mas que s'amors m'auci ;	mon amour pour elle me tue ;
	75	la plus mal ancessi	jamais elle ne sut m'envoyer
	76	noqua'm saup enviar	un pire assassin,
	77	qu'era no'm puesc pauzar	de sorte que je n'ai plus de repos,
	78	ans trebalh e cossir,	plutôt je me tourmente et je suis
	79	si que mos chans	soucieux, au point que mon chant
	80	es ja pres del fenir.	est déjà presque fini.

IX	81	E deuria'lh mandar	Et mon Sobre-Totz devrait lui
	82	Mos Sobre-Totz, e dir	déclarer et faire savoir
	83	que'l majer dans	que, si elle m'abandonne,
	84	er sieus, si'm fa falhir.	le dommage sera pour elle.

leçons rejetées de C : 6. neblon] ni bon (= *T*), 43. aissis] assis ; fan] fam, 44. com] cum, 48. escremir] escramir, 50. pen] pren (= *RSgVa*), 52. pen *manque* (-*I*), 65. qui (= *Q*)] cuj, 70. iesca apres, 84. sim] sil

III. Datation et légende des assassins

On sait qu'à partir de la 2^e moitié du XII^e siècle, les poètes ont commencé à disputer de la supériorité du *trobar clus* ou du *trobar leu* (*trobar ric* ou *trobar plan*). Le poème dont nous nous occupons se situe dans ce cycle. Alors que les poètes contemporains, Arnaut Daniel, Raimbaut d'Aurenga, Peire d'Alvernhe et Peire Rogier, sont unanimes à célébrer le *trobar clus*, Giraut prétend ici que le point crucial de l'œuvre ne consiste pas dans l'*obscurcissant*, mais dans l'*eclaircissant* (vv. 8-10). Selon Linda Paterson¹, Giraut avait été jusqu'ici partisan du *trobar clus*, mais dans cette pièce ainsi que dans celle numérotée 11 par Pillet et Carstens, il a exprimé une position contraire. La cour d'Alphonse d'Aragon appréciait la poésie obscure, tandis que la cour de la Provence faisait grand cas du *trobar leu*, paraît-il².

Le destinataire de cette pièce, mentionné à la fin dans la *tornada* au v. 81, *Mos Sobre-Totz*, est identifié à Ramons Bernatz de Rovingna, personnage qui figure dans un acte daté de 1197 en tant que Raimon Bernart de Rouvenac, noble de Limoux dans l'Aude. C'est ce qu'a prouvé Camille Chabaneau et qui est admis par Kolsen et Boutière-Schutz³. Ce *segнал* se trouve dans 19 pièces de Giraut⁴. (Sharman a par ailleurs suggéré d'autres possibilités d'attribution : à Adhémar V de Limoge ou bien à Alphonse II d'Aragon). Cette identification nous inciterait à dater cette pièce vers l'année 1197.

¹ PATERSON 1975, 209.

² cf. SALVERDA DE GRAVE 1937, 305 et 1938, 86-87.

³ KOLSEN 1935, II, 275 g. ; BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964², 54 ; ASTON 1964, 152.

⁴ KOLSEN 1935, II, 275 ; SHARMAN 1989, 3 et 6-7.

Or, le vers 4 : *en Alvernh'al Dalfi*, destinataire premier de cette pièce, nous autoriserait à la dater aux environ de 1193-1194, s'il s'agit du comte d'Auvergne qui avait succédé à son père vers 1181¹. Il paraît que Giraut, dès son retour de la Terre Sainte (vers 1193-94), s'était rendu auprès de ce patron.

Mais il existe un indice de datation plus sérieux, indice lexicologique très intéressant. C'est le terme *ancessi* au v. 75. Examinons les textes et les apparats fournis par Sharman et Kolsen. D'abord, Sharman : texte : *asassi* ; apparat : *asseissi HN*, *asaissi a*. Et puis Kolsen : texte : *asses* ; apparat : *asseissi H*, *ansessi DIKRT*, *ausesi V*, *an fe si Q*, *assassi A*, *asaissi a*.

Sharman n'a pas adopté ici la leçon de sa base *a*. Si on ne recourt qu'à son édition qui a pris comme base *CUa* et qui a fourni deux variantes dans son apparat, on concevra qu'elle a adopté les leçons des autres témoins *CU* : *asassi* (ou bien les formes quasi similaires que présentent *ABCDIKMQR Sg TUV* sauf celle dont le deuxième élément de la pénultième se termine en *i* comme *asseissi* fourni par *HN*). Cependant la leçon de *C* est *ancessi*, comme je l'ai constaté. Il en résulte donc que Sharman a pris une leçon de *U* : *asassi*. Et pourtant, le chansonnier *U* propose *ases*, selon le microfilm (d'ailleurs l'édition diplomatique de Grüzmacher² était : *ases si*). Outre la suppression surprenante de la forme avec nasale proposée par *C* (*ancessi*)³, cet apparat ne marche pas bien. L'« Analysis of the manuscripts » (p. 351) a simplement rappelé la leçon commune des mss. *H* et *N* dans la partie de l'accord *H* et *N*. À la rigueur, une

¹ cf. GUIDA / LARGHI 2014, 158-159.

² GRÜZMACHER 1864, 371.

³ Hugo Schuchardt a analysé le phénomène phonétique de l'insertion de nasale : SCHUCHARDT 1911, 76 (*roncin* : *rosse*). cf. FEW19, 69a. Voir aussi APPEL 1918, § 64 (96-97) ; ANGLADE 1921, 28 et 205 (*ansessi* = *assassi* : « 'consonne épenthétique »).

variante orthographique avec nasale, si importante soit-elle, peut être supprimée, pour alléger l'apparat critique. Cependant, d'où vient alors cet *asassi*, leçon adoptée par Sharman ?

Pour ce qui est de Kolsen, comme il a pris comme base *CRUa* sans déclarer sa base orthographique, on ne peut pas faire de déduction comme on l'a fait dans le cas de Sharman. Mais son apparat nous permet de supposer qu'il a adopté la leçon *assessi* à partir d'autres mss. que *H DIKRT V Q A a* : soit *BCMN Sg U*. Et pourtant, notre leçon de *C* (avec nasale) ne devait pas être candidate à la leçon de base. D'ailleurs, elle n'est pas, avec nasale, enregistrée non plus à côté des mss. *DIKRT (V ? Q ?)*.

Nous avons examiné toutes les leçons : *assassi AB* ; *ansessi DIKQ* ; *ancessi C* ; *ancessi R* ; *ansasi M* ; *asseisi H* ; *asseisin N* ; *asesi Sg U* ; *ansesi TV* (n/v équivoque dans *V*)¹ ; *asaissi a*.

Aucune d'elles ne s'accordent ni avec *assesi* (Kolsen), ni avec *asassi* (Sharman). On voit bien que les éditeurs ont tous deux, établi comme texte une leçon qui n'existe pas en fait !

À l'époque de Kolsen, on avait sans doute coutume de corriger l'orthographe des textes, selon la manière qu'on considérait comme « normale ». C'est pour cette raison que cet éditeur n'a pas désigné sa base orthographique. Mais, même l'édition, établie à la fin du 20^e siècle par Sharman, qui a bien signalé sa base orthographique (en l'occurrence c'est *a*), ne nous permet pas de repérer dans quel témoin qu'elle a adopté son texte !

En tout état de cause, Frank M. Chambers, suivi par Lucia Lazzerini, a affirmé qu'avant 1192, le mot « assassin », n'étant employé que par certains chroniqueurs latins, était peu connu en France, mais qu'il s'était popularisé, tout de suite après des

¹ cf. LAZZERINI 1993, 345.

incidents survenus dans la même année : le 28 avril 1192, Corrado di Monferrato, nommé roi de Jérusalem, était en effet assassiné par deux « assassins » envoyés par le Vieux de la Montagne. À cela s'était ajoutée une rumeur : à l'instigation de Richard I^{er} Cœur de Lion, des « assassins » auraient été envoyés pour « assassiner » le roi de France, Philippe II (Auguste).

C'est ainsi que, si les 16 manuscrits s'accordent bien sur la leçon des vv. 75-76 (plus vv. 77-78) de façon à ce que tous les auditeurs de la pièce se soient rendu compte qu'il s'agissait d'une expression figurée de la légende horrible des assassins musulmans. Malgré toute une gamme de différences orthographiques, on doit admettre que cette pièce a été produite après 1192.

Le FEW 19, 69a (publié en 1967) a enregistré, dans l'article hašš, la première attestation de *ancessi*, employé par Jaufre Rudel, suivie par *asasi* et *ausei*, comme termes correspondant en ancien français à *hassissis* qui signifie « membre d'une secte musulmane de l'Asie Occidentale, qui, au temps des croisades, tuaient souvent des chefs chrétiens ». J'ai trouvé ce terme dans le corpus de Jaufre Rudel dans une pièce commençant par *Non sap chantar* (PC 262, 3). Cependant, cet *ancessi* employé par Jaufre Rudel (...1120-1148...) selon le FEW, n'est qu'une interpolation du chansonnier C. Ce manuscrit recueilli au début du XIV^e siècle, célèbre en tant que remanieur ingénieux, a inséré dans cette chanson les V^e et VI^e strophes, apparemment apocryphes, dans lesquelles se trouvent les vers suivants (vv.29-30) (c'est nous qui soulignons) : *mey uoler son siey ancissi / de ma mort questiers no sera*. En 1873, Albert Stimming¹ a établi ces deux vers ainsi : *mei voler son siei anc issi / de ma mort qu'estiers non sera*.

¹ STIMMING 1873, 55.

Hermann Suchier¹ en a proposé une émendation : *mei voler son siei ancessi* / *qe m'an mort ; qu'estiers non sera*.

Après eux, Alfred Jeanroy (1915, 1924² : *ancessi* ; qui a glosé : « leçon restituée par Suchier » en renvoyant à Gaston Paris, mais son texte est : *ancissi*), Rupert T. Pickens (1978, p. 224 : *anc issi*), Roy Rosenstein (1983, p. 157 : *anc issi*), Giorgio Chiarini (1985, p. 23 (2e éd. 2006) : *m'auci*), Robert Lafon (1992, p. 62 (cf. p. 88) : *son sai ; anc issi*) ont discuté cette partie. On peut en conclure avec Lucia Lazzerini qu'il s'agit ici d'un fruit actif ("fruizione attiva"²) du grand chansonnier C. Le FEW n'a-t-il pas adopté ici *ancessi* d'après le glossaire de Jeanroy, sans en recourir même à son texte (*ancissi*) ?

Si on ne peut pas considérer cette leçon de Jaufre Rudel comme « authentique », il existe encore au moins 7 occurrences qu'on peut repérer dans le corpus de l'ancien occitan : 1. Giraut de Borneil (...1167-1194...) (PC 242, 45, v. 75) ; 2. Aimeric de Peguillan (...1220-1240...) (PC 10, 24, v. 13) ; 3. Aimeric de Peguillan (PC 10, 42, v. 29) ; 4. Bernart de Bondeilh (...1220-1240...) (PC 59, 1, v. 1) ; 5. Bertran de Born (1140 ? -1215 ?) (PC 80, 8 (vers 1194)), v. 6) ; 6. Arnaut de Maruelh (ou Aimeric de Peguilhan ou anoyne), *Salut*, VII, *Bona dompna, pros ez onrada*, v. 9) ; 7. *Flamenca* (après 1234), v. 692 : *l'Ancessi Per gein lo Veil de la Montaina*.

Nous n'avons pas maintenant le loisir d'examiner la date de ces pièces. Mais à côté de celui de Bertran de Born, notre exemple de Giraut paraît le plus ancien. Il est à retenir une datation de ce terme, postérieure à 1192 et pouvant aller jusqu'à 1197. Il vaudrait mieux donc rectifier ainsi l'article de FEW : « (...) apr. assassi (ansessi, asessi, asseisi) Giraut de Borneil, ansessis Bertran de Born », avec

¹ SUCHIER 1874, 339.

² LAZZERINI 1993, 347.

renvoi aux études sur les formes nasales : Hugo Schuchardt, Z, 35, 1911, 76, n. 1 et Anglade Gramm, p. 205¹.

IV. Une *contrafacta* de Peire de Bussignac (PC 332, 1)

La première strophe est très claire. Et puis suivent les strophes ardues. « I suoi versi si rivelano quasi sempre solo apparentemente di facile comprensione, mentre non di rado lasciano trapelare sotto un velame formalmente piano un secondo significato, di difficile e oscura decifrazione, che non di rado rende arduo cogliere il pensiero del trovatore (Les vers de Giraut paraissent en apparence faciles, et pourtant sous la surface se cachent des sens difficiles nécessitant une exégèse) ». C'est ce qu'a indiqué Gerard Larghi dans un dictionnaire minutieux et profitable donnant les biographies des troubadours². Notre pièce apparaît comme un modèle de cette affirmation perspicace. Nous disons plutôt que les strophes consécutives de Giraut se présentent, non comme des séquences logiques, mais comme une suite liée par des analogies assez vagues. Les trois parties en ont été dessinées par le chansonnier *N*, témoin précieux, mais en l'occurrence qui ne nous aide pas beaucoup pour la compréhension du texte.

La strophe la plus difficile, la VII^e strophe (vv. 61-70), a été interprétée différemment par Kolsen et Sharman. La personne que le poète a choisie « entre mille » a été prise par Kolsen, pour le seigneur (masculin) dans les bonnes grâces duquel Giraut aurait voulu s'insinuer : au v. 64, il le flatterait, en lui préparant le coussin, mais il ne le nommerait pas ce seigneur pour ne pas encourir le risque d'être attaqué par les médisants. Sharman, de son côté, tient

¹ voir la note 10.

² GUIDA / LARGHI 2014, 283-284.

ce personnage pour la dame (« But I choose one [lady] »). Sharman prend-elle *un* (v. 61) pour l'antécédent de *Mon Bel Senher* du v. 72 ? De toute façon, les vers 67-70 constituent une phrase à négation double, pas facile à comprendre.

Or, on possède de cette pièce une *contrafacta* : une pièce de Peire de Bussignac commençant par *Quan lo doutz temps d'abril* (PC 332, 1), qui partage le schéma métrique assez compliqué ainsi que des termes employés comme rimes (presque 20 rimes sont les mêmes). Cependant, personne n'a pas encore examiné la similitude du contenu. En effet, tout en gardant le ton, Peire a réussi à remplacer notre pièce par une œuvre toute différente, misogyne. D'ailleurs, une autre pièce de Peire paraît aussi être une imitation d'une pièce de Giraut (PC 242, 36). Ces deux pièces longtemps négligées, ont été enfin magistralement éditées par Peter Ricketts dans une brochure distribuée au congrès tenu à Lérída. Observons les vv. 11-12 de la première :

Q'ieu cuidei entre mil una bona trobar (texte de Ricketts ; la base est *A*)

triar *ABDa^l*

liai trobar *C*

sola *D^bT*

melhor *R*

Ces vers nous permettent d'interpréter le *un* au v. 61 de Giraut comme la dame seigneuriale.

V. Interprétation de la pièce entière

Salverda de Grave a eu l'heureuse idée de résumer chaque strophe de notre pièce¹ (résumé que nous complétons entre crochets) :

- I. Il est plus difficile de faire une chanson claire qu'une qui soit obscure.
- II. Il vaut mieux faire des choses difficiles [deux paraboles : il faut commencer par la plus facile].
- III. On doit agir efficacement [critique contre la fanfaronnade].
- IV. Je déteste les gens qui ne savent pas se tirer d'affaire [incapables de mesurer la portée d'un acte].
- V. Il faut conduire jusqu'au bout tout ce qu'on entreprend [le sage dit que le prix de l'homme s'évaluera à la fin].
- VI. On doit poursuivre activement le mérite qui, une fois perdu, ne se retrouve plus facilement. Car les riches sont trop avares pour faire revivre les fêtes et le mérite.
- VII. Je choisis un [seigneur ? *sic*] [une dame] que je n'ose pas nommer (...) [la mauvaise réputation se répandra tout de suite]
- VIII. Mon amour pour mon Seigneur me tue [je vais humblement retourner à mon Beau Seigneur qui m'envoie toutefois le pire assassin] et mon chant va s'éteindre [cesser].
- IX. (*tornada*) [Mon Sobre-Totz doit l'avertir que le mal retournera à celui qui fait]

¹ SALVERDA DE GRAVE 1938, 40-41.

Giraut aime bien mélanger *canso* et *sirventes* afin de rendre ambiguë ce qu'il exprime. Quant à la VII^e strophe, Salverda de Grave a déclaré que « le reste de cette strophe m'est inintelligible et la traduction que j'en ai proposée a été faite d'après les mots [mot à mot] ». Selon nous, l'important, c'est que Giraut se soit ingénié à décrire *Mon Bel Senhor* (v. 72), de façon qu'il puisse être interprété de deux manières : grammaticalement masculin, mais en fait féminin. Il a fait exprès de rendre équivoque cette expression, cumulant ainsi la dame et le patron masculin. Et partant il n'est pas nécessaire de distinguer s'il s'agit d'un être masculin ou féminin.

La V^e strophe de la pièce de Peire de Bussignac nous aidera encore dans l'exégèse de notre œuvre. Les termes, déjà employés par Giraut à la VII^e strophe : « choisir un entre mille » (v. 61), « du soir au matin » (v. 65), « après dormir » (v. 70) se retrouvent dans un contexte différent, avec le motif du « fil » (v. 51) :

V 41	E cella que del fil	Et celle qui ne peut
42	a sos ops non pot far,	faire du fil pour son profit,
43	ad outra'n fai filar ;	le donne à filer à une autre ;
44	e ja peyor maiti	et jamais vous n'aurez de pire matin
45	no'us cal de mal vezi,	d'un mauvais voisin,
46	que so c'auretz plus car	car elles vous feront haïr
47	vos faran adirar,	ce que vous avez de plus cher,
48	et tal ren abelir	et aimer une personne
49	que de mil ans	dont, de mille ans,
50	no'us en poiretz jauzir.	vous ne pourrez jouir [trad. par Ricketts].

Le *pejor maiti* (v. 44) correspond au v. 75 de Giraut : *la plus mal ancessi* de Giraut. Salverda de Grave a affirmé que, s'il y a une particularité qui est caractéristique du style de Giraut, c'est bien la réticence, la suppression des chaînons nécessaires dans la succession des idées. Ces lacunes forcent le lecteur, ou celui qui entend chanter, à suppléer ce qui est dans la pensée du poète et que celui-ci n'exprime pas, et souvent, ajoute-t-il, on n'obtient une suite logique qu'en intercalant des suppléants conjonctifs comme « pourtant », « autrefois », etc.¹ Selon nous, la poésie de Giraut est en effet mise en lumière par sa « réticence », mais une réticence très spécifique : il n'indique pas bien la chaîne reliant ses strophes les unes aux autres, en d'autres termes, il n'éclaire pas la séquence des idées. En outre, sa réticence (aposiopèse) ne consiste pas simplement en omission des conjonctions. La clef de l'interprétation réside dans une partie des images précédentes. Chaque strophe est ainsi la suite partielle de ce qui a été auparavant.

Dans notre pièce, la place des I^{ère}, II^e et VIII^e strophes est identique dans tous les témoins, tandis que les III^e-VII^e s'agencent différemment selon les chansonniers. C'est que chaque strophe intérieure, indépendante pour ainsi dire, n'a pas toujours besoin de suivre le contexte. Dans le cas de Giraut, il s'agit plutôt d'une autre situation. En apparence, on suit la logique, mais de fait, on suit seulement une seule image au détriment des autres. Le résumé susdit nous aidera à comprendre mon affirmation. Cela arrive même à l'intérieur d'une même strophe. Voudriez-vous vous référer dans notre pièce aux vv. 11-14 et 15-20 de la II^e strophe, et aux vv. 41-44 et 45-50 de la V^e strophe ainsi qu'aux vv. 51-54 et 55-60 de la VI^e strophe ? Quant à la II^e strophe, on estime que celui qui a opté pour le fusil ne pense jamais à servir de zibeline, c'est

¹ SALVERDA DE GRAVE 1937, 302.

dire que ceux qui s'obstinent au *trobar clus* ignorent un expédient (*trobar leu*) pour sortir d'un mauvais pas ; de l'eau, substance fondamentale, facile à trouver. Dieu a créé le vin, substance exquise et sacramentelle, c'est dire que l'on doit commencer par le *trobar leu* pour arriver à la poésie de qualité.

Alfred Jeanroy avait critiqué sévèrement Giraut : « C'est en vain que nous y cherchons l'ombre d'un sentiment naturel, exprimé avec simplicité : rien de plus contourné que ses « chansonnettes » les plus « aisées », de plus abrupt et raboteux que ce style « lisse et uni »¹, ajoutant ceci : « Ce prétendu “maître des troubadours” nous apparaît comme un pédant infatué, débitant pompeusement des banalités » assimilant Giraut à « un ténor aussi content de lui-même que mécontent du public, auquel il ne pardonne pas de ne point s'extasier devant ses roulades »². Il poursuit sa diatribe jusqu'à affirmer que « cette affectation de profondeur, d'où naîtrait naturellement l'obscurité, est au reste une simple pause : en réalité Giraut n'a rien à nous dire de plus que ses médiocres émules (...) »³. Ce grand érudit ne s'est-il pas ici irrité injustement contre un style qui est propre à Giraut ?

Selon nous, notre pièce *Leu chansonet'e vil* est simplement une œuvre de Giraut démontrant que le *trobar leu* est plus difficile que le *trobar clus*. Dépourvue de métrique raffinée, de vocabulaires extravagants, ou de dialectique subtile, elle offre cependant un charme ineffable, indicible, produit par une analogie des idées presque imperceptible et pourtant vaguement sensible à la masse des auditeurs. C'est peut-être ce qui fait de Giraut de Borneil le « Maître des troubadours ».

¹ JEANROY 1934, II, 55.

² JEANROY 1934, II, 58.

³ JEANROY 1934, II, 55.

Références bibliographiques

1) éditions de Giraut de Borneil

(1) GRÖBER, Gustav (1877). « Die Liedersammlungen der Troubadours », *Romanische Studien* 2, 317-670 (414-418) [base : H].

(2) KOLSEN, Adolf (1910-1935). *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Max Niemeyer, 2 vols., t. I : 300-307 ; t. II : 87-89, 290 [base : CRUa ; c.-r. voir : Pillet-Carstens 203 et Kolsen, t. II, p. VII].

(3) SHARMAN, Ruth Verity (1989). *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil : a critical edition*, Cambridge University Press : XLVIII, 283-288, 350-352 [base : (CU)a ; orthographe : a]. c.-r. : HARVEY, R. (1990). *Medium Aevum* 59, 331-332 ; WALKLEY, M. J. (1990). *Parergon* 8-2 (December), 171-174 ; MARSHALL, J. -H. (1991). *French studies* 45, 498-499 ; GAUNT, Simon (1991). *Modern Language Review* 86-2 (April), 444-446.

2) sur Giraut de Borneil

ALMANZA, Gabriella (1978). « Sur quelques textes de Giraut de Bornelh », *Cultura Neolatina* 38, 27-35.

BELTRAMI, Pietro G. (2013). « Un divertimento di Giraut de Burneil con Dalfino d'Alvernia : *Cardalhac per un sirventes e Puois sai etz vengutz*, *Cardalhac* (con una nota sulle due tenzoni di Bernart de Ventadorn con Peire / Perol) », in *Parodia y debate*

metaliterarios en la Edad Media, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 147-168.

KOLSEN, Adolf (1894). *Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, Berlin, C. Vogt.

KOLSEN, Adolf (1937). « *Lo sanhs vas* und einiges andere bei dem Trobador Giraut de Bornelh (Korrespondenz) », *Neuphilologische Mitteilungen* 38, 398-400.

LAZZERINI, Lucia (1993). « La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese », *Medioevo romanzo* 18, 153-205 et 313-369.

LEWENT, Kurt (1937). « Bemerkungen zur provenzalischen Sprache und Literatur », *Neuphilologische Mitteilungen* 38, 1-69.

LEWENT, Kurt (1938). *Zum Text der Lieder des Giraut de Bornelh*, Firenze, Leo S. Olschki.

PANVINI, Bruno (1949). *Girald di Bornelh, trovatore del sec. XII.*, Catania, Università di Catania, Biblioteca della Facoltà di lettere e filosofia, 3.

SALVERDA DE GRAVE, Jean-Jacques (1937). « Giraut de Borneil et la poésie obscure », in *Mélanges de linguistique et de philologie offerts à Jacq. van Ginneken*, Paris, C. Klincksieck, 297-306.

SALVERDA DE GRAVE, Jean-Jacques (1938). *Observations sur l'art lyrique de Giraut de Borneil*, Amsterdam, Uitgave van de N. V., Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij.

SHARMAN, Ruth Verity (1983). « Giraut de Borneil : mestre dels trobadors », *Medium Aevum* 52, 63-76.

3) Autres références

ANGLADE, Joseph (1921). *Grammaire de l'ancien provençal*, Paris, Klincksieck.

APPEL, Carl (1918). *Provenzalische Lautlehre*, Leipzig, O. R. Reisland.

ASTON, Stanley C. (1964). « The Name of the Troubadour Dalfin d'Alvernhe », in *French and Provençal Lexicography*, Ohio State University Press, 140-163.

ASTON, Stanley C. (1974). « The Poems of Robert, Bishop of Clermont (1195-1227) », in *Mélanges d'histoire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rosating*, Liège, 5-39.

BOUTIÈRE, Jean / SCHUTZ, A. H. (1949, 1964²), *Biographies des troubadours*, Paris, A. G. Nizet.

CHAMBERS, Frank M. (1949). « The Troubadour and the Assassins », *MLN* 64, 245-251.

GRÜZMACHER, W. (1864). « Die provenzalische Liederhandschrift Plut. XLI cod. 43 der Laurenzianische Bibliothek in Florenz », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 35, 1864, 363-463.

GUIDA, Saverio / LARGHI, Gerardo (2014), *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi.

JEANROY, Alfred (1934). *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse / Paris, Privat, 2 vols.

LA SALLE DE ROCHEMAURE, le duc de (1910), *Les troubadours Cantaliens, XII^e- XIV^e siècles*, Aurillac, 1910, 3 vols.

MEYER, Paul (1871). *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris, A. Franck.

PATERSON, Linda M. (1975). *Troubadour and Eloquence*, Oxford, Clarendon Press.

RICKETTS, Peter Thomas (2014). *Les deux sirventes de Peire de Bussignac (PC 332, 1 et 2). Édition critique, traduction et notes, Hommage à Peter T. Ricketts à l'occasion du XI^e Congrès International de l'AIEO, Lérida / Lhèida, 20 juin 2014*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

SCHUCHARDT, Hugo (1911). « Zum Nasaleinschub », *ZrP* 35, 71-92.

STIMMING, Albert (1873). *Der Troubadour Jaufre Rudel, sein Leben und seine Werke*, Berlin, August Hettler.

SUCHIER, Hermann (1874), *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Litteratur* 13, 337-339.

ZUFFEREY, François, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.

(Je tiens à remercier Odile Dussud qui a bien voulu relire mon texte et me faire bénéficier de ses observations éclairées.)

Notes complémentaires sur le terme « assassin » en ancien français et ancien occitan

[Naohiko SETO : « Note complémentaire sur l'emploi du terme « assassin » en ancien français et ancien occitan », in *Toute littérature est littérature comparée : Études de littérature et linguistique offertes à Roy Rosenstien*, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales de Picardie, 2021, p. 540-548.]

Le FEW19, 69a ḥašīš (ar.) “indischer hanf” repère d’abord I. Mfr. *aschy* « préparation enivrante faite avec les feuilles séchées du chanvre indien » (1556), nfr. *ha(s)chisch* (depuis Besch 1847), suivi de II. Dérivées : 1. Afr. *hassissis* « membre d’une secte musulmane de l’Asie Occidentale, qui, au temps des croisades, tuaient (*sic*) souvent des chefs chrétiens » (1090-1255), (seit 12. Jh), *asisins*, *haississins*, *hakesins* Mon Guill, *haut-assis* BaudSeb, *harsaxis* Guill Tyr (...), apr. *Ancessi* Jaufre Rudel, *asasi*, *ausesti*. Mfr. *arsacide* « assassin » (1606 (...) Cotgr 1611), 2. Mfr. nfr. *assassin* « individu gagé pour un meurtre » (1560 (...)) ; nfr. « celui qui attente avec préméditation, guet-apens, à la vie de qn » (seit Nic 1606).

Il est à retenir que les termes dérivés sont plus anciens que l’étymon original¹. Nous examinons ici comment ce terme d’origine arabe est apparu et s’est propagé dans le latin, l’ancien français et l’ancien occitan, compte tenu des contextes tant littéraires qu’historiques. Entre 1949-50, Frank M. Chambers en a déjà parcouru quelques occurrences occitanes eu égard aux chroniques

¹ J’ai abrégé ici l’article du FEW. On peut se reporter au complément et aux rectifications importantes apportées par ARVEILLER 1990, pp. 184-190.

latines¹. En complétant ses études soigneuses, nous envisageons le processus ultérieur du changement du sens.

La légende des assassins, si impressionnante et effrayante, celle qu'on pourrait actuellement qualifier « la rumeur d'Orléans » lancée par l'Occident médiéval, a été rapportée par Marco Polo, Jean de Joinville, Vincent de Beauvais et tant d'autres. Aux auteurs médiévaux (et postérieurs, comme Alexandre Dumas), elle a fourni d'innombrables matières avec certaines variantes (délire extatique produit par la drogue appelée haschisch, description curieuse et pittoresque des jardins délicieux, avant-goût du paradis réservé à ses fidèles, etc.)². Il paraît qu'après l'assassinat sensationnel de Nizām Al-Mulk, vizir tout-puissant du sultanat seldjoukide, effectué en 1092 par les ismaéliens, les *Hassassis* se sont présentés pour la première fois dans le monde chrétien en Syrie en 1152. Selon G. Paris³, la première attestation du terme *hassassinus* (et ces variantes), que je désignerai désormais par « assassin », se repère à l'intérieur de la Chronique de Guillaume de Tyr (1130-1186), archevêque de Tyr vers 1180 : « Describitur *Assissinorum* secta et missio legati eorum ad dominum regem (...) »⁴. C'était l'assassinat de Raimond II du comté de Tripoli installé au moment de la première croisade (1096-1099). Cependant, à une date de beaucoup ultérieure, ils ont été enregistrés dans le vocabulaire « assassin ». D'ailleurs cette chronique s'est diffusée dans une continuation anonyme par les versions françaises présentées entre 1220-1223

¹ CHAMBERS 1949 et 1950.

² Voir LEWIS 1967 ; DAFTARY 2007, pp. 99-129 ; DAFTARY 2011, pp. 125-126.

³ PARIS 1912, p. 527 (article publié d'abord en 1893).

⁴ GUILLAUME DE TYR 1986, lib. 20, cap. 29, pp. 953-954 ; cf. Lib. 17, cap. 18-19, pp. 785-787.

sous les titres tels que *Etoire d'Eracle*, *Roman d'Eracle*, *Chronique d'Ernoul*, *Etoires d'Oultremer*¹.

Deux événements choquants survenus en 1192 ont répandu l'existence des assassins : d'abord, le marquis Conrad de Montferrat, roi nouveau du Royaume de Jérusalem (État chef des Quatre États Latins d'Orient) a été tué à Tyr par deux assassins déguisés en moines chrétiens. On a avancé que Richard I^{er} d'Angleterre, ne s'entendant pas avec Conrad, avait organisé ce meurtre. Et puis, une rumeur court qu'instigué par Richard I^{er} on a envoyé les assassins pour tuer le roi Philippe II de France. Afin de récupérer Acre, deux rois occidentaux étaient partis de Vézelay en juillet 1190. Mais quelque mésintelligence aurait surgi entre eux : ayant reconquis la ville d'Acre, Richard séjournait encore en Terre Sainte, tandis que le roi Philippe a regagné Paris à la fin de l'année 1191. Les effets provoqués par des rumeurs ont été rapportés par plusieurs chroniques latines, entre autres la *Gesta Philippi Augusti* commencés par Rigord (1158-1208, médecin du roi Philippe) et continués par Guillaume Le Breton (vers 1165-après 1226).

« Edodem anno, crescente inter christianos iniquitate, allate sunt Philippo regi apud Pontisaram littere de transmarinis partibus quod ad suggestionem et mandatum regis Anglie Richardi mittebantur *Arsacide* ad Philippum regem interficiendum. Interfecerant enim eo tempore Marchisium regis consanguineum, in transmarinis partibus, virum in armis strenuum, qui viribus suis et potentia Terram Sanctam, antequam reges isti illuc venirent, mira strenuitate regebat. Rex vero Philippus, auditis litteris ira inflammatus, statim ab eodem castro recessit, et plurimum sollicitus multis diebus permansit. Et quia animus ipsius regis pro hujusmodi rumoribus multum turbabatur, et sollicitudo magis ac magis crescebat in dies, habito cum familiaribus consilio, misit nuncios suos ad *Vetulum Arsacidarum* regem, ut

¹ FERY-HUE 1992, pp. 648-649.

per ipsum rei veritatem diligentius et plenius cognosceret. Interim tamen instituit rex ad maiorem cautelam custodes corporis sui, clavas ereas semper in manibus portantes, et per totam noctem alternatim circa ipsum vigilantes. Reversis nunciis ad regem, per litteras Vetuli rumores falsos esse cognovit, et per relationem nunciorum suorum, ab ipsis diligentius inquisita veritate et cognita, animus ejus, abjecto falso rumore, a falsa suspitione quievit. »¹

Le glossaire de Delaborde affirme que le terme *arsacide* n'est autre que les assassins. Du Cange (article *assasini*, cf. *vetulus de montanis*) enregistre les variantes orthographiques : *assessini (elisaei)*, *assisini*, *assidei*, *assassi (accini)*, *arsacidae*, *hansesisii*, *hakesins*, *haussasis*, *hassatuti*, *heissesin*, *chasii*. MltWb (t. 1, 1967, col. 1049) fournit dans l'article *assassinus* de maintes formes notées par *ha-*, *asa-*, *-sis-*, *-asi-*, *-axi-*, *-aci-*. Or, Philippe Auguste a envoyé, selon Rigord, des émissaires auprès du « Vieux de la Montagne », démarche non surprenante, étant donné qu'en 1238, le Vieux avait expédié des envoyés aux pays occidentaux pour les aider contre les Mongols (rapport de Mathieu Paris). Pendant le règne de Louis IX (1226-1270), l'échange des émissaires et des cadeaux a été fréquent². Le roi français a dépêché ses propres envoyés au « Vieux de la Montagne » pour discuter d'affaires religieuses avec le dirigeant ismaélien (cf. Jean de Joinville³). Je n'ai pas loisir d'examiner toutes les occurrences en latin relevées par Du Cange et par MltWb. Mais il est à remarquer une phrase de *Chronicon slavorum* réédité par Arnold de Lübeck (- vers 1211) : « *Nota, in terminis Damasci, Anthyochie et Alapie est quoddam genus Sarracenorum in montanis, quod eorum vulgari Heyssessini*

¹ RIGORD 1882-1885, § 87, t. 1, pp. 120-121. Cf. RIGORD 2006, § 93, pp. 312-315. Je remercie Monsieur Yoshio Konuma de m'avoir indiqué la nouvelle édition. Ce passage que j'ai cité correspond au texte remanié de Guillaume le Breton § 65 (RIGORD 1882-1885, t. 1, pp. 194-195). C'est moi qui souligne (et ainsi de suite).

² Voir LEWIS 1967, pp. 5-6 ; DAFTARY 2011, pp. 120-121.

³ *VIE DE SAINT LOUIS* 1995, § 451-464.

*vocatur et in Romano segnors de montana*¹ ». Il s'agit d'un récit du rapport daté de 1175 écrit par Burchardus, *argentinensis vicedominus*, envoyé par Friedrich I^{er} Barbarossa. Arnold avait eu accès au rapport du Burchardus. Comme on dit que les informations de ce délégué de Strasbourg étaient assez exactes², ce témoignage atteste une occurrence plus tôt de 5 ans que celle de Guillaume de Tyr. F. Daftary a signalé qu'il semble être la première source occidentale à mentionner une potion enivrante administrée par le « Vieux de la Montagne » ; cependant selon lui, Arnold était à court d'imagination sur un « jardin de paradis »³. D'ailleurs, *Heyssessini* ne représente pas ici les assassins eux-mêmes, mais leurs dirigeants, les « Vieux de la Montagne ». En tout état de cause c'était pour la suite, par Marco Polo (1254-1324), que la légende a été reprise, voire amplifiée.

Le Tobler-Lommatzsch (TL1, 569. cf. Godef. 1, 423-424 ; 9, 209) commence l'article *assassis* par *ome al Harsasis* (*ome des Harsasis, le filz le Hausais, roi des Haussasis*) repéré dans *L'Estoire de la Guerre Sainte* d'Ambroise (1195-1196), expressions suivies par les occurrences de Jean de Jurni (*La dîme de penitance*, 1288), de *Baudouin de Sebourc* (2^e moitié du XIV^e s.), de Marco Polo, de *Guillaume le Maréchal* etc. Parmi les occurrences tirées des trouvères par le TL, *Vostre hons suix essescis*, celle qu'on peut interpréter par « Je suis votre homme (serviteur) et assassin (admirateur si passionnant d'être prêt à l'assassinat) » mérite d'attirer notre attention. En outre on y voit *Ains seroie assezis ke haistivement Ne prëisse vengeance De çals por cui seux faidis* « Si je ne peux pas venger de ceux auxquels je suis fidèle, je serais plutôt assassin ». Ce sont des emplois figurés,

¹ ARNOLDI CHRONICA SLAVORUM 1868, Lib. VII, cap. 8, p. 274 (cf. p. 264).

² Cf. DAGL, p. 79.

³ DAFTARY 2011, p. 125.

signalés déjà par F. M. Chambers¹, indiquant que la métaphore de ce genre se retrouve dans un sonnet de Dante².

R. Arveiller, se référant au texte d'Ambroise, présente encore quatre occurrences : *E cil qui l'avoient trahi, Qui erent ome al Harsasis* (vv. 8794-8795) ; *E se guardast des Harsasis* (v. 8895) ; *si i ot le filz le Hausasis* (v. 10799) ; *al roi des Hausasis* (v. 12307). Il confirme que ces exemples désignent aussi bien le « Vieux de la Montagne » que ses sectateurs³. Cela correspond à l'occurrence en latin du *Chronicon slavorum* de Burchardus. Ambroise, jongleur anglo-normand, a relaté la Croisade du roi Richard. De ce qu'il n'a écrit pas de la mort du roi, il résulte que cet ouvrage date d'avant 1196.

Le *Dictionnaire du français médiéval* de Takeshi Matsumura (Mts 258a : assassis) relève une occurrence intéressante tirée de *Moniage Guillaume* indiquée déjà par le FEW (MonGuill²C, vv. 1773-1774) : *Jou quit cis moines a reubé le päis, Reubeor samble mout bien, ou hakesin* « Je crois que ce moine a ravagé ce pays, il ressemble très bien au devastateur ou à l'assassin »⁴. Le texte cité relève d'une version assez récente (artésien, 1295⁵). Si on se réfère à une ancienne version (vers 1180), ce passage présente une leçon dépourvue d'assassin : *Ge cuit cist moines a robé le país : Trop*

¹ CHAMBERS 1949, p. 250.

² LEWIS 1967, p. 142 a mentionné une remarque d'Olschki sur un passage du second sonnet du *Fiore* composé sans doute par le jeune Dante ; il s'agit d'une dévotion pour sa Dame plus grande que celle des assassins pour le « Vieux de la Montagne » ou celle du prêtre à Dieu : *Più che Assassino al Veglio e a Dio Presto* (OLSCHKI, 1937, p. 215).

³ ARVEILLER 1990, p. 187 et 190.

⁴ MONIAGE GUILLAUME 1906-1911. Mts. semble modifier le texte ; je suis le texte de Cloetta.

⁵ DEAF, coml. 2016, col. 573.

*bien ressemble robeör a son vis*¹ (cf. variante relevée par Cloetta, t. I, p. 125). D'où une conjecture provisoire : vers 1180 le mot assassin (et ses variantes) n'est pas encore répandu dans l'ancien français.

Passons aux textes occitans. On peut recueillir au moins huit occurrences en ancien occitan. J'ai déjà signalé qu'une attestation première de l'article du FEW19, 69a ḥašīš contient une erreur provoquée par la confusion entre une leçon postérieure (du chansonnier C), d'ailleurs forgée, et l'« original » de Jaufré Rudel². Car le mot *ancessi* n'est qu'une variante improvisée par Hermann Suchier exploitant *ancissi* noté par le fameux copiste ou commendataire au début du XIV^e siècle. G. Paris a affirmé qu'il est impossible qu'un poète de l'extrême ouest de la France [Jaufré Rudel] l'ait employé avant 1147, surtout comme l'emploie l'auteur de cette strophe, dans le sens général et dérivé de « meurtrier gagé »³.

Considérant cette leçon de Jaufré Rudel comme apocryphe ou douteuse, on peut confirmer qu'il reste encore au moins 7 occurrences dans le corpus de l'ancien occitan : 1. Giraut de Borneil (...1167-1194...) (PC 242, 45, v. 75) ; 2. Bertran de Born (1140 ? -1215 ?) (PC 80, 8), v. 6) ; 3. Aimeric de Peguillan (...1220-1240...) (PC 10, 24, v. 13) ; 4. Aimeric de Peguillan (...1175-1225...) (PC 10, 42, v. 29) ; 5. Bernart de Bondeilh (...1220-1240...) (PC 59, 1, v. 1) ; 6. anonyme (ou Arnaut de

¹ MONIAGE GUILLAUME, 2003, v. 1771-1772.

² cf. SETO 2020. Chambers avait raison de refuser parmi son corpus l'exemple de Jaufré Rudel, suggéré par Leo Spitzer : « But since this reading does not actually occur in the Mss, we can hardly use it as proof that the word Assassin is found in Provençal literature as early as Jaufré's time » (CHAMBERS 1950, p. 343).

³ PARIS 1912, p. 527 (cf. note 4).

Mareuil ou Aimeric de Peguilhan), *Salut*, VII, *Bona dompna, pros ez onrada*, v. 9) ; 7. *Flamenca* (après 1234), v. 694 (692).

L'occurrence de Giraut de Bornelh (*Leu chansonet' e vil*) paraît l'une des plus anciennes. Il est à retenir une datation de cet emploi, postérieure à 1192 et pouvant aller jusqu'à 1197¹.

73 ren als no'l sai comtar je ne sais lui dire autre que ceci :
74 mas que s'amors m'auci ; mon amour pour elle me tue ;
75 la plus mal *ancessi* jamais elle ne sut m'envoyer
76 noqua'm saup enviar un pire assassin,
77 qu'era no'm puesc pauzar de sorte que je n'ai plus de repos,
78 ans trebalh e cossir², plutôt je me tourmente et je suis soucieux

Ici, « assassin » (*ancessi*) s'emploie d'une manière métaphorique; l'amour que le poète manifeste à sa dame est représenté comme un assassin, un meurtrier. Giraut s'ingénie subtilement à se servir du terme. Il s'agit certes d'un tueur, mais c'est un meurtrier horrible et habile auquel la victime n'échappera jamais.

Par contre, dans son sirventes (*Be'm platz car trega ni fis*) daté de 1194, pièce la plus ancienne à côté de celle de Giraut, Bertran de Born présente une occurrence purement littérale et historique :

5 Sembla'is gardon d'*Anssessis*, On croirait qu'ils se protègent des Assassins,

¹ SETO 2020 ; CHAMBERS 1950, pp. 343-344; LAZZERINI 1993, p. 345.

² SETO 2020 (éd. par Kolsen (1911-1936), t. 1, p. 306 ; éd. par Sharman (1989), p. 286).

6 Que ja lai on uns d'els fos, Car là où se trouve l'un d'entre eux

7 Non intraretz ses mesclaïna¹. Vous n'arriverez jamais à pénétrer sans vous battre.

Cette pièce étant datée d'entre les années 1193 et 1194², on peut affirmer qu'elle fournit une première attestation avec la pièce de Giraut de Bornelh. Cela s'accorde bien avec les témoignages latins et anciens français qu'on vient d'examiner. La légende des assassins se propageait à cette période. À elle s'ajoutent les deux occurrences du troubadour Aimeric de Peguilhan. D'abord *Yssamen cum l'ajmans* (PC10, 24, avant 1214) :

9 Pero maltraitz ni afans Mais ni souffrance ni peine
10 No'm dezenansa ni'm te ne m'abaisse ni m'empêche
11 De vos servir mielhs de be, de vous servir,
12 Qu'als que'm sia pros o dans. que cela me soit profit ou dommage.
13 Mas fag m'avetz *Ansessi* Plutôt vous m'avez fait mon cœur
14 Mon cor que per vos m'auci, assassin qui m'a tué pour vous,
15 Que'm sol esser fis e bos, Car mon cœur, m'étant fidèle et gentil
16 Mas ar m'es fagz enginhos³. Est maintenant devenu trompeur pour moi.

Il ne s'agit pas seulement d'un assassin meurtrier, mais d'un traître. Cet emploi se retrouve dans une partie de l'*Histoire de Guillaume*

¹ BERTRAN DE BORN 1985, t. 2, p. 702 (traduction : p. 703).

² BERTRAN DE BORN 1985, t. 2, p. 705 et pp. 707-708 (note).

³ SCHEPARD ET CHAMBERS 1950, p. 137.

le Maréchal, où l'oncle de Guillaume, comte Patrice a été insidieusement tué en 1168 (vv. 1645-1652) :

Ci a trop fort conte a conter :	C'est chose trop pénible à conter.
Quant en son cheval vol[t] monter,	Comme il montait sur son cheval
Anceis qu'es archuns fust asis,	avant qu'il fût bien assis entre les
arçons,	
Uns traîtres, un <i>hanseis</i> ,	un traître, un assassin,
Le feri d'un glaive desiriére	le frappa d'un épieu
parmi le cors, en tel man[i]ére	par derrière à travers le corps.
Que tantost murir l'en estut,	Il mourut sur place
Dunt a toz les suens mesestut ¹ .	pour le malheur des siens.

Cette œuvre en ancien français est datée de 1225-1250². Nous pouvons insister sur une apposition ; l'assassin (*hanseis*³) équivaut ici à un traître. Sans doute la signification du tueur envoyé par le « Vieux de la Montagne » s'est-elle déjà effacée dans ce contexte. Ayant été fidèle à son supérieur pendant longtemps, cet homme a fini par le trahir et le tuer. Il s'agit d'un sicaire hypocrite.

Dans une autre pièce d'Aimeric commençant par *Puois descobiur ni retraire* (circa 1200), le poète s'adresse à sa Dame. Ayant exprimé son aveu de fidélité, il proclame ainsi :

¹ GUILLAUME LE MARÉCHAL 1891-1901, t. 1, p. 61 (traduction : t. 3, p. 25).

² Cf. DEAF. Compl. 2016, col. 384.

³ Paul Meyer a supposé que la forme nasale après *ha-* soit une mauvaise leçon de *hassassis* (cf. son glossaire, t. 2, p. 363). Antoine Thomas a proposé un effet de dissimilation (< *hansessis*) (voir THOMAS 1922, pp. 118-119 ; THOMAS 1899, pp. 118-119 ; SETO 2020).

28 Car mieills m'avetz, ses doptanssa, Car sans aucun doute vous me possédez

29 *Qe'l Vieills l'Asasina gen*, mieux que le Vieux maîtrise les Assassins

30 Que vant, neis s'eron part Franssa, qui vont, même s'ils étaient loin de France

31 Tant li son obedien, lui obéissant tant,

32 Aucir sos gerriers mortals. tuer ses ennemis mortels.

33 So non es greu pauc ni gaire : Cela n'est pas du tout difficile :

34 Tant vos sui ieu plus leials je vous suis le plus fidèle

35 Q'ieu m'auci per vos aman. de telle sorte que je me tue en vous aimant.

36 Donc ben fatz plus qu'il no fan¹. Je fais donc beaucoup mieux qu'ils le font.

Il s'agit d'un emploi curieux, pas métaphorique : on assiste à la forme d'épithète régissant « gen », expression figurée mettant un accent sur la fidélité absolue que la direction du « Vieux de la Montagne » lui a imposée.

L'occurrence prochaine de Bernart de Bondeilh (...1220-1240...), troubadour mineur du nord de l'Italie, n'en est pas moins intéressante : la Dame est confondue avec le « Vieux de la Montagne » ! L'ordre du « Vieux » est assimilé à l'emprise irrésistible de la Dame sur le narrateur.

¹ AIMERIC DE PEGUILHAN 1950, p. 201.

- 1 Tot aissi'm pren con fai als asseisis, Elle me prend comme si elle
faisait aux
- 2 qe fan tot so qe lurs senhors lur di, assassins qui font tout ce que leur
maître
- 3 qe no'n pensan failhir ser ni mati, ordonne, qui ne lui faillent ni soir
ni matin,
- 4 tant lo crezon e tant ll'es cascus fis ; ils se fient tant à lui et lui sont si
fidèles
- 5 e le seinhers, qar conois ceramen et le maître, étant sûr que tous les
membres
- 6 que chascus fai de grat son mandamen, accomplissent son ordre
volontiers,
- 7 fa'ls comensar tal re, segon q'aug dir, leur font commencer, selon le
bruit,
- 8 don prendon mort, ans q'o puescan complir¹ une chose qui cause leur
mort
- avant la réussite.

L'une des pièces anonymes, classées parmi les *Salutz d'amor*, commençant par *Bona dompna, pros ez onrada*, présente un sens de servilité excessive du destinataire :

- 9 Lo vostre verais *ancessis*, Votre véritable assassin
- 10 Que cre conquestar paradís qui croit conquérir le paradís
- 11 Per far toz vostres mandamens,² en exécutant tous vos ordres,

¹ APPEL, 1890, pp. 22-24.

² SALUTZ D'AMOR 2009, pp. 654-675 ; SALUTS D'AMOUR 1961, p. 143 (p. 172 : note 9) ; cf. CHAMBERS 1944, pp. 246-247. La traduction est celle de l'édition de P Bec.

Le soupirant-assassin espère gagner le paradis en suivant le commandement de sa Dame. On compte dans le corpus des troubadours sept œuvres appartenant à ce genre. Cette pièce, étant généralement tenue pour anonyme, peut être attribuée soit à Arnaut de Mareuil (.1171-1190.) soit à Aimeric de Peguilhan. F. Gambino, dernière éditrice, estime que le ton de la pièce est proche d'Aimeric. Si l'œuvre était de ce poète, on dirait que parmi les sept occurrences. Aimeric de Peguilhan s'est servi trois fois de ce terme.

Le dernier exemple se trouve dans le roman de *Flamenca*. Le répertoire des numéros exécutés par les jongleurs pendant le banquet de noces du comte d'Archambault et de l'héroïne renferme une anecdote de l'assassin :

693 L'us comtet l'astre de Merli, L'autre retraçait la prospérité de
Merlin,
694 l'autre dis con fan *l'ancesi* un autre les mœurs des Assassins
695 per gein lo Veil de la Montaina ;¹ sous l'influence des ruses du Vieux
de la Montagne.

Cette occurrence atteste bien qu'au XIII^e s. la légende, tout en étant sujet d'amusement, était susceptible de provoquer dans le public le sentiment d'horreur.

Ayant parcouru les termes (et les formes) issus du ḥašīš de l'arabe, on peut constater qu'ils représentaient soit les tueurs envoyés par les « Vieux de la Montagne » ismaéliens soit les « Vieux » eux-mêmes. Les occurrences dans la poésie lyrique française et

¹ FLAMENCA 2008, p. 120 (cf. L'édition de Zufferey et de Fasseur (2014) : vv. 691-693).

occitane impliquent les soupirants assujettis à leur Dame. Par contre on s'en sert pour désigner les traîtres n'hésitant pas à exécuter leurs supérieurs.

C'est au XVI^e siècle qu'on s'est rendu compte qu'il s'agissait d'un dérivé du mot qui signifie une composition enivrante fabriquée par des chanvres indiens. Nous pouvons recourir aux cheminements du terme examiné dans le complément de R. Arveiller consultant surtout les nombreux ouvrages médicaux concernant *aschy* relevé pour la première fois en 1556.

Je vais me référer au *Dictionnaire du Trévoux* (1771) qui a défini ainsi *assassin* : « Homme qui tue un autre avec avantage, soit par le nombre de gens qui l'accompagnent, soit par l'inégalité des armes, soit par la situation du lieu, ou en trahison. Meurtrier de guet-à-pens, de dessein formé, & en trahison ». L'étymologie de l'assassin qu'il a proposé « n'est point d'*arsacide* comme on l'a dit, mais du mot arabe *asis* qui signifie ' insidiator', un homme qui tient des embûches, & et qui vient du verbe arabe *asasa*, tendre des embûches ».

A.-I. Sylvestre de Sacy (1758-1838) a enfin réussi à confirmer que l'assassin a été tiré du mot *ha(s)chisch* dans un article de la revue *Moniteur* no. 210 en 1809. Le *Lexique Roman* (1836-1845) de Raynouard n'en a pas moins adopté l'étymon conjectural *sahs* « glaive » du vieux saxon (Rn2, 135), cependant, L. M. Devic a certifié en 1876 : « personne ne doute aujourd'hui que le nom d'Assassins donné aux Ismaéliens ou Bathéniens ne soit l'adjectif arabe *ḥachāchī* (...) dérivé de *ḥachīch* (...), boisson enivrante qui jouait un rôle important dans la fanatisation de ces terribles sectaires¹ ».

¹ DEVIC 1876, p. 38.

B. Lewis, en confirmant que la boisson enivrante étant déjà connue et bien loin d'être potion secrète, a estimé : « the use of the drug by the sectaries is attested neither by Ismaili nor by serious Sunni authors. Even the name ḥashīshī is local to Syria, and is probably a term of popular abuse. In all probability it was the name that gave rise to the story, rather than the reverse¹ ».

L'important pour nous est que, qu'il s'agisse du fait réel ou d'une rumeur pouvant être assimilée à celle « d'Orléans », on parlait des assassins, soit intimidés soit émerveillés, de la fin du XII^e s. jusqu'à l'âge du romantisme au moins. L'existence des membres meurtriers d'une secte musulmane qui obéissaient aveuglément à leur chef, dépassait l'intelligence des Occidentaux ; les criminels ne manquaient jamais d'exercer leur vocation. Le mythe des « Assassins » n'en a été que plus terrifiant (Amin Maalouf) : pour y donner des explications tant soit peu raisonnables et convaincantes, on aurait invoqué le haschisch.

Bibliographie

Sources

Aimeric de Peguilhan 1950 *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, éd. par W. P. Shepard et F. M. Chambers, Evanston (Illinois), 1950.

Appel 1890 C. Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, 1890.

Arnoldi Chronica slavorum 1868 éd. par Georg Heinrich Pertz, Hannover, 1868.

¹ LEWIS 1967, p. 12.

Bertran de Born 1985 *L'Amour et la guerre, l'œuvre de Bertran de Born*, éd. par G. Gouiran, Aix-en-Provence, 1985.

Guillaume de Tyr 1986 Guillaume de Tyr, *Chronique [Willelmi Tyrensis Archiepiscopi, Chronicon]*, éd. par R. B. C. Huygens, Turnhout, 1986.

Guillaume le Maréchal 1891-1901 *L'Histoire de Guillaume le Maréchal*, éd. par P. Meyer, Paris, 1891-1901.

Flamenca 2008 *Flamenca, Romanzo occitano del XIII secolo*, éd. par R. Manetti, Modena, 2008.

Moniage Guillaume 1906-1911 *Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. par W. Cloetta, Paris, 2 vols, 1906-1911.

Moniage Guillaume 2003 *Le Moniage Guillaume chanson de geste du XII^e siècle*, éd. par N. Andrieux-Reix, Paris, 2003.

Rigord 1882-1885 *Œuvres de Rigord et de Guillaume le Breton, historiens de*

Philippe Auguste, éd. par H. F. Delaborde, Paris, 1882-1885, 2 vols.

Rigord 2006. *Rigord, Histoire de Philippe Auguste*, éd. Par É. Carpentier, G. Pon et Y. Chauvin, Paris, 2006.

Saluts d'amour 1961 *Les saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*, éd. par P. Bec, Toulouse, 1961.

Salutz d'amor 2009 *Salutz d'Amor, edizione critica del "corpus" occitanico*, éd. par F. Gambino, Roma, 2009.

Vie de saint Louis 1995 Joinville, *Vie de saint Louis*, éd. par J. Monfrin, Paris, 1995.

Études

Arveiller 1990 R. Arveiller, *Addenda au FEW XIX (orientalia)*, Tübingen, 1990 (l'article ḥašīš d'abord apparu dans *Zrp*, 94 (1978), pp. 307-342).

Chambers 1949 F. M. Chambers, « The Troubadours and the Assassins ». In : *Modern Language Notes*, 64-4 (1949), pp. 245-251.

Chambers 1950 F. M. Chambers, « More about the Word *Assassin* in Provençal », In : *Modern Language Notes*, 65-5 (1950), pp. 343-344.

Lewis 1967 B. Lewis, *The assassins, a Radical Sect in Islam*, London, G. Weidenfeld and Nicolson, 1967.

Daftary 2007 F. Daftary, *Légendes des Assassins, Mythes sur les Ismaéliens*, (traduites par Zarien Rajan-Badouraly), Paris, 2007.

Daftary 2011 F. Daftary, *Les Ismaéliens dans les sociétés musulmanes médiévales*, traduit par Z. Rayn-Badouraly, Paris, 2011.

Olschki 1937 Leonard Olschki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Firenze, 1937.

Paris 1912 G. Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, Paris, 1912.

Seto 2020 N. Seto, « Quelques remarques sur un texte du “Maestre dels trobadors” : *Leu chansonet’e vil* (Giraut de Borneil : PC 242, 45) ». In : *Actes du XIII^e Congrès de l’AIEO, 10-15 juillet 2017, Albi*, 2020, t. 1, p. 103-112.

Thomas 1899 A. Thomas, « Anc. Franç. FEIS = FESIS, etc. ». In : *Romania*, 28 (1899), pp. 118-119.

Thomas 1922 A. Thomas, *Mélanges d'étymologie française*, Paris, 1927 (2^e éd.).

Dictionnaires

DEAF, Compl. 2016 *Dictionnaire étymologique de l'ancien français, complément bibliographique 2016*, Berlin, 2016.

Fery-Hue 1992 F. Fery-Hue, "Guillaume de Tyre". In : *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Âge*², Paris, 1992.

Devic 1876 L. M. Devic, *Dictionnaire étymologique des mots français d'origine orientale (arabe, persan, turc, hébreu, malasi)*, Paris, 1876, Amsterdam, 1915.

DAGL W. B. Buchwald, A. Hohlweg et O. Prinz, *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'antiquité et du moyen âge*, traduit par J. D. Berger et J. Billen, [Turnhout], 1991.

Lokotsch 1975 K. Lokotsh, *Etymologisches Wörterbuch der europäischen (germanischen, romanischen und slavischen), Wörter Orientalischen Ursprungs*, Heidelberg, 1975².

MltWb O. Prinz, *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum Ausgehenden 13. Jahrhundert*, München, 1967-

Compte rendu de

*I Manoscritti della letteratura in lingua d'oc*¹

[Naohiko SETO : Compte rendu : D'Arco Silvio AVALLE, *Manoscritti della letteratura in lingua d'oc, nuova edizione a cura di Lino LEONARDI*, no. 572, Turin, Giulio Einaudi, 1993, in-16, x-221p. 9 pl. in *La France Latine*, t. 130, 2000, p. 159-171.]

Sept ans se sont écoulés depuis la parution de la nouvelle édition d'un traité de D'Arco S. Avalle, paru il y a presque quarante ans sous le titre de la *Letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta* (coll. Studi e ricerche, Torino, Giulio Einaudi, 1961, in-8, 228p.). Ce manuel, cette fois en petit format, n'en est pas une simple réédition : Lino Leonardi, chercheur en philologie romane, surtout sur la lyrique italienne médiévale, non content de l'augmentation des renseignements bibliographiques accumulés après 1961, s'est occupé de suppléer des arguments théoriques et méthodiques éparpillés dans le corps du livre (les parties amplifiées grâce à lui sont indiquées par les crochets < >). La position prise par Leonardi est naturellement identique à celle d'Avalle.

Comme le titre nouveau le fait ressortir, cet ouvrage présente la littérature occitane médiévale du point de vue de la tradition manuscrite. Pour chaque pièce non lyrique et pour de nombreux troubadours, il nous fournit des informations essentielles

¹ D'Arco Silvio Avalle, *I Manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, coll. Piccola Biblioteca Einaudi, 572, Torino, Giulio Einaudi, 1993. in-16, x-221p., 9 pl.

(manuscripts, dates approximatives, éditions, comptes rendus importants) que les quatre index et la bibliographie alphabétique très riche, classée selon les auteurs nous permettent de trouver facilement. Dans ce sens, ce traité se montre bien un bon guide indispensable tant pour les chercheurs que pour les étudiants. Les trois appendices mis à la fin de la première édition (concernant des remèdes contre la contamination, les notes à l'usage de l'enlumineur du manuscrit *A* et les divers processus provoquant des variantes), jugés sans doute trop arides pour les débutants, ont été malheureusement supprimés.

Ce livre représente un caractère particulier : les auteurs (Avalle et Leonardi), considérant à juste titre que l'histoire des manuscrits constitue une matière primordiale et significative de l'histoire des œuvres littéraires occitanes, voulaient mettre à la portée d'un public non initié les résultats acquis dans ce domaine, principalement par les chercheurs antérieurs appelés « néo-lachmanniens ».

Cette caractéristique a rendu, paraît-il, difficile l'appréciation de cette étude considérable, d'où la rareté relative des comptes rendus établis même sur la première édition¹. Dans ce qui suit, je me dispenserai de répéter des remarques déjà faites (voir surtout les observations importantes d'Yves Lefèvre et de Giovanna Balbi) ; je tâcherai plutôt de mettre en relief la qualité propre à ce traité,

¹ Pour l'édition de 1993 : Walter Meliga, in *Medioevo Romanzo*, t. 18, 1993, p. 293-297 ; Giovanna Balbi, in *Giornale storico della letteratura italiana*, t. 171, 1994, p. 283-290 ; Giovanni Borriero, in *Romanische Forschungen*, t. 105, 1993, p. 417-420 ; Max Pfister, in *ZrP*, t. 110, 1994, p. 779-780. Pour l'édition de 1961 : Maria Corti, in *Giornale storico della letteratura italiana*, t. 139, 1962, p. 572-575 ; Leo Pollmann, in *Erasmus, speculum scientiarum*, t. 15, 1963, col. 538-540 ; Ulrich Mölk, in *ZrP*, t. 80, 1964, p. 175-181 ; Yves Lefèvre, in *Romance Philology*, t. 19, 1965, p. 107-111.

quitte à trop schématiser les idées subtiles mais compliquées des auteurs.

Il est à noter d'abord qu'Avalle, afin d'accéder aux leçons originales des auteurs, concentre ses efforts sur les stades antérieurs aux témoins actuels. Il a ainsi revalorisé sur une grande échelle l'étude innovatrice consacrée par un philologue allemand du dix-neuvième siècle, Gustav Gröber, à la tradition manuscrite des troubadours¹. Il signale que le critère d'un « bon manuscrit » comme base d'édition critique, certes largement professé par Joseph Bédier en 1913, mais précédé dans le domaine des études occitanes par Paul Meyer, a eu une tendance à négliger des leçons fournies par les autres témoins ; ce principe a privé les chercheurs de l'occasion de poursuivre d'éventuelles traditions manuscrites (p. 88). La liste des éditions, toujours selon lui, susceptibles de mettre en évidence la famille «ε» aurait pu s'élargir, si tant d'éditions critiques n'avaient pas été établies par la méthode bédérienne, considérée par lui comme celle qui impose le bon manuscrit ou le manuscrit de base au détriment des autres. La famille «ε» paraît ici être similaire à l'archétype baptisé «x» depuis Gröber pour désigner les leçons communes (la famille) des manuscrits *ABDIKN* par opposition à la famille «y» (*CGMQacRTf*).

Les œuvres existantes des troubadours, depuis Guillaume IX (1071-1126) jusqu'à Guiraut Riquier (vers 1230-1295) ont été transcrites dans les manuscrits datés d'après 1250 environ. Leur provenance en est de l'Italie, du Midi de la France et de la Catalogne. La plupart des pièces lyriques ont été donc recueillies par les chansonniers actuels cent ans voire deux cents ans après les prétendus originaux. Dans ces conditions, on est amené tout

¹ Gustav Gröber, « Die Liedersammlungen der Troubadours », in éd. Edouard Boehmer, *Romanische Studien*, Strasbourg, Karl J. Trüber, t. 2, 1875-1877, p. 337-670.

naturellement à se demander comment les auteurs ont « trouvé » leurs chansons et par quels processus elles ont été fixées dans les chansonniers dont on dispose maintenant.

Selon l'hypothèse de Gröber, supplée par Avalle-Leonardi (p. 61-72) (complétée par Martín de Riquer et Maria Luisa Meneghetti)¹, nous pouvons nous imaginer les procédés suivants, aussi schématiques soient-ils :

1. Un troubadour note sa pièce sur un *volumen* ou une feuille volante (“Liederblätter” de Gröber).
2. Il la passe à un jongleur ou aux jongleurs qu’il connaît.
3. Les jongleurs l’ont appris par cœur pour la chanter ou la réciter. Comme l’attestent les *tornadas*, ils peuvent la transmettre au patron, à la Dame ou à l’ami du poète.
4. Les pièces propagées ainsi par plusieurs jongleurs sont réunies pour chaque poète dans un « livre » de la main du poète lui-même ou bien de la part du compilateur contemporain (et ultérieur). Par exemple, la partie contenant les pièces de Guiraut Riquier à l’intérieur des manuscrits *C* et *R* (célèbre « libre » de Guiraut : fol. 288b du ms. *C*) ; les *sirventes* de Peire Cardenal, recueillis par le mss. *I* (fol. 164r-) et *K* (fol. 149r-), accompagnés de *vida* précisant que : « Et ieu, maistre Miquel de la Tor, escrivan, fauc saber qu’En Peire Cardinal, quan passet d’aquesta vida, qu’el avia ben entor sent ans. Et ieu, sobredig

¹ Martín de Riquer, *Los trovadores, historia, literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols., t. 1, p.15 ; Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori, la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984, 2e éd., Torino, Giulio Einaudi, 1992, p. 31.

Miquel, ai aquestz sirventes escritz en la ciutat de Nemze »¹. On a affaire ici à une « œuvre » individuelle (“Liederbücher” de Gröber, modèle similaire à l’“archetipo” d’Avalle).

5. Les recueils de morceaux choisis (des auteurs variés) sont édités par les amateurs des chansons (p. 68). Il s’agit entre autres d’un livre d’Henri II, comte de Rodez (1274-1302), mentionné par Folquet de Lunel dans son *Roman de mondana vida* (ms. R, fol. 134) : (*le romans*) *sia enviatz / al pro comte c’a sertana / valor, de Rodes, e, si’l platz, / s’y ve paraula vilana, / sia per luy examinat, / car es d’entensio sana; / pero, si’l romans es obratz / d’obra que dretz no soana, / si’el sieu libre traslatatz, / que es d’obra ansiana* (v. 510-519)² (“Gelegenheitssammlungen” de Gröber).
6. On réunit et réédite ces florilèges ((4) et (5)) qui aboutissent aux chansonniers actuels.

Les phases successives sont pour la plupart conjecturales, en ce sens qu’on n’en dispose que de témoignages indirects. Comment peut-on confirmer que l’auteur a écrit une chanson originale sur le support quelconque ?

On puise souvent à la *tornada* de *Quan lo rius de la fontana* de Jaufre Rudel (PC, 262-5) (Avalle-Leonardi, p. 28) : *Senes breu de parguamina, / tramet lo vers, en cantan / en plana lengua romana*

¹ Éd., Boutière-Schutz, 1964, p. 335-337.

² Ed. Peter T. Ricketts, « *Le Romans de Mondana vida* de Folquet de Lunel : édition critique et traduction », in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, 4 vols., t. 3, p. 1121-1137 (cf. éd. Eichelkraut, 1872, p. 41-42; Peter T. Ricketts, « Le troubadour Folquet de Lunel », in *Colloque international d’études occitanes, Lunel, 25-28 août 1983*, Montpellier, 1984, p. 111-121 ; Saverio Guida, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi, 1983.

/ *a`N Ugo Bru per Filolh*; (ms. C, v. 29-32). Précisant qu'il ne se sert pas de parchemin, mais qu'il charge son jongleur Filolh de transmettre directement (d'une façon orale) à Ugo, le poète a insisté sur l'usage inhabituel de sa chanson : il a ainsi laissé percer l'habitude de l'écrit sur le parchemin. À cela s'ajoute le fameux Martin Codex, une feuille volante de parchemin de la fin du XIIIe au début du XIVe siècle (aujourd'hui disparu) comportant sept pièces galiciennes avec leurs mélodies (Avalle-Leonardi, p. 62). De Riquer l'a identifié à l'un des "Liederblätter" de Gröber, car les deux recueils plus récents des poèmes galiciens arrangent les mêmes poèmes dans le même ordre que ce fragment¹. Et pourtant, il faut remarquer que ce codex, dont la fonction réelle n'est pas éclaircie, demeure un témoignage indirect, étant donné que la langue et la provenance diffèrent de celles des chansonniers occitans.

Le plus significatif me paraît être une suite d'illustrations préparée dans le ms. N (New York, Pierpont Morgan Library, 819). Si ce chansonnier se distingue des autres, c'est qu'il présente une multitude de dessins presque contemporains qui, tout en suivant le texte de très près, commentent ou mettent en scène certaines pièces. L'étude minutieuse d'Angelica Rieger consacrée à ces images nous fournit bien des enseignements précieux². L'illustration du fol. 63r représente le poète qui écrivait sur un rouleau de parchemin. Elle concerne une pièce de Folquet de Marseille commençant par *Meravil me com pot nuls hom chantar* (PC, 155-13), attribuée aussi à Falquet de Romans (CR) et à Pons de Capdeuil (a). Le dessin illustre une scène racontée au dedans de la première strophe :

¹ De Riquer, *op. cit.*, t. 1, p. 16-18. Cf. Meneghetti, *op. cit.*, p. 31.

² Angelica Rieger, « *Ins e'l cor port, dona, vostra faisso* – image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours », in *CCM*, t. 28, 1985, p. 385-415, notamment, p. 399.

- 1 Meravil me com pot nuls hom chantar
- 2 si con ieu fas per lei que'm fai doler,
- 3 qu'e ma chansos non posc apareillar
- 4 dos motz c'al ters no'm lais maritz chauzer,
- 5 car non soi lai on estai sos cors genz,
- 6 douz e plazens
- 7 que m'auci deziran,
- 8 e no'm pot far morir tan fin aman. (ms. *N*)¹

Meneghetti l'a prise pour une scène de déclamation du poète². Avec Avalle-Leonardi et Rieger, il vaudrait mieux l'attribuer aux vers 3-4 : « Je ne puis appareiller deux mots sans me laisser, au troisième, retomber dans la peine ». En tout état de cause, à moins que le dessin ne soit pas l'une des images typiques du scribe qui se montre, après avoir recoupé la plume, fier d'avoir avancé son pénible travail, on pourra la considérer comme seul et unique témoignage dans la poésie occitane, qui puisse attester l'origine de la tradition manuscrite par l'écrit, hypothèse formulée par Gröber.

L'original, ainsi rédigé, devait être fixé dans la tradition orale et écrite des phases (2) et (3) signalées ci-dessus³. Toujours selon Avalle et Leonardi, parmi les 95 chansonniers actuels (y compris les fragments), 52, c'est-à-dire plus de la moitié proviennent de l'Italie, 10 sont d'origine catalane et 14 française, dont 19 (un

¹ Je suis le texte de *N* sans changement. Cf. Ed., Raymond Arveiller et Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1987, p. 195-203.

² Meneghetti, *op. cit.*, p. 245-276, surtout p. 249, n. 13 et p. 270-271.

³ Cf. *ibid.*, p. 30.

cinquième de la totalité) sont vraiment d'origine occitane ; cette constatation, sans aucun doute importante, s'accorde bien à une autre : aucun de ces manuscrits ne remonte au-delà de l'année 1250. La confirmation de ce genre semble donner raison à ceux qui soutiennent que dans la France méridionale, la transmission de la poésie lyrique se serait appuyée, dès le début, sur une diffusion orale, et que le transfert définitif de l'oral à l'écrit, dont la période serait fort tardive, aurait été opéré principalement hors du Midi (surtout en Italie) où la différence des langues aurait entraîné la conservation manuscrite (p. 25). Les auteurs affirment que l'on devrait renoncer à remonter à un archétype, si les manuscrits actuels étaient écrits directement par les traditions orales (c'est-à-dire dans le cas où les jongleurs chanteraient ou réciteraient devant les scribes ?). À n'en pas douter, lorsqu'on applique la méthode néo-lachmanienne, la tradition orale ainsi accentuée soulèvera la contradiction, car la méthode suppose théoriquement la tradition écrite préalable. Avallé et Leonardi voulaient donc démontrer qu'en supposant la tradition écrite, on peut remonter au moins jusqu'à l'archétype (à mon sens, jusqu'aux stades (4) et (5)).

Le travail d'Avallé-Leonardi ne se lit pas facilement, notamment dans cette partie. Prenons, exemple parmi d'autres, la possibilité de remaniement apportée par le poète lui-même. Avallé et Leonardi s'appuient sur les pièces de Peire Vidal (PC, 364-11), de Guillaume IX (PC, 183-12) et de Peire d'Auvergne (PC, 323-17) (p. 47-50). Cependant, comme ils n'ont pas bien discuté chaque pièce d'une manière concrète, nous ne pouvons pas juger de la justesse de leur affirmation. En tout cas il serait à retenir qu'entre ces troubadours, il y a un écart considérable de temps. L'affirmation exacte sur les derniers troubadours ne s'applique pas toujours aux troubadours de l'époque classique (et *vice versa*). Pour les poètes de la deuxième moitié du XIII^e siècle tels que Peire Cardenal, Guiraut Riquier,

Cerveri de Girona, la période de transmission orale aurait-elle vraiment existé ? La partie consacrée à Guiraut Riquier à l'intérieur des mss. *C* et *R*, dont le chaque pièce est datée et souvent annotée par les rubriques, semble attester l'absence de la période (2) ou (3) dans le cas de ce poète narbonnais.

Avalle et Leonardi croient pouvoir remonter, à partir des chansonniers existants, aux archétypes. Ils analysent les trois traditions distinctes qui aboutissent dans leur schéma à deux groupes englobant les chansonniers : “y” (*CGMQacRTf*) et “ε” (*ABDIKN*). Ici nous avons affaire à un aperçu général : les auteurs ne sont pas entrés dans le détail de la tradition manuscrite de chaque troubadour¹. Dans ce sens, cette étude sera qualifiée d'ouvrage purement théorique, tandis que l'édition de Peire Vidal préparée presque simultanément par Avalle lui-même constitue un ouvrage « pratique » si l'on peut dire. L'introduction fondamentale de 139 pages a soumis les traditions manuscrites concernant ce troubadour à une analyse minutieuse, de laquelle ont été tirés les principes de son édition². Mais cette introduction, également très condensée, n'est pas facile à être abrégée. Elle décourage et désarme la critique.

L'indice principal de ses principes d'édition, si je ne me trompe pas, consiste dans l'ordre des pièces recueillies par chaque chansonnier. Cet ordre lui a permis de déceler quelques suites des

¹ Voir un commentaire de Robert A. Taylor sur l'édition 1961 de cet ouvrage : « Etude générale importante qui souligne la complexité des problèmes, mais qui ne peut pas entrer dans le détail de la tradition manuscrite » (*La littérature occitane du Moyen Age, bibliographie sélective et critique*, University of Toronto Press, 1972, p. 49).

² Éd. D'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal, Poesie*, Milano / Napoli, Riccardo Riccardi, 1960, 2 vols., in-8, cxxxix-480 p. Cf. c.-r. de Werner Ziltener, in *ZrP*, t. 79, 1963, p. 269-276; de Frank M. Chambers, in *Romance Philology*, t. 15, 1962, p. 472-475.

pièces de Peire Vidal. Se servant de variantes significatives (les noms propres, omissions des mots et des expressions), Avallé voulait mettre en évidence les relations des manuscrits. Ces opérations, ainsi que l'examen de la structure des chansonniers, caractérisent sa "critica esterna", alors que la "critica interna" représente évidemment une formation des *stemmata* élaborés par les fautes communes. En examinant ces *stemmata* tenus, au moyen de la critique externe, pour venus de la même tradition, il essayait de restituer le texte le plus proche de l'original. La conclusion qu'il en a tirée confirme un groupe de seize pièces qui n'est que la première anthologie arrangée par Peire Vidal lui-même ("l'eseamlare del Vidal"). Avallé y a ajouté deux pièces sans doute « contaminées » à l'intérieur de cet exemplaire. Il a considéré ces dix-huit pièces comme un archétype de Peire Vidal, objet principal de son édition. La deuxième partie constitue les neuf pièces contenues seulement dans les mss. *C* et *R*, qui appartiennent à la deuxième tradition. Il existe aussi quatre parties quelque peu minoritaires. Ayant dressé pour chaque partie le *stemma*, il a édité en somme quarante-neuf pièces de Peire Vidal.

De ces opérations ainsi effectuées au sujet de ce troubadour, Avallé a supposé un modèle de la transmission des poésies occitanes dans son étude théorique (Avallé-Leonardi, p. 100-102) : des trois traditions principales sont engendrés les archétypes ("archetypo", "codice antico", "interposito") qui, s'entremêlant, se contaminant et se développant, enfin parviennent aux chansonniers actuels (en gros, divisés en deux : "y" et "ε"). Le raisonnement de ce genre est-il vraiment "una ipotesi di carattere generale abbastanza comprensiva" (p. 101) ?

Suivant les recherches de Gröber, Avallé et Leonardi ont classé les chansonniers existants, vu leur structure interne :

(1) manuscrits des pièces rassemblées par occasion, mais qui sont réorganisées par les auteurs (“Zusammengesetzte Handschriften” de Gröber) : *HLOPRf*.

(2) recueils arrangés par certains motifs (“einheitlich geordnete Sammlungen” de Gröber) :

1 --- par ordre chronologique : *RIR2* (= deux sections premières du ms. *R*) (qui commencent par Marcabru).

2 --- soit par ordre chronologique, soit en fonction de l’importance (de la valeur relative des auteurs : *ABDIKb3* (qui commencent par Peire d’Auvergne).

3 --- par ordre de la valeur des poètes et des pièces : *MTUac* (qui commencent par Guiraut de Bornelh).

4 --- par ordre “spirituel” : *CEGJNQRSW* (qui commencent par Folquet de Marseille, évêque de Toulouse ; mais *E* seul a arrangé les auteurs par ordre alphabétique sauf les six premiers grands poètes).

Ils supposent que la disposition des pièces ait imité celle des recueils antérieurs des poésies lyriques latines (p. 69-70). Or, le classement des chansonniers ainsi esquissé s’accorde bien au résultat obtenu par les études linguistiques sur les chansonniers occitans de François Zufferey. Le philologue suisse s’est efforcé de préciser la provenance des manuscrits afin d’en déterminer les différentes sources dans ses recherches en 1987¹. Zufferey affirme

¹ François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, p. 312-319 (cf. c.-r. d’Anne-Claude Lamur-Baudreu, in *Romania*, t. 108, 1987, p. 121-126 et Åke Grafström, in

que les mss. appartenant aux (2) – 2, 3 de notre schéma ont été généralement édités (= nés) en Auvergne, mais transcrits dans les ateliers de la Vénétie, alors que ceux de (2) – 1, 4 ont été édités en Languedoc / Provence, mais transcrits en Lombardie. Il les appelle respectivement les « tradition septentrionale » et « tradition méridionale ».

Lino Leonardi, de son côté, a publié un commentaire sur cette étude ; il estime que les recherches d'Avalle et de Zufferey se complètent bien, en insistant sur la cohérence orthographique des mss. *EJ* et *b* (= “livre de Miquel de la Tor”)¹. Il y indique aussi une dualité de source qu'on peut observer dans la transmission des manuscrits des troubadours, c'est-à-dire la tradition languedocienne occidentale (mss. *CR*) et la tradition languedocienne orientale (mss. *EJb*). Les trois témoins du deuxième groupe, ceux qui représentent tous les trois l'orthographe exceptionnellement cohérente, constituent une sorte de noyau autour de laquelle s'organisent (et se contaminent) les archétypes “*e*” et “*y*”. Il est certes indéniable que l'existence des deux constellations de *varia lectio* depuis longtemps ressentie, aussi vague soit-elle, par les chercheurs, est ici quelque peu mise en évidence, de la part de la supposition d'Avalle corroborée par l'enquête habilement menée par Zufferey sur l'orthographe des leçons.

Avalle, néo-lachmannien convaincu, assure que, profitant des données fournies par les critiques externe et interne, on peut bien se préserver des inconvénients des *stemmata* signalés par Bédier (p. 89). Il y a encore un écart considérable entre la position d'Avalle

ZrP, t. 106, 1990, p. 182-190).

¹ Lino Leonardi, « Discussion – Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle *Recherches* di François Zufferey », in *Romania*, t. 108, 1987, p. 354-386 (voir notamment p. 371).

et des philologues français qui nous avertissent par une formule suivante : « les classements [des manuscrits] fonctionnent très bien si on ne leur demande pas de construire un stemma entièrement orienté ni une généalogie remontant jusqu'à un prétendu original »¹. Dans l'ensemble, j'ai l'impression que, pour mettre en œuvre sa propre théorie, Avalle a utilisé Peire Vidal en tant que « matière » (oserait-on avancer sans que ces expressions revêtent quoi que ce soit de péjoratif). Lors d'un colloque tenu à Messine en 1991, tout en insistant sur sa "nuova filologia romanza", il a estimé non sans raison que dans les textes médiévaux, l'original du scribe peut exister avec celui de l'auteur, conception issue de l'exégèse biblique².

¹ Félix Lecoy, « L'édition des textes », in *XIV congresso internazionale di linguistica e romanza, Napoli, 15-20 aprile 1974. Atti*, vol. I, *Sedute plenarie e Tavola rotonde*, Napoli / Amsterdam, 1978, p. 501-514 (p. 507). La maxime est répétée par Jacques Monfrin dans « Problèmes d'éditions de textes », in *Critique et édition de textes, actes du XVIIe congrès international de linguistique et philologie romanes (Aix-en-Provence, 29 août – 3 septembre 1983)*, vol. IX, 1986, p. 351-364 (p. 355). Cf. Aurelio Roncaglia, « La critique textuelle et les troubadours (quelques considérations) », in *Cultura Neolatina*, t. 38, p. 207-214.

² Tavola Rotonda (d'Arco Silvio AVALLE), in *La filologia romanza e i codici (Atti del Convegno della Società Italiana di filologia, Messina, 19-22, dicembre 1991)*, Messina, Sicania, 1993, 2 vols., t. II, p. 755-762.

Publications récentes

Présentation d'ouvrage

Sébastien-Abel Laurent, *Les troubadours face à l'histoire*, Quintin, Gisserot, 2026.

Les troubadours face à l'histoire se présente avant toute chose comme un ouvrage de vulgarisation scientifique à destination d'un lectorat peu familier à la matière qu'il traite. J'ai néanmoins cherché à combler un certain manque dans la bibliographie, dans la mesure où les histoires des troubadours déjà disponibles répondent essentiellement aux attentes des spécialistes de littérature. De formation historienne, je n'ai voulu ni remplacer ni même commenter ces travaux, dans lesquels j'ai d'ailleurs puisé une bonne part de mes connaissances. Mon souhait est d'inscrire les œuvres des troubadours dans leurs cadres historique et sociologique propres, afin de fournir aux étudiants de licence et au public intéressé les repères chronologiques nécessaires à la compréhension de cette poésie.

La question de la légitimité d'un tel positionnement se pose, pourra-t-on arguer. Les belles pages de Julia Kristeva et de Roland Barthes sur les fondements de la lecture intertextuelle de la littérature et les notes de Roger Dragonetti sur les dynamiques intrinsèques de la lyrique courtoise ne m'ont pas échappé. Mais disons d'emblée que mon travail se situe plutôt dans l'héritage d'Alfred Jeanroy, qui a introduit en France le principe de comparaison des textes des chansons médiévales avec les différentes sources qui permettent d'en éclairer le contenu, et de son lointain disciple Martin Aurell, auquel j'ai dédié mon ouvrage. L'autonomie de l'analyse littéraire, parfaitement justifiée et intéressante pour elle-même, ne saurait en effet devenir une revendication d'indépendance des

champs de recherche et, partant, d'exclusion entre des prises de position « légitimes » et d'autres « illégitimes ».

Pour autant, réduire les œuvres des troubadours à une sorte de réserve de citations pour illustrer un raisonnement historique basé essentiellement sur d'autres sources ne convient pas non plus. La tentation paraît forte, parfois, d'aller puiser par exemple dans les chansons de Bertran de Born quelques notes piquantes sur le goût de la guerre et de la violence chez les chevaliers du Moyen Âge, ou bien dans celles de Bernart de Ventadour des passages émouvants qui tendraient à démontrer que les aristocrates qui l'accueillaient à leur cour savaient faire preuve de sensibilité. Tout cela est sans doute vrai, mais manque sans doute aussi de l'essentiel : si les troubadours ont existé, si on les a écoutés, si on les a laissés expérimenter, pour certains, des formes de poésie particulièrement innovantes, si en un mot il s'est trouvé des personnes qui, dans les sociétés médiévales, ont estimé qu'il valait la peine de consacrer du temps et des ressources à l'exercice d'une activité, la poésie mise en musique, que les sociétés contemporaines ont tôt fait de taxer d'accessoire, c'est justement parce que cette activité n'était pas un accessoire de la vie des cours où elle est née et s'est répandue, mais bien au contraire qu'elle y apparaissait non pas seulement comme un divertissement, mais bien plutôt comme un ferment de cohésion.

Mon livre part de l'hypothèse que l'art des troubadours, du moins tel que l'on parvient à le percevoir au travers des lacunes d'une documentation apparue tardivement, est né de la confrontation entre deux visions des rapports de pouvoir au sein de l'aristocratie aquitaine, entre la fin du XI^e et le début du XII^e siècles. Plus prosaïquement, l'un des enjeux que l'on peut déduire de la lecture des chansons des premiers troubadours concerne la maîtrise des réseaux de châteaux et de forteresses (*castra*) à l'échelle du duché, ce que j'ai proposé d'appeler « l'archipel curial ». Pour les ducs,

l'ensemble de ces *castra* devaient leur être soumis dans une organisation pyramidale propre à satisfaire leur besoin de contrôle sur un ensemble territorial très vaste. Le caractère performatif de la poésie de Guillaume IX s'illustre par exemple dans sa revendication à posséder le *castrum* de Gimel. Mais le célèbre passage de la *Chronique* de Geoffroy de Vigeois mettant en scène Eble II de Ventadour et Guillaume IX peut se lire comme le signe que les vassaux de ce dernier avaient développé une autre vision de l'aristocratie et de la maîtrise de l'archipel curial, beaucoup moins hiérarchique et centrée sur l'idée que les détenteurs de *castra* se devaient mutuellement solidarité et que, fondamentalement, s'il existait bien une différence entre les pouvoirs d'un duc et ceux d'un vicomte, il n'en existait aucune sur les plans de leur dignité et de leurs capacités respectives à se conformer à l'idéal du service courtois alors en voie de formation.

La mort inattendue de Guillaume X en 1137 entraîna une cascade de conséquences pour les troubadours en particulier et l'art lyrique occitan en général. L'Aquitaine ne cessa pas d'être un foyer d'émergence de nouveaux talents, particulièrement dans les années 1150 et 1160. On peut y voir le maintien de structures sociales propices, conformes à la vision décentralisée du pouvoir en vogue chez les aristocrates limousins qui profitaient d'un désintérêt relatif et temporaire de la part de leurs nouveaux souverains, d'abord capétiens puis Plantagenêt. Mais l'effacement des cités aquitaines au sein d'ensembles politiques plus vastes signifiait aussi la disparition de centres susceptibles d'accueillir les meilleurs talents, et donc pour certains troubadours la nécessité de partir en exil. La décennie 1140 vit ainsi l'éclosion de nouvelles cours hors d'Aquitaine, au sein desquelles les rapports de pouvoir s'organisaient différemment et, surtout, de manière plus centralisée et hiérarchique. Dans la péninsule Ibérique, notamment, le dynamisme des rois de

Castille-León devenus « empereurs de toutes les Espagnes » sous Alphonse VII offrit à Marcabru un asile propice, tout en l'amenant à favoriser une expression performative de sa poésie au service d'un pouvoir avide de légitimation. En Catalogne, la vitalité des comtes de Barcelone devenus rois d'Aragon sous Alphonse II encourageait de la même manière les troubadours qui évoluaient auprès d'eux à mettre leur poésie au service d'un projet politique conquérant et sûr de sa force. C'est également à cette époque que l'on vit apparaître les premiers troubadours dans ce qui deviendra plus tard le Languedoc et en Provence, qui eux aussi durent prendre parti dans des querelles dépassant largement les mauvaises relations entre seigneurs et vassaux.

Lorsque les difficultés internes des Plantagenêt remirent le duché d'Aquitaine au centre des préoccupations des souverains de l'Occident médiéval, entre les années 1170 et les premières décennies du XIII^e siècle, l'opposition entre les deux visions de l'archipel curial qui avait favorisé l'émergence de l'art lyrique occitan fut ravivée et trouva dans une nouvelle génération de poètes les instruments pour s'exprimer. Du côté des Plantagenêt se tenait par exemple Arnaut Daniel, qui soutint par ses chansons les actions de Henri II puis de Richard Cœur de Lion. L'œuvre de Bertran de Born est à comprendre comme son pendant du côté de l'indocile aristocratie aquitaine, car elle porte en elle le refus de la soumission et de la hiérarchisation. Mais malgré son activité fébrile, Bertran de Born ne pouvait en réalité pas lutter de manière efficace contre un phénomène dont la puissance le dépassait, si bien que sa vision de l'archipel curial était condamnée à s'étioler puis à disparaître.

De fait, les enjeux politiques et sociologiques propres à l'art lyrique occitan changèrent de nature au XIII^e siècle, période au cours de laquelle la question qui se posa était moins celle de la do-

mination des réseaux de *castra* que celle des villes. La place particulière de la cité toulousaine dans la production poétique occitane de cette période, singulièrement au cours de la Croisade albigeoise, indique le changement de paradigme. En apparence, bien sûr, les instruments semblaient les mêmes, puisque les principaux genres poétiques en vogue à cette époque – chansons et *sirventes* – avaient été inventés au cours des décennies précédentes. Mais l'importance prise par les réseaux urbains était devenue telle que les conflits liés aux fortifications des campagnes devinrent progressivement marginaux dans les œuvres des troubadours. Au contraire, les élites urbaines devinrent un foyer essentiel pour les nouvelles générations de troubadours. Cela s'observe bien sûr à Toulouse, où dès les années 1190 le comte Raymond V favorisa l'émergence de nombreux talents. La *Chanson de la croisade albigeoise* traduit à sa manière ce changement d'échelle. Le phénomène se reproduit à l'identique, bien que dans une moindre mesure, à Marseille et dans quelques autres cités provençales.

La place de plus en plus importante des villes dans l'espace occitan s'illustra également par des nouveautés. C'est en effet entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècles que plusieurs troubadours de Catalogne et de Provence proposèrent des réflexions non seulement sur l'art des troubadours mais également sur leur langue, à l'image de ce que les écoles urbaines et les nouvelles universités faisaient déjà pour le latin. Cette veine ne tarit jamais tout au long du siècle et s'amplifia même, jusqu'au sommet que constitue le *Breviari d'amor* du Biterrois Matfre Ermengau. On trouve également une preuve du dynamisme nouveau des villes dans le succès des lettres occitanes en Italie du nord, espace dans lequel les confrontations entre les villes et les maisons seigneuriales puis entre les villes entre elles ont encadré l'éclosion de quelques-uns des meilleurs talents de la lyrique occitane médiévale.

Lorsque prit fin la Croisade albigeoise et que partout ou presque dans l'espace occitan le pouvoir capétien s'imposa, toute revendication égalitaire de l'aristocratie avait disparu au profit d'une centralisation de plus en plus forte. La thèse que je défends est qu'il faut voir dans le désintérêt des Capétiens pour la lyrique occitane l'une des raisons du déclin progressif de l'art des troubadours dans le sud du royaume, mais j'y apporte deux nuances importantes. Tout d'abord, le déclin ne date pas du XIII^e siècle, période au cours de laquelle les troubadours furent au contraire particulièrement actifs, comme en témoigne par exemple le succès de la cour du comte Henri II de Rodez. Ensuite, cette période permit qu'une étape décisive fut franchie avec le passage d'une culture de l'oral à une culture de l'écrit, marquée par la confection, en grande partie hors de l'espace dominé par les Capétiens, des chansonniers que nous utilisons encore aujourd'hui. Le temps des luttes pour contrôler l'archipel des *castra* aquitains était déjà loin, mais nous n'aurions jamais pu le connaître sans le travail et l'ingéniosité des copistes qui les ont réalisés.

Sébastien-Abel LAURENT

Vient de paraître

Éditions/traductions

BLOCHE Michaël/MARDEAU Vincent/VIELLIARD Françoise (éds) : *Du « prince des bibliothécaires » au « modèle des archivistes » Lettres de Léopold Delisle à Charles de Beaurepaire (1851-1908)*, Genève, Droz, 2025.

BORGHI CEDRINI Luciana : (ed./stud.) *Mettra Ceneche Cultura « provenzale » e cultura « valdese » nei « Versi di Seneca » del ms. Dd. 15 33 (Bibl. Univ. Di Cambridge)* Modena, Mucchi, 2025.

BOURGAIN Pascale (éd./trad.) : *André le Chapelain De amore-De l'amour*, Genève, Droz, 2026.

BRANCATO Vittoria/BERETTA Andrea (éds) : *Guido d'Arezzo Rime II Rime Morali*, Firenze Edizioni del Galluzzo, 2025.

DAPSENS Marion : *Les Masā'il Khālīd li-Maryānus al-rāhib dans leurs versions arabe et latine Éditions critiques et traductions*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, (Alchemica Latina 02), 2024.

PITTS Brent A./PAGAN Heather (éds.) : *The Anglo-Norman Bible's Books of Kings (BL Royal 1 CIII, fols 2341^r-274^v)*, Turnhout, Brepols, 2026.

Études

AGRIGOROI Vladimir/CHAILLOU Christelle/GALDERESI Claude/LEVRON Pierre (éds), GALDERESI Claude (préf.), *Effet du réel : la littérature médiévale au miroir des histoires Actes du colloque*

organisé à Poitiers (20-21 janvier) par le Centre d'études de civilisation médiévale (CESCM) sous l'égide de la Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO), Genève, Droz, 2025.

ALESSI Ignazio/SCALA Gavino (éds) : *An Interdisciplinary Exploration of Medieval Texts*, Turnhout, Brepols, 2026.

AUDEBRAND Justine : *La vie des femmes au Moyen Âge Une autre histoire VI^e-XI^e siècle*, Paris, Perrin, 2026.

BIZZARRI Hugo O. : *Manuscritos hispánicos y cultura vernácula en la Edad Media*, San Millán de la Cogolla (La Rioja), Cilengua, 2025.

BONSALL Jane/PIERCY Hannah (éds) : *Reconsidering Consent and Coercion Power, Vulnerability, and sexual violence in Medieval Literature*, Turnhout, Brepols, 2025.

BUCHET Christian : *Eudoxie Lascaris, Princesse byzantine Une femme libre dans l'Orient médiéval*, Paris, L'Harmattan, 2025.

CAVAILLÉ Jean-Pierre/COUROUAU Jean-François (éds) : *Marcelle Delpaste Une femme-monde*, Paris, Classiques Garnier, 2026.

CIRLOT Victoria : *Tot es niens – Ocho essayos sobre literatura medieval*, San Millán de la Cogolla (La Rioja), Cilengua, 2025.

COUTIER Emma/CRESPIN Cassandre/GAY Louise/JOUIS Thibault (éds) : *Querelles Penser par la dispute au Moyen Âge et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2026.

CRUSE Mark/PARUSSA Gabriella (éds) : *L'iconographie de l'Espitre Othea de Christine de Pisan Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge vol. 10*, Turnhout, Brepols, 2026.

GAULLIER-BOUGASSAS Catherine (éd.) : *Les discours sur la croisade Mémoire, fiction, recours à l'antique, rhétorique et idéologie (XII^e-XVI^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2026.

GAUTIER Arlette (dir.) : *Féministes et universitaires ?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2026.

JEAY Madeleine : *La fabrique du texte et du sens au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2026.

LAURENT Sébastien-Abel : *Les troubadours face à l'histoire*, Quintin, Gisserot, 2025.

MASSOURE Jean-Louis : *Le gascon origine, limites, spécificités*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2025.

MAZEL Florian/POTIN Yann : *Marc Bloch L'histoire en résistance*, Paris, Seuil, 2026.

MENEGHETTI Maria Luisa : *Le origine delle letterature medievali romanze*, Bari-Roma, Laterza, 2026.

MILANI Giuliano : *Dante injurieux Poésie comique et politique à Florence au XIII^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2025.

PRIETO ESPINOSA Carlos : *Los officios de los diplomas latinos de la Cataluña altomedieval Estudios de las innovaciones léxicas*, Turnhout, Brepols, 2026.

RAPISARDA Stefano : *Filologia del Mediterraneo medievale Incontri e scontri fra testi, lingue et culture*, Roma, Carocci, 2026.

RESCONI Stefano : *Repurposing Literary Romance Texts in Medieval Manuscripts Beyond the Author*, Abingdon-New York, Routledge, 2025.

ZIGIOTTO Giovanni : *Une expérience communale Société et culture politique à Marseille entre XII^e et XIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2026.

ZIMEI Francesco/ALLEGRIA Simone : *Cantare il medioevo La lauda a Cortona tra devozione e identità civica*, Roma/Bristol, L'Erna di Breitschneider, 2025.

Revues

Anuario de estudios medievales n° 54-1, 2024 Monográfico origenes del humanismo castellano en la corte de Juan : historia, poesia y narraciones cortesana.

Cahiers de civilisation médiévale n° 269 (2025) 273 (2026).

Médiévales n°89, 2025, Routes d'Orient et d'Occident.

Revue d'Études Médiévales et de philologie romane 2025-2 Hommages à Gérard Gouiran.

Revue des Langues romanes C XXIX, 2025-2.

Rivista di storia della miniatura n° 30, 2026.

Spolia Journal of Medieval Studies numero speciale (2025) PARADISI Gioia/SANTINI Giovanna (éds) : *Rappresentazioni, modelli, stereotipi del femminile nella narrativa europea tra Medioevo e prima Modernità.*

Textus & Musica : L'édition des corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance hier aujourd'hui et demain n°8, 2024-2025.

Table des matières

Avant-propos (Brigitte Saouma)	p. 5
*	
Hommages	
Hommage à Jean-Pierre Chambon (Gérard Ligozat)	p. 9
Hommage à Luc de Goustine (Brigitte Saouma)	p. 11
*	
Textes de Naohiko Seto	
Souvenirs du CEROC	p. 19
Ozil de Cadartz : une parodie des « arts d’aimer » ?	p. 23
<i>Geneys lo joglars</i> , la légende de saint Vou dans le manuscrit <i>C</i> occitan	p. 47
<i>Laus stultitiae</i> de Peire Cardenal – édition et interprétation de la “fable” de la pluie merveilleuse	p. 73
<i>Li vus que Nicodemus fist</i> : saint Vout et saint Genet	p. 101
Le grondement de la montagne qui accouche d’une souris (Marcabru, PC 293, 19 : version courte)	p. 127
Le vocabulaire féodal dans Gaucelm Faidit: sur <i>jove senhoratge</i> (PC 167, 52, v.43)	p. 153
Messages ambigus dans le diptyque de l’étourneau (Marcabru:PC 293 25-26)	p. 181

« Bela domna ab fresca color »: misogynie occitane
dans le *Secret des Secrets* p. 209

Quelques remarques sur un texte du “Maistre dels
trobadors” – *Leu chansonet’e vil*
(Giraut de Borneil : PC 242, 45) p. 239

Note complémentaire sur l’emploi du terme
« assassin » en ancien français et ancien occitan p. 263

Compte rendu de
I Manoscritti della letteratura in lingua d’oc (S. Avalle) p. 281

*

Publications récentes

Présentation de *Les troubadours face à l’histoire*
(Sébastien-Abel Laurent) p. 297

Vient de paraître p. 303

Direction de la Publication

Philippe Blanchet (domaine moderne, n° d'hiver)

Brigitte Saouma (domaine médiéval, n° d'été)

Comité de Rédaction

Blanchet, Ph., Courty, M., Saouma, B., Thiolier, S.

Comité scientifique

Yann BEVANT (université Rennes 2)

Philippe BLANCHET (université Rennes 2)

Pilar BLANCO (université Complutense, Madrid)

Cédric CHOPLIN (université Rennes 2)

Maria A. CIPRES PALACIN (université Complutense, Madrid)

Emmanuel DESILES (université d'Aix-Marseille)

Pierre ESCUDE (INSPÉ d'Aquitaine / Université de Bordeaux)

Catherine GUIMBARD (université de Paris IV-Sorbonne)

Erwan HUPEL (université Rennes 2)

Claire KAPPLER (CNRS, Paris, UMR 8092)

Catherine LEGLU (université de Reading)

Claude MAURON (université d'Aix-Marseille)

Roy ROSENSTEIN (université américaine de Paris)

Élisabeth SCHULZE-BUSACKER (université de Pavie)

Naohiko SETO (université Waseda, Tokyo)

Tullio TELMON (université de Turin)

Suzanne THIOLIER-MEJEAN (université de Paris IV-Sorbonne)

Site internet de la revue : <https://www.revueflreo.fr>

CELTIC-BLM et UAFL, Université Rennes 2

3e trimestre 2026 - ISSN 2429-4748